



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Art, devoció i ritual funeraris a la Catalunya moderna

José A. Ortiz García

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.

ART, DEVOCIÓ I RITUAL FUNERARIS A LA CATALUNYA MODERNA

Tesi doctoral presentada per José A. Ortiz García

Directora: Dra. Sílvia Canalda i Llobet

Tutora: Dra. Rosa Maria Subirana i Rebull

Programa de Doctorat «HISTORIA I TEORIA DE LES ARTS» (1213DHA)

Departament d'Història de l'Art

Facultat de Geografia i Història

Universitat de Barcelona

2015

*«(...) perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle più nove?»
Il giardino dei Finzi-Contini, Giorgio Bassani*

*«-On meurt toujours trop tôt, ou trop tard. Et cependant la vie est là, terminée :
le trait est tiré, il faut faire la somme. Tu n'es rien d'autre que ta vie(...).
-(...) Ah! Quelle plaisanterie. Pas besoin de gril: l'enfer c'est les Autres»
Huis clos, Jean-Paul Sartre*

*«I am as one disembodied, triumphant, dead»
So long!, Walt Whitman*

ÍNDEX

AGRAÏMENTS	8
ABREVIATURES	10
I. PREÀMBUL.....	12
LÍMITS DE LA RECERCA	14
OBJECTIUS I HIPÒTESIS DE RECERCA	16
MARC METODOLÒGIC I TEÒRIC	18
ESTAT DE LA QÜESTIÓ	37
II. ART, DEVOCIÓ I RITUAL FUNERARIS A LA CATALUNYA MODERNA.....	46
1. LA MORT ESCRITA.....	50
1. 1. La presència literària de la mort.....	54
1. 1. 1. Els seus literats	58
1. 1. 2. L'ars moriendi català.....	69
1. 1. 3. Els llibres de viatge entre l'Infern i el Purgatori	78
1. 2. Entre les relacions de successos i els sermons funeraris	82
1. 2. 1. A l'entorn de Pau Claris i Lluís XIII.....	84
1. 2. 2. A l'entorn de Mariana d'Àustria i Carles II.....	90
1. 3. El patrimoni documental dels arxius	96

2. LA MORT RITUALITZADA.....	110
2. 1. El ritual funerari a l'Església barroca	114
2. 1. 1. L'Ordinarium Barcinonense	125
2. 1. 2. La memòria del poder.....	130
2. 2. Iconografies i devocions, reafirmació de la tradició i nous cultes.....	135
2. 2. 1. La mort: real i al·legòrica	143
2. 2. 2. L'espai de la mort: real i simbòlic	151
2. 2. 3. La mort taumatúrgica	157
2. 3. Les formes del dol i el plany davant la mort.....	163
3. LA MORT IMAGINADA	180
3. 1. Una història de les imatges per la mort a Catalunya	186
3. 1. 1. La mort real o sobre els cossos morts	187
3. 1. 1. 1. Mort i èxtasi	201
3. 1. 1. 2. Mort i dormició	210
3. 1. 2. L'espai al·legòric o sobre els crits de les ànimes del Purgatori	216
3. 2. Aspectes de la vanitas catalana	241

3. 3. L'arquitectura efímera i el cerimonial funeral.....	269
3. 3. 1. Les exèquies reials	273
3. 3. 1. 1. Exèquies en el marc de la Guerra de Successió.....	274
3. 3. 1. 2. Exèquies en el marc del regnat de Carles III.....	291
3. 3. 2. Les derivacions vers el llenguatge neoclàssic en memòria del clergat i l'aristocràcia	300
3. 4. Els espais de la mort: cementiris, esglésies, tombes i vasos.....	311
3. 4. 1. Els espais de la mort lligats a les fórmules renaixentistes.....	314
3. 4. 2. Els espais de la mort en el marc de l'escultura barroca	326
3. 4. 2. 1. La memòria de les nissagues familiars: els escultors Grau a Poblet i a la Catedral de Tarragona	327
3. 4. 2. 2. La memòria trepitjada: els enterraments ad sanctos.....	340
3. 4. 2. 3. Els espais de la mort entre la memòria del 1714 i la higiene il·lustrada	350
3. 5. Altres presències de la mort: els cossos sants i les relíquies.....	361
3. 5. 1. La veneració dels cossos sants.....	363
3. 5. 1. 1. Sant Oleguer a la Catedral de Barcelona	364
3. 5. 1. 2. Sant Ermengol a la Catedral de la Seu d'Urgell	371
3. 5. 1. 3. Sant Bernat Calbó a la Catedral de Vic	375
3. 5. 1. 4. Santa Maria de Cervelló a la Basílica de la Mercè de Barcelona..	379
3. 5. 1. 5. Sant Narcís a l'església de Sant Feliu de Girona	381
3. 5. 2. La veneració de les relíquies davant la malaltia o la mort	384
3. 5. 2. 1. La pesta a Barcelona	385
3. 5. 2. 2. La presència urbana de la Mort.....	390

III. CONCLUSIONS.....	396
IV. BIBLIOGRAFIA	398
FONTS MANUSCRITES.....	420
FONTS IMPRESES	423
LLIBRES I HEMEROTECA.....	435
RELACIÓ D'IL·LUSTRACIONS	488

AGRAÏMENTS

La meva memòria em trasllada a l'exposició *Anatomie des vanités* que va tenir lloc l'any 2008 a la *Maison d'Érasme* de Brussel·les. En ella les peces de l'artista Jan Fabre es posaven en relació amb les creacions dels segles XVII i XVIII, totes elles reflexió de la mort. Entre les obres exposades es trobava *Umbraculum*, del citat artista, formada per un hàbit monàstic realitzat amb ossos tallats en làmines a través dels quals es filtrava la llum. La proposta oferia a l'espectador «*un lieu ombragé pour réfléchir et pour travailler, loin de la vie courante*» prenent l'espiritualitat monàstica i l'impacte visual de l'estructura òssia. Allà es on va néixer aquesta tesi doctoral, entre la llum i l'ombra que es filtrava a través de la textura esponjiforme del moll de l'os. Els anys han passat, i ara és el moment de recordar les persones que m'han ajudat d'una manera o altra.

El meu més sincer agraïment és per la directora d'aquesta tesi doctoral, la Dra. Sílvia Canalda i Llobet. Partint del grup d'investigació Art i Religió a Catalunya (AIRC) i culminant en aquestes pàgines, m'ha acompanyat en un aprenentatge constant al llarg d'aquests set anys.

Gràcies a la Dra. Rosa Maria Subirana, tutora d'aquesta tesi, i l'encarregada d'introduir-me en el camp de la iconografia i la mort en l'art. Així mateix, agrair a la Comissió de Doctorat del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona i al personal docent de la institució per la predicació del seu coneixement al llarg dels anys.

Volia agrair a tots els treballadors i treballadores dels arxius que han estat sempre disposats i disposades a fer possibles les meves peticions documentals. Gràcies, especialment, al personal de l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, de l'Arxiu Diocesà de Barcelona, de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, de l'Arxiu Parroquial de Sant Just i Sant Pastor i de l'Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi.

Gràcies a les bibliotecàries i bibliotecaris de la Biblioteca de Catalunya i de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, sobretot als encarregats i encarregades de les seccions de reserva, *sancta sanctorum* de les edicions impreses.

També ha estat cabdal el suport dels conservadors i conservadores, i d'altres professionals que formen part de les institucions següents: el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, el Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular, el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona i el Museu Frederic Marés.

Els congressos i trobades científiques han estat punts de reunió i de discussió que han enriquit la formació doctoral. Per aquest motiu agrair a l'Asociación Española de Emblemática (AEE), a la Casa de Velázquez, el Comité Español de Historia del Arte (CEHA), la Sociedad Internacional para el Estudio de las Relaciones de Sucesos (SIERS) i a l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i societat (EMBLECAT). D'aquesta darrera, destacar especialment el meu agraïment als seus membres fundadors, la Dra. Esther García Portugués, la Sra. Alma Reza i el Sr. Xavier Roura.

Gràcies a la Núria García Albertos per les revisions de les seccions literàries d'aquesta tesi i gràcies a l'Eduardo Caubilla Quevedo per l'ús de les seves fotografies en aquest projecte.

Gràcies als companys i a les companyes de doctorat, el Dr. Santi Mercader i a les futures doctores i doctor: Sara Caredda, Ramon Dilla, Natàlia Esquinas i Anna Valluguera.

Gràcies a les persones del meu entorn immediat, als veritables membres de la meva família, que han estat sempre donant suport i pregàries per fer d'aquesta idea una realitat: AAFQ, Ángeles, Angèlica, Ana Alonso, Arantxa, Carme, Judith, Lorena, M^a José, Oscar, Pilar, Raquel i Sílvia López.

Gràcies a la meva germana Myriam per la seva llum.

Gràcies a en Pedro per demostrar-me que la poesia pot fer-se carn.

El darrer agraïment és per la literatura, la música, el cinema, l'art i els monuments que al llarg d'aquest període de recerca m'han acompanyat com a inspiració i recurrent font d'alegries sota la repetició dels versos d'una cançó que ha estat present en aquesta aventura: *«El cementerio de mis sueños donde descansan nuestros miedos sentenciados, consumados, desafiados y olvidados, estamos enterrados tu y yo».*

ABREVIATURES

ACB	Arxiu de la Catedral de Barcelona
ADB	Arxiu Diocesà de Barcelona
ACU	Arxiu Capitular d'Urgell
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AHPB	Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
APSMP	Arxiu parroquial de Santa Maria del Pi
APSJP	Arxiu parroquial de Sant Just i Sant Pastor
BC	Biblioteca de Catalunya
BM	Biblioteca de Montserrat
BNE	Biblioteca Nacional de España
BPEB	Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona
BUB	Biblioteca Universitat de Barcelona
CDMT	Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa
CDRCTP	Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya
MNCARS	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
MUHBA	Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona
UPF	Universitat Pompeu Frabra

I. PREÀMBUL

LÍMITS DE LA RECERCA

La vida té un inici i un final: el moment del naixement i el moment de la mort. De la mateixa manera aquesta recerca doctoral en el camp de la història de l'art presenta uns límits temàtics, cronològics i geogràfics que acoten la tasca del doctorand. D'aquesta forma volem marcar les fronteres de la nostra investigació per tal de centrar el nostre àmbit d'acció tal i com mostra el títol de la mateixa: *Art, devoció i ritual funeraris a la Catalunya Moderna*. Parlarem d'art i mort en el context devocional i ritual de la societat catalana d'època moderna, segles XVI, XVII i XVIII.

A nivell temàtic centrem el nostre estudi en les mostres artístiques que presenten la mort com a tema principal. Oscil·lem entre obres precises, les sepultures, els conjunts funeraris o els túmuls de la festa efímera; que completem amb temàtiques afins com la presència iconogràfica de la mort ja sigui a través del Purgatori, la Bona Mort, el cadàver en l'art o les devocions taumatúrgiques. Aquesta mirada àmplia retrata la presència funerària a les produccions artístiques seleccionant una mostra simptomàtica que presenti diferents formes i usos de la imatge dins del context religiós i social. Així mateix, deixem de banda les habituals classificacions de les belles arts, per fer una aproximació temàtica més àmplia al fet de morir i les seves presentacions derivades, partint dels tres pols de la investigació: la mort escrita, la mort ritualitzada i la mort imaginada.

La mort escrita presenta les fonts primàries, poesia, relacions de successos, sermons funeraris o documentació d'arxiu, que permet traçar una aproximació conceptual a la mort. Aquesta part està estretament relacionada amb l'ús ritual de la mort, la mort ritualitzada, que versa sobre la religió, les tradicions i la interpretació social del fet de morir. El context religiós, històric i polític permet entendre la mort i les manifestacions artístiques derivades, que s'analitzen en l'apartat intítulat la mort imaginada. En aquesta darrera secció, una selecció d'obres ens permet posar imatge a la mort i analitzar usos i funcions de l'art atenent a la tanatosemiologia, els significats de la mort, en les propostes artístiques.

A nivell cronològic ens emmarquem en els segles XVI, XVII i XVIII, l'època moderna. El nostre punt de partida és el Concili de Trento (1545-1563) com a detonant de la religiositat d'època barroca i les derivacions artístiques que es promouen. Situant-nos en ple segle XVI ens permet relacionar les produccions renaixentistes amb les consegüents barroques i traçar de forma més clara les imbricacions entre art, societat i fenomen funerari. La presència de la mort individualitzada humanista donarà pas a l'omnipresència quotidiana de la mort com a preparació en vida, al llarg de les propostes barroques, així com els rituals i les mostres específiques desenvolupades en aquest període. El punt final de la investigació és a l'entorn de l'any 1775 quan Barcelona inaugura el Cementiri de Poblenou, el primer exemple de la mort il·lustrada *extramuros*¹. La iniciativa del bisbe Josep Climent (1706–1781) és un precedent a la legislació de Carles III que a nivell espanyol proposa noves formes higienistes per la presència urbana dels llocs d'enterrament amb les reials cèdules dels anys 1786 i 1787. Aquest límit temporal, l'últim quart del segle XVIII, és el punt d'inici d'una nova forma d'afrontar la mort, desenvolupada al llarg del segle XIX i XX de la qual som hereus en les manifestacions funeràries del segle XXI de la nostra incipient centúria.

A nivell geogràfic partim de l'àrea catalana entesa en un sentit ampli². Davant el context general ens trobem amb una sèrie de característiques que han marcat la nostra proposta. La permeabilitat de les fronteres i les relacions amb la resta de territoris hispànics és un factor present i per aquest motiu establim una sèrie de centres de producció catalans com a mostres exemplars sense oblidar els vincles amb les altres àrees peninsulars o europees. Abastar la totalitat del territori esdevé complicat pels canvis que es deriven dels diferents conflictes bèl·lics del període estudiat. Per altra banda, centrar només l'atenció en l'àrea barcelonina limitava l'estudi impedit introduir certs exemples especialment interessants allunyats

¹ L'any 1775 ofereix un moment entorn del qual tanquem la recerca, sobrepasant en algunes ocasions aquest lílindar quan les mostres funeràries eren prou simptomàtiques per incloure-les en la nostra investigació.

² Ens referim a una concepció contemporània de límits geogràfics de l'àrea catalana. Atenent a la necessitat de delimitar la recerca, no es podia copsar la totalitat del context hispànic ni de la Corona d'Aragó en ella. La investigació ens ha portat a centres castellans, andalusos, aragonesos, valencians i baleàrics per tenir referents que ens han permès una millor comprensió global del fenomen funerari. Malgrat això, la tesi es va centrar en un camp d'estudi més reduït utilitzant la nomenclatura actual de les fronteres catalanes.

d'aquesta ciutat. Un altre punt a destacar és la divisió en bisbats que tampoc oferia un límit prou vàlid pel plantejament de la investigació.

D'aquesta forma, i atenent als conceptes anteriors, establim un focus de recerca en la ciutat de Barcelona com a espai principal de la investigació al que afegim exemples d'altres centres urbans que esdevenen claus per entendre en un sentit més ampli el fenomen funerari. Amb aquesta mostra volem presentar un marc geogràfic prou ampli però acotat, seleccionant centres de poder polític, administratiu o religiós: la mort està relacionada directament amb la religió i el poder. Barcelona com a centre de poder polític en l'àrea catalana i seu de l'arquebisbat esdevé un punt de sortida per a partir del qual construir el discurs d'aquesta recerca.

OBJECTIUS I HIPÒTESIS DE RECERCA

L'objectiu principal de la nostra recerca és reflexionar sobre la iconografia de la mort en l'art català d'època moderna. Sobre aquest objectiu general, establim una sèrie d'objectius secundaris que volem presentar com a relació de conceptes, entesos com a paraules clau, que serien aquestes que esmentem tot seguit:

- Art
- Mort
- Catalunya
- Època moderna
- Poder
- Identitat
- Religió
- Ritual
- Devoció
- Societat

Aquests deu conceptes estructuraren els focus d'interès a través dels quals s'ha vertebrat la recerca, buscant les imbricacions entre ells i les derivacions que d'uns als altres es poden establir. Davant del tema que ens ocupa, la mort, i aquestes deu

paraules clau presentades, establim una sèrie d'apriorismes previs que desenvolupem al llarg dels capítols següents.

Les hipòtesis inicials que plantejem han estat, de fet, preguntes que ens hem trobat al llarg de la investigació i que ens marquen els objectius. A mesura que les fonts eren consultades, certes idees esdevenien claus per trobar els lligams entre les diferents temàtiques tractades. A continuació n'esbossem una sèrie, sobre les quals ens hem ocupat durant la recerca, tenint sempre present els límits temporals i geogràfics que prèviament hem desenvolupat.

Una primera idea és trobar el lligam directe entre la mort i el poder. Des d'un punt de vista polític, la mort ha estat utilitzada com mirall de la vida de les autoritats. Dins del context de l'Antic Règim, en un marc social i polític de monarquia absolutista, privilegis nobiliaris i control eclesiàstic, plantejem com els espais de la mort poden ser espais del poder. Quin ús fan de les sepultures per mostrar els diferents poders? És la mort un moment de jerarquització? Partint de l'enterrament, com podem enfocar l'estudi de l'escultura funerària? Els lligams polítics establerts a través dels funerals i la importància de la festa efímera esdevé un punt cabdal. Si fem atenció al cas català, quina és la presència del funeral regi? Podem destriar elements d'identitat a través de les exèquies d'època barroca? Si a més a més tenim presents els conflictes com són la Guerra dels Segadors (1640-1652) o la Guerra de Successió (1701-1714), quins són els factors polítics que trobem en relació a la mort? Aquesta primer objectiu giraria entorn a l'anàlisi dels espais de la mort i la festa efímera tenint present la component política i identitària que es reflectiria en les creacions artístiques.

Un segon punt seria l'anàlisi de l'existència d'una temàtica de vanitas catalana. Trobem exemples específics de vanitas? L'art presenta formulacions mòrbides de la mort? Putrefacció, desengany o judici final són temàtiques habituals en les realitzacions dels artistes? Seguint els estudis europeus i hispànics volem trobar el contrapunt en el cas català. Aquesta hipòtesi incorpora la visió del cos mort en pintura, escultura i gravat, així com la presència del cadàver com a element taumatúrgic en el cas de les relíquies i les presentacions d'aquestes a través de les arts de l'objecte. Conflictes i epidèmies

mostren un interès per la sacralitat dels cossos, cossos sants sanadors, que es presenten en cerimònies rituals i processons que tenen el seu parangó en la producció artística.

Una altra àmbit d'estudi és la sistematització de les iconografies funeràries que s'insereixen en el nostre marc cronològic i geogràfic. Davant dels nous edictes postridentins, interessa veure el reflex dels nous cultes o les pervivències de cultes medievals, lligats tots ells amb el final dels dies, les postrimeries de l'ésser humà. L'exaltació del Purgatori i la seva defensa teològica, la intersecció dels sants i la seva mort com a *exemplum*, i en ocasions amb la conservació del cos miraculós santificat com a relíquia, o les noves devocions locals confrontades a les medievals, són alguns punts a tractar per establir les pautes iconogràfiques de la mort en època barroca. Hagiografies noves, interseccions de la Immaculada per guarir la pesta o la Mare de Déu del Rosari i del Carme com vincle per la salvació de les ànimes, serien exemples d'un context on art, mort i religió es creuen per apropar-nos al fet de morir en èpoques passades.

Altre concepte que ha esdevingut clau, convertint-se en un objectiu, és l'observació de la presència en l'art popular de les temàtiques funeràries. A través de la literatura de cordill, els gravats o la pervivència a través del folklore, podem reflexionar sobre la mort en la cultura catalana i en les seves tradicions. Aquest apartat seria el punt de trobada entre les realitzacions dels segles XVII i XVIII i la seva projecció i continuació en el segle XIX.

MARC METODOLÒGIC I TEÒRIC

La mort és un fenomen complex. Elements rituals, simbòlics, tradicionals i psicològics s'entrellacen per marcar el final de la vida. El fet de morir ha estat estudiat per les ciències socials tenint en compte els diferents components que participen en l'equació funerària: l'antropologia s'ocupa dels ritus i tradicions lligats a la mort en les diferents

societats humanes, retrobant les simbologies imbricades; la psicologia analitza el trasbals dels moribunds i d'aquells i aquelles que s'enfronten a la pèrdua; i la sociologia estudia l'impacte de la mort en les xarxes socials i el seu pes en les agrupacions humanes. El llistat podria continuar si prenem els estudis històrics, visuals o literaris que avancen un pas més per mostrar el significat històric de la mort en certes comunitats i l'expressió d'aquesta en les creacions artístiques.

El punt de partida metodològic ha estat múltiple, per tal de trobar aquell sistema d'investigació que fos el més adient en funció dels documents que de forma progressiva es consultaven. Una primera aproximació va ser realitzada a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona. Davant del volum documental es presentaven dues vies: la lectura dels testaments com a font de la religiositat de la societat o l'estudi d'altres tipologies de documents com serien els inventaris *post mortem* o els contractes entre diferents estaments socials i els creadors del període. L'elecció de la primera línia portaria la investigació vers els estudis històrics; la segona via ens obriria un camí vers la història de l'art però de difícil materialització amb peces concretes. Per aquest motiu es va replantejar la tesi en funció d'aquests primers temptejos documentals per redefinir una nova via complementària a aquestes³.

Així doncs, la metodologia emprada ens portava vers la interdisciplinarietat com a sistema de recerca, sistema que es va definir com el més adient pel tema tractat i les diferents implicacions de la mort com a fet cultural global. Aquesta elecció lligava amb els estudis complementaris al Diploma d'Estudis Avançats en Història de l'Art (DEA) a partir del qual entrem en el present programa de doctorat⁴. El complement va ser la realització del Màster en Gestió del Patrimoni Cultural de forma paral·lela als primers anys de desenvolupament de la tesi doctoral, que ens va obrir una mirada més àmplia a través de l'antropologia, l'art, la història, la sociologia i els estudis patrimonials, ja

³ El material treballat en una primera part de la investigació ha estat cabdal per entendre aspectes diversos que es van presentar en moments posteriors de la recerca i que s'han pogut utilitzar per contextualitzar aquesta tesi.

⁴ Aquests estudis, previs a la reforma universitària amb el sistema de màster, *Història, teoria i crítica de les arts: art català i connexions internacionals*, van ser cursats a la Universitat de Barcelona entre els anys 2006 i 2008, aprofitant una estada d'investigació a Brussel·les que va marcar la temàtica del treball final dels mateixos sobre iconografia criminal del període surrealista, sota la direcció de la Dra. Lourdes Cirlot.

que uneixen disciplines diferents amb la voluntat de copsar de forma integradora les diversitats culturals⁵.

D'aquesta forma la tesi que aquí es presenta va tenir una continuació prenent en compte els aspectes especificats anteriorment. La investigació d'arxiu va seguir en centres religiosos, com l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, l'Arxiu Diocesà de Barcelona o els arxius parroquials, juntament a una recerca en els fons patrimonials d'institucions diverses, tant museus com centres de preservació de fons impresos i gravats, com la Biblioteca de Catalunya i la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona. El sistema de comprensió de la mort com a element cultural que es volia aconseguir⁶ radicava, doncs, en posar en relació la documentació i les obres artístiques. L'anàlisi es centra en les creacions vinculades als estudis artístics però aportant altres disciplines i formes creatives que permetien complementar les obres pictòriques, escultòriques o gravades. El sistema de treball ha partit de l'obra específica i l'estat de la qüestió d'aquesta, per tal de continuar amb complements documentals o literaris associats que donaven noves interpretacions i que inserien la mateixa en les idees culturals i socials del seu període⁷.

La informació obtinguda era bolcada en una base de dades icònica que incorporava les diferents referències, i sobre la qual hem desenvolupat la recerca. Aquest sistema ens permetia veure les relacions entre les peces i establir les connexions temàtiques entre les diferents arts⁸. Donada la circulació entre les arts, la posada en comú temàtica era una organització necessària que calia fer per copsar de forma metòdica com literatura,

⁵ Cursat entre els anys 2009 i 2011 el citat màster va suposar un coneixement de la realitat patrimonial a través de la part teòrica i pràctica del mateix.

⁶ La documentació d'arxiu ens aportarà el context històric, social i religiós per relacionar amb aquest les manifestacions artístiques corresponents. Imatge i text es vinculen com dues formes d'expressió de les idees del seu període, entenent l'art com a realització material. Les disciplines artístiques es treballen en funció de la informació que ens ofereixen i, per aquest motiu, l'estudi oscil·la entre literatura, manuals de religió, fons impreses, pintura, escultura, indumentària, gravat, entre d'altres.

⁷ En aquest sentit, a tall d'exemple, una estampa, incorporada en unes exèquies impreses, era estudiada partint de la historiografia relacionada però afegint com a sistema interpretatiu la component històrica de la peça en el seu context, el lligam de la imatge amb el text literari que acompanya i les cotes documentals d'arxiu que complementen el seu estudi.

⁸ Davant dels resultats aquesta estratègia de sistematització esdevenia la més senzilla per plantejar-nos la investigació. Els recursos utilitzats estaven pensats per un ús personal, adaptant el format a les necessitats pròpies de la investigació en curs.

pintura, escultura, gravat, i altres manifestacions culturals, eren fruit del seu temps i de la circulació d'unes idees comunes.

Plantejada la metodologia, a continuació esdevé primordial presentar el marc teòric que engloba les primeres lectures que van formalitzar la conceptualització de les idees, conceptualització que es materialitza a través dels documents, fonts i obres. En relació a la nostra recerca, proposem, a continuació, una sèrie d'autors, amb les seves respectives metodologies, que han estat les escollides per afrontar aquest projecte.

Donada l'amplitud del fenomen estudiat, el marc teòric i metodològic havia de presentar una mirada oscil·lant entre disciplines i aproximacions culturals que parteixen, en primer lloc, dels estudis antropològics i les seves implicacions amb els estudis històrics a través de la història de les mentalitats, plantejant una panoràmica amb autors internacionals. Un segon punt és la imbricació del concepte de mort amb els estudis històrics i els mecanismes acadèmics pel seu estudi, a nivell nacional i local. Una tercera qüestió és la fusió del tema funerari amb el seu context històric, específicament l'atenció al marc religiós on situem les obres artístiques, entorn la religiositat contrareformista i les derivacions artístiques pels segles XVII i XVIII a nivell internacional, nacional i local. Un quart punt s'ocupa de l'atenció donada a la vanitas com a tema per part de la historiografia. El darrer apartat versa sobre la literatura que presenta la mort com a *topos* poètic, protagonista dels *ars moriendi* o la seva presència en la literatura emblemàtica.

Tornant al primer punt, i per enfocar un marc teòric antropològic que sigui la base per un estudi de la mort en els estudis visuals des d'una perspectiva històrica, podem presentar certes publicacions, de disciplines afins, que són un punt de partida conceptual. Podem començar amb un dels estudis clàssics en el marc de la sociologia durkhemiana que s'ocupa dels rituals funeraris i el seu simbolisme, *Contribución a un estudio sobre la representación colectiva de la muerte* de Robert Hertz, de l'any 1907⁹. La seva recerca de models d'elementalitat prístina que il·luminarien els aspectes

⁹ Hertz 1990 (1907)

fonamentals de les representacions de la mort, porta a unes conclusions que desenvolupen les recerques posteriors. Analitzant exemples de cultures del Pacífic, mostra la representació col·lectiva de la mort i els ritus de sepultura que afecten al cos, a l'ànima i als vius: la sepultura provisional, la presència de l'ànima dels morts i el dol dels familiars. El punt final és la sepultura definitiva que «*asegura el reposo del alma y su acceso al país de los muertos y relevar a los sobrevivientes de la obligación del duelo*»¹⁰.

La mort inserida en el context social de la comunitat esdevé un moment col·lectiu necessari per processar el dolor psicològic de la pèrdua i el nou panorama de la desaparició de l'ésser social que s'insereix en ella:

*«La muerte no se limita a poner fin a la existencia corporal visible de un vivo, sino que del mismo golpe destruye al ser social inserto en la individualidad física, a quien la conciencia colectiva atribuía una importancia y dignidad más o menos fuerte»*¹¹.

Aquestes teories poden ser emprades com a elements conceptuals en l'anàlisi històric de la mort dels poderosos en les societats occidentals i les representacions artístiques derivades: la component psicològica i social és la mateix malgrat les diferències temporals i geogràfiques. Aquesta línia de recerca entorn a les manifestacions de la mort com a rituals de pas obre un camí en l'antropologia que culminarà en els estudis dels anys setanta del segle XX, que, a la vegada, creen noves vies d'investigació combinant diferents disciplines¹².

Louis-Vincent Thomas fa un pas més esdevenint un dels autors que, partint de la mort biològica del cos, avança fins a les relacions amb temes religiosos, rituals i morals. El cos mort està sotmès a una tanatomorfosi que és el procés, no l'estat, de la mort. Lligat al procés físic trobem el dol com a funció terapèutica d'equilibri psicològic lligat

¹⁰ Idem, p. 56.

¹¹ Hertz 1990 (1907):89

¹² Robert Hertz ja ho presentava: «*Pero cuando se trata de la muerte de un ser humano los fenómenos fisiológicos no lo son todo, pues el acontecimiento humano se sobreañade un conjunto complejo de creencias, emociones y actos que le dan un carácter propio*», (Hertz 1990 (1907):15).

als canvis de costums i noves formes d'aproximació de la tanatopràxia. L'imaginari és el que fa sostenible la idea de la mort, i així ho analitza l'autor amb les quatre possibles formes escatològiques: la creença en un més enllà proper amb retrobament de les ànimes; les creences en un més enllà sense retorn; la resurrecció en la tradició judeocristiana; o la reencarnació.

L'autor utilitza uns conceptes propis que serveixen de recolzament per estudiar la mort lligada al món de les imatges. En la publicació *Antropología de la muerte* ofereix conceptes com *muerte inteligida* o *muerte imaginizada* que partint de la mort com a objecte del pensament queda sistematitzada sota la forma de productes artístics que no són res més que una mostra de la *muerte como espectáculo*¹³. Aquesta presentació que realitza l'autor lliga directament amb la mort com a objecte d'estudi en el camp de la història de l'art o el que cita com a *la muerte en representación* analitzant la *tanatosemiologia* o iconografia lligada a la mort, el pas dels símbols dels rituals als signes en devaluació, contrastant el cas africà amb l'occidental.

Aquesta darrera proposta comparativa entre espais geogràfics i culturals diferents que realitza l'autor la trobem en el seu llibre *La muerte. Una lectura cultural*¹⁴. Pel nostre estudi, és d'especial interès el diagrama de la bona mort basada en tres nivells: els actors, les normes o les institucions i la tanatofilosofia. Els actors són la persona moribunda amb l'equip assistencial i familiars/amistats que es troben immersos en un segon nivell on ètica, economia, dret i tècnica marquen el procés de la mort. El tercer nivell són les creences, l'imaginari que crea un context filosòfic o religiós sobre el final de la vida.

El número de l'any 1976 de la revista *Annales E. S. C.* reuní un seguit d'experts i expertes que treballaven entorn al tema de la mort amb una perspectiva històrica, cultural i en el camp de les mentalitats. El dossier titulat *Autour de la mort* presenta articles de Jean-Claude Schmitt, Pierre Chaunu, Roger Chartier, Daniel Roche, Michel Vovelle o Claudine Herzlich, sent aquests una mostra de les noves investigacions

¹³ Thomas 1983:193

¹⁴ Thomas 2001

historiogràfiques dels anys setanta en l'àmbit cultural francès i un punt de partida metodològic per les publicacions posteriors. Articles com «*Mourir à Paris (XVIe-XVIIe-XVIIIe siècles)*», «*La Mémoire de la Mort: recherche sur la place des arts de mourir dans la Librairie et la lecture en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*» o «*Les attitudes devant la mort: problèmes de méthode, approches et lectures différentes*», són tres exemples dels camins que pren la mort com a objecte d'atenció de les ciències socials¹⁵.

Aquests mateixos autors i autores desenvolupen el seu treball en publicacions que han esdevingut bàsiques per la nostra aproximació teòrica al tema que tractem. Pierre Chaunu amb *La Mort à Paris: XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, presenta un estudi del fet de morir a la ciutat de Paris prenent els arxius notariaus com a font primària de la seva investigació¹⁶. Aquesta recerca documental serà una de les fórmules més continuades pels estudis històrics analitzant la mort atenent a les causes, les creences, les demandes específiques, els rituals, les dades d'edat, gènere i classe social, entre d'altres informacions. Les dades queden sistematitzades amb recursos estadístics, taules de dades i gràfics, aportant noves formes d'entendre la mort des d'una perspectiva de la història de les mentalitats.

Michel Vovelle amb la seva vasta bibliografia desenvolupa encara més aquesta nova escola de recerca documental sobre el fet de morir. Podem trobar publicacions generalistes com el llibre clàssic sobre la temàtica, *Mourir Autrefois*¹⁷. Aquest es complementa amb els estudis específics sobre el purgatori: *Les âmes du purgatoire ou le travail du deuil* o el signat per Gaby i Michel Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire XVe-XXe siècles*¹⁸. Encara que l'interès de les humanitats pel purgatori comença amb l'obra que és el punt de partida d'aquests estudis i els posteriors, *La naissance du purgatoire* de Jacques Le Goff¹⁹.

¹⁵ Chaunu 1976; Roche 1976; Vovelle 1976

¹⁶ Chaunu 1978

¹⁷ Vovelle 1974

¹⁸ Vovelle 1996; Vovelle 1970

¹⁹ Le Goff 1981

El testament com a eina aplicada a la història de les actituds davant la mort en un territori específic esdevé una metodologia de recerca que podem veure desenvolupada en *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIIIe siècle*²⁰. L'aproximació de Vovelle és un clar exemple de les tendències de la denominada història de les mentalitats que el mateix autor ja definia l'any 1974: «(...) *l'histoire des attitudes devant la mort est devenue l'une des pistes de l'histoire actuelle des mentalités*»²¹.

Philippe Ariès ofereix, en canvi, un marc conceptual que completa el metodològic de Chaunu i Vovelle. *Historia de la muerte en occidente o El hombre ante la muerte* són dos exemples de l'àmplia difusió d'aquest autor amb traduccions en diferents idiomes a partir dels originals francesos dels anys setanta²². La seva proposta parteix de la distinció entre dues èpoques que marquen diferents formes d'enfrontar-se amb la mort: la *mort domesticada o domada* (segles V-XVIII), diferenciada a la mort actual fruit de les noves formes de reacció individual i medicalitzada de les societats contemporànies:

«*La actitud Antigua en que la muerte está a la vez próxima, familiar, y disminuida, insensibilizada, se opone demasiado a la nuestra, en que causa tanto miedo que ya no osamos decir su nombre*»²³.

Morir als hospitals abandonant la llar, la pèrdua de la demostració del dol en públic, la reserva familiar i els cementiris com a nous complexos residencials de la mort allunyada del centre de la vida urbana, són alguns dels nous paradigmes contemporanis distants de les formes de la mort en l'Antic Règim: l'enterrament *ad sanctos* en ple cor del dia a dia de la ciutat, *apud ecclesiam*, la demostració pública de la mort, la pompa funeral barroca del poder i la iconografia desenvolupada. Aquests són alguns dels temes que desenvolupa l'autor fent atenció a la inserció dels

²⁰ Vovelle 1997

²¹ Vovelle 1974:9

²² Ariès 2000; Ariès 2011

²³ Ariès 2011:40

cementiris en el centre de la societat i la importància del record a través dels sepulcres amb les escultures i inscripcions associades.

Un segon apartat del marc teòric el conforma els estudis històrics nacionals sobre la mort que tenen com a punt de partida els autors internacionals presentats anteriorment. Si enfoquem el nostre interès en les fonts primàries escrites per l'estudi de la mort en època moderna, ens trobem amb la necessitat de visitar centres patrimonials documentals com els arxius de protocols per la consulta de testaments, arxius diocesans per trobar les visites pastorals, arxius catedralicis on podrem consultar les solemnitats portades a terme i l'administració dels espais de la mort o biblioteques que ens poden aportar les relacions de successos i els testimonis impresos de les festes efímeres.

Així doncs, la recerca documental és una base per l'estudi directe de l'època, tal i com mostra Ricardo García Carcel, que ens presenta una metodologia per l'estudi de la mort en la Barcelona de l'Antic Règim: els testaments²⁴. L'autor fa tres cotes en tres períodes, 1540-1556, 1640-1656, 1740-1760, per examinar períodes diversos partint de 300 testaments de classes socials diverses. Les informacions extretes fan referència a les invocacions religioses, l'estat de salut, la selecció de marmessors, la tipologia de sepultura i la selecció de misses i d'obres pies. Situant-se en la línia de la història de les mentalitats d'arrel francesa, l'autor proposa una conclusió que sosté els estudis de Philippe Ariès pel cas barceloní: «(...) *los testamentos como fuente de la que deducir el índice de religiosidad*»²⁵.

La informació dels testaments s'ha de completar amb altres fonts com les proposades per García Cárcel, documentació inquisitorial, sermons funeraris i literatura. Els resultats posteriors a aquesta recerca són les publicacions que avancen en aquesta temàtica com el dossier divulgatiu «La mort a l'Antic Règim» publicat per la revista *L'Avenç* l'any 1985 amb articles de Michel Vovelle, Ricardo García Carcel i Andreu

²⁴ García Cárcel 1984

²⁵ García Cárcel 1984:123

Domingo entre d'altres²⁶. Aquesta selecció de temes es desenvolupa òbviament en els estudis específics dels mateixos autors com són les recerques de llicenciatura d'Andreu Domingo, *La Mort com a límit de la representació: un estudi del discurs eclesiàstic sobre la mort al segle XVII a través dels sermons funeraris*, o el llibre d'Olga López, *Actituds col·lectives davant la mort i discurs testamentari al Mataró del segle XVIII*²⁷.

Basar-se en una única font no aporta suficients dades, per aquesta raó en l'actualitat els i les especialistes han combinat l'estudi dels testaments amb altres informacions que poden completar les conclusions de les seves recerques. Entre les publicacions hispàniques, destaquem la de Fernando Martínez Gil per apropar-se als nostres temes d'estudi dins de la nostra cronologia²⁸. *Muerte y Sociedad en la España de los Austrias* és una mostra de la profunditat cultural que el tema de la mort abasta en les societats. L'autor estudia aspectes com la pompa funeral, el dol, les misses o el tractament del cos mort, partint de les fonts i aportant un referent bibliogràfic de la mort barroca en Espanya que podríem completar amb altres investigacions en àmbit espanyol com la de Lara Ródenas, a Huelva, sota el títol *La Muerte barroca: ceremonia y sociabilidad funeral en Huelva durante el siglo XVII*²⁹.

Una part de les noves recerques en el camp de la història de les imatges vol posar-les en relació al context religiós per les quals van ser creades. Separar religió i art en època moderna és dissoldre un binomi que ens permet apropar-nos millor a la funció de l'art. Si de forma específica parlem de mort, aquest fet està estretament lligat a la religió per les idees que s'hi relacionen i l'impacte en les mentalitats i en la cultura del moment. Un tercer apartat d'aquesta aproximació teòrica prendria, d'una banda, el context postridentí i, de l'altra banda, els usos i funcions de les imatges religioses en el seu context.

²⁶ La mort 1985

²⁷ Domingo i Valls 1983; López Miguel 1987

²⁸ Martínez Gil 2000

²⁹ Lara Ródenas 1999

Émile Mâle en l'obra *El arte religioso de la Contrarreforma* proposa una primera aproximació a la iconografia religiosa lligada a les societats dels segles XVII i XVIII³⁰. Aquesta aproximació s'ha de posar en relació amb altres autors i autores que han estudiat el fenomen religiós en els segles XVI, XVII i XVIII, partint del Concili de Trento³¹.

Podem afegir altres estudis com els de Crescenciano Saravia i el de Cristina Cañedo-Argüelles que prenen la imatge a la llum dels decrets del Concili de Trento i analitzen el panorama espanyol i les repercussions en el camp cultural³². En aquest context també trobem els estudis de Palma Martínez-Burgos analitzant els factors que expliquen l'art religiós en el segle XVI, fent especial atenció a la funció didàctica de les imatges i els usos d'aquestes en els diverses classes socials³³; i els estudis de José Luis Bouza com el llibre *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*³⁴. Altres formes de tractar el tema serien els articles presentats a la publicació col·lectiva *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y espacios*³⁵.

En el territori català ens trobem amb els estudis de Henry Kamen, destacant la publicació *Canvi cultural a la societat del Segle d'Or: Catalunya i Castella, segles XVI-XVII*, per la versió en llengua catalana³⁶. Troba el seu contrapunt amb els articles d'Ignasi Fernández-Terricabras³⁷. Els dos autors desenvolupen la implementació contrareformista en el marc de la geografia catalana aportant una visió diferent segons les fonts utilitzades i els focus rurals o urbans que s'hi estudien.

Altres autors que voldríem destacar són Xavier Torres i Martí Gelabertó, entre d'altres que anirem citant al llarg dels capítols següents. Del primer dels autors, Torres,

³⁰ Mâle 2001(1932)

³¹ Altres obres relacionades amb aquest aspecte de la religiositat contrareformista ens poden portar a estudis genèrics com els de Hubert Jedin que en cinc volums engloba la *Historia del Concilio de Trento* (Jedin 1972-1981); el de Werner Weisbach, *El Barroco: arte de la contrarreforma* (Weisbach 1942); i el de Heinrich Lutz, *Reforma y Contrarreforma* (Lutz 1994).

³² Saravia 1960; Cañedo-Argüelles 1982

³³ Martínez-Burgos 1990

³⁴ Bouza 1990

³⁵ La imagen religiosa 2008

³⁶ Kamen 1998

³⁷ Fernández-Terricabras 2008; Fernández-Terricabras 2011

destaquem, a més dels seus estudis sobre bandolerisme, títols que paren atenció a les ressonàncies militars o polítiques dels conflictes religiosos, *Les Altres guerres de religió: Catalunya, Espanya, Europa (segles XVI-XIX)*³⁸; i del segon, Gelabertó, *La palabra del predicador. Contrarreforma y superstición en Cataluña (siglos XVII-XVIII)*, a partir de la seva tesi doctoral, ofereix nous sistemes d'estudi de la religiositat en funció dels usos socials de la difusió teològica a través de la predicació³⁹.

El següent pas es relacionar aquest context dels estudis històrics al camp de l'art per veure, en terres catalanes, l'impacte dels missatges conciliars i les repercussions artístiques. Aquesta és la línia de treball de les doctores Sílvia Canalda i Cristina Fontcuberta de la Universitat de Barcelona desenvolupada en el grup d'investigació *Art i Religió a Catalunya* (AIRC) i que van presentar en el *Congreso del Comité Español de Historia del Arte* (CEHA) de l'any 2006 junt amb la doctora Carme Narváez⁴⁰. La continuació de les recerques es va presentar en el *Seminari de recerca internacional Imatge, devoció i identitat a l'època moderna* (Universitat de Barcelona, 19 al 21 de novembre de 2012) amb la seva consegüent publicació⁴¹.

Analitzats aquests exemples que ens ofereixen un panorama ampli que oscil·la entre les disciplines de l'antropologia, la història, la religió i l'art, podríem afegir, en un quart apartat del marc conceptual, altres autors i autores que complementen el marc teòric previ a la recerca i ens acosten al camp de l'art, ja siguin en marcs cronològics de la Baixa Edat Mitjana, del Renaixement o del període Barroc, o a través del tema de la vanitas. El punt en comú és l'atenció de tots ells i elles a la mort dins de les produccions artístiques, a nivell internacional i nacional, on trobem estudis sobre les belles arts: l'escultura funerària o la vanitas.

Huizinga en els anys trenta desenvolupa una primera mirada a l'art tenint en compte una perspectiva funerària en *El otoño de la Edad Media*, tal i com diu l'autor: «No hay

³⁸ Torres 2012

³⁹ Gelabertó 2005

⁴⁰ Canalda 2006

⁴¹ Canalda 2014

época que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV. Sin cesar resuena por la vida la voz del memento mori»⁴².

Tenenti aplica al segle XVI el mètode que Huizinga centra a finals de l'Edat Mitjana. Estudia la literatura i l'expressió artística, dels *ars moriendi* i de les danses macabres, en el marc geogràfic de França i Itàlia entre els segles XV i XVI en les publicacions *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle* i *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*⁴³.

Altres temàtiques serien els sepulcres i les relacions entre l'escultura i la mort. Dos autors que prenen aquest punt de partida serien el citat Emile Mâle i també Erwin Panofsky. *El arte religioso de la Contrarreforma*, dels anys trenta, de Mâle, dedica un capítol a la mort com a tema postridentí, on les tombes romanes berninianes tenen un protagonisme essencial⁴⁴. Seguint aquesta línia, però mostrant una perspectiva històrica més àmplia, lligada als mètodes de la iconologia, trobem la publicació de Panofsky, traduïda en diferents idiomes, dels que presentem dues edicions dels anys noranta: *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini* i *La Sculpture funéraire: De l'Égypte ancienne au Bernin*⁴⁵.

La tanatosemiologia del ritual antropològic passa com a símbol o signe en imatges que, de forma directa o metafòrica, ha ocupat les composicions d'artistes en èpoques i estils diversos. Quan la mort entra en el camp de l'art ens trobem davant d'imatges on els esquelets, els cranis, les dalles, entre d'altres, comparteixen composició amb iconografies diverses que remetent totes elles al tema central de la mort. Entre les seves diferents presències en l'art voldríem fer atenció a unes temàtiques que mostren una primera aproximació, un punt de partida de la nostra recerca, com són la vanitas o la presència literària de la mort, entre d'altres.

⁴² Huizinga 1978 (1930):194

⁴³ Tenenti 1952; Tenenti 1977

⁴⁴ Mâle 2001 (1932)

⁴⁵ Panofsky 1992; Panofsky 1995

A l'*Eclesiastès* podem llegir: «Vanitat i més vanitat, diu Cohèlet, tot és efímer, tot és en va» (Ec. 1:2)⁴⁶. Aquest passatge de la *Bíblia* és un punt de partida per introduir el tema de la vanitas, una de les fórmules que major presència ens dóna de la mort en l'art, el caràcter efímer de la vida en contraposició a la immortalitat de l'ànima. Aquest tema iconogràfic el podem estudiar partint de les aportacions de Jan Bialostocki i André Chastel que esdevenen els dos autors que estableixen les nostres pautes d'estudi. Bialostocki en *Estilo e iconografía* presenta un capítol dedicat a l'art i a la vanitas⁴⁷. En un primer moment estudia les referències clàssiques per començar a desenvolupar les mostres artístiques com les danses de la mort o els sants penitents. L'autor fa una distinció entre països protestants i catòlics en època barroca segons la seva actitud davant del tema:

«Los italianos y españoles vuelven a relacionar la iconografía de la muerte con el pensamiento de la mortalidad, haciendo resaltar el carácter del hombre como ser perecedero; los holandeses expresan en su arte el carácter perecedero de la naturaleza y del mundo»⁴⁸.

Avançant en la seva aproximació, ens mostra el *macabre* de l'àrea mediterrània a la llum de la contrareforma i dels *Exercicis espirituals* de Sant Ignasi de Loiola. La iconografia macabra apareix en els funerals i en l'escultura funerària així com en pintures que l'autor cita expressament dels pintors Guercino i Poussin amb el tema de *Et in Arcadia ego*, que Erwin Panofsky ja havia desenvolupat prèviament⁴⁹.

André Chastel, en *Fables, formes, figures (I)*, recull un apartat dedicat a la mort en època barroca⁵⁰. En aquestes pàgines aborda temes com les exèquies, la retòrica, les danses macabres, els *ars moriendi*, les imatges anatòmiques com anatomies moralitzades, la literatura, el teatre o els sepulcres. Aquest conjunt de temes és una aproximació global a la mort en l'art, des d'una perspectiva interdisciplinària,

⁴⁶ <<http://www.biblija.net/biblija.cgi?m=ec+1%3A2&id24=1&pos=0&set=15&l=ca>>, 20/02/2013.

⁴⁷ Bialostocki 1973

⁴⁸ Ídem, p. 197.

⁴⁹ Panofsky 2004

⁵⁰ Chastel 1978

aproximació que continuarà desenvolupant-se a través de publicacions i exposicions posteriors.

Una de les aportacions que ens ofereix Chastel és un nou punt de vista en tractar el tema de les planxes anatòmiques com a influència en l'imaginari visual dels artistes, provocant una renovació de l'art macabre de les pompes fúnebres i les tombes. Aquest camí desencadena les *anatomies moralisées*:

«*Le squelette ou l'écorché ne se contentent pas d'évoquer la pose d'une figure artistiques; ils déclarent leur sentiment sur le destin de l'homme, ils proclament que leur affreuse image intéresse tout le monde*»⁵¹.

Podem citar algunes de les exposicions posteriors a aquestes publicacions i que marquen l'interès pel tema en cronologies diverses. El *Musée des Beaux-Arts* de Caen dedica una exposició l'any 1990 a la pintura de vanitas del segle XVII. En el catàleg editat per Tapié trobem articles de Chastel, Tapié i Lambotte, entre d'altres especialistes, que desenvolupen el tema a partir de la selecció de peces proposades, algunes d'elles del Segle d'Or espanyol⁵².

Altres propostes apropen el tema al camp de l'art contemporani. En aquesta línia destaquem l'exposició belga *Anatomie des vanités* de l'any 2008 a la *Maison d'Érasme* de Brussel·les o la francesa *Vanités de Caravage à Damien Hirst* del 2010 al Musée Maillol de Paris⁵³. Aquestes mostres presenten peces d'època barroca en relació a obres d'art contemporani que desenvolupen el tema per reflexionar sobre la mort com un tema d'interès que dura fins als nostres dies, present en el treball d'artistes com Jan Fabre o Damien Hirst. Un altre exemple seria la presentació en diverses exposicions als Estats Unit i al Regne Unit de la col·lecció privada de Richard Harris, centrada de forma específica en la representació de la mort en l'art des d'època antiga fins a obres contemporànies⁵⁴.

⁵¹ Chastel 1978:218

⁵² Tapié 1990

⁵³ Anatomie 2008; Vanités 2010

⁵⁴ <<http://www.richardharrisartcollection.com>>, 20/02/2013.

Aquesta mirada internacional ens obre les portes a una apreciació del tema que tractem en el cas espanyol on volem destacar algunes de les primeres aportacions bibliogràfiques, com la de Juan José Martín González amb l'article «*En torno al tema de la muerte en el arte español*»⁵⁵. L'autor desenvolupa les derivacions conceptuals de la mort seguint la línia metodològica d'André Chastel, combinant escultura, pintura i literatura per formar un estudi cultural sobre el tema. S'estudia la presència del crani catalitzador de les meditacions dels penitents; sense deixar de banda el seu caràcter realista, ja que, portat al tema de la mort, és la presentació del cadàver en l'art, «*la plasmación de lo repugnante*», combinat amb la seva presència en la literatura de les danses de la mort i les postrimeries.

Aquest text de Martín González ofereix una mirada espanyola i cultural sobre el tema que completa obres anteriors com el *Diccionario ilustrado de la muerte* de Robert Sabatier o *La muerte y la pintura española* de Sánchez-Camargo⁵⁶, que es podrien definir com l'inici dels estudis espanyols sobre la representació artística de la mort.

En relació a estudis posteriors, destaquem el llibre de Julián Gállego *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* que porta a terme una aproximació al tema tractant per exemple les obres de Pereda i de Valdés Leal, incorporant les interpretacions simbòliques sobre la pintura de natura morta⁵⁷. Altres exemples serien l'exposició *Speculum Humanae Vitae* que té com a punt de partida el tapís que rep aquest títol i que està conservat al *Museo de Belas Artes da Coruña*⁵⁸; la publicació de Valdivieso, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro* que desenvolupa una recerca àmplia sobre el tema tractant les diferents vessants de la pintura de vanitas⁵⁹; o la més recent, que parteix d'una tesi doctoral, de Luís Vives-

⁵⁵ Martín González 1972

⁵⁶ Sabatier 1970; Sánchez-Camargo 1954

⁵⁷ Gállego 1996

⁵⁸ Speculum 1997

⁵⁹ Valdivieso 2002

Ferrándiz, *Vanitas: retórica visual de la mirada*, que aporta noves formes d'interpretació del tema prenent un punt de vista culturalista⁶⁰.

Una memòria de la mort es construeix a partir dels elements que podem estudiar des del nostre present. Les mirades poden ser tan àmplies com les perspectives metodològiques que es volen emprar per la investigació. Per aquest motiu considerem important una aproximació a la mort basant-nos en les relacions entre el text i la imatge com a darrer bloc del marc teòric. La literatura és un punt de partida que mostra l'efecte de la mort en la cultura d'un moment, així mateix, les imbricacions amb la iconografia visual són directes. Destaquem entre els estudis que aporten aquestes mirades creuades les intervencions dels participants a la taula rodona del 1993 sota l'edició d'Augustin Redondo, *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or. Littérature et iconographie*⁶¹. Partint de la *pédagogie de la peur* posterior al Concili de Trento i relacionada amb els exercicis espirituals jesuïtes, la publicació ens mostra com una mateixa preocupació apareix en la literatura ascètica-moral, les preparacions a la bona mort, els aspectes iconogràfics del macabre en l'art, el protagonisme de la mort en l'obra de Santa Teresa de Jesús o les aparicions de fantasmes i d'ànimes en la literatura teatral, entre d'altres casos d'estudi. Entre les conclusions s'aplica una màxima destinada al teatre que podem extrapolar a les altres arts:

«La représentation de la mort au théâtre qu'elle remplit une fonction cathartique et que celle-ci, dans un but pédagogique, joue d'un dosage subtil entre la terreur et la consolation»⁶².

Victor Infantes va reprendre posteriorment aquest lligam entre literatura i mort per desenvolupar la presència de la mort com a personatge literari del barroc espanyol⁶³. Altres publicacions entre els estudis literaris es dediquen a l'anàlisi dels textos aportant

⁶⁰ Vives-Ferrándiz 2011

⁶¹ Redondo 1993

⁶² Ídem, p. 123.

⁶³ Infantes 1984

altres recursos pel context artístic, com seria el llibre *La elegía funeral en la poesía española* de Eduardo Camacho⁶⁴.

Però potser és en dos gèneres creatius on millor podem trobar les relacions directes entre text i imatge, ja que una dóna suport a l'altra, i viceversa⁶⁵. Parlem dels *ars moriendi* i de l'emblemàtica. Sobre el gènere de les *meditatio mortis* i la preparació a la bona mort constatem una tradició medieval projectada en època barroca. Entorn a la tradició medieval obres com la de Florence Bayard, *L'art de bien mourir au XVe siècle*, són claus per entendre la gènesi del concepte del ben morir lligat a les edicions impreses⁶⁶. En territori espanyol tenim els estudis de Catalina Cantarellas, Ildefonso Adeva o Àngel Fàbrega, el darrer pel cas específic català⁶⁷. En tots ells es presenta el desenvolupament medieval del gènere per culminar en l'obra del segle XVI, *Agonía del tránsito de la muerte* d'Alejo Venegas, molt difosa en època moderna i que seria una revisió actualitzada dels *ars moriendi* tenint present les noves necessitats escatològiques, rituals i simbòliques que establirà la religió postridentina⁶⁸.

En relació a l'emblemàtica, trobem com la relació entre els camps visual i literari és intrínseca al propi gènere, sistematitzar un codi simbòlic on imatge (*pictura*) evoca una inscripció (*motto*) desenvolupat en una composició poètica explicativa (epigrama), doble reforç del missatge donat, missatge icònic unit al missatge verbal. Si centrem la nostra recerca en la presència de la mort en els estudis emblemàtics, Gisèle Mathieu-Castellani ofereix un punt de partida clau amb *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*⁶⁹. L'autora juga amb el caràcter intertextual i evocador de les

⁶⁴ Camacho 1969

⁶⁵ Destaquem com l'edició impresa de *l'Arte de bien morir* per Pablo Hurus, realitzada a Saragossa l'any 1480-1481 (Biblioteca de El Escorial 32-V-19), amb posterior edició del 1489, incorpora la imatge a través de les planxes xilogràfiques com a catalitzador visual de la literatura.

⁶⁶ Bayard 1999

⁶⁷ Cantarellas 1973; Adeva 1984; Fàbrega 1955

⁶⁸ L'estudi més complet i l'edició acurada del text de Venegas de l'any 1537 és l'editada per Marc Zuili. L'autor realitza un estat de la qüestió detallat del tema tractat i desenvolupa un llista de publicacions del segle XV, pretridentines i postridentines per constatar: «*L'abondance des traités de préparation à la mort publiés en Espagne entre la fin du XVe siècle et celle du XVIIe siècle est révélatrice des préoccupations d'une société confrontée à une mortalité élevée, caractéristique de l'Ancien Régime, dans laquelle la dimension religieuse est essentielle*», (Zuili 2001:XXXIX).

⁶⁹ Mathieu-Castellani 1988

imatges: «(...) *l'image représentant un objet du monde visible signifie en même temps l'idée que symbolise conventionnellement cet objet*»⁷⁰.

El recorregut de Mathieu-Castellani repassa els principals llibres d'emblemes europeus que podem contrastar amb els estudis hispànics dels següents autors. De Rafael García Mahiques, destaquem la seva ponència «*La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la "vanitas"*»⁷¹. De Santiago Sebastián, el seu llibre *Emblemática e historia del arte*⁷². De Fernando R. de la Flor, entre d'altres obres, el seu capítol de la publicació col·lectiva *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, «*La sombra del Eclesiastés es alargada. "Vanitas" y deconstrucción de la idea del mundo en la emblemática española hacia 1580*»⁷³. Aquestes aproximacions a la cultura del desengany acosten el context cultural barroc espanyol a la tradició emblemàtica europea, tenint sempre present les problemàtiques associades a la mort, com són els conflictes armats, les epidèmies i la mortalitat consegüent, i la religiositat contrareformista imperant⁷⁴.

Serà en les festes efímeres on es troba una mostra de l'emblemàtica aplicada. El llenguatge simbòlic formava part de les grans celebracions barroques i especialment dels funerals com a mostra de la pompa. En els cerimonials regis és on millor queda palesa la importància del llenguatge visual de les construccions efímeres amb el llenguatge verbal de sermons i literatura commemorativa, creant una summa visual. Aquesta combinació de disciplines ha estat objecte de recerques variades, entre les que es recullen exemples que són bàsics per afrontar la nostra recerca, citem les publicacions de Javier Varela, *La Muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española*, i de Victoria Soto Caba, *Los catafalcos reales del barroco español: un estudio de arquitectura efímera*. Els dos analitzen la mort dels reis, Varela des del

⁷⁰ Ídem, p. 9.

⁷¹ García Mahiques 1994

⁷² Sebastián 1995

⁷³ Flor 2000

⁷⁴ Un dels paradigmes de l'emblemàtica espanyola en relació al món funerari és, pels autors citats anteriorment, l'empresa de Juan de Borja dels seus *Emblemas Morales* amb el *motto Hominem te esse cogita*. Aquest «Pensa que ets home», es pot posar en relació a les propostes jesuïtes de meditació de la mort, el crani és l'objecte adàmic que ens recorda que no som res més que éssers humans efímers de carn corruptible.

cerimonial àulic i Soto Caba des del gravat que ens queda com a representació dels cadafals⁷⁵.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

En l'apartat anterior hem seleccionat aquelles línies historiogràfiques que ens donaven el marc teòric de la recerca. El plantejament de l'estat de la qüestió ofereix de forma específica els estudis que remeten a la relació entre art i mort en el context català d'època moderna⁷⁶. Per aquest motiu fem una selecció atenent-nos als límits cronològics, geogràfics i temàtics que hem presentat anteriorment. Per aquest estat de la qüestió proposem dos apartats que s'ocupen respectivament de les següents temàtiques: una primera secció versa sobre les obres generals entorn l'art català escrites al llarg del segle XX i que tracten el nostre *corpus* d'obres analitzades; un segon punt són aquelles publicacions monogràfiques que han tractat el tema de la mort o creacions específiques per l'àrea geogràfica i el marc temporal que ens ocupa, presentades totes elles en un ordre que ens porta del passat al present.

La primera part del nostre estat de la qüestió centra l'atenció en les obres generals que s'han ocupat d'aspectes diversos de l'art català dels segles que han marcat la nostra recerca⁷⁷. Les obres tractades a cadascuna de les publicacions han configurat el nostre *corpus* d'estudi. Podem citar com a primera obra les *Nocions de arqueologia sagrada catalana* de Josep Gudiol i Cunill, que ens ofereix l'any 1902 una atenció a la religiositat amb una perspectiva històrica⁷⁸. Si derivem vers la història de l'art podem

⁷⁵ Varela 1990; Soto Caba 1991

⁷⁶ El nostre punt de partida ha estat la reflexió historiogràfica de la Dra. Sílvia Canalda i Llobet dins del primer volum d'*Ars Cataloniae* editada per Isard, (Canalda 1997). Altres autors ja havien reflexionat sobre l'estat de la qüestió i els problemes metodològics en ocupar-se de l'art català del segle XVII, tal i com va presentar el Dr. Joan-Ramon Triadó en l'article de la revista *D'Art*, (Triadó 1986). El precedent el trobaríem amb el tema genèric del *V Congreso del CEHA* que va tenir lloc a Barcelona l'any 1984 i que presentava com a títol i àmbit de treball *Arte catalán: estado de la cuestión*, (Arte catalán 1984).

⁷⁷ A nivell metodològic, vam partir de la lectura de les dues recopilacions d'història de l'art català publicades per Edicions 62 i per l'Isard, que tot seguit citarem. A partir d'aquestes lectures es va desenvolupar una primera selecció d'obres a tractar i que ens van derivar a les publicacions anteriors i posteriors per donar una panoràmica àmplia de la bibliografia associada.

⁷⁸ Gudiol 1902

resseguir amb una sèrie d'autors les publicacions que al llarg de la segona part del segle XX van marcar els inicis dels estudis artístics lligats a les institucions acadèmiques i museístiques. Ens referim en primer lloc a *L'art català* de l'editorial Aymà dirigida per Josep Folch i Torres⁷⁹. En els seus dos volums els seus autors i autores ens plantegen temes d'estil amb Cèsar Martinell⁸⁰, o aproximacions a disciplines específiques com el cas del gravat amb Maria Aurora Casanovas⁸¹.

Des d'un punt de vista general però atenent a les divisions entre les arts, podem marcar les aproximacions que van aprofundir en els àmbits de l'arquitectura, l'escultura i la pintura. Aquestes investigacions anaven completant les obres presentades en treballs anteriors, precisant aspectes rellevants per un millor coneixement de l'art.

L'arquitectura i l'escultura són els eixos vertebradors dels tres volums de Cèsar Martinell que ens ofereixen un estudi ampli dels segles del barroc amb el títol genèric *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*⁸². Sobre la pintura del període podem citar la secció de *L'Art Català* de l'editorial Aymà amb el capítol «La pintura dels segles XVI i XVII» de l'autor Ainaud de Lasarte⁸³ o els articles de Santiago Alcolea al *Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* sobre «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII»⁸⁴. Sobre aquests articles destaquem com l'autor recupera els noms documentats de pintors que van ocupar-se de treballs decoratius relacionats a sepultures i la festa efímera, entre d'altres tasques pictòriques. L'atenció donada a les obres no conservades, partint de la documentació d'arxiu, ens ofereix una metodologia per afrontar la nostra investigació.

⁷⁹ Folch i Torres 1955-1958

⁸⁰ Martinell 1961b

⁸¹ Casanovas 1958

⁸² Martinell 1959; Martinell 1961a; Martinell 1963. Corresponen respectivament als següents títols per cada volum: «Els precedents. El primer barroc (1600-1670)», «El barroc salomònic (1671-1730)», «Barroc acadèmic (1731-1810)».

⁸³ Ainaud de Lasarte 1958

⁸⁴ Alcolea 1959-1962

Paral·lelament als estudis en el camp de la història de l'art, Joan Amades realitzà els seus estudis sobre la mort en el context del folklore català amb obres específiques com *La mort, costums i creences* de l'any 1935 o les obres generals, *Costumari català* del 1956 o *Folklore de Catalunya: costums i creences* del 1969⁸⁵. Aquests estudis ens ofereixen altres camps de recerca que lliguen amb l'interès d'entendre la mort des d'una perspectiva cultural i social més àmplia⁸⁶.

Obres que ofereixen unes nocions artístiques generals són les de Marcel Durliat amb *L'art català*, específicament el capítol VII dedicat a l'art del renaixement al neoclassicisme⁸⁷; la síntesi de Puig en *Història de l'Art Català: del Renaixement al Barroc*⁸⁸, i Ainaud de Lasarte en el segon volum de *Cataluña. Tierras de España* que l'any 1978 presentava «El Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo»⁸⁹. Observem com les publicacions es feien ressò dels estils i una classificació genèrica de l'art que permetien sistematitzar els estudis amb una difusió tant catalana com espanyola. Per la nostra recerca aquestes obres ens proporcionen el recorregut d'una sèrie de peces que formen part d'aquestes publicacions i que en canvi no presentaven un interès específic sobre la qüestió religiosa, devocional o funerària. *El arte catalán* d'Alexandre Cirici Pellicer i *Arte en cataluña* de Joan-Ramon Triadó, dels anys 1988 i 1994 respectivament, es podrien situar en aquesta línia de recerca i difusió de l'art català amb obres de consulta genèriques que no ens ofereixen un camp d'estudi lligat als interessos específics de la tesi⁹⁰.

Altres publicacions en canvi esdevenien recopilacions d'història de l'art català més específiques dedicant en la seva totalitat una aproximació més detallada dels períodes, els estils i les obres. Aquestes sí que feien una atenció més acurada a la relació entre la mort i l'art a través de l'escultura funerària, les iconografies pictòriques o les exèquies i

⁸⁵ Amades 1935; Amades 1956; Amades 1969

⁸⁶ Els fons patrimonials de gravats dels segles XVII i XVIII que Joan Amades havia incorporat en els seus estudis, i que formaven part de la seva col·lecció personal, són un volum de peces que ens permeten veure la transmissió de certs aspectes religiosos vinculats a la mort al llarg del segle XIX i XX, en tant que les imatges presenten una circulació conceptual vinculada al seu ús.

⁸⁷ Durliat 1967

⁸⁸ Puig 1970

⁸⁹ Ainaud de Lasarte 1978

⁹⁰ Cirici 1988; Triadó 1994

funerals que, amb les fonts impreses i gravades, oferien noves mirades. Ens referim a les publicades per Edicions 62 i per l'Isard amb els volums específics de la cronologia estudiada.

Sobre la col·leccions d'Edicions 62 destaquem els dos volums treballats. En el volum IV, *L'època del Renaixement*, signat per Joaquim Garriga, ens trobem amb el context artístic del segle XVI, tenint present obres com serien els sepulcres renaixentistes d'arrel italiana que marquen una presència de l'element funerari⁹¹. En el volum V de la *Història de l'Art Català, L'Època del barroc s. XVII-XVIII*, Joan-Ramon Triadó presentava una panoràmica general que dedicava al segle XVII i al segle XVIII la mateixa proporció d'investigació introduint, junt les belles arts, les arts de l'objecte⁹². Aquesta publicació ha esdevingut la base per extreure les obres treballades i les derivacions de la nostra recerca. Destaquem l'atenció donada a les exèquies i funerals amb una mirada molt completa a la festa efímera que s'ha pogut reformular amb les especificacions d'estudis posteriors del mateix autor, d'altres especialistes i de la nostra tasca doctoral.

En aquesta línia generalista amb obres especialitzades trobem la *mise à jour* de l'editorial Isard que entre els anys 1997 i 2002 publica un recorregut per l'art català a través dels seus setze volums, entre els quals escollim aquells que tracten l'època moderna, fent incidència en el volum VII, *Escultura moderna i contemporània*, signat per Joan-Ramon Triadó, i el volum IX, *Pintura moderna i contemporània*, de la mà del citat autor junt Rosa Maria Subirana⁹³. Destaquem com en aquesta col·lecció es fan *excursus* dedicant dues pàgines a obres específiques, entre elles trobem alguns dels conjunts funeraris que tractem en aquesta tesi⁹⁴, sense oblidar les darreres

⁹¹ Garriga 1986

⁹² Triadó 1984

⁹³ Triadó 1998; Triadó 2001. D'aquesta autora, Rosa Maria Subirana, tenim en el volum X de la citada col·lecció de l'editorial L'Isard, la revisió de les arts del gravat en l'àmbit català sota el títol *El gravat i les arts del llibre*, (Subirana 2000).

⁹⁴ Ens referim als sepulcre de Ramon Folc de Cardona a la parròquia de Sant Nicolau de Bellpuig, (Triadó 1998:40-41), i les decoracions del cambril de Sant Oleguer a la Catedral de Barcelona, (Triadó 2001:122-123).

aportacions editorials com la titulada *Joies del Barroc català. Del Renaixement i del Vuit-cents* sota la direcció de Francesc Fontbona⁹⁵.

L'estat de la qüestió el podem completar amb obres genèriques que parteixen de tesis doctorals sobre aspectes iconogràfics com la publicació de Pérez Santamaria de l'any 1988, *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.) Projecció a Girona*⁹⁶; i la tesi doctoral d'Assumpta Roig, *Iconografia del retaule a Catalunya (1675-1725)*⁹⁷. Desenvolupen ambdues autores el tema del retaule català barroc oferint una perspectiva àmplia sobre temes tècnics, iconogràfics i de promoció de les obres dins dels contextos religiosos per les quals van ser creades⁹⁸.

El focus d'estudi de la retaulística tindrà una continuació a través dels catàlegs de les exposicions d'art barroc que ens ofereixen una renovació de les aproximacions a aquest camp, ens referim a les exposicions *Llums del Barroc* (Fundació Caixa de Girona, 2 d'abril al 23 de maig de 2004); *Alba Daurada: L'Art Del Retaule A Catalunya : 1600-1792 Circa* (Museu d'Art de Girona, 15 de juliol al 10 de desembre de 2006) i *Memòria del Barroc: tresors de la Catedral i del Museu Diocesà de Barcelona* (Catedral de Barcelona i Església de Sant Sever, 22 de setembre de 2008 a l'11 de gener de 2009).

Si fem un recorregut històric per la bibliografia a la recerca de les publicacions monogràfiques que conformen el segon apartat d'aquest estat de la qüestió, hauríem d'esmentar les considerades per la nostra investigació com a clàssiques de la recerca sobre la imatge de la mort en l'art català d'època moderna, i les darreres aportacions editorials.

⁹⁵ Fontbona 2015

⁹⁶ Pérez Santamaria 1988

⁹⁷ Roig 1990

⁹⁸ Llums barroc 2004; Alba daurada 2006; Memòria 2008. Altres exposicions anteriors a aquestes, que ens han llegat els seus catàlegs com a estudis de les peces que formaven part de les exposicions, ja van ocupar-se de presentar l'art religiós de les diòcesis catalanes i de les col·leccions dels museus que s'encaminaven vers els nous models de gestió patrimonial. Ens referim a les següents exposicions: *Thesaurus: l'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800* (Thesaurus 1986); *Millenium: història i art de l'Església catalana* (Millenium 1989); *Pallium: exposició d'art i documentació de la Catedral de Tarragona* (Pallium 1992); *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Prefiguració 1992); *Pulchra. Centenari de la creació del Museu de Lleida 1893-1993* (Pulchra 1993).

En aquest sentit, dins les monografies històriques, podem citar a Pi y Arimon amb la seva publicació *Barcelona Antigua y moderna* que ens presenta l'any 1854 una relació dels cementiris barcelonins que podem completar amb l'article de la revista *La Renaixensa* que l'u de novembre de 1871 ens presenta la tradició de «Lo jorn dels morts», fent atenció al fet de morir a Barcelona a través de les sepultures catedralícies⁹⁹. Aquest és l'estudi específic que desenvolupa Josep Mas l'any 1911 amb el volum VIII de les seves *Notes històriques del bisbat de Barcelona: lo fossar de la Seu de Barcelona y ses inscripcions funeràries*¹⁰⁰. Aquesta atenció als enterraments històrics en la ciutat de Barcelona té com a contrapunt l'interès de l'estudi sobre arquitectura efímera de Campmany publicat en tres números de la *Gasetta de les Arts* amb el títol «Arquitectura Decorativa Funerària»¹⁰¹. Destaquem també l'article genèric, en aquest cas sobre escultura funerària a Catalunya, de Pedro Carbonell que entre els anys 1926-1936 publicà a la revista *Museum*, fent un recorregut per «*La escultura en Cataluña. Especialmente la funeraria. Período medieval y del Renacimiento*»¹⁰². Aquest camp d'estudi no ha avançat amb estudis específics posteriors que continuessin les recopilacions documentals i l'atenció als espais funeraris, tal i com havien fet els autors d'aquest primer període del segle XX¹⁰³.

Avançant en el segle XX trobem obres que de forma monogràfica ens parlen de manifestacions barroques claus pel corpus de la recerca portada a terme, com són el sepulcre de Sant Oleguer analitzat l'any 1931 per Duran i Sanpere¹⁰⁴; o la presència funeral dels Cardona al monestir de Poblet amb l'estudi de César Martinell de l'any 1949, presentant les produccions dels escultors Grau de Manresa i de Josep Juncosa atenent a la documentació de l'Arxiu de Protocols de Barcelona¹⁰⁵. L'any 1958 tenim la publicació de Josep Maria Madurell i Marimón centrada en una altra de les fites

⁹⁹ Pi y Arimon 1854; Tàmaro 1871

¹⁰⁰ Mas 1911

¹⁰¹ Campmany 1925a; Campmany 1925b; Campmany 1926

¹⁰² Carbonell 1926-1936

¹⁰³ Assistim a un interès creixent en aspectes com són l'orfebreria o l'escultura al servei de la mort, a través de les creacions d'autors determinats. L'estudi dels vasos i dels espais no monumentalitzats de la mort queda relegat per la historiografia a favor de les mostres on els escultors i orfebres excel·leixen en les seves realitzacions.

¹⁰⁴ Duran i Sanpere 1931

¹⁰⁵ Martinell 1949

sepulcrales modernes, el conjunt funerari de la capella de la Immaculada Concepció de la Catedral de Tarragona¹⁰⁶. Aquest autor, Madurell i Marimón, presentà a la revista *Ausa*, pels anys 1968-1971, el seu estudi documental sobre «La urna d'argent de Sant Bernat Calvó de la Seu de Vich», una de les peces d'orfebreria catalana destinada a contenir relíquies¹⁰⁷. Totes elles presenten un estudi detallat d'obres específiques que formaven part dels estudis generals.

Analitzant aquestes propostes de finals del segle XIX i primera meitat del segle XX, observem una atenció als espais de la mort i a l'escultura funerària relacionada, com una de les bases de les recerques sobre l'art al servei de la mort. Aquesta mateixa tendència és la que es manté al llarg de la segona meitat del segle XX i arriba fins als estudis més propers. Anirem estudiant les publicacions entre els anys setanta i noranta al llarg dels següents capítols, però en aquesta part de l'estat de la qüestió volem fer menció de les darreres aportacions dels anys noranta fins a l'actualitat, any 2015, que ens donen les darreres revisions monogràfiques sobre temes de mort i art. En comú tenen totes elles un focus d'interès principal de les recerques en els conjunts sepulcrales dels segles XVI i XVII.

L'article de Jaume Marqués dedicat al mausoleu gironí de Guillem Boil de l'any 1992-1993 és una referència centrada en un cas concret, com també ho serien els estudis relacionats amb Poblet de Gonzalvo i Bou o de Carrió-Invernizzi, destacant l'article «Los usos del pasado en la corte virreinal de Nápoles», que ens situen en les últimes aportacions sobre el tema¹⁰⁸. Especial atenció al tema funerari dedica a les seves investigacions Joan Yeguas que a través d'articles i llibres ens presenta els aspectes sepulcrales catalans dels segles XVI i XVII, entre els que destaquem l'article en *Locus Amoenus* dels anys 2005-2006 o els llibres de l'autor dels anys 2009 i 2012, *El Mausoleu de Bellpuig: història i art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya* i *La*

¹⁰⁶ Madurell 1958

¹⁰⁷ Madurell 1968-1971

¹⁰⁸ Bosch 1990; Marqués 1992-1993; Gonzalvo i Bou 2001; Carrió-Invernizzi 2007

*Glòria del marbre a Montserrat: els sepulcres renaixentistes de Joan d'Aragó, Bernat de Vilamarí i Benet de Tocco*¹⁰⁹.

Altres aspectes d'atenció de les darreres recerques han estat centrats en d'altres aspectes de la producció artística, més enllà dels sepulcres, com els estudis sobre gravat i la festa efímera de les exèquies en el territori català, entre d'altres tipologies d'obres i temàtiques¹¹⁰. Podem citar també els estudis específics de la mort reial de Javier Varela, *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española*, i de Victoria Soto Caba, *Los Catafalcos reales del barroco español: un estudio de arquitectura efímera*, que plantegen el fenomen català dins de la monarquia espanyola¹¹¹.

Entre els estudis específicament catalans tenim els dedicats al context barceloní de Joan-Francesc Ainaud i Escudero o de Maria Àngels Pérez Samper de l'any 1989¹¹². Aquestes publicacions ens ofereixen una visió àmplia de la festa efímera incidint en el context funerari que podem ampliar amb articles específics dedicats a exèquies concretes com la de la Reina Maria Amàlia de Saxònia estudiada per Federico Revilla l'any 1984 o les de Carles II analitzades per Esther Galindo Blasco l'any 1991. Així mateix hem d'afegir l'estudi de la festa efímera funerària en moments concrets, el segle XVIII, com l'anàlisi de Joan-Ramon Triadó sobre l'època de Carles III, dins del volum genèric *Catalunya a l'època de Carles III*¹¹³. El camí vers el neoclassicisme el va presentar Esther García Portugués en una ponència que ha estat recollida en l'article de la revista *Pedralbres*, «Cambios y pervivencias en los túmulos de nobles militares en la Cataluña del siglo XVIII», que partia de la seva tesi doctoral¹¹⁴. Culminant aquests

¹⁰⁹ Yeguas 2005-2006; Yeguas 2009; Yeguas 2012

¹¹⁰ Una sèrie d'articles que estudien aspectes relacionats amb obres diverses, retaules, pintures i conjunts escultòrics, van completant el catàleg visual d'aquesta investigació en altres creacions artístiques. Els autors s'ocupen de l'origen, significat i fortuna crítica de les obres. Destaquem aquelles sobre el Purgatori, entre les que trobem les publicacions de Modest Prats, Francesc Esteve i Perendreu, Eugeni Perea, Miquel Mirambell i Carles Dorico, on podríem afegir l'article de Paulino Rodríguez sobre el tema en el context català de la Baixa Edat Mitjana, (Prats 1989; Esteve i Perendreu 1991; Perea 1998; Mirambell 2004; Dorico 2007; Rodríguez 2004).

¹¹¹ Varela 1990; Soto Caba 1991

¹¹² Ainaud i Escudero 1989; Pérez Samper 1989

¹¹³ Triadó 1991

¹¹⁴ Garcia Portugués 1998

estudis amb el de Maria Garganté de l'any 2011 sota el títol *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya del barroc*, ocupant-se de la festa efímera en el context arquitectònic, establim la línia de recerca que ha estat clau per la nostra investigació¹¹⁵.

En l'àmbit de recerca sobre el gravat trobem els exemples anteriors relacionats amb els funerals, però hauríem de completar-ho amb l'atenció que Immaculada Socias ha donat a una tipologia de gravats catalana molt difosa, els novíssims o postrimeries, que estudia principalment en dos articles de l'any 1993¹¹⁶. Aquestes obres tindran una gran difusió a nivell popular com també tenen els fulls de navegació al cel que Esther Galindo analitza l'any 2002¹¹⁷. Aquesta vessant del gravat popular es relaciona amb els estudis citats de Joan Amades i amb la col·lecció de l'autor actualment conservada al Centre de Documentació del Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.

Altres obres en aquesta línia de recerca temàtica, sobre l'art i la mort, les presentarem en els capítols següents de la tesi segons tractem cada tema i el seu context específic. L'estat de la qüestió ens proposa una sèrie de publicacions que han centrat principalment l'interès dels estudis en la producció de l'escultura funerària i en l'àmbit de la festa efímera, amb el gravat com la realització artística conservada de les mateixes. La investigació que em desenvolupat es fa ressò d'aquestes línies de treball per aportar una visió sobre la mort dins de l'art català d'època moderna més enllà de les temàtiques tradicionalment tractades per la historiografia. A través de la unió de diferents disciplines de les ciències socials, ens acostem a una realitat intrínseca a l'ésser humà, la mort i les reflexions sobre aquest moment ineluctable.

¹¹⁵ Garganté 2011. De la mateixa autora voldríem destacar la seva tesi doctoral defensa l'any 2003 a la Universitat de Barcelona i centrada en l'arquitectura religiosa per les comarques de la Segarra i l'Urgell que va ser publicada l'any 2006. De forma més específica amb el tema tractat, citem l'article «"Sumptuosas fiestas, festivas demostraciones y lucidos obsequios": Festa i efímer a la ciutat de Vic al segle XVIII», (Garganté 2003; Garganté 2006; Garganté 2009).

¹¹⁶ Socias 1993a; Socias 1993b

¹¹⁷ Galindo Blasco 2002

II. ART, DEVOCIÓ I RITUAL FUNERARIS A LA CATALUNYA MODERNA

Aquesta part central de la tesi doctoral titulada *Art, devoció i ritual funeraris a la Catalunya moderna*, presenta la investigació portada a terme segons els paràmetres presentats a la secció anterior denominada «Preàmbul». Partint del fet funerari i transitant entre les manifestacions artístiques, devotes i rituals, proposem en els tres apartats següents un recorregut per la cultura de la mort a la Catalunya dels segles XVI, XVII i XVIII.

El primer apartat, «La mort escrita», versa sobre la presència literària de la mort. L'anàlisi de les fonts escrites ens permet una aproximació cultural que fa esment de les principals mostres conservades dels literats i dels gèneres associats a la mort. Noms propis com serien els de Francesc Vicent Garcia, Francesc Fontanella o Agustí Eura, ens donen accés a les composicions poètiques de caràcter escatològic que es posen en relació amb altres fórmules com les *ars moriendi* i els llibres de viatge a l'Infern i al Purgatori. Així mateix, es fa atenció a les relacions de successos i als sermons per obtenir noves vies d'estudi del fet funerari a través de les lletres escrites, sense oblidar el patrimoni documental dels arxius que completen aquesta part de la recerca doctoral.

El segon apartat, «La mort ritualitzada», ens apropa al cerimonial funerari. Analitzem el ritual de la mort fent ús de fonts variades que ens ofereixen la sistematització del final de la vida segons les doctrines eclesiàstiques. Aquest punt de partida teològic i litúrgic ens permet fer una derivació vers les iconografies associades que amb les creacions artístiques presenten les devocions, ja siguin tradicionals o noves, junt les formes de dol que vertebraren la relació entre art i ritual.

El tercer, i darrer apartat, «La mort imaginada», condensa en els seus cinc capítols la recerca sobre l'art davant del fet de morir. En ell s'estudia un *corpus* d'obres ampli que ens permet trobar les relacions entre art, devoció i ritual que plantejava la tesi doctoral. Analitzant pintura, escultura, gravat, arts de l'objecte, literatura, i altres creacions de la mà de l'home, s'estableix un recorregut per les imatges de la mort a Catalunya, atenent a la representació dels cossos morts i a l'imaginari del Purgatori; pel concepte de vanitas o per les mostres de l'arquitectura efímera, amb les exèquies i

cerimònies funeràries, i de les sepultures com a espais d'enterrament. El darrer capítol ens porta a la reflexió sobre altres presències de la mort amb la veneració de cossos sants i de relíquies d'efecte taumatúrgic.

«La mort imaginada», així doncs, presenta una visió artística àmplia combinant la recerca d'arxiu amb les obres i la historiografia sobre les mateixes. La sistematització de la informació ha estat donada per la metodologia i el marc teòric del qual es partia, apostant per una divisió temàtica que permet estructurar aquest apartat en capítols separats que a la vegada es relacionen i es completen entre ells. La història de l'art és la disciplina comuna per cada divisió i subdivisió del text que presentem, afegint altres vies d'estudi de les ciències humanes com són la història, l'antropologia, la sociologia o la teologia, que completen una interpretació del fet artístic com a paradigma de la cultura de la mort en època barroca per l'àrea catalana.

Aquests tres apartats presentats, «La mort escrita», «La mort ritualitzada» i «La mort imaginada», són els tres eixos a l'entorn dels quals es vertebreren els resultats de la investigació portada a terme. La mort com a fenomen cultural té una sèrie de manifestacions escrites, rituals o visuals que s'havien de tractar de forma específica però sense oblidar relacionar a cada pas les diferents formules. Totes elles formen part de la mentalitat de la seva època i per aquest motiu trobarem les seves relacions i divergències a través de les següents pàgines.

1. LA MORT ESCRITA

La literatura s'ha fet ressò en gèneres diversos del tema universal de la pèrdua de la vida. És, doncs, la «mort escrita» una primera secció de recerca per tal de copsar el fenomen funerari en el camp de les lletres. La mort com a protagonista literària ha estat estudiada de forma parcial en el cas de les lletres catalanes barroques, per aquest motiu esdevé interessant recopilar algunes de les creacions que ens donen un context on vida i mort queden codificades per la ploma dels autors. Per donar una visió global de la literatura al servei de la mort, desenvoluparem tres capítols que donen una visió genèrica que podem completar amb apartats posteriors que incorporen els aspectes rituals i visuals.

Pel desenvolupament d'aquest apartat la investigació ha combinat el buidatge dels fons patrimonials que conserven les edicions literàries manuscrites o les edicions impreses originals, paral·lelament a la recerca en els arxius per aportar les dades documentals que ens dotaven d'una millor comprensió històrica d'aquestes fonts d'època. L'aproximació a les citades fonts primàries s'ha portat a terme tenint en compte els estudis especialitzats i les edicions crítiques de les mateixes.

El primer capítol, «La literatura catalana i la presència literària de la mort», esdevé una síntesi de la literatura barroca catalana que s'ha ocupat del tema. La mort com a tema present a les creacions literàries de caràcter poètic és el concepte desenvolupat atenent a les figures específiques d'autors com són Francesc Vicent Garcia, Francesc Fontanella i Agustí Eura, i dels gèneres literaris de les *ars moriendi* i dels llibres de viatges a l'Infern i al Purgatori.

El segon capítol, «Entre les relacions de successos i els sermons funeraris», versa sobre la literatura creada per les festes efímeres, les exèquies i les mostres funerals, en àrea catalana. Ens centrem en les cròniques, els exemples escrits que no incorporen la imatge visual per tal d'estudiar més profundament el gènere en tant que literatura. Sobre aquells que incorporen imatge ens farem ressò a l'apartat tercer, «la mort imaginada», quan de forma específica parlarem de la visualitat de la festa efímera.

El tercer capítol, «El patrimoni documental dels arxius», introdueix els documents i les informacions que podem extreure dels arxius i dels seus fons per estudiar la mort en èpoques històriques. Aquest tipus de recerca enllaça amb els estudis històrics i d'ells ens ocuparem dels aspectes relacionats amb la creació artística per veure usos múltiples de les fonts directes.

1. 1. LA PRESÈNCIA LITERÀRIA DE LA MORT

L'aproximació a la mort com a fet cultural es pot realitzar des de punts de vista diferents. En aquesta part de la investigació ens proposem mostrar la presència del fet de morir en la literatura catalana. Per desenvolupar aquest context literari català d'època barroca, introduïm la temàtica en àrea hispànica, cosa que en permet tenir un punt de partida sobre el concepte de desengany literari. A partir d'aquesta base, parlarem de tres autors catalans del període (segles XVII i XVIII) que fan de la mort un dels seus temes narratius i poètics clau. Per últim, i per tal de completar aquesta mirada literària, introduïrem altres gèneres específics que seran els corresponents als llibres que mostren el bon morir i les publicacions sobre viatges a l'Infern i al Purgatori.

Començarem analitzant l'aparició dels llibres en l'escultura funerària. Les sepultures tardo-medievals i la tradició renaixentista presenten sovint figures jacents o mig jacents que tenen en les seves mans un o diversos llibres. Aquesta presència de la saviesa religiosa medieval continguda en els llibres donarà pas a una saviesa de caràcter humanista quan els títols de les obres presentades remetin a la nova mentalitat pròpia del *Quattrocento* italià. Aquest recurs simbòlic del llibre té diverses vessants, per una part és la codificació del coneixement del finat, però també és una mostra de la seva espiritualitat i, no gensmenys, de la seva vida cultural. El llibre és, a més a més, un element de prestigi, de classe social que queda present en el repòs etern.

Aquests llibres els trobem també en la pintura, en les taules de l'evanescència, les natures mortes on apareixen apilats entre flors, cranis, rellotges i altres símbols de la caducitat de la vida. Aquest discurs que Bialostocki desenvolupa ens ofereix una mirada al llibre com objecte que cosifica la literatura i que lliga amb contextos funeraris o iconografies de les vanitas¹¹⁸.

¹¹⁸ Bialostocki 1988

En la literatura dels segles XVII i XVIII, la mort esdevé la protagonista. La literatura barroca està marcada pel desencís, l'escepticisme, l'excés i l'engany dels sentits. En un context global de desencant i desengany, no ha d'estranyar que els temes de poesia, teatre i prosa oscil·lin entre la variabilitat de la fortuna, el món com un teatre, la vida com un somni, la fugacitat de la vida i la presència de la mort, que desemboquen en una vanitas literària que enllaça plenament amb altres manifestacions artístiques com gravat, pintura o escultura. Recursos retòrics, sintàctics i formals, com l'artifici i la desmesura, la paradoxa i l'antítesi, el contrast i l'enginy, són els mecanismes literaris que permeten evocar un món que té una mirada pessimista i que es replanteja el lloc de l'ésser humà en els designis del cel.

La literatura del Segle d'Or desenvolupa en llengua castellana obres que prenen el desengany i la mort com a temes protagonistes¹¹⁹. Ens trobem amb composicions poètiques com *A una calavera* de Lope de Vega (1562-1635); *El sueño de las calaveras*, *A los huesos de un rey* o *La cuna y la sepultura* de Francisco de Quevedo (1580-1645); o composicions teatrals com *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Altres exemples els tindriem en la literatura emblemàtica amb Diego Saavedra Fajardo (1584-1648), amb l'emblema *Lubridia mortis*, o amb els de Sebastián de Covarrubias (1539-1613), *Ex amaritudine dulcedo* i *Omnia debentur vobis*, entre d'altres. Aquesta selecció permet tan sols que intuïm la importància literària que adquirí el pessimisme i el desengany davant del món.

Si prenem el crani com a objecte físic de meditació espiritual, seguint les premisses dels exercicis espirituals jesuïtes, veiem que és aquest el detonant mental d'aquesta pràctica. Evocadores són les paraules del citat poema de Lope de Vega, *A una calavera*:

«Esta cabeza, cuando viva, tuvo
sobre la arquitectura destes huesos
carne y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que mirándola detuvo

¹¹⁹ Infantes 1984; Marset 2002

*Aquí la rosa de la boca estuvo,
marchita ya con tan helados besos,
aquí los ojos de esmeralda impresos,
color que tantas almas entretuvo.*

*Aquí la estimativa en que tenía
el principio de todo el movimiento,
aquí de las potencias la armonía.*

*¡Oh hermosura mortal, cometa al viento!,
¿dónde tan alta presunción vivía,
desprecian los gusanos aposento?»¹²⁰*

En l'àmbit literari en llengua castellana destaca el *Discurso de la verdad* de Miguel de Mañara (1627-1679). L'obra acabada l'any 1671 és el testimoni escrit de la mentalitat de l'impulsor de la institució sevillana de l'*Hospital de la Caridad*. El programa iconogràfic d'aquesta institució és un dels millors exemples del segle XVII per entendre la iconografia de la mort¹²¹. Les obres pictòriques de Juan de Valdés Leal (1622-1690), *In Ictu Oculi* i *Finis Gloriam Mundi*; les de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), les *Obres de la Caritat*; i l'escultura de Pedro Roldán (1624-1699), l'*Enterrament de Crist*; exalten la vanitat i el desengany del món amb una dedicació a la virtut de la caritat que desenvolupen els membres de la *Hermandad de la Santa Caridad*¹²².

¹²⁰ Micó 2003:387-388

¹²¹ Gállego 1996:168-171. Aquest autor en *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* ens ofereix una primera aproximació al conjunt que ha estat profusament estudiat posteriorment.

¹²² El conjunt artístic conservat a l'església del centre sevillà és un programa iconogràfic complet que ens presenta la imatge de la mort en ple segle XVII. El programa dividit en tres parts diferenciades per les pintures murals culmina en l'altar que presenta el Sant Enterrament escultòric de Roldán. La idea que lliga les decoracions es portar a terme la caritat en vida com a virtut humana per aconseguir una bona mort cristiana. Aquestes tres parts citades són les decoracions del sots cor de Valdés Leal, les pintures de la nau de Murillo i el treball de Valdés Leal pel cor superior i la cúpula. El programa comença amb les *Postrimeries*, el record de la mort al sots cor. La continuació són les *Obres de la Caritat*, que enllacen amb la funció mateixa de la institució, desenvolupades en la nau a través de les pintures de Murillo, algunes són les originals i d'altres són les còpies de l'any 2008 que volen suplir les exportades pel Mariscal Soult el 12 de gener de 1811 i que es troben avui en dia en diferents col·leccions internacionals, completades amb l'escultura de Roldán. La tercera part del programa iconogràfic és l'*Erecció de la Creu a Jerusalem* com a culminació de la humilitat de la germanat, en el pis superior del cor. De Valdés Leal

El text de Mañara és la versió escrita del programa iconogràfic aportant el context espiritual en el què hauríem de situar aquesta institució i les relacions artístiques lligades a aquesta¹²³. El *Discurso de la verdad*, amb un estil directe i rotund, és una reflexió de caràcter ascètic-espiritual sobre la inexorable arribada de la mort i la preparació en vida per a aquesta, lligant amb la pedagogia ignasiana i els recursos literaris de visualització mental:

«Ciego eres, sino ves estas cosas: desventurado de ti, que surcas el mar, y la tierra, por juntar riquezas, para dexarlas a otros, y cuando menos pienses, entrarás desnudo en una sepultura llena de huesos, y calaveras, que será tu obscuro aposento hasta el final del mundo: mira quanto ha que poseen este aposento los difuntos»¹²⁴.

En el panorama literari en llengua catalana, sense oblidar l'ús de la llengua castellana i llatina en aquest mateix període, també s'observa una poètica artificiosa i de desengany davant de la crisi política, econòmica, social, religiosa i científica. Durant els segles XVII i XVIII, la conflictivitat militar, les reafirmacions d'identitat i la mortalitat epidèmica són algunes de les motivacions que generen uns discursos literaris marcats per la mort. La vanitat del món queda palesa en la literatura catalana barroca tal i com han estudiat autors com Bargalló amb el llibre *Literatura catalana del segle XVI a XVIII*¹²⁵, o el manual conjunt de Rossich i de Valsalobre, *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*¹²⁶. Entre els topoi que presenten els textos recopilats pels citats estudiosos destaca la forta presència del desengany.

Resseguint la producció escrita ens proposem esbossar un «desengany català» paral·lel a les tendències que hem descrit en llengua castellana. Si prenem els títols d'algunes

també són les decoracions de la cúpula en el tram previ a l'altar que presenta sants, els Evangelistes i angelets amb els atributs de la Passió, les *arma christi*.

¹²³ Miguel de Mañara 2010. Aquest catàleg de l'exposició temporal associada, presentava aquesta relació entre l'autor i l'espai.

¹²⁴ Mañara 2008 (1671):10-11. Citem l'edició facsímil que recupera la publicació sevillana de l'any 1778 per part de l'impressor Don Luis Bexinez y Castilla.

¹²⁵ Bargalló 1987

¹²⁶ Valsalobre 2007

composicions ens trobem amb un panorama on la vida és veu com una aparença, una falsedat que desemboca en una mentalitat dirigida a les postrimeries de l'home: *Al desengany del món i ses vanitats* d'Antoni Massanés (?-1634)¹²⁷, *A un meravellós somni i al desengany del món* de Joan Terré (s. XVII), *En les congoixes de la mort, lo que diu un fel contrit a un crucifix* de Rafael Nogués (s. XVII), *Sonet en menyspreu del Dimoni. Com se li escapen les ànimes dels Confreres del Carme* de Josep Elies Estrugós (?-1645), o *A l'engany del món* de Rafael Cordelles (s. XVII).

Com ja hem apuntat anteriorment, el «desengany català» troba en tres figures literàries un complement a les mostres que hem esmentat: Francesc Vicent Garcia (1578/79-1623), Francesc Fontanella (1622-1682/83) i Agustí Eura (1684-1763). Els tres creadors, per la qualitat de la seva obra i per la seva cronologia, ens permeten desenvolupar una visió de la literatura barroca des dels inicis del segle XVII fins al segle XVIII.

1. 1. 1. ELS SEUS LITERATS

Els autors que volem analitzar a través de la seva producció literària són Francesc Vicent Garcia, Francesc Fontanella i Agustí Eura. Amb les seves composicions poètiques, i les cronologies respectives de cada autor, assistim a una presència de la mort a les lletres dels segles XVII i XVIII¹²⁸.

Francesc Vicent Garcia, conegut com el Rector de Vallfogona, és una dels primers exponents de la poesia barroca catalana, que oscil·la entre la producció culta de

¹²⁷ Manuscrit conservat a la Biblioteca de Catalunya sota el títol *Curiositat catalana o Recreo i jardí del Parnàs*, (BC Ms. 80, f. 152-157v). Per la resta de composicions citades en referim a l'antologia de poesia catalana barroca de Rossich i Valsalobre on els autors recuperen diverses fonts manuscrites per oferir una edició crítica d'aquestes, (Rossich 2006).

¹²⁸ Destaquem com les composicions presentades en aquest capítol tenen en comú l'ús de la llengua catalana. Paral·lelament podríem trobar exemples en llengua castellana i llatina atenent a la pluralitat lingüística que es donava al territori. La selecció dels textos ha estat coincident amb els estudis literaris sobre els mateixos i les recerques portades a terme des del camp de la filologia i la crítica literària.

sermons funeraris¹²⁹ i composicions poètiques sobre el desengany del món, «Que és apariència tot lo de aquest món», tal i com podem llegir al final del seu poema *A la vanitat del món i engany*:

«Si voleu ser discret parlau a pler,
si voleu ser valent mostrau rigor,
si, acàs, voleu ser festejador
digau, tothora, que teniu què fer;

si opinió desitjau de mercader,
tingau en la botiga plata i or
ab sedes i brocats de gran valor,
i pagau a tothom, fins un diner;

si voleu ser llegit tingau memòria,
si voleu ser soldat parlau de guerra
i, si galant, anau com Absalon;

digau que los treballs teniu per glòria
i tindran-vos per sant los de la terra,
que és apariència tot lo de aquest món»¹³⁰.

Aquest sonet, amb una temàtica pessimista i un to greu, contrasta amb altres mostres, del mateix autor, de caràcter burlesc com per exemple *Epitafi a un gran bevedor d'aiguarent, lo qual morí de gota*, on, a partir de l'evocació d'un epitafi, ens relata els vicis dels sepultat:

«*Hic jacet* lo qui cregué
ésser preservat de gota,
puix d'aigua sols una gota,
si no ardent, mai la begué.

¹²⁹ Destaquem l'ideat per les exèquies gironines de Felip III l'any 1621: Garcia, F. V. *Sermó predicat en la iglesia catedral de Gerona*. Barcelona: Jeroni Margarit, 1622.

¹³⁰ Rossich 2006:64-73

Gota l'agotà i tragué
d'esta vall de plors i crits;
i per segles infinits
estarà sencer son cos,
que cuc no hi ha que hi dón mos,
perquè el guarden los mosquits»¹³¹.

En una altra vessant creativa, de caire més conceptista, Francesc Vicent Garcia deixa palesa la preocupació pel pas del temps, el *tempus fugit*, en el joc retòric *Demanaren a l'autor fes un sonet al temps, en què hi hagués 26 vegades temps*, una recreació de l'efímer que enllaça amb la vanitat del món:

«Temps que, sens temps, passares com a temps,
si del bon temps memòria, Temps, me deixes,
com no et llastimen, Temps, ab temps, mes queixes,
antes que temps me vinga a faltar, Temps;

De temps en temps, mudança fa lo temps,
tu, Temps immoble, ab lo mal temps me deixes:
quan millor, Temps, se acabaran mes queixes
si, per donar-les, Temps, me dones temps?

Ai, Temps, de temps demano sols un' hora
per a lograr, o Temps, una hermosura
que, temps ha, Temps, mon cor esclau adora;

a ton nom, Temps, faré una estàtua pura,
de aquell metall que el temps avar adora
i agrair-te-he, tot temps, Temps, ma ventura»¹³².

¹³¹ Rossich 2006:63

¹³² Rossich 2000. Citem l'edició facsímil del text original *La armonía del Parnàs* editat a Barcelona per Rafael Figueró l'any 1703 conservat a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (BUB 64/4/18).

Un segon literat que volem presentar és Francesc Fontanella, plenament situat en el segle XVII, sent potser un dels millors exemples escrits per desenvolupar una teoria de la vanitas literària catalana. Composicions poètiques com *A la mort de Nise*, *A una calavera i rellotge de pols* o *Desengany del món*, són exemplars pel que fa a l'ús dels recursos literaris barrocs per ocupar-se del tema de la vanitas. En aquest darrer, Fontanella desenvolupa els temes literaris del pas del temps, la fugacitat de la vida en mans de l'inexorable *tempus fugit*, la pèrdua de la bellesa, que mostra a través d'al·lusions florals o de *topoi* com serien el naufragi, la nit, les ombres, o la vida que transcorre com un riu.

El pessimisme davant la vanitat del món porta a l'autor a mostrar una imatge desencantada de l'existència on aparences i desmitificació del món esdevenen claus interpretatives de la temàtica supranacional del desengany. *Desengany del món* és una composició ascètica sobre la fugacitat de la vida on l'autor la vincula a la pròpia experiència utilitzant la primera persona:

«Passen edats i vides
ab moviment subtil,
les unes nos segueixen,
a les altres seguim.
Los anys se precipiten
tan veloçment al fi,
que és començar a víurer
començar a morir.
Los termes corresponen
en cercle repetit:
lo que un sospir anima
acaba altre sospir.
Aquell alat i coixo,
que és nou sempre i antic,
la dalla té per véncer,
les ales per fugir.
Fugen volant les hores,

i en globus cristal·lins
la pols que cau desperta
a la que està dormint.
Plora la font al nàixer
lo breu de son camí,
del bressol d'esmeralda
a l'urna de safir,
quan ab agenes aigües
inunda lo jardí,
si riu no la sepulta,
se precipita al riu.
Vola vaixell superbo
ab les ales de lli
i troba lo naufragi
tan prest com lo perill.
A la dubtosa vida
ab lo crepúscol ix
la meravella bella
en son primer matí.
A la viola dèbil,
al girasol altiu,
mortalla són comuna
los tendres gessamins.
És en florida esfera
fragant emperatriç
efímera de nacre,
cometa de carmí.
Ni sa guarda espinosa
ha pogut encobrir
a la invisible Parca
de sa verdor lo fil.
Des del més noble lliri
fins al clavell més viu,
totes les flors acaben
sols de l'haver florit.

Si fuig la nit vençuda,
en va l'alba se'n riu,
pus que venja lo dia
les mengües de la nit.
No canten la victòria
los ocellets festius,
si causa son eclipse
qui la fa resplendir.

Del temps lo gran monarca,
del temps no s'eximí,
si principi de viure,
exemple de morir.

D'esta manera passen
mos dies fugitius,
que no els tinc per mos dies,
pus són los que no tinc.

Si per los que passaren
altres han de venir,
uns són de l'esperança,
los altres de l'olvit.

Mes olvit favorable
contra mals envellits
que, renovant memòries,
aumenten lo perill.

Desconec la figura
de mi mateix en mi,
tots los colors confusos,
mudats tots los perfils.

Tan lluny d'aquella imatge
del gran pintor diví,
que sols la pot conèixer
qui la pot corregir.

Anticipat cadàver,
si no sepulcre trist,
de mortes altiveses

i de cuidados vius.
Del llum resten les ombres,
del foc la cendra vil,
del cos lo tronc inútil
i del cor lo patir.
Mes, pus la vida tota
és un punt infeliç,
pensem en altra vida
que és nostra fi sens fi»¹³³.

Les creacions poètiques de Fontanella es completen amb la peça teatral *Lo desengany* (1649-1651). L'autor, seguint les premisses calderonianes, presenta el personatge «desengany» com advertència contra la fiabilitat de les paraules de les dames en qüestions amoroses. Utilitza els recursos barrocs del teatre dins del teatre apel·lant al pla de la realitat de l'autor, citant creadors, personatges de l'època, interpel·lant a l'espectador, que articula en el pla de ficció. Aquesta relació entre els plans de realitat i ficció s'entrellacen a *la mort de Nise* quan l'autor parla de la pèrdua de la seva esposa Helena (†1648) que rebia el pseudònim de Nise en els seus poemes¹³⁴. Aquesta elegia funeral manifesta el dol de l'espòs i al·ludeix a la pròpia mort com a final del seu patiment:

«Oh, dures fletxes de mon fat rompudes,
rompudes per ferir més doloroses,
que, llevant-me les plomes amoroses,
deixau al cor les puntes més agudes!

Flames més eclipsades que vençudes,
aurores algun dia lluminoses,
ombres ja de ma vista tenebroses,

¹³³ La Biblioteca de Catalunya conserva el lligall manuscrit *Obres dramàtiques i poètiques* amb composicions de l'autor (BC Ms. 2794). Citem l'edició antològica moderna, (Fontanella 1998: 88-91). L'edició poètica completa amb introducció i notes crítiques de les obres de Fontanella és la publicació en dos volums editada per Maria Mercé Miró, (Miró 1995).

¹³⁴ Nise és també protagonista de les composicions *Sonet en la mort de Nise* (Fontanella 1998:53) i els quatre sonets que conformen la *Inscripció cronològica* (Fontanella 1998:48-52).

tenebroses, mortals, però volgudes.

Principi trist de penes inhumanes,
terme feliç de l'ànima afligida
que per alívio son dolor adora;

fletxes sereu i flames soberanes
si llevau a mon cor la trista vida
per donar a mos ulls eterna aurora»¹³⁵.

Marcat per la Guerra dels Segadors, conflicte en el qual lluità i fou superintendent d'artilleria a la batalla de Montjuïc l'any 1641, Fontanella és també un dels encarregats d'exaltar la figura de Pau Claris i Casademunt (1586-1641) en el panegíric *Occident, eclipse, obscuredat, funeral, aurora, claredat, belleza, gloriosa al sol, lluna y estela radiant de la esfera, del epicle, del firmament de Cathalunya: panegirica alabança, en lo vltim vale, als manes vencedors del doctor Pau Claris* publicada a Barcelona per Gabriel Nogues l'any 1641¹³⁶. Presenta Fontanella al diputat com a invencible: «O Claris noble, o vencedor invicte, o Atleta feliz, Llibertador y Pare de la Patria fortunada mes per filla de vostre valor».

El text utilitza la iconografia astral lligada als tòpics barrocs amb l'escut familiar amb lluna i estrella. D'aquesta manera, Claris és el sol i la mort és la nit, es tracta doncs d'una iconografia celeste aplicada al traspàs del poder. Fontanella combina prosa i poesia per fer un exercici trilingüe de virtuosisme literari per homenatjar la memòria del personatge. Per la seva banda, Gaspar Sala (1605-1670) descriu aquest mateix cerimonial en el qual va ser l'orador¹³⁷. Aquests textos de Fontanella i Sala, junt la documentació d'arxiu, són la clau d'una metodologia per l'estudi de la mort en època

¹³⁵ Fontanella 1998:47

¹³⁶ Fontanella, F. *Occident, eclipse, obscuredat, funeral, aurora, claredat, belleza, gloriosa al sol, lluna y estela radiant de la esfera, del epicle, del firmament de Cathalunya: panegirica alabança, en lo vltim vale, als manes vencedors del doctor Pau*. Barcelona: Gabriel Nogues, 1641. Disposem d'exemplars conservats a la Biblioteca de Catalunya, (BC, F.Bon. 7614 i 19655/13), als que podem afegir l'edició crítica moderna del text, (Clarasó 2008).

¹³⁷ Sala i Berart, G. *Lagrimas catalanas al entierro y obsequias del diputado ecclesiastico de Cataluña, Pablo Claris*. Barcelona: Gabriel Nogues, 1641. Edicions conservades del text es troben a la Biblioteca de Catalunya, (BC, F. Bon. 2124, 6199 i 19655/10).

barroca que desenvoluparem més àmpliament en l'apartat sobre les relacions de successos.

A continuació parlarem de la producció de l'autor Agustí Eura, coma tercer autor, que és una derivació de la mentalitat i de l'estètica barroca en ple segle XVIII. Monjo de l'ordre dels agustins, prior a Girona i Barcelona i bisbe a Ourense en època de Felip V, és, a més a més, un literat que conrearà en el camp de la poesia religiosa, mística i ascètica basada en el menyspreu del món. Entre les seves composicions destaquem *Poesia sacra per les agonies de la mort*, *La mort suavizada*, *En memòria de la sepultura* i *Anatomia mental del cos humà*.

La temàtica tractada per Eura enllaça amb els manuals dels *ars moriendi* i amb la composició de lloc jesuïta. Les seves interpel·lacions al lector són mecanismes literaris de conscienciació de la pròpia mort i de la construcció mental d'aquesta, seguint la tradició de la poesia ascètica castellana i els *Exercicis Espirituals*. La seva aproximació a la mort és interior, amb l'esquelet i la calavera com a símbols pedagògics de renúncia i reflexió sobre la mort, que enllaça amb la seva relació amb la congregació barcelonina de la Bona Mort del convent agustiniana de la ciutat¹³⁸.

Valsalobre, en la seva tesi doctoral i en la posterior edició d'aquesta, ens especifica que «la mort en la poesia d'Eura és “macabra, omnipresent, moralitzant”, però és del tot exempta d'altres característiques de la mort barroca; “aparato y ceremonial”»¹³⁹. El missatge de vanitas queda, així doncs, vehiculat a través d'un missatge moral del

¹³⁸ Una recerca sobre aquesta congregació de la Bona Mort al convent de Sant Agustí el Vell de Barcelona, amb el corresponent trasllat de la mateixa a la nova construcció al carrer de l'Hospital, suposaria una via d'estudi que s'hauria de posar en contacte amb altres congregacions barcelonines afins com la que es trobava al convent dominic de Santa Caterina. Entre els documents conservats destaquem, a tall d'exemple, el *Relox de la buena muerte que señala las horas a sus congregantes: con las meditaciones y constituciones*, datat l'any 1711 escrit, tal i com ens indica el text, per un «hijo de la Congregacion». Aquesta regla impresa va acompanyada dels emblemes xilogràfics de la congregació, un crani sobre dos ossos creuats que reposen sobre un llibre sota el lema «CONGREGATIO BONAE MORTIS». Sobre el text citat, detallem la referència completa del mateix: *Relox de la buena muerte que señala las horas a sus congregantes: con las meditaciones y constituciones su autor un hijo de la Congregacion, que con el titulo de la Buena Muerte y la autoridad de Fr. Benito de Sala, obispo de Barcelona, se fundò en el Convento de San Agustin de dicha ciudad, año 1700*. Barcelona: Bartholomè Giralt, 1711, (BC 16-I-51 i altres exemplars).

¹³⁹ Valsalobre 2002:64-65

memento mori que recupera la tradició medieval de les danses macabres, on vida i mort estan presents en l'imaginari del fidel-lector¹⁴⁰.

Una referència directa a la pèrdua de l'alè de vida és el poema *Anatomia mental*, un repàs a l'anatomia humana evocant la pèrdua dels sentits i descrivint com eren les parts del cos que ara l'autor presenta mortes, quietes, sense vida. El crani és descrit com a *memento* o recordatori de la mort més enllà de l'intel·lecte que hauria engendrat en vida:

«Aquí està lo cap, on presidia
l'enteniment, monarca ab tanta glòria;
aquí el sentit comú, la fantasia,
la estimació i la memòria.
Aquesta era la casa on residia
l'altiva presumció i la vanaglòria,
d'on, expel·lida la millor potència,
sols hi habita l'aire per herència.

Testa infeliç, tal volta coronada,
¿on pararàs abans que consumida
Te tinga el temps? Tal volta arraconada,
en lloc impur acabaràs podrida.
Tal volta en una taula col·locada
seràs *memento* trist a nostra vida,
i, si per sort a un fèretre t'entrones,
mudaràs estats vàrios de persones»¹⁴¹.

La poesia d'Eura incorpora la qüestió visual, la instrucció de la mirada, utilitzant el recurs retòric de la hipotiposi, per implicar al receptor del seu missatge, tal i com podem llegir a *Anatomia mental*: «(...) Mira i repara / les cendres que est cadàver vull

¹⁴⁰ Valsalobre 1989

¹⁴¹ Valsalobre 2002: 285-286

en dia (...)»¹⁴²; o *En memòria de la sepultura*: «Mira-la bé, mortal, que deus mirar-la, / casa que tant de temps has d'habitar-la»¹⁴³. La mirada esdevé d'aquesta manera la forma de combatre la ceguesa de la vanitat del món, l'engany de la mort amb fórmules literàries directes que Eura utilitza i que defineixen la seva poesia, en aquest cas per deslliurar al mort de la sumptuositat de la sepultura, que seria una mostra de vanitat i supèrbia.

Aquesta composició catalana, *En memòria de la sepultura*, es vincularia directament amb alguns dels exemples literaris hispànics citats prèviament, com podria ser el *Discurso de la verdad* de Miguel de Mañara. Tant Eura com Mañara, ens presenten la imatge crua del sepulcre habitat pel cadàver:

«Entre pudrits cadàvers y horrorosos
deixaran te infausta corpulència;
matalassos seran los altres cossos
sobre·ls quals faràs dura permanència,
fins que, portant difunts més asquerosos
en tan mala y horrenda concurrència,
retirant y mesclant las calaveras,
a las últimes faran lloc las primeras (...)

Qui primer deixarà aquesta figura
serà la carn més tendra y delicada;
se seguirà després la carn més dura,
fins que queda la ossera descarnada;
proseguiran los ossos la tristura,
fins que, resolts a terra limitada,
no quedant del conjunt cosa entera,
se'n torna a no-res qui de no-res era.

No-t donaran enfado las visites:
sols te visitaran senyores bellas,

¹⁴² Ídem, p. 292.

¹⁴³ Ídem, p. 254.

que, esmunyín-se en lo quarto ahont habitas
parlaran ab las dents a las orellas.
Escarabats y cucas exquisitas
puntuals te pendran per las aixelles,
y per remediar sa fam ambrienta
totes assistiran a ta corpenta»¹⁴⁴.

La pròpia mort d'Agustí Eura va ser exaltada per part del convent agustinà de Barcelona en el panegíric ofert amb motiu dels seus funerals. L'autor que evocava la mort va rebre oracions per la seva memòria un cop va superar el llindar de la vida. El text escrit basat en la predicació funerària d'Armanyà, *Oracion e inscripciones en las sumptuosas exequias que el Convento del P.S. Agustin de Barcelona dedicó en su real templo a la pia memoria de Fr. Agustin de Eura: en los días 29 y 30 de enero de 1764*, es una mostra del reconeixement i fama que va adquirir Eura¹⁴⁵.

1. 1. 2. L'ARS MORIENDI CATALÀ

Aquesta mirada panoràmica que hem realitzat sobre la literatura catalana on el desengany i la mort prenen un paper protagonista, la podem completar amb l'apropament a altres produccions que pertanyen a gèneres literaris de gran difusió en la seva època. Seria el cas dels exemples catalans dels *ars moriendi*, de la literatura de les postrimeries i, enllaçant amb aquesta, els llibres de viatge que relaten la trobada amb el Purgatori i l'Infern.

La tradició medieval dels tractats de la bona mort té la seva continuació en època moderna. D'una banda, trobem reimpressions dels exemplars anteriors i, per altra, es redacten de nous atenent a les necessitats d'atenció del moribund i d'aquells que l'acompanyen en el traspàs. Així doncs, els *ars moriendi* són recopilacions de les

¹⁴⁴ Valsalobre 1989:586

¹⁴⁵ Armanyà i Font, F. *Oracion e inscripciones en las sumptuosas exequias que el Convento del P.S. Agustin de Barcelona dedicó en su real templo a la pia memoria de Fr. Agustin de Eura: en los días 29 y 30 de enero de 1764*. Barcelona: Juan Nadal, 1764, (BPEB SA 271. 4 (467.1 Bar) Arm).

maneres adequades d'afrontar la mort pels membres de la comunitat en un context religiós. En certa manera, aquesta literatura ens apropa al concepte de la «mort domesticada» que descriu Ariès en el camp de l'antropologia¹⁴⁶. En època moderna, la mort era una qüestió familiar, propera, quotidiana, present en el dia a dia dels fidels. Existia també històricament una filosofia de la «bona mort» que suposava el coneixement dels perills cristians en el moment decisiu de la pèrdua de la corporeïtat i les necessitats dels sacraments de la confessió i extremunció com a camí alliberador de l'ànima. Aquest procés es portava a terme a casa i els agents que hi participaven eren el moribund, els familiars i el clergat. En contrast, aquesta concepció tradicional es desvincula de les necessitats actuals de la mort hospitalitzada i allunyada de la llar on intervenen nous factors que garanteixen la bona mort.

Thomas basa aquesta nova visió en tres nivells: els actors, les normes o les institucions i la tanatofilosofia¹⁴⁷. Els actors són el moribund amb l'equip assistencial i els familiars/amics que es troben immersos en un segon nivell on ètica, economia, dret i tècnica marquen el procés de la mort. El tercer nivell són les creences, l'imaginari que crea un context filosòfic o religiós sobre el final de la vida. Aquest diagrama contemporani el podem extrapolar al context històric modern on trobem els mateixos actors a excepció, és clar, de l'equip assistencial mèdic, que substituiríem per la presència dels religiosos. En el segon nivell tenim els rituals i la concepció social de la mort que suposen una imbricació directa amb l'església i les formes d'enterrament. De fet, i pel que respecta al nostre estudi, és en el tercer nivell on els tractats literaris tenen una major presència. Mitjançant aquests es desenvolupa una tanatofilosofia basada en les bones accions en vida per garantir una bona estada en el més enllà: una bona vida (cristiana) és una bona mort (cristiana). La concepció escatològica del món és la referència pel mortal que ha d'adaptar-se, preparar-se i tenir present al llarg de la seva vida. Així doncs, una doctrina de la por, del desengany i de visualització de l'Infern i del Purgatori són els recursos de la pastoral de la mort. Per tant, aquest context de

¹⁴⁶ Ariès 2011

¹⁴⁷ Thomas 2001:107

mortalitat afavoreix la irrupció d'aquest gènere literari fortament arrelat a Europa i que presenta versions nacionals d'aquesta dimensió espiritual i religiosa¹⁴⁸.

Els textos dels *ars moriendi*, que acostumen a presentar-se acompanyats d'imatges, ens mostren aquest camí vital. Partim, en el context espanyol, de la versió més antiga publicada per una impremta en llengua castellana per Pablo Hurus a Saragossa entre els anys 1479 i 1484¹⁴⁹. A partir de la versió del segle XV podem resseguir una trajectòria literària extensa que ha estat estudiada per Adeva Martín¹⁵⁰, trajectòria que culmina en l'edició del segle XVI que ens introdueix a les versions tridentines de les *praeparatio ad mortem*. Ens referim al llibre *Agonía del tránsito de la muerte*, escrit per Alejo Venegas (1497/98-1562), amb una primera publicació l'any 1537 a Toledo de l'impressor Juan de Ayala i que va ser un èxit¹⁵¹. En el mateix segle XVI existeixen 11 reimpressions del text i la seva influència traspasa el *Cinquecento* amb les edicions posteriors.

Entre les formes rituals d'època medieval i les del període barroc assistim a un procés d'ordenació, sistematització i clericalització lligat a l'imaginari posterior al Concili de Trento. L'agonia i el terror de la mort serà un discurs que perviu per les qualitats pedagògiques del missatge donat al fidel. Aquesta mort quedarà en certa forma modificada en tant que apareix amb força un nou protagonista en el procés de la mort: el clergat. Els religiosos seran els encarregats de dirigir el cerimonial funerari apostant per un control eclesiàstic de la mort en tant que únics membres de la societat que poden administrar els sagraments. Així ho expressa Martínez Gil en ocupar-se de les noves versions barroques dels *ars moriendi*: «(...) *síntoma de la importancia creciente que la figura del sacerdote irá alcanzando en la escenografía de la agonía, hasta*

¹⁴⁸ Chartier 1976; Bayard 1999

¹⁴⁹ Cantarellas 1973

¹⁵⁰ Adeva Martín 1984

¹⁵¹ Alejo Venegas és una figura de l'humanisme renaixentista de Toledo. Va ser especialista en lexicografia i ortografia, així com escriptor de diversos tractats sobre aquestes àrees del saber. En la seva trajectòria destaca la publicació *Agonía del tránsito de la muerte* (1537) escrita en record de la mort del seu benefactor Diego de Mendoza, comte de Melito i dedicada a la vídua d'aquest. Per l'estudi del text hem consultat la darrera edició crítica, (Zuili 2001).

arrebatat el protagonismo al médico (si es que alguna vez lo tuvo), a los demás circunstantes y hasta al mismo enfermo»¹⁵².

Aquesta tipologia textual ofereix un sistema per apropar-se a la mort segons el període i l'adaptació del ritual a les línies teològiques del moment¹⁵³. El manual destinat al moribund es transforma en un instrument sacramental al servei dels sacerdots sense deslliurar-se del genèric sentit didàctic que conservarà. L'aprenentatge del bon morir deixà lloc a l'ensenyament d'ajudar a ben morir als altres, com a implementació de la tasca sacramental defensada i controlada per l'administració religiosa. La mort és doncs un mirall on es reflexa el nou ascens del sacerdot i el control eclesiàstic dels ritus de pas de la vida humana, del baptisme fins a l'extremunció, citant un cop més l'autor anterior:

«La muerte se clericaliza, tanto en sus formas como en las personas que la controlan y monopolizan; y mediante doctrinas como la necesidad de su preparación anticipada y el memento mori se trata también de clericalizar la vida»¹⁵⁴.

Si ens acostem al context català tenim versions en llengua catalana que reprenen l'arrel medieval del gènere i que van ser àmpliament estudiades per Fàbrega¹⁵⁵. Partint d'aquesta base medieval consolidada, podem avançar cronològicament en els segles XVII i XVIII per esmentar versions catalanes del gènere¹⁵⁶. En el nostre estudi

¹⁵² Martínez Gil 2002:231.

¹⁵³ Martínez Gil utilitza un *ars moriendi* del segle XVII com a exemple dels canvis entre època medieval i època barroca. Concretament, l'autor cita l'obra de Baltasar Bosch de Centellas, *Prácticas de visita a los enfermos*, amb edicions madrilenyes dels anys 1687 i 1713, o edició a Anvers el 1701, entre d'altres, (Martínez Gil 2002). Baltasar Bosch de Centellas era membre de la que fou congregació (1584) i posteriorment ordre (1591) de *Clérigos Reglares y Ministros de los Enfermos*, coneguda com *Orden de los Agonizantes, Compañía del Padre Camilo* o *Padres Camilos*, dedicada a l'atenció als malalts i moribunds en l'acompanyament vers el camí de la bona mort cristiana.

¹⁵⁴ Martínez Gil 2002:253.

¹⁵⁵ Fàbrega 1955. L'autor fa una relació completa i crítica de les versions medievals catalanes d'aquest gènere partint del Ms. 127 del MEV i seguint amb altres versions com els Ms. 2 i 148 de la BUB prèvies a l'edició de l'incunable il·lustrat de Pablo Hurus de la BC 11-VI-41. La darrera obra estudiada són els manuscrits sota el títol *Confessions e justificaciones molt sanctes e segures del savi peccador, qui ab temps se aparella a ben viure e morir* conservats en miscel·lànies de la Biblioteca de Catalunya (BC Ms. 480) i de la Biblioteca de l'Escorial (BE d-IV-19).

¹⁵⁶ Destaquem la continuació del gènere en el segle XIX amb obres com l'escrita pel Dr. Francesc Guiu, *Manual per dirigir los malalts en sas malaltias, y en lo tremendo pas de la mort: ab algunas benediccions*

seleccionem dos edicions barcelonines, una del segle XVII i una del segle XVIII, a tall d'exemple per fer atenció a certes temàtiques pròpies del gènere i que marquen les actituds davant la mort d'aquest període d'època moderna.

A inicis del segle XVII podem citar el text de Pere Gil¹⁵⁷ (1551-1622) *Modo de ajudar a ben morir, als qui per malaltia, ò per iusticia moren*¹⁵⁸. Publicat l'any 1605 a Barcelona per Joan Amellò (fig. 1), el llibre segueix l'estructura dels tractats medievals donant les pautes al religiós per l'assistència en el trànsit del moribund¹⁵⁹. Dividit en dos parts, la primera està composta de 31 capítols sota el títol *Del modo de ajudar a ben morir als malalts*; la segona consta de 17 capítols i es titula *Del modo de ajudar a ben morir als sentenciats*.

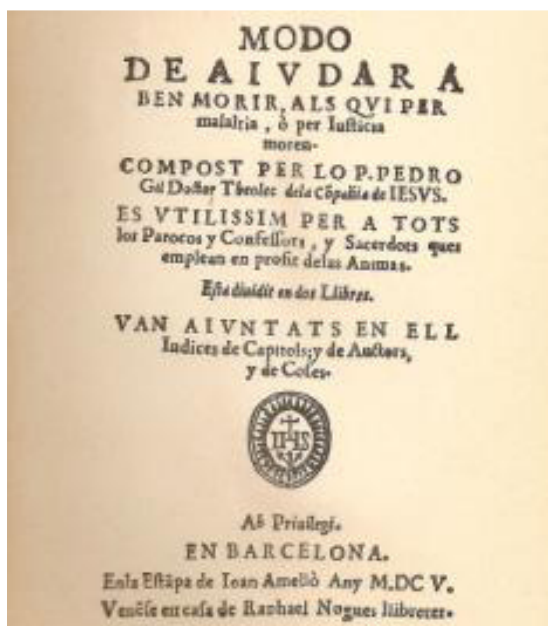


Fig. 1. Pere Gil, *Modo d'ajudar a ben morir*, 1605.

oportunas y avisos als sacerdots assistents, amb edicions com la barcelonina de Jordi Roca y Gaspar de l'any 1820. Es conserven diferents exemplars, citem el de la biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya, (MNAC 12º - 44).

¹⁵⁷ Pere Gil fou un religiós jesuïta mestre en arts, doctor en teologia, i rector del Col·legi de Betlem a Barcelona, entre d'altres càrrecs. Com a escriptor destaca la considerada com a mostra paradigmàtica de la historiografia renaixentista, *Llibre primer de la història catalana en lo qual se tracta d'història o descripció natural, ço és, de coses naturals de Catalunya*. Entre les seves obres destaquen les hagiografies catalanes i la seva participació en processos de canonització que el lliguen amb el context post tridentí barceloní del bisbe Dimas Loris.

¹⁵⁸ Versions conservades a la Biblioteca de Catalunya, (BC 8-II-123 i BC 9-II-7), a les que podem afegir la versió digitalitzada, <<http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/llibimps16/id/52462>>, 11/06/2014.

¹⁵⁹ Prades 2007

Pere Gil insisteix en les qualitats i actituds del confessor davant el moribund. Aquest ha d'adaptar-se a cada persona segons les seves necessitats individuals i la seva espiritualitat. Aquesta consigna ens permet copsar de forma directa la funció pràctica d'aquests manuals destinats a la preparació dels professionals de la bona mort donant instruccions clares i concises sobre les formes d'acompanyament de l'agonitzant:

«En aquest capítol ha de ser primerament advertit lo Confessor qui ajudara à ben morir. Que així com lo aliment i vestit corporal no es ygal à tots, sino different, conforme la complexio y estatura corporal. Així lo past y favor spiritual ques dona à la anima del malalt, qui esta proxima à la mort, no es ygal à tots ans be se deu variar segons la major ò menor necessitat: y segons la major y menor intel·ligència y perfectio spiritual, que coneiera tenir lo pacient y agonizant. y per tant no ha de usar sempre en tots los malalts quant estan proxims ò cerca de la agonia de la mort, de las mateixes paraules y sentencies, per ajudarlos à ben morir. Sino de aquelles que iudicara ser de mes profit per la anima: y de las quals coneixera que lo pacient agonizant se ha mes de aconsolar, y animar en son esperit»¹⁶⁰.

La secció dedicada per Pere Gil a elaborar un manual per donar assistència als condemnats a mort enllaça amb el seu precedent, el capítol XVIII del *Methodus ad eos adiuuandos qui moriuntur* (1575) del pare jesuïta Juan Polanco (1517-1576). Per la seva banda, el pare Gil cita aquesta obra entre les seves fonts al costat de moltes altres, la majoria italianes, dedicades tant a la bona mort en general com al cas específic dels condemnats. Les consignes de comportament que ens proporciona recalquen la necessitat de deslligar al confessor del procés: el religiós acompanya sense intercedir en la sentència dictada. Aquest camí a la mort ha de ser *exemplum* d'edificació no només pel condemnat sinó també pels assistents, degut al caràcter públic de les condemnes a mort:

«(...) se haja de declarar en ell, la forma de paraules, y colloquis, que ha de dir, y fer lo confessor ab lo senenciat. Y com totes estes coses sien publiques: les

¹⁶⁰ Gil, P. *Modo de ajudar a ben morir, als qui per malaltia, ò per iusticia moren*. Barcelona: Joan Amellò, 1605, f. 124r.

quals han de veurer, y oyr, no sols los sentenciat, pero encara moltes persones circumstants. Per tant es cosa necessaria, que lo Confessor estiga molt sobre avis, en fer be y perfectament tot lo predict cami. Y tinga previstas y estudiadas cosas, y paraules sanctas, pias, y devotas: las quals dientlas al sentenciat, lo moguen à dolor de sos peccats: y li encengan lo cor en lo amor del Señor, y edificuen à tots los circumstants, que les veuen y houen»¹⁶¹.

Una certa teatralitat es desenvolupa sobre el cadafal: la persona conduïda a mort roman agenollada, mentre el sacerdot la cobreix amb una capa per la darrera confessió, davant del públic expectant. Pere Gil subratlla la necessitat d'aïllament en aquest moment de reconciliació prèvia a l'exhalació del darrer alè de vida. Oferir intimitat és una atenció a la individualitat en una mostra pública de la mort on la confessió com a sagrament adquireix una importància teològica derivada de la mentalitat de l'època de Pere Gil i les premisses jesuïtes. La confessió de tots els pecats esdevé la via per la salvació de l'ànima:

«Que en lo discurç de la confessio, en cada moment declare, quins pecats mortals ha comesos, los quals ja los ha ben confessats: y quins en ha comesos, los quals, ò nunca los ha confessats, ò nols ha ben confessats. Perque desta manera entenga lo Confessor, ab mes claredat la consciencia del penitent. Y si en lo discurç de la confessio, lo penitent se oblidat de fer la sobredita distincio de pecats: en tal cas, lo Confessor lo interroga en cada manament: quins pecats ha ben confessats, y quins no haura ben confessats, ò nunca haura confessats»¹⁶².

En el segle XVIII trobem la continuació del gènere. Josep Hivern, autor de *Modo expedit, y practich de ajudar á morir* de l'any 1756¹⁶³ (fig. 2), ens presenta amb una pregunta la funció del seu text davant la inexorable arribada del traspàs: «Que faré,

¹⁶¹ Idem, f. 145v.

¹⁶² Ídem, f. 123r-v.

¹⁶³ Hivern, J. *Modo expedit y practich de ajudar a be morir: teixit de breus y diferents actes, afectes y oracions jaculatorias: ab dotse advertencias molt importants per a exercici y ministeri tan sant y meritori (mirias be lo prolech) y à la fi del llibret, ab la recomendació de la anima y ab lo respons per la anima del moribundo, luego que sia mort*. Girona: Narcis Oliva, 1756, (BC, 15-I-104/15 i altres còpies en la mateixa institució i altres fons patrimonials). Disposem de la versió digitalitzada de l'edició citada: <http://books.google.es/books?id=hkPbeSfEbBQC&hl=es&source=gbs_navlinks_s>, 11/06/2014.

gran Deu de la mia Anima, per acertar á passar lo Pont estret, y perillós de la Mort?». Entre les idees que es desenvolupen en aquesta text destaquen les consignes d'actuació davant el moribund: «no sempre ha de estar dient, y parlant al malalt, perquè nol cansia, y molesti» o «no permetia que en son aposento se tingan conversacions inútils, perquè al malalt li serveixen mes de dany, que de profit, distraentlo de las cosas espirituals, y concernents per la salvació de sa Anima». Aquesta és la base del text, la salvació de l'ànima mitjançant els actes i les oracions que es presenten en la taula o índex de la publicació: fe, adoració, esperança, caritat, amor de Déu, dolor, sofriment, paciència o resignació junt a d'altres recomanacions per afrontar l'agonia del malalt.

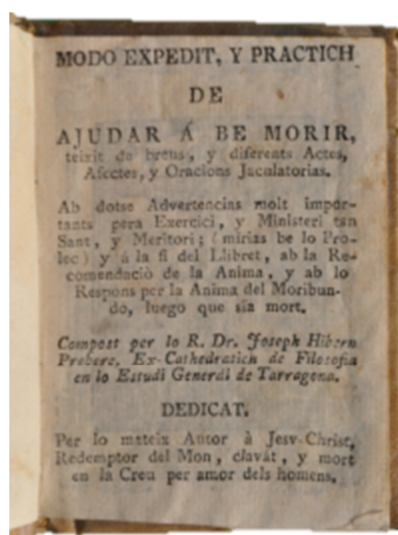


Fig. 2. Josep Hivern, *Modo expedit, y practich de ajudar á morir*, 1756.

Com ja apuntàvem anteriorment, aquest gènere dels *ars moriendi* enllaça amb les *meditatio mortis*, ja que preparar la mort és meditar sobre ella¹⁶⁴. Aquestes meditacions les podem trobar lligades als tractats generals o en publicacions destinades específicament a la meditació. En aquestes publicacions pren força la representació mental de les postrimeries com a mecanisme d'instrucció del lector. Només caldria citar l'ús del crani com evocador de la mort en les pràctiques ignasies que ha quedat palès en la cultura visual a través de les pintures i escultures.

¹⁶⁴ Infantes 1997b

Si reprenem el nostre estudi d'àmbit català en el període barroc, hem de destacar com a exemple de meditació sobre la mort la publicació *Desenganys del Apocalypsis* de Magí Cases (s. XVII) que està entre les obres en llengua catalana de més rellevància en aquesta línia, per la seva difusió i per la il·lustració del text amb gravats, tal i com vam publicar, i es desenvolupa en seccions d'aquesta investigació¹⁶⁵. Entre les impressions de l'obra podem citar la barcelonina de Joan Jolis de l'any 1694 o el facsímil de Curial de l'any 1974 seguint l'edició il·lustrada de Surià sense datar¹⁶⁶. El doctor en teologia Magí Cases, lligat als estudis universitaris barcelonins del segle XVII, ens presenta els camins de l'ésser humà i els quatre novíssims: mort, judici, infern i glòria. La publicació és significativa perquè té una intenció pedagògica que és expressada de forma clara en l'inici del text:

«Considerant quant importa la memòria dels Novíssims, y Camins de la Eternitat, pera tenir plens los cors del sant Temor de Deu, y encesos en son amor; com pera avorrir lo cami del vici, y abraçar lo cami de la virtut en seguiment de Christo: Perçò encarregant als Pares ensenyen à sos fills estos Desenganys; aixi mateix als Mestres los fassen llegir en las Escolas à los Deixebles, los concedeixen per cada vegada de tant saludable exercici, *in forma Ecclesiae consueta*»¹⁶⁷.

El caràcter didàctic es reforça amb l'addenda en forma de *Clavicula del llibre escrit dintre, y fora, ab sas preguntes de pare a fill*, on un diàleg de pregunta i resposta s'estableix com a guia per l'explicació dels camins de l'eternitat i la cosmovisió religiosa vigent: qüestionant sobre què són l'home, el camí de salvació, el camí de perdició, la mort, el judici, l'infern i la glòria, Magí Cases ofereix una versió textual que fixen els gravats que acompanyen la publicació.

¹⁶⁵ Ortiz 2011

¹⁶⁶ Cases, M. *Desenganys del Apocalypsis: disposats y declarats ab sos signes ó imatges en celestial sustento per los majors en edat y en llet espiritual per los parvulos y menors*. Barcelona: Joan Jolis, 1694, (BC 9-I-C 7/5). L'edició facsímil de l'any 1974 recupera la publicació sense edició crítica, (Cases 1974 (c. 1681)).

¹⁶⁷ Cases 1974 (c. 1681), s/p.

1. 1. 3. ELS LLIBRES DE VIATGE ENTRE L'INFERN I EL PURGATORI

Els novíssims de mort i judici també els trobem en l'obra *Peregrinació del venturós Pelegrí* (fig. 3), text medieval del segle XV amb edicions entre els segles XVII i XIX entre les que destaquem la barcelonina de Pau Campins de l'any 1723¹⁶⁸ o les de la universitat cerverina dels anys 1762¹⁶⁹ o 1797 amb edició digitalitzada per aquesta darrera¹⁷⁰.

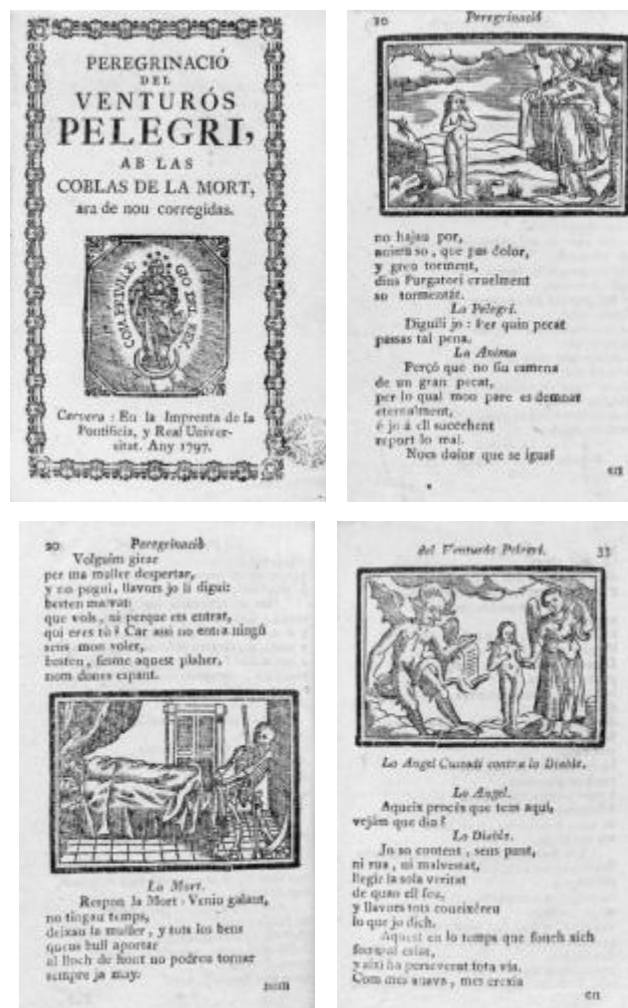


Fig. 3. *Peregrinació del venturós Pelegrí*, 1797.

¹⁶⁸ *Peregrinació del venturós Pelegrí: ab las coblas de la mort ara de nou corregides*. Barcelona: Pau Campins, 1723, (BPEB 849.9 Per).

¹⁶⁹ *Peregrinació del venturós pelegrí: ab las coblas de la mort, ara de nou corregidas*. Cervera: estampa de la RL. Universitat, per Antonia Ibarra viuda, 1762, (BUB 07 C-222/3/32).

¹⁷⁰ *Peregrinació del venturós pelegrí: ab las coblas de la mort, ara de nou corregidas*. Cervera: Imprenta de la Pontificia y Real Universitat, 1797, (BC Tor. 937/18-129). Per l'edició digitalitzada d'aquesta còpia del text: <<http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/lilibimps16/id/3139>>, 11/06/2014.

Amb aquesta publicació podem fer esment d'una tipologia literària religiosa que narra els viatges a l'Infern i al Purgatori. L'edició que ens ocupa, presenta el format d'un manual de vida i de conducta cristiana, que genèricament s'anomenen exercicis del cristià, molt difós sota el títol del *Llibre del Venturós pelegrí* o *Lo romiatge del Venturós pelegrí*, amb edicions acompanyades de les populars *Cobles de la mort* que eren recitades o cantades pels fidels. El llibre és una llegenda piadosa sobre una ànima del purgatori que s'apareix a un pelegrí que va a Roma a guanyar el jubileu i li demana ajuda amb oracions exposant-li els seus turments. El text acompanyat d'imatges ens presenta la descarnada mort com a personatge literari: «Obrint los ulls viu prop de mi un home ferest, molt alt, y de terrible gest, desfigurat negre, y tot descarnat»¹⁷¹.

El viatge piadós del pelegrí permet mostrar un coneixement directe de la mort, una conscienciació de les penes de l'infern i un sistema llegendari d'aplicació de les normes morals de la societat a través de l'al·legoria. La condemna de l'ànima s'expressa de forma concisa per la interpel·lació del lector/oient a través dels detalls físics del càstig:

«Clavat estich en un gran torn
per mon defalt,
ara som baix, ara som dalt
per los estrems,
tormentantme uns mals frets vents
quem fan rodar,
en lo dit torn, il fan baixar
ab gran furor,
passant per llochs plens de pudor
y sucietat»¹⁷².

Acompanyat de gravats, el text s'il·lustra de forma senzilla (fig. 3). La relació entre text i imatge és directa ja que la part visual queda supeditada al text com a exemple gràfic

¹⁷¹ Ídem, p. 19. Aquest a cita textual es pot posar en relació amb la il·lustració del mateix text que presenta la mort en tant que un esquelet amb dalla, mantenint l'imaginari habitual. La descripció literària és més rica, «desfigurat negre, y tot descarnat», ens acosta a un nivell textual simplificat en el moment de traspasar el text a imatge.

¹⁷² Ídem, p. 11.

del que s'explica. Voldríem destacar les imatges gravades que remetent directament a l'imaginari de la mort, fent visible l'invisible, i donant imatge a la paraula escrita. Entre aquestes destaca l'aparició de l'ànima al pelegrí que porta la indumentària de Sant Jaume com a referència a la seva condició. L'ànima com a personatge és una figura humana nua i asexualada de mida inferior, mantenint la tradició iconogràfica arrelada en el període medieval¹⁷³.

Retrobem l'ànima entre el Diable i l'Àngel Custodi en el moment del seu procés¹⁷⁴. Per aquests personatges també es mantenen les iconografies establertes en períodes anteriors. Això mateix passa amb la Mort, com a esquelet dotat de dalla que estira al marit del tàlem matrimonial en l'escena nocturna on aquesta s'apareix¹⁷⁵. L'escena mostra el diàleg on la Mort diu: «Veniu galant, no tingau temps, deixeu la muller, y tots los bens que us bull aportar al lloch de hont no podreu tornar sempre ja may»¹⁷⁶. Són, doncs, els gravats un manteniment de l'imaginari establert que il·lustra la component textual aportant una nova via de significat.

Aquest tema del viatger que es troba amb una ànima és part de la tradició europea del Purgatori i prové dels *Diàlegs* de San Gregori i la llegenda irlandesa del *Purgatori de San Patrici*. A nivell local destaquem el cas català del *Viatge a l'Infern d'en Pere Portes* escrit probablement l'any 1611, segons l'edició d'Arseni Pacheco, que ens aporta una visió de l'infern del sis-cents¹⁷⁷. L'ambient rural i local de la llegenda queda reforçat en el pla ficcional amb referències a personatges coneguts pel lector. El text esdevé així una referència fonamental per entreveure l'ús de la literatura en la mentalitat popular.

Pere Portes al final del text descriu la seva visió de l'infern, aportant-nos noves idees sobre la concepció del món lligada a les creences religioses *post mortem*:

¹⁷³ Ídem, p. 10.

¹⁷⁴ Ídem, p. 33.

¹⁷⁵ Ídem, p. 20.

¹⁷⁶ Ibídem.

¹⁷⁷ Pacheco 1973

«Mes, després, jo li demaní algunes coses acerca de l'estada de l'horrorós lloc de l'infern; i, en primer lloc, li demaní ab què forma véu ell allí les ànimes dels condemnats i als dimonis, i si li feren algun dany o mal; i si essent lloc de tenebres, ¿com podia ell vèurer, i afirmar lo que havia vist? A tot lo qual me respongué: Que a ell li apareixia que aquell lloc era molt clar, i veia les ànimes dels condemnats i dimonis ab formes visibles, proporcionades als ulls corporals; i encara s'espantava d'haver vist dites coses, perquè aquell foc li apareixia blau i roent; però que dit foc no li féu ningun dany ni mal, ni sentia algun calor que li pogués danyar»¹⁷⁸.

Aquesta tipologia textual desenvolupa noves vies, partint dels textos medievals de les danses macabres o les trobades dels homes davant la mort, com podria ser la llegenda de l'encontre dels tres vius i els tres morts¹⁷⁹. Els mecanismes medievals es mantenen en els segles XVI, XVII i XVIII, i en ocasions en el segle XIX, cosa que ens permetria veure una derivació de la literatura en relació a la funció pedagògica i espiritual que acompliria¹⁸⁰.

Entre les diferents obres dels gèneres esmentats trobem en comú una mentalitat abocada a la representació visual de la mort, del més enllà i de l'agonia. En aquest sentit destaquem l'imaginari del text, que en ocasions es reforça amb il·lustracions impreses, encara que pot ser tan sols una evocació literària dels sentits per apropar al lector el missatge. Els recursos retòrics s'enllacen amb la propagació de les visions del món i permeten inserir plenament la producció literària en el context de la mentalitat de l'època ja que els autors apareixen com els emissors d'un missatge codificat per la religió i les creences. L'imaginari fa possible la sostenibilitat de la idea de la mort i els creadors són els que vehiculen les idees, donen corporeïtat al concepte, quan el cos, la corporeïtat humana, es deslliga del pla terrenal per enllaçar amb el pla de l'ànima.

¹⁷⁸ Ídem, p. 82.

¹⁷⁹ Infantes 1997a

¹⁸⁰ La literatura creada en l'àrea catalana presenta dins del panorama europeu un interès per la mort que esdevé símptoma de la seva època. La literatura vehicula la preocupació per la mortalitat amb obres que reflexionen sobre ella, però també amb composicions poètiques sobre el desengany del món o amb versions textuais per ajudar a preparar una bona mort cristiana que contempla l'aprenentatge dels novíssims.

1. 2. ENTRE LES RELACIONS DE SUCCESSOS I ELS SERMONS FUNERARIS

Un altre aspecte de la mort escrita és l'ús de la literatura en les festes efímeres, concepte genèric que engloba les exèquies i les mostres funerals. La paraula impresa recull els sermons i predicacions portades a terme amb motiu del darrer homenatge a un personatge. Les relacions de successos és la tipologia literària que recull aspectes històrics per la seva transmissió. Ens ocuparem, en les següents línies, en primer lloc, del concepte de relació de successos com a gènere literari i, posteriorment, analitzarem alguns exemples publicats a Barcelona entre els segles XVII i XVIII, les honres de Pau Claris, Lluís XIII, Mariana d'Àustria i Carles II. Entre les fonts citades, cercarem aquelles que destaquen per la importància del personatge mort dins del seu context i per les publicacions atenent a la part escrita. Reservem les relacions fúnebres amb imatges per l'estudi específic de la festa efímera en el capítol dedicat a la mort imaginada.

Segons la Biblioteca Digital del Siglo de Oro (BIDISO), fruit dels estudis de diferents departaments universitaris espanyols en projectes d'investigació europeus, les relacions de successos són:

«(...) documentos que narran un acontecimiento ocurrido o, en algunas ocasiones, inventado (pero verosímil), con el fin de informar, entretener y conmover al público -bien sea lector u oyente-. Tratan de muy diversos temas: acontecimientos histórico-políticos (guerras, autos de fe...), sucesos monárquicos, fiestas religiosas o cortesanas, viajes, sucesos extraordinarios como catástrofes naturales, milagros, desgracias personales... Su forma es también variada: pueden ser manuscritas o impresas, estar en verso o prosa, y constar de un solo pliego (la mayor parte tienen esta forma de pliego suelto compuesto por dos o cuatro hojas) o llegar a tener las dimensiones de un libro voluminoso»¹⁸¹.

¹⁸¹ <<http://www.bidiso.es>>, 19/06/2014.

Citant la definició de Víctor Infantes, entenem les relacions de successos com «(...) *textos breves de tema histórico concreto con una intencionalidad de transmisión por medio del proceso editorial*»¹⁸². En un sentit més ampli, podem incloure-hi documentació escrita diversa, tant les relacions com les oracions fúnebres, que ens aporten les dades necessàries per enfrontar-nos a la mort com a esdeveniment històric. La interpretació dels textos té lloc en el context de les manifestacions barroques de les festes funeràries i les seves expressions artístiques en túmuls i decoracions. Les fonts escrites ens permeten acostar-nos al context on situem la nostra investigació en el camp de la història de l'art. Les informacions que ens aporten aquests textos són diverses i han de ser considerades amb la documentació d'arxiu per comparar les informacions aportades¹⁸³.

Així doncs, podem considerar els textos que citem en aquesta mateixa línia, dirigits als fidels, primer a través del sermó i la predicació amb motiu del funeral i posteriorment a través de la seva edició impresa. Les narracions exalten les decoracions, els altars, les il·luminaries, la disposició dels poders fàctics, etc, mantenint el record de les cerimònies. Les publicacions incorporen també les oracions fúnebres, sermons o creacions poètiques que es desenvolupen paral·lelament. Entendre doncs aquest gènere des d'una perspectiva àmplia que incorpori les diferents manifestacions escrites és recuperar una *summa* creativa amb motiu d'una mort que enllaça història, religió, antropologia i art.

Les relacions de successos funeraris en l'àrea catalana per la cronologia barroca són diverses. Alguns exemples citen en el títol aquesta intenció incorporant el concepte «relació». La gran majoria no ho especifica però el seu contingut ens situa en aquest mateix interès editorial de deixar constància dels esdeveniments històrics. La qüestió

¹⁸² Infantes 1996:208

¹⁸³ Aquest gènere literari ofereix dades variades. Podem partir del propi ritual funerari i les seves manifestacions artístiques, passar en segon lloc al text entès com a record de la fugacitat de la vida i la preparació per a la mort, i finalitzar amb la constatació de la religiositat contrareformista que s'observa en aquests documents, religiositat pròpia d'aquest període històric. D'aquesta manera, podem veure com en els segles XVII i XVIII les relacions de successos funeraris ens remeten a la religiositat de l'època, idea expressada per Agustín Redondo en referència a les relacions de prodigis: «*La relación de casos prodigiosos maneja efectivamente una pedagogía del miedo para exaltar los valores contrarreformistas y fortalecer tanto la monarquía como la Iglesia. Se trata de una cultura dirigida*», (Redondo 1996:297).

poètica queda palesa amb la transcripció dels sermons funeraris o evocacions literàries en nom del traspasat enteses com a versió moderna del *planctus* medieval, evocació del finat, consolació dels vius i pregària per les ànimes¹⁸⁴. L'amalgama de narració del funeral i exaltació poètica la trobem en exemples diversos que ens remetent directament al llenguatge efímer. Podem trobar exaltacions règies, polítiques, nobiliàries o religioses. Els estaments de la societat són els protagonistes i així ho desenvoluparem amb motiu de les imbricacions artístiques de la festa efímera com a transmissió visual de la mort. Recordar la memòria esdevé fonamental i deixar constància escrita o gravada de l'aparat efímer és una versió de l'expressió llatina *verba volant, scripta manent*.

1. 2. 1. A L'ENTORN DE PAU CLARIS I LLUÍS XIII

A nivell literari, voldríem introduir la necessitat expressiva dels creadors que amb la seva ploma deixen constància dels cerimonials i desenvolupen els programes iconogràfics. Gaspar Sala i Francesc Fontanella són les referències escrites, ja citades en aquesta investigació, pels funerals de Pau Claris; els seus panegírics de l'any 1641 són una evocació nacional davant la pèrdua del president de la Generalitat durant la guerra dels Segadors. La mort de Pau Claris té el seu testimoni escrit en el *Dietari de l'Antic Consell Barceloní* i en el seu testament conservat a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona¹⁸⁵. La documentació oficial expressa en el dia de la seva mort, dimecres 27 de febrer de 1641:

¹⁸⁴ Wardropper 1972

¹⁸⁵ AHPB, Antoni Joan Fita, *Liber sextus testamentorum*, 1611-1641, f. 166v-168r. El testament de Pau Claris, datat el dia 2 de desembre de 1637, especifica les seves darreres voluntats seguint l'estructura legal per aquesta tipologia documental, començant amb l'encapçalament familiar: «En nom de deu (...) Yo lo doctor Pau Claris prevere y Canonge de la Santa Iglesia de Urgell fill legitim y natural dels senyor Joan Claris (...) defunct y dela senyora Petronilla Claris y Casademunt muller sua vivint estant per gratia de deu sa de entaniment y ab ma forma par en la far y orden aquest meu testament o darrera voluntat mia (...); i continuant amb el nomenament dels marmessors, el pagament dels deutes, l'elecció de la sepultura, les donacions pies i la disposició de misses, així com el repartiment dels seus béns com a llegat pels familiars.

«Se li deura sempre, lo bon succés y victorias que obtingué los dies passats contra los enemichs castellans en la montanya de Montjuich (...) las coleras, cançatios y treballs ha suportats pera deffensa de sa Patria li han causada la mort antes de hora»¹⁸⁶.

Pau Claris morí com a heroi en defensa de la pàtria, concepte que recuperarà l'imaginari del Romanticisme del segle XIX¹⁸⁷. El mateix text oficial pel dia del funeral, divendres 1 de març de 1641, ens descriu la processó per la ciutat així com l'enterrament en el vas familiar en la desapareguda església de Sant Joan. Sobre les qüestions artístiques podem recuperar del *Dietari del Antich Consell Barceloní* només les referències a la indumentària religiosa com a mortalla del cos: «lo cos descarat a vista de tots vestit ab sa casulla y calser en las mans com a sacerdot»¹⁸⁸, al que sumem la baieta negra amb els escuts i les atxes que l'il·luminaven¹⁸⁹.

Gaspar Sala descriu en *Lagrimas catalanas al entierro y obsequias del deputado ecclesiastico de Cataluña, Pablo Claris* aquest mateix cerimonial en el qual va ser-hi present l'orador¹⁹⁰. Gaspar Sala destaca la brevetat del record pel difunt i la conseqüent celebració el dilluns següent de les exèquies que van tenir lloc a la capella de la Diputació del General. D'aquesta presentació efímera destaca la descripció de la iconografia que acompanyava el túmul. L'autor és, a més a més, el creador que a través del llenguatge emblemàtic combina imatge i text per presentar una sèrie d'empreses, n'especifica tretze, que ens situen en les creacions barroques d'aquesta tipologia. Els discurs evoca les qualitats del personatge, el dol per la seva pèrdua i la continuació del sistema polític a la seva mort. Destaquem la segona empresa que

¹⁸⁶ Manual 1970:605-606

¹⁸⁷ Especialistes des del camp de la filologia catalana descriuen com la seva mort esdevé un manifest polític de la Guerra dels Segadors i els panegírics són considerats com a intent conscient de creació del mite del personatge prefigurant la recuperació en època de la Renaixença, (Clarasó 2008).

¹⁸⁸ Manual 1970:607-609

¹⁸⁹ Sobre les misses *post mortem* ens especifica el testament: «Item vull ordenar y man que (...) seguís me fesi dites y celebrades en abans privilegiar mil misses ab caritat de tres sous per cada missa (...)», AHPB, Antoni Joan Fita, *Liber Sextus Testamentorum*, 1611-1641, fol. 167.

¹⁹⁰ *Sala i Berart, G. Lagrimas catalanas...*, 1641. Aquest autor destaca com a cronista de Lluís XII i amb obres que incideixen en la política del moment. Entre les seves obres destaquem, Sala i Berart, G. *Panegyrico aniversario de los heroes catalanes difuntos, immortales en sus hazañas: celebrele la Deputacion de Cataluña, este año, entre las octauas de la Resurreccion*. Barcelona: Gabriel Nogues, 1639, (BC, F.Bon. 6196 i 9448).

combina un rusc d'abelles amb el *motto* «*uos non uobis*» que s'explica de la següent forma:

«En la segunda, estava pintada una colmena con sus abejas que fabricavan dolces panales, y una letra que dezía: “uos non uobis”, significando que assí como las abejuelas trabajan la miel y se la comen otros, assí lo que trabajó el difunto no sirvió a su utilidad, pues murió, sinó a nuestro provecho»¹⁹¹.

La resta de les empreses evoquen, des de la imatge i el text, altres conceptes morals i polítics de Pau Claris com el valor, la justícia, l'amor a la pàtria, etc. L'empresa número dotze formula la continuació del poder polític amb la imatge de la Hidra:

«En la 12, la hydra de Hércules con seys cabeças y una cortada; significando los seys del consistorio, y la cortada, el difunto, con la letra que dezía: “uno avulso”. Es a saber, si se corta una, nace otra; assí muerto Claris insigne, nacerá otra cabeça»¹⁹².

Francesc Fontanella amb la publicació *Occident, eclipse, obscuredat, funeral, aurora, claredat, belleza, gloriosa al sol, lluna y estela radiant de la esfera, del epicle, del firmament de Cathalunya: panegirica alabança, en lo vltim vale, als manes vencedors del doctor Pau*, ofereix la que ha estat considerada com l'exemple cabdal de la prosa culta barroca en llengua catalana¹⁹³. Aquesta mostra d'oratória, en el seu epíleg, reafirma la simbologia astral escollida per l'autor que és el complement de les demostracions efímeres de Gaspar Sala:

«O Claris noble, e vencedor invicte, o Atleta feliz, Tutelar, Liberador, y Pare de la Patria fortunada mes per filla de vostre valor, que per mare de vostre vida. Vos generosamente ornat de mes celestes immortals laureolas, que oferia Roma a sos Campions valerosos: mortal sentiment de la ausencia: viu a la aclamacio de la gloria.

¹⁹¹ Clarasó 2008:140

¹⁹² Ídem, p. 141.

¹⁹³ Fontanella, F. *Occident, eclipse...*,1641.

Vos Palma constant, Cedro incorruptible, Fenix etern, Aguila perspicas, Serp prudent, Columna de lliris candidos cenyida, Atlant y Alcides invincible de la Patria.

Vos Sol que renaix lúgubre occident, del funest Occàs de la terrestre vida, a la Aurora sempiterna de la sobirana gloria (...)»¹⁹⁴.

Al costat de les relacions de successos i gèneres afins, trobem la poesia elegíaca com a fenomen de transcendència creativa entre els poetes i escriptors. En el renaixement es desenvolupen les elegies funerals com a poesia escrita en l'ocasió de la mort d'un individu i la seva continuació la trobem en els segles XVII i XVIII¹⁹⁵, associant-se a la festa efímera per la difusió oral i escrita de les creacions en un context cerimonial desenvolupant una «*teoría de la alabanza*»¹⁹⁶. Metàfora, prosopopeia i comparació són els recursos que relacionen el difunt amb la natura, els astres, els fenòmens atmosfèrics, herois i divinitats clàssiques, entre d'altres. Trobem exemples poètics inserits en les obres citades anteriorment dedicades a Pau Claris, sent les edicions impreses elegies funeràries *per se*.

Aquest és el cas de l'oratòria amb motiu de la mort del monarca francès Lluís XIII (1601-1643). El 1641, durant la Guerra dels Segadors, Catalunya el va proclamar com el seu sobirà sent comte de Barcelona i aportant-nos el context històric específic del moment del seu traspàs. La seva mort queda palesa en el *Llibre de Solemnitats de Barcelona* com a mort d'un monarca¹⁹⁷. Aquesta entrada en la documentació comença amb la carta de la reina regent, Anna d'Àustria, que mostra:

«La bona voluntat que nosaltres tenim, assegurant-vos que durant nostre govern nos emplearem de molt bon cor en tot lo que convindrà per lo be y la conservació de Cathalunya»¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Ídem, p. 45.

¹⁹⁵ Camacho 1969

¹⁹⁶ Ídem, p. 183.

¹⁹⁷ Duran i Sanpere 1947:242-276

¹⁹⁸ Ibidem

D'aquesta forma, es demanda fidelitat a Lluís XIV a través del mariscal de La Motte com a procurador per la poca edat del successor de Lluís XIII, esdevenint aquest el nou comte de Barcelona fins la renúncia del títol a favor de la possessió del Rosselló. El Consell de la ciutat ha de concertar les exèquies segons el protocol habitual. El rei fou sepultat a París, a la Basílica de Saint-Denis, portant-se a terme a Barcelona unes honres sense el cos del difunt¹⁹⁹. En aquesta ocasió el pintor és Josep Jornet que afegim a altres artífexs com els fusters que instal·len el túmul sobre les escales de la capella de Santa Eulàlia en la catedral de Barcelona, unint esforços la Casa de la Ciutat i el Capítol catedralici.

Per aquest funeral existeix un memorial, *Memorial per lo magnifich mossèn Xprstophol Sangenis, mercader, lo bienni corrent clavari de la present Ciutat, per lo aniversari celebrador per la ánima del xpistianissim Luys XIII, rey y senyor nostre*²⁰⁰. S'especifica la construcció del *tuguri* amb draps negres i baieta així com els draps brocats que la sagristia cedeix per aquestes ocasions. Sobre aquesta base fosca trobem les realitzacions del pintor amb «catorse senyals sobreposats, ço es, set de dit senyor rey y altres set de dita Ciutat». Altres escuts es trobarien en el sobrecel i en l'estructura vertical del túmul, i altres tants per les lluminàries que completen el conjunt.

El *Dietari del Antich Consell Barceloní* també recull aquestes exèquies, la preparació prèvia amb les ambaixades de dol i les obsequies a la Seu el dissabte 20 de juny de 1643 i un dia després en la Diputació²⁰¹. La feina de l'artista ens situa en el camp de l'heràldica que acostuma a acompanyar aquesta mena de cerimònies. En aquesta ocasió la simbologia és molt evident: l'escut del monarca francès amb consonància amb l'escut de Barcelona com a exemple d'identificació on mort i identitat són un

¹⁹⁹ Els funerals francesos es contraposen a les exèquies hispàniques o italianes per aquest monarca, tal i com ha estudiat Anne Péan: «*Les cérémonies organisées à la mort de Louis XIII, en 1643, illustrent ce "retard" de la cour française à adopter la mode italienne ou espagnole*», (Péan 1999).

²⁰⁰ Duran i Sanpere 1947:247-249. Pel títol, *Memorial per lo magnifich mossèn Xprstophol Sangenis, mercader, lo bienni corrent clavari de la present Ciutat, per lo aniversari celebrador per la ánima del xpistianissim Luys XIII, rey y senyor nostre*, mantenim la grafia d'origen.

²⁰¹ L'oració fúnebre va anar a càrrec de Jaume Puig, publicada posteriorment a Barcelona per Jaume Matevad: Puig, J. *Sermo qve predica lo R.P. lavme Pvig en les Reals Exequies que la molt Illust. y Nobilissima Ciutat de Barcelona celebrà a 20 de luny de 1643 a la grata y bona memoria de Lluy XIII lo lust, rey de França y de Nauarra, comte de Barcelona: ab vna breu relacio de lo succeit en elles*. Barcelona: Jaume Matevad, 1643, (BUB 07 C-239/6/7-1 i altres exemplars).

binomi significant. Altres exemples els podríem trobar en l'encunyació de moneda per part de la seca de Barcelona amb Lluís XIII com a entitat emissora amb la ciutat sota el domini francès²⁰².

Per completar les referències anteriors, podem afegir els panegírics publicats en aquell moment. La biblioteca de reserva de la Universitat de Barcelona i la Biblioteca de Catalunya tenen dos exemplars digitalitzats que ens acosten a la vivència de la mort de Lluís XIII a Barcelona. *Elogio Funebre de Luis XIII el Justo Rey Christianissimo de Francia y de Navarra y Conde de Barcelona, Rossellon y Cerdeña*, escrit pel jesuïta Antonio Chanut i presentat en traducció espanyola per Llorenç Déu l'any 1643 a Barcelona²⁰³, és la memòria escrita que podem completar amb el romanç i epitafi dedicat al monarca en la publicació *A la muerte del Christianissimo Monarca Luis Tercio Decimo de Francia y Conde de Barcelona que passò a major vida el dia de la Ascension del Salvador del presente año 1643* editat a Barcelona per Gabriel Nogues²⁰⁴. En la línia de les elegies, aquesta darrera obra citada ens presenta la mort del monarca com l'au Fènix en la renovació del poder monàrquic:

*«Quando vieron las virtudes
que ya el roxo fenis buela,
que ya se renueva Francia,
que Cataluña se alegra»²⁰⁵.*

Una mort que és exemple de cristianisme: *«Aprendan los Mortales, que nada ay durable, sinó lo Eterno. Y esto solo es ser feliz: Vivir santamente, Morir santamente»²⁰⁶.*

Les portades presenten escuts que barregen les referències catalanes amb les flors de

²⁰² Un exemple són els 5 rals encunyats per la seca barcelonina l'any 1642 que conserva el Gabinet de Numismàtica del Museu Nacional d'Art de Catalunya, (MNAC, núm. inv. 034459-N).

²⁰³ Chanut, A. *Elogio fvnebre de Lvis XIII, el Ivsto, rey christianissimo de Francia y de Navarra y conde de Barcelona, Rossellon y Cerdanya escriuiòle en latin y diòle a la estampa en Tolosa el R.P. Antonio Chanvt: diuulgase en lenguaje español para noticia mas vniuersal digno que en todas lenguas se pregone*. Barcelona: Lorenço Déu, 1643, (BUB B-59/3/42-78).

²⁰⁴ *A la muerte del christianissimo monarca Luis Tercio Decimo de Francia y conde de Barcelona que passò a major [sic] vida el dia de la Ascension del Salvador del presente año 1643*. Barcelona: Gabriel Nogues, 1643, (BC F. Bon 5896).

²⁰⁵ *Ibidem*, s/p.

²⁰⁶ Chanut, A. *Elogio fvnebre de Lvis XIII...*, 1643, s/p.

llis franceses que descriuen les fonts per les exèquies barcelonines. La identificació heràldica és la mateixa identificació que ens presenta el text resseguint les imbricacions polítiques en un període de bel·licisme.

1. 2. 2. A L'ENTORN DE MARIANA D'ÀUSTRIA I CARLES II

Les relacions de successos també ens informen de forma detallada de la mort de la reina Mariana d'Àustria (1634-1696) a Madrid i la notícia s'estén pel regne per tal de preparar les exèquies funerals en diferents ciutats com Madrid, Mallorca, Granada, Tortosa o Barcelona²⁰⁷. A Barcelona trobem dos exemples de textos publicats a la seva mort que ens donen una aproximació al funeral desenvolupat a la capital catalana: un seria el publicat per la impremta de Rafael Figueró, *Breve descripción de las funerales honras, que a la catholica magestad de la Reyna N.S. doña Mariana de Austria dignissima madre del rey Carlos Segundo*²⁰⁸ i l'altre el signat per la ploma de Francesc Garrigó, *Panegyrico funeral en las exequias de la catholica magestad la Reyna Madre doña Mariana de Austria que celebrò la ciudad de Barcelona en su Iglesia Cathedral dia 19 de junio de 1696*²⁰⁹. Aquests textos panegírics els relacionem amb les entrades del *Llibre de Solemnitats de la Catedral de Barcelona* i els *Exemplaria* de l'Arxiu de la Catedral de Barcelona que ens permeten completar els funerals de la reina. Aquest material va ser estudiat per Ainaud i Escudero i el recuperem amb altres dades documentals complementàries²¹⁰.

²⁰⁷ L'oració fúnebre tortosina va ser oferta per Sever Tomàs Auter (c. 1629-1700) de la que conservem l'edició impresa barcelonina de Josep Llopis i la de Rafael Figueró, ambdues de l'any 1696: Auter, S. T. *Oracion fvnebre que al llanto de la avrora del mas amable sol, dixo Don Severo Thomas Avther, en las lagrimas cariñosas que dedicó la ciudad de Tortosa à la muerte de Doña Mariana de Avstria N.Sa.* Barcelona: Ioseph Llopis, 1696, (BUB 07 C-239/5/18-11 i alt.); Auter, S. T. *Oracion fvnebre qve al llanto de la avrora del mas amable sol, dixo Fr. D. Severo Thomas Avther, en las lagrimas cariñosas que dedicó la ciudad de Tortosa à la muerte de D. Mariana de Avstria N.S.* Barcelona: Rafael Figuerò, 1696, (BUB 07 C-240/6/15-10 i 07 XVIII-5821-8).

²⁰⁸ *Breve descripción de las funerales honras, que a la catholica magestad de la Reyna N.S. doña Mariana de Austria dignissima madre del rey Carlos Segundo.* Barcelona: Imprenta de Rafael Figuerò, 1696, (BC F. Bon. 11384 i 9082).

²⁰⁹ Garrigó, F. *Panegyrico funeral en las exequias de la catholica magestad la Reyna Madre doña Mariana de Austria que celebrò la ciudad de Barcelona en su Iglesia Cathedral dia 19 de junio de 1696.* Barcelona: en casa de Cormellas, 1696, (BC F. Bon. 422 i 7274).

²¹⁰ Ainaud i Escudero 1989

Les cartes de Carles II informen sobre la mort de la seva mare i, en tant que mare del monarca, es desenvoluparà el seu funeral simbòlic a Barcelona sota la promoció de la Casa de la Ciutat seguint «ab la funerària acostumada a las magestats defunctas»²¹¹. El tema que defineix aquest funeral és el control de la despesa econòmica: «*En la esterilidad de los tiempos y los medios con que se halla esta ciudad puede hazer falta para acudir las prevenciones y urgencias públicas que pueden ofrecerse en las guerras presentes*»²¹². És en la indumentària que podem percebre millor aquestes necessitats ja que s'estableix que no s'ofereixin a les famílies indumentàries de dol, basten les del representant de la família: «*bastantemente se manifiesta el dolor y tristeza de tan universal pérdida con los lutos de los dueños*»²¹³.

La resta de la cerimònia oficial es desenvolupa seguint les pautes generals demanant a la Catedral la participació per la missa funerària i la transmissió del dol a les parròquies i comunitats regulars. Així mateix s'especifica a Salvador Ricart com el pintor encarregat de «lo que de pintar es menester pintar y dorar-se així per lo tuguri o castell de dolor»²¹⁴. Aquesta part artística queda palesa en la descripció dels jeroglífics que decoraven el túmul en les seves tres grades. Aquesta part escrita completa les imatges de cranis coronats i la resta de decoracions efímeres citades per la documentació com són el fullatge de pàmpols i raïms de tonalitats daurades i platejades, escuts de les armes reials i «molts fullatges y diferents elogis».

Atenent a les descripcions, ens podem acostar als repertoris d'emblemàtica del moment i trobem punts comuns d'una cultura simbòlica compartida. En aquest sentit apareixen elements com l'espiga de blat, la fertilitat, tallada per la dalla de la mort:

*«Parca fatal, tu guadanya
de aquesta spiga suspende*

²¹¹ Duran i Sanabre 1947:460-486

²¹² *Ibidem*

²¹³ En el moment que s'han de plantejar els vestits de dol s'estableix la baieta com teixit: «ni se dona als oficials ni a altres persones que en semblants casos se acostumave donar si sols los vestuaris als excellentissims senyors consellers, escrivá rational, capdeguayta y verguers», (Duran i Sanabre 1947:460-486).

²¹⁴ Per aquesta cita i les següents indiquem la mateixa font: Duran i Sanabre 1947:460-486.

*pues que de su grano pende
todo el sustento de Espanya»*

O l'àliga imperial coronada amb una branca de cedre, perennitat i immortalitat de la monarquia, presentada a Carles II:

*«Si llena de caridad
reyna sube al otro mundo
sin duda a Carlos segundo
va a alçar posteridad»*

Altres símbols de poder serien la púrpura reial, les abelles o els cranis coronats, tot poder és efímer i com diu el text que ens ocupa:

*«La púrpura que se exalta
como el panyo que se humilla
también tiene su polilla»*

Aquestes idees les podem relacionar amb emblemes com *Ex amaritudine dulcedo*, de Sebastián de Covarrubias Horozco, que ens presenta les abelles com la dolçor de la glòria davant l'amarga mort. Així mateix, podem citar a Saavedra Fajardo i l'emblema sota el *motto Lubridia mortis* o el d'Antonio de Lorea *Mortibus impero*, que ens presenten el crani com a vanitas, en el cas de Lorea, coronada. Elements de geografia, la muntanya de Montjuïc i el port de la ciutat, situen a Barcelona el dol per la pèrdua de la reina, fent local el plany universal que representarien altres jeroglífics que mostren el sol i la lluna com a vida eterna, «*de un nuevo sol el oriente*», i l'ús al·legòric del sol i la lluna en exèquies reials com en les de Felip IV.

Respecte al túmul pròpiament dit, en conservem la traça entre les pàgines de l'*Exemplaria* de l'Arxiu de la Catedral de Barcelona que especifica les mides de les grades i el nombre de brandoneres amb la inscripció *Mapa del Castell de Dolor per la*

*funerària celebrada per la Sereníss(im)a Reyna Da. Maria Anna de Àustria*²¹⁵. Aquest exemple barceloní s'allunya d'altres com els realitzats a Saragossa o a Madrid, dels que encara conservem la imatge gravada²¹⁶. El túmul barceloní era de planta quadrada, una alçada de tres grades, que redueixen mida en sobreposar-se, i estava disposat sobre les escales de la Cripta de Santa Eulàlia. De la traça citada podem transcriure les informacions especificades i numerades segons distribució en el dibuix (fig. 4):

- «N1. Una brandonera del Monoment en la qual y avia 12 forats.
- N2. altra brandonera del Monoment en la qual y avia 16 forats.
- N3. per senyir des de una brandonera ha altra s'i posaren 6 atxeras, 3 a cada part.
- N. 4. hera un arc a punta de diamant, lo qual distava des de terra fins dalt 21 pam.
- N. 5. altra brandonera del Monoment, en la qual y avia 16 forats.
- N. 6. primera grada de dins del Castell de dolor tenia de amplària 20 p[am]s de llargària 28.
- N. 7. Segona grada tenia de amplària 16 pams, de llargària 24.
- N. 8. tersera grada de amplària 12 pams y de llargària 20»²¹⁷.

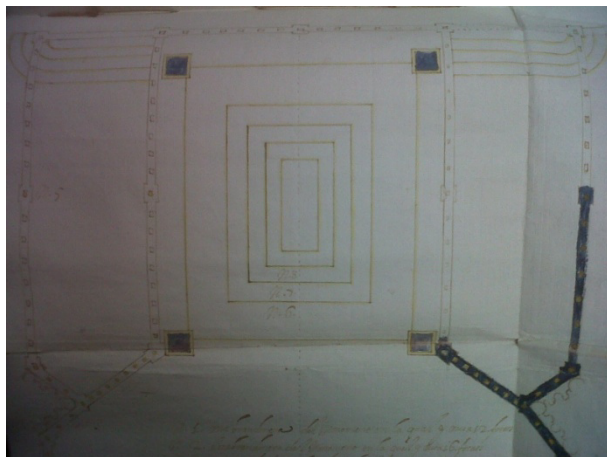


Fig. 4. Túmul funerari de la reina Mariana d'Àustria, 1696, Arxiu de la Catedral de Barcelona

©ACB, *Exemplaria V*, Mapa d'un túmul funerari, full intercalat entre fol. 124-125.

²¹⁵ ACB, *Exemplaria V*, f. 121-125.

²¹⁶ Varela 1990:fig.35; Soto Caba 1991:làm.VI

²¹⁷ ACB, *Exemplaria V*, intercalat f. 124v-125, (transcrit per Ainaud i Escudero 1989:417).

En una successió històrica, i com a complement al citat prèviament, ens ocupem dels funerals de Carles II. Josep Rocabertí amb *Lagrimas amantes de la Excelentissima ciudad de Barcelona: con que, agradecida a las reales finezas y beneficios, demuestra su amor y su dolor en las magnificas exequias que celebrò á las amadas y venerables memorias de su difunto rey y señor don Carlos II*, editat a Barcelona per Iuan Pablo Marti²¹⁸, i els membres de l'Acadèmia dels Desconfiats amb *Nenias reales y lagrimas obsequiosas que a la immortal memoria del gran Carlos Segundo en credito de su mas imponderable dolor y desempeño de su mayor fineza dedica y consagra la Academia de los desconfiados de Barcelona*, editat a Barcelona per Rafael Figueró²¹⁹, són els autors l'any 1701 de les mostres barcelonines per la mort del monarca Carles II, fill de Mariana d'Àustria i hereu de la corona a la mort de Felip IV.

A *Nenias reales* els membres de l'Acadèmia dels Desconfiats presenten elegies de la mà de Lorenzo de Barutell, Francesc Emmanuel de Vega, o Josep de Taverner entre d'altres. Aquesta publicació poètica esdevé una versió del gènere de les relacions de successos a través de les dedicatòries literàries amb motiu de la pèrdua del monarca:

«Y la que sabe quanto es Barcelona acreedora à tus Reales Munificencias, ayuda à su Patria à llorar tu falta, haziendo eco à su agradecimiento (...) Y estos sudores Academicos, que como feudo desigual à merito tan Augusto, tributamos Desconfiados à tu celebridad, fiarán à solo este favor acreditar por sacrificio la fineza, por holocausto la voluntad, por ofrenda el voto, por paga el deseo, por desempeño el cariño, y por vale lo inmortal»²²⁰.

La publicació és la primera manifestació pública d'aquesta acadèmia en l'ambient d'incertesa per la mort de Carles II, un grup d'erudits que volien fomentar una cultura d'elit. Cal destacar la presa de posició política que va suposar aquesta iniciativa ja que

²¹⁸ Rocabertí, J. *Lagrimas amantes de la Excelentissima ciudad de Barcelona: con que, agradecida a las reales finezas y beneficios, demuestra su amor y su dolor en las magnificas exequias que celebrò á las amadas y venerables memorias de su difunto rey y señor don Carlos II* descrivelas Ioseph Rocaberti. Barcelona: Iuan Pablo Marti, 1701, (BC, F.Bon. 954 i altres exemplars).

²¹⁹ *Nenias reales y lagrimas obsequiosas que a la immortal memoria del gran Carlos Segundo en credito de su mas imponderable dolor y desempeño de su mayor fineza dedica y consagra la Academia de los desconfiados de Barcelona* las saca en su nombre à la luz publica Don Joseph Amat de Planella y Despalau. Barcelona: Rafael Figueró, 1701, (BC, F.Bon. 955 i altres exemplars).

²²⁰ Ídem, p. III-IV.

una part important dels membres eren austriacistes que es lligaven a la línia successòria dels Habsburg. En aquest sentit podem entreveure una primera forma d'oposició a l'aposta per la línia dels Borbó i una situació estratègica en la identitat catalana que es va mantenir en la Guerra de Successió. Sense entrar en l'estudi literari del text, citem que entre les creacions poètiques trobem sonets acròstics i cal·ligrames que ens situen en les fites topogràfiques de la cultura impresa catalana barroca. En format desplegable apareix una composició llatina que introdueix la lletra de mirall amb el *motto* «*Quis jacet hic? CAROLUS: quid faris? falleris hocce: Non jacet hic CAROLUS; sed jacet Hesperia*»²²¹. Un altre exemple en llengua catalana utilitza la tipografia en diagonal a manera de sonet en forma de laberint, Catalunya com a dama reclinada en el sepulcre lloant al monarca usant «DON CARLOS SEGON» com a base per a l'epitafi (fig. 5)²²².

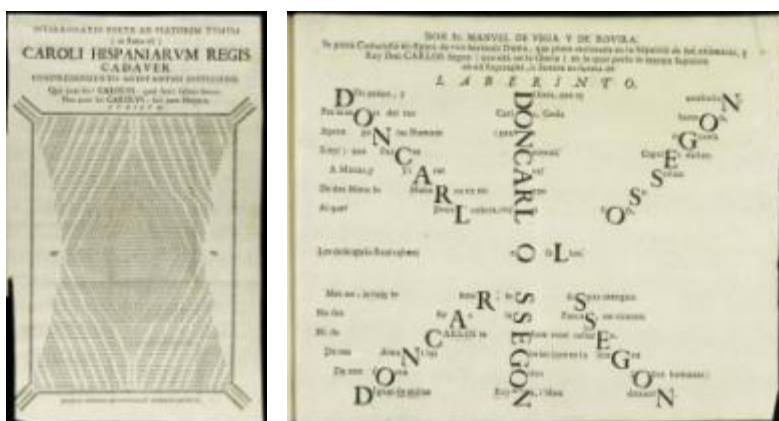


Fig. 5. Cal·ligrames en memòria del monarca Carles II, *Nenias Reales*, 1701.

Aquesta presentació breu de textos literaris es pot desenvolupar més àmpliament si utilitzem aquestes fonts impreses per apropar-nos de forma global a la festa efímera i a les produccions associades amb motiu de les exèquies catalanes. La combinació de literatura i art, que presenta aquest gènere, amb l'estudi complementari que nosaltres plantejarem de la documentació d'arxiu, ens permeten fer un acostament a la creació funerària davant la mort del poder²²³.

²²¹ Ídem, intercalat entre les p.92-93.

²²² Ídem, intercalat entre les p.100-101.

²²³ Per aquest motiu en apartats posterior de la tesi recuperem aquestes produccions literàries per analitzar les components visuals que acompanyen al text escrit i la seva vinculació amb el context de les exèquies en tant que mostra de la festa efímera i exaltació del poder.

1. 3. EL PATRIMONI DOCUMENTAL DELS ARXIUS

El patrimoni documental és una font per les ciències socials i, si ens acostem a l'estudi de la mort, trobem que esdevenen espais de memòria. La documentació resulta molt variada i la seva utilització per les diferents disciplines és així mateix múltiple. Per la investigació que ens ocupa ens acostarem de forma específica als fons documentals catedralicis i parroquials barcelonins, per resseguir la concepció de la mort present en aquests.

En el camp de la Història de l'art i en relació a l'estudi del fet de morir, podem fer una aproximació als arxius de protocols per la consulta de testaments; als arxius diocesans per trobar les visites pastorals i els episcopologis; als arxius catedralicis per consultar les solemnitats portades a terme i l'administració dels espais de la mort; als arxius parroquials; o a les biblioteques que ens poden aportar les relacions de successos i els testimonis impresos de les festes efímeres. La recerca documental ha estat la base dels estudis sobre la història de les mentalitats en l'àrea francesa i en la seva derivació hispànica com serien Vovelle, Ariès, Chaunu o García Cárcel, autors citats en el marc teòric de la nostra investigació.

L'atenció donada als testaments és el principal punt d'interès de les recerques. El buidatge de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona permet fer una aproximació directa a les darreres voluntats i característiques dels funerals històrics²²⁴. Les informacions aportades són reflex de la societat de l'època, per tant, disciplines com la història i l'antropologia han fet ús d'aquests fons dels Arxius Històrics de Protocols. Per acostar-nos al terreny de les arts visuals, podem incorporar altres fonts escrites per presentar una panoràmica més àmplia al context estudiat²²⁵. Aquí radica el nostre plantejament i la recerca desenvolupada en els arxius: posar en relació les fonts primàries amb referències que tinguin incidència en els estudis lligats a la història de l'art.

²²⁴ García Cárcel 1984

²²⁵ La mort 1985

L'Arxiu de la Catedral de Barcelona presenta lligalls documentals que ens remeten a l'estudi de la mort barcelonina. La secció documental de la «Sagristia de la catedral» incorpora en l'entrada «Òbits: funerària (1599-1996...)» un conjunt de referències al fet de morir lligades a la Seu. L'enterrament *apud ecclesiam* propi de la mort històrica ens explica aquest interès per les sepultures col·lectives o individuals en el recinte catedralici. Entre els títols dels lligalls trobem:

- «Registre de defuncions i enterraments (1579-1991...)»
- «Administració de les sepultures en general (1560-1795)»
- «Germandat de les sepultures canonicals (1660-1830)»
- «Vaseria de la Seu (1533-1863)»
- «Albarans de les sepultures (1590-1833)»
- «Miscel·lània»
 - «Llibre dels números de les sepultures del claustre (1699)»
 - «Ròssecs de sepultures i albat (1702-1805)»

La informació que ens presenten aquests textos es basa en les despeses pels enterraments, preu del fossar, de les lluminàries, dels monjos, de l'orgue, etc; diferenciant-se la tipologia de sepultura segons la classe social o característiques del finat. Els volums de «Administració de les sepultures en general (1560-1795)» ens descriu les tipologies de sepultures: episcopal, canonical, de beneficiat, de capítol, de cos present, d'albat, d'un particular, amore Dei, gratis, etc. Les informacions donen els noms, les feines, les relacions familiars, el lloc de domicili o el cost, dades que ens permetrien realitzar un estudi social i econòmic de la mort en època moderna.

Podem citar dos exemples per copsar la jerarquia social intrínseca a la documentació, el cas del militar Josep Carreras (†1677):

«Item sepultura particular complida del cos de Joseph Carreras sargento reformat del Tercio de la Diputació, vas de santa Eulalia (...)»²²⁶.

I del bisbe Alfonso de Sotomayor (†1682):

²²⁶ ACB, *Administració de les sepultures en general (1560-1795)*, vol. V, fol. 143v.

«A la sepultura episcopal del cos del Illustrissim i Reverendissim senyor Fra don Alonso de Sotomayor archebisbe de Barcelona (...)»²²⁷.

Descriuen les referències documentals, a més a més, altres dos espais d'enterrament que voldríem destacar: el vas de Santa Eulàlia i el vas del capítol²²⁸. Actualment són encara visibles situats respectivament al portal de Santa Eulàlia de la Catedral i davant de l'accés del claustre a la Capella del Santíssim²²⁹. En el citat vas del capítol, la inscripció de la llosa diu:

«SEPULCRUM OFFICIALIUM ILLUSTRIS ADMODUM CAPITULI ET
CAPELLANORUM QUI ILLUS BENEPLACITO FRATERNITATEM INIERUNT DIE XXXI
AUGUSTI MDCCLXXVIII»

En el vas de Santa Eulàlia, que es conserva parcialment la inscripció esborrada per estar situada en una zona d'accés directe al temple, es pot llegir:

«VAS DELS CONFRARES Y DEVOTS DE LA V(erge) Y M(àrtir). S^a EULARIA
PATRONA DE LA PRESENT CIUTAT DE BARCELONA 1718»

Així mateix, ens aporten els documents referències específiques sobre el cost del fossar, els serveis religiosos o els ciris emprats, que no formarien part de l'enfocament des de la història de l'art que fem per la nostra investigació, obrint un camp encara no treballat a fons en els estudis històrics barcelonins. Per aquesta visió econòmica i

²²⁷ ACB, *Administració de les sepultures en general (1560-1795)*, vol. V, fol. 347v. Josep Mas ens situa aquest vas episcopal citat per les fonts al Cor. Abans estava situat a l'actual Capella del Santíssim i entre els anys 1615 i 1618 s'hauria portat a terme el seu trasllat al Cor, segons la documentació citada per l'autor i recuperada per aquesta tesi, (ACB, *Resolucions Capitulars 1501-1624*, f.217 i 226; Mas 1911). Sobre el vas de Santa Eulàlia ens el situa Josep Mas al portal del claustre que recuperen estudis posteriors (Vila i Martin 2008).

²²⁸ Sobre l'ús funerari del claustre catedralici citem la publicació *Gremis i làpides al claustre de la catedral de Barcelona*, (Vila i Martin 2008).

²²⁹ Les darreres reformes portades a terme l'any 2015 per millorar els accessos a la catedral barcelonina han ocultat el citat vas del capítol sota una rampa. Vam realitzar l'estudi i transcripció del mateix abans de la reforma. Pel cas del portal de Santa Eulàlia, la rampa construïda anteriorment no va ocultar el vas de Santa Eulàlia que avui en dia encara està visible en accedir al claustre pel portal que dona al carrer del Bisbe.

històrica, la secció «Vaseria de la Seu (1533-1863)» seria de gran utilitat ja que incideix en l'administració de les obertures i tancaments dels vasos, terme general per les sepultures catedralícies, feina portada a terme pel *vaser*, on *calç* i *ferramenta* descriuen les tasques habituals d'aquesta professió.

Especial menció al lligall «Llibre dels números de les sepultures del claustre (1699)» que ens actualitza a finals del segle XVII i fins inicis del segle XIX el registre de titulars dels vasos o sepultures del claustre i les capelles del mateix (fig. 6). El cementeri gremial del claustre ha estat un espai sotmès als canvis de propietat al llarg del temps i així ho mostra el text:

«Aquesta sepultura del numero aquí assenyalat (núm. 217) es de Isidre Llagostera Paller y de la muller y dels seus any 1680 al costat del vas dels vidriers de llum.

Aquesta sepultura del numero aquí assenyalat vuy es de Jacinto Barramon Notari de la Batllia y dels seus vuy dia 3 juny 1749»²³⁰.

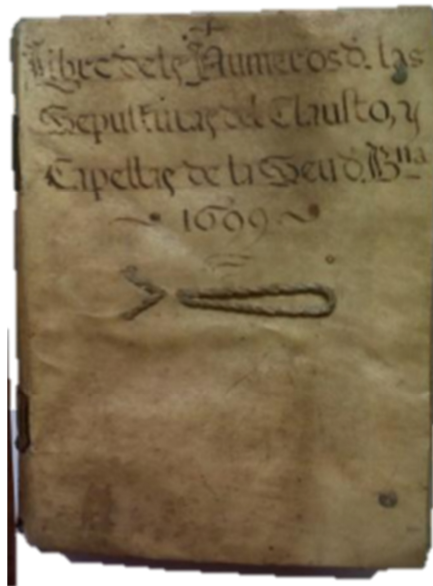


Fig. 6. ACB, *Miscel·lània, Llibre dels números de les sepultures del claustre i capelles de la Seu de Barcelona, 1699.*

²³⁰ ACB, *Llibre dels números de les sepultures del claustre (1699)*, s/p.

Si transitem per les galeries del claustre encara està visible aquesta sepultura citada amb la referència al seu propietari del segle XVII:

«SEPULTURA DE JACINTHO BARRAMON NOTARI REAL Y CAUSIDICH Y DELS SEUS
1749»

Els «Exemplaria» són una sèrie de volums documentals que descriuen les festes portades a terme a la catedral. Entre les cerimònies ens trobem amb les exèquies i funerals de membres de la diòcesi i membres de la monarquia. Sanabre va fer la relació cronològica de les rúbriques com una primera aproximació als continguts dels sis volums²³¹. Entre les referències funeràries trobem els bisbes de la diòcesi, membres de l'aristocràcia i les exèquies dels membres de la família reial. Així mateix, descriuen processons i altres festivitats com canonitzacions, trasllat de relíquies, o pregàries per garantir la pau en moments de conflicte. Es presenten referències complementàries en els volums de «Sacristia» que completen les entrades dels «Exemplaria».

Fàbrega va estudiar la vida quotidiana a la catedral utilitzant el patrimoni documental del seu arxiu com a font²³². En aquesta línia de recerca podríem citar la «Consueta de la sagristia. Tractat de les generalitats en los oficios celebrados en la Seu de Barcelona (s. XVI i ss.)» que descriu les característiques rituals com, per exemple, les indicacions per la missa de rèquiem cantada o les celebracions de Tots Sants. Endinsar-nos en els rituals propis de la mort en la quotidianitat del centre religiós és la millor forma d'apropar-nos al context d'època moderna. Aquest estudi del ritual barceloní queda desenvolupat en seccions posteriors d'aquesta investigació.

L'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona conserva la documentació generada pel govern de la ciutat. Entre el patrimoni conservat destaquem la preservació del «Llibre de solemnitats de Barcelona» que ens permet creuar les dades amb els «Exemplaria» de l'Arxiu de la Catedral de Barcelona. Els dos fons documentals ens presenten les mateixes entrades, deixant ben palès com el govern de la ciutat i la catedral unien

²³¹ Sanabre 1948

²³² Fàbrega 1978

forces per les creacions efímeres de les exèquies i els funerals episcopals i àulics. Per la cronologia estudiada disposem de l'edició dels textos en el volum segon (1564-1719) de la publicació editada per Duran i Sanpere amb Sanabre²³³. Les diferents entrades documentals ens acosten a la pompa i celebració d'unes exèquies públiques oficials. Pas a pas es descriuen els contactes amb el govern de la Generalitat i amb el capítol catedralici per disposar les cerimònies, els dies de dol, els tocs de campanes, les lluminàries, la construcció del cadafal sobre les escales de la cripta de Santa Eulàlia, les decoracions del túmul, el contracte dels artífexs, la previsió de la feina, la disposició de la processó i els membres de la societat civil i religiosa. D'aquest recull documental podem extreure referències específiques, vinculades a la història de l'art i l'arquitectura efímera en la Barcelona dels segles XVII i XVIII, per entendre el context funerari i el seu reflex en les arts visuals i literàries.

Si fem atenció a aquests volums dels «Exemplaria» i als seus continguts amb una mirada artística, podem extreure els noms propis dels artífexs de les decoracions efímeres. Si posem en relació els fons d'ambdues institucions i ens centrem en el camp de la pintura efímera pels túmuls funeraris reials, els noms dels pintors citats són Francesc Jornet (Felip II †1598 i Margarida d'Àustria †1611), Josep Jornet (Lluís XIII †1643), Abdó Ricart (Maria Lluïsa de Borbó †1689) i Salvador Ricart (Mariana d'Àustria †1696). Aquests artistes serien els encarregats de realitzar els escuts, denominats *armas*, i altres elements com els jeroglífics que acompanyaven a la paraula escrita. També serien els creadors de les pintures il·lusionistes de materials com el marbre o dels daurats²³⁴.

Els pintors Jornet apareixen citats en els estudis de Gudiol, Triadó i Torras²³⁵. En el tema funerari que ens ocupa, les pintures de Francesc Jornet per la memòria de Margarida d'Àustria inclouen escuts sobreposats al brocat de la tomba i al sobrecel, així com d'altres sobre paper de format petit i gran per disposar a les lluminàries i a la

²³³ Duran 1947

²³⁴ Santiago Alcolea ja va realitzar un buidatge documental de l'AHPB que va aportar un primer llistat d'artistes dedicats a la festa efímera amb noms com Madriguera, Font o Fortuny que Triadó reprèn posteriorment. (Alcolea 1959-1962; Triadó 1984).

²³⁵ Gudiol 1908:214; Triadó 1984:20, 50, nota 53; Torras 2012

part superior del túmul²³⁶. Aquesta seria la tasca desenvolupada per Josep Jornet, denominat «pintor de la Ciutat», en l'homenatge barceloní al Lluís XIII²³⁷. El text especifica el memorial que recopila les feines dutes a terme, mantenint el mateix patró decoratiu per Margarida d'Àustria, que aplica escuts sobre el brocat del túmul, al sobrecel i als seus laterals, a les lluminàries i per la part inferior del cadafal:

«(...) catorse senyals sobreposats (al brocat funerari del túmul), ço es, set de dit senyor rey y altres set de dita Ciutat.

Item, que de sobre lo dit capellardent sie fet y posat un sobrecel de tela bona de blau scur, ab un senyal gran al mig ab les armes de dit senyor rey e quatre senyals de la Ciutat (...).

Item, que sien posats al entorn de dit sobrecel quatre tovallons de dita tela, y que sien pintats coranta senyals, ço es, vint de dit senyor rey y vint de la Ciutat.

Item, que fassa fer doscents y cinquanta senyals petits de paper ab les armes de la Ciutat per posar en les antorxes de dita Ciutat, y en los ciris dels canelobres, y sinch antorxes dels cantons y mig de dit tuguri.

Item, que fassa fer nou senyals grans de fusta y paper daurat, ço es, vuyt de la Ciutat als quatre cantons de baix y quatre cantons de dalt de dit capell ardent, e hu del senyor rey a la sumitat de dit tuguri»²³⁸.

Abdó Ricart (c.1619-1691) i el seu fill Salvador han estat motiu d'estudi per part d'Alcolea i recuperats per Triadó²³⁹. El pare d'aquesta família de pintors apareix citat per realitzar «tot lo adorno de la pompa funeral se havia menester axí per lo tuguri o castell de dolor com escuts de armas del rey y de la Ciutat per las atxes, pintar y escriurer pohesias per al féretro y presbiteri y altres parts de la Iglesia»²⁴⁰ en les exèquies de Maria Lluïsa de Borbó. Els seus honoraris són 336 lliures, 260 lliures «per la feyna de son art de pintar» i les restants 76 lliures per:

²³⁶ Duran i Sanabre 1947:147-158

²³⁷ Ídem, p. 242-276.

²³⁸ Ídem, p. 247-249, sota el títol de *Memorial per lo magnífich mossén Cristòfol Sangenis, mercader, lo bienni corrent clavari de la present Ciutat, per lo anniversari celebrador per la ànima del cristianíssim Luys XIII, rey y senyor nostre*.

²³⁹ Alcolea 1959-1962; Triadó 1984:116 i 127. Estudis recents sobre la figura d'Abdó Ricart serien els de Roig Nieto 2003; Roig Nieto 2006; Miralpeix 2009 i Torras 2012.

²⁴⁰ Duran i Sanabre 1947:339-450

«pintar y escriurer sent papers grans de varias poesies, contenint quiscú dos fulls de paper de la forma major y entra ells ser lo mes de jeroglifichs, y fer y treballar trenta y sis escuts grans dorats, plateats y perfilats (...)»²⁴¹.

El seu fill, Salvador Ricart és l'encarregat de pintar «lo que de pintar es menester pintar y dorar-se així per lo tuguri o castell de dolor per lo dia de la funeraria com per las armas de paper (...)» per les exèquies barcelonines de Mariana d'Àustria²⁴².

En relació al bisbat de Barcelona, podem sumar la documentació de l'Arxiu Diocesà de Barcelona amb les entrades específiques de cada bisbe a la secció «Episcopologi» o «Registra Communium» que ens descriuen les formes d'afrontar la mort episcopal²⁴³.

A l'Arxiu Diocesà de Barcelona, entre els volums de la secció *Govern i Justícia*, subsecció *Govern de la diòcesi*, trobem la sèrie *Registra Communium* amb 144 volums compresos entre els anys 1303-1900. Les informacions que podem extreure ens ofereixen una panoràmica del govern del bisbe que atenia a una jurisdicció eclesiàstica i a una jurisdicció temporal que comprenia els béns eclesiàstics i la potestat en el territori diocesà sobre les seves parròquies i monestirs²⁴⁴.

Un exemple és la concessió regulada de llicències de sepultura sota l'entrada «*Licentia pro construcenda sepultura*» on destaquem les fórmules «*loco apto et conveniente*», «*attendentes expòsita et supplicatas fore justa*» i «*licentiam concedimus*», com a elements lingüístics comuns a diversos casos que marquen la qüestió reguladora de la mort a nivell diocesà. Entre les possibles entrades trobem l'ampli territori que

²⁴¹ Ídem, p.420.

²⁴² Ídem, p. 460-486.

²⁴³ En relació a la mort dels bisbes volem fer menció de l'article de Madurell que recopila algunes informacions documentals sobre els testaments, els inventaris *post mortem* i altres referències lligades a la mort episcopal entre els segles X i XVIII. Aquesta mirada ens aporta un recurs que esdevé un punt de partida per la recerca en aquest àmbit d'estudi, atenent a les informacions que els documents aporten per un estudi històric sobre les diòcesis en cronologies múltiples, (Madurell 1961).

²⁴⁴ Altres referències de l'Arxiu Diocesà de Barcelona ens porten a les entrades «*sede vacans*» i «*sedes plena*», fent referència al traspàs del bisbe i l'elecció del seu successor. A tall d'exemple, tenim aquesta informació en el límit cronològic de la nostra recerca, quan el bisbe Josep Climent el dia 7 de novembre de 1775 deixa pas al bisbe Gavino Valladares que va prendre possessió de la mitra el dia 25 de novembre de 1775, (ADB, *Registra Communium 1772-1775*, fol. 541v. i ADB, *Registra Communium 1772-1775*, fol. 542v.).

dominava el bisbe: la parròquia de Sant Andreu del Palomar, el cas de la població de Palautordera o les múltiples referències a Santa Maria de Mataró²⁴⁵.

En els casos mataronins es fa incidència en la categoria gremial de la sepultura i l'ús d'aquesta pels diferents membres de la confraria situant cada espai de sepeli a la capella corresponent del temple. El 22 de novembre de 1617 es concedeix llicència «*pro Jacobo Castellar assahonatori pellium villae (...) ante Capellam Sancta Maria de Rossario*»²⁴⁶ que es podria posar en relació amb la concessió de la Capella de Sant Marc i Santa Llúcia del mateix temple de Santa Maria de Mataró per altres ciutadans garantint «*futuris temporibus sepelliri*» el dia 7 de desembre de 1617²⁴⁷.

Sobre la concessió del dret de sepultura com a jurisdicció episcopal, crida la nostra atenció l'exercici catequètic desenvolupat pel bisbe Dimas Loris en el context post conciliar. L'any 1577 es va portar a terme la impressió de gran format d'un text per la seva difusió en parròquies sobre el posicionament en contra de la violència per la defensa de l'honra²⁴⁸. Editat a Barcelona per Jaume Galban, inserit al *Registra Communium*, ens ofereix una mirada sobre un tema d'extensió social que havia de ser regulat pels poders judicials i difós pels religiosos com a sistema de difusió dels valors morals:

«Lo vehementissim enemich del humanal llinatge moltes vegades en tant encega los enteniments dels homens, que de odís, e inimicitius empeny aquells a cometre mort dels cossos (...) aliena de religió, y Christiana pietat»²⁴⁹.

Es fa referència al Concili de Trento, del qual aquest text és deutor: «las penas declarades per lo Concili Tridenti contra las pugnes o venints a las mans en duello o

²⁴⁵ ADB, *Registra Communium 1616-1618*, fol. 196-197; ADB, *Registra Communium 1616-1618*, fol. 200-201; ADB, *Registra Communium 1616-1618*, fol. 266, 275, 278 i 279.

²⁴⁶ *Registra Communium 1616-1618*, fol. 266.

²⁴⁷ *Registra Communium 1616-1618*, fol. 275.

²⁴⁸ Dimas Loris va ser el promotor d'un altre imprès l'any 1577 que incidia en el respecte i honra de la fama dels ciutadans oposant-se a la publicació de «pasquins o libells famosos» que podien atemptar contra aquells als quals es referien. La pena marcada era la excomunicació, tal i com podem llegir en la còpia conservada a ADB, *Registra Communium 1571-1579*, fol. 156.

²⁴⁹ ADB, *Registra Communium 1571-1579*, fol. 173.

desafiu»²⁵⁰. Aquest tipus d'actes està penat amb la privació de sepultura en espai eclesiàstic, una de les garanties espirituals que marcava la mentalitat de l'època. Privar de l'enterrament *ad sanctos o apud ecclesiam* esdevenia una complicació dins del sistema regulat de la mort i les seves creences associades: «Aquells emperò qui per les dites causes auran fet brega, y seran morts sien perpetualment privats de sepultura ecclesiastica»²⁵¹.

Cap referència ens consta a la tipologia seleccionada de vas o lauda que acompanyaria el dret de sepultura, amb la corresponent realització per part del mestre d'obres. Prevalien doncs en aquesta modalitat de documentació els béns eclesiàstics dels qual s'ocupava l'òrgan encarregat de la diòcesi. Pels detalls concrets hauríem de cotejar aquestes dades amb la documentació parroquial, en el cas que es conservi, per avançar en estudis locals sobre la temàtica, que per Barcelona i dins de l'àmbit de la nostra recerca hem portat a terme en dos arxius parroquials, l'Arxiu parroquial de Sant Just i Sant Pastor i l'Arxiu parroquial de Santa Maria del Pi.

Els fons documentals parroquials són centres de preservació patrimonials que poden oferir als investigadors punts de vista múltiples per les recerques històriques. En relació a la mort, podem citar el cas de l'Arxiu Parroquial de Sant Just i Pastor que conserva una sèrie documental del segle XIV al XX sobre les sepultures portades a terme a l'interior del temple i a la seva sagrera. Separades en tres referències, en funció dels índexs, disposem de 104 llibres per la sèrie *Llibres de Òbits de la Comunitat dels Sants Just i Pastor (1388-1598)*²⁵²; 46 llibres per la sèrie *Llibres de Òbits de la Comunitat dels Sants Just i Pastor (1598-1900)*²⁵³; i 7 llibres per la sèrie *Llibres Defuncions de l'Arxiu Parroquial (1704-1900)*²⁵⁴.

El buidatge d'aquesta tipologia documental ens dóna dades sobre l'administració de les sepultures, el cost econòmic, el ritual que acompanyava al sepeli i els canvis en la

²⁵⁰ Ibídem.

²⁵¹ Ibídem.

²⁵² APSJP, Arxiu Comunitat, *Llibres de Òbits de la Comunitat dels Sants Just i Pastor*, 1388-1598.

²⁵³ APSJP, Arxiu Comunitat, *Llibres de Òbits de la Comunitat dels Sants Just i Pastor*, 1598-1900.

²⁵⁴ APSJP, *Llibres Defuncions de l'Arxiu Parroquial*, 1704-1900.

propietat dels vasos. El dia a dia de la parròquia queda marcat per la mort i aquest fons patrimonial ens permet acostar-nos amb una perspectiva històrica. Destaquem l'especificació econòmica dels enterraments i dels elements relacionats com les lluminàries²⁵⁵ o les especificacions de les misses associades²⁵⁶. L'economia de la mort ens pot aportar a més a més una especificació del ritual quan ens podem referir a les dades documentals que ens marquen la presència musical (coristes, mestre d'orgue) i les especificacions litúrgiques (escolanets, misses)²⁵⁷.

En algunes entrades documentals disposem dades tan significatives com la troballa arqueològica d'una làpida en el moment de refer una sepultura per part d'un dels veïns de la parròquia²⁵⁸:

«Professo de sepultura general de Nostra Senyora ab 6 atxes al cadàver de Bernat Gloria mon Pare (...) Nota que dit senyor volgué ser enterrat devant la Capella de Nostra Senyora del Roser de la Present Iglesia y al fer lo Clot se encontrà una pedra de jaspi de llargària de 3 à 4 palms y de amplaria 2 palms ab la següent inscripcio †hic REQUIESCIT WITIZA FILIUS TEOD:REDI DIMITTAT EI DEUS AMEN: ERA DCCCCXXXVIII. AB INCARNATIONE DNI. ANNI DCCCXC. ANNO II REGNANTE KARVLO REGE DIE XIII. KLDS. APRELIS SIC OBI»²⁵⁹.

La inscripció transcrita en el llibre parroquial es relaciona amb Vítiza (o Witiza), rei dels visigots d'Hispania, datada l'any 900, sent la lauda sepulcral més antiga de la Tarraconense, en la qual apareixen les datacions de l'era hispànica, de l'encarnació i la

²⁵⁵ «Al vint y sinch del mes de Novembre del any mil set cents vint y sis professo de sepultura general ab quatre atxes al cadàver de Jacobina viuda de (...)», APSJP, *Llibres Defuncions de l'Arxiu Parroquial*, vol. I, 1704-1834, fol. 26v.

²⁵⁶ «Dicto die sepultura particular del Cos de Paula Cantamerla a la davallada de Cassador enterrat en la present Iglesia foren lliures 12 sous 4 misa y orga (...)», APSJP, Arxiu Comunitat, *Llibres de Òbits de la Comunitat dels Sants Just i Pastor*, vol. 16, 1651-1661, f. 2r.

²⁵⁷ «Item al setze de Abril mil set cents y diset professo associant lo cadàver de la (...) Margarida Mas Viuda de Joan Mas ferrer (...) 3 lliures 6 sous», APSJP, Arxiu Comunitat, *Llibres de Òbits de la Comunitat dels Sants Just i Pastor*, vol. 28, 1717-1727, f. 12r. La despesa de 3 lliures i 6 sous queda repartida de la següent forma: 2 lliures 2 sous per «escolans», «coristes» i «mestre orga», 3 sous pel «dret de creu», 3 sous de «parrochiatge» i 18 sous per tres misses.

²⁵⁸ Les següents referències han estat utilitzades pels arqueòlegs que han portat ha terme les excavacions de Sant Just i Sant Pastor en tant que centre religiós del període visigot, tal i com podem llegir als informes de les excavacions, <<http://cartaarqueologica.bcn.cat>>, 18/05/2015.

²⁵⁹ APSJP, Arxiu Comunitat, *Llibres de Òbits de la Comunitat dels Sants Just i Pastor*, vol. 28, 1717-1727, f. 72v.

dels reis francs. Aquest element patrimonial es va disposar a l'entrada del temple tal i com s'indica al en la continuació del fragment anterior: «La qual pedra se ha posat dins del portal major de la Iglesia sobre la Pica del aygua beneyta de ma dreta»²⁶⁰. L'any 1737 es va fer una addenda en aquest foli que indica la troballa d'una sepultura on estava la citada làpida, en el moment de refer el paviment i les sepultures de l'església: «(...) encontrà un sepulchre de pedra ab una llosa molt grossa y dins un cos humà que obrintlo se converti tot en pols, y se creguè que era lo cadàver del dit Wititza»²⁶¹.

Així doncs podem establir per aquesta documentació parroquial una funció plenament administrativa i legal que enllaça amb el ritual derivat i les especificacions fetes en aquest ordre. Resulta evocadora sobre aquest aspecte la introducció a un dels citats *Llibre de Òbits* que ens resumeix la voluntat d'aquesta tipologia documental:

«En lo present llibre y en lo principi de aquell han de descriver y continuar los Obits dels Adultos que esdevindran morir en la present Parroquia de Sant Just y Sant Pastor de Barcelona, y en lo mateix a foli se continuaran y descriuran los llegats y otras disposicions pias que aquells haurian fet en son ultim y valido testament ab la expressio del nom del notari en poder del qual se feu, dia, mes y any: com y tambe los noms y cognoms dels marmessors y hereus dels Difunts; y semblantment se continuaran y descriuran los noms y cognoms dels que moriran ab intestato, inseguint lo orde del cartell, es mandato inserta en lo present llibre, que comença en lo Mes de Janer del Any 1724»²⁶².

Per una referència més precisa al camp de la història de l'art hem de consultar del mateix arxiu parroquial de Sant Just i Pastor el contracte de la reforma del paviment i de les sepultures de l'interior de l'església²⁶³. Present aquesta referència als *Llibres de Òbits*²⁶⁴, el contracte amb el mestre d'obres Simon Burges ens aporta una modalitat textual que marca les intervencions arquitectònics en el temple al llarg del segle XVIII

²⁶⁰ Ídem.

²⁶¹ Ídem.

²⁶² APSJP, *Llibres Defuncions de l'Arxiu Parroquial*, vol. I, 1704-1834, fol. 37 (1).

²⁶³ APSJP, Arxiu de l'Obra, Doc. 83.

²⁶⁴ APSJP, Arxiu Comunitat, *Llibres de Òbits de la Comunitat dels Sants Just i Pastor*, vol. 28, 1717-1727, f. 12r.

per tal de reordenar l'espai funerari. La base contractual establí que el citat Simon Burges: «(...) tinga de fer todas las sepulturas que sepuigan fer dins dita Iglesia Parroquial de Sant Just y Sant Pastor, es las que la Il·lustríssima Obra voldra ço es las que seran buydas y conforme es la feta la de Ramon Muny Celler (...)»²⁶⁵. Entre les especificacions trobem el cost de 28 lliures per sepultura buida a càrrec de l'Obra o de 30 lliures en el cas que sigui d'un particular, han d'anar totes elles numerades i mantenint una certa proporció en les mides, «Ítem es pactat entre ditas parts que dit Simon Burges vinga obligarlo de dexar del tot acabada, ditas sepulturas y posarho lo numero corresponent»²⁶⁶.

En aquesta idea de reordenació funerària de l'espai, disposem d'un document anterior a la reforma del 1737, amb entrades en diferents moments històrics, que presenta una panoràmica de la distribució dels vasos del temple²⁶⁷. Separat en parts sota el títol genèric, *Llibre de las Sepulturas o Vasos*, tenim anotacions que corresponen a l'any 1722 i d'altres posteriors no datades que actualitzen la informació presentada fins al segle XIX segons les referències²⁶⁸. El llistat de número de sepultura, noms i cognoms dels propietaris i la seva professió, s'acompanya dels adjectius *plena* o *vuída/buida* per tal mantenir una adequada administració del cementiri parroquial, transitant per la nau i les capelles laterals de l'església.

Per un altre arxiu parroquial, l'Arxiu parroquial de Santa Maria del Pi, pels segles XVII i XVIII disposem de 53 volums de *Llibres d'Òbits* corresponents a la parròquia de Santa Maria del Pi. Va ser aquest centre un espai d'enterrament de personatges d'importància dins de la societat barcelonina. Podríem fer esment d'artistes pintors com Joan Gallart, Pau Priu o Antoni Viladomat, junt fusters com Francesc

²⁶⁵ APSJP, Arxiu de l'Obra, Doc. 83, n/f.

²⁶⁶ Ídem.

²⁶⁷ APSJP, Arxiu de l'Obra, Doc. 207: *Llibre de las Sepulturas o Vasos*.

²⁶⁸ El títol s'acompanya de la següent referència explicativa: «Nota dels vasos ce troban en la Iglesia Parroquial de los Martirs Sants Just y Sant Pastor so es fosas de terra ferma; que las demes sepulturas ja tenen son nom escrit notats, en lany 1722 als 2 de Agost dit any», APSJP, Arxiu de l'Obra, Doc. 207: *Llibre de las Sepulturas o Vasos*.

Escarabatxeres, o sants canonitzats per l'Església catòlica, com és el cas de Sant Josep Oriol²⁶⁹.

L'any 1714 tenen lloc les morts de tres dels personatges citats anteriorment i la documentació parroquial conserva aquestes referències sobre les disposicions de les respectives sepultures²⁷⁰. El 12 d'agost de 1714 traspassà el pintor Joan Gallart: «Al dotse de Agost 1714 sepultura de Nostra Senyora al cos de Joan Gallart Pintor esta tres la Misericordia foren Busquets Parrades Jorda»²⁷¹. El dia 21 d'agost del mateix any va ser Francesc Escarabatxeres qui moria amb la següent referència documental: «Al vint y hu de Agost 1714 sepultura de Nostra Senyora al cos de Francesch Escarabatxeras Fuster esta al carrer de Condal foren Jorda Busquets Parrades»²⁷². L'onze de setembre era el torn de Pau Priu: «Als 11 deposit de Pau Priu Pintor esta a la Rambla (...) presents foren Jorda Parrades Claret»²⁷³.

Altres institucions que conserven documentació sobre el nostre tema són les biblioteques amb fons històric que atresoren les edicions originals dels sermons funeraris, panegírics, descripcions de funerals, relacions de successos, etc. Les edicions editorials són un reflex de la concepció col·lectiva de la mort i les cerimònies públiques portades a terme, tal i com ja hem comentat anteriorment en l'apartat dedicat a les relacions de successos i gèneres afins. Els catàlegs de la Biblioteca de Catalunya, de la secció de reserva de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, del citat Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona o del Museu Nacional d'Art de Catalunya són una eina per elaborar una recopilació de la mort escrita en centres de conservació del patrimoni documental. Sumar les diferents referències, arxius i biblioteques, ens permet una millor aproximació històrica a la mortalitat en àrea catalana, els rituals, els sepelis, les festes associades i les creacions artístiques que engloben i condensen el protagonisme donat a la mort.

²⁶⁹ APSMP. Registre Parroquial. Llibres parroquials. Òbits (1696-1708), fol. 97r.

²⁷⁰ Les cites que ara esmenten fan referència als «presents foren» o «foren» referint-se als beneficiats de la parròquia que donen testimoni.

²⁷¹ APSMP. Registre Parroquial. Llibres parroquials. Òbits (1708-1716), fol. 116v.

²⁷² APSMP. Registre Parroquial. Llibres parroquials. Òbits (1708-1716), fol. 119r.

²⁷³ APSMP. Registre Parroquial. Llibres parroquials. Òbits (1708-1716), fol. 122v.

2. LA MORT RITUALITZADA

El fet de morir en les diferents civilitzacions i períodes històrics ha estat codificat pels rituals funeraris. Aquests tenen a veure amb la idiosincràsia de cada cultura i les creences arrelades a l'imaginari religiós. Inhumacions o cremacions han estat sempre en relació als ritus socials i culturals, polítics i religiosos. Com a ritus de pas transcendent, la mort ha estat objecte de sistematització que ens proposem estudiar en aquest apartat, «la mort ritualitzada», focalitzant l'interès en el nostre marc cronològic i espacial de base.

El primer capítol, «El ritual funerari a l'església barroca», reprèn el fet estudiat per l'antropologia i la història, per tal de centrar com a focus de la recerca el ritus funerari a la Catalunya d'època moderna. El punt de partida és una mirada genèrica a períodes anteriors per tenir una base sobre la qual desenvolupar els elements propis de la cronologia. Per portar a terme la recerca sobre ritual funerari s'ha fet un buidatge dels manuals religiosos del període que ens donen les pautes del funeral barroc.

El segon capítol, «Les formes de dol i el plany davant la mort», completa el capítol anterior sobre ritus. El dol és la presentació de la pèrdua a través d'una sèrie d'elements que exterioritzen el dolor. La indumentària acostuma a ser l'element més característic d'aquest procés d'acceptació de la pèrdua, per aquest motiu es mostra en aquest capítol les bases del dol en època barroca.

El tercer capítol, «Iconografies i devocions, reafirmació de la tradició i nous cultes», mostra les iconografies en relació a la mort pel període barroc tenint present aquelles iconografies existents i les noves derivades de les doctrines de la contrareforma. El ritual marca les iconografies i aquesta secció es un complement als dos capítols anteriors i esdevé el pas del camp del ritual al camp de l'art. Per marcar l'essència de les diferents iconografies tractarem els contextos europeus i/o hispànics en època barroca, reservant l'àrea catalana per presentar-la de forma àmplia en la darrera secció, la secció consegüent, «la mort imaginada».

2. 1. EL RITUAL FUNERARI A L'ESGLÉSIA BARROCA

El cerimonial de la mort és una codificació de gestos, actituds i tradicions que permeten el traspàs dels difunts i l'acceptació de la mort mitjançant el temps de dol, *tempus lugendi*. Cada cultura i època han marcat una forma d'afrontar la mort estudiada per part de l'antropologia i els estudis històrics. En tots ells és comuna la sistematització per afrontar la mort i establir una cerimònia de pas tal i com indica Thomas: «*la muerte siempre ha sido objeto de pensamiento, incluso de sistematización*»²⁷⁴. L'autor de *La muerte, una lectura cultural* defineix el ritu funerari com les conductes basades en un conjunt de símbols i creences que guien el difunt *post mortem* i permet superar l'angoixa dels que sobreviuen²⁷⁵.

Aquesta necessitat ritual per afrontar el dol, en la vessant terapèutica d'equilibri mental dels que viuen distanciat del dol patològic o melancòlic, ha estat sotmesa a una simplificació occidental que comporta la desaparició, privatització ritual, tecnificació, tanatopràxia i dissimulació, que marquen el nostre present. Així doncs, la importància cultural, religiosa, psicològica i emocional del ritual funerari en èpoques passades ha quedat a Occident modificada per les noves tendències de la mort «*vergonzante y objeto de tabú*» que descriu Ariès parlant de la *mort vedada*²⁷⁶.

Des d'un punt de vista històric, la mort ha estat expressada en un nivell íntim i privat que s'imbricava amb la dimensió pública i social d'aquesta²⁷⁷. Aspectes de la mort en època medieval queden palesos en els estudis de la documentació i en les recerques arqueològiques que mostren un ritual funerari²⁷⁸, comentat per Ariès, que comença

²⁷⁴ Thomas 1983:193

²⁷⁵ Thomas 2001

²⁷⁶ Ariès 2000:83

²⁷⁷ Rouillard 1999

²⁷⁸ Sobre la mort en època medieval disposem d'estudis que del més general al més concret ens ofereix una panoràmica diversa. Aquest seria el cas de la publicació de Paul Binski, *Medieval Death*, que s'ocupa de l'*ordo defunctorum* a nivell europeu entenent el ritual sota el concepte de «*liminality*» o de frontera entre la vida i la mort, (Binski 1996). Contrapunt a la macro història de Binski seria la micro història reusenca que desenvolupa l'estudi *A les portes de la mort. Religiositat i ritual funerari al Reus del segle XIV*, (Piñol Alabart 1998). Així mateix, altres edicions fan un recorregut més ampli incloent les derivacions anteriors i posteriors per un estudi de la mort medieval en l'esdevenir de la història, citant a tall d'exemple *Death and Resurrection in Art*, (De Pascale 2009).

amb els sacraments de la confessió i extremunció *pre mortem* que s'acompanyen de la cerimònia d'exèquies *post mortem*²⁷⁹. Aquest cerimonial consta de parts diferenciades: l'expressió dramàtica del dol, l'*absoute* o l'absolució dels pecats, la processó i la inhumació.

Altres aspectes més específics de la cerimònia fúnebre medieval inclouen el rentat del cos i la compra de la mortalla o dels vestits pel sepeli, els *vestimenta tumularia* que indiquen els testaments, que cobrien els cadàvers durant els tres dies que familiars i amics vetllaven el cos²⁸⁰. En el moment del trasllat al lloc de sepultura el trasbals de la mort s'exterioritzava amb un dol col·lectiu amb els tocs de campanes i les gramalles negres per les processons dels cossos dels difunts entre crits i gestualitat exacerbada per la mort del poder²⁸¹. Expressió dramàtica que podem observar en les creacions artístiques d'aquesta època, citant a tall d'exemple el seguici funerari del sepulcre del bisbe Ramon d'Escales (†1398) a la Catedral de Barcelona (fig. 7). L'obra realitzada per Antoni Canet (†1431)²⁸², entre els anys 1409-1411, ens presenta en la caixa del sarcòfag la processó funerària amb mostres rituals de dol codificades a través dels gestos dels personatges²⁸³. Aquesta obra ens remet a les realitzacions de Claus Sluter (c. 1355-1405/6) i Claus de Werve (1380-1439) en el Sepulcre de Felip II de Borgonya (c. 1385), conservat a Dijon i d'àmplia difusió europea de les formes mortuòries de l'escultura gòtica.

²⁷⁹ Ariès 2000:107-109

²⁸⁰ Riu 1982 :29

²⁸¹ Sabaté 2003

²⁸² Terés 1993

²⁸³ «El traspàs del bisbe Ramon d'Escales es produïa el 24 de juliol de l'any 1398 i, tres dies després, tal com el mateix havia disposat, era enterrat a la capella dels Sants Innocents. L'enterrament fou provisional i, més endavant, els seus marmessors es cuidaren de fer-li construir un honorós sepulcre d'alabastre. Entre les clàusules del testament, redactat de forma definitiva tres dies abans de la seva mort, n'hi havia una que deia aproximadament: "manem fer, si no ho haguéssim fet en vida nostra, en la dita capella dels Sants Innocents, una tomba de pedra, tal i com tenim ordenat de fer, per a la nostra sepultura, en la qual sia depositat el nostre cos o la ossa, tal com els nostres marmessors estan informats ..."», (Terés 1993:73). L'autora recull la documentació relativa al patronatge de l'obra i descriu el treball escultòric d'Antoni Canet en relació a la gestualitat de dol de l'època.

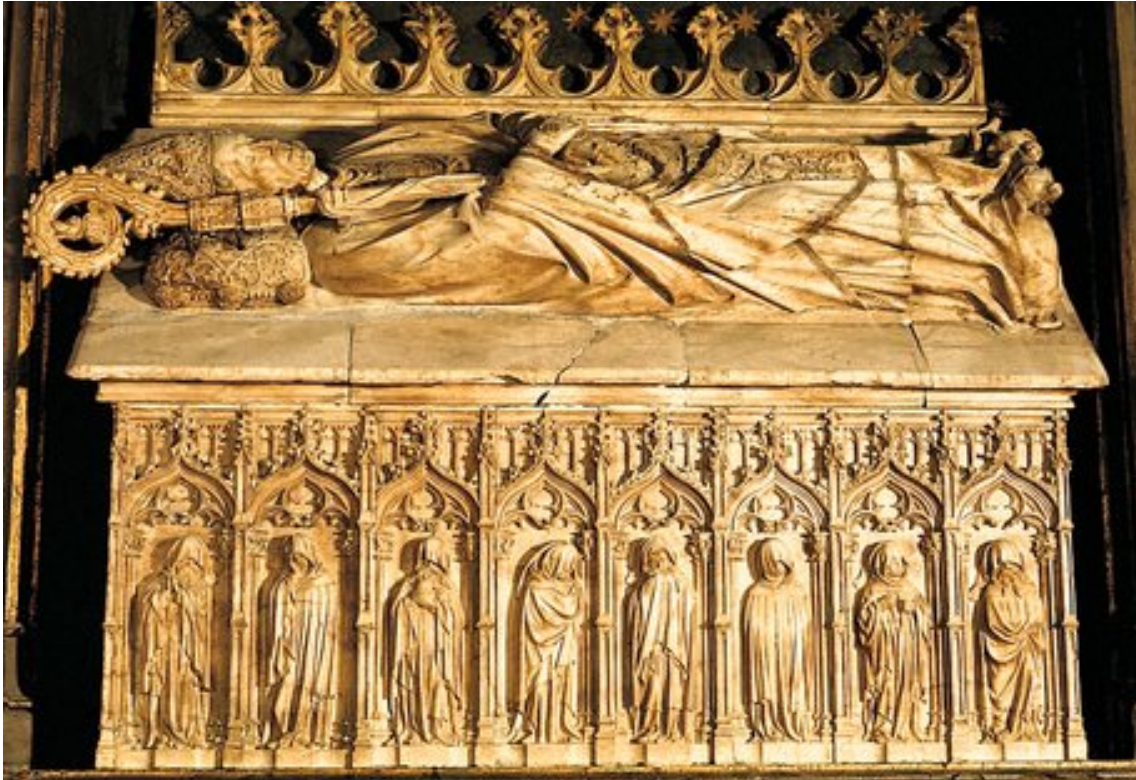


Fig. 7. Antoni Canet, *Sepulcre del bisbe Escala*, 1409-1411, Catedral de Barcelona.

En els contextos no urbans, la sepultura era realitzada en espais exteriors immediats de la llar o al cementiri parroquial incorporant la libació ritual o el dinar de difunts²⁸⁴. L'estudi arqueològic de les sepultures medievals a portat a constatar les ofrenes d'objectes de ceràmica, vidre i monedes com a reminiscències paganes²⁸⁵; així com a diferenciar tipologies de sepultures: sepultura de fossa simple amb coberta de lloses, sepultura en forma de cista ovalada o rectangular, sepultura del tipus cista de secció triangular, sepultura del tipus cista de planta trapezial, sepultura senzilla de fossa sense lloses, entre d'altres tipologies.

L'aspecte material del ritual medieval de difunts es completa amb l'aspecte immaterial de les creences i les mentalitats que portava a una demanda d'acumulació de misses per les ànimes dels traspassats. A mesura que la creença en el purgatori es fa més

²⁸⁴ La generalització de l'enterrament a la sagrera, espai sagrat adjacent a la parròquia o església, es donà a partir del segle XI. Aquest sistema d'inhumació esdevindrà l'habitual fins l'obertura dels cementiris urbans amb la mentalitat higienista pròpia del segle XVIII.

²⁸⁵ Serra 1990:18

present a partir del segle XII²⁸⁶, s'observen noves pràctiques devocionals que s'expressen per encomanar les ànimes a la Mare de Déu o als sants i santes, com a intercessors, i a la presència arrelada de misses: el novenal (missa celebrada després de nou dies de la mort), l'aniversari (el record anual), el trentenari o les misses de Sant Amador (missa durant trenta dies o festivitats determinades durant les quals l'oficiant no podia sortir de l'església). Aquestes acumulacions eucarístiques van ser qualificades de supersticioses pel Concili de Trento i es produí un procés d'erradicació que contrasta amb l'arrelament d'aquestes pràctiques a la societat²⁸⁷.

Si ens endinsem en el context del ritual funerari en l'església barroca podem descriure aspectes cerimonials i litúrgics dels segles XVI, XVII i XVIII en dos etapes diferenciades: *ante mortem* i *post mortem*. La primera fa referència als sagraments i al trànsit del difunt previs a la darrera exhalació. Aquesta etapa esta lligada a la confessió i l'extremunció com els sagraments que marquen el pas vers la mort. La segona etapa és el cerimonial que parteix del cadàver i culmina amb la preservació de la seva memòria.

El ritual *post mortem* es desenvolupa en primer lloc en la intimitat familiar de la llar amb la preparació, presentació i contemplació del cadàver. L'elecció de la mortalla i les

²⁸⁶ Le Goff 1981

²⁸⁷ Voldríem destacar la pervivència d'aquesta necessitat del sufragi de la missa per la salvació de l'ànima. Si posem en relació les reformulacions conciliars davant de la documentació d'arxiu, assistim a una dicotomia que fa mantenir l'acumulació de serveis litúrgics tal i com mostren els testaments. Un exemple documental d'acumulació de misses *post mortem* el tenim amb el *donsell* barceloní Magí Ramon Gualbes en el seu testament de l'any 1640 especifica, el novenari, el cap d'any, misses durant els tres dies següents a la seva mort, mil misses repartides en esglésies barcelonines, les trenta tres misses anomenades de la *Emperatriz*, les cinc misses de Sant Agustí i el trentenari de Sant Amador, tal i com mostren a continuació: «Item vull y man que per la anima mia y remissio de mos pecats en dita Iglesia y parochia de Santa Maria de la mar de la present Ciutat me sian dits y celebrats aquells dos sacrificis nomenats novenal y cap de any dexantho tot aconeguda de mos marmessors per almoyna y caritat dels quals sacrificis y sepultura dex lo dret acostumat y lo que just sie. Item vull y man que per la anima mia y en remissio de mos pecats en tots los altars privilegiats de la dita Iglesia y parochia de Santa Maria de la mar me sian dita y celebradas totas aquellas missas que se podran dir en tots los tres dias seguents desde la mia mort en dits altars privilegiats per raho de les quals deix per cada missa tres sous. Item deix y vull quem sian ditas mil missas repartidas per Iglesias ço es Sant Francesch y los agustins descalsos y Bon Succes y al carme aconeguda de dits mos marmessors y que sia dada la caritat acostumada. Item deix y vull me diguen las missas de la emperatriz en la Iglesia de Sant Francesch en lo altar privilegiat que son trenta y tres missas y per ellas sia dada la caritat acostumada. Item axi mateix vull me sian fetas celebrar en la Iglesia del monastir de Sant Agusti les sinch missas de Sant Agusti com se solen dir y aço tambe per rapos de la mia anima y per ellas sia dada la caritat acostumada. Item vull me sia fet celebrar un trentenari de missas dit de Sant Amador per rapos y remey de la mia anima si per cas no les he fetas dir en vida que ja se trobara», (AHPB, Antoni Joan Fita, *Liber Sextus Testamentorum*, 1611-1641, fol. 146).

decoracions de dol com lluminàries o cortinatges negres, són les manifestacions externes que embolcallen el cos dipositat en la caixa o el túmul funerari²⁸⁸. La presentació del cos mort dóna pas a la cerimònia pública on participa la comunitat eclesiàstica a la qual pertany el difunt. Aquesta fase és el cerimonial pròpiament dit que suposa el trasllat de la casa a l'església, l'ofici de difunts, el trasllat de l'església a l'espai de sepultura i la inhumació. El cadàver és el centre de la litúrgia funerària, un cos que esdevé la clau del ritual *post mortem* en la denominada «teatralització dels cos metafòric» citada per Urbain, el cos sense vida com objecte que centralitza el ritu:

«La messe centrée sur le corps métaphorique, le convoi et le cortège, grands déploiements spectaculaires de la douleur des vivants entraînant surtout, au travers de la manipulation processionnaire dont il est devenu l'objet, une valorisation manifeste du corps et de sa permanence fantasmatique»²⁸⁹.

El record del difunt en la comunitat es produeix amb el novenari i l'aniversari, les misses que marquen el *tempus lugendi*. És l'ofici de difunts, *Rèquiem* o *Missa de difunts*, més formalment *Missa pro defunctis* o *Missa defunctorum* en llatí, l'aspecte litúrgic central de la cerimònia²⁹⁰. La missa utilitzada en els funerals, també en els oficis de recordatori d'algun difunt, queda tipificada amb els textos comuns ordinaris a la missa, *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei*, als que s'afegeixen els propis, *Introitus*, *Graduale*, *Tracto*, *Sequentia*²⁹¹, *Offertorium* i *Communio*. A aquest esquema bàsic hem d'afegir les modificacions que es porten a terme depenent del calendari litúrgic anual i algunes especificitats nacionals. Destaquem també les músiques escrites per aquestes misses

²⁸⁸ Creixell 2012

²⁸⁹ Urbain 1978:63

²⁹⁰ El mot *Rèquiem* prové de la primera paraula del text litúrgic anomenat *Introitus*, que comença amb les següents fórmules: «*Requiem aeternam dona eis, Domine*», és a dir, «els concedeixi el descans etern, Senyor».

²⁹¹ Aquesta part de la missa de difunts, *Sequentia*, és el text musicat del *Dies irae* (dia de la ira), seqüència gregoriana del segle XIII sobre un text d'un himne atribuït al franciscà Tomàs de Celano (1200-1260), amic i biògraf de Sant Francesc d'Assís. El poema descriu el dia del judici final, amb l'última trompeta que crida els morts davant el tron diví, on els escollits se salvaran i els condemnats cauran a les flames eternes: «*Dies iræ, dies illa, Solvet sæclum in favilla, Teste David cum Sibylla!*» («Un dia d'ira serà el dia en què el món serà reduït a cendra, tal com anunciaren David i la Sibil·la»). Aquesta part de la litúrgia és una de les que fa més referència a l'escatologia cristiana i a les mentalitats religioses en relació a la concepció de la vida i de la mort.

per part d'autors com Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria, Mozart, Verdi, Brahms o Britten, entre d'altres²⁹².

Les misses de difunts presenten quatre tipologies segons el moment en que es realitzaven i quedant aquestes supeditades al calendari litúrgic anual:

- *In commemoratione omnium fidelium defunctorum*, missa celebrada el dia de difunts, 2 de novembre.
- *In die obitus seu depositionis defunctii*, missa solemne de *Rèquiem* per la mort d'un fidel en el *die depositionis*.
- *In aniversario defunctorum*, missa que commemora el primer aniversari del *die depositionis*.
- *Missis quotidianis defunctorum*, missa quotidiana pels dies segon, quart, cinquè, sisè i vuitè del novenari per difunts. Els dies tercer i setè era missa de *Rèquiem* la que es portava a terme, així com pel novè dia, les exèquies conegudes com a *honres fúnebres*.

El Concili de Trento aplicà unes normes de conducta com és l'ús del *Missal* i del *Breviari*, però no estableix un cerimonial obligatori per les diverses necessitats litúrgiques funeràries malgrat la publicació l'any 1614 del *Rituale Romanum* sota el papat de Pau V²⁹³. Es tracta d'una publicació que va donar pautes que seran adaptades pels bisbes i les diferents diòcesis. El text esdevé una base sobre la qual desenvolupar el ritual litúrgic i si parem atenció als capítols sisè i setè, tenim les consignes cristianes sobre el sagrament de l'extremunció²⁹⁴ i sobre les exèquies²⁹⁵. Si ens centrem en aquesta darrera part exequial tenim referències als que podien ser admesos a sepultura eclesiàstica, les formes litúrgiques sense el cos present o en el cas d'infants, així com les fórmules per les celebracions d'aniversari, pel tercer o setè dia, pel mes o per l'any²⁹⁶. La part central del text mostra els passos a seguir pel cerimonial funerari, tant les actituds i els textos que acompanyen cada etapa: l'aixecament del cadàver de

²⁹² *Música 2000*

²⁹³ A les edicions crítiques modernes, podem incorporar les edicions d'època conservades a la Biblioteca de Catalunya: *Rituale romanum*. Venècia: Apud Cieras, 1615, (BC M 53) i *Rituale Romanum: Pauli Quinti Pontificis Maximi iussu editiun*. Liò: Michael Chevalies, 1616, (BC R(2)-8-348).

²⁹⁴ *Cap. VI de sacramento extremae unctionis*.

²⁹⁵ *Cap. VII de exsequiis*.

²⁹⁶ Parés 2008

casa del difunt, la processó a l'església, l'ofici, la processó al cementiri i la deposició en la sepultura.

L'església postridentina, amb les mesures de tipificació eucarística, va voler eradicar la superstició arrelada de l'acumulació de misses *pro remedio animae* que provenen del context medieval²⁹⁷. La Sagrada Congregació de Ritus va prohibir amb data del 16 de gener de 1618 la celebració de les misses dels Quinze Auxiliadors i les del Pare Etern, posant en dubte les de Sant Vicenç Ferrer, les de Sant Agustí, les de Sant Amador, les de Sant Nicolau Tolentí, entre d'altres²⁹⁸, descrites per Juan García Polanco en el seu manuscrit madrileny de l'any 1625, *Memoria de las misas que en su testamento y por ánimas del purgatorio y por negocios gravísimos o devociones particulares se dicen*²⁹⁹, recuperat per García Fernández per l'estudi sobre la mort en l'àrea castellana³⁰⁰.

L'oficialitat per part de Roma eradicava les misses considerades supersticioses, però el manteniment local de les misses *pro remedio animae* ens constata que no es va eliminar una creença de la població que va esdevenir un element de conceptualització de la vida i la mort, la salvació a través de les indulgències i de l'eucaristia. Trobarem doncs, una continuació d'aquestes devocions *post mortem* que ens mostren els lligams amb la tradició de períodes precedents.

Malgrat els postulats teòrics, la missa barroca era una missa enfocada als morts i esdevé habitual la demanda d'aquestes manifestacions eucarístiques que completen la litúrgia pròpia del funeral, mantenint-se les misses de San Gregori fins èpoques

²⁹⁷ Jordi Cerdà amb l'estudi dels testaments ens aporta la presència eucarística medieval tenint en compte les més populars en l'àrea catalana. Aquestes eren les següents :les misses de Sant Gregori, les misses de Sant Vicent Ferrer, les misses de Sant Agustí, les misses de Sant Nicolau Tolentí, les misses de Sant Miquel, les misses del papa Climent, les misses de la serventa, les misses de les cinc nafres i les misses de Sant Amador, (Cerdà 2006).

²⁹⁸ Aquest tema ha estat darrerament estudiat per Pablo García Hinojosa partint dels manuals barrocs com el signat per Olalla y Aragón, editat a Madrid per la impremta de Juan García Infanzón l'any 1690 sota el títol *Ceremonial romano de la misa rezada conforme al misal más moderno con las advertencias de todo lo que se pone a las rúbricas y después de sus ceremonias se ponen otros documentos y reglas necesarios para todos los sacerdotes*. Aquesta acumulació de misses redemptores oscil·len, segons el manual madrileny, entre les 48 de Sant Vicenç Ferrer, les 35 de Sant Amador, les 7 de Sant Nicolau Tolentí o les 5 de Sant Agustí, per especificar les citades en el nostre text, (García Hinojosa 2013).

²⁹⁹ Polanco, J. G. *Memoria de las misas que en su testamento y por ánimas del purgatorio y por negocios gravísimos o devociones particulares se dicen*. Madrid: 1625, (BNE, Ms. 18728.9).

³⁰⁰ García Fernández 1996:252

avançades del segle XX. Roberto Bellarmino (1542-1621) en la seva obra *De arte bene moriendi* (1620) marcà la base teològica de les misses, la litúrgia, com a via de salvació per l'altra vida: «*Que las almas de los difuntos son ayudadas mucho más con el sacrificio del cuerpo de Cristo, que eran ayudadas en el antiguo testamento con los sacrificios de los animales*»³⁰¹.

La monarquia hispànica ens permet constatar aquesta preocupació per la salvació de l'ànima mitjançant l'eucaristia si recuperem les dades sobre misses dels testaments reials³⁰²: 30.000 per Carles I, Felip II i Felip III; 100.000 per Felip IV i Carles II; 200.000 per Felip V; o 300.000 per María Lluïsa Gabriela de Saboia. Més enllà del poder àulic, l'acumulació de misses supera les fronteres econòmiques i es fa extensiva al conjunt social. L'estudi dels testaments és la font directa per copsar la realitat de les peticions de misses en època moderna. Aquesta línia d'investigació ha estat un aspecte estudiat per diversos àmbits geogràfics seguint les metodologies de la història de les mentalitats i la concepció cultural de la mort en les societats de l'Antic Regim.

La demanda de misses *post mortem* queda palesa en els testaments, així doncs, els Arxius Històrics de Protocols Notarials són una font inesgotable per copsar l'impacte de la mort en la societat d'un període determinat. Els estudis històrics de García Cárcel o López ens poden oferir una mirada general sobre aquesta temàtica. Per la ciutat de Barcelona, les conclusions de García Cárcel sobre les peticions de misses, en els testaments consultats, presenten una tendència a augmentar la demanda de sufragis personals³⁰³. En el segle XVI es constaten tres misses (dia de la sepultura, tercer dia, cap d'any) i la presència dels trentenaris de Sant Amador. Pel segle XVII i en el segle XVIII es generalitza l'encàrrec global de misses en xifres superiors, oscil·lant entre 100 i 10.000 misses, establint la mitjana habitual en 500³⁰⁴. L'augment de misses va acompanyat d'un increment del cost econòmic d'aquestes, dades que preservem en

³⁰¹ Bellarmino, R. *Arte de bien morir*. Lleida: Editorial Mariana, 1899 (1620), s/p.

³⁰² Lara Ródenas 1999:345

³⁰³ García Cárcel 1984; La mort 1985

³⁰⁴ Aquestes quantitats elevades de misses acostumen a demanar-se a les principals parròquies i convents marcant les devocions del testador i la seva vinculació al teixit social. Havien de portar-se a terme en el període posterior al traspàs, els tres dies i/o nou dies posteriors a la mort, i en moltes ocasions es dilaten en el temps per tal d'oferir a la memòria del difunt una salvació i expiació dels seus pecats.

les darreres voluntats testamentàries. La recerca mataronina de la historiadora López ens aporta noves dades que completen les citades pels estudis barcelonins³⁰⁵. L'autora parla d'una «marcada tendència a establir en els testaments la celebració d'aniversaris perpetus a la salut de l'ànima»³⁰⁶. No només parlariem de l'acumulació de misses *post mortem*, hauríem de tenir també present la continuïtat d'aquestes en el temps com a garantia de salvació.

Aquestes recerques portades a terme als anys vuitanta van ser les primeres en aquest àmbit d'estudi en àrea catalana per l'època històrica que tractem. Caldria recuperar-les i avançar en la investigació històrica sobre nous aspectes de la mort barroca catalana contrastant testaments amb altres fonts rituals de l'època com serien els *Ordinaris*, els *Ordo Missae*, o textos de la Missa entesos com a conjunt d'*ordines* per a l'administració dels sacraments.

A les diòcesis catalanes conservem una sèrie d'*Ordinaris* per estudiar el ritual funerari en el segle XVI a nivell local en el context de la missa cristiana, destaquem els següents:

- *Ordinarium Sacramentorum Barchinonense* (1501)³⁰⁷
- *Ordinarium Sacramentorum Tarraconense* (1530)³⁰⁸
- *Ordinarium Sacramentorum secundum Sacrosancte Urgellensis Ecclesie ritum* (1536)³⁰⁹
- *Ordinarium de Girona* (1550)³¹⁰
- *Ordinarium Barchinonense* (1569)³¹¹

³⁰⁵ López Miguel 1987

³⁰⁶ La mort 1985:60

³⁰⁷ *Ordinarium Sacramentorum Barchinonense*. Barcelona: Petrum Posa, 1501, (BC 10-III-13).

³⁰⁸ *Ordinarium sacramentorum secundum honorabilem consuetudinem Tarraconensis ecclesie hispaniarum metropol.* Liò: Cornelius a Septe[m]gra[n]gijs, expensis Rapahelis Dauder et Joan[n]nis Trinxerij, 1550, (BC 10-II-25).

³⁰⁹ Arxiu Capitular d'Urgell.

³¹⁰ *Ordinarium sacramentorum secu[n]dum laudabile[m] ritum dioecesis Geru[n]den[is] / iussu admondu[m] lohannis a Margarit conuenientissime digestu[m]; ac per viros ecclesiasticoru[m] officiorum peritia con[n]spicuos multo locupletius necnon eme[n]datius quam hactenus fuerit redditum, diphtongis accentibusq[ue] in gratiam sacerdotum pr[a]ecipueq[ue] curatorum decenter illustratu[m].* Liò: Cornelius de Septemgrangijs, impensis Ioannis Gordiol[a]e bibliopol[a]e Barchinon[ensis], 1550, (BC 10-III-9 i altres exemplars).

Podem afegir els exemples d'altres cronologies com el gironí del segle XVII, *Ordinarium Gerundense* (1677) fins arribar a les versions del segle XX com són el *Manuale Rituum Barchinonensis* (1916) i l'*Appendix Tarraconensis ad Rituale Romanum* (1936) que enllacen amb la renovació ritual del Concili Vaticà II sota el papat de Pau VI de l'any 1969³¹².

Els *Ordinaris* del segle XVI ofereixen una mostra de les exèquies catalanes prèvies al Concili de Trento i immediatament posteriors a aquest. Per aquest motiu ens centrem en el seu comentari on sobretot destaca l'atenció específica als sacraments en els exemples que deriven de les noves mentalitats tridentines. En els casos dels *Ordinarium Sacramentorum Barchinonense* i *Ordinarium Sacramentorum secundum Sacrosancte Urgellensis Ecclesie ritum*, amb edició facsímil pel barceloní³¹³ i edició transcrita i comentada pel d'Urgell³¹⁴, tenim un capítol dedicat al sacrament de l'extremunció i un a la sepultura.

Aquests textos són una codificació del ritu que trobem en el text en llatí per les oracions, que s'acompanya en el cas de l'*Ordinari* de Barcelona del 1501 amb textos en *layca lingua*: «Ara senyer o madona mirau devotament aci: veus aci la figura e semblança del arbre de la sancta e vera creu on Jesus Salvador nostre ha volgudes perdre mort e passio: e escapar la sua preciosa sanch per vosaltres pecadors»³¹⁵. L'edició impresa per Pere Posa a Barcelona esdevé una pauta per afrontar l'ofici de difunts, l'absolució dels pecats i encomanació de l'ànima: «*Libera me domine de morte eterna in die illa tremenda*»³¹⁶.

³¹¹ *Ordinarium Barcinonense: Gulielmi Cassadori episcopi iussu aeditum: & in sex libros digestum quibus ea continentur quae potissimùm ad parochi munus spectant*. Barcelona: Claudium Bornat, 1569, (BC 10-III-1 i altres exemplars).

³¹² Ritual 2005

³¹³ Ordinarium 1991 (1501)

³¹⁴ Parés 2002

³¹⁵ Ordinarium 1991 (1501), *Ordo sive ritus extreme unctionis*, f. 132 i ss.

³¹⁶ Ordinarium 1991 (1501), *Officium sepulture*, f. 142 i ss.

Així mateix ho mostra l'*Ordinari* d'Urgell del 1536 incorporant un tractat *ars moriendi* dividit en tres parts³¹⁷: la primera ens ofereix dotze consells per afrontar la mort; la segona versa sobre l'anunci de la mort; la tercera és la pràctica que cal observar en l'agonia del malalt. El text és una pauta pel religiós que esdevé l'acompanyant en el traspàs definitiu. L'ús de la llengua vernacle es reserva per les exhortacions directes al moribund:

«Cathòlic e bon cristià, és cosa certíssima que Déu omnipotent, pare e senyor nostre climentíssim, per diversos modos e malalties com a missatjers de la sua infinida voluntat acostuma cridar los seus fills a la sua eterna glòria; y per ço ara, com li plàcia collocar-vos en la sua glòria, ha tramès la present infirmitat vostra per avisar e mostrar-vos lo camí general de la mort corporal, per lo qual se munta a la glòria del paradís»³¹⁸.

Guiar al difunt és una de les tasques que el manual vol ensenyar als capellans, aquells que han d'assistir a la darrera respiració del malalt. Sobre la pràctica que cal observar en l'agonia d'un malalt, citem el text com exemple d'actituds religioses d'ordre funerari:

«Com sia cosa certa, devot cristià segons doctrina de sanct Gregori que lo exercici e pràctica de la e mort de Jesuchrist és exemple nostre para bé viure y morir, dient ell mateix per sanct Joan: "Exemple he donat a vosaltres, perquè del modo que yo he fet, vosaltres façau", per tant, vós, bon cristià, constituït en la hora de la mort, guiant-vos la fe, esperança y charitat, imitareu devotament lo exercici e pràctica que Jesús, salvador vostre, per vos y nosaltres volgué servir en la sua mort»³¹⁹.

³¹⁷ Altres parts del text urgellenc són les etapes del ritual *pre mortem* i *post mortem* destacant les addendes sobre l'aplicació del ritual per infants i sobre l'elecció, concessió i prohibició de sepultura.

³¹⁸ Parés 2002:253

³¹⁹ Parés 2002:254

2. 1. 1. L'ORDINARIUM BARCINONENSE

L'*Ordinarium Barcinonense* de l'any 1569 va ser promogut pel Bisbe Guillem Caçador (1510-1570)³²⁰. La seva participació en el Concili de Trento va suposar l'aplicació de les premisses contrareformistes en tornar a Barcelona amb la renovació de la pràctica sinodal, el decret per l'erecció del seminari, que no tingué efecte, la reactivació de la reforma dels religiosos i la publicació del *Breviari* i de l'*Ordinari* que ens ocupa. L'edició impresa editada per Claudi Bornat és un recull del ritual postridentí fent atenció al diversos aspectes de la vida religiosa que adopta una estructura similar als exemples precedents. En relació al sagrament de la extrema unció i l'ofici de difunts, el text ens aporta una font directa per copsar les formes funeràries *pre mortem* i *post mortem* a finals del segle XVI sota l'influx del Concili de Trento. Aquestes queden codificades d'una manera més pautada insistint sobretot en l'execució adequada del ritual sacramental amb la finalitat d'aconseguir l'absolució i la voluntat didàctica i unitària d'assegurar una mateixa forma ritual per la diòcesi sota el control del bisbe. El text estudiat per la seva vessant musical no ha estat treballat des del punt de vista que ara presentem, per aquest motiu ens dirigim al text original com a font directa per la recerca.

El capítol XXV del llibre segon té com a títol *De la manera de administrar lo sacrament de la extrema unctio*. Alternant la llengua vernacle i el llatí per les oracions, s'explica els passos a seguir per portar a terme aquest sagrament. El cura vestit de sobrepellís i estola, portant les *crismeres*, acompanyat de escolans amb l'aigua beneïda i altres capellans, es dirigeix a casa del malalt dient els set salms penitencials que el text cita en llatí. Arribats a la casa, es procedeix a dir l'antífona de benedicció de la llar i entrant en la cambra del malalt es fa l'aspersió i es comença amb les oracions prèvies al

³²⁰ *Ordinarium Barcinonense: Gulielmi Cassadori episcopi...*, 1569. Citem les principals còpies conservades d'aquest document : AB GOB 276; BPEB 264-15 Cas; UAB Res XVI/0044 i altres exemplars. Destaquem la versió digitalitzada de l'edició de la Biblioteca de Catalunya (BC 10-III-1) per la investigació:

<http://books.google.es/books?vid=BNC:1001901935&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>, 19/03/2015.

reconeixement de fe, penitència i confessió del moribund. S'intercalen oracions i lletanies entre les parts citades aconsellant mostrar la creu com *exemplum* de sacrifici i salvació, encomanant l'ànima a la Santíssima Trinitat, la Mare de Déu i als sants i santes del paradís. El moment de l'extrema unció es descriu àmpliament, amb el polze de la mà dreta el capellà disposarà la unció sobre els ulls, les orelles, els llavis, el nas, els palmells de les mans, els peus i els pits, la indulgència dels pecats de vista, oïda, gust, paraula, olfacte, tacte, passos i pensament. El gest de la creu sobre cada part del cos es verbalitza amb la fórmula «*Per istam sanctam unctionem*»:

«Acabada la oració, lo curat prengue ab lo polze de la ma dreta oleum infirmorum, y uncte ab aquell lo malalt sobre los ulls, sobre les orelles, sobre los labis, sobre lo nas, en los palmells de les mans, sobre los peus, y en los pits, fent una creu en cada hu dels sobredits llochs, y exugue les unctions ab coto, o estopa, y comence dient. In nomine Patris † & Filis † Spiritus † sancti, extingatur in te omnis virtus diaboli, per impositionem manuum nostrarum, imo per invocationem omnium sanctorum»³²¹.

Acabada aquesta part noves oracions s'acompanyen de la lectura de l'Evangelí de Sant Marc i la benedicció final. Consells que es donen als capellans serien donar absolució per butlles, privilegis o indulgències abans de la benedicció final, així com la necessitat de la confessió per l'absolució sacramental dels pecats:

«Advertesque lo curat, que si lo malalt no confessara, ales hores no li deu donar la absolucio sacramental dels pecats dient, Ego te absolvo à peccatis tuis, porque ningu pot absolve sacramentalment dels pecats, que no ha oyts en confessio»³²².

El capítol XXVI de l'*Ordinarium* versa sobre *Del modo que ha de tenir lo curat en exhortar lo malalt per a ajudar li a ben morir*. Com a manual *ars moriendi* s'aconsellen exhortacions i preguntes per acompanyar el capellà a l'agonitzant. Aquestes paraules

³²¹ *Ordinarium Barcinonense: Gulielmi Cassadori episcopi...*, 1569, fol. 59r.

³²² *Ordinarium Barcinonense: Gulielmi Cassadori episcopi...*, 1569, fol. 60v.

han de ser un diàleg segons l'estat de salut física del malalt fent atenció a deixar descansos i temps al malalt de prendre consciència de les paraules dites:

«Sempre que lo malalt estarà propinch a la mort, deu lo curat ajudarli a ben morir, donant li animo, y exhortant lo a esperar en la misericòrdia de Deu omnipotent, y provocant lo a dolor, y contrincio de los pecats, y esforçant lo a passar lo perillos pas de la mort. Per a la qual cosa podra tenir lo ordre seguent, ajustant hi, o levant ne segons que lo temps li permetra, y requerira la qualitat, y condició del malalt, usant en tot de sa prudencia, y discrecio. Y estant advertit, que lo que parlara al malalt, nou ha de dir tot arreu, ni molt cuytat, sino poc a poc, donant li espay pera descansar algun poc, y pera que tingue temps de gustar, y digerir lo que li dirà»³²³.

Les exhortacions comparen la vida cristina a un pelegrinatge vers la mort que és la salvació amb l'exemple del sacrifici en la creu. En el camí del trànsit Crist i els màrtirs són els exemples que reprèn el capellà. Fe, penitència i confessió són els elements que vertebreren el diàleg que proposa el text que culmina amb les formes habituals de l'escatologia cristiana per afrontar les temptacions del dimoni en el moment de l'agonia final. En aquest estadi últim es proposen les oracions i salms adients fins la sortida de l'ànima del cos, moment de la pregària final i absolució. Sobre les temptacions en l'agonia del malalt ens diu el text:

«En lo pas de la mort acostume lo demoni tentar los homens en gran manera, y especialment de la fe, y de desesperacio: y perço si lo sacerdot conexas, que lo malalt sie tentat de la fe, exhortel, que estigue ferm en la sancta fe catholica, y digue li, que si lo demoni li demane, que es lo que creu, respongue, que lo que creu la sancta mare Esglesia, y si lo demoni replique demanant que es lo que creu la Esglesia, digue que lo que ell creu com a membre de ella: y si li diu com es possible tal, o tal article de la fe, respongue li, que a ell le baste queu crega així la Esglesia, que no pot errar, y que ell no vol disputar sino creure lo que tants Apostols, tants martyrs, tants confessors, y tantes vergens han cregut, y

³²³ *Ordinarium Barcinonense: Gulielmi Cassadori episcopi...*, 1569, fol. 60v.

estan ara en lo cel esperant lo ab los braços oberts, si morira ab la mateixa fe»³²⁴.

Musicòlegs com Ester-Sala i Zauner Espinosa han estudiat l'*Ordinarium* des d'un punt de vista musical per la presència de música escrita en aquesta font impresa (fig. 8)³²⁵. Sobre la *Missa de Difunts* o la *Missa de Rèquiem* trobem els textos i l'anotació musical en el capítol XXIV del tercer llibre de l'obra, *De sepultura aduitorum et Missa pro defunctis*. Aquest ritual *post mortem* es descriu en les seves etapes successives. El clergat es dirigeix de l'església a la casa del difunt entonant salms com el *Verba mea* que continuen amb responsos, absoltes i oracions davant del cos difunt amb l'aspersió d'aigua beneïda i encens. El retorn a l'església recupera el salm *Verba mea* incorporant altres salms i intercalant les oracions de les quatre estacions de la processó funeral. L'entrada al temple es realitza amb el respons *Libera me, Kyrie Eleison, Pater Noster* i les oracions específiques per disposar sobre l'altar el cos del difunt per la realització de la missa per la seva ànima. Aquesta part de la publicació incorpora el text i la música per la *Missa de Rèquiem* proposada a la Barcelona de finals del segle XVI. Trobem entre les parts les acostumades, *Introitus, Kyrie, Graduale, Tractus, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei, Communio*. Destaquem com aquesta versió barcelonina no incorpora el *Dies Irae*, la *Sequentia* de la Missa de Difunts³²⁶.

Acabada la missa el sacerdot es desplaça al lloc de sepultura on s'entonen responsos, oracions i absoluta que marca el moment de desplaçar el cos a l'espai de sepeli amb nova entonació de salms i oracions en el moment de l'enterrament i en l'immediatament posterior. El capítol XXVII ens dóna una sèrie de lletanies per ser cantades abans de soterrar el cos, amb l'advocació de l'ànima a Maria, als pares de l'Església, als sants i màrtirs, entre els qual destaca Santa Eulàlia com especificació local barcelonina. Culmina el ritual amb el salm *De Profundis* entonat a la sagristia de

³²⁴ *Ordinarium Barcinonense: Gulielmi Cassadori episcopi...*, 1569, fol. 62r.

³²⁵ Ester-Sala 1985; Zauner Espinosa 2013

³²⁶ Sobre la Missa de Rèquiem a la Catedral de Barcelona, l'ACB conserva en la *Consueta de la Sagristia. Tractat de les generalitats en los oficis celebrats en la Seu de Barcelona (s. XVI i ss.)* el desenvolupament d'aquesta litúrgia des d'un punt de vista pràctic, donant referències sobre els pagaments, el mobiliari litúrgic i els horaris, especialment amb motiu de la festa de Tots Sants dels dies 1 i 2 de novembre.

l'església. Capítols següents especifiquen el ritual per la sepultura d'albats i la versió nocturna de l'ofici de morts.



Fig. 8. *Ordinarium Barcinonense*, 1569, fol. 113v.

El capítol XXVIII, *De Novenario, Capite anni et Anniversario*, explica la litúrgia per la memòria dels difunts. Primerament es diu la *Missa de Rèquiem* i una vegada acabada el clergat anirà a l'altar on estigui el túmul cantant el respons *Libera me domine*. Acabat aquest es cantaran lletanies i una absoluta. Si és novenari es diu l'oració *Non intres in iudicium*. Si és cap d'any l'oració és *Tibi domine comendamus*. En ambdós casos, acabada l'oració s'anirà al vas del difunt entonant el respons *Qui Lazarum*. A l'espai de sepeli es diu una segona absoluta i tres oracions. La segona és *Deus indulgentiarum* i la tercera és *Fidelium Deus*. La primera varia segons sigui el mort sacerdot, home laic o dona: *Presta domine quae sumus*, *Inclina domine* o *Quae sum domine*. La missa d'aniversari incorpora canvis en els textos cantats, segons sigui dia de festa, de sant de tres lliçons o dia habitual del calendari litúrgic, especificant les oracions específiques per aniversaris de pare, mare, benefactor o confrare.

2. 1. 2. LA MEMÒRIA DEL PODER

Altres fonts per acostar-nos al ritual de mort en època barroca són els *Exemplaria* catedralicis i el *Llibre de Solemnitats* del poder administratiu. La documentació ens dóna referències concretes a la pietat funerària amb motiu de la mort del poder, àulic o episcopal. El ritual litúrgic s'enriqueix amb la mostra pública del dol i la notorietat luctuosa³²⁷. La festa efímera ocupa un paper important amb la construcció de cadafals i túmuls per les celebracions eucarístiques que culminen el període de dol amb l'exposició pública del cos dels bisbes en el Palau Episcopal o la construcció metafòrica per l'absència del cos del monarca en àrea catalana.

En el cas del poder episcopal barceloní³²⁸, el cos sobre el llit de morts esdevé el centre de les celebracions prèvies a l'enterrament. La sala gran del Palau Episcopal és l'espai dels actes on destaca la disposició d'una graonada de fusta i l'ornamentació amb baieta negra i lluminàries. L'exposició acostumava a ser de tres dies en els quals es deien *misses de Rèquiem*. Pel bisbe Rafael Rovirola (†1609) així ho especifiquen les fonts:

«Lo cos del dit senyor bisbe tots estos tres dies estigue en la sala gran del palau Episcopal sobre un llit de morts ab un drap imperial mediano y als peus del llit estava la creu de la seu vulgarment dita valenciana y sobre lo dit llit estava el cos del dit señor bisbe vestit de pontifical (...) lo dit llit de morts ab lo cos estava sobre quatre graonades de fusta cobertes de baieta negra y al entorn de dits graons y avia sis axas ab sis candeleros grans de ferro que cremaven tot lo die y se ha de creure que tambe contínuament tota la nit (...) En la mateixa sala y avia parats tres altars ab retaulons y creus y en tot ell y avia paraments y ornaments per dir missa y en tots ells tots tres dies als dematins se digueren misses de Requiem per l'anima del dit señor bisbe»³²⁹.

³²⁷ Aquesta reflexió es va desenvolupar a l'article «El espectáculo del poder y la muerte en la Barcelona barroca» com a versió escrita de la intervenció en el *XIX Congreso Nacional de Historia del Arte*, (Ortiz 2013a).

³²⁸ Per un estudi històric més exhaustiu sobre aquest tema podem crear la documentació de l'ACB, els *Exemplaria*, de l'AHCB, el *Llibre de Solemnitats*, i de l'ADB, els *Registra Communium I Episcopologis*, per traçar la mort episcopal a Barcelona.

³²⁹ ACB, *Exemplaria*, II, f. 95-104.

El cos era transportat, «anar a portar lo cos» segons s'expressava, passat aquest període de vetlla, al temple en una processó acompanyada d'un seguici i unes aturades predeterminades. Per Joan Sentís (†1632), bisbe de Barcelona i virrei de Catalunya, l'*Exemplaria* ens mostra el seguici de creus, clergat de les parròquies, governadors, religiosos, clergat de la catedral, pobres amb gramalles de dol, consellers i bisbes; en una processó per la plaça Sant Jaume, els carrers Regomir, Ample, l'església de Santa Maria del Mar, la capella de Marcús, entre d'altres aturades que lliguen amb la festa de Corpus Christi³³⁰.

L'espai de sepultura era la catedral on finalitzava la processó culminant en el «castell de dolor» erigit per l'ocasió. Referències conservades sobre les construccions efímeres en tenim diverses que desenvoluparem en parts posteriors d'aquest estudi. Destaquem les exèquies pel bisbe Dimas Loris (†1598) a tall d'exemple, enterrat segons la seva voluntat a la capella de Sant Pacià:

«Entrant en la seu trobaren ja que lo capell ardent ho castell de dolor estaven cremant en lo qual y avien sinch siris de sera groga de pes quis eren dells de una lliura. Ídem de dit capell ardent y avien quatre canalobres ab quatre ciris quiscun dels de pes de quatre lliures»³³¹.

El ritual reial en àrea catalana d'època moderna té una característica comuna a diferents ciutats que formaven part del poder de la monarquia hispànica: sense la presència del cos, les exèquies són una evocació del cos absent, el túmul com a metàfora del poder allunyat³³². El cerimonial funerari tenia lloc en l'àrea castellana tenint present l'espai de descans regi, el Real Monasterio de San Lorenzo del

³³⁰ ACB, *Exemplaria*, II, f. 176-178v.

³³¹ ACB, *Exemplaria*, I, f. 120-126.

³³² Diferent és la mirada vers l'Edat Mitjana. Sobre la mort del poder en període medieval podem destacar els estudis d'escultura funerària de Francesca Español fent especial atenció als exemples regis i de classes nobles catalanes, (Español 2002), i la recerca documental de Flocel Sabaté sobre el cerimonial baix medieval davant un funeral regi (Sabaté 1994 i Sabaté 2003). Aquest darrer autor ens relaciona aspectes històrics amb la seva raó antropològica, com la funció estratègica del tradicional córrer les armes: «estratègia antropològica de contacte entre el monarca i els súbdits, una visualització del poder reial en la societat urbana», (Sabaté 1994:178).

Escorial³³³. Així doncs, a les ciutats catalanes es desenvolupaven les honres fúnebres *post mortem* com a mirall dels funerals descrits en el seu ritual per Javier Varela en la publicació *La muerte del rey*³³⁴.

Aquests paradigmes no ens serveixen per copsar la realitat local donada l'absència del cadàver. Per aquest motiu fonts com les relacions de successos, les edicions de sermons i exèquies funeraris són els mecanismes d'estudi de la mort àulica fora de la cort³³⁵. El ritual de les honres acostumava a tenir una durada de dos dies dins dels sis mesos de dol rigorós per la mort d'un monarca. El primer dia es deien vespres, matines i laudes. El segon dia es portaven a terme tres misses solemnes amb acompanyament musical on destaca la missa de difunts o Rèquiem. S'intercalen a la litúrgia oracions funeràries que resumeixen el sentir de l'acte, invitació, lament, exposició de les virtuts del difunt, mort feliç i pujada al paradís. La festa efímera suposava la declaració de dol en la ciutat, les decoracions de dol urbanes, els tocs de campanes i l'erecció de l'aparat temporal que centralitza el ritual, el túmul o cadafal en memòria del rei traspassat³³⁶.

Segons els diferents nivells de poder podem assistir a diferents sistemes rituals d'enterrament i de preservació de la memòria. La mort episcopal i la mort reial pot portar-nos a altres estaments de la societat com serien la noblesa o els gremis.

³³³ La Cripta Reial, coneguda també com a Panteó dels Reis. És una cambra circular concebuda per Juan de Herrera. Felip III va encarregar el revestiment de marbre i bronze a Gianbattista Crescenzi, segons projecte de Juan Gómez de Mora. Iniciades les obres l'any 1617 es van concloure sota el regant de Felip IV l'any 1654. A part de la cripta, l'estança està formada per un podrimener (*puđridero* en llengua castellana), sala on s'ubiquen el cossos per espai d'anys i es deixen descompondre. A excepció dels reis Felip V d'Espanya i de la seva muller, la reina Isabel Farnese (enterrats a La Granja de San Ildefonso), Ferran VI d'Espanya i la reina Maria Bàrbara de Bragança (enterrats al Convent de las Salesas Reales de Madrid), Josep I d'Espanya (a Els Invàlids de París) i Amadeu I d'Espanya (a la Basílica de Superga, prop de Torí), tots els monarques espanyols des de l'any 1504 descasen en aquesta cripta. També hi reposen les restes de les reines consorts mares de rei. A més de l'únic rei consort que ha tingut Espanya, Francesc d'Assís de Borbó, espòs d'Isabel II.

³³⁴ Varela 1990

³³⁵ «A las pocas semanas de haber sido enterrado el rey, dentro de los seis meses de luto riguroso, han de celebrarse sus honras fúnebres. Ciudades, cabildos, universidades, ayuntamientos y otras corporaciones organizarán a sus expensas magníficas ceremonia por el alma del monarca. Y no sólo en España, sino en América, Filipinas y las posesiones italianas se harán también costosos y lucidos funerales», (Varela 1990:109).

³³⁶ El cadafal és la plataforma sobre la qual s'aixeca el túmul. Sobre el cadafal cobert de draps de dol s'erigeix el túmul, el monument sepulcral efímer, i el taüt per a la celebració de les exèquies. En absència de taüt es disposen les armes del poder, corona, ceptre i espasa. Aquest conjunt era el centre de la festa efímera que descriurem en casos específics en el capítol corresponent de la nostra investigació.

Aquests actes col·lectius de funerals i exèquies suposen la creació d'un imaginari funerari en els membres de la societat. Les formes locals d'afrontar la mort queden fixades en el folklore i en les tradicions autòctones. El ritual es transvasa al poble quedant així codificades les formes en un context proper a les formes de fer i afrontar els diferents aspectes de la vida i de la mort. En el segle XVIII el Baró de Maldà en relata algunes d'aquestes en la seva *summa* de les actituds del seu moment. Sobre els costums funeraris podem llegir:

«En els enterraments no es fa cap funció especial, llevat de portar el cadàver a l'església i resar un o dos oficis. És al cap de quinze dies o un mes o més temps que es fan les honres fúnebres. Es convida tota la parentela i els capellans, segons els béns del difunt. En les cases de gent principal, 18 o 20 o més capellans. Llavors, el dia convingut se celebren tres o quatre o cinc oficis amb gran solemnitat i els respons corresponent. En cada ofici tots ofereixen una candela groga i fins i tot pa i vi. Celebrades, doncs, les absoltes, van a casa del difunt, on se fa l'almoina als pobres, de pa, vi i un plat d'arroç, o amb diners. Després, tots els assistents a l'església fan un dinar abundant (...) A l'acabar el dinar, els capellans resen un responso con mucha pausa y formalidad i el cap de casa els dona un pa blanc de dues o tres lliures. Tot seguit s'aixequen de la taula i acompanyen amb el sentiment a la família. Aquesta es vesteix de dol tot l'any, i una de les dones porta a l'església en cada festa la seva ofrena de pa. Al cap d'any de la mort se celebra una altra funció amb tres oficis i el convit corresponent»³³⁷.

D'aquest text podem extreure la pervivència del dinar ritual lligat a les celebracions funeràries. Així mateix, podem copsar la importància econòmica d'aquestes celebracions que sumen oficis religiosos, i en el text citat, capellans que preguen per l'ànima del difunt. Les formes de fer queden fixades i el dol marca la vida familiar davant la pèrdua d'un membre del nucli familiar. El Baró de Maldà ens ofereix una mirada a la mort viscuda com un esdeveniment públic, un ritual col·lectiu d'inserció del difunt en el teixit social. La mort era propera, domestica i una forma més de socialització de les elits en èpoques passades.

³³⁷ Costums i tradicions 1987:28

Sobre els costums i creences arrelats en la població, Joan Amades va recopilar llegendes, rituals, festes, tradicions i altres elements que donen una mirada a la mort des d'una vessant popular i d'interiorització col·lectiva del traspàs dels vius al regne dels morts³³⁸. «Un mort crida un altre mort»³³⁹, sentència del poble que manifesta l'arrelada preocupació derivada de la creença en la perpetuïtat i immortalitat de l'essència humana que va donar lloc a la formació de costums lligats a la defunció. Els averanys que anuncien la mort d'un malalt són diversos, quan para un rellotge, cau un quadre, si un gos plora planyívolament, etc. De la mateixa forma que la llum esdevé necessària per què l'ànima trobi el camí del paradís, ja que l'infern és la foscor. Sobre les fases del ritual Amades també es fa ressò de les tradicions *post mortem* i el seguit d'actes que acompanyen l'última respiració d'un ésser humà. Anunciar la defunció eren els tocs de campanes, segons gènere i estament social, i pels membres de confraries els «andadors de les germandats» que s'encarregaven de difondre les notícies luctuoses.

Altres costums podrien ser deixar la porta entreoberta per no destorbar el plany en visitar la casa del difunt, disposar cortines negres al balcó a tall d'anunci, que a Barcelona eren llogades a la Casa de Caritat, les ofrenes dels «pans d'ànimes» al «dinar mortuòrum», entre d'altres. Ens lliguen aquestes tradicions al ritual de l'època barroca mitjançant les reminiscències presents en el segle XIX que es mantenen a inicis del segle XX i que de forma progressiva s'esvaeixen a mesura que ens apropem a l'actualitat. Algunes de les creences queden com a pòsit cultural, les danses de morts o la festa de tots sants descrites al *Costumari català*³⁴⁰. El ritual però ha quedat modificat per les versions contemporànies d'afrontar la mort en les societats occidentals tecnificades i medicalitzades que el codifiquen amb els nous paràmetres de la mort en el segle XXI.

³³⁸ Amades 1935

³³⁹ Amades 1969:414

³⁴⁰ Amades 1956:610-671

2. 2. ICONOGRAFIES I DEVOCIONS, REAFIRMACIÓ DE LA TRADICIÓ I NOUS CULTES

Cennino Cennini (1370-1440) en el capítol CXLVIII, *Il modo di colorire un uomo morto, le capellature, e le barbe*, del seu *Il libro dell'arte*, o *Trattato della pittura*, ens descriu com un pintor ha de representar un cos mort:

«Appresso di questo parleremo del modo del colorire un uomo morto, cioè il viso, il casso, e dove in ciascun luogo mostrasse lo ignudo, così in tavola come in muro: salvo che in muro non bisogna per tutto campeggiare con verdeterra; pur che sia dato innanzi o vero in mezzo tra l'ombre e le incarnazioni, basta. Ma in tavola campeggia all'usato modo, sì come informato ho d'un viso colorito o vivo; e, per lo usato modo, col medesimo verdaccio aombra. E non dare rosetta alcuna, ché 'l morto non ha nullo colore; ma toglì un poco d'ocria chiara, e digrada da questa tre gradi d'incarnazione, pur con biacca, e temperali a modo usato; dando di queste tali incarnazioni catuna nel luogo suo, sfummando bene l'una con l'altra, sì in nel viso, sì per lo corpo. E per lo simile, quando l'hai appresso che coperta, fa' di questa chiara un'altra incarnazione più chiara, tanto che riduca le maggiori stremità de' rilievi a biacca pura. E così profila ogni contorno di sinopia scura con un poco di nero temperato; e chiamerassi sanguigno. E per lo medesimo modo le capellature (ma non che paiano vive, ma morte) con verdacci di più ragioni. E come ti mostrai più ragioni e modi di barbe in muro, per quel modo fa' in tavola; e così ogni osso di cristiano, o di creature razionali, fa' di queste incarnazioni sopraddette»³⁴¹.

Les tonalitats verdoses i terroses, l'absència de rubor a les galtes i la falta de vida en la forma de pintar els cabells afegint tonalitats fosques i derivades del verd, són els consells que donà el tractadista italià, referent per entendre la pràctica artística baix medieval i consegüent. Mostrar el cos mort suposa eliminar l'alè de vida i un repte pels artistes. Entre les imatges de la mort, la presència del cadàver és potser la més impactant a nivell visual, pel grau de realisme que havien d'aconseguir pintors i

³⁴¹ < http://www.intratext.com/ixt/ita2766/_P45.HTM>, 06/03/2014.

escultors. Aquests cossos sotmesos a la putrefacció del temps aniquilador acostumen a trobar-se en escenes que remetent a iconografies específiques com són els martiris, la deposició en el sepulcre, el trasllat de les relíquies o les etapes finals de la passió de Crist. El grau de realisme ha de posar-se en consonància amb el *decorum* de presentar aquesta mena de recursos evocadors de l'efímer de la matèria.

L'art posterior al Concili de Trento, tal i com queda expressat a la sessió XXV sobre *La invocació, veneració i relíquies dels sants i de las sagrades imatges*, defensarà les imatges artístiques com a vies de coneixement de la història sagrada³⁴². No es fan referències sobre l'adequació de temes macabres però s'exalta la veneració dels Sants i les seves hagiografies com a exemples, serà doncs l'art que ho mostri al fidel i la recreació de la mort serà una via pedagògica. El text si especifica el control sobre la veneració de relíquies allunyant-se de les pràctiques supersticioses, el luxe i paganització de les festivitats, l'eradicació de falsos dogmes i la voluntat pedagògica de l'art al servei de la religió:

«Mas si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardientemente el santo Concilio que se exterminen de todo punto; de suerte que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores. Y si aconteciere que se expresen y

³⁴² «Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes. Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad.»

<<http://www.mercaba.org/CONCILIOS/Trento13.htm#LA%20INVOCACI%C3%93N,%20VENERACI%C3%93N%20Y%20RELIQUIASDE%20LOS%20SANTOS,Y%20DE%20LAS%20SAGRADAS%20IM%C3%81GENES>>, 01/04/2014.

figuren en alguna ocasió histories y narracions de la sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucció de la ignorante plebe; enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que se viese esta con ojos corporales, o pudiese expresarse con colores o figuras. Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sórdida; evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa; ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita de las reliquias, para tener comilonas, ni embriagueces: como si el lujo y lascivia fuese el culto con que deban celebrar los días de fiesta en honor de los Santos»³⁴³.

Si fem atenció a les opinions de la bibliografia, les consignes marcades al decret citat no són suficients per entendre l'abast de les idees desenvolupades al Concili. Cañedo-Argüelles desenvolupa aquesta idea recuperant els tractats de l'època que haurien presentat una repercussió en l'art generat al territori espanyol³⁴⁴. Molanus, Paleotti, Possevino, Dolce, Borromeo, Borghini, Zuccaro o Lomazzo, estarien entre els difusors més directes de les premisses de Trento. L'autora destaca en l'estètica contrareformista el concepte de «veritat» que enllacem amb l'ús del cos mort en l'art que marca el nostre estudi: «*Por este afán de verdad aconsejan también que las escenas de martirio o sufrimiento de Cristo y los Santos muestren todo el horror de la escena y no se conviertan en un estudio de desnudo*»³⁴⁵. Veritat que ha d'estar en consonància amb el concepte de *decorum* o adequació de l'obra a la funció religiosa de la peça.

Podem recuperar els tractats dels pintors Vicente Carducho (1568–1638), *Diálogos de la Pintura*, i Francisco Pacheco (1564-1644), *Arte de la Pintura*, per copsar el seu posicionament estètic i iconogràfic en el seu context partint de les imbricacions i referències directes a tractats previs com serien, entre d'altres, el *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* de Gabriele Paleotti (1582) i el *De Picturis et Imaginibus*

³⁴³ Ibídem.

³⁴⁴ Cañedo-Argüelles 1982

³⁴⁵ Ídem, p. 33.

Sacris de Molanus (1570). Els autors reprenen els sistemes ignasians de meditació a través dels sentits que incideixen en l'adequació del tema que promouguin emotivament un contacte amb la història representada. Aquesta emotivitat es dona en la representació dels martiris com a mitjà d'aproximar al fidel amb la voluntat de «*mover el ánimo de quien la mira*» o «*acrecientan la devoción y compungen las entrañas*» en paraules dels tractadistes espanyols. Vicente Carducho ho formula recuperant la referència a la sessió conciliar³⁴⁶:

«(...) *ha prevenido el Santo Concilio Tridentino, sesión 25, que no se pinten, y que ninguno sea osado poner en los templos alguna nueva invención de imagen, sin que lo mire, y apruebe el Obispo (...) sea para venerar y glorificar a Dios, para enseñar buenas costumbres, admirar los ingenios sabios, y no a otro fin, para que por ellas los ignorantes tengan más noticia de los grandes misterios de nuestra Fe, de los hechos, milagros, y martirios de los Santos, y de todo aquello que moviere a devoción, respeto y religión*»³⁴⁷.

Si centrem el nostre interès en les referències específiques a la presència del cos mort en la tractadística i la iconografia d'arrel fúnebre, citem el text de Francisco Pacheco que relacionem amb la seva pintura conservada al Musée Goya de Castres (fig. 9)³⁴⁸ i el dibuix adquirit pel Museo Nacional del Prado l'any 2010 (fig. 10)³⁴⁹. L'obra desenvolupa el tema del *Judici Final* i va ser prou defensada en el seu tractat per tal de disposar d'un exemple teòric i pràctic d'iconografia relacionada amb la mort en un artista del segle XVII³⁵⁰. Teoria i pràctica artística esdevenen exemple d'imbricació entre text i imatge amb voluntat d'adequació i *decorum* en el context de la pintura espanyola del Segle d'Or.

³⁴⁶ És doncs la pintura per Vicente Carducho en el seu tractat *Diálogos de la pintura* de l'any 1633 un «*libro abierto, e historia muda*» expressant la funció de l'art al servei de la pedagogia de la fe cristiana.

³⁴⁷ Calvo Serraller 1981:318.

³⁴⁸ Francisco Pacheco, *Judici Final*, 1611-1614, Musée Goya, Castres.

Contractat l'any 1610 per Hernando de Palma per a la sepultura que aquest cavaller posseïa a l'església de Santa Isabel de Sevilla i datat l'any 1611 per l'autor i signat l'any 1614. El llenç va ser robat pel mariscal Sault en 1810. El mateix Pacheco es va ocupar extensament del quadre en *Arte de la Pintura*, indicant que entre les moltes figures hi havia inclòs el seu autoretrat en el grup de la dreta, entre «*mancebo hermosísimo junto a una hermosa mujer (...) puse mi retrato frontero hasta el cuello, pues es cierto hallarme presente este día*», (Augé 2005: núm.41).

³⁴⁹ Francisco Pacheco, *Judici Final*, 1611-1614, Museo Nacional del Prado, Madrid.

³⁵⁰ Valdivieso 1990 i Valdivieso 2003.



Fig. 9. Francisco Pacheco, *Judici Final*, 1611-1614, Musée Goya, Castres.

Els capítols III i IV del Llibre II del *Arte de la Pintura*, publicat com a obra pòstuma del creador³⁵¹, es dediquen a mostrar un ús decorós del tema del Judici Final citant una obra pictòrica seva i fent àmplies referències als textos bíblics, als pares de l'Església i a les opinions dels seus contemporanis. Incorpora al text les aprovacions del seu entorn³⁵² i recupera tractats italians com el de Dolce, en el moment de parlar sobre la realització de Miquel Àngel a la Capella Sixtina, que l'autor descriu com a ús inapropiat de la iconografia per un espai religiós³⁵³. La singularitat doctrinal i iconogràfica, que va cridar l'atenció dels eclesiàstics sevillans amb les *Aprobaciones* afegides al seu text, ens presenta en primer lloc les característiques errònies sobre l'escena tal i com l'artista italià va representar.

³⁵¹ Va ser publicada a Sevilla per Simón Fajardo l'any 1649. Tenim tres edicions posteriors, una decimonònica de Cruzada Villamil, la de Sánchez Cantón (1946) i la de Bonaventura Bassegoda i Hugas (1990). Citarem la darrera edició: Pacheco 1990 (1649).

³⁵² «de lo que los doctos escribieron en aprobación de mi pensamiento», (Pacheco 1990 (1649):332).

³⁵³ El capítol IV del Llibre II del *Arte de la Pintura* el dedica Francisco Pacheco a reflexionar sobre el *Judici Final* de la Capella Sixtina realitzat per Miquel Àngel entre 1535 i 1541. Proposa la seva visió iconogràfica sobre el tema, recuperant el diàleg *El Aretino* de Ludovico Dolce, que ja mostrava la crítica al pintor del Renaixement. Pacheco destaca la poca correcció en mostrar temàtica pagana com seria la presència de la barca de Caront, l'excés de nus per figures santes o l'absència d'ales en la representació dels àngels. Remarca la impropietat de mostrar el judici, la resurrecció i el càstig en un mateix moment, remarcant la impossibilitat de defensa dels condemnats que han perdut l'agilitat en negar els quatre dots de glòria. Serà sense dubte la presència del cos nu la major crítica feta a l'obra al llarg de la història, h recollia Pacheco citant el text de Dolce: «¿Paréceos a vos que conviene por mostrar toda la dificultad de l'arte descubrir siempre sin respeto, aquellas partes de las figuras desnudas que la vergüenza y la honestidad cobren?», (Pacheco 1990 (1649):334).

Cita Pacheco set «*impropiedades*» entre les quals destaquem els errors temporals habituals que presenten la psicòstasi de les ànimes en el mateix moment de la resurrecció d'aquestes i els seus càstigs en l'infern, escenes que no són coetànies. De la mateixa manera descriu com «*sin fundamento*» la presència de l'infern com a boca que és matèria del «*albedrío de los pintores*» i que ell allunya. La descripció detallada de la iconografia seleccionada combina la qüestió pictòrica amb l'adequació doctrinal: presenta a l'arcàngel Sant Gabriel en el centre de la composició amb la creu deixant a l'arcàngel Sant Miquel en la part inferior de l'obra «*por ser este Arcángel [Sant Gabriel] el que comenzó y ministró los misterios de la sacratísima humanidad de Cristo*»³⁵⁴; i limita el cos nu amb una intenció «*buscada con arte y gracia la honestidad, porque los ojos castos y píos no se ofendiesen*»³⁵⁵.



Fig. 10. Francisco Pacheco, *Judici Final*, 1611-1614, Museo Nacional del Prado, Madrid.

³⁵⁴ Pacheco 1990 (1649):311

³⁵⁵ *Ibidem*.

Atenent a aquestes premisses d'adequació, *decorum*, pedagogia i idoneïtat, els sistemes simbòlics que remeten al concepte de mort, la tanatosemiologia, poden mostrar un ús d'iconografies diverses. Aquestes són una expressió del ritual funerari en tant que visualització de les idees associades que han estat presentades en el capítol anterior. Així doncs, trobem la plasmació artística de devocions religioses amb una tradició que arrenca a l'Edat Mitjana, i l'existència de nous cultes que es reafirmen en l'etapa post tridentina. Una proposta de classificació ens permet desenvolupar quines són les iconografies lligades a la mort més desenvolupades cercant els seus orígens i els usos en època moderna. Qualsevol intent de taxonomia no pot mostrar nivells únics i que excloquin, ja que les imbricacions entre les temàtiques i les seves funcions no poden donar un sistema acotat. Aquesta classificació parteix de la presència real de la mort o de la seva presència simbòlica³⁵⁶.

Mostrar el cos mort com a part d'una narració o utilitzar l'esquelet o crani com evocadors del concepte del final dels dies, aquest primer nivell ens permet una agrupació d'escenes bíbliques i religioses que lliguen amb el calendari religiós, on trobem escenes de la Passió de Crist, la Dormició de la Mare de Déu o les festivitats dels Sants i Santes amb les seves hagiografies; contraposades a l'ús de *vanitas* de les al·legories de la mort, rellotges de sorra, cranis, esquelets, espelmes enceses, flors i altres elements de les taules de l'evanescència.

Un segon nivell ens acosta a l'espai de la mort, espai real on reposen les restes amb una marca específica, lauda, tomba, sarcòfag, mausoleu o altres usos escultòrics i arquitectònics; o un espai irreal que forma part de les mentalitats en un sistema d'espais, amb el Purgatori com espai de transició de les ànimes.

³⁵⁶ La classificació proposada en aquest estudi és una reflexió intrínseca al tema de recerca basada en la bibliografia i els diferents mètodes utilitzats pels autors en parlar de la mort en l'art. Hem partit de les taxonomies de les exposicions sobre temàtica de vanitas (Tapié 1990; Vanités 2010) o de les recerques sobre art i iconografia que presenten referències al tema de la mort (Mâle 2001 (1932) i Gállego 1996). La classificació que hem realitzat per sistematitzar la mort, i les seves iconografies relacionades, és la que desenvoluparem en el proper apartat de la tesi sota el títol «La mort imaginada» centrant la recerca en el context de la Catalunya d'època moderna. El *corpus* de peces analitzades atenen a aquesta imbricació entre art i mort, les formes barroques catalanes d'afrontar la mort com a tema artístic.

Un tercer nivell de classificació seria l'ús taumatúrgic o miraculós de la mort, ja sigui amb un cos real venerat com incorrupte o a través de la parcialitat de les relíquies venerades; enllacant amb els discursos de la cultura popular i el folklore davant les malalties i períodes epidèmics.

Aquesta classificació es pot resumir en la següent taula:

ICONOGRAFIES DE LA MORT

MORT REAL MORT AL·LEGÒRICA

Mort bíblica, mort hagiogràfica

Vanitas

ESPAI REAL ESPAI SIMBÒLIC

Lauda, sepulcre, mausoleu

Purgatori

MORT TAUMATÚRGICA

Cossos incorruptes

Relíquies

2. 2. 1. LA MORT: REAL I AL·LEGÒRICA

Mostrar la mort és un repte artístic que els artistes han solucionat de forma diversa. Presentem així doncs, exemples internacionals i hispànics per tal de tenir un punt de partida iconogràfic que esbossi les idees claus que desenvoluparem posteriorment en l'àmbit català. Partim de les opcions artístiques que ens ofereixen imatges del cos mort de forma real per avançar a l'al·legorització de la mort amb les pintures de *vanitas*.

El cos mort pot formar part d'una narració, el que denominem la «mort real» per fer referència a un cos específic. Podem parlar de personatges bíblics, veterotestamentaris o neotestamentaris, o del gènere de les hagiografies. En ambdós casos partim d'un martiri previ que mostra en l'art l'atenció dels artistes i dels comitents per les temàtiques macabres: nafres, sang i lesions físiques que culminen amb la mort del personatge. Segons cada cas es farà una atenció diferent al tractament artístic de la mort. Per les escenes de Crist i Maria trobarem la necessitat de mostrar la bellesa del seu traspàs i s'allunya la mirada del cos cadavèric idealitzant la mort com a somni. En ocasions són les ferides les exaltacions visuals que l'artista realitzarà com en el cas de l'escultura barroca castellana que fa una atenció molt acurada al patiment previ de la figura de Crist i dels màrtirs. En els casos dels sants podrem observar una major atenció a trets facials i tonalitats de la carn que recordin l'absència d'alè de vida. Cada forma artística té en el seu context, en el seu patronatge, en la seva funció i en la seva realitat mental les consignes per mostrar la mort d'una forma o d'una altra.

Pel cas específic de la figura de Maria, ens trobem amb una mort entesa lluny del cos físic. Per aquest motiu en època medieval i en època moderna trobem la presència d'iconografies marianes lligades a la Dormició i a l'Assumpció. Declarat dogma de fe l'any 1950 sota el papat de Pius XII, la intervenció divina del seu fill va fer que cos i ànima glorificats no se separessin en espera del judici final i ascendissin units als cels. El seu cos immortal és d'aquesta forma glorificat i obté un do no reservat als éssers humans. El concepte religiós es trasllada a l'art i d'aquesta forma existeix una àmplia

galeria de peces que ens mostren aquesta temàtica lligada a l'art medieval amb ressonàncies renaixentistes i barroques tal i com a estudiat Teresa Vicens³⁵⁷. Destaquem la versió pictòrica de Caravaggio per tal de aprofundir en la representació sacra del cos sant mort.

El paradigmàtic concepte de *decorum*, tractat de forma molt variada segons els autors, serà el que marcarà les possibilitats dels artistes en enfrontar-se al tema de la mort sacra³⁵⁸. Podem trobar exemples paradigmàtics com *La mort de la Verge* (fig. 11) de Michelangelo Merisi da Caravaggio (c. 1571-1610) conservat en el Musée du Louvre³⁵⁹. L'obra va ser realitzada per l'església de Santa Maria della Scala in Trastevere de Roma i va ser refusada per considerar-la indigna del lloc donada la brutalitat del pintor en representar la mort de Maria. La crueltat i el realisme de la mort s'allunya de la concepció religiosa de les escenes de la Dormició i de l'Assumpció que són les iconografies tradicionals. Cap element recorda el caràcter sagrat de l'escena, Caravaggio pintà la mort d'un personatge femení sense atendre a la component sacra de la comanda³⁶⁰.

En la mateixa institució parisenca es conserva *L'exposició del cos de Sant Bonaventura* (fig. 12) de Francisco de Zurbarán (1598-1664)³⁶¹. En el seu cadafal, Sant Bonaventura,

³⁵⁷ Vicens 1986

³⁵⁸ El terme estudiat per autors com Blunt o Bialostocki, entre d'altres, presenta una complexitat en la seva definició i ús com a accepció estètica. Existeix una categoria moral de caràcter religiós que ha donat al concepte un significat més ampli en el context posterior al Concili de Trento que incorpora adequació espacial i temporal, honestat, i idoneïtat segons la funció de l'obra. Destaquem l'estudi clàssic de Palma Martínez-Burgos que ens ofereix una panoràmica del concepte de *decorum* en la tractadística hispana barroca, (Martínez-Burgos 1988).

³⁵⁹ Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La mort de la verge*, 1601-1605/1606, Musée du Louvre, París.

³⁶⁰ Francisco Pacheco teoritza aquestes idees en relació a la iconografia de la Resurrecció de Crist i l'Assumpció de Maria. Aquestes dues escenes bíbliques mostren la mort d'aquell que no està mort per la sacralitat de la seva carn. El repte del pintor es superar el paradigma realista criticat a Caravaggio per apropar-se a concepcions lligades a les mentalitats del moment. Pacheco per la Resurrecció aconsella majestuositat i bellesa pel tractament de l'escena: «(...) se ha de pintar Cristo nuestro Señor, con su manto rojo y paño blanco, descubiertas y gloriosas sus llagas, con grandes respandores de luz y no escusemos su bandera triunfante y acompañamiento de ángeles y serafines», (Pacheco 1990 (1649):648-650). La «dichosa muerte» de Maria l'allunya del factor humà per presentar el triomf davant de la mort material: «(...) que se pinte muy hermosa y de muchos menos edad que tenía, por cuando la virginidad conserva la belleza y frescura exterior (...) Esta soberna Señora careció de toda enfermedad y de accidentes que pudiesen marchitar su hermosura, así, se debe pintar como de treinta años», (Pacheco 1990 (1649):658).

³⁶¹ Francisco de Zurbarán, *L'exposició del cos de Sant Bonaventura*, 1629, Musée du Louvre, París.

cardenal franciscà que va morir durant el Concili de Lió en 1274, rep homenatges fúnebres. Aquesta pintura va ser part de la decoració de l'església del Col·legi franciscà de Sevilla, barrejant el llenguatge arcaic i les novetats de Caravaggio en una composició plena d'espiritualitat. Mantenint la religiositat del moment, la mort pot ser mostrada atenent a les noves necessitats postridentines³⁶².



Fig. 11. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La mort de la verge*, 1601-1605/1606, Musée du Louvre, París.



Fig. 12. Francisco de Zurbarán, *L'exposició del cos de Sant Bonaventura*, 1629, Musée du Louvre, París.

A mesura que avança el segle XVII i XVIII podem observar una exaltació del *pathos* en el moment de tractar la mort, sobretot en les imatges que remetent a l'èxtasi. Pensar en la mort a la vida porta a una conceptualització d'arrel jesuïta/ignasiana que donarà

³⁶² Delenda 1988

una cultura visual dels sants i santes extasiats davant del crani com a referent de vanitat amb una voluntat de versemblança per transmetre les idees religioses³⁶³. El llenguatge de la reflexió funerària davant el crani-objecte té com a protagonistes Sant Francesc, Sant Jeroni, Maria Magdalena, entre d'altres. El sant esdevé un Hamlet cristianitzat que abandona el *locus amoenus* per la cel·la fosca jesuïta com *locus orandi*. L'atenció es concentra en la monumentalitat del personatge que transcendeix d'entre les ombres amb la mirada dirigida al cel i entre les seves mans el crani. Una craneometria ens parlaria directament de l'ànima, la fe d'aquell que espera ansiós la mort alliberadora del cos d'un sant enamorat de la imatge del seu rostre que no és més que una calavera per a aquest Narcís divinitzat³⁶⁴. No són imatges de brutalitat fruit del martiri, són una expressió serena del *pathos* lligat a l'èxtasi.

Les dues vessants queden però prou desenvolupades en l'art d'època barroca, el *pathos* dramàtic del martiri i el *pathos* subtil de l'extasiat, dues mostres del dolor amb finalitats religioses diferents quan són els artistes qui les presenten. Reprenent el concepte d'Aby Warburg, *pathosformel*, que condensa les imatges de la creació originària amb la repetició del cànon al qual fan referència, ens ofereix en l'art un *exemplum artis* i un *exemplum doloris* que esdevé base de la conceptualitat de la mort lligada al patiment. Els límits d'allò decorós són les obres que exalten l'horror i la crueltat, una pedagogia de la mort desencarnada que en ocasions expressa el binomi art/dolor amb imatges de crits, carn i vísceres.

Podem contraposar a tall d'exemple dues obres d'un mateix artista, Ribera «lo Spagnoletto» (1591-1652). Per l'oli conservat a Barcelona, *Martiri de Sant Bartomeu*, ens presenta l'autor la versió cristiana del mite d'Apol·lo i Màrsies (fig. 13)³⁶⁵. La pintura és una imatge del martiri amb la violència i la crueltat del botxí que escorxa viu al Sant, indefens, dirigeix la seva mirada a l'espectador. Oposada és la versió que ens dona l'artista dels Sants meditant que lliguen amb la sèrie de retrats dedicats a filòsofs.

³⁶³ Lo sagrado hecho real 2010

³⁶⁴ Sobre el crani en l'art català de l'època barroca a l'art contemporani citem l'article «Emblemas de muerte y vanidad: del cráneo barroco al cráneo contemporáneo», (Ortiz 2013b).

³⁶⁵ Ribera «lo Spagnoletto», *Martiri de Sant Bartomeu*, 1644, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Quan l'obra ens vol mostrar el valor espiritual, triomfa el *pathos* lligat al Sant extasiat o eremita, el cas de *Sant Pau eremita*, del The Walters Art Museum³⁶⁶. El crani sobre la taula és el reflex de la meditació sobre la brevetat de la vida per part de Sant Pau que enlaira la seva mirada al cel. En les dues obres destaca el tractament tenebrista de la llum i el realisme detallat de les obres del pintor. Els cossos presenten un estudi exhaustiu de la musculatura i de les tensions pròpies de la disposició del cos.



Fig. 13. Ribera«lo Spagnoletto», *Martiri de Sant Bartomeu*, 1644, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Aquest tractament del cos humà no el podem deslligar del panorama científic i els avenços mèdics de l'època en el coneixement de l'anatomia. Ariès cita els tractats dels metges Zacchia i Garmann³⁶⁷ com a panorama de la medicina entre finals del segle XVII i inicis del segle XVIII³⁶⁸. Tema que desenvolupa també Chastel on veu una relació entre l'art i els descobriments anatòmics a partir de la publicació de gravats que deriven en el simbolisme de la vanitas³⁶⁹. *La lliçó d'anatomia del doctor Tulp*³⁷⁰ i *La lliçó d'anatomia del doctor Jan Deijman*³⁷¹ de Rembrandt van Rijn (1606-1669), són les pintures que mostren el traspàs del coneixement de la ciència a l'art a través de les

³⁶⁶ Ribera «lo Spagnoletto», *Sant Pau eremita*, c. 1638, The Walters Art Museum, Baltimore.

³⁶⁷ Citem, a tall d'exemple: Paul Zacchia (1584-1659), *Totius Ecclesiatici protomedici generalis quastionem medicolegalium libri tres* i L. Christ. Fred. Garmann (1640-1708), *De miraculis mortuorum*.

³⁶⁸ Ariès 2011:392 i ss

³⁶⁹ Chastel 1978

³⁷⁰ Rembrandt van Rijn, *La lliçó d'Anatomia del doctor Tulp*, 1632, Mauritshuis, La Haia.

³⁷¹ Rembrandt van Rijn, *La lliçó d'Anatomia del doctor Jan Deijman*, 1656, Amsterdam Museum, Amsterdam.

comandes de les confraries holandeses, més enllà dels estudis directes sobre cadàvers de Leonardo da Vinci (1452-1519) o del metge belga Andreas Vesal (1514-1564) amb la publicació *De humani corporis fabrica* (fig. 14)³⁷².



Fig. 14. Andreas Vesal, *De humani corporis fabrica*, 1543.

El component simbòlic de la mort es dona amb les al·legories que ens parlen d'ella sense presentar-la de forma real i concreta. La «mort al·legòrica» són el conjunt de referències evocadores d'aquesta que desenvolupa un llenguatge propi. El llenguatge de la vanitat és un paradigma europeu ja que trobem en època moderna una sèrie de punts comuns entre diferents nacionalitats. Tots ells ens parlen de la brevetat de la vida, la fugacitat del temps, la certesa de la mort, el menyspreu del món i de les riqueses, la vida com a peregrinació o la malenconia³⁷³. Aquesta visió desenganyada del materialisme és una constant que porta a una espiritualitat renovada. El punt de partida són les tradicions medievals renovades amb noves imatges i funcions de l'art. Temes com els tres vius i els tres morts, el Triomf de la Mort, les tres edats i la Mort, la noia jove i la Mort o les danses macabres són els habituals en el context baix medieval que es reformaran en versions noves o en l'abandonament d'alguns d'ells a favor de la concepció moderna de la vanitas que podem analitzar com a possible *zeitgeist* d'arrel barroca³⁷⁴.

³⁷² Laneyrie-Dagen 1997

³⁷³ Vives-Ferrándiz 2011

³⁷⁴ Laneyrie-Dagen 1997

La vanitas és una voluntat artística d'extensió europea, tant en els països protestants com catòlics, que desenvolupa una didàctica de la mort. Aquesta es relaciona com a subgènere o categoria pertanyent a les natures mortes, però adquireix una entitat pròpia amb artistes com Pieter Claesz (1597-1660), Harmen Steenwyck (1612-1656) o Francesco Solimena (1657-1747), entre d'altres. Creadors de la zona holandesa, flamenca, francesa, italiana o espanyola tenen en comú un «esperit de vanitas» que definim com la necessitat d'expressar a través d'al·legories el concepte de la Mort transcendent les fronteres. El context europeu de conflicte era propici per aquesta expressió supranacional fruit de les guerres com la Guerra dels Trenta Anys (1618-1648) que redefineix l'espai polític europeu, els períodes d'epidèmies i fam lligats al bel·licisme, els enfrontaments religiosos i els canvis en els grans imperis absolutistes, per citar alguns exemples.

Bergström defineix la pintura de vanitas en tres grups atenent als elements presents en les obres³⁷⁵. Ens parla d'un primer grup que remet a la vanitat dels béns terrestres, ja siguin referencials a la vanitat del saber, la vanitat de la riquesa i el poder o la vanitat dels plaers, ja siguin llibres, corones, monedes o cartes de joc. El segon grup són els objectes que parlen del caràcter transitori de la vida humana, de la senescència i el pas del temps, els rellotges i les espelmes són els més habituals. El tercer grup són els objectes que de forma simbòlica ens mostren la resurrecció i la vida eterna, les corones de llorer com a mostra en aquesta classificació.

El sueño del Caballero (fig. 15)³⁷⁶, de discutida autoria³⁷⁷, és una obra que ens presenta la concepció barroca de la taula de l'evanescència amb la càrrega simbòlica donada als objectes. La pintura que l'any 1816 va passar de la Col·lecció Godoy a l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando a Madrid ens mostra la reflexió de la mort en un moment

³⁷⁵ Bergström 1970

³⁷⁶ Antonio de Pereda (?), *El sueño del Caballero*, c. 1650, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

³⁷⁷ L'autoria tradicional a Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678) que manté la institució que conserva l'obra a través de la base de dades del Ministerio de Cultura, va quedar posada en dubte per Pérez Sánchez que la va atribuir al pintor Francisco Palacios (1623-1652), (Pérez Sánchez 1992). Els estudis de Azanza a partir de l'estudi de l'apostolat de la parròquia de San Pedro de Arrarás ha reobert l'atribució a Palacios per les relacions de semblança entre les obres, (Azanza 2007).

de somni amb l'aparició del personatge alat que amb el seu filacteri condensa la càrrega didàctica, moral i al·legòrica: «*Aeterne Pungit. Cito Volat Et Occidit*» (Fereix eternament, vola ràpid i mata). Sobre la taula el crani de la mort, les riqueses de l'efímer, les cartes de l'atzar transitori, les flors de la vida que passa, l'espelma de la fugacitat, el rellotge del *tempus fugit*, les armes, mitra i tiara papal del poder terrenal, o la màscara de l'engany.



Fig. 15. Antonio de Pereda (?), *El sueño del Caballero*, c. 1650, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

D'inspiració similar trobem les obres d'Antonio de Pereda conservades a Viena³⁷⁸ i Florència³⁷⁹ que presenten unes relacions de significat paral·leles. Les lectures simbòliques de l'objecte real tenen doncs, unes constants que creen el llenguatge de la vanitas. Julián Gállego profunditza en les lectures portant el llenguatge a les pintures de natura morta, *bodegones*, en el context del Segle d'Or³⁸⁰. Sense portar al límit la recerca de simbologies amagades, constatem el caràcter europeu de la pintura de vanitas, transcendent fronteres d'espai i de temps³⁸¹. Rellotges, flors, espelmes, llibres, cranis, joies, monedes, armes, insígnies del poder o màscares són els elements que

³⁷⁸ Antonio de Pereda y Salgado, *Al·legoria de la Vanitat*, c. 1634, Kunsthistorisches Museum, Viena.

³⁷⁹ Antonio de Pereda y Salgado, *Vanitas*, c. 1634, Galleria Degli Uffizi, Florència.

³⁸⁰ Gállego 1996. Citem també els estudis d'Ingvar Bergström i de Joan-Ramon Triadó sobre la natura morta en l'art espanyol del Segle d'Or (Bergström 1970; Triadó 1982).

³⁸¹ L'art contemporani amb autors com Damien Hirst o Marina Abramovic continuen enriquint les seves idees artístiques recuperant elements extrets de la tradició artística clàssica. Les vanitas contemporànies són vehiculadores dels nous paradigmes de les societats actuals: el mercantilisme, el científisme dominant i les carències d'espiritualitat dominant, (Charbonneau 2010; *Vanités* 2010).

condensen una forma velada de parlar de mort sense mostrar-la amb l'obvietat del cos en estat de putrefacció, al·legoritzar el que no es volia o no es podia mostrar.

2. 2. 2. L'ESPAI DE LA MORT: REAL I SIMBÒLIC

La concepció clàssica de tradició platònica ens aporta el dualisme entre cos i ànima: el cos com a presó de l'ànima, la *psyche*, alliberada en el moment de la mort³⁸². La *psyche*, mot grec que defineix conceptes com ànima i papallona, s'enlaira al món de les idees allunyant-se de les ombres de la terrestre materialitat per tornar a l'elevat lloc d'origen. Les esteles funeràries d'època grega presentaven aquesta idea amb el recurs iconogràfic de l'ocell en les mans del difunt. L'escultura marcava l'espai de repòs del cos, la necessitat intrínseca a l'ésser humà de marcar el lloc de la sepultura que observem en diferents períodes històrics. És aquest lloc l'espai real de la mort, reposa el cos, la carn desapareix i queden les restes de l'esquelet: l'enigma de la mort.

Entre allò físic i allò imaginat ens disposem a diferenciar entre «l'espai físic» on reposen els morts i «l'espai simbòlic» on situem la seva ànima en espais intermedis que formen part de la mentalitat cristiana: el Purgatori. Estudiar l'espai de la mort ens porta a presentar una panoràmica general sobre els recursos artístics aplicats als espais de sepultura. Aquesta mirada internacional ens dóna una base conceptual que quedarà ampliada amb les obres específiques de la secció de la tesi doctoral dedicada a presentar «La mort imaginada».

La memòria del difunt queda palesa en l'espai d'inhumació i aquesta necessitat de record és la que desenvolupa el treball arquitectònic i escultòric associat als enterraments. Les iconografies poden ser variades com serien els ritus de cada cultura i les necessitats religioses derivades. Si prenem l'Europa Occidental en època medieval com a punt de partida, s'observa una tendència general a l'enterrament *ad sanctos*, que comença en època paleocristiana. Els *martyria* o *memoriae* donen lloc a esglésies,

³⁸² Plató, *Diàlegs: Alcibiades*.

i la seva derivació en els enterraments *apud ecclesiam*. Ariès estudia àmpliament aquesta constant «*de los felices efectos de la vecindad física de los cuerpos de los fieles y del cuerpo del mártir*»³⁸³. La derivació d'aquestes mostres de sepeli es transformen en l'ocupació de l'interior dels temples i dels espais adjacents, les sagreres, com zones d'enterrament on «*toda la superficie de la Iglesia es un cementerio compartimentado: los fieles caminan siempre sobre tumbas*»³⁸⁴.

Les iconografies associades poden variar segons el finat donant lloc a una tanatosemiologia o llenguatge de la mort aplicat als espais funeraris. Redondo Cantera estableix una classificació molt acurada en el context del renaixement espanyol en la seva publicació *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*³⁸⁵. Podem transitar entre cranis i referències a les professions, ossos creuats, heràldica familiar, o inscripcions memorials. Si atenem a sepulcres i mausoleus de personatges importants dins de les societats podem desenvolupar una iconografia lligada al poder en vida que queda palès en el moment de la mort. La individualització de la mort europea és un fet medieval que pren en reis, bisbes i aristocràcia el seu màxim esplendor. En època moderna s'acostuma a fer una separació entre les fórmules del segle XVI i les dels segles XVII i XVIII. Mâle situa en el Concili de Trento el canvi entre els conceptes de pau i serenitat que oscil·laran vers mostres macabres i exaltades de la mort³⁸⁶. Lligat a la mentalitat jesuïta, l'autor observa el canvi en Roma, especialment amb les obres de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) estudiades per Panofsky³⁸⁷. Els sepulcres d'Urbà VIII (1647) (fig. 16) i el d'Alexandre VII (1678), tots dos a la basílica de Sant Pere al Vaticà, presenten aquesta nova via de la mort barroca amb l'esquelet que ens convida a recordar l'inexorable *tempus fugit*. Destaca també l'ús que fa Bernini de les virtuts, característica general de les tombes precedents, de les contemporànies i de les posteriors.

³⁸³ Ariès 2011:45

³⁸⁴ Ariès 2011:61

³⁸⁵ L'autora divideix la iconografia sepulcral en els següents apartats generals: iconografia de Déu, iconografia dels àngels, iconografia de la verge, genealogia de Crist, personatges bíblics, sibil·les, sants, temes històrics, escenes biogràfiques, escenes mitològiques, representacions humanes fantàstiques, al·legories, animals, éssers monstruosos, simbolisme vegetal, emblemes, objectes simbòlics, mort i programes iconogràfics complets, (Redondo Cantera 1987).

³⁸⁶ Mâle 2001 (1932):199 i ss.

³⁸⁷ Panofsky 1995



Fig. 16. Gian Lorenzo Bernini, *Sepulcre del papa Urbà VIII*, 1647, Basilica de Sant Pere, Roma, (detall).

Al·legoritzar les virtuts del difunt serà una tasca que reprèn les fórmules de Cesare Ripa (c. 1560-1645) en la seva obra *Iconologia*³⁸⁸. Les virtuts són aspectes morals positius que van marcar la vida i queden paleses en la iconografia escollida pel sepulcre. Segons el personatge podem parlar de virtuts religioses, militars o reials entre d'altres. Totes elles acostumen a formar part de la distinció genèrica de les virtuts agrupades:

- Les tres virtuts teològiques: fe, esperança, caritat.
- Les quatre virtuts cardinals: prudència, justícia, fortalesa i templança.
- Les set virtuts capitals: humilitat, generositat, castedat, paciència, templança, caritat i diligència.
- Les virtuts religioses: obediència, pobresa, castedat.

Altres escenes associades a la vida del difunt són les seves gestes en vida a través dels relleus escultòrics o del text gravat que ens recorda la seva individualitat dins del conjunt de la societat. Així com episodis religiosos que tenen una relació amb el context funerari, com podrien ser escenes de la Resurrecció, l'Ascensió o

³⁸⁸ En 1593 va publicar a Roma la col·lecció d'al·legories *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*, que té per objecte servir als poetes, pintors i escultors per representar les virtuts, els vicis, els sentiments i les passions humanes recognoscibles en els atributs i el color simbòlic.

l'Assumpció³⁸⁹. Des d'un punt de vista pagà elements complementaris pels espais d'enterrament provenen de les decoracions amb elements del vocabulari del *grotesco* o l'ús de la imatge d'Eros i Thanatos³⁹⁰.

Les iconografies de la mort barroca no són només les que s'ocupen del lloc on reposa el cos mort. L'ànima deslliurada de la seva presó corpòria ocupa un dels temes més destacats entre els segles XVII i XVIII amb àmplia derivació en els segles posteriors, el Purgatori. En la sessió XXV del Concili de Trento que va tenir lloc al desembre de l'any 1563, es va signar el *Decret sobre el purgatori*. En aquest text observem com les consignes religioses contrareformistes defensen l'existència del Purgatori com a contraposició a les negacions protestants:

«(...)hay Purgatorio; y que las almas detenidas en él reciben alivio con los sufragios de los fieles, y en especial con el aceptable sacrificio de la misa; manda el santo Concilio a los Obispos que cuiden con suma diligencia que la sana doctrina del Purgatorio, recibida de los santos Padres y sagrados concilios, se enseñe y predique en todas partes, y se crea y conserve por los fieles cristianos (...)»³⁹¹.

El Purgatori era un lloc de pas on les ànimes expurgaven els pecats venials, aquells que no els condemnen a l'infern però tampoc els permet l'accés al paradís. Entre la diversitat de fonts per l'estudi d'aquesta iconografia, partim de les publicacions franceses de Jacques Le Goff i Michel Vovelle que aporten un marc teòric d'estudi³⁹². Estudiant les obres conservades i els textos, els autors s'aproximen a la iconografia

³⁸⁹ Les escenes de resurrecció aplicades a l'escultura funerària d'època moderna es poden entendre en un sentit ampli. Poden mostrar la Resurrecció de Crist com la més habitual o elaborar programes iconogràfics que presentin diversos moments cristians de resurrecció tant veterotestamentaris com del neotestamentaris: Jonàs o Llätzer com exemples.

³⁹⁰ La imatge de l'infant i la mort lliga amb el context cristià a través de la tipologia del nen Jesús redemptor del Pecat Original trepitjant una serp o un crani com a símbol de la mort sobre la qual triomfa. La tradició clàssica presenta la tipologia de l'infant amb crani en la figura del *putto* alat relacionat amb Thanatos, germà de Hypnos, la mort i el somni, fills de Nyx. Personificat alat amb torxa invertida o amb el crani a la mà, seguint les fonts clàssiques d'Hesíode, Homer i Eurípides, desenvolupa una figura molt difosa en la cultura funerària europea d'època moderna que enllaçarà amb altres iconografies paral·leles com la del nen fent bombolles de sabó, el *topos* llatí *Homo Bulla Est*, (Wind 1998).

³⁹¹ <<http://multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.14.1>>, 06/03/2014.

³⁹² Vovelle 1970; Le Goff 1981; Vovelle 1996

barroca del purgatori. Tausiet recopila les versions hispàniques literàries³⁹³. Aquests textos d'època justifiquen el purgatori en relació a les tesis contrareformistes: les *poena danni* i les *poena sensus* de les ànimes torturades pel foc, els càstigs per aconseguir la *satisfactio* i la *satispassio* dels condemnats³⁹⁴.

La intercessió humana per salvar les ànimes està vertebrada en les indulgències, els sufragis o les misses, part del ritual lligat a la mort, sepeli i exèquies. Els tractats intenten presentar exemples d'aparicions i models que moguin els sentiments dels fidels i fonamentin la relació entre vius i ànimes. Santa Caterina de Gènova (1447-1510) mostra la seva visió del purgatori com una aproximació directa en el *Trattato del Purgatorio* amb l'acció purificadora del foc diví, la unió entre ànimes i el món celestial amb la purificació necessària prèvia:

«Quest' anima santa ancora in carne, trovandosi posta nel Purgatorio dell' affocato divino Amore, il quale tutta la bruciava e purificava di quanto era in lei da purificare, acciocché, passando di questa vita, potesse esser presentata innanzi al cospetto del suo dolce Amore Iddio, per mezzo di questo amoroso fuoco, comprendeva nell' anima sua come stavano l' anime de' fedeli nel luogo del Purgatorio, per purgare ogni ruggine e macchia di peccato, che in questa vita ancora non avessero purgato. E così come essa posta nel Purgatorio amoroso del divin fuoco stava unita a esso divino Amore, e contenta di tutto quello ch' egli in lei operava, così comprendeva delle anime che sono nel Purgatorio»³⁹⁵.

La iconografia lligada al purgatori ens presenta diversos usos de la imatge i del text que s'estenen fins al segle XX. La part visual insistirà en les anatomies turmentades pel foc esdevenint un repte per part dels pintors. Juan Interián de Ayala a *El Pintor Cristiano y erudito* ens reflexiona sobre la tasca de l'artista davant les ànimes del purgatori introduint una iconografia que incorpora animals allunyada de la teologia imperant:

³⁹³ Tausiet 2005

³⁹⁴ La impossibilitat de veure a Déu és la *poena danno* que es completa amb el càstig físic, la *poena sensus*. El sentit del Purgatori és un camí que culmina amb la *satisfactio*, el pagament del deïbit, i la *satispassio*, la catarsi interior.

³⁹⁵ Caterina de Gènova 1996 (1520-1525)

«Añaden á esto (lo que confieso ingenuamente, que á mi por lo menos, es lo que me hace mas impresion) el pintor tambien á una feroz serpiente, que dando vueltas por el cuerpo del alma condenada, la está cruelísimamente apretando el pecho, y la garganta: lo que igualmente me parece bien. Pues, aunque tal vez no es verdad, lo que algunos defienden como conforme á la Escritura, y á algunos Santos Padres, que en aquel lugar de tinieblas, hay, y habrá también despues de la resurreccion de los cuerpos, verdaderas serpientes, dragones, áspides, y otras fieras de este género, que están royendo, y despedazando de mil maneras los cuerpos de los condenados: sin embargo sea esto lo que fuese, demuestra la misma razon ser bastante verosímil»³⁹⁶.

En el context de l'època moderna podem destacar entre les representacions més habituals les següents, separant el grup de les ànimes pròpiament dites, de les iconografies intercessores. En primer lloc la presentació dels condemnats com a exemple de la societat: reis, bisbes, frares i laics es barregen en les composicions que mostren una panoràmica àmplia del poder. El càstig és el foc purificador, tal i com pintà, a tall d'exemple, Alonso Cano l'any 1636 (fig. 17)³⁹⁷. A aquestes imatges, que poden presentar-se aïllades, es pot incorporar la intersecció entre allò humà i allò diví com a iconografia pròpia del nostre tema.



Fig. 17. Alonso Cano, *Les ànimes del Purgatori*, 1636, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

© Red Digital de Colecciones de Museos de España, CER.ES

³⁹⁶ Interián 1782:165

³⁹⁷ Alonso Cano, *Les ànimes del Purgatori*, 1636, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

En aquesta línia podem esmentar la presència de figures santes que fan d'intercessors entre els condemnats al purgatori i el món celestial, la intercessió celestial de figures com la Santíssima Trinitat, la Mare de Déu del Carme³⁹⁸, Sant Francesc, Sant Josep, Santa Margarida, Santa Caterina de Siena, Sant Gregori, Simon Stock, Sant Carles Borromeu o Sant Miquel Arcàngel, els intercessors més freqüents, atenent a les seves pròpies hagiografies i les escenes de les seves vides. La intercessió pot ser directa o a través de l'objecte. La intercessió de l'objecte són aquelles obres que incorporen l'escapulari dels carmelitans, el cinturó amb nusos dels franciscans o el rosari, formes d'intercessió entre el diví i les ànimes condemnades al foc del Purgatori.

2. 2. 3. LA MORT TAUMATÚRGICA

La mort pot adquirir un poder taumatúrgic quan venerem fragments o totalitats de cossos difunts. El camp de les relíquies i dels cossos incorruptes és una via d'entrada de noves concepcions religioses, arrelades a les tradicions medievals o presentant novetats post tridentines, que ens permeten veure el seu reflex en les arts visuals, referint-nos a una concepció religiosa quan disposem materialment dels elements sagrats vehiculadors de la fe, la *chair spirituelle* intercessora, en tant que devocions defensores de l'home davant la malaltia i els perills de mort.

La mort és un estat físic que porta el cos a la putrefacció: «*la chair fermente à l'intérieur du tombeau comme le vin dans les tonneaux*»³⁹⁹. Alguns cossos elegits es transformen en receptacles del Sagrat i aconsegueixen superar la caducitat orgànica mantenint l'aroma de santedat que diferència els cossos incorruptes. Per aquest motiu es generen actituds religioses que els sacralitzen i obtenen el reconeixement canònic.

³⁹⁸ La iconografia medieval de la tipologia de la Mare de Déu del Sufragi o la Mare de Déu de la Llet no estarà tant present en època barroca. L'art posterior a Trento per *decorum* cercarà noves vies de presentació de la Mare de Déu a través d'advocacions en auge com la Mare de Déu del Carme o la Mare de Déu del Rosari, presents en contextos iconogràfics del Purgatori. Així doncs, obres renaixentistes com la de Pedro Machuca al Museo Nacional del Prado, *La verge i les ànimes del purgatori* (1517) perdran la seva difusió.

³⁹⁹ Camporessi 1986

Venerar un cos sant mort es podria equiparar al menjar totèmic freudià i als exemples d'endocanibalisme, seguint les teories de Kristeva⁴⁰⁰. L'acte de menjar es modifica per la nutrició visual de la *chair spirituelle* que tindria lloc a les sepultures, llocs de culte, oració, pelegrinatge i miracles. El cos transformat en relíquia que cosifica el culte de *dulia*.

El Concili de Trento defensa l'adoració dels sants i de les relíquies. Palma Martínez-Burgos ho va estudiar en el context espanyol de Felip II⁴⁰¹ i així ho reflecteix el propi text tridentí *Sobre la invocació, veneració i relíquies dels sants, i de les sagrades Imatges*:

«Deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres; de suerte que deben ser absolutamente condenados, como antiquísimamente los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos; o que es en vano la adoración que estas y otros monumentos sagrados reciben de los fieles; y que son inútiles las frecuentes visitas a las capillas dedicadas a los santos con el fin de alcanzar su socorro»⁴⁰².

L'Europa post tridentina durà a terme una regularització de la santificació sota el papat d'Urbà VIII, obrint processos de beatificació i santedat pels nous sants contemporanis sense oblidar les antigues devocions a sants primitius i medievals⁴⁰³. Per als casos històrics es desenvolupen una sèrie d'exàmens de les tombes, una verificació de la documentació que manifesta el culte, i dels elements associats com la imatge de Santa. Metges, teòlegs i fins i tot artistes s'encarregaran de visures en tombes, restes humanes, documentació i obres artístiques, per afirmar el cultes locals arrelats. Les diòcesis tindran aquest nou rol després del Concili de Trento. El lema *in fama*

⁴⁰⁰ Kristeva 1998

⁴⁰¹ Martínez-Burgos 1990

⁴⁰² <<http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/P1G.HTM#5>>, 17/04/2014.

⁴⁰³ Vincent-Cassy 2011

sanctitatis no serà prestigi suficient. A nivell local ens trobem amb processos de reactivació de sants al llarg dels segles XVII i XVIII. El cos com a relíquia patirà una transformació en emblema de religiositat i element d'identitat religiosa nacional i local.

L'art crea espais de contenció per les relíquies i pels cossos incorruptes. Pel contingut sagrat es creen continents que poden ser receptacles o construccions arquitectòniques que donen visibilitat i materialitat a les devocions mentals. Objecte d'estudi per la història de l'art poden ser els reliquiari i urnes que adopten formes simbòliques amb l'elecció de les decoracions aplicades. La tipologia de les urnes reliquiari pels cossos incorruptes condensen la qualitat del treball dels artífexs i la narració sacra dels programes iconogràfics que incideixen en les hagiografies i virtuts dels difunts⁴⁰⁴.

L'evocació del miracle alliberador o sanador es condensa en una sèrie de devocions que al llarg de la història de la religió cristiana han estat cabdals per afrontar moments de períodes de malalties, conflictes bèl·lics i catàstrofes. La pesta ha estat una de les epidèmies de major causa de mortalitat en períodes històrics. Aquesta malaltia causada pel bacil *yersinia pestis* és una de les més paradigmàtiques en relació a la seva capacitat de disseminació en la població⁴⁰⁵. Els períodes de malaltia han estat cíclics en la història europea en contextos propicis per la propagació del bacteri. El seu moment històric àlgid va ser la Pesta Negra, la pandèmia que devastà Europa i Àsia a mitjans del segle XIV (1347-1351). La malaltia tenia un impacte social molt fort en la marginació dels infectats i la histèria col·lectiva arran la propagació dels brots infecciosos⁴⁰⁶.

Arrelat en l'imaginari col·lectiu queden les demostracions literàries i folklòriques com les Danses de la Mort que són el reflex cultural de la por a la Mort que balla davant del

⁴⁰⁴ En la secció «La mort imaginada» ens ocupem de forma extensa sobre les realitzacions catalanes d'urnes-reliquiari que ens permeten exemplificar i argumentar aquesta secció introductòria.

⁴⁰⁵ Segons la publicació *Guía de enfermedades infecciosas importadas* del Ministerio de Sanidad y Consumo de l'any 2008.

<<http://www.msssi.gob.es/profesionales/saludPublica/prevPromocion/promocion/migracion/docs/GuiaEnflnflmp.pdf>> 15/04/2014.

⁴⁰⁶ Delumeau 1986. Michel Foucault, en les seves publicacions *Anormaux* i *Surveiller et Punir*, comenta aspectes relacionats amb aquesta idea. L'autor ens contraposa la pesta, malaltia que des dels poders s'intenta controlar creant espais urbans de vigilància sota l'administració local; i la lepra, malaltia que s'expulsa de la ciutat creant espais allunyats per exercir un control basat en l'aïllament dels afectats.

poble indefens⁴⁰⁷. Pròpies del context de la Baixa Edat Mitjana es van propagar a través de les imatges com les de Hans Holbein (c. 1497-1543)⁴⁰⁸. La seva pervivència la trobem en els costums tradicionals com serien els casos catalans, la representació encara avui en dia a Verges i a Manresa (fig. 18)⁴⁰⁹. Tenim constància d'altres danses de la mort, avui desaparegudes, a La Bisbal d'Empordà, Ripoll, Beget, Sant Feliu de Pallerols, les Planes d'Hostoles, Cadaqués, Perpinyà i Ruplà, lloc on desapareix el 1935⁴¹⁰.



Fig. 18. Dansa de la Mort a Verges.

© www.laprocesso.cat

⁴⁰⁷ Giovanni Boccaccio (1313-1375) va situar la seva obra més coneguda, el *Decameró* (1351-1353), en el context de la pesta florentina del 1348 que va reunir a 10 joves durant 10 dies explicant-se les 100 històries que componen l'obra. La quarantena com a inspiració en el cas del humanista italià ens podria traslladar a mostres literàries contemporànies que reprèn la pesta com a tema: l'analogia teatral que Antonin Artaud (1896-1948) fa en *El teatre y su doble* o l'obra que culmina la trajectòria internacional d'Albert Camus (1913-1960), *La peste*, evocadora del context europeu d'auge dels totalitarismes dels anys quaranta.

⁴⁰⁸ Pel context medieval en relació a la pesta i les pors associades tenim l'estudi clàssic sobre el tema: Huizinga 1978. Sobre la creació de Hans Holbein, destaquem l'edició *princeps* a Lió l'any 1538, *Les simulacres et histoires de la mort*, pels editors Melcior i Gaspar Trechsel entre les múltiples series conservades d'aquest autor estudiades per Victor Infantes, (Infantes 1997:177-180). La seva propagació va ser molt ràpida i trobem artistes que han utilitzat els gravats com a recursos en obres posteriors, destacant la pintura *El Triomf de la Mort* de Pieter Brueghel el Vell datada entre 1562-1563 i conservada en el Museo Nacional del Prado a Madrid.

⁴⁰⁹ La Dansa de la Mort de Verges, declarada Festa Tradicional d'Interés Nacional, és un quadre escènic dins de la Processó de Dijous Sant que manté la tradició medieval de les Danses Macabres assimilades per la cultura popular que va ser recuperada al segle XVII pel municipi del Baix Empordà. Citem l'obra de referència per l'estudi d'aquest tema amb la publicació de Roca Rovira (Roca Rovira 1986) o la darrera del mateix autor (Roca Rovira 2007).

⁴¹⁰ < <http://www.festes.org/directori.php?id=1498> > 15/04/2014.

És doncs la pesta una malaltia que ha desenvolupat material pel seu estudi cultural⁴¹¹. Obres escultòriques en cera com *La pesta* de Gaetano Zumbo (1656-1701)⁴¹² o la pictòrica *La pesta d'Asdod* de Nicolas Poussin (1594-1665) (fig. 19)⁴¹³ són exemples d'interès pel tema, l'epidèmia real o les referències bíbliques, que podem completar amb *L'al·legoria de la pesta* del pintor granadí Pedro Anastasio Bocanegra (c. 1655-1689)⁴¹⁴. En aquesta obra trobem en el primer pla el cos mort, basat en gravats de Baron i i Picart que reprenen la pintura citada de Poussin, que ens porta a un segon pla on apareixen les al·legories de la Fe i de l'Eucaristia, l'Esperança que fuig i la Culpabilitat arrossegant al Temps⁴¹⁵.



Fig. 19. Nicolas Poussin, *Pesta d'Asdod*, 1630-1631, Musée du Louvre, París.

Amb la pesta els sants evocats són Sant Roc i Sant Sebastià com a protectors davant la malaltia. També són les devocions locals les que serveixen com a intercessió, el cas de

⁴¹¹ La pesta en la Baixa Edat Mitjana va esdevenir un tema habitual per les obres artístiques. Es a través de temes paral·lels com les darreres paraules del mort o la trobada dels tres vius i els tres morts, que es fa evident el context de mortalitat. A tall d'exemple citem dos llibres d'hores conservats a la BNF que ens mostren en les seves il·lustracions el tema tractat. Ens referim a *Les Grandes Heures de Rohan* (1430-1435) que incorporen al manuscrit l'escena de *Les dernières paroles du mourant* (BNF, MS Latin 9471, f. 159); i a la doble pàgina de *Le dit des trois mort et de trois vifs* (segons la grafia original) d'un llibre d'hores datat al segle XV (BNF, MS Latin 1376, f. 1v-2). Les dues obres són reactualitzacions de la mort en l'art fruït del context pestilent dels segles XIV i XV.

⁴¹² Gaetano Zumbo, *La pesta*, 1691-1694, grup escultòric en cera, Museo della Specola, Florència.

⁴¹³ Nicolas Poussin, *Pesta d'Asdod*, 1630-1631, Musée du Louvre, París.

⁴¹⁴ Pedro Anastasio Bocanegra, *Al·legoria de la pesta*, 1684, Musée Goya, Castres.

⁴¹⁵ Augé 2005: il. 28

Santa Madrona, Santa Eulàlia o Sant Sever a Barcelona⁴¹⁶. Quan les ciutats disposaven de relíquies eren aquestes el centre de la litúrgia i de les processons per demanar la fi del brot pestilent. Un fragment del sant era el contingut del reliquiari que esdevé el continent sacre amb l'ús taumatúrgic present que es donà en les celebracions religioses.

El caràcter taumatúrgic dels cossos incorruptes i les relíquies és inherent a la fe de la religió cristiana. Parteix de la creença en la salvació aferrant-se a una idea mental que pot tenir en un objecte material el catalitzador de la fe, o tan sols les pregàries a les figures santes adequades. Advocacions i intercessions divines romanen com esperances davant la malaltia i la mort, però també davant les catàstrofes o les guerres. Acostumen aquestes a formar part de les mentalitats dels pobles, i de les tradicions folklòriques lligades a la religió, i s'evocuen els noms dels Sants i de les Santes segons les necessitats del moment. L'hagioteràpia queda codificada i es prega a cada Sant o Santa segons la malaltia, a Sant Llàtzer per la lepra o a Sant Valentí per l'epilèpsia; a Santa Llúcia pels mals de vista o a Santa Àgata per les malalties relacionades amb els pits.

⁴¹⁶ En altres ciutats europees podem trobar paral·lelismes amb del franciscà Sant Joan Discalceat a la ciutat bretona de Quimper, Sant Roc a Venècia o Santa Rosalia a Palerm, per citar exemples de l'àrea francesa i italiana. Certes devocions taumatúrgiques tindran una predicació i expansió en àrees europees, com el cas de Sant Roc, a diferència d'altres que romanen com a devocions locals, el cas de Sant Joan Discalceat.

2. 3. LES FORMES DEL DOL I EL PLANY DAVANT LA MORT

Aquest apartat versa sobre la concepció del dol en època barroca des del punt de vista de la indumentària i les normatives legals relacionades. El punt de partida és un anàlisi del concepte de dol a través de l'ús del color negre i dels conceptes associats a aquest, *dolus* i *tempus lugendi*. Aquestes manifestacions luctuoses tenen una doble vessant, la mortalla i el vestit de dol que queden marcades per la legislació vigent del període que ens ofereix les pautes per entendre com s'afrontava el fet de morir dins de la col·lectivitat. Les pragmàtiques són unes fonts documentals legals que marquen com han de ser les manifestacions externes del dol, tant en el vestir com en els espais associats als funerals, les esglésies i les llars, incidint en el cromatisme i en la presència de túmuls o decoracions efímeres que exaltinguin la mort.

Un automatisme quan parlem de les formes dol és pensar en indumentària negra. El negre no ha estat sempre el color lligat a la mort i no ho ha estat en totes les fases posteriors a la pèrdua d'un familiar. Dos exemples que podem presentar serien la utilització del color blanc per les monarquies europees en l'Edat Mitjana com a expressió de la tristesa relacionada amb la mort; o com a finals del segle XIX i inicis del segle XX el negre deixava pas als tons grisos i morats del dol intermedi o dol lleuger. Per analitzar aquesta època decimonònica disposem de les publicacions periòdiques *La Il·lustració Catalana*, *La Guirnalda* o *La moda elegante*, per citar alguns exemples difosos a Catalunya. Hi apareixen anuncis de magatzems, figurins d'indumentària de dol, exemples de l'etiqueta per a funerals, models de guipurs i complements en atzabeja o ebonita, que ens situen en l'evolució del dol vuitcentista cap a les formes noves d'interpretar la mort fruit dels conflictes de la primera a meitat del segle XX⁴¹⁷. D'aquest període ens queden les vitrines d'institucions com el Museo del Traje o el Museo del Romanticismo, ambdues a Madrid, que presenten com a part dels seus fons peces de joieria de dol. Podem destacar les peces realitzades en ebonita⁴¹⁸ (fig. 20) o

⁴¹⁷ Taylor 1983

⁴¹⁸ Ebonita és el nom comercial que designa un polímer de gran duresa, també conegut com vulcanita, que va obtenir Charles Goodyear l'any 1839 a través de la vulcanització de la goma. El material volia ser una versió econòmica de l'atzabeja.

els mecanisme de preservació de la memòria a través de la realització de joies amb cabell humà (fig. 21)⁴¹⁹.



Fig. 20. *Fermall en ebonita, c. 1860, Museo del Romanticismo, Madrid.*



Fig. 21. *Polsera amb cabell humà trenat, s. XIX, Museo del Romanticismo, Madrid.*

El color negre com a cromatisme luctuós es propi del segle XVII⁴²⁰ segons els estudis de Pastoreau⁴²¹ en un context protestant *chromoclaste* i en un segle ombrívol i mortífer per la presència de conflictes bèl·lics, d'epidèmies, de períodes de fam, de conflictivitat religiosa, etc⁴²². L'investigador, especialista en la història del color a Occident, ens

⁴¹⁹ L'artesanía amb cabell humà és la derivació del culte al floc de cabell com a memòria del difunt. La tradició arrelada al renaixement va tenir una nova embranzida a partir del segle XVIII en l'àrea francesa. El moment àlgid i la seva difusió europea es va desenvolupar al Regne Unit amb la reina Victòria que va imposar un dol rigorós amb peces realitzades amb el cabell del seu difunt marit, el príncep Albert (†1861).

⁴²⁰ Philippe Ariès considera que l'ús del negre com a expressió del dol es generalitza al segle XVI, (Ariès 2011:142).

⁴²¹ Pastoreau 2008

⁴²² El color negre és l'adoptat per la cort espanyola de Felip II com a sobrietat postridentina que portarà al terme generalitzat de moda a l'espanyola per aquestes versions severes del luxe àulic europeu, (El negre 1989).

proposa una reflexió d'extensió del negre com a color del dol en l'Europa occidental i en les diferents vessants del dol:

« À partir du XVIIe siècle, c'est fini: le noir devient définitivement la couleur du deuil. Des pratiques jusque-là réservées à l'Espagne, à la France et à l'Italie s'étendent vers le Nord et touchent désormais toute l'Europe occidentale ; pas seulement l'aristocratie mais aussi le patriciat et une partie de la bourgeoisie. Des usages de plus en plus codés se mettent en place : pièces des vêtements concernées, dimensions des étoffes, peintures ou draperies apposées sur les biens meubles et immeubles(...)»⁴²³.

En llengua castellana podem distingir els mots «*duelo*» i «*luto*» com a dos cares d'una mateixa moneda. El primer es defineix com el procés psíquic d'elaboració del dolor de la mort. El segon en canvi és el signe exterior a través de les robes, ornaments i altres objectes⁴²⁴. El «dol», en canvi, en llengua catalana és una única paraula que fa referència al *tempus lugendi*, els ritus i símbols socials per canalitzar adequadament el sentiment de pèrdua, el *dolus*⁴²⁵.

La complexitat de les demostracions de dol queden lligades a les tradicions culturals de cada època i àrea geogràfica, esdevenint una mostra de les mentalitats d'un grup social. Les seves formes són fixades i seguides en el moment de la pèrdua d'un membre de la col·lectivitat. Aquestes però poden patir variacions al llarg del temps i les demostracions de períodes històrics han quedat desfasades en les noves concepcions del dol actuals. En relació a la religiositat barroca s'observa com l'expressió de dolor queda estretament lligada a la necessitat protocol·lària de pertinença a una col·lectivitat⁴²⁶.

⁴²³ Pastoreau 2008:159

⁴²⁴ Di Nola 2006

⁴²⁵ El Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans recull aquesta doble significació per la paraula *dol* fent aquesta distinció: l'aflicció causada per la mort d'una persona estimada i, en general, per una gran desgràcia, i la senyal exterior d'aquesta aflicció en el vestit, en els paraments, etc.

⁴²⁶ «*El duelo era una de las actitudes que más parecían oponerse a la racionalización cristiana del fenómeno de la muerte. El duelo presentaba una doble vertiente: suponía, naturalmente, un cauce de expresión del dolor y el sentimiento; por otro lado, se convertía de hecho en una obligación social que servía para manifestar públicamente solidaridades de sangre o de grupo, e incluso fidelidad a un poderoso*», (Martínez Gil 2000:200).

Vestir-se de dol és preparar-se per a la mort. Mort i indumentària tenen una relació directa per ser l'expressió instantània del *dolus*. Les consignes protocol·làries per un fet luctuós estan marcades per les tradicions i les normes de la societat, però la moda és voluble i els canvis són inherents al fet de vestir-se. Trobem així modificacions en les formes d'expressió del dol per part dels vius en el moment de recordar la memòria dels difunts. Citant al sociòleg Gilles Lipovetsky: «*la moda no ha cesado de suscitar la crítica, de chocar, a menudo de frente, con las normas estéticas, morales y religiosas de los contemporáneos*»⁴²⁷.

Si a més a més afegim el caràcter de símbol de distinció de la indumentària de dol que es reserva per a les classes altes, ens trobem amb un paradigma sociològic que s'uneix a l'antropològic en relació a la moda pensada per a la mort. Després de les Segona Guerra Mundial ens trobem en un moment de canvi radical dels paràmetres previs desenvolupant les formes actuals d'intimitat allunyades del ritual públic, i escurçant temporalment la manifestació del dol. El dol s'ha simplificat en una societat tanatofòbica que de vegades no permet el desenvolupament natural de les fases de dol, entès com el procés psicològic de supera la pèrdua per aquells traspassats⁴²⁸.

Vestir-se per la mort tindria una doble cara, la indumentària associada al cos del difunt i la que s'expressa en els vius, el dolor per la pèrdua. Sobre el primer tema, la mortalla i el teixit associat als enterraments i sepultures, hem d'incidir que ha estat una de les fonts de patrimonialització que ha constituït nombroses col·leccions de museus⁴²⁹. Aquestes peces entren en el terreny de les mortalles, la indumentària que cobria el cos del mort o folrava els fèretres. La prospecció de tombes permet l'adquisició de noves

⁴²⁷ Lipovetsky 1990

⁴²⁸ La durada del període de dol acostumava a estar relacionada amb el grau de parentiu amb la persona morta. El dol estricte és pel familiars de primer grau i el dol medi és pels familiars en altres graus. Segons les comunitats podien oscil·lar entre quatre anys i sis mesos.

⁴²⁹ La indumentària estreta de l'exhumació de cadàvers en excavacions arqueològiques permet obtenir restes materials que han donat un avanç en l'estudi de la indumentària, la seva conservació i restauració des de finals del segle XIX. En aquesta línia destaquem la presència de col·leccions de teixits en diferents centres patrimonials com el Museu de Teles Medievals del Monestir de Santa Maria la Real de las Huelgas, que acull els aixovars funeraris de reis i infants de Castella entre els segles XII i XIV. Altres focus serien les col·leccions de teixits egipcis i coptes que fan augmentar diverses institucions internacionals com el Musée du Louvre o el Museu de Montserrat.

peces d'un patrimoni en potència⁴³⁰. Ens trobem amb teixits rics en decoracions i de treballs delicats que enllacen amb les tradicions tèxtils destinades a les classes altes. La mortalla defineix la classe social i segons l'època ens trobem amb les mentalitats i costums propis⁴³¹. La mortalla blanca medieval citada prèviament, defineix el rebuig a la visió del cos sense vida, i l'adopció de l'hàbit franciscà o dominic, entre d'altres, com mortalla es basa en una etiqueta funerària renaixentista i barroca relacionada amb les indulgències i la creença en un vestit de santedat per afrontar la bona mort.

Una de les darreres intervencions que ens permet retrobar restes de l'elecció de la mortalla ha estat l'estudi arqueològic i històric desenvolupat per l'equip de Joan Santacana a l'església de Sant Vicenç dels Horts que recupera el lloc d'inhumació de Guillem Raimon d'Ivorra, baró de Cervelló, mort l'any 1707⁴³². L'estudi s'ocupa dels teixits, de les restes antropològiques i del context històric i familiar del personatge com a partidari dels austriacistes en el context de la Guerra de Successió. L'exhumació ha permès plantejar els rituals d'enterrament en el segle XVIII estudiant com a material complementari de l'excavació els inventaris i el testament conservats a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona⁴³³: les restes mostren l'elecció de l'hàbit mercedari amb rosari i escapulari.

Aquestes disposicions sobre la mortalla acostumen a estar presents a les darreres voluntats dels testats tal i com s'ha estudiat en casos específics catalans per part dels estudis, citats en altres parts de la nostra investigació, de Ricardo García Carcel i Olga

⁴³⁰ Un exemple seria el projecte del Museu d'Història de Catalunya desenvolupat l'any 2009 al Monestir de Santes Creus a les tombes de Pere II el Gran i Blanca d'Anjou. Les restes de teixit van ser restaurades i conservades en col·leccions patrimonials de la Generalitat de Catalunya.

⁴³¹ Estudiar la tipologia de mortalla suposa endinsar-se en la documentació dels Arxius de Protocols Notarials. Les dades aportades són una forma d'entendre quina era la mortalla seleccionada segons gènere, classe social, època històrica i espai geogràfic. Creuar aquestes dades pot donar una visió històrica sobre la indumentària del més enllà. Una recerca en aquesta línia és la desenvolupada a Huelva en època barroca per part de Manuel José de Lara Ródenas, (Lara Ródenas 1999:79-108).

⁴³² Llonch 2009

⁴³³ AHPB, Inventaris, any 1707, vol. II, 297-317; AHPB, Testaments, any 1704, vol. II, fol. 160-169, citats a Llonch 2009.

López⁴³⁴, per citar dos exemples de publicacions que plantegen la metodologia d'estudi de la mort com a manifestació cultural i social⁴³⁵.

Si recuperem el testament del *donzell* barceloní Magí Ramon Gualbes de l'any 1640 podem aportar una mostra de la riquesa de les fonts documentals per desenvolupar aquest tema. El text ens especifica com a lloc de sepultura la capella familiar a la parròquia de Santa Maria del Mar i sobre la indumentària de la mortalla selecciona l'hàbit franciscà amb la següent resolució:

«(...) vull ser soterrat ab lo abit del Pare Sant Francesc del orde dels caputxins demanant al Pare Guardia de dit monestir mel vulle otrogar volent que per la caritat de dit abit sien fets quatra abits nous y donats a quatra religiosos que necessitat ne tindran (...)»⁴³⁶.

Els treballs arqueològics al convent de predicadors de Santa Caterina de Barcelona amb motiu de la reforma de l'actual mercat, han donat noves dades per entendre un dels espais de sepultura de la societat barcelonina en època medieval i moderna⁴³⁷. Entre els resultats de la investigació cal destacar la constància material de les mortalles dels difunts. La conservació d'alguns fragments de teixit i elements d'indumentària com sivelles, calçat o botons ens ofereixen mostres directes dels costums d'enterrament. Podríem contraposar les restes de teixits i agulles per subjectar mortalles o sudaris amb les sivelles i botons per peces d'indumentària concretes que ens porten a les formes del segle XVIII d'enterrar amb el millor vestit propietat del difunt. Al vestit podem afegir altres elements del culte religiós com serien les creus, medalles i rosaris.

Entre els materials de Santa Caterina es van trobar una gran varietat de materials i d'iconografies tant de sants com advocacions marianes per les medalles. El Museu

⁴³⁴ García Cárcel 1984; López 1987

⁴³⁵ Aquests estudis no donen profunditat en l'estudi de la indumentària seleccionada pels testadors. Ens citen les tipologies més habituals en àrea catalana per la seva forquilla cronològica. L'interès dels autors es centra en altres elements lligats al ritual funerari.

⁴³⁶ AHPB, Antoni Joan Fita, *Liber Sextus Testamentorum*, 1611-1641, fol. 146.

⁴³⁷ Aguelo 2005

d'Història de Barcelona ens ha facilitat l'accés als materials de l'excavació i entre ells destaquem una de les peces millor conservades, una medalla en bronze amb imatges religioses d'advocació mariana que hauria format part d'un aixovar funerari d'una de les sepultures de l'antic Convent de Santa Caterina (fig. 22)⁴³⁸.



Fig. 22. Medalla de bronze, s/d, MUHBA, Barcelona.

Entre la indumentària destinada al difunt i la portada pels vius, trobem una sèrie de peces tèxtils que ens permeten exterioritzar alguns dels preceptes que mostra el ritual en el període barroc. Ens referim a la indumentària litúrgica per les misses de Rèquiem i a l'ús de draps mortuoris lligats a la mort gremial.

Sobre la vestimenta dels capellans i oficiants de la *missa defunctorum* disposem de peces conservades que ens presenten la qualitat del treball del brocat d'or i plata sobre vellut de tonalitats fosques. En les col·leccions hispàniques destaca el *Tern de la calavera* conservat al Monasterio de San Lorenzo del Escorial⁴³⁹. Datat a l'últim terç del segle XVI, aquest conjunt litúrgic era l'utilitzat pels funerals de les reines de la monarquia hispànica. Fruit de les mans del propi obrador de l'Escorial, el conjunt és un dels millors conservats (fig. 23). Altres exemples els trobem amb el *Conjunt litúrgic*

⁴³⁸ Medalla de bronze, s/d, MUHBA, Barcelona.

⁴³⁹ Tern defineix la indumentària de l'oficiant de l'eucaristia i els seus ministres, compost de tres peces: la casulla, la capa pluvial i les dalmàtiques. Les peces presenten el mateix color i coincideixen en la iconografia brodada, entenen el conjunt com a un *unicum*.

funerari de Roda d'Isábena, datat entre els segles XVI-XVII⁴⁴⁰ o el conservat al Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, Tern i capa per a la Missa de Difunts.



Fig. 23. Dàlmatica del Tern de la calavera, c. 1569,

© Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

D'aquestes peces voldríem destacar l'ús que es fa del crani en les dues primeres i la decoració geomètrica en la tercera. Aquest ús de la *imagines mortuorum* ens permet enllaçar aquestes creacions tèxtils amb el *Caeremoniale Episcoporum* del papa Clement VIII⁴⁴¹. El text de l'any 1600, que té com a finalitat establir les normes litúrgiques i rituals dels bisbats catòlics en data posterior al Concili de Trento, presenta en el llibre segon, capítol XI, *De Missa Pontificali pro Defunctis per Episcopum celebrando, et de sermone, et absolutionibus post Missam*, aquesta premissa sobre els paraments utilitzats en la missa de difunts:

⁴⁴⁰ Conservat al Museu Diocesà de Lleida, aquestes peces han estat reclamades per Patrimonio Cultural de Aragón com a una de les obres de la Diòcesi de Barbastro-Monzón.

⁴⁴¹ Hem consultat dues edicions conservades a la Biblioteca de Montserrat: *Caeremoniale episcoporum iussu Clementis VIII reformatum: Appendix: De vestium usu et varietate Smi. D. N. Papae ac RR. DD. S. R. E. Cardinalium per totum annum*. Augustae Taurinorum: 1602, (BM B*LXXX*4^o*28) i *Caeremoniale Episcoporum Clementis VIII primum nunc denuo Innocentii Papae X auctoritate recognitum*. Roma: Typ. Rev. Cam. Apost., 1651, (BM B*LXXX*4^o*9). El text de Clement VIII (1600) va patir una sèrie de variacions al llarg de la història sota les revisions d'Inocenci X (1650), Benet XIII (1727), etc., fins la darrera versió de Joan Pau II (1984) sota el paradigma contemporani del Concili Vaticà II.

«*Omnia paramenta, tam altaris, quam celebrantis, et ministorum, librorum, et faldistorii sint nigra, et in his, nullae imagines mortuorum, vel cruces albae ponantur*»⁴⁴².

El color és el negre però indica l'absència d'imatges de mort. Aquest manual era una generalitat que es va aplicar en el concilis provincials de forma diferent, difonent-se el model de teixit litúrgic amb cranis i ossos creuats com a sistematització del concepte de mort.

El drap mortuori és el teixit que es disposava sobre el taüt en el moment de velar el cos i en el moment de les exèquies. Ja presents en la tradició medieval⁴⁴³, aquesta mostra de brocat era la visibilitat del difunt a través de la seva heràldica familiar o gremial. Hem conservat exemples dels segles XVII i XVIII tan diferents com el de l'aixovar funerari de Pere Antoni d'Aragó realitzat a Roma pel seu funeral al Reial Monestir de Poblet, avui en dia conservat a la Sala Capitular de la Catedral de Tarragona⁴⁴⁴; o els draps mortuoris gremials conservats al Museu d'Història de Barcelona⁴⁴⁵.

La lectura heràldica del drap mortuori de Pere Antoni d'Aragó ens ofereix en paraules de Gramunt unes «*armas de pretensión*» en tant que es porta a terme un exercici de condensació del llinatge familiar del personatge⁴⁴⁶. L'escut central és una agregació dels territoris geogràfics vinculats al passat de la família i als angles s'incorporen la filiació amb les dinasties de les quals Pedro Antonio de Aragón és hereu. Aquesta interpretació ens porta una vegada més a un projecte de conjunt, coherent en les

⁴⁴² *Caeremoniale episcoporum iussu Clementis VIII...*, 1602, p. 74 o *Caeremoniale episcoporum iussu Clementis VIII...*, 1651, p. 255.

⁴⁴³ Evoquem el conservat al Monestir de Sant Joan de les Abadesses, un brocat del segle XV utilitzat en els funerals dels Abats. Voldríem destacar l'arribada al segle XX d'aquesta tradició amb l'exemple del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona encarregat a Bonaventura Bassegoda l'any 1903. Aquest drap utilitzat al sepel·li d'Antoni Gaudí, entre d'altres arquitectes, disposa d'una iconografia floral (crisantem i cascall), religiosa (Santa Eulàlia) i gremial (emblema col·legial).

⁴⁴⁴ Tractarem l'aixovar funerari d'aquest personatge i la seva relació amb Poblet de forma més específica en els següents apartats del treball que ens ocupa.

⁴⁴⁵ Entre els millors conservats tenim el del Gremi d'hostalers i taverners de l'any 1784.

⁴⁴⁶ Gramunt 1947

seves parts, per donar èmfasi a la vinculació dels promotors culturals amb la noblesa del seu rerefons.

Gramunt recupera a més a més la descripció detallada realitzada pel pare Finestres l'any 1753 del conjunt funerari del qual només conservem una minsa part:

«Terno para Difuntos, ricamente bordado de oro de gran relieve consta de ocho Capas, tres Casullas, dos Dalmáticas, quatro Estolas, seis Manipulos, tres Estolas anchas, una Almohadilla, una Toalla de tela de oro, un Gremial, un Frontalico para la credencia, una Bolsa de Corporales, y Paño de Cáliz; todo bordado, y un Frontal grande para el Altar mayor, trepado y bordado de oro de grandes relieve, y un Terciopelo negro detrás de la trepadura. El Aderezo de Evano, y bronce dorado consta de doce Brandones grandes para el Altar mayor, un Santo Christo de bronce dorado en Cruz de Evano portátil y dos Ciriales correspondientes para la Procesión, dos Faristoles grandes y dos de pequeños, seis Centros, una silla de Evano con asiento de tela de oro, y quatro Taburetes todo de Evano, y remates de bronce dorado: un paño para el púlpito, asimismo de tela de oro y otro paño para Túmulo, de Terciopelo negro, de treinta y cuatro palmos de largo y veinticuatro de ancho bordado todo de oro con grande relieve, y en medio un Escudo muy grande de las Armas de la Excelentísima Casa de Segorbe y Cardona»⁴⁴⁷.

Com a exemple de drap mortuori de finals del segle XVIII per ús comú dels membres de la confraria podem citar el conservat al Museu Marítim de Barcelona que corresponia als faquins, bastaixos, i carreters del mar⁴⁴⁸. Tal i com mostra el brodat de dos faquins transportant una bota i un carro dels carreters de mar que treballaven conjuntament amb ells, on faltarien les aplicacions de Santa Tecla i la Santíssima Trinitat. El Museu Episcopal de Vic n'atresora d'altres, a tall d'exemple, el concebut pel gremi d'adobers que presenta les imatges de un Sant Papa, la Verge Dolorosa, Sant Bartomeu, Sant

⁴⁴⁷ Finestres i Montalvo, J. *Historia del R. Monasterio de Poblet, ilustrada con disertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundación, Catálogo de Abades y memorias Chronológicas de sus gobiernos, con las de Papas, Reyes y Abades Gen. de Cister tocantes a Poblet*, vol. I. Cervera: J. Barber, 1753, (Citat per Gramunt 1947:3).

⁴⁴⁸ *Drap mortuori*, 1791, Museu Marítim de Barcelona.

Joan Baptista i la Verge amb el Nen, on manca el ganivet representatiu dels membres del gremi⁴⁴⁹.

Vestir-se per la mort també inclou la indumentària per al dol, les vestidures d'aquells que ploren la pèrdua d'un ésser estimat. Vestir-se de dol és un ritual complex, codificat, amb regles i normes que han anat transformant al llarg del temps. La indumentària de dol ha estat objecte de distinció social i de reglamentació legislativa. Les expressions materials del dolor han estat marcades en cada època tenint una sèrie de trets propis. Per a l'estudi d'aquesta temàtica tenim les pragmàtiques sobre el dol emeses per la monarquia hispànica⁴⁵⁰. Principalment ens referim a l'emesa per Felipe II el 20 de març de 1565, que va ser ratificada els anys 1593 i 1610, i no va ser alterada fins el 1723 per part de Felip V. Al llarg dels segles XVI, XVII i XVIII ens trobem amb un manteniment de la legislació referent al dol, marcant les consignes que s'havien de seguir. Destaquem la imatge gravada i pintada a l'aguada que ens mostra a Felip II vestit de dol en els funerals de Carles V (fig. 24)⁴⁵¹. Primer s'emeten les lleis i es repeteixen de manera regular a través de la publicació de bans.



Fig. 24. *Apparatus pompae funebris Caroli V*, Biblioteca Nacional, Madrid (Bernís 2001: fig. 86).

Prematica en que se da la orden que se ha de traer de los lutos en estos Reynos, publicada en Madrid l'any 1588, és l'exemple més antic que conserva el Centre de

⁴⁴⁹ *Drap mortuori del Gremi d'adobers de Vic*, 1699, Museu Episcopal de Vic.

⁴⁵⁰ Puerta 2000

⁴⁵¹ El monarca porta la tipologia de dol anomenada *loba abierta* amb mànigues llargues.

Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa sobre la legislació aplicada per Felip II⁴⁵². La pragmàtica marca les pautes a seguir en l'etiqueta de dol⁴⁵³. S'exalten els excessos en indumentària i en elements sumptuaris que acompanyen el cerimonial:

«Sabed que aviendonos, entendido el gran exceso y deforde de los lutos que se traen, y ponen por los defuntos: assi en las personas por quien se traen à aunque no sean parientes, o lo sean en cualquier grado como en la forma y traje de los dichos lutos, cubriendo las cabeças, y poniendose loras cerradas, o abiertas, dando luto a sus criados poniendo paños de luto en sus casas, y trayendo los dichos lutos por mucho y largo tiempo»⁴⁵⁴.

En les esglésies s'excedeix en el nombre d'atxes i cera i també en decoracions amb cortinatges negres que es consideren supèrflues⁴⁵⁵. El text justifica la seva opció de moderació a través de la fe cristiana:

«Y el exceso y desorden que assi mismo ha avido y ay en los entierros, obsequias, y cabos de año en las hachas y cera y en los paños de luto con que se cubren las yglesias, y en otras demostraciones y apariencias: en lo qual demas de los eccessivos y superfluos gastos que se hacen, y del daño y perjuzio que en las haciendas reciben nuestros subditos y naturales, no se haciendo lo susodicho con orden ni moderacion. Dios nuestro señor no es servido, ni las animas de los defuntos reciben beneficio ni sufragio; y parece y es demostración vana y supersticiosa»⁴⁵⁶.

Amb aquesta finalitat de regulació, es marca el dol segons el grau directe de consanguinitat, a excepció del dol per la reialesa, criats pel seu senyor i hereu. El

⁴⁵² *Premática en que se da la orden que se ha de traer de los lutos en estos Reynos*. Madrid: 1588, (CDMT, CA 012/ED 69).

⁴⁵³ Ortiz 2012b

⁴⁵⁴ *Premática...*, 1588, s/p.

⁴⁵⁵ Es marca un màxim de dotze atxes o ciris i el túmul es reserva a les exèquies reials. Les despeses excessives es volen controlar optant per dedicar-les al servei de l'església: *«Que quanto a las Missas, memorias, limosnas, y lo demás que toca al servicio de Dios, y bien de las yglesias, se guarde y cumpla, segun que los defuntos y sus testamentos, y herederos lo ordenaren, y mandaren. Lo qual no entendemos disminuir, sino que antes se crezca y acreciente: que lo que se gastava en vanas demostraciones y apariencias, se gaste, y distribuya en lo que es servicio de Dios, y aumento del culto divino, y bien de las animas de los defuntos»*, (*Premática...*, 1588, s/p.).

⁴⁵⁶ *Premática...*, 1588, s/p.

període és de sis mesos a excepció del dol regi i per la mort del marit. Sobre el grau de parentiu, el text ho expressa de la següent forma:

«Ordenamos y mandamos, que de aquí adelante por ninguna persona defunto, de cualquier calidad condición y preeminencia que sea, se pueda traer ni poner luto, sino fuere por padre, o madre, o aguelo, o aguela, o otro ascendiente, o suegro, o suegra, o marido, o muger, o hermano, o hermana, y por otro alguno en qualquiera grado de aprentesco que sea, no se trayga, ni ponga, ni se pueda traer, ni poner luto, excepto, por las personas Reales, y el criado por su señor, y el heredero por quien lo dexare»⁴⁵⁷.

Destaca com el text legislatiu, amb mínimes alteracions, es manté al llarg del temps, donant a entendre la continuïtat legislativa. El mateix centre patrimonial, el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, conserva altres versions posteriors que reprenen la llei revisada l'any 1723 en publicacions del 1763⁴⁵⁸ i del 1786⁴⁵⁹.

La rectificació del 1723 de Felip V, sobre la legislació de Felip II, incorpora l'especificació masculina de vestits negres de drap o baieta i capes llargues, a diferència del vestit femení de baieta a l'hivern i llaneta a l'estiu. Sobre la indumentària es prohibeix terminantment cobrir-se el cap amb *capirote*, *loba* o qualsevol altre element. La *loba* es destina a enterraments reials i als del marit per part de la seva dona. Per a la resta es marquen capes, *capuzes* o *caperuças*. Les dones no poden portar toques de dol negres, excepte per persones reials. També s'exclouen els draps de dol per cobrir les parets d'esglésies o les de casa, reservant-les només per l'habitació on es vetlla el fèretre, amb un màxim de dotze atxes o ciris per il·luminar al temple. Si posem en relació el document amb els llibres de traces, podem donar forma a les peces esmentades. *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastre de*

⁴⁵⁷ *Premática...*, 1588, s/p.

⁴⁵⁸ *Copia de la real pragmática de 1723 sobre el uso de los lutos*, còpia manuscrita, (CDMT, CA 100 / ED 110). Còpies impreses es troben a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, (BUB 07 XVIII-1243-64) i a la Biblioteca Diocesana del Seminari de Girona, (BDSG Fons antic 34/546).

⁴⁵⁹ *Real Pragmática sobre excesos en lutos y funerales*. Barcelona: 1786, (CDMT, CA 238 / ED 157 i CA 235). Altres còpies: BUB 07 B-43/3/22-7 i UPF IUHJV-Res C, i altres exemplars.

Martín de Andújar de l'any 1640⁴⁶⁰ que en els seus folis 30 i 31 ens mostra patrons de la *loba*, tant *media loba* com *loba entera* (fig. 25)⁴⁶¹.

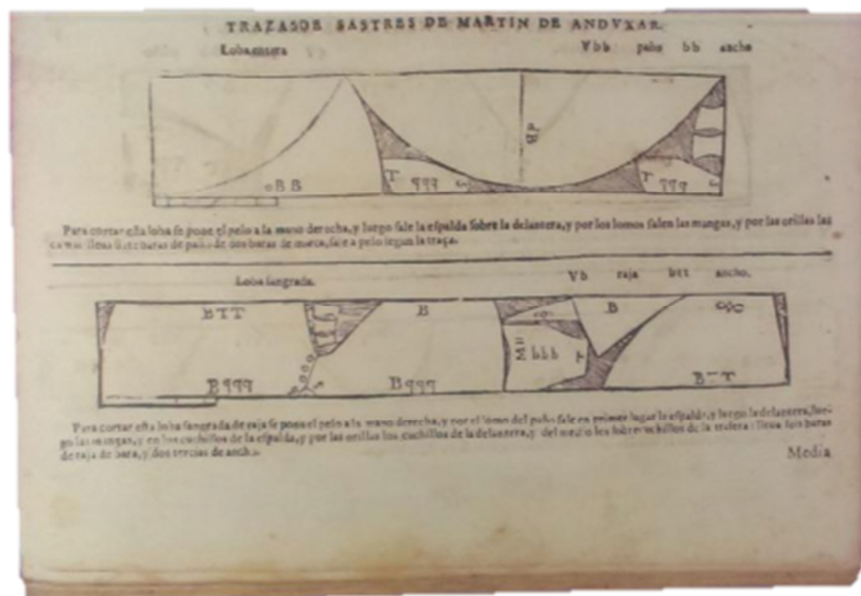


Fig. 25. Martín de Andújar, *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastre*, 1640.

© CDMT

La *Real Pragmática sobre excesos en lutos y funerales* és la versió escrita del pregó barceloní del 1786 per part del Capità General de Catalunya Francisco González de Bassecourt⁴⁶² (+1793), recupera la tradició de legislació sobre moda i dol en època de Carles III. El text continua en la línia dels anteriors citats, destacant la secció sobre l'aplicació del dol en els espais d'ús funerari i en els elements que van més enllà de la pròpia indumentària afectant al terreny de la festa efímera i del ritual funerari:

«(...) que los atahudes, ò caxas en que se llevaren à enterrar los difuntos, no sean de telas ni colores sobresalientes, ni de seda, sino de bayeta, paño, ù olandilla negra, clavazon negro pavonado, y galon negro ù morado, por ser

⁴⁶⁰ Martín de Andújar, *Geometria y trazas pertenecientes al oficio de sastres: donde se contiene el modo y orden de cortar todo genero de vestidos*. Madrid: Imprenta del Reino, 1640, (CDMT, CA 065).

⁴⁶¹ Altres fonts que complementen la documentació serien les al·lusions literàries, sobretot de la novel·la picaresca del Segle d'Or, o les pintures del període. Si fem atenció als retrats de Mariana d'Àustria, vídua de Felip IV l'any 1665, observem l'adopció del vestit de *dueña* amb *monjil* i toca com indumentària pròpia de les vídues de l'època barroca, seguint l'austeritat dictada per la normativa.

⁴⁶² Comte de Asalto i Capità General de Catalunya (1773-1779), entre d'altres títols nobiliaris.

sumamente impropio poner colores sobresalientes en el instrumento donde està el origen de la mayor tristeza (...) que no se vistan de luto las paredes de las Iglesias, ni los bancos de ellas, sino solamente el pavimento que ocupa la Tumba, ò Feretro»⁴⁶³.

La normativa considerava impropï la utilització de colors exaltats en ocasions luctuoses. El negre era la tonalitat pels cadafals i túmuls efimers. Malgrat aquestes referències legals, el funeral barroc va incorporar cromatismes intensos i brillants com en els funerals de Felip V⁴⁶⁴. En l'exposició pública del seu cadàver, es descriu la tarima en la Relació editada de la següent forma:

«Cubierta de dos alfombras grandes, la una que llaman del Cayro, que cogía todo el Tablado con las caídas, y la otra más chica bordada de oro sobre campo, color carmesí, y el dosel de raso liso, color de porcelana bordado de realce de oro, y flores de distintos colores de seda con su fleco, la Cama Imperial de madera, cubierta de tela de oro, en blanco matizada de diferentes colores»⁴⁶⁵.

Les referències a com ha de disposar-se la decoració funerària de l'església ens remet a la festa efímera i les decoracions associades. L'ornament efímer havia d'adaptar-se a la legislació vigent citada: *«que por ninguna persona, excepto por las personas reales, no se puede hacer ni se haga en las Iglesias túmulo»*. Els grans aparells decoratius quedaven reservats als poders àulics marcant una jerarquia social en el moment de la mort. Aquest tema ha estat objecte diversos estudis en l'àmbit de la festa efímera barroca, com els de Victoria Soto Caba en el context hispànic o el d'Esther García Portugués en el context català del segle XVIII⁴⁶⁶. Soto Caba es fa ressò de la desobediència legislativa:

«Tan tajante determinación en favor del respeto a la dignidad real fue, sin embargo, seguida de una desigual desobediencia. La admisión de magníficos

⁴⁶³ *Real Pragmática...*, 1786, s/p.

⁴⁶⁴ Soto Caba 2004

⁴⁶⁵ Lozano, B. *Tiernos suspiros con que el Cabildo de San Ildefonso explico su quebrante en el entierro de D. Phelipe V y oración fúnebre*. Madrid: Imprenta del Infante Cardenal, 1746, (BM, F*108*8º*4).

⁴⁶⁶ Soto Caba 1991; García Portugués 1998

funerales entre la clase aristocrática, y los juicios, condenas y multas por su exceso de ostentación son una intercalación frecuente en todo el siglo XVII»⁴⁶⁷.

El dol prenia un caràcter públic i les cases privades també s'endolaven per mostrar la tristesa per la pèrdua dels familiars. Aquestes manifestacions privades queden inserides en el marc legal presentat i a la normativa havien d'adaptar els costums. Rosa M^a Creixell en la seva tesi doctoral analitza el dol aplicat a les llars en el segle XVIII per les classes nobles⁴⁶⁸. En el *tempus lugendi* la casa es cobria amb teixits negres, baietes negres, que dissimulaven els paraments i es llogaven cadires per tal d'acollir a tot aquell que anava a donar el condol. L'anàlisi dels fons documentals de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona dóna referències precises sobre les disposicions luctuoses, el cost econòmic i els noms propis dels artífexs d'aquestes demostracions efímeres. Creixell cita nombrosos casos de la noblesa barcelonina. A tall d'exemple, pel marquès d'Alfarràs l'autora ens cita les feines portades a terme pels fusters:

«(...) desparar los aposentos y estrados de la casa trayentna las tapiserias quadros y demás per rahó del dol y posarho correspondent â est (...), a més d'amb dotze canas de vayeta negra nova per tapar los arrimaderos de las parets que serveixen dos dies»⁴⁶⁹.

Així doncs, la indumentària en relació a la mort és un camp d'estudi ampli que inclou legislació, funció, ritual, costums i la feina dels artesans que treballaven les peces. Entendre quines eres les peces tèxtils que acompanyen el traspàs és una font de recerca per donar una millor visió del fet ritual i cultural que s'enllaça amb el final dels dies. La història de les mentalitats es presenta de forma pràctica amb els elements que cobrien el cos del difunt o les habituals mostres de dol. El vestit exterioritza el dolor i el plany una vegada acaba la vida.

⁴⁶⁷ Soto Caba 1991:79

⁴⁶⁸ L'autora presenta altres referències sobre el costum d'endolar el parament de la llar en motiu d'una defunció en publicacions posteriors a la lectura de la tesi doctoral, (Creixell 2005; Creixell 2012).

⁴⁶⁹ AHPB, Not. Claramunt Gavarró, Ignasi, *Nonum manuale*, 1756-1758, fol. 11r, (Creixell 2005:341).

3. LA MORT IMAGINADA

La «mort imaginada» és un terme antropològic que desenvolupa Thomas en relació a la mort entesa com a representació social i la seva presentació a través d'imatges. Aquestes imatges visuals les entén com a signes d'una semiologia de la mort, la tanatosemiologia⁴⁷⁰.

Socialment es construeixen formes visuals per mostrar la mort, ja sigui amb finalitat edificant, de protesta o lúdica. Aquestes s'insereixen en una trama de signes que creen el llenguatge de la mort. Un llenguatge variat segons el període històric o l'espai geogràfic però que respon a les tres dimensions de la tanatosemiologia: la simbòlica, la paradigmàtica i la sintagmàtica. Es refereix d'aquesta forma l'autor als símbols de la mort, les actituds davant el traspàs i les vinculacions entre els elements del pla de les creences en relació al ritus i al fet cultural dominant. A tall d'exemple podríem parlar de la metàfora de la creu en un cementiri per recordar un difunt (dimensió simbòlica) donat el ritus de sepeli per inhumació (dimensió paradigmàtica) i la visita periòdica dels familiars per recordar la memòria d'aquell que ja no està viu (dimensió sintagmàtica).

Aquest sistema presentat per Thomas ens crea una pauta d'estudi en el camp de la història de l'art quan prenem les iconografies i detallem els usos i funcions de les obres creant una tanatosemiologia pròpia als estudis de la cultura visual. Ens enfrontem a una interpretació de l'artefacte artístic des d'una perspectiva propera als sistemes de la iconologia: l'obra artística visual s'insereix en un àmbit conceptual i imaginari dins d'una tradició cultural convencionalitzada, tal i com presenta García Mahiques, la intersecció de l'obra i el seu context⁴⁷¹. La tradició cultural convencionalitzada quan parlem de mort són aquells elements que ens donen les pautes interpretatives: l'esfera de les creences religioses, l'esfera del ritual, l'esfera de les tradicions, l'esfera de l'imaginari associat als signes i l'esfera del context històric, entre d'altres.

Per aquest motiu parlar d'art i de mort és una tasca que inclou diferents disciplines i aproximacions de recerca que ens proposem desenvolupar en aquest apartat separat

⁴⁷⁰ Thomas 1983

⁴⁷¹ García Mahiques 2009

en cinc capítols. Les diferents seccions remetent a la classificació de les iconografies de la mort que s'ha realitzat a l'apartat segon d'aquest estudi, la «mort ritualitzada», realitzant una agrupació temàtica per tal de donar coherència als aspectes teòrics amb el corpus d'obres estudiades. Ens focalitzem en el marc cronològic i geogràfic de la recerca, segles XVI-XVIII en àrea catalana, entenent els límits temporals i espacials amb la flexibilitat necessària per completar aspectes que no voldríem deixar de destacar.

El primer capítol, «Una història de les imatges per la mort a Catalunya», versa sobre aquelles obres que presenten la mort i temes afins com a focus principal. Els cossos morts ens remetent a una «mort real» de personatges bíblics o figures santes, amb les diferents formes de presentar el tema del cadàver en l'art. Completem amb la iconografia del Purgatori entès com a «espai simbòlic» on resideixen les ànimes, el punt intermedi entre el cos i les creences religioses de l'època.

El segon capítol, «Aspectes de la vanitas catalana», és una atenció al gènere europeu de la vanitas com a «mort al·legòrica» des d'un punt de vista local. La presència del crani ens dóna una de les visualitats més clares del tema que podem contrastar amb altres formes icòniques o textuals de la vanitas.

El tercer capítol, «L'arquitectura efímera i el cerimonial funeral», completa els aspectes rituals tractats a la secció anterior. La festa efímera és el tercer apartat en tant que ens ofereix el pas de la «mort al·legòrica», a través dels significats, a «l'espai real» on es porten a terme les celebracions. Els àmbits conceptuals i de l'imaginari prenen forma física en espais reals en el moment de recordar el traspàs de les classes dirigents.

El quart capítol, «Els espais de la mort: cementiris, esglésies, tombes i vasos», tracta dels llocs específics d'enterrament. «L'espai real» de la mort varia segons parlem d'enterraments àulics, aristocràtics, canònics, gremials, etc. Així mateix són diferents les disposicions en relació al temple, proximitat o distància de l'altar, claustre o sagrera. Aquesta variant que ens parla del poder del finat es pot posar en relació a les

formes d'estil lligades a l'escultura que ens permet copsar els canvis i pervivències en l'escultura aplicada a l'ús funerari la preservació de la memòria històrica.

El cinquè capítol, «Altres presències de la mort: els cossos sants i les relíquies», és el que condensa els conceptes de devoció als sants incorruptes o a les relíquies. Els fragments de relíquies o els cossos venerats en urnes-reliquiari són els detonants d'unes creences arrelades al poble. Efectes taumatúrgics derivats dels elements físics venerats o de l'evocació sanadora d'idees que formen part de l'imaginari religiós. Tots ells entesos en un context de conflicte que afavoreix la comprensió d'unes iconografies arrelades a les tradicions que transcendeixen les fronteres històriques.

3. 1. UNA HISTÒRIA DE LES IMATGES PER LA MORT A CATALUNYA

La mort a Catalunya presenta les mateixes característiques que a d'altres contrades per tractar-se d'un fet universal. La inserció dins del pensament catòlic i les relacions amb la monarquia hispànica marquen punts de connexió amb les formes europees i peninsulars d'afrontar amb l'art el fet de morir. Una història de les imatges per la mort a Catalunya en època del barroc ha de fer-se tenint en compte l'àmbit conceptual local en relació a les estructures supranacionals. Per aquest motiu hem desenvolupat en l'apartat anterior les iconografies i devocions de caràcter funerari a Europa i en el context castellà i andalús, amb l'objectiu de centrar la nostra atenció als límits geogràfics catalans per la mateixa franja cronològica.

Per aquest capítol el punt de partida ha estat el buidatge de fons patrimonials, museus i espais religiosos, a la recerca d'aquelles produccions artístiques que ens presentessin el cos sense vida. Els retaules escultòrics, els conjunts pictòrics i les estampes han estat analitzades amb una mirada que havia de combinar la historiografia de les peces amb els documents complementaris que ens permetessin una millor reflexió sobre com en l'art català dels segles XVI, XVII i XVIII es presentava la «mort real», el cos sense vida com a tema artístic, i el Purgatori com a «espai simbòlic» on trobem les ànimes dels difunts⁴⁷².

Així doncs, els dos conceptes que desenvoluparem en aquest capítol són els de «mort real», entès com a les representacions del cadàver o del moribund en l'art, i el de «espai simbòlic», per presentar la iconografia del Purgatori. En aquest *corpus* de cossos sense vida trobarem les representacions renaixentistes com a detonant d'un imaginari visual basat en la representació continguda del cos mort. Cossos que responen a les hagiografies dels sants o als relats dels personatges bíblics. Destaquem l'anàlisi de la mort de certs sants dins de l'art català atenent a la funció de les obres i les derivacions a escenes com serien la Dormició de la verge o la mort de Sant Josep.

⁴⁷² Aquest plantejament presenta una mirada a l'art català que no ha estat portada a terme de forma precisa per la bibliografia. Per aquest motiu s'ha elaborat una aproximació nova que havia de trobar els significats i interpretacions de cada exemple per presentar la mort de la forma que es realitzava.

Sobre el Purgatori, text i imatge es combinen per donar una mirada més àmplia a una devoció difosa entre els segles XVII i XVIII que té una projecció en la imatge gravada i en les tradicions lligades a la festivitat dels dies 1 i 2 de novembre. Dels retaules i pintures de contextos eclesiàstics podem transitar al camp popular dels altars d'ànimes que són la projecció social d'una creença en el més enllà.

3. 1. 1. LA MORT REAL O SOBRE ELS COSSOS MORTS

Podem establir com a punt de partida per l'estudi de la mort real o sobre els cossos sense vida la realització gironina de Pere Fernández (s. XVI) al *Retaule de Santa Elena* datat l'any 1521 (fig. 26)⁴⁷³. Dues escenes sobre la vida de la santa ens remetent al tema que tractem, la *Resurrecció del mort* i la *Mort de Santa Elena*. En ambdues les tonalitats clares ens mostren la carn morta però sense marcar la putrefacció. Pel ressuscitat l'opció anatòmica consisteix en accentuar l'esquelet sota la carn però no ens trobem amb una mirada mòrbida a la mort. Preval el missatge del miracle lligat a la figura de Santa Elena abans que les visions macabres. Aquesta mirada enllaça amb les formes renaixentistes italianitzants intrínseques a la poètica de l'autor. El document del contracte de l'obra signat per Antoni Norri i Pere Fernández el 19 de novembre de 1515 així descriu les dues escenes que devien ser pintades: «sancta Elena ab la creu den lo misteri de la resurreccio del mort» i «sancta Elena jau al sepulcra morta ab algunes launes e presentales e molt pobres»⁴⁷⁴. Miracle i exemple de bona mort són les idees que podem extreure d'aquestes dues escenes que queden completades amb la resta de narracions sobre Santa Elena i Constantí.

⁴⁷³ Pere Fernández, *Retaule de Santa Elena*, 1521, Museu de la Catedral de Girona, Girona.

⁴⁷⁴ AHG, *Pere Escuder*. Notaria 8. Signatura 175, citat per Freixas 1992-1993:91.



Fig. 26. Pere Fernández, *Retaule de Santa Elena*, 1521,
Museu de la Catedral de Girona, Girona, detall.

Pere Nunyes (†1554), en dues obres conservades a Barcelona, ens presenta aquesta atenció al cos mort en l'art dins del context del renaixement del segle XVI de l'àrea catalana atenent a les pautes de presentació d'un cos sant, completant l'exemple gironí anterior. Les escenes formen part del *Retaule dels Argenters* de l'església de la Mercè (fig. 27)⁴⁷⁵ i el *Trasllat de les relíquies de Sant Sever* del *Retaule de Sant Sever* de l'Hospital de Clergues de Barcelona (fig. 28)⁴⁷⁶. La primera està datada entre els anys 1526-1529 i la segona entre 1541-1542 formant part del *corpus* de pintures realitzades amb Henrique Fernandes⁴⁷⁷. En un trobem les exèquies davant el cos mort de Sant Eloi, en l'altre és el reliquiari el continent pel sacre contingut de les despulles de Sant Sever portades pel rei Martí l'Humà.

Amb Sant Eloi ens mostra el pintor la dignitat eclesiàstica a través de la indumentària i el gest. La mort s'interpreta com un repòs, un somni allunyat dels dolors o angoixes que queden reservats per certes concepcions barroques posteriors de les figures santes. Aquesta escena s'integra en la història de Sant Eloi a l'interior de les portes del

⁴⁷⁵ Pere Nunyes, *Retaule dels Argenters*, 1526-1529, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

⁴⁷⁶ Pere Nunyes, *Trasllat de les relíquies de Sant Sever*, 1541-1542, Museu Diocesà de Barcelona, Barcelona..

⁴⁷⁷ Madurell 1943; Garriga 1986; Bosch 2002-2003

retaule que ofereix sis episodis del patró dels argenters: en una banda, *Baptisme d'uns infidels*, *Transloció del cos de Sant Marçal*, *Mort de Sant Eloi*; i a l'altra el *Naixement de Sant Eloi*, *Pesatge de les selles davant el rei Clotari* i la *Consagració episcopal de Sant Eloi*. L'exterior de les portes mostra un sol tema realitzat en grisalla, *l'Anunciació*.



Fig. 27. Pere Nuyes, *Retaule dels Argenters*, 1526-1529,
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

En ambdues obres de Pere Nuyes es presenta el trasllat de dos cossos sants, el de Sant Marçal i el de Sant Sever, per les obres del Museu Nacional d'Art de Catalunya i del Museu Diocesà de Barcelona respectivament. En aquesta darrera trobem com el cos mort, el contingut, queda ocult pel continent, l'urna coberta amb els emblemes del bisbe, la mitra i el bàcul, sota el pal·li cerimonial. Amagar el cos és una sacralització de les relíquies, les despulles actuen com a catalitzadors de la fe i no és l'aparença física el que es mostra, és només el concepte religiós que es condensa.



Fig. 28. Pere Nunyes, *Trasllat de les relíquies de Sant Sever*, 1541-1542, Museu Diocesà de Barcelona, Barcelona.

En aquest mateix any 1542 de l'obra de Pere Nunyes per l'hospital de Sant Sever, signà Martín Díez de Liatzaso (c. 1500-1583) el grup escultòric del *Sant Enterrament* conservat al creuer de la catedral del Sant Esperit de Terrassa amb la inscripció «Opus Martini Diez de Liatzaso 1544»⁴⁷⁸. Aquesta temàtica d'arrel medieval amb els davallaments romànics i els sants enterraments gòtics, és una continuació renaixentista d'una fórmula que recrea el sepeli de Crist amb Sant Josep d'Arimatea, Nicodem, Sant Joan Evangelista, la Mare de Déu, Maria Magdalena, Maria de Clopas i Maria Salomé⁴⁷⁹.



Fig. 29. Martín Díez de Liatzaso, *Sant Enterrament*, 1539-1544, Església del Sant Esperit, Terrassa, detall.

⁴⁷⁸ Martín Díez de Liatzaso, *Sant Enterrament*, 1539-1544, Església del Sant Esperit, Terrassa. Va ser encarregat i costejat, l'any 1539, pels fidels pertanyents a la parròquia de Sant Pere de Terrassa, amb un cost de 273 lliures. Els comitents van decidir, el 1540, que el grup s'havia de col·locar a la capella de la Mare de Déu del Roser de l'església del Sant Esperit.

⁴⁷⁹ Els grups que representen el tema del *Sant Enterrament* en el període del renaixement són una manifestació europea que afecta a territoris italians, francesos i hispànics. Destaquem els mestres italians Niccolò dell'Arca i Guido Mazzoni; i pel context hispànic, entre altres, el cas de Juan de Juni.

L'escultor va realitzar les imatges independents, mostrant en les expressions dels rostres el dolor causat per la mort de Crist. Aquestes actituds de dol es mostren amb la posició baixa dels caps i la situació de les mans, com mostra de recolliment, sobre els plecs de la indumentària treballada en alabastre⁴⁸⁰. Les figures presenten un acabat molt diferent en l'expressió del drama. La Mare de Déu és la figura destacada arran el dolor expressiu de la seva cara i el moviment del seu cap, sostinguda per Sant Joan Evangelista. Joan Yeguas sobre aquesta figura destaca com «l'artista ens mostra, per fi, la seva capacitat expressiva amb la realització de dues imatges relacionades pel dolor de la mort d'un ésser estimat»⁴⁸¹. Crist sobre el seu túmul mostra el silenci de la mort pètria amb el cap girat vers l'espectador en un somni etern on tan sols les ferides ens denoten la mort en el seu cos nu⁴⁸².

Més enllà d'aquest esbós introductorí al segle XVI, en els segles posteriors trobem altres manifestacions per l'estudi del cos mort en l'art català. Entre el *corpus* de peces conservades i estudiades destaquem la pervivència de les fórmules renaixentistes tamisades per la religiositat posterior al Concili de Trento. El dramatisme i el dolor són mostres externes que mantenen el *decorum* en el tractament dels cossos, els quals no ens mostren la mort d'una forma exagerada, macabra o punyent. El *pathos* esdevé un registre expressiu que ha de ser inserit en una visualitat controlada, que dignifica la mort com a *exemplum* pels espectadors. No ens trobem davant cossos en putrefacció, atacats per insectes necròfags, o nafres escultòriques que cerquen la carnalitat sanguinolenta. Trobem la violència en les representacions dels martiris, com a eina de pedagogia de la fe, i en escenes com els *Dolors de la Mare de Déu* o certes mostres del *Via Crucis*, exemples que ens mostren una forma diferent d'afrontar el patetisme⁴⁸³.

⁴⁸⁰ Podríem citar com a paral·lelisme el conjunt en alabastre de Damià Forment (c. 1575-1540) conservat al MNAC. El grup en qüestió ens presenta la *Dormició de la Mare de Déu*, que procedeix de l'antiga església de Sant Miquel de Barcelona. El dolor queda mostrat pels rostres i la gran expressivitat dels plecs de la indumentària que participen en el plany dels apòstols.

⁴⁸¹ Yeguas 2001:189

⁴⁸² De caràcter més hieràtic són les expressions del *Sant Sepulcre* d'Andreu Ramírez per la galilea de l'església del Monestir de Poblet, realitzat el grup escultòric l'any 1580.

⁴⁸³ Una reflexió complementària que podem fer radica en la presència dels cossos morts de personatges il·lustres, de sants i santes, o personatges lligats a la tradició bíblica. Davant d'aquestes obres una pregunta formulada com a derivació de la recerca era la següent: existeix una mort anònima sense que el personatge fos un sant, una santa, un relat bíblic o una part integrant d'una sepultura pels membres



Fig. 30. Antoni Viladomat, *Martiri de Sant Narcís*, 1726-1728, Catedral de Girona, Girona, detall.

Així doncs, el cos mort ens mostra la calma posterior al martiri que esdevé l'excés dramàtic. En aquesta línia podem destacar els atacs violents en els martiris de Sant Sever, Sant Narcís, Sant Marc i Sant Esteve en obres pictòriques de Joan Gallart (c. 1670-1714), Antoni Viladomat (1678-1755) i Francesc Tramulles (1717-1773)⁴⁸⁴.

Davant de l'obra de l'església de Sant Sever a Barcelona atribuïda actualment a Joan Gallart⁴⁸⁵, som espectadors del martiri del sant que consisteix en clavar-li un clau en el cap. La mirada al cel és la connexió entre el sant i allò diví, la transcendència entre l'humà i el celestial⁴⁸⁶. Mirada que Sant Narcís, vestit de bisbe, també eleva en el moment que el botxí travessa el seu cos amb la llança, en la pintura d'Antoni

poderosos de la societat de l'època?. La resposta seria negativa, ja que una primera resposta ens portaria a les produccions escultòriques renaixentistes que poden presentar la figura jacent del difunt, reforçant la seva importància en vida, mostra del seu poder. Una segona resposta, lligada als cossos morts dels ciutadans, ens portaria a les realitzacions dels ex-vots. En aquestes predominen les invocacions al Purgatori com a salvació de les ànimes o la representació de la malaltia contra la qual es crea l'ex-vot. No acostumen a presentar el cos sense vida. Només en certes produccions de gravat lligades a textos religiosos podem trobar mostres d'una mort anònima.

⁴⁸⁴ Joan Gallart, *Martiri de Sant Sever*, inicis del segle XVIII, presbiteri de l'església de Sant Sever, Barcelona; Antoni Viladomat, *Martiri de Sant Narcís*, 1726-1728, Capella de Sant Narcís, Catedral de Girona, Girona; Francesc Tramulles, *Martiri de Sant Marc*, segona meitat del segle XVIII, Capella de Sant Marc, Catedral de Barcelona, Barcelona; Francesc Tramulles, *Martiri de Sant Esteve*, segona meitat del segle XVIII, Capella de Sant Esteve, Catedral de Barcelona, Barcelona.

⁴⁸⁵ Miralpeix 2007; Memòria 2008

⁴⁸⁶ La glòria celestial representada per la intervenció angelical reforça aquesta idea que contrasta amb la presència dels cossos jacents al voltant de Sant Sever. Així mateix, el fons de l'escena, on els fidels s'ocupen del cos del sant a les afores de la ciutat, mostra aquesta divergència entre allò mort i allò celestial.

Viladomat conservada a la capella de dit sant a la Catedral de Girona, datada entre els anys 1726-1728 (fig. 30). En la Catedral de Barcelona, són els martiris de Sant Marc i Sant Esteve els que realitzà en la segona meitat del segle XVIII Francesc Tramulles, deixeble de Viladomat, destacant la violència dels gestos i el moviment en ambdues composicions de les capelles de Sant Marc i Esteve. Aquestes quatre pintures són una mostra de les formes barroques catalanes de presentar el martiri, una sistematització del macabre que veurem a continuació desdibuixada en el moment de presentar el cos mort pròpiament dit.

Presentar una pintura o un treball escultòric que té l'enterrament, les exèquies o funerals d'un personatge és oferir una imatge de la mort per la memòria del protagonista, allunyant-se de l'horror del martiri. El repòs, la santedat i la immortalitat de l'esperit són les idees que traspuen de les representacions. Així doncs, Joan Roig (1629/35-1697) com a mestre escultor ens ofereix en fusta policromada i daurada l'escena dels *Honors fúnebres de Sant Pacià* en el carrer de l'epístola del *Retaule de Sant Pacià* (1688-1691) de la Catedral de Barcelona (fig. 31)⁴⁸⁷.



Fig. 31. Joan Roig, *Retaule de sant Pacià*, 1688-1691, Catedral de Barcelona, Barcelona, detall.

⁴⁸⁷ Joan Roig, *Retaule de sant Pacià*, 1688-1691, Catedral de Barcelona, Barcelona.

Madurell 1954; Pérez Santamaria 1988:158-164

Sobre els documents de l'execució del dit retaule es poden consultar les transcripcions dels documents de l'AHPB realitzades per Aurora Pérez Santamaria en l'apèndix documental de la seva publicació i numerats com a documents 59 a 69, (Pérez Santamaria 1988 435-439).

L'escena ens mostra a Sant Pacià amb els atributs episcopals sobre el túmul funerari, amb un ric drapejat, acompanyat de bisbes, sacerdots i cavallers en el moment de portar a terme les oracions funerals dins del marc arquitectònic gòtic de la mateixa catedral, il·luminat pels ciris que porten els personatges. El cos mort ha perdut el vermell de les galtes que presenta la policromia de la resta de personatges, ens trobem davant un cadàver. Es completa la narració hagiogràfica amb l'escena de *Sant Pacià davant del Pontífex* al carrer de l'evangeli. La figura central és la imatge del sant flanquejada per aquests dos moments de la seva vida. La seva mort i la presentació del seu cos en les exèquies és un tema prou definitori de la vida del sant i per aquest motiu s'hauria seleccionat aquesta iconografia pel retaule. La capella no es pas l'espai funerari de les despulles de Sant Pacià, que es troben a l'església de Sant Just i Pastor⁴⁸⁸, i tampoc del comitent de l'obra, el prevere Vicenç Massanet⁴⁸⁹. L'elecció temàtica hauria de relacionar-se amb l'hagiografia del sant i la relació amb Barcelona. La seva mort és un *exemplum* de bona mort i de sacrifici cristià que es completa amb la resta d'advocacions del retaule, Sant Mateu i Sant Benet entre d'altres, i les escenes bíbliques de l'*Anunciació*, l'*Adoració dels pastors* i l'*Última Cena*, sense oblidar el Sant Francesc Xavier jacent que comentarem més endavant.

La mort com a part de la vida i el sepeli com a escena de fama i transcendència, seria el tema de la pintura de Josep Bal (†1729), *Sepeli del canonge Mulet*, conservada a la Seu de Manresa datada l'any 1712⁴⁹⁰. L'obra forma part de la sèrie de sis quadres que narra la història del canonge Francesc Mulet (†1428)⁴⁹¹. L'escena és un exemple visual

⁴⁸⁸ Fou el bisbe barceloní Dimas Loris qui al segle XVI va portar a terme les excavacions a la parròquia de Sant Just i Sant Pastor per recuperar les restes de Sant Pacià. En la capella dedicada al sant de la catedral barcelonina és on trobem la sepultura del citat bisbe, encara que a la seva figura no podem lligar la comanda del retaule que comentem.

⁴⁸⁹ El cos mort del prevere Vicenç Massanet va ser traslladat a la seva població natal, San Vicenç de Ruplà, tal i com documenta Josep Maria Madurell i Marimón, (Madurell 1954:13). La relació entre el prevere i la capella barcelonina era que ell va ser el beneficiat d'aquesta i en el seu testament va deixar un llegat per les intervencions artístiques d'aquest espai catedralici.

⁴⁹⁰ Josep Bal, *Sepeli del canonge Mulet*, 1712, Seu de Manresa, Manresa, (Triadó 1984:114; Torras 2012:82; Miralpeix 2014:202).

⁴⁹¹ Francesc Mulet (†1428) va ser doctor en lleis i canonge de la Seu de Manresa. Amb ocasió de la provisió d'una pabordia, fou assassinat pel pare d'un dels pretendents i segons la tradició manresana, recollida en acta notarial seixanta anys després, va ressuscitar per proclamar la seva fe en la Concepció Immaculada de Maria.

de la mort barroca en àrea catalana, ja que l'autor contextualitza els fets del segle XV amb les formes rituals del segle XVIII. L'acompanyament de sacerdots i els ciris esdevenen, tal i com hem comentat per la producció de Joan Roig, la imatge que condensa el pes del dol en unes honres amb el cos present sobre l túmulo.

La visió del cos mort ens marca la tradició de vetllar el cadàver prèvia als oficis religiosos i sepeli, les formes rituals *post mortem* amb cos present. Aquesta escena ens permetria il·lustrar les consignes que els rituals del període tipificaven. Aquest sepeli pel canonge Mulet ens evoca les paraules de l'*Ordinarium Barcinonense* comentat anteriorment. En el foli 113 del text, dins del capítol XXIV del tercer llibre de l'obra titulat *De sepultura aduitorum et Missa pro defunctis*, es llegeix:

«Posat lo cos del difunt devant lo altar en lo lloch acostumat, lo curat celebre la missa per la anima de aquell, segons que en lo missal esta ordenat, y lo chor cante en lo modo seguent (...)»⁴⁹².

Mirar el cos mort en el funeral, tal i com ens indica el text citat, és una component ritual que adquireix una presència a nivell artístic amb obres que mostren el cadàver com a centre de la composició en narracions diverses. Antoni Viladomat en obres com *Sant Francesc de Borja davant el cadàver de l'emperadriu Isabel*, la *Mort de Sant Francesc*, la *Mort de Sant Bru* i el dibuix *Cap de frare*⁴⁹³, ofereix una diversitat d'opcions on el difunt és l'element comú. En totes elles estem molt lluny de la imatge del *transi*⁴⁹⁴. L'anatomia presenta les indumentàries pròpies als personatges representats i els efectes de la corrupció corporal es deixen de banda. Fins i tot en la

⁴⁹² *Ordinarium Barcinonense: Gulielmi Cassadori episcopi...*, 1569, fol. 113r.

⁴⁹³ Antoni Viladomat, *Sant Francesc de Borja davant el cadàver de l'emperadriu Isabel*, 1700-1755, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Antoni Viladomat, *Mort de Sant Francesc*, 1724-1733, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Antoni Viladomat, *Mort de Sant Bru*, c. 1726, església de Saint Merry, Paris; Antoni Viladomat, *Cap de frare* 1720-1730, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

⁴⁹⁴ El mot francès *transi* fa referència a un concepte aplicat a l'escultura medieval i renaixentista que presenta el difunt sota els efectes de la putrefacció de la carn i l'aparició descarnada de l'esquelet. La bibliografia francòfona incorpora aquest terme com a terme diferenciador en la forma de presentar el cos humà en el camp artístic, (Baron 2006).

reveladora imatge del cos de l'emperadriu que donà un nou rumb a la vida de Sant Francesc de Borja, l'artista presenta el cos amortallat⁴⁹⁵.

Per la *Mort de Sant Francesc* (fig. 32), vintena pintura de la sèrie sobre la vida del sant del claustre major del desaparegut convent de Sant Francesc de Barcelona⁴⁹⁶, Viladomat mostra el cos seguint la literatura franciscana del segle XIII, *La Vida primera* de Tomàs de Celano i l'ànonim *Floretes de Sant Francesc*⁴⁹⁷.



Fig. 32. Antoni Viladomat, *Mort de Sant Francesc*, 1724-1733, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

En l'austeritat de la cel·la apareix el frare a qui el sant havia manat llegís un passatge de l'evangeli. Figuren també el frare que eleva la seva mirada al cel, el camí de l'ànima

⁴⁹⁵ La commoció de Francesc de Borja en veure el cadàver de l'emperadriu Isabel serà, segons la tradició, el revulsiu de la conversió del futur sant.

⁴⁹⁶ Aquest *unicum* de pintura barroca monàstica hispànica, conservat en la seva totalitat, és un dipòsit de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi al Museu Nacional d'Art de Catalunya l'any 1906. Un cicle desaparegut reprenia la mateixa temàtica pel convent de Sant Francesc d'Assís de Berga, del qual es conserven imatges fotogràfiques, (Miralpeix 2014:núm.47).

⁴⁹⁷ Sobre la mort de Sant Francesc ens descriu Réau: «Falleció en 1226, en el convento de la Porciúncula, "deseando la bienvenida a su hermana la Muerte". Pero no fue inhumado allí porque la gente de Asís, temiendo que sus vecinos de Perugia se viesen tentados de robar el cuerpo del santo, juzgaron más prudente enterrarlo sobre una colina, a las puertas de la ciudad. Para justificar esa decisión se imaginó que el propio san Francisco había elegido ese sitio como lugar para su sepultura, por humildad, porque era allí donde estaba el patíbulo en que se ejecutaban a los malhechores», (Réau 1997a: 545).

del sant, i la terciària Jacoba de Settsoli que porta l'hàbit, que servirà de mortalla, agenollada besant els estigmes⁴⁹⁸:

«Madona Jacoba, agenollant-se als seus peus i prenent en els braços aquells peus venerables, segellats i abillats amb els estigmes de Crist, els besà i els mullà de llàgrimes, amb gran devoció; de tal manera que als frares que hi havia al voltant els semblava veure Magdalena als peus de Jesucrist, i no hi havia manera de separar-la d'allí»⁴⁹⁹.

El cos de Sant Francesc mostra els estigmes de *l'alter Christus* i la cadena de silici enrotllada a la cintura⁵⁰⁰. L'anatomia, el cos magre del sant, presentaria el *rigor mortis* accentuant l'estructura òssia i el *pathos* en la disposició sense vida del cap. El patetisme s'enllaça amb la compassió que relaten els textos franciscans i el sentiment devot que podríem definir com a símptoma de l'època⁵⁰¹. La pintura té una funció didàctica i recuperem el text, citat en capítols anteriors del nostre estudi, de Vicente Carducho que això ho expressava: «(...)tengan más noticia de los grandes misterios de nuestra Fe, de los hechos, milagros, y martirios de los Santos, y de todo aquello que moviere a devoción, respeto y religión»⁵⁰².

La *Mort de Sant Bru*, actualment a l'església parisenca de Saint Merry, partiria de la mateixa concepció de l'art al servei de la religió, i l'escena de la mort, el fet històric de

⁴⁹⁸ «Du una túnica rústica per amortallar el meu cos i cera per a la sepultura», (Gamissans 1997:208). Demanà Sant Francesc un hàbit simple en una missiva a Jacoba de Settsoli que ja s'havia encaminat per donar resposta als desitjos *post mortem* del sant.

⁴⁹⁹ Gamissans 1997:209

⁵⁰⁰ Miralpeix 2014:núm.31

⁵⁰¹ En època contrareformista es va produir una modificació de la iconografia franciscana giottesca, segons els estudis de Louis Réau. En aquest sentit l'estigmatització es va mantenir com a tema, exaltant però, altres escenes noves afins a les noves idees teològiques. Els llenguatges artístics van fer-se ressò de les noves iniciatives religioses i tal i com ens diu l'autor: «*La escena de la muerte fue remplazada por su Última Comunión. Por último, se representa la visita macabra del papa Nicolás V, quien desciende a la cripta de Asís donde lo ve de pie sobre su tumba, cadáver vivo, como Cristo en la cruz, con la sangre todavía fluyendo en sus estigmas*», (Réau 1997a:560). L'atenció al darrer sacrament és una mostra de l'honra sacramental catòlica davant les oposicions luteranes. Sobre aquest tema destaquem l'aportació de la Dra. Sílvia Canalda i Llobet en la ponència i posterior article «Ecos de un nuevo Francisco de Asís. Gestación, difusión y ejemplos de interpretación contrareformista del santo», (Canalda 2008).

⁵⁰² Calvo Serraller 1981:318

l'any 1101, com a detonant de la fe⁵⁰³. La pintura que forma part del cicle de la *Vida de Sant Bru*, esdevé la mostra cartoixana de l'atenció a la mort dins de l'hagiografia del fundador de l'ordre⁵⁰⁴. La mort del sant va tenir lloc a la que esdevindrà la segona fundació cartoixana a Calàbria, on va retirar-se i va passar els darrers anys de la seva vida. Aquest traspàs en comunitat és el que presenta el quadre, el sant acompanyat dels frares, un exemple més de la concepció barroca de la bona mort⁵⁰⁵.



Fig. 33. Antoni Viladomat, *Cap de frare* 1720-1730, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

⁵⁰³ La pintura procedeix de la Cartoixa de Montalegre a Tiana, del conjunt parcialment conservat de la *Vida de Sant Bru*. La seva conservació a París es una conseqüència de la dispersió del patrimoni durant les Guerres Napoleòniques del segle XIX. Aquest cicle català hauria estat realitzat sota l'influx dels gravats de François Chaveau a partir de les pintures d'Eustache Le Sueur per a la cartoixa de París segons els estudis de Francesc Miralpeix, (Miralpeix 2014:núm.125).

⁵⁰⁴ El MNAC conserva una pintura anònima datada a la fitxa del seu catàleg al segle XVII que presenta aquesta temàtica: *Mort d'un sant frare*. *Sant Bru*, una còpia de l'obra de Vicente Carducho per a la Cartoixa del Paular, actualment de les col·leccions del Museo Nacional del Prado exposada al lloc original.

⁵⁰⁵ Pel cas específic d'aquesta obra ens marca Francesc Miralpeix els paral·lelismes de la composició amb la pintura de la sèrie cartoixana de Eustache Le Sueur (1616-1655) conservada al Museu del Louvre, a París, segons el seu article «Quatre teles de la vida de sant Bru del pintor Antoni Viladomat i Manalt 81678-1755) a París». Aquesta referència al préstec compositiu es podria enllaçar, segons l'autor, amb les versions gravades per part de François Chauveau (1613-1676) que van circular en format de llibre d'estampes per diferents cartoixes europees, (Miralpeix 2001:83).

Un tema d'estudi es la relació entre les composicions de Viladomat i les sèries cartoixanes dedicades a la vida de Sant Bru on Miralpeix proposa una línia temporal que partiria de les obres de fra Lluís Pasqual Gaudí per la cartoixa de Santa María de las Cuevas que fou enviada a Grenoble, donant un lligam amb els artistes de la península ibèrica i els francesos que haurien conegut les fórmules compositives sevillanes. Per tant, la sèrie sevillana hauria pogut ser l'enllaç amb les versions castellana posterior de Vicente Carducho pel monestir de Santa María del Paular i la parisenca de Le Sueur, citada anteriorment. Del ressò francès troba l'historiador la continuació amb els gravats de Chauveau i les pintures de Viladomat, (Miralpeix 2001:90-91).

La mortalla difosa en època barroca és l'hàbit monàstic amb caputxa que amaga el cos. Aquesta indumentària és la seleccionada per diferents personatges que així ho expressen als seus marmessors en els testaments. Podríem relacionar aquesta tradició funerària amb la mirada al cos mort cobert per l'hàbit, ja sigui cartoixà, mercedari o franciscà, entre d'altres. A nivell artístic, l'hàbit franciscà es el que presenta el dibuix del mateix autor, *Cap de frare*, que pertanyia a la col·lecció Casellas i avui en dia forma part de les col·leccions del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 33). El naturalisme mortuori del rostre d'un frare mort no s'ha pogut relacionar amb cap obra d'Antoni Viladomat, i roman com un exemple de la capacitat expressiva de l'autor com a dibuixant⁵⁰⁶.



Fig. 34. Josep Bernat Flaugier, *Mort de Sant Josep Oriol i miracle d'un nen malalt*, c. 1807, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

En la mateixa institució, el Gabinet de Dibuixos i Gravats, tenim una font de recerca amb els dibuixos que formen part dels estudis preparatoris i esbossos de diversos artistes, sobretot dels segles XVIII i XIX. Una bona part provenen de la col·lecció Casellas adquirida l'any 1911 i integrada a les col·leccions públiques. Aquest és el cas, a tall d'exemple, del dibuix de Josep Bernat Flaugier (1757-1813) que tracta la temàtica

⁵⁰⁶ Miralpeix 2014:núm.300

que estem desenvolupant. *Mort d'un sant* és un dibuix a ploma i aiguada que sintetitza l'*exemplum* de la mort santa⁵⁰⁷. El full dividit en dos escenes mostraria l'agonia i mort d'un sant sense identificar en el que hauria estat un possible *modello*.

De l'autor es conserva també el dibuix preparatori de la *Mort de Sant Josep Oriol i miracle d'un nen malalt*, utilitzat pel gravat realitzat per Blai Ametller i Rotllan (1768-1841) publicat a la *Vida del Beato Josep Oriol* (fig. 34)⁵⁰⁸. L'escena recupera el sant jacent sobre el túmul, la veneració del seu cos sense vida font de miracles *post mortem*⁵⁰⁹. El cadàver sant té una acció guaridora i el cos es una relíquia d'acció taumatúrgica, així ho precisa el text que ens descriuria la imatge:

*«Se añadieron á esto los prodigios patentes, con que quiso Dios acrecentar la fama de su bendito Siervo inmediatamente después de su muerte. Como en memoria de su método de curaciones se pusiese junto al cadáver una calderilla de agua bendita; iban allá los enfermos á santiguarse con ella, y experimentaban remedio en sus males: y aun sin esto, hubo una muger tan intrépida y confiada, que penetrando a viva fuerza por entre la gente se arrimó al difunto, y echó sobre él á su hijo paralítico, que no solo no podía caminar, pero ni aun estar sentado sobre la cama; y tuvo la satisfacción y consuelo de verlo curado de repente, como si ninguna enfermedad hubiera jamás padecido»*⁵¹⁰.

⁵⁰⁷ Josep Bernat Flaugier, *Mort d'un sant*, tercer quart del segle XVIII-primer quart del segle XIX, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

⁵⁰⁸ Josep Bernat Flaugier, *Mort de Sant Josep Oriol i miracle d'un nen malalt*, c. 1807, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. La publicació en qüestió és de Juan Francisco Masdeu titulada *Vida del beato Josep Oriol* realitzada en llengua italiana amb motiu de la beatificació i traduïda a la llengua castellana a l'edició barcelonina: Masdeu, J. F. *Vida del beato Josep Oriol*. Barcelona: Compañía de Jordi, Roca y Gaspar, 1807, (BC 096 (Fla) Mas 8º).

⁵⁰⁹ L'òbit de Sant Josep Oriol incorpora la tradició d'inserir un canó de vidre amb un text explicatiu de la vida i miracles del personatge. Ens diu la documentació d'arxiu: «Dins la caixa ab la qual fou enterrat lo cos de dit gloriós doctor Oriol dins de un canó de vidre fou posat un paper escrit del mentor següent (...)», APSMP, Registre Parroquial. Llibres Sacramentals. Òbits, 1696-1708, f. 97r. Continua aquesta cita documental amb una explicació biogràfica en tant que «(...) exemplarissima vida y singular virtud (...)». Incorpora citat volum de l'Arxiu de la Parròquia de Santa Maria del Pi dues notes, intercalades entres els f. 97 i f. 98, de les obertures del sepulcre del sant que van tenir lloc els anys 1775 i 1973. En ambdues ocasions una nova nota dins d'un recipient es van incorporar al sepulcre.

⁵¹⁰ Masdeu, J. F. *Vida del beato Josep Oriol*, 1807, p. 191-192.

Aquesta mostra visual i textual ens situa en el segle XIX i ens ofereix una mirada cronològica més ampla per copsar el manteniment de la funció religiosa de la imatge lligada a la representació plàcida del cos mort. En el cas de Sant Josep Oriol aquesta mort queda expressada en els textos hagiogràfics de la seva beatificació d'una forma dolça que atorga una positivitat al cadàver deslliurat de la carnalitat. Preval la imatge santa a la corrupció física; l'olor de santedat del cos mort que és una de les rèpliques habituals dels processos de beatificació i santedat:

«(...) el siervo de Dios, después de muerto, quedó con rostro risueño, y con los labios hermosos y colorados, como si fuera vivo; y que por todo el aposento en que estaba el cadáver, se derramó un olor tan delicado y suave, que les parecía estar en el Paraíso: circunstancia tan cierta, y probada, que aun los que iban inmediatos al féretro en la procesión, dieron testimonio uniforme de la agradable fragancia, que percibían»⁵¹¹.

3. 1. 1. 1. Mort i èxtasi

Si reprenem el marc cronològic de la recerca, després d'aquesta immersió en els inicis del segle XIX, i de forma més concreta ens endinsem en el camp de l'escultura barroca catalana, podem esbossar un *corpus* d'obres que reprenen la temàtica del cos sant mort. Ens trobem amb una sèrie de peces, conservades o desaparegudes, que presenten una similitud en el tractament de l'anatomia. La mort, l'agonia i l'èxtasi són tres formes d'expressió que la religió adopta en tractar les figures dels sants jacents. La mort és la pèrdua de la vida, l'agonia és l'antesala del final, i l'èxtasi és la mort en vida que eleva l'esperit. Les figures prenen les formes italianitzants que recorden sobretot les realitzacions romanes de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). L'expressió dels cossos i els rostres s'accentua amb la disposició dels plecs de la indumentària, la policromia i el daurat que ofereixen una galeria dels «extasiats» del barroc català com a transposició de les maneres contrareformistes.

⁵¹¹ Ídem, p. 191.

La visió i l'èxtasi són moments de contacte amb allò diví, un nou sistema de comprensió de la religió directe entre el sant i el món espiritual⁵¹². Es produeix una somatització de l'experiència religiosa que barreja carnalitat i erotització. Contra els excessos es marcà un discurs religiós que condemna la corporalitat exultant, basant-se en la realitat efímera del cos. L'èxtasi és una mort en vida que allunya del pla real per elevar l'esperit a un pla mental i religiós que ha de ser controlable. Rodríguez de la Flor descriu que per la reforma tridentina «*el objetivo central de una "política estética" que subordina todo en la misma a su posibilidad de "mover los afectos", de persuadir profundamente*»⁵¹³, tenint present el perill de l'excés de l'experiència religiosa com a «criptoerotisme». La «*carne gloriosa*» es transforma en una «*carne lúgubre*» per la censura d'un estat místic sensualista, seguint amb la teoria de l'autor esmentat. L'art ha de commoure l'esperit sense sobrepassar els límits de l'acceptable per part de la doctrina dominant. Les imatges de mort, agonia i èxtasi, queden doncs marcades per aquestes pautes interpretatives.

El grup de peces de la història de l'art català d'època moderna citat, presenten aquesta exaltació dels sentiments en temes com són la mort de Sant Aleix, l'agonia de Sant Francesc Xavier o el rapte de Sant Ignasi de Loiola. Podríem incorporar les versions pictòriques que inclourien la transverberació de Santa Teresa de Jesús com a ampliació de la conceptualització del tema de base. Així doncs, mort, agonia i èxtasi són tres mostres expressives lligades a l'escultura i la pintura barroca que deriven de les formes de la predicació postridentina i l'imaginari religiós del període aplicat a la presentació dels cossos morts. Les obres, algunes d'elles desaparegudes arran els conflictes bèl·lics del segle XX, esdevenen un *corpus* estudiat en els casos individuals, que voldríem reprendre atenent a la seva inserció dins de la temàtica que ens ocupa.

Autors com Triadó i Bosch s'han qüestionat sobre les influències rebudes en aquestes obres i la via d'adquisició dels models figuratius: una estada a Itàlia, el coneixement de gravats o la circulació de dibuixos, entre d'altres. Triadó reconeix que el coneixement de Bernini «no és deutor del gravat, ja que no cospa només la forma de la

⁵¹² Mâle 2001 (1932):capítol IV

⁵¹³ Flor 1999:262-264

representació, sinó l'esperit»⁵¹⁴. Bosch incorporaria una possible filiació italiana a través dels papers dibuixats ja que «aquests materials ens explicarien, per exemple, el perquè de les semblances (...) amb algunes obres mestres de l'escultura romana del XVII que no es van traslladar a la planxa de coure»⁵¹⁵. Siguin quins siguin els camins creatius, és un buit dins del coneixement de la nostra història de l'art alhora d'estudiar les següents obres.

L'any 1936 es va cremar la figura jacent de la *Mort de Sant Aleix* de la parròquia de Santa Maria del Mar de Barcelona. L'obra la coneixem a través de la fotografia conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas. L'atribució de la peça a les mans d'Agustí Pujol (s. XVI-XVII) ha variat darrerament per ressituat-la en la producció d'Andreu Sala (1627-1700)⁵¹⁶.

El mateix tema el tenim amb la producció de Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786) per l'església parroquial de Sant Joan Baptista de Valls (fig. 35)⁵¹⁷. La capella de Sant Aleix era la capella funerària dels Bonifàs i de la família vallencs Ixart. La família de l'escultor era devota de Sant Aleix per l'origen italià dels seus membres. Aquí radica l'elecció iconogràfica del tema per un retaule que se situava sota una de les escales del cor⁵¹⁸. Aprofitava tot l'espai disponible, que estava decorat amb motllures i plafons escultòrics. Junt la imatge jacent del sant, a la part superior, un relleu amb la *Mare de Déu acollint les ànimes*. Es completava amb dos plafons sobre la vida del sant, el *Comiat de Sant Aleix de la seva esposa* i les *Temptacions de Sant Aleix*. Hi havia també

⁵¹⁴ Triadó 1998:55

⁵¹⁵ Bosch 2007:200

⁵¹⁶ Andreu Sala, *Mort de Sant Aleix*, 1690, església de Santa Maria del Mar, Barcelona, obra desapareguda.

Triadó 1998:55; Bosch 2009:146-147

⁵¹⁷ Lluís Bonifàs i Massó, *Mort de Sant Aleix*, 1769, església parroquial de Sant Joan Baptista, Valls, (Martinell 1917; Martinell 1948, Mata 2006; Bassegoda 2007).

⁵¹⁸ La disposició sota les escales del cor lliga amb la vida del sant: «*Advertido por una visión, el papa Bonifacio I fue a la casa de Alejo, a quien encontró muerto bajo la escalera, apretando una carta entre los dedos crispados. Nadie consiguió arrancársela. Con el pedido del papa, que lo bendijo, el muerto distendió los dedos y le alcanzó el papel que revelaría su identidad. El padre, la madre, y la novia que aún esperaba su regreso, se afligieron ante el cadáver de aquel que habían reconocido demasiado tarde*», (Réau 1997a:57)

les imatges de Santa Sabina, Sant Ferran i Santa Teresa. Al frontal de l'altar hi havia els escuts familiars⁵¹⁹.



Fig.

35. Lluís Bonifàs i Massó, *Mort de Sant Aleix*, 1769, església parroquial de Sant Joan Baptista, Valls.

La *Mort de Sant Aleix* és la figura del sant vestit de pelegrí, descalç, presentat en un moment *post mortem*⁵²⁰. La indumentària esquinçada ens remet a la pobresa com a paradigma vital en la vida del personatge. L'ànima del sant, i dels membres de la família d'escultors enterrats al vas sota de l'altar, és rebuda per la imatge de la Mare de Déu en una recuperació de la tradició funerària gòtica de *l'elevatio animae*. El conjunt era una mostra escultòrica lligada a l'ús funerari de la capella a través de la vida i la mort de Sant Aleix⁵²¹. Destacaria el doble ús de Maria com a intercessora de les ànimes, dins la pròpia iconografia en aquesta reminiscència de retaule, i la funció al·legòrica amb les ànimes dels finats. La mort real dels Bonifàs i dels Ixart quedaria mediatitzada per la mort al·legòrica del sant i l'obra en funció de la interpretació de la religiositat dominant.

⁵¹⁹ El retaule fou consagrat el 17 d'abril de 1769, dia de Sant Aleix, per l'oncle de l'escultor, mossèn Anton Bonifaci, beneficiat de l'església de Valls. El retaule va ser daurat abans del 24 de juny de 1771, dia en què s'hi digué la primera missa, i finalment destruït el 1936. Actualment es conserven la imatge jacent de Sant Aleix, els plafons sobre la vida del sant, i el relleu amb la Mare de Déu.

⁵²⁰ El culte de Sant Aleix enllaça les vocacions per la Bona Mort, tal i com descriu Réau: «*Como san José, también era invocado para la gracia de una buena muerte*», (Réau 1997a:58)

⁵²¹ La documentació sobre la peça es trobaria a *Llibre de feines*, fol. 134-134v, 135, recopilació de les feines escultòriques realitzades i font directa per l'estudi de les peces, citat per Mata 2006:225.

L'agonia de Sant Francesc Xavier és un dels temes recurrents del període. Tenim les versions d'Andreu Sala per la Catedral de Barcelona⁵²², la de l'església de Sant Joan Baptista de Valls⁵²³, la realitzada per Pau Costa a la Catedral de Girona⁵²⁴, la versió de l'església de la Tour de Querol⁵²⁵ o la desapareguda de l'església de la Pietat de Vic⁵²⁶, entre d'altres. Sant Francesc Xavier (1506-1552) va ser canonitzat pel papa Gregori XV l'any 1622 juntament amb Sant Ignasi de Loiola, Santa Teresa de Jesús, Sant Isidre Llauredor i Sant Felip Neri. L'anomenat «apòstol de les Índies» va ser un dels nous sants lligats a la reforma catòlica. Com a missioner, va trobar la mort a Orient. El seu cos va ser portat a Goa, on va arribar la primavera de 1554 i on va ser enterrat a la Basílica del Bom Jesús de Goa⁵²⁷.

Els autors barrocs seleccionen l'escena de l'agonia com una de les iconografies més habituals. Així ens ho presenta Andreu Sala en la peça conservada a la capella de Sant Pacià de la Catedral de Barcelona. Es trobava a la capella del Sant Crist de Lepant, actualment capella de Santa Elena i de Sant Gabriel arcàngel. Entre els anys 1892-1940 es va disposar a la capella de Sant Pacià del claustre fins que van tornar a ressituar-la a l'interior amb el trasllat de la capella del bisbe barceloní⁵²⁸. La signatura i datació en la inscripció conservada, «Sala fecit any 1687», ens aporta referències que no s'han pogut contrastar amb la documentació catedralícia per la manca de fonts. Formalment i conceptualment la peça recorda les realitzacions de Bernini, especialment deutora de la beata Ludovica Albertoni conservada a l'església romana

⁵²² Andreu Sala, *Agonia de Sant Francesc Xavier*, 1687, capella de Sant Pacià, Catedral de Barcelona, Barcelona.

⁵²³ Lluís Bonifàs, *Agonia de Sant Francesc Xavier*, 1693, església parroquial de Sant Joan Baptista, Valls.

⁵²⁴ Pau Costa, *Agonia de Sant Francesc Xavier*, 1714, capella de l'Assumpció o de la Immaculada, Catedral de Girona, Girona.

⁵²⁵ Josep Sunyer, *Agonia de Sant Francesc Xavier*, c. 1710-1715, església parroquial de la Tour de Querol, Tour de Querol.

⁵²⁶ Antoni Real Vernís, *Agonia de Sant Francesc Xavier*, 1775, església de la Pietat, Vic, desapareguda l'any 1936.

⁵²⁷ Réau ens descriu la mort i sepultura de Sant Francesc Xavier: «*Abandonado por los portugueses (ab ómnibus desertus), murió en 1552 en una choza de ramas en la isla de Sanción, a la vista de la costa china (Cantón), donde se había hecho dejar por un barco mercante mientras apretaba contra el pecho un crucifijo que le regalara San Ignacio (...). Su cuerpo, transportado a Goa, fue sepultado en la iglesia del Bom Jesus*», (Réau 1997a:569-570).

⁵²⁸ Mas 1906; Mercader 2010

de Sant Francesco a Ripa⁵²⁹. L'expressió facial i la participació dels plecs de la indumentària en la visualitat de l'agonia, marca un pas endavant en la representació del *pathos*. Obres posteriors mantenen l'esquema però no excel·leixen en la combinació formal i conceptual que Andreu Sala manifesta. La peça aïllada del seu altar d'origen es presenta com a obra exempta però ens faltaria el marc original per repensar la iconografia dins del conjunt de la seva capella (fig. 36).



Fig. 36. Andreu Sala, *Agonia de Sant Francesc Xavier*, 1687, capella de Sant Pacià, Catedral de Barcelona, Barcelona.

Altres de les escultures que mantenen aquest tema i que hem citat anteriorment, si ens mostren un entorn on la figura no queda aïllada. Situada l'agonia en el context de la cova de l'illa on va ser abandonat el sant pels portuguesos, rep el foc apostòlic sobre el pit que deixen visible els artistes. Aquest és el cas del Sant Francesc Xavier de l'església de Sant Joan Baptista de Valls que incorpora en el propi relleu el paisatge per situar en un espai el moment de l'agonia (fig. 37), conservada en la que antigament era la capella de Sant Francesc Xavier, patró de la Comunitat de Preveres de l'església. La peça citada, supervivent de l'incendi de l'any 1936, ha estat atribuïda a l'escultor Lluís

⁵²⁹ L'estat de la qüestió d'aquesta peça ens portaria a recollir les principals obres de referència sobre l'art català d'època moderna, ja que totes elles es fan ressò de l'obra i la seva importància en la derivació dels models italians. Destaquem algunes de les principals referències bibliogràfiques de les darreres dècades: Martinell 1961a; Ainaud de Lasarte 1978; Triadó 1984; Triadó 1998; Memòria 2010.

Bonifàs el Vell (†1697), i daurat per Pau Vinyals. Datat generalment l'any 1693, hauria estat daurat l'any 1697⁵³⁰.



Fig. 37. Lluís Bonifàs, Agonia de Sant Francesc Xavier, 1693,
Església parroquial de Sant Joan Baptista, Valls. ©Edu Caubilla

Aquesta estratègia de contextualització del sant en el moment de la seva vida és la que també trobem amb la realització de Pau Costa (1665-1727) per la catedral de Girona de l'any 1714⁵³¹. En aquesta ocasió l'autor crea una predel·la que voldria evocar la cova on va morir el sant que trobem estrenyent damunt del seu pit el crucifix que va rebre de Sant Ignasi de Loiola. La cova serien les pròpies decoracions daurades pertanyents al retaule. La comanda parteix del canonge Cristòfol Rich, enterrat en el vas davant d'aquesta capella, que oferí una quantitat al capítol catedralici per realitzar un retaule dedicat a la Puríssima Concepció. L'elecció iconogràfica respon a l'ambient postridentí amb la selecció del tema principal, així com la presència de Sant Ramon de Penyafort i de Sant Francesc Xavier⁵³². El conjunt es completa amb devocions locals, Sant Feliu, i el sant patró del comitent, Sant Cristòfol. L'ús de l'espai catedralici com a espai funerari ens tornaria a lligar el tema de l'agonia del sant amb la funció, en aquesta ocasió destacant la inserció del canonge dins de les mentalitats contrareformistes⁵³³.

⁵³⁰ Bassegoda i Nonell 1990:160; Alba daurada 2006:204-209

⁵³¹ Pérez Santamaria 1990; Pérez Santamaria 1997

⁵³² Roig 1990b

⁵³³ Ortiz 2012a

Per aquestes mateixes dates, *circa* 1710-1715, amb el daurat datat l'any 1734, s'hauria realitzat el *retaul·le de Sant Francesc Xavier* de l'església parroquial de la Tour de Querol⁵³⁴. La predel·la és l'espai per la realització de Josep Sunyer (c. 1673-1751) que ens presenta l'agonia del sant titular del retaul·le. L'escultor instal·lat a la Catalunya Nord a finals del segle XVII mostraria una connexió de les formes del barroc català amb les parròquies del Conflent, el Vallespir, la Cerdanya i el Rosselló. El cos del sant mostra la tensió muscular i la posició còncava del cos per expressar una mort que s'aproxima. Recuperant els models romans, Sunyer hauria fet d'aquesta iconografia un element propi que tindria repercussions en altres obres de les zones geogràfiques adjacents presentant un ideari figuratiu que l'autor extrapolaria a la realització manresana del *sepulcre del canonge Mulet* (fig. 38), l'ús funerari de l'agonia com a coberta i memòria del finat⁵³⁵.



Fig. 38. Josep Sunyer, *Sepultura del canonge Francesc Mulet*, 1719, Seu de Manresa, Manresa.

©Fons Salvany, Biblioteca de Catalunya

Culminaria aquest recorregut per l'agonia i mort de Sant Francesc Xavier l'any 1775 amb la desapareguda realització d'Antoni Real Vernís (1728-1797) per l'església de la Pietat de Vic. Totes aquestes peces ens han suggerit unes filiacions italianes

⁵³⁴ Alba daurada 2006:245-249; Baroque catalan 2011:123-124

⁵³⁵ Josep Sunyer, *Sepultura del canonge Francesc Mulet*, 1719, Seu de Manresa, Manresa.

Aquesta peça va patir un incendi el 13 de desembre del 2012 que va suposar una destrucció parcial del conjunt funerari. La restauració es va portar a terme per part del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya. El divendres 13 de juny del 2014 es reinstal·là a la Seu en la seva nova ubicació amb una nova urna dipositada a l'interior del vas del sarcòfag per les restes òssies del cos del canonge, malauradament calcinades parcialment durant l'incendi.

escultòriques o pictòriques més enllà de les citades berninianes: la *Santa Cecília* de Stefano Maderno (1600), la *Santa Anastàsia* de Francesco Aprile (c. 1685) o peces que mostrarien el tema masculí de l'agonia amb el *Sant Aleix moribund* de Pietro da Cortona (1638), la *Mort de Sant Francesc Xavier* de Giovanni Battista Gaulli Il Baciccio (1675) o el mateix tema de Carlo Maratti (1678)⁵³⁶.

Aquests cossos agonitzants i morts exterioritzen l'ànima codificant els gestos i el llenguatge fisonòmic del segle XVII que Stoichita ens evoca com a «*spiritu in Deum directo*». Segons l'autor, 21 serien les tesis sobre la representació de l'experiència visionària, la darrera de les quals ens diu que «*el cuerpo vidente se convierte en instrumento de la retórica de la representación: su escenificación codificada exterioriza lo irrepresentable*»⁵³⁷. La mort, tal i com hem vist, és una de les representacions de l'irrepresentable, a través de l'agonia, així com ho seria l'èxtasi.

Entre els exemples de l'èxtasi en el camp de l'art català destacaríem el *Rapte de Sant Ignasi* amb la restituïda autoria a l'escultor Andreu Sala, realitzat per a la catedral de Barcelona⁵³⁸. L'obra hauria estat una promoció del canonge Francesc Amigant, «la devoció que té a la capella de Santa Magdalena y desitges de fer hi major embelliment», ens diu la documentació, que entre els anys 1888-1892 s'hauria traslladat a la capella del Sant Crist del claustre barceloní⁵³⁹. A nivell pictòric voldríem constatar la continuació del tema iconogràfic al segle XVIII amb les versions d'Antoni Viladomat i la perduda de Josep Bernat Flaugier, aquesta darrera procedent de la sagristia de l'església de Betlem de Barcelona⁵⁴⁰.

⁵³⁶ Alba daurada 2006:206 i 248

⁵³⁷ Stoichita 1995:184

⁵³⁸ Andreu Sala, *Rapte de Sant Ignasi*, c. 1688, Museu de Sant Sever, Barcelona.

⁵³⁹ Mas 1906: 43-44; Espinalt 2004:46-47; Memòria 2010:52-53; Mercader 2010:459-460

⁵⁴⁰ Antoni Viladomat, *Rapte de Sant Ignasi*, c. 1735, col·lecció particular; Josep Bernat Flaugier, *Rapte de Sant Ignasi*, finals del segle XVIII, desapareguda.

El *corpus* de peces es pot ampliar si introduïm el tema de la transverberació de Santa Teresa, com serien la pintura realitzada per Fra Joaquim Juncosa (1631-1708) per la Catedral de Barcelona, recentment atribuïda al seu cosí, i la també atribuïda a Josep Juncosa (†1690) per la Casa d'Espiritualitat del Santuari del Miracle de Riner, ambdues del segle XVII (Llums 2004:118); o les d'Antoni Viladomat realitzades entre els anys 1725-1745 amb localització desconeguda per una d'elles i l'altra conservada en una col·lecció particular (Miralpeix 2014:núm.240).

3. 1. 1. 2. Mort i dormició

Una vegada presentada aquesta galeria d'exemples de mort, agonia i èxtasi, existeixen altres representacions del cos mort en l'art que presentem a través de dos temàtiques específiques lligades a la Sagrada Família: la Dormició de la Verge i la mort de Sant Josep. Aquestes filiacions familiars amb Crist són dues formes de concepció de la mort. La primera és la mort com a somni en el cas de Maria, i la segona és l'*exemplum* de bona mort que representa la figura paterna.

La *Dormició de la Verge* és, tal i com ja havíem introduït en apartats anteriors, una temàtica arrelada a la iconografia medieval. Aquesta continuació en època moderna ens dona una repetició de patrons visuals que s'exalten el 15 d'agost com a data dins del calendari litúrgic. La glorificació del cos que transcendeix la seva corporalitat corruptible, és la clau de les produccions artístiques. Havíem aportat prèviament les referències de la tractadística barroca sobre aquest tema, i així ho trobem explicitat per obres com les que citem a continuació. Per acotar l'amplitud del tema ens centrem en el segle XVIII i en dos creadors: Antoni Viladomat i Lluís Bonifàs i Massó. Del pintor conservem a la Biblioteca del Centre Borja de Sant Cugat del Vallés l'obra procedent de l'església de Betlem de Barcelona⁵⁴¹. Aquesta hauria estat reproduïda per Lluís Bonifàs i Massó en una peça actualment perduda que hauria format part de l'Oratori del Castell de Valls⁵⁴².

Del mateix escultor es conserva el majestuós *Llit de la Dormició de Maria* a la capella de l'Esperança de la Catedral de Girona (fig. 39)⁵⁴³. Documentada al *Llibre de feines* de l'escultor, va ser encarregada pels pabordes de la confraria de Nostra Senyora de l'Esperança per un preu de 2200 lliures. Daurada pel barceloní Bru Rigalt, aquest llit processional esdevé el centre de la festivitat de l'Assumpció de Maria en la catedral

⁵⁴¹ Antoni Viladomat, *Dormició de la verge*, 1730-1745, Biblioteca del Centre Borja, Sant Cugat del Vallés, (Miralpeix 2014:núm.179).

⁵⁴² Miralpeix 2014:núm.179; Mata 2006:189

⁵⁴³ Lluís Bonifàs i Massó, *Llit de la Dormició de Maria*, 1775, capella de l'Esperança, Catedral de Girona, Girona.

gironina⁵⁴⁴. El teixit blau del cobricel crea una atmosfera de glòria celestial coronada sobre la imatge jacent de Maria. Reposa sobre una estructura inclinada per facilitar la seva visió per part dels espectadors i fidels. Àngels, i no els apòstols, acompanyen a Maria obrint els cortinatges donant una certa teatralitat a l'escena que lligaria amb els drames litúrgics medievals sobre aquesta temàtica i la funció religiosa de l'estructura ricament decorada⁵⁴⁵. Martinell ja havia destacat com les lliteres per la dormició de Maria eren cadafals que treuen el sentit funerari per accentuar la glorificació, amb el cas de la gironina o d'altres exemples catalans que l'autor cita a Tarragona, Lleida, Barcelona i Valls⁵⁴⁶. El sentit barroc d'oferir realitat a tota manifestació litúrgica quedaria expressat amb la sistematització d'aquesta mostra mariana.



Fig. 39. Lluís Bonifàs i Massó, *Llit de la Dormició de Maria*, 1775, capella de l'Esperança, Catedral de Girona, Girona.

⁵⁴⁴ *Llibre de feines*, fol. 24v-25, citat per Mata 2006:237-238. La recerca específica sobre l'obra és la realitzada per Pep Vila, (Vila 2004).

⁵⁴⁵ Del segle XVIII tenim constància dels goigs d'aquesta confraria: *Goigs que es cantan en la octava de la Assumpció de Maria Santíssima, en la Santa Iglesia de la Seu de Gerona*, imprès per Narcís Oliva. També s'ha conservat del mateix impressor el full imprès amb les ordinacions dels confreres, *Sumari de las indulgencias concedidas per la santedat de Innocencio Papa X als confreres y confreresas de la Antiquissima confraria de Nostra Senyora, instituida y fundada en la Iglesia Cathedral de la Seu de Gerona, com consta de Lletres Apostòlicas dadas en Roma, en Santa Maria la Major, Any de la Encarnació del Senyor 1647 lo dia antes dels Idus de Desembre, y de son Pontificat lo any quart*. Altres referències sobre les processons i feines relacionades amb la confraria en època moderna es troben referenciades en la consuetud del segle XVII, *Llibre de la Antiquissima Confraria de Nostra Señora de la Santa Iglésia Cathedral de Girona de 1766*, (Vila 1997).

⁵⁴⁶ Martinell 1963:82-84

La concepció de la mort de Sant Josep enalteix la corporalitat. A diferència de Maria, el seu cos si esdevé una mostra de la fragilitat de l'ésser humà, de la corruptibilitat, mostrant sempre una visió decorosa del cadàver. En aquesta iconografia lligada al traspass del sant l'atenció es dóna a l'acompanyament de la seva esposa i del seu fill, un *exemplum* de la bona mort que tindrà una àmplia difusió entre els segles XVI i XVIII. Podríem trobar amb l'hagiografia de Sant Josep i l'escena de la seva mort una mostra d'època moderna de la religiositat derivada de Trento i les noves vies de visualitzar allò sagrat. Una figura que no havia tingut un protagonisme cabdal esdevé una nova devoció de gran arrelament pels fidels que culmina, en el tema que tractem, quan es pren com a patró de les confraries de la bona mort⁵⁴⁷.

En els evangelis apòcrifs, específicament a la *Historia de Josep el fuster*, trobem les referències sobre la mort de Josep que els textos bíblics no descriuen. El text mostra a partir del capítol XV l'agonia i mort, acompanyat de Maria i Jesús. En el capítol XXVI aquestes són les paraules de benedicció de Crist sobre el cadàver del seu pare:

«Y puse mi mano en su corazón, diciendo: nunca el olor fétido de la muerte se apodere de ti. No oigan tus oídos nada malo. No invada la corrupción tu cuerpo. No se vea atacada tu mortaja por la tierra, ni se separe de tu cuerpo, hasta que lleguen los mil años. No se caigan los cabellos de tu cabeza (...）」⁵⁴⁸.

Altres textos per l'estudi de la mort de Sant Josep ens introdueixen en l'èmfasi de la seva devoció dels segles XVI i XVIII⁵⁴⁹. El punt en comú és l'acompanyament, els familiars que assisteixen en l'agonia i en la mort a la figura paterna.

⁵⁴⁷ Mâle 2001 (1932):293 i ss.

⁵⁴⁸ <<http://escrituras.tripod.com/Textos/HistJose.htm>>, 18/09/2014.

⁵⁴⁹ Sant Josep com exemple de virtuts, pobresa, obediència i castedat, és adoptat per les ordres monàstiques. La nova defensa de Sant Josep lliga amb les concepcions dels jesuïtes i dels carmelites, esdevenint Santa Teresa de Jesús la gran defensora de Sant Josep com a devoció d'època moderna denominant-lo pare de la seva ànima. A nivell oficial, l'any 1621 es disposa el 19 de març com a data anual de celebració per part del papa Gregori XV. La renovació tindrà lloc amb Urbà VIII l'any 1642 i Clement X l'any 1670. Sant Josep esdevé patró de l'Església Universal l'any 1870, derivant la devoció al segle XIX i XX que la mantenen dins del calendari litúrgic.

Summa de donis Sancti Joseph del dominic Isidor Isolani (†c.1528) seria el text devot de major predicació europea sobre la mort del sant que traspasa els segles fins les versions del segle XX que encara el recuperen en traduccions a llengües diverses. El text incideix en Crist com a fill i assistent en el pas entre la vida i la mort:

«*De plus, un bon fils honore son père et prend soin de son corps après sa mort : le Christ qui passait pour le fus de Joseph, et qui l'aimait plus que s'il eût été son fils par la nature, en ressuscitant les corps de plusieurs saints, ne pouvait pas laisser en poussière le corps de celui qui avait été regardé comme son père. (...) Celui qui, dans sa vie mortelle, a plus honoré Joseph que tous les autres, en l'appelant son père, doit l'avoir honoré plus que tous les autres à sa mort; c'est ce qu'on peut croire pieusement. Le fils ressuscité entoura de consolations sa mère qui avait souffert avec lui; il dut donc faire de même pour le père qui l'avait élevé*»⁵⁵⁰.

Aquest text de forma pietosa ens mostra la necessitat de cònsol *pre mortem* i *post mortem* que ofereix Crist a les figures paterna i materna. La mort de Sant Josep quedaria doncs codificada amb una visualitat de la família que assisteix al difunt. El cadàver acompanyat ens ofereix en art una mostra del ritual funerari que havíem presentat: les formes de fer d'època moderna tenen el seu reflex en la figura de Josep, l'exemple pel fidel en el moment d'afrontar el final de la vida del cos físic.

Exemples d'aquesta iconografia podem trobar-ne diversos. L'anònim del segle XVII del Museu Diocesà de Lleida procedeix de la parròquia de Sant Pere de Manyanet⁵⁵¹. En les col·leccions de l'Institut Municipal de Museus de Reus tenim la realització de Pere Costa (1693-1761) pel *Retaule de Sant Josep* de la prioral de Sant Pere de Reus⁵⁵². El retaule incorporaria l'escena de la *Mort de Sant Josep* que completa el cicle hagiogràfic junt d'altres escenes conservades del mateix: *Somni de Sant Josep* i *Esposoris de Sant Josep*. *In situ*, el lloc pel qual l'obra va ser concebuda, conservem la pintura anònima

⁵⁵⁰ Citem la segona edició bilingüe del text que segueix l'original del 1522. Aquesta edició és la francesa de l'any 1861 realitzada a Avinyó: Isolanus, I. *Somme des dons de Saint Joseph*. Avinyó: Amédée Chaillot Éditeur, 1861, pp. 228 i 230.

⁵⁵¹ *Mort de Josep*, segle XVII, Museu Diocesà i Comarcal de Lleida, Lleida.

⁵⁵² Pere Costa, *Mort de Sant Josep*, 1713-1717, Institut Municipal de Museus de Reus, Reus.

de la *Mort de Sant Josep* de la capella claustral de la Catedral de Barcelona⁵⁵³. Aquests tres exemples presentats mantenen la figura jacent de Josep acompanyat tal i com hem descrit a través dels textos religiosos. En el cas barceloní destaquem les dues escenes pictòriques que completen el retaule escultòric, les noces i la mort de Sant Josep, són dues noves devocions modernes que tenen en aquest període el seu auge⁵⁵⁴. Que les dues obres facin *pendant* ens mostra l'interès iconogràfic en la figura de Sant Josep i els moments vitals que van tenir predicació en època barroca. La presència d'un conseller barceloní amb la gramalla vermella agenollat als peus del llit mortuori ens ofereix una pista del patronatge en relació al Consell de Cent o amb un dels seus membres de forma específica.

Viladomat també va fer-se ressò de la iconografia. Destaquem la pintura pel convent de Sant Josep de Mataró que incorpora un caràcter més ampli a l'escena, que podríem comparar amb la *Mort de Sant Josep* de la col·lecció particular dels hereus de Josep Vidal i Barraquer, que centra l'atenció en un pla mitjà de les figures⁵⁵⁵. La mirada de l'artista pot mostrar l'estança o focalitzar l'escena en els rostres dels protagonistes. En ambdues obres d'Antoni Viladomat és l'agonia del sant la que es vol remarcar presentant-lo amb els ulls oberts i els braços creuats sobre el pit.

L'actitud d'atenció a l'agonitzant queda palesa en la gestualitat i l'expressió del dibuix de Josep Bernat Flaugier que formava part de la col·lecció Casellas, la mà de Sant Josep es fermament agafada pel seu fill davant els plors luctuosos de Maria⁵⁵⁶.

Les autores Sílvia Canalda i Cristina Fontcuberta citen una versió gravada en relació a l'escena de la *Mort de Sant Josep*⁵⁵⁷. Ens referim al gravat d'Agustí Sellent (actiu a Barcelona, 1763-1815) titulat *Imagen del Patriarca San José, especial protector y*

⁵⁵³ *Mort de Josep*, 1704, capella de Sant Josep, claustre de la Catedral de Barcelona, Barcelona.

⁵⁵⁴ Memòria 2008:90-91

⁵⁵⁵ Antoni Viladomat, *Mort de sant Josep*, s/d., convent de Sant Josep, Mataró ; Antoni Viladomat, *Mort de sant Josep*, s/d., col·lecció particular, (Miralpeix 2014:núm.224 i Miralpeix 2014:núm.61). Una altra versió del mateix pintor seria la referenciada per Miralpeix 2014:núm.66.

⁵⁵⁶ Josep Bernat Flaugier, *Mort de Sant Josep*, tercer quart del segle XVIII-primer quart del segle XIX, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

⁵⁵⁷ Canalda 2012:211-212 i fig.3.

consuelo para la hora de la muerte, conservat en una col·lecció particular⁵⁵⁸. L'estudi de Canalda i Fontcuberta relaciona el tema de la Mort de Sant Josep amb la recuperació contrareformista del sant en tant que patró de la Bona Mort i l'ús del llatí com a llenguatge entre els personatges de l'escena, a través de les sentències «*Noli timere. Ego Protector tuus sum*» i «*I am letus morior qui avidi faciem tuam*»⁵⁵⁹.

Totes aquestes peces ens porten al concepte de la bona mort que ha estat un dels elements que les diferents disciplines artístiques han intentat mostrar, des dels manuals religiosos dels *ars moriendi* fins a les mostres artístiques. Els textos literaris i rituals catalans estudiats ens ofereixen unes consignes de comportament davant la mort que són les mateixes representades en les arts visuals. Podem recuperar alguns textos citats, a tall d'exemple, l'*Ordinarium Barcinonense* de l'any 1569 o el de Pere Gil, *Modo de ajudar a ben morir, als qui per malaltia, ò per iusticia moren* de l'any 1605. Els dos textos analitzats ens donaven les pautes de la mort cristiana en àrea catalana d'època moderna que tenen la seva derivació visual en les eleccions iconogràfiques aportant-nos el context religiós i cultural de les obres. Remarcava Pere Gil la necessitat d'oferir a aquells que estan al llindar de la mort «paraules y sentencies, per ajudarlos à ben morir» amb l'objectiu de «aconsolar, y animar en son esperit» abans de la fi⁵⁶⁰. Aquesta és la tasca de Crist amb Sant Josep, el paper que havien de prendre els confessor i religiosos davant dels moribunds per oferir una bona mort cristiana en família.

⁵⁵⁸ Agustí Sellent, *Imagen del Patriarca San José, especial protector y consuelo para la hora de la muerte*, s. XVIII, col·lecció particular.

⁵⁵⁹ El llatí és la llengua dels oficis, les oracions, els lemes, les lletanies, les antífoes, i altres presències textuais dins del ritual i la litúrgia posterior al Concili de Trento. Així queda palès en les obres d'art que utilitzen el llatí pels diàlegs entre els personatges o en els filacteris incorporats a les pintures i estampes. Diferent és la informació en llengua castellana o catalana sobre la imatge en si mateixa. En l'exemple del gravat sobre la Mort de Sant Josep podem destacar el peu textual on podem llegir la funció ritual del gravat com a catalitzador de l'oració per aconseguir indulgències: «*Imagen del Patriarca San Joseph especial protector y consuelo para la hora de la muerte. Diciendo Jesús, maria, Joseph ante esta Imagen: se ganan por cada vez 100 días de Indulgencia, concedidas por el Eminentísimo Señor Cardenal Patriarca Don Antonio de Sentmenat*», (Canalda 2012:211-212).

⁵⁶⁰ Gil, P. *Modo de ajudar a ben morir...*, 1605.

La bona mort és el tema central dels plafons ceràmics que actualment formen part de la Sala Marés de la Biblioteca de Catalunya⁵⁶¹. La decoració havia estat realitzada al segle XVII per la sala destinada als interns de l'Hospital de la Santa Creu, i l'element visual mostrava el perill de les temptacions i l'exemple d'una bona mort (fig. 40). Lluny de la llar i del context familiar els malalts també tenien, amb l'assistència mèdica i religiosa de l'hospital, l'esperança del bon morir seguint les doctrines de l'escatologia cristiana. La ceràmica era només un recordatori més de les actituds en vida per garantir la salvació *post mortem*.



Fig. 40. *Plafons de la bona Mort*, segle XVII, antic Hospital de la Santa Creu, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

3. 1. 2. L'ESPAI AL·LEGÒRIC O SOBRE ELS CRITS DE LES ÀNIMES DEL PURGATORI

La iconografia del Purgatori és una de les més arrelades en època moderna. Les seves derivacions en obres del segle XIX i XX són una mostra de la seva difusió i presència en la població. L'origen de la concepció d'un espai per redimir els pecats venials es troba situat al segle XII⁵⁶². A partir del segle XIII es produeix una defensa teològica i litúrgica

⁵⁶¹ *Plafons de la bona Mort*, segle XVII, antic Hospital de la Santa Creu, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

⁵⁶² Le Goff 1981

que ofereix el seu reflex en les arts del període medieval i el moment àlgid es donà amb la controvèrsia entre catòlics i protestants⁵⁶³.

Martin Luther negava el que ell denominà «el tercer lloc» per no formar part de les sagrades escriptures malgrat les referències velades⁵⁶⁴. La seva proposta és un Purgatori interioritzat, defensat en la *Disputatio pro declaratione virtutis Indulgentiarum*, més conegut com *Les noranta-cinc tesis* o també *Tesis de Wittenberg* (1517). Davant la negació protestant es donà la defensa tridentina, el text conciliar ja ha estat presentat en aquesta tesi doctoral, amb la intenció de recuperar i reafirmar la tradició dels concilis de Lió (1274) i de Florència (1438).

Lligat a aquest tema i al concepte «espai al·legòric» trobem un element en el desenvolupament de la història de les idees quan es produeix un fenomen, tal i com descriu Le Goff, de «*spatialisation de la pensée*»⁵⁶⁵. El Purgatori com a espai adquireix realitat en el moment que la perspectiva marca algunes de les produccions artístiques. Bratu feia aquesta referència en relació a les noves concepcions visuals del Purgatori una vegada superades les formes medievals: «*Au terme de cette évolution, la figuration du Purgatoire a suivi le processus général de la représentation de l'espace et a fini par s'intégrer au paysage, ayant acquis toutes les caractéristiques d'un lieu terrestre*»⁵⁶⁶. Donar espai es al·legoritzar un concepte religiós i un repte alhora de presentar-lo als fidels a través de la imatge.

Si ens endinsem en la nostra recerca, el punt àlgid del «Purgatori català» el situaríem en la segona meitat del segle XVII i al llarg del segle XVIII. És a l'etapa del barroc, partint de la tradició medieval, que obtenim una propagació de les idees i una immersió d'aquestes en la societat que s'expressa amb les creacions artístiques, ja siguin literàries, escultòriques, pictòriques o a través del gravat i la impremta, que tot seguit comentarem.

⁵⁶³ Bratu 1992

⁵⁶⁴ Un estudi clàssic sobre la concepció del Purgatori entre les mentalitats protestants i catòliques és el desenvolupat per Congar dins de la publicació *Le Mystère de la mort et sa célébration*, (Congar 1951).

⁵⁶⁵ Le Goff 1981:13

⁵⁶⁶ Bratu 1991:90

Arrelat a les consignes del Concili de Trento, el Purgatori és el *non-lieu* idoni per mostrar les conseqüències dels pecats una vegada traspasat el llindar de la mort. La producció literària va tenir en aquest tema un especial interès, ja que permetia a través dels recursos literaris crear visions dels turments i agonies de les ànimes. Fem especial atenció als llibres que ens expliquen els viatges a l'infern i al Purgatori, l'anomenada literatura d'ultratomba. El recull de viatges de Christian i el de Pacheco, citats prèviament, ens presenten exemples literaris que enllacen amb la tradició europea del viatge a l'entrada del Purgatori de la mà de Sant Patrici⁵⁶⁷.

Si recuperem els textos, el Purgatori apareix com l'intermedi entre les portes de l'infern i les portes del paradís. Pere Portes és el protagonista del *Cas raro d'un home anomenat Pere Portes, de la vila de Tordera, que vivint entrà i eixí de l'infern; i és com se segueix*. Les ànimes turmentades que ell va veure i donà testimoni, segons narra el text, fan peticions d'absolució. Aquestes poden ser salvades només quan estan al Purgatori una vegada completada la seva condemna, com descriu pel cas patern:

«(...) me digué i manà que li fes bé per la sua ànima, i que li prenguéis bul·la de la Sancta Crusada; jo no en faré res, perquè mon pare, o bé es al cel, o en lo Purgatori, o en l'infern: si és al cel, no necessita de cosa alguna; si en l'infern, no l'aprofita res; i si en lo Purgatori, ell mateix n'eixirà quan Déu sia servit»⁵⁶⁸.

Altres obres fan més atenció a les actituds dels homes per ajudar les ànimes condemnades. *Gritos del Purgatorio y medios para acallarlos*, publicat en primera edició a Saragossa l'any 1689 per José Boneta y Laplana (1638-1714), és una de les mostres hispàniques de dirigir-se als vius per explicar els dolors de les ànimes d'una forma directa a través de la interpel·lació al lector⁵⁶⁹. De gran difusió i amb edicions catalanes com la feta a Figueres l'any 1702 o la barcelonina del 1761, el text és una crida al fidel amb la voluntat de coerció simbòlica i d'immersió en la creença

⁵⁶⁷ Christian 1990; Pacheco 1973.

⁵⁶⁸ Pacheco 1973:72

⁵⁶⁹ González Polvillo 2007

predominant. De to semblant són les recopilades per Modest Prats que cita versions catalanes de to popular avançant fins a les del segle XIX i XX⁵⁷⁰.

Entre d'altres fórmules literàries, destaquem en relació al nostre tema, els tractats que tenen com a punt central l'explicació d'aquest espai a mig camí entre Cel i Infern⁵⁷¹. Els fons patrimonials de Barcelona conserven diversos exemples, prenent importància aquells que presenten una edició catalana i un número elevat de còpies remetent a la seva difusió. Ens referim sobretot a obres com *Tresor per als vius y almyner del Purgatori*, *Lo Rosari de Maria Santissima* de Jaime Barón i Arín (1657-1734)⁵⁷², *Lamentos de las benditas almas del Purgatorio, que se cantan en la capilla del S. Christo del cementerio del Santo Hospital General de Santa Cruz de Barcelona*⁵⁷³, *Tratado de devocion y modo que se ha de tener para sacar mvchas animas de Pvratorio*⁵⁷⁴ o el *Tratado de pvratorio contra Lvthero y otros hereges: segun el decreto del S.C. Trident. con singular dotrina de SS.DD. Griegos, Latin y Hebreos* de Dimas Serpi⁵⁷⁵.

Aquest darrer tractat, *Tratado de Purgatorio contra Luthero y otros hereges*, va ser redactat pel religiós franciscà nascut a Cagliari al segle XVI. Desenvolupà a la Península Ibèrica la seva carrera literària, sent aquesta composició la que va gaudir de major difusió en el Sis-Cents hispànic amb vuit edicions en vint anys, essent la *príncipe* la

⁵⁷⁰ Prats 1989

⁵⁷¹ La referència literària europea sobre el Purgatori és la visió de Dante Alighieri (1265-1321) en *La Divina Comedia*, a l'inici del Cant I del *Purgatori* ens el descriu d'aquesta forma (Alighieri 2000):

«Per correr miglior acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele;
e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno»

⁵⁷² Barón y Arín, J. *Tresor per als vius y almyner del Purgatori, Lo Rosari de Maria Santissima*. Barcelona: Joan Serra y Centenè, 1784, (BUB 07 C-244/7/29 i altres exemplars).

⁵⁷³ *Lamentos de las benditas almas del Purgatorio, que se cantan en la capilla del S. Christo del cementerio del Santo Hospital General de Santa Cruz de Barcelona*. Barcelona: imprenta de los herederos de Maria Martí, administrada por Mauro Martí, 1745, (BUB 07 XVIII-5701-2 i altres exemplars).

⁵⁷⁴ Pérez, B. *Tratado de devoción y modo que se ha de tener para sacar muchas animas de Purgatorio*. Barcelona: imprenta de Esteve Liberós, 1622, (BUB 07 B-54/3/4-2 i altres exemplars).

⁵⁷⁵ Serpi, D. *Tratado de Purgatorio contra Luthero y otros hereges: segun el decreto del S.C. Trident. con singular dotrina de SS.DD. Griegos, Latin y Hebreos*. Barcelona: imprenta de laume Cendrat, 1604, (BUB 07 B-61/4/7 i altres exemplars).

barcelonina de l'any 1601 publicada per Gabriel Graells i Giraldo Dotil. El capítol XIV, *En que lugar esta el Purgatorio y su descripción*, Dimas Serpi es fa ressò de la seva època reprenent les paraules de Sant Gregori:

«El infierno es un lugar adonde son encarceladas las animas; unas para perpetua pena: y otras para de allí salir al lugar de la holgança. Y assi el infierno sera carcel de esclavos condenados a perpetua galera, y el Purgatorio sera una carcel de gente honrada, en la qual solamente estan detenidas las animas por ciertas deudas, las quales pagadas, y satisfecha la parte, yran a morar al Real palacio del cielo»⁵⁷⁶.

És el Purgatori un espai marcat pel foc purificador. Els càstigs són el procés de redempció dels pecats i per donar una explicació visual, l'autor ho mostra en comparació amb un forn per la creació de vidre:

«(...) el Purgatorio es un retrete del infierno, al qual llega y entra el fuego y llama del infierno, a purgar y a limpiar las animas que estan alli. Y deve ser a mi parecer, como el fuego del horno de vidrio, que la fuerça del fuego esta en el horno de abaxo, y la llama purifica y acrisola la massa que esta en el horno de arriba, para hazerse della el vidrio cristalino»⁵⁷⁷.

Els recursos del frare franciscà per donar imatge al *non-lieu* és una altra forma d'apel·lació directa a l'espectador, en aquesta ocasió donant descripcions comparatives per fer tangible l'espai simbòlic. Les portades dels tractats es poden acompanyar d'il·lustracions que evoquen les ànimes i el foc, però les obres són només literàries en el seu interior. La trobada entre text i imatge es donà amb els *Desenganyys de l'Apocalipsi* de Magí Cases.

Magí Cases fou sacerdot i escriptor, catedràtic de retòrica de la Universitat de Barcelona. Entre la seva producció destaca *Desenganyys, introducció a la vida devota, clau del llibre escrit dintre i fora* publicada a Barcelona l'any 1673 per Rafael Figueró.

⁵⁷⁶ Ídem, p.114.

⁵⁷⁷ Ídem, p. 115.

Coneguda amb el nom de les edicions posteriors, *Desenganys de l'Apocalipsi*, l'obra és una recreació poètica dels camins de l'eternitat: mort, judici, infern i glòria. Aquestes són les quatre postimeries de l'escatologia cristiana que donen les claus d'interpretació de la vida, la mort i el més enllà⁵⁷⁸. L'èxit de la publicació, a través de les múltiples reedicions, radica en el fet de lligar text i imatge amb els gravats que l'acompanyaven. En versions del text s'incorpora al títol aquesta apreciació: «*puede leer el que sabe, y el que no sabe de letra*», com en el cas de l'editada a Barcelona l'any 1681, esdevenint el text un llibre d'exercicis per l'esperit devot que presenta una clau interpretativa de la paraula escrita amb les imatges⁵⁷⁹. La part visual gravada es transforma en quelcom més que una decoració per transformar-se en un element «*articuladamente significativa*» citant a Diez Borque⁵⁸⁰.

L'estudi visual dels gravats ha estat desenvolupat per Immaculada Socias i desenvoluparem més àmpliament el quatre camins de la concepció religiosa de la vida i la mort com a expressió de vanitas i desengany en el proper capítol d'aquesta recerca, esmentant les versions i derivacions de les imatges que acompanyen aquesta publicació del segle XVII⁵⁸¹. Centrant l'atenció en com es presenta el tercer lloc, i la relació entre text i imatge, per Cases el Purgatori és una premsa de foc que hauria de ser un espant prou important per allunyar a l'ésser humà dels seus pecats. Forma part del judici entre advocat i fiscal, àngel i dimoni, valorant les bones accions i els pecats en una psicòstasi que obre la via del Cel o la via de l'Infern. El camí de transició és el Purgatori com espai de temporalitat breu:

«Pensa, Anima mia, pensa,
que es estar en foch, en prempsa.

Si te es tant dificultòs

⁵⁷⁸ Sobre aquestes quatre postrimeries citem la pintura de El Bosco que les uneix, *Taula dels pecats capitals*, conservada al Museo Nacional del Prado. Aquesta obra datada entre els anys 1490-1510 va ser adquirida pel monarca Felip II i enviada al Real Monasterio del Escorial l'any 1574. Altres exemples podrien ser les versions gravades de Philippe Galle, Goltzius o Wierix, per citar alguns exemples europeus.

⁵⁷⁹ Cases, M. *Llave, y ejercicios del libro apocalypitico escrito por dentro, y fuera. El qual va a parte, y lo puede leer el que sabe, y el que no sabe de letra*. Barcelona: casa Cormellas, 1681, (BUB 07 B-64/7/50). Recuperem així mateix l'edició citada prèviament: Cases, M. *Desenganys del Apocalypsis...*, 1694.

⁵⁸⁰ Diez Borque 1993:139

⁵⁸¹ Socias 1993a; Socias 1993b

sufrir al puny una brasa,
 què faràs si se te abrasa
 tota la Anima, y lo cos?
 Si en Purgatori son tantes
 las penas, quals los Inferns,
 digas, Home, que seny tens?
 com de passar no te espantas
 una hora de aquells turments?»⁵⁸².

Aquesta visió divergeix de les més comunes que presenten les ànimes entre les flames del foc purificador. Aquesta és la visualitat comuna que transcendeix el temps i marca la iconografia lligada al Purgatori. En els gravats que il·lustren la publicació de Cases o que deriven d'ella, és la premsa la mostra gràfica (fig. 41). La violència dels càstigs es reserva per la compartimentació de les penes en les imatges de l'infern.



Fig. 41. Pere Abadal, *Novíssims, Judici*, 1684, (edició Pere Gomita i Giralt, s. XVIII)

© AHCB, Barcelona.

⁵⁸² Utilitzem l'edició facsímil per la cita textual (Cases 1974 (c. 1681)) que recupera l'original sense datar (finals del segle XVII o inicis del segle XVIII) feta a Barcelona per Jaume Surià.

Els altres gravats de l'època mostren doncs una forma estereotipada en tant que les ànimes de diverses classes socials es barregen entre el foc igualitari. En ocasions assistim a la intersecció d'advocacions marianes o de figures santes que ofereixen un camí de sortida pels turmentats. Si fem atenció a la imbricació d'imatge i text analitzant els goigs i les indulgències dedicades a les Ànimes del Purgatori, ens trobem amb mostres diverses en les diferents institucions públiques i en les col·leccions privades. Una primera seria el titulat *Dolorosos lamentos de la benditas almas del Purgatorio que se cantan en la capilla del santo Christo*, conservat al Centre de Documentació i Recerca de Cultura Tradicional i Popular o a la Biblioteca de Catalunya entre d'altres institucions i edicions posteriors⁵⁸³. Aquesta xilografia, que incorpora text i imatge, ens presenta els condemnats al Purgatori entre els que trobem reis, frares i bisbes; la mort igualadora, als peus de la creu de Crist i la intervenció angèlica. La imatge es completa amb el text que reclama la intervenció per la salvació d'aquestes ànimes:

«Fieles, Christianos, Amigos, dad credito à estos Lamentos, obrad bien, à fuera culpas, para huir de estos tormentos: Socorro, piedad, alivio, concluimos con gritar; que Dios nos saque de penas, y nos lleve à descansar».

El text aporta consideracions sobre la participació a la citada capella del Sant Crist edificada al cementiri de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona:

«En dicha Cofadria se admiten dos especies de Cofadres; unos, que deben dar cada año 4 ss. 4, ò un dinero la semana, y à estos, à mas de los Sufragios generales, cuando mueren, dando aviso, se le celebrarán 3. Missas en el Altar de dicha Capilla, que es Privilegiado para los Cofadres (...) Otros, que siendo pobres, è imposibilitados de poder trabajar, y

⁵⁸³ *Dolorosos lamentos de la benditas almas del Purgatorio que se cantan en la capilla del santo Christo*. Barcelona: s/d., (CDRCTP FR-1103, BC Goigs 5 i altres exemplars). Per les cites textuais hem fet ús de la versió conservada al CDRCTP.

pagar dichos 4 ss. 4 (...) prometiendo en el interin rezar cada dia, ò siete veces cada semana, las Oraciones del Padre nuestro, y Ave Maria (...).

Participar en els rituals de la confraria suposa una preparació a la pròpia mort, tant venerant les ànimes d'aquells que ja pateixen els mals del Purgatori, com garantint les misses en el moment de la mort dels membres de la confraria. La participació social és un vincle que propaga la pregària entre els membres de la col·lectivitat i l'assistència espiritual mútua. El context històric ens relaciona aquestes indulgències pels confreres amb la butlla de Benet XIV de l'any 1744, publicada a Barcelona el 13 de juliol del mateix any que «*concede à cualquier Persona de uno, y otro sexo en el dia del ingreso à la Cofradia, habiendo consellado, y comulgado, Indulgencia plenaria, y remission de todos sus pecado*»⁵⁸⁴.



Fig. 42. Ànimes del Purgatori, c. 1677, *Llibre de mostres Abadal*, núm. 12, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

Altres goigs en aquesta mateixa línia serien, a tall d'exemple, les produccions de la família d'impressors i gravadors Abadal⁵⁸⁵. Citem el de Pau Abadal, *Goig de les Ànimes*

⁵⁸⁴ *Dolorosos lamentos...*, s/d.

⁵⁸⁵ Socias 2006.

del Purgatori i les versions del tema que pertanyent al *Fons Abadal* de la Biblioteca de Catalunya. Del *Llibre de mostres Abadal* voldríem esmentar la planxa núm. 12, *Ànimes del Purgatori*, datada pels voltants de l'any 1677 (fig. 42)⁵⁸⁶. La iconografia del gravat ens separa l'espai en dos àmbits separats per una orla de núvols: el superior celestial on els àngels amb calzes recullen la sang dels estigmes de la crucifixió de Crist, i l'àmbit inferior on les ànimes entre flames són salvades per figures angèliques. La presència de Crist i de la seva sang com a element eucarístic aprofundeix en la concepció de la bona vida cristiana i la redempció per salvar-se dels càstigs del Purgatori.



Fig. 43. *Nostra Senyora del Carme*, c. 1694, *Llibre de mostres Abadal*, núm. 28, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

Altres mostres serien versions de la intersecció pels condemnats. En el *Llibre de mostres Abadal*, la planxa núm. 28 presenta a la Mare de Déu del Carme, asseguda

⁵⁸⁶ Pau Abadal, *Goig de les Ànimes del Purgatori*, 1677, *Llibre de mostres Abadal*, núm. 12, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, (Socias 2006:32).

sobre una nuvolada, s'apareix a dues ànimes junt a un sant a mà dreta⁵⁸⁷. Els àngels la coronen, mentre que uns altres ofereixen els escapularis a les ànimes (fig. 43)⁵⁸⁸.

En l'exemplar del segle XVIII signat per Joaquim Sellent, la protagonista també és la figura de la Mare de Déu del Carme acompanyada per sants carmelitans, ja que l'ordre del Carmel serà una de les defensores de la doctrina del Purgatori en aquesta època barroca⁵⁸⁹. L'escapulari intercedeix per les ànimes presentat per dos *putti* ja que els que ofereix el nen i la verge són per Sant Joan de la Creu i Santa Teresa de Jesús, reformadors de l'ordre. En aquesta peça calcogràfica trobem un treball més acurat de detalls que la distància de les produccions xilogràfiques anteriors. Són les versions amb matriu de fusta les que ens mostren una realitat de la popularització del tema del Purgatori, sobretot a través de les festivitats a inicis de novembre.

Els altars d'ànimes constitueixen la versió més popular d'aquesta iconografia, en la qual es barregen la intercessió divina i els condemnats. Les produccions xilogràfiques tenien com a funció la creació d'altars pels novenaris d'ànimes, dies 1 i 2 de novembre: el paper, que ofereix una certa transparència, se situava davant un llum de gressal que il·luminava per la part posterior el gravat, creant efectes lumínics en els espais sense tinta i d'ombra en els espais tintats. El crucificat, la Mare de Déu dels Dolors, els àngels, els esquelets que ens recorden la mort, els cortinatges i les palmatòries enceses són elements que retrobem freqüentment en la part superior, dominant les ànimes entre flames enceses de la part inferior. Aquestes imatges recorden per la presència textual el «*miserere nostri*», el «*nemini parco*» o el «*memento mori*». Acostumaven a ser col·locades en espais privats de devoció a les cases, per recordar en els primers dies de novembre aquelles ànimes que necessiten de la nostra fe i pregària.

⁵⁸⁷ *Nostra Senyora del Carme*, c. 1694, *Llibre de mostres Abadal*, núm. 28, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, (Socais 2006:133).

⁵⁸⁸ Del mateix *Llibre de mostres Abadal* podem citar l'estampa núm. 36, segle XVIII, que presenta la mateixa iconografia feta a Manresa per Ignasi Abadal (Socais 2006:228-229), o la conservada amb el núm. 58 del citat *Llibre* que presenta la ciutat de Manresa en el pla inferior (Socais 2006:230). Assistim a una continuació de la temàtica en èpoques posteriors a través de les realitzacions familiars i la projecció i manteniment d'una temàtica i un tipus iconogràfic.

⁵⁸⁹ Joaquim Sellent, *Nostra Senyora del Carme*, s. XVIII, Biblioteca Universitat de Barcelona, (BUB 07 B-Es-XVIII-Sellent, Joaquim.966).



Fig. 44. Altar d'Ànimes, s/d, Palau Antiguitats, Barcelona.

Exemples d'aquest tipus d'imatge podrien ser el policrom a la trepa del Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular, datat en el segle XIX⁵⁹⁰, altres versions semblants (fig. 44) o les múltiples versions en blanc i negre que trobem en aquesta mateixa institució i en altres col·leccions. Totes elles presenten les ànimes en la part inferior sota una estructura que ens recorda els túmuls i les creacions de l'arquitectura funerària efímera. Les ànimes són una mostra de la societat, igualant la mort a les classes socials i donant a l'ésser humà un mateix final. Les versions més senzilles són tan sols cranis amb túbies creuades que avui en dia conservem en planes senceres⁵⁹¹.

Si els altars d'ànimes prenen un caràcter col·lectiu i són centre de la devoció d'una comunitat de fidels, assistim a uns aparells constructiu de muntatge anual a l'interior

⁵⁹⁰ *Altar d'ànimes*, s. XIX, Centre de Documentació i Recerca de Cultura Tradicional i Popular, Barcelona, (CDRCTP E-090).

⁵⁹¹ A tall d'exemple citem la següent: *Memento Mori*, s/d., Centre de Documentació i Recerca de Cultura Tradicional i Popular, Barcelona, (CDRCTP E-045). Els fons del CDRCTP, de l'AHCB, la BC, i la BUB, entre d'altres centres patrimonials i col·leccions privades, tenen àmplies versions de la popularització d'aquesta tipologia de gravats. Molts d'ells transcendeixen els llindars del segle XVIII i ens porten a versions dels segles XIX i XX.

de les esglésies que ofereixen una vessant poc coneguda de la festa efímera. Són pocs els testimonis que conservem⁵⁹². *In situ* i restaurat, podem comentar l'exemple paradigmàtic català realitzat per Joan Carles Panyó i Figaró (1755-1840) a l'església parroquial de Santa Maria de Segueró, el *Novenari d'ànimes*⁵⁹³. Amb aquest parament situat davant de l'altar, el temple esdevenia un espai dedicat a la memòria dels difunts que de forma anual prenia els actes litúrgics de la comunitat. Datat a inicis del segle XIX, el conjunt és un arc triomfal d'estil neoclàssic que emmarca les Ànimes del Purgatori inferiors amb una estructura arquitectònica que s'enriqueix amb unes figures que completen la iconografia. L'àtic presenta a la mort com a esquelet a cavall amb la dalla i la clepsidra. Sobre l'entaulament dues figures al·legòriques en plors, mostra del dol. La part inferior, flanquejant l'arc, és la destinada als poders religiosos i polítics, la figura del papa i la figura del rei o emperador, ambdós com a esquelets guarnits amb la indumentària del seu poder terrenal, recordatori del poder igualitari de la mort.

Els altars d'ànimes els podem entendre com a construccions efímeres lligades a les devocions populars. Són la versió del Purgatori que arriba a la col·lectivitat amb un ritus anual marcat. De caràcter permanent són els encàrrecs de retaules, escultòrics o pictòrics, que incorporen a les iconografies dels temples el Purgatori en construccions fixes. Entre els segles XVII i XVIII Catalunya va veure un increment de la temàtica malgrat les presències medievals d'aquesta plàstica⁵⁹⁴. El context català es pot posar en relació a altres àrees europees catòliques que presenten aquesta mateixa visualitat de la religió. Entre els estudis desenvolupats a França destaquem els de Vovelle per la zona de la Provença i les derivacions a Europa⁵⁹⁵. Tots ells responen a la difusió entre els fidels de les idees per crear un «espai al·legòric» per alliberar-se del pecat que Cantera entén de la següent forma:

⁵⁹² Notícies documentals ens donarien constància d'un *Novenari d'ànimes* per l'església de Sant Joan Baptista de Valls realitzat al segle XVIII. Entre les referències tenim els treballs de pintura i daurat de Pau Morales i Prat (1721), Francesc Morales i Anglès (1756) i Francesc Capfort (1757) segons les recerques de Sofia Mata (Mata 2008). Aquesta obra efímera completaria la capella del temple dedicada a les Ànimes del Purgatori amb el seu corresponent retaule de les Ànimes del Purgatori, conservat parcialment, que es va iniciar a finals del segle XVII i s'allargaria fins entrat el segle XVIII.

⁵⁹³ Joan Carles Panyó i Figaró, *Novenari d'ànimes*, segle XIX, església parroquial de Santa Maria de Segueró, (Rovira 2002).

⁵⁹⁴ Rodríguez 2004

⁵⁹⁵ Vovelle 1970; Vovelle 1996

«Se secularizarán muchas ideas procedentes de la creencia religiosa, permaneciendo bajo otra retórica: la maldad de la condición humana, la concepción de la vida como peligro, el carácter absurdo de la existencia humana, de la idea de la muerte como tránsito. Un sentido liberador de la muerte que también se encuentra presente en esa otra religiosidad más serena»⁵⁹⁶.

Si ens endinsem en el panorama artístic dels segles XVII i XVIII a Catalunya, tenim mostres diverses de la plasmació del Purgatori. En el segle XVII tenim la realització de Joan Grau per l'església de Santa Maria de Guissona⁵⁹⁷. Datada pels volts de l'any 1655, els fragments del *retaula de les Ànimes* són una mostra de la nova predicació del tercer lloc⁵⁹⁸. Les tres ànimes cremant-se conservades junt els dos relleus, *Resurrecció dels morts* i *Separació dels elegits i els rèprobes en el Purgatori*, ens donen una mirada completa a la concepció escatològica cristiana traspassada a una creació artística. Per aquests relleus la intervenció es per part dels àngels, encara que la parcialitat de les parts que ens han arribat no ens permet fer una lectura global del conjunt.

Amb data propera, entre els anys 1671-1673, tenim una versió divergent amb els plafons ceràmics del claustre del convent de Sant Francesc d'Assís de Terrassa⁵⁹⁹. El conjunt conservat sencer ens situa el Purgatori com una escena que forma part de la hagiografia del protagonista. En la galeria nord que evoca la humilitat de Sant Francesc, tenim l'escena de *Sant Francesc alliberant les ànimes del Purgatori*. Lligar les llunetes ceràmiques a les tesis contrareformistes ens aporta un context per la comprensió de l'escena dins del seu moment i dins la pròpia ordre dels franciscans⁶⁰⁰. El Purgatori és un estat de l'esperit de l'època i la pròpia vida de Sant Francesc és el lligam. Aquesta selecció iconogràfica és una analogia del *Poverello* i Crist, tal i com ha

⁵⁹⁶ Canterla 2004:94

⁵⁹⁷ Joan Grau, *Resurrecció dels morts i Separació dels elegits i els rèprobes en el Purgatori*, c. 1655, església de Santa Maria, Guissona.

⁵⁹⁸ Yeguas 2005-2006:151-153

⁵⁹⁹ Llorenç Passoles, *Conjunt ceràmic del convent de Sant Francesc*, 1671-1673, convent de Sant Francesc d'Assís, Terrassa.

⁶⁰⁰ Canalda 1999; Canalda 2003; Canalda 2004; Canalda 2008

estudiat Sílvia Canalda, lligant l'escena amb la defensa tridentina del Purgatori⁶⁰¹. La temàtica va ser difosa pels gravadors holandesos i flamencs que van donar a conèixer aquesta escena, junt l'estigmatització. A mesura que penetraven les idees conciliars, la vinculació de Sant Francesc quedava lligada al Purgatori alliberant les ànimes amb el cordó de l'hàbit, com a iconografia d'arrel caputxina⁶⁰².

Els textos franciscans com les *Floretes de Sant Francesc* es fan ressò d'aquesta mentalitat. El capítol que porta per títol *Com, quan deia missa el dia dels morts, fra Joan de La Verna va veure moltes ànimes alliberades del Purgatori* ens dóna una visió de l'ordre sobre l'alliberament d'ànimes:

«Durant el temps d'aquella missa, en aixecar devotament el Cos de Crist i oferir-lo a Déu Pare li demanà que, per l'amor del seu Fill beneït, Jesucrist –que per rescatar les ànimes havia estat penjat a la Creu-. Li plagués d'alliberar de les penes del Purgatori les ànimes dels morts creades i redimides per Ell. De cop i volta veié un nombre quasi infinit d'ànimes que eixien del Purgatori semblants a guspises de foc que sortissin d'una fornall encesa, i pujaven al cel pels mèrits de la Passió de Crist (...)»⁶⁰³.

El Purgatori és el tema del *Plafó de rajoles amb les ànimes del Purgatori* conservat al Museu Diocesà de Tarragona⁶⁰⁴. Amb un total de 84 peces, aquesta aplicació mural de Sant Martí de Maldà, datada vers la segona meitat del segle XVII, ens mostra una possible realització dels escudellers barcelonins per poblacions tarragonines. Un medalló central ens presenta les ànimes i les flames que es combinen amb gerros de flors a banda i banda i un marc amb motius florals. Entre els fons dels Vinseum un altre plafó ceràmic ens porta al Purgatori en aquesta ocasió amb la Mare de Déu del Carme

⁶⁰¹ «(...) la obra de Bartolomeo de Pisa, *De conformitate* (1390-1395), quien explica que Francisco, una vez estigmatizado, muerto y bienaventurado, desciende al purgatorio coincidiendo con su festividad para aliberar almas atormentadas. El paralelismo se establece con la narración que del Descenso de Jesucristo a los limbos hizo el Evangelio apócrifo de Nicodemo, que se difundió por Occidente gracias a la obra de Jacopo de Vorágine», (Canalda 2008:378).

⁶⁰² Canalda 2008:379

⁶⁰³ Gamissans 1997:136

⁶⁰⁴ *Plafó de rajoles amb les ànimes del Purgatori*, s. d., Museu Diocesà de Tarragona.

per una cronologia més avançada⁶⁰⁵. Aquests exemples ens endinsen en la popularització del tema i la seva difusió amb formats i medis diversos.

Al Museu de la Pesca de Palamós es conserva una pintura anònima de l'any 1699 que ens aporta una iconografia específica lligada al Purgatori (fig. 45)⁶⁰⁶. L'obra representa a Sant Nicolau de Tolentino, frare agustí (c. 1246-1305). El sant italià apareix amb una estrella sobre el pit, amb un tall d'assutzena a la mà esquerra que també subjecta una creu. A l'altra mà porta un plat amb una perdiu viva i un llibre a sota. En ser advocat de les ànimes del purgatori, eren freqüents les aparicions i visions que tenia en vida, apareix en la part posterior en una escena on amb el seu cinturó treu les ànimes d'aquest tercer lloc.



Fig. 45. *Sant Nicolau de Tolentino*, 1699, Museu de la Pesca, Palamós.

Del segle XVII era la desapareguda *capella de les Beneïdes Ànimes del Purgatori* de la Seu Vella de Lleida⁶⁰⁷. Fundada per Miquel Jeroni de Molina i Aragonès havia de ser el seu espai de sepultura. El projecte va ser de fra Jaume de Sant Agustí amb l'execució signada el 4 de maig de 1698 per part dels mestres d'obra Francesc Gassol, Josep Roig i

⁶⁰⁵ *Plafó de rajoles amb les ànimes del Purgatori i la Mare de Déu del Carme*, c. 1800, Vinseum, Museu de les Cultures del Vi de Catalunya, Vilafranca del Penedès

⁶⁰⁶ *Sant Nicolau de Tolentino*, 1699, Museu de la Pesca, Palamós.

⁶⁰⁷ Esteve i Perendreu 1991

Josep Marginet⁶⁰⁸. La decoració era el retaule del palau del bisbe que s'havia de traslladar a la citada capella⁶⁰⁹. Aquest espai arquitectònic era dedicat a les ànimes en tant que espai de repòs de les restes del patrocinador, element que divergeix d'altres fundacions pies que acostumaven a ser projectes escultòrics o pictòrics.

Un dels conjunts que millor ens mostra la iconografia i la recepció del Purgatori, malgrat la seva conservació parcial, és la capella dedicada a aquest tema a l'església de Sant Joan Baptista de Valls. Les pintures són un testimoni de la defensa del *non-lieu* com a una eina de predicació a través de l'element visual. Aquesta és la premissa iconogràfica de les tres pintures que encara avui en dia podem visitar al citat temple. La pintura principal del conjunt va ser realitzada pel pintor vallenc Jaume Pons i Monravà (1671-1730) tal i com consta a la documentació⁶¹⁰. Aquesta obra correspon al títol d'*Altar de les Ànimes del Purgatori* (fig. 46) seguint la bibliografia⁶¹¹. Completen aquesta capella altres dues pintures atribuïdes a Francesc Morales i Anglès vers l'any 1762, *Sant Josep entre els àngels i el Purgatori* (fig. 47) i *La Mare de Déu del Rosari entre els àngels i el Purgatori* (fig. 48)⁶¹². L'any 1769 s'haurien fet els marcs i ornaments contractats a Lluís Bonifàs i Massó⁶¹³.

⁶⁰⁸ AHPLI, *Not. J. Gordà*, Reg. 735, ff. 113-114v., citat per Esteve i Perendreu 1991:333-334.

⁶⁰⁹ Ídem, p. 333.

⁶¹⁰ El *Llibre de la Confraria de les Ànimes* de l'Arxiu Parroquial ens informa del pagament de 33 lliures i 12 sous l'any 1718 al pintor per la realització de l'obra principal del retaule de la capella de la citada confraria. El marc de l'escultor Magí Guimerà i el daurat per part de Francesc Morales i Anglès haurien estat feines posteriors, c. 1736. Les precisions documentals són deutes de les publicacions de Ventura 1988 i Mata 2008.

⁶¹¹ Jaume Pons i Monravà. *Altar de les Ànimes del Purgatori*, c. 1718, església de Sant Joan Baptista, Valls. La bibliografia sobre l'obra i el conjunt vallenc és la publicació sobre l'artista de Ventura i Solé (Ventura 1988).

⁶¹² Francesc Morales i Anglès, *Sant Josep entre els àngels i el Purgatori*, c. 1762, església de Sant Joan Baptista, Valls; Francesc Morales i Anglès, *La Mare de Déu del Rosari entre els àngels i el Purgatori*, c. 1762, església de Sant Joan Baptista, Valls. Ventura i Solé manté l'atribució feta per Fidel de Moragas que cita l'any 1762 i el cost de 22 lliures i 10 sous barcelonins per la realització d'aquestes pintures, (Ventura 1988:28-30). Altres documents sobre Francesc Morales el situen fent obres per la dita capella en els anys 1736, 1756, 1760, 1762, 1766 i 1779, entre d'altres, segons la documentació aportada pels estudis de Sofia Mata (Mata 2008:9).

⁶¹³ Mata 2006 i Mata 2007. Altres feines documentades situen a Bonifàs com a mestre habitual de la Confraria de les Ànimes. Així mateix hauríem d'incorporar la tasca de l'escultor en la realització del *Novenari d'Ànimes* per l'altra major de l'església de Valls que organitzava anualment la confraria (Valls 2005).



Fig. 46. Jaume Pons i Monravà. *Altar de les Ànimes del Purgatori*, c. 1718, església de Sant Joan Baptista, Valls.

Amb aquestes tres pintures tenim un programa d'adició de devocions al voltant del concepte del Purgatori. La taula central ens presentaria la missa per les ànimes al centre per obrir la glòria celestial a la part superior i les ànimes consumides pel foc en la part inferior. Dos àngels estableixen la relació entre els dos espais alliberant del turment temporal a algunes d'aquestes ànimes. La divisió de l'obra evoca tres espais, el celestial, el terrestre i el destinat al Purgatori. Crist amb la Mare de Déu, els apòstols, Déu Pare i Sant Joan Baptista apareixen entre núvols per obrir pas als àngels que enllacen amb els condemnats. Entre flames les anatomies humanes han perdut les referències i atributs a la seva posició dins de la societat, aquest foc que els consumeix els iguala. La part lateral és la referència terrestre a l'eucaristia com a estratègia d'alliberament de les ànimes. Dues figures d'esquenes són espectadors del moment de la consagració de l'hòstia per part d'un sacerdot amb casulla i tiara papal al fons. Es tractaria de San Gregori, el papa defensor de la doctrina del Purgatori, i de forma específica la representació visual de les trenta misses de Sant Gregori Magne com salvació dels difunts condemnats⁶¹⁴.

⁶¹⁴ Iconografia similar s'observa en una pintura restaurada l'any 2014 al Centre de Restauració i Conservació de Béns Mobles de Catalunya. La peça en qüestió porta per títol *Les ànimes del Purgatori* i



Fig. 47. Francesc Morales i Anglès, *Sant Josep entre els àngels i el Purgatori*, c. 1762, església de Sant Joan Baptista, Valls



Fig. 48. Francesc Morales i Anglès, *La Mare de Déu del Rosari entre els àngels i el Purgatori*, c. 1762, església de Sant Joan Baptista, Valls

es troba conservada a l'església de la Nativitat de la Mare de Déu de Vilaplana al Baix Camp. Aquesta ens mostraria un desenvolupament del tema en altres parròquies de les comarques tarragonines amb afinitats d'estil i en les solucions iconogràfiques.

Les altres dues pintures que actualment estan conservada a les parets laterals, tenen una composició similar però aportant dues advocacions complementàries. La part superior és l'espai de Sant Josep amb el nen o la Mare de Déu del Rosari. Entre núvols i figures angèliques ofereixen un rescat espiritual als condemnats de la part inferior. L'àngel al centre és la unió estenent els braços per agafar de la mà a les ànimes. Aquest gest és el que realitza Sant Josep. En aquest llenç destaquem la presència de l'atribut episcopal per un dels personatges com a espai de penitència igualitari. San Josep i la Verge del Rosari són dues vies tradicionals d'alliberament d'ànimes segons les oracions i les celebracions eucarístiques que els incorporen com a intercessors entre d'altres figures santes o advocacions marianes.

Les realitzacions de Lluís Bonifàs, citat en el temple vallenc, sota l'advocació del Purgatori ens portaria a un catàleg de peces que incorpora la conservada a Aleixar o les destruïdes de Vallmoll, Lleida i Aliò. El *Retaule de les Ànimes del Purgatori* de la parroquial d'Aleixar, queda documentat pel *Llibre de Feines* de l'escultor⁶¹⁵. La figura de l'arcàngel Sant Miquel anava flanquejada per Santa Caterina i Santa Clara, ambdues perdudes però citades per les descripcions de la primera meitat del segle XX⁶¹⁶. Diu la documentació:

«Consentí ab lo Dr. J(oseph) Martí Rector de la Vila de la Alaxar per lo preu de 300 lls. un Retaula de Animas 100 lls. contan y finide la obre lo restan ab los pactes que ells auran de cuidar de ferlo venir a buscarlo y fer lo gasto tot lo temps que se cura de menester per asentarlo y lo matex Rector me acabi de pagar»⁶¹⁷.

A L'Aleixar tenim el punt de partida per l'estudi documental d'altres feines de Bonifàs entorn el Purgatori⁶¹⁸. Entre elles la que s'hauria hagut de fer a la Seu Nova de Lleida

⁶¹⁵ Lluís Bonifàs, *Retaule de les Ànimes del Purgatori*, 1754, església de Sant Martí, L'Aleixar. Ha estat estudiada a nivell documental i estilístic per Maria Rosa Barbarà (Barbarà 2007).

⁶¹⁶ Barbarà 2007:442-443

⁶¹⁷ *Ibidem*.

⁶¹⁸ La documentació recull referències per les realitzacions de Vallmoll, el 9 d'abril de 1765, o la d'Aliò l'any 1778, (Mata 2007).

l'any 1774, realitzada finalment per Juan Adán. La traça, desapareguda l'any 1936, responia a la disposició testamentària del Miguel Jerónimo de Molina⁶¹⁹. Altres obres ens portarien a Francesc Bonifàs amb l'atribució a aquest del *Retaule de les Ànimes* de l'església d'Altafulla de l'any 1787 i exemples de l'Arxidiòcesi de Tarragona on romanen documents de conjunts desapareguts⁶²⁰.

Podem trobar altres exemples del tema que tractem on les ànimes poden estar representades soles o acompanyades dels intercessors celestials. El llenguatge del retaule català pot oferir exemples com els que Assumpta Roig citava a la seva tesi doctoral, el *Retaule de la Mare de Déu del Carme* d'Altafulla, ja citat, i els de la *Puríssima Sang* de Manresa o de Girona, junt el plafó de la parroquial de Prada o el cos central del *Retaule de les ànimes* de la seu de Tortosa⁶²¹. Altres mostres ens porten al *Retaule de la Glorificació de la Mare de Déu* de la Catedral de Barcelona que incorpora en les portes escenes referents al Purgatori (fig. 49)⁶²².



Fig. 49. Joan Gallart, *Retaule de la Glorificació de la Mare de Déu*, c. 1709-1711, capella de les ànimes, Catedral de Barcelona

⁶¹⁹ Mata 2006:239

⁶²⁰ Les parròquies de Gratallops i Torroja també en tenien capelles decorades destinades a l'advocació de les Ànimes. Altres temples disposaven de muntatge efímers pel novenari d'ànimes, com el cas de Sant Pere de Vilabella, (Perea 1998).

⁶²¹ Roig 1990:286

⁶²² Joan Gallart, *Àngels traient ànimes del Purgatori*, c. 1709-1711, capella de les ànimes, Catedral de Barcelona.

Àngels traient les ànimes del Purgatori són les pintures de les portes del citat retaule barceloní. Situat a la capella de les Ànimes estableix un diàleg funerari amb el sepulcre gòtic del bisbe Escales que trobem en el mateix espai catedralici, promotor de la construcció d'aquesta capella a finals del segle XIV. Els documents notariais ens ofereixen les claus per entendre la construcció del retaule com a llegat del canonge Francesc Valeri, la iniciativa d'eclesiàstics en el mecenatge de l'art barroc català⁶²³. La lectura del seu testament, el 8 de maig de 1679, establia una divisió dels seus béns en tres parts. Una destinada a fundacions per celebrar funcions religioses i il·luminacions. Una segona era per familiars, criats, malalts de l'Hospital de la Santa Creu i pobres de les presons. La tercera part s'oferia a la seu per realitzar millores i ornamentacions a la Cripta de Santa Eulàlia, per obres de la catedral, per l'administració comuna i canonical i per l'ornamentació de la capella de les Ànimes que ens ocupa.

La documentació dels protocols notariais ens indica els noms del que intervenen en l'elaboració de les últimes voluntats del canonge Valeri⁶²⁴. El 6 d'abril de 1709 el marmessor, Andreu Foix, signà una època amb el mestre de cases Joan Ferrer que inclou els noms de les feines de serralleria amb Joan Crusat, de vidrieria amb Francesc Saladrigas i del daurat amb Francesc Mas. Sobre el retaule, es va presentar una traça al capítol el dia 12 d'abril de 1709 que va portar a la signatura del contracte el 17 d'abril de 1709 amb l'escultor del cercle de Francesc Santacruz, Marià Montanya, per una quantitat de 450 lliures. La part pictòrica ens arriba amb l'època signada per Joan Gallart el 26 de gener de 1711 per un valor de 150 lliures. Aquí inclouríem les falses portes decorades, pintures a l'oli sobre tela adherida a un suport de fusta, que ens mostren les ànimes de l'advocació de la capella.

⁶²³ Dorico 2007. Sobre el patronatge en la seu barcelonina en època barroca citem l'estudi de Santi Mercader que ofereix una mirada completa sobre el tema (Mercader 2011).

⁶²⁴ L'estudi documental realitzat per Carles Dorico ens ofereix les claus per entendre aquesta obra. Cita l'autor com a fonts primàries de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona les següents referències: AHPB, Macià Marçal, *Esborrany del llibre de negocis del capítol de la Seu de Barcelona*, 1708-1709, 17 abril 1709, sense foliar; AHPB, Francesc Marçal, *Manual 1711*, f. 15v-16v. Entre les dades documentals citem la descripció del conjunt: «Primo, lo tauló gran de la Santíssima Trinitat, la Verge, Joachim y Ana (...) hystòria de Maria Santíssima, estragó de Innocents, dos àngels y ànimas a las dos portas, y caxa exterior del Sant Innocent (...)», (Dorico 2007:256).

El retaule en la seva versió barroca esdevé una condensació d'advocacions lligades a l'espai on es troba. Les anteriors a la Santíssima Trinitat i als Sants Innocents es completen amb les Ànimes del Purgatori. Aquesta és la clau interpretativa de la iconografia que no té una relació aparent entre les parts. L'amalgama d'advocacions a la capella creen per la seva decoració un collage de conceptes fruit del passat i del present. Respectar la memòria de les tradicions anteriors és el marc per entendre l'elecció temàtica.

La pintura central és la *Glorificació de la Mare de Déu* presentada en una apoteosi celestial acompanyada de San Joaquim i Santa Ana. Aquest mateix protagonisme marià el tenim a les pintures ovalades, el *Naixement de la Maria* i la *Presentació al Temple*. La vida de Maria marca la part superior del conjunt que es completa amb la predel·la dedicada a la *Matança dels Innocents* i amb l'urna de plata, el reliquiari, del cos d'un Sant Innocent. Les portes són la visualització del Purgatori amb àngels traient les ànimes del foc purificador. En aquesta elecció iconogràfica no es donà una intersecció directa entre la figura mariana i els condemnats. Malgrat aquesta absència de lligam es desprèn del camí de la glorificació de Maria una via de salvació cristiana atenent a les premisses de la religió del moment.

El tema del Purgatori no ha deixat de ser representat per autors diferents. Tenim les versions d'Antoni Viladomat i de Francesc Tramulles, per citar dos noms propis⁶²⁵. La pintura de Francesc Tramulles, *Mare de Déu intercedint a favor de les ànimes del Purgatori*, mostra el poder de l'escapulari de la Mare de Déu del Carme⁶²⁶. La seva restauració va donar-la a conèixer com a obra inèdita, incorporant-la dins del catàleg del pintor⁶²⁷. La composició manté la separació entre part celestial i Purgatori. Crist, la

⁶²⁵ La iconografia del Purgatori en l'obra d'Antoni Viladomat es extensa si resseguim el catàleg de l'artista elaborat per Miralpeix. Els exemples de l'església de Sant Domènec a la Seu d'Urgell, i de Sant Julià de Lòria a Andorra són les incorporades al seu corpus de peces conservades (Miralpeix 2014: núm.194, 127). Com a pintura no conservada o no localitzada, Miralpeix cita la realitzada pel convent de Carmelites Descalces de Barcelona. D'atribució dubtosa a Viladomat o Francesc Tramulles seria la que pertany a una col·lecció privada i que té punts de contacte amb la realitzada per Tramulles conservada a la parroquial de Palau de Noguera (Miralpeix 2014: núm. 336).

⁶²⁶ Francesc Tramulles, *Mare de Déu intercedint a favor de les ànimes del Purgatori*, c. 1746-1769, església parroquial de Palau de Noguera.

⁶²⁷ Mirambell 2004; Balust 2004

Mare de Déu, l'Esperit Sant i set figures angèliques donen pas a l'espai d'expiació del pecats. És l'escapulari l'element de transició entre les dues parts. Maria n'ofereix un però al cistell en queden d'altres: l'esperança en la redempció rau en aquesta fet⁶²⁸. El tema, malgrat el manteniment de l'estructura iconogràfica, no dona una mirada estereotipada, ja que destaquen les ànimes amb les seves anatomies que mostren el coneixement del dibuix acadèmic al natural amb model. En el camp de l'escultura, resseguint l'advocació de la Mare de Déu del Carme i per citar un altre creador català, destaquem la realització de Pere Costa conservada al Museu Frederic Marés⁶²⁹.

Entre projectes i traces conservades, voldríem fer esment una vegada més de les col·leccions de dibuixos del Museu Nacional d'Art de Catalunya. De l'antiga col·lecció Casellas tenim un anònim *Projecte de retaule de la Mare de Déu del Carme i les Ànimes del Purgatori* o el dos de Bonaventura Planella amb el tema d'un *Àngel traient les ànimes del Purgatori*⁶³⁰. De la que va ser col·lecció de Cèsar Martinell, conserva la institució barcelonina un *Projecte de retaule de les Ànimes del Purgatori* de Lluís Bonifàs que podríem posar en relació a les obres conservades o perdudes de l'autor que hem comentat anteriorment⁶³¹.

Aquesta selecció de peces ens ofereixen una mirada a un «espai al·legòric» que va adquirir una importància cabdal en la religiositat del moment. Resseguir els testaments que acumulen misses alliberadores de les ànimes turmentades és un exemple de les derivacions que aquesta recerca podria fer si ens endinsem en el terreny dels estudis històrics o de les mentalitats. L'art mostra el que la societat vivia i allò que la

⁶²⁸ La Mare de Déu, explica la tradició, donà un escapulari al carmelita anglès Simó Stock (1165-1265). L'aparició del 16 de juliol de 1251 s'acompanya de les paraules marianes que garanteixen una mort sense els turments del tercer lloc per Simó Stock. En aquest fet radica el lligam del personatge com a intercessor del Purgatori i de l'escapulari carmelità com a símbol de redempció i salvació. Portar-lo és un compromís a viure segons les virtuts de Maria per obtenir la sortida del Purgatori, com a màxim el dissabte posterior a la mort.

⁶²⁹ Pere Costa, *Mare de Déu del Carme i ànimes del Purgatori*, mitjan segle XVII, Museu Frederic Marés, Barcelona.

⁶³⁰ Anònim, *Projecte de la Mare de Déu del Carme i les ànimes del Purgatori*, 1700-1750, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Bonaventura Planella, *Àngel traient les ànimes del Purgatori*, segona meitat del segle XVIII primera meitat del segle XIX, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Bonaventura Planella, *Àngel traient les ànimes del Purgatori*, segona meitat del segle XVIII primera meitat del segle XIX, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

⁶³¹ Lluís Bonifàs, *Projecte de retaule de les Ànimes del Purgatori*, 1730-1786, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

col·lectivitat temia una vegada traspasat el llindar de la mort. Entre crits i flames, les Ànimes del Purgatori estaven presents en les oracions, sufragis, butlles, indulgències, misses i altres sistemes de codificació de la fe catòlica. Els ex-vots i les caixes almoïneres ens donen un punt i final a aquesta panoràmica purgativa.

Els ex-vots, de factura popular, ens ofereixen una mirada nova a l'esperit devot com a acció de gràcies a les Ànimes del Purgatori. Aquest és el cas d'algunes de les peces conservades al Museu Marítim de Barcelona, actes d'agraïments dels professionals del mar. Un dels ex-vots de la col·lecció està datat l'any 1780 i ens mostra tres balandres, una d'ells sense el pal, Sant Cristòfol i les ànimes en la part superior⁶³². Una cartel·la ens indica la temporalitat: «Voto dia 8 de octubre del anio de 1780». Un altre exemple ens mostra una tartana en una tempesta marítima i l'evocació de Sant Cristófol, la Verge i una Ànima del Purgatori, de l'any 1782⁶³³.

Aquesta representació de l'Ànima en els ex-vots ens porta a les bacines i caixes almoïneres que presentaven aquest mateix recurs visual. Les col·leccions del Museu Frederic Marés ens ofereixen múltiples exemples, així com altres institucions patrimonials⁶³⁴. Entre els segles XVII i XIX es van popularitzar aquests contenidors d'almoïnes que figuren el Purgatori fins a les versions de bacines metàl·liques amb una ànima al centre entre flames. L'activitat almoïnera és un sistema de finançament de la parròquia que ha precisat dels recipients idonis i ha generat oficis i suboficis com el de baciner, aplegador, santer, animer, qüestor, frare d'alforja i paborde.

⁶³² *Ex-vot*, 1780, Museu Marítim de Barcelona. Una versió similar es troba al Museu de la Pesca de Palamós que presenta la mateixa datació i la mateixa iconografia.

⁶³³ *Ex-vot*, 1782, Museu Marítim de Barcelona.

⁶³⁴ Les caixes 2003

3. 2. ASPECTES DE LA VANITAS CATALANA

La vanitas com a gènere artístic ha estat motiu d'estudi per la historiografia hispànica, francesa, italiana i flamenca⁶³⁵. Síntoma d'un període, les pintures de vanitas han estat un mitjà de mostrar la presència de la mort en la vida caduca i efímera dels objectes parats sobre una taula. El gènere esdevé una representació de la «mort al·legòrica» que ens proposem estudiar en aquest capítol en relació al marc de la nostra recerca. Transitarem entre les diferents disciplines artístiques per oferir un panorama de la vanitas catalana d'època moderna destacant si escau l'existència de certs aspectes propis. El punt de partida són les referències documentals explícites al gènere per endinsar-nos tot seguit en altres peces que de forma divergent ens presenten un «esperit de vanitas» que culminarà amb les mostres literàries.

En primer lloc voldríem definir vanitas, *vanitates* per l'ús plural del mot, seguint una definició enciclopèdica estàndard⁶³⁶:

«Composició pictòrica, generalment una natura morta, que per mitjà d'objectes simbòlics representa la caducitat de la vida, la fugacitat dels plaers terrenals i la ineluctabilitat de la mort, habitual en la pintura holandesa, francesa i espanyola del segle XVII».

El terme genèric aplicat al camp de l'art no es prou eloqüent amb l'ús donat per part dels especialistes. L'àmplia bibliografia sobre el tema ens porta a introduir altres aspectes de la mort en l'art que defineixen el concepte de vanitas més enllà de les natures mortes simbòliques: la presència dels cranis, les anatomies moralitzades, els aparats efímers per funerals, les danses macabres o altres manifestacions culturals i visuals⁶³⁷.

⁶³⁵ Martín González 1972; Tapié 1990; Vanités 2010; Zanchetta 2011

⁶³⁶ <www.termcat.cat>, 24/10/2014.

⁶³⁷ Bialostocki 1973; Chastel 1978

Per aquest motiu, i en segon lloc, el concepte «esperit de vanitas» és la nostra definició per una sèrie d'obres d'art que sense ser específicament vanitas, ofereixen un interès en parlar de la mort des d'un punt de vista simbòlic. Aquestes incorporen elements com el crani per oferir un llenguatge arrelat a la concepció de la mort traspasada als llenguatges artístics. Les referències es donen a les arts visuals i a les arts escrites, factor que ens ha portat a utilitzar el concepte de *zeitgeist* o *genius seculi* traslladat al nostre tema. La preocupació per mostrar la mort i el desengany de la vida és un element comú i definitori de la religiositat catòlica per l'espai i temps que analitzem⁶³⁸.

Valdivieso especifica com a «*elementos simbólicos en la vanitas*» un llistat d'objectes que acostumen a presentar-se lligats al concepte de senescència i pas del temps: el crani, l'espelma, el rellotge de sorra o de butxaca, les flors, els fruits, les copes, els gots, els gerros, els daus, les cartes de joc, les monedes, les joies, els instruments musicals, els llibres, els miralls, les armes, les corones i ceptres, les tiars, les mitres, els bàculs, els teixits luxosos, les petxines marines, el *nautilus*, les bombolles de sabó i el globus terraquí⁶³⁹. Gállego parla d'una «*clave intencional*» davant les aparences realistes de les pintures⁶⁴⁰. Aquesta correspondència de significat és la que Pérez Sánchez dona a un grup de pintures del gènere de la natura morta, tenint en compte que no en totes elles cal buscar «*complejas significaciones simbólicas*»:

«(...) un sector explícito de este género que, con evidencia, reclama esa lectura: las "Vanitas", en las cuales se muestra, con el lenguaje de los teólogos y con los tópicos del ascetismo de los predicadores, la vanidad de las glorias del mundo y la caducidad de la belleza, la riqueza y el poder, sujetos todos al inexorable dominio del tiempo y de la muerte»⁶⁴¹.

⁶³⁸ El concepte alemany, *zeit* (temps) *geist* (esperit), és relaciona amb el romanticisme i les teories desenvolupades per Georg Wilhelm Friedrich Hegel a *Fenomenologia de l'esperit* (1807), traspasades als estudis sociològics posteriors.

⁶³⁹ Valdivieso 2002:167-171

⁶⁴⁰ Gállego 1996

⁶⁴¹ Pérez Sánchez 1992:56

Realitzada aquesta presentació conceptual pel capítol que ens ocupa, traslladem aquest vocabulari al marc de la història de l'art catalana pels segles del barroc. La mort ha estat un element protagonista amb peces que de forma variada ens ho presenten. Podríem citar un exemple tèxtil a tall d'exemple i com a punt de partida. La Generalitat de Catalunya adquirí l'any 1557 quatre tapissos flamencs del taller de François Geubels que formarien part d'una sèrie de set episodis sobre el «Triomf», poema al·legòric de Francesco Petrarca⁶⁴². Entre aquestes peces citem el que porta per tema el *Triomf de la Fama sobre la Mort*⁶⁴³. Destinat al Palau de la Diputació del General, la mort és vençuda per la fama, lligant el tema als interessos polítics de memòria dels membres del consistori⁶⁴⁴.

El primer dels tapissos de la Generalitat, seria el tercer dels triomfs del poeta italià: el *triomf de la Mort sobre la Castedat*. Aquest tapís, al qual li manca part del costat esquerre, presenta, tal com en els somnis del poeta, la figura de la Castedat morta, representada en la seva estimada Laura, estesa dalt del carro que la condueix. Sobre el carro hi ha també la Mort entronitzada. A l'esquerra apareix un espectre amb la falç a la mà, i sota aquest, cauen vençuts per la mort, altres exemples de castedat.

El segon tapís, el que ens ocupa pel nostre estudi, presenta el *triomf de la Fama sobre la Mort*. Al mig de l'escena sobresurt la Fama dalt d'un carro. L'acompanya la Justícia amb l'espasa enlaire, així com d'altres personatges il·lustres. Els cavalls que els condueixen trepitgen els cadàvers sembrats per la Mort que cau del seu tro. Àngels trompeters fan sonar els seus instruments, anunciant-ho.

El tercer tapís presenta el *triomf del Temps sobre la Fama*. Aquesta, dalt d'un carruatge tirat per elefants, queda endarrerida al costat esquerre del tapís i aviat serà oblidada.

⁶⁴² La conservació de les peces ha patit canvis i modificacions que els han portat a mans de la Real Audiencia de Catalunya, al Palau de Justícia, a ser reclamats per Prat de la Riba, entre d'altres vicissituds.

⁶⁴³ François Geubels, *Triomf de la Fama sobre la Mort*, c. 1557, MNAC (Dipòsit de la Generalitat de Catalunya), Barcelona.

Pràcticament d'igual composició al tapís citat, tot i que més atapeït de personatges, es conserva al Victoria & Albert Museum londinenc un exemplar realitzat a Brussel·les poc abans del tapís català. Aquesta difusió del centre productor flamenc ens marcaria una via de coneixement de la iconografia i la tradició tèxtil a través de l'exportació.

⁶⁴⁴ Puig i Cadafalch 1911; Puig i Cadafalch 1923

El carruatge del Temps, en canvi, vola pels aires a gran velocitat, amb l'ajuda dels astres que acceleren el seu curs.

Finalment, l'última peça de la sèrie presenta el *trionf de la Divinitat sobre el Temps*. Aquest queda en segon terme a l'esquerra del tapís, mentre a la dreta, Déu pare, fill i l'Esperit Sant avancen dalt d'un carro empès pels símbols dels Evangelistes, en direcció a l'espectador. Els acompanyen un nombrós seguici celestial.

Si ens endinsem en el terreny pictòric, com a lligam entre la mort i l'art, apareixen obres citades a la documentació i algunes mostres conservades. El *Judici Final* de l'església de Santa Maria d'Arties a la Vall d'Aran és una mostra de finals del segle XVI sobre l'atenció als temes funeraris⁶⁴⁵. La pintura mural ens remet al medievalisme de la temàtica i una filiació a la tradició en les mostres infernals d'època gòtica. Les formes de vanitas no estarien presents en aquesta obra, ja que mantindria els paradigmes medievals de Cel i Infern sense introduir uns signes d'un llenguatge nou⁶⁴⁶. Molt diferent és la pintura sense datar d'una col·lecció particular que mostra dos esquelets a banda i banda d'una creu en un diàleg que ens diu: «Axís com sos tu saràs. Així com tu ets so astat»⁶⁴⁷. La peça s'acosta al llenguatge propi de la vanitas i ens permet trobar en peces de factura més lliure els temes que tractem en aquesta investigació.

Si resseguim les fonts escrites notariales, estudiades per Carbonell i Torras, en la col·lecció Fluvià hi havien⁶⁴⁸: «Quadro que és lo rey y la reyna en calaveras que dansan», «Ítem un quadro de la mort a cavall, usat» o «Ítem. Altre ab tres mort y diferents figures, vell». Aquests són alguns dels exemples que ens ofereixen els

⁶⁴⁵ *Judici Final*, finals del segle XVI, església Santa Maria Arties, Vall d'Aran.

⁶⁴⁶ L'estudi d'Albert Sierra ofereix una mirada a aquestes pintures murals que tenen com a tema central el Judici Final amb una separació del Cel i de l'Infern que trenca amb la disposició vertical de les escenes, adaptant-se a l'espai de la volta del presbiteri on estan situades. Un primer punt de vista és el Crist central que ens obliga a un canvi de posició per copsar el Cel i l'Infern situats a banda i banda. Al costat d'aquest triple punt de vista de l'obra, destaquem també les recerques en relació a la cronologia, amb dos fases d'execució en ple segle XVI, una primer vers l'any 1540 i una segona l'any 1589, (Sierra 2011).

⁶⁴⁷ *Vanitas*, s./d., col·lecció particular.

⁶⁴⁸ Carbonell i Buades 1995; Torras 2012

inventaris *post mortem*⁶⁴⁹. El cas de la col·lecció de Pau Fluvià, que també incorpora obres amb el cap de Sant Anastasi, és un símptoma de les obres que en el seu moment formarien part de les llars i que en moltes ocasions, malauradament, no han arribat als nostres dies. Els *memento mori* com a decoració de la casa lliga amb l'ús religiós de les peces com a eines de devoció privada. Aquest mateix esperit es traspua en les peces gravades que presenten temes afins en un format de circulació fàcil i preu inferior.

Altres exemples documentals del segle XVII que Torras estudia ens porten a Francesc de Vilalba, baró de Montmagastre, que tenia un «quadro guarnit ab sa guarnició daurat en lo qual està pinta(t) la mort y altra figura dita *Abra en ojo*»⁶⁵⁰, i dues representacions dels funerals de Lluís XIII i el cardenal Richelieu, mostra de la filiació francesa del propietari. Però també la mort era tema pels interiors de botiguers, el cas de Josep Lledó, dedicat al teixit, amb una al·legoria de la mort definida com «quadro més patit, ab la matexa guarnisió de fusta a la genovesa, ab molta diversitat de figures, que és los arbitris o significància de la mort»⁶⁵¹ completat amb d'altres, com el de format gran amb la iconografia de la Mort de Sant Josep.

Aquestes referències ens parlen d'obres pictòriques dedicades a temes relacionats amb la mort. No podem parlar de vanitas en el sentit comentat anteriorment, situat en el gènere de natures mortes amb simbolisme sobre el pas del temps i l'efímer. Més aviat ens evoquen peces del gravat que tracten temes paral·lels com els citats *Abre el ojo* o les fórmules visuals del rei i la reina metamorfosats en esquelets de les *Cartes de navegació al cel*.

La recerca en ha portat a qüestionar-nos sobre l'existència d'una pintura de vanitas, pròpiament dita, realitzada en àrea catalana pels segles XVII i XVIII. Els exemples hispànics de pintors com Andrés Deleito (documentat entre els anys 1656-1663), Juan Francisco de Carrión (fl. 1672), Luis de Melgar (s. XVII), Juan de Arellano (1614-1676) i

⁶⁴⁹ Torras 2012:107-116

⁶⁵⁰ Ídem, p. 65. Sobre el tema del «*Abre el ojo*» citem les múltiples versions gravades pels Abadal que porten per títol *Abre l'Oio*, una mostra visual i textual que pregonen, a través de sentències, la presència de l'efímer i el triomf de la mort, (Socías 2007:138-141). Citem el següent exemple: *Abre l'oio*, 1678, *Llibre de mostres Abadal*, núm. 159, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

⁶⁵¹ Torras 2012:68

Francisco Camilo (1610-1671), entre d'altres, haurien tingut una ressonància en les produccions locals?.

L'estudi de la natura morta ens porta una vegada més a les referències documentals, sobre natures mortes i floreres, citades per la bibliografia en els inventaris de Joan Grau Carbonell, Francesc Vives i Josep Viladomat⁶⁵². Els autors s'han fet ressò a més a més del paper d'Antoni Viladomat com a pintor que ofereix obres dotades de llibertat realista tractant aquesta temàtica⁶⁵³. L'artista barceloní es posaria en contraposició a les produccions de Luis Egidio Meléndez (1716-1780) marcades per un naturalisme acadèmic del qual s'allunya la producció catalana.



Fig. 50. Antoni Viladomat, *Natura morta amb verdura, gall dindi, altre aviram i neules*, 1720-1755, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

El *corpus* de peces de Viladomat que tracten el gènere del «bodegón», seguint la terminologia espanyola, formen part de les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya⁶⁵⁴. L'entrada al museu l'any 1919 es va fer amb el llegat de Rosa Lorenzale com a col·lecció de tres natures mortes del segle XVIII que completaven la producció

⁶⁵² Triadó 2001

⁶⁵³ Ídem, p. 118.

⁶⁵⁴ Natures 2007

de l'artista present a les col·leccions (fig. 50)⁶⁵⁵. Junt la pintura religiosa, el pintor va tractar altres temàtiques com les escenes de gènere o la que ens ocupa de forma específica.

Relacionades amb la tradició napolitana per Pérez Sánchez i específicament amb Giuseppe Recco (1634-1694) per part de Miralpeix, aquestes tres pintures conservades a Barcelona podrien ser una possible al·legoria de l'hivern segons alguns autors, atenent als objectes representats: Nadal (neules), Carnaval (conill i perdius) i Quaresma (sardines i ous)⁶⁵⁶. Més enllà de les suposicions temàtiques i les filiacions italianitzants, aquestes obres ens mostren una arribada del gènere als territoris catalans per deixar constància de la seva presència. En aquestes no trobem els simbolismes que Valdivieso cita per considerar una natura morta una pintura de vanitas, però intrínsec a elles observem la mort dels animals que sobre la taula s'ofereixen a l'espectador. Malgrat això, Viladomat no seria un artista que presenti amb les peces citades un exemple per l'estudi específic de la vanitas catalana.

Una referència específica al concepte de vanitas és el títol de l'aiguafort de Francesc Tramulles conservat al mateix museu barceloní (fig. 51)⁶⁵⁷. L'estampa, signada «Fran.co / Tramullas» a l'angle inferior esquerre, evoca les ruïnes de la transitorietat de l'obra humana. Entre fragments escultòrics, evocacions pictòriques i mostres arquitectòniques trobem uns esquelets amb els seus cranis que lliguen amb els *topoi* clàssics com seria l'anomenat *Et in Arcadia Ego*. Els personatges transiten per les despulles d'un món material marcat per la mort i el pas del temps, en contraposició a l'estampa *Al·legoria de les Belles Arts* (c. 1753), l'exaltació de l'Art⁶⁵⁸. Lluny queden les fastuoses demostracions de la festa efímera que l'artista també hauria dissenyat. Ens

⁶⁵⁵ Antoni Viladomat, *Natura morta amb verdura, llimones, conill, perdius i altres ocells*, 1720-1755, MNAC, Barcelona; Antoni Viladomat, *Natura morta amb verdura, gall dindi, altre aviram i neules*, 1720-1755, MNAC, Barcelona; Antoni Viladomat, *Natura morta amb verdura, raïm, ous, nous, escórpores i sardines*, 1720-1755, MNAC, Barcelona.

Miralpeix agrupa les còpies d'aquestes obres del MNAC que avui en dia estan desaparegudes, (Miralpeix 2014). Podríem completar la col·lecció barcelonina amb la incorporació madrilenya de l'any 2009: Antoni Viladomat, *Natura morta de marisc, peixos i atuells*, 1710-1740, Museo Nacional del Prado, Madrid.

⁶⁵⁶ Pérez Sánchez 1992; Natures 2007; Miralpeix 2014

⁶⁵⁷ Francesc Tramulles, *Vanitas*, posterior a 1753, MNAC, Barcelona.

⁶⁵⁸ Francesc Tramulles, *Al·legoria de les Belles Arts*, posterior a 1753, MNAC, Barcelona.

Aquest acostuma a presentar-se lligat a la idea de la *meditatio mortis* junt les històries pròpies dels sants que els sostenen a les seves mans o completen els seus escriptoris.

L'estampa 147 del *Llibre de Mostres* dels Abadal així ho mostra (fig. 52)⁶⁶¹. Maria Magdalena en posició jacent, reproduint el gest de la Melancolia amb el braç esquerre, sosté amb la mà dreta un crani. La mirada s'eleva a l'aparició angelical i la llum que sorgeix dels núvols de la part superior. Una creu, un llibre obert i un pot d'ungüents completen l'escena de la pecadora redimida per la fe i la devoció. El crani exalta aquesta actitud meditativa sobre la religió i el destí de l'ésser humà pels sants i santes orants⁶⁶².



Fig. 52. *Maria Magdalena*, s. XVII, *Llibre de mostres Abadal*, núm. 147, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

vertical d'un capellà dempeus sota el qual reposa un cadàver que fa l'horitzontal de la caplletra. L'escena és l'extremunció com a element de la societat tal i com mostren la resta de caplletres, escenes de danses galants, activitats socials, animals fantasiosos o objectes.

⁶⁶¹ *Maria Magdalena*, s. XVII, *Llibre de mostres Abadal*, núm. 147, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

⁶⁶² Aquest tipus d'estampa devota s'arrela al seu període històric tal i com expressen Javier Portús i Jesusa Vega: «*La estampa devocional en la España de la Edad Moderna tenía una dimensión claramente utilitaria (...) La de esa época era una sociedad desprotegida, acosada continuamente por peligros de carácter natural, social y espiritual, que necesitaba continuamente nuevos medios de amparo y protección*», (Portús 1998:225).

A la cripta de la basílica de Sainte Marie-Madeleine de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume es conserva un reliquiari que seria el contenidor del crani de Maria Magdalena. La peça d'orfebreria es una realització moderna, de l'any 1860, que manté la tradició lligada a la santa a la Provença francesa. En el mateix espai es conserven sarcòfags d'època paleocristiana entre els quals destaca el *Sarcòfag de Maria Magdalena*, catalogat com a monument històric l'any 1840. El crani de la meditació en les arts visuals es transforma en un element de devoció i veneració de la relíquia seguint la tradició bretona de les *boite à crâne* reservades als eclesiàstics, nobles i protectors de l'església. Després de la Revolució Francesa (1789-1799) es va autoritzar a les famílies a recollir el crani dels seus difunts cinc anys després de la mort, per situar-lo dins una capsa que esdevé la memòria del familiar.

El crani és la possessió de la mort, l'objecte de meditació i el catalitzador físic del concepte espiritual. Per aquest motiu es lliga a figures com Sant Ignasi, Sant Francesc de Borja o Sant Francesc Xavier. La meditació sobre la mort adquireix una importància cabdal en els *Exercicis Espirituals* ignasians i l'art es fa ressò. Aconsella el sant que la meditació «*sea hecha con las ventanas cerradas, porque la oscuridad ayude mucho a impresionar el alma con el horror de la muerte; y para ello conviene que tengan una calavera*»⁶⁶³. La composició de lloc inclou una representació imaginada del fet sobre el qual es vol meditar o contemplar, o fins i tot quelcom de sensible i físic com a imatge o símbol d'una idea més abstracta. Aquesta seria la funció del crani, el vincle del concepte mental de la mort amb un element físic per ajudar a la meditació.

Francesc Gazan (actiu entre els anys 1684-1732) ens acosta a l'element descrit amb el gravat *Èxtasi de Sant Ignasi de Loiola*⁶⁶⁴. Sobre l'escriptori el crani que apareix també en el gravat de Miquel Sorelló (c. 1700-1756), *Sant Ignasi escrivint el Exercicis Espirituals*⁶⁶⁵. Ambdues estampes ens ofereixen una imatge de la composició de lloc ignasiana i de la *meditatio mortis* com a símptomes de la vanitas del període. Gazan

⁶⁶³ Mâle 2001 (1932):205

⁶⁶⁴ Francesc Gazan, *Èxtasi de Sant Ignasi*, 1693, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

⁶⁶⁵ Miquel Sorelló, *Sant Ignasi escrivint els Exercicis Espirituals*, segle XVIII, MNAC, Barcelona.

mostra al sant levitant amb una aura de llum per donar una visió de l'èxtasi, recurs que Sorelló reserva per l'aparició de Maria al sant com a font d'inspiració per la redacció del seu text. Situat en una cova, la imatge ens recorda l'espai lligat al sant a Manresa, la Santa Cova. Aquí és on segons la tradició, es va recloure Sant Ignasi de Loiola a pregar i fer penitència durant el seu sojorn a la ciutat del 25 de març de 1522 a principis de febrer de 1523, en una de les balmes formades per l'erosió de les aigües del Cardener, tornant del seu pelegrinatge a Montserrat, i on va escriure les parts essencials dels Exercicis Espirituals⁶⁶⁶.

L'església de Betlem de Barcelona, el temple dels jesuïtes, en la seva façana presenta escultures dedicades als sants de l'ordre i entre ells el crani com a element que els defineix⁶⁶⁷. Les autories de les peces estarien en mans de dues figures claus del barroc català a Barcelona, Francesc Santacruz (documentat entre els anys 1665-1721) i Andreu Sala. Les atribucions als autors ens acosten a els paradigmes estilístics i les connexions italianitzants de la producció artística. Francesc Santacruz i Artigues ens ofereix la imatge de Sant Francesc Xavier a la façana de la cantonada del carrer Xuclà. La mirada dirigida al crucifix i el foc del seu pit són dos elements de la seva hagiografia i de la seva vinculació amb els jesuïtes. El crucifix li va ser ofert per Sant Ignasi que trobem en la façana principal, flanquejant la porta d'entrada, junt l'escultura de Sant Francesc de Borja que presenta el crani coronat lligat a la seva vida (fig. 53). Atribuïdes a Andreu Sala, el projecte de la façana es situa vers l'any 1690, moment en que es portava a terme la construcció de l'edifici sota el control del pare Tort i en Dídac de Lacarse⁶⁶⁸.

⁶⁶⁶ A finals del segle XVI es desperta l'interès pels llocs ignasians i es comença a venerar la Cova que de forma progressiva es va enriquir amb diferents espais arquitectònics que creen l'actual centre d'espiritualitat ignasiana. Entre les produccions artístiques, destaquem la decoració de la cova, obra dels escultors manresans Joan i Francesc Grau i de llur deixeble Josep Sunyer.

⁶⁶⁷ *Sant Ignasi, Sant Francesc de Borja, Sant Francesc Xavier*, segle XVII, façana de l'església de Betlem, Barcelona.

⁶⁶⁸ Referències funeràries al temple ens situen en la cripta utilitzada per l'enterrament de «grans personatges barcelonins» i la presència d'altars per a funerals a mà dreta i esquerra de l'altra major, segons consta en la documentació manuscrita del *Colegio de Bethlem, anys 1545-1700*, conservada a l'Arxiu dels Jesuïtes de Sant Cugat i estudiada per Martí i Bonet, junt la visita pastoral del rector Dr. Ramon Garriga i Molins de l'any 1921. Tots aquests elements es van perdre arran el conflicte bèl·lic i l'incendi de l'any 1936, (Martí 1993).

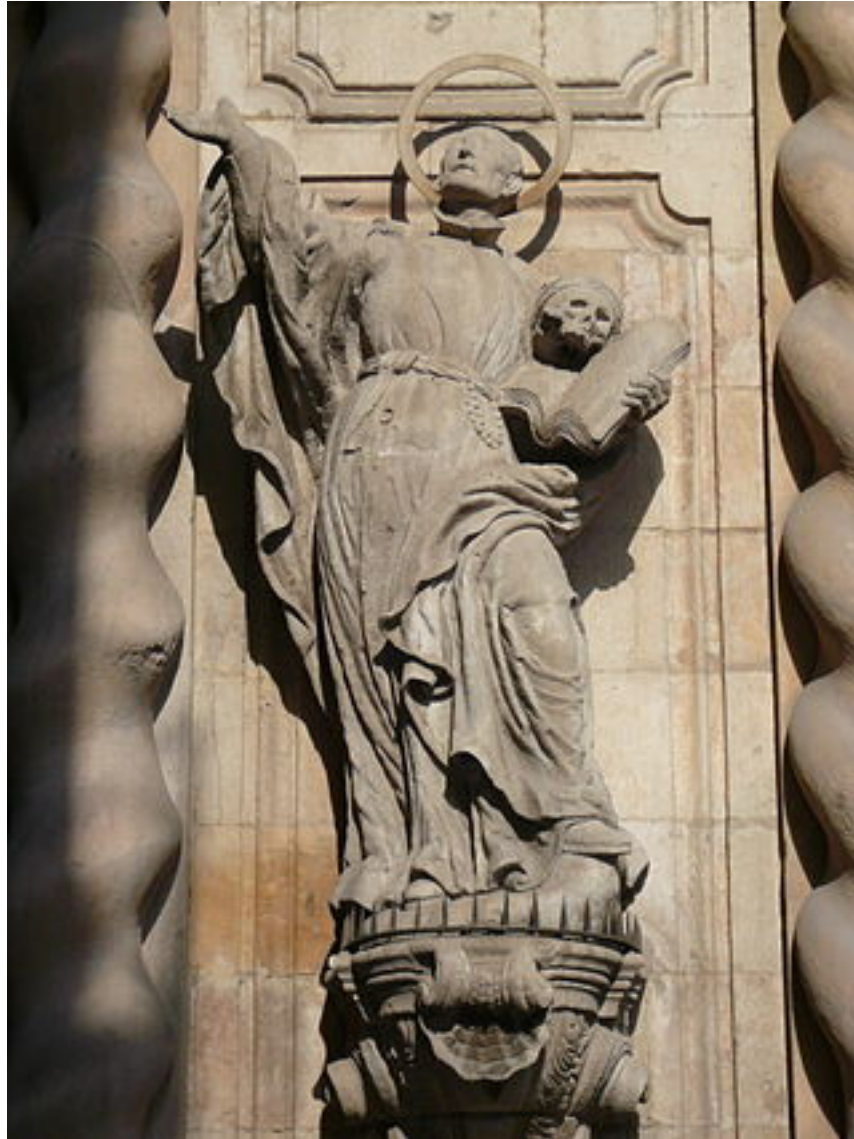


Fig. 53. Andreu Sala (atribuït), *Sant Francesc de Borja*, 1690, façana de l'església de Betlem, Barcelona.

El crani lligat a la història del personatge i com atribut del sant està present en la pintura de Francesc Tramulles, *Sant Francesc de Borja*, conservada al Museu Diocesà de Barcelona⁶⁶⁹. La mirada directa és el recurs dels artistes per insistir en la meditació personal i la pràctica espiritual individualitzada que propugnen els jesuïtes. Però el crani també ens acosta a altres ordres religiosos com els cartoixans amb el seu fundador Sant Bru. L'exemple escultòric de Ramon Amadeu del Museu Nacional d'Art de Catalunya ens pot aportar una peça del segle XVIII que ens ho mostraria en aquesta

⁶⁶⁹ Francesc Tramulles, *Sant Francesc de Borja*, 1776, Museu Diocesà de Barcelona.

relació de mirada directa entre el sant i el crani a la recerca de respostes sobre la mort i la vida eterna lligant-se al concepte de la redempció (fig. 54)⁶⁷⁰.



Fig. 54. Ramon Amadeu, *Sant Bru*, 1776, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Les figures del nen Jesús trepitjant un crani són una forma de mostrar el seu sacrifici per la redempció de la humanitat, l'exemple de triomf sobre la mort és el repòs del peu sobre el crani. Lluís Bonifàs proposa una imatge que ens recordaria a la utilització de les figures infantils per iconografies relacionades amb la mort (fig. 55)⁶⁷¹. Els *topoi* del *nascendo morimur* o del *homo bulla est* són dues variants que aporten a la vanitas figures de nens.

⁶⁷⁰ Ramon Amadeu, *Sant Bru*, 1776, MNAC, Barcelona.

⁶⁷¹ Lluís Bonifàs, *Nen Jesús triomfant*, 1750-1775, MNAC, Barcelona.



Fig. 55. Lluís Bonifàs, *Nen Jesús triomfant*, 1750-1775, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

La infància pot ser el més allunyat de la mort, a diferència de la vellesa. Però han estat diferents els mitjans per lligar els dos extrems vitals: *La cuna y la sepultura* de Francisco Quevedo (1634) és una obra moralista dividida en dos parts, *La cuna y la vida* i *Muerte y entierro* o *Doctrina del morir*. El text és eloqüent en tant que l'home:

«(...) naciste para morir, y que vives muriendo: que traes el alma enterrada en el cuerpo: que quando muere, en cierta forma resucita; que tu negocio es el logro de tu alma; que el cuerpo sirve à esta vida prestada, que gastas, que es tan fragil, como ves, tan percedero, como parece, y que es mas feo, que parece»⁶⁷².

El pas a la modernitat ens portaria a la tradició de fotografia i als retrats *post mortem* en diferents cultures, com la tradició mexicana de la «*fotografía de angelitos*». En

⁶⁷² Quevedo, F. *La cuna y la sepultura*. Madrid: Imp. del Reyno, 1634, (BM D*XIX*12º*1382).

totes elles es presenta la mortalitat infantil com un esdevenir de la vida, com un element de traspàs que arriba en qualsevol moment. L'esperança de la fe catòlica és la redempció a través del martiri i sacrifici de Crist a la Creu que ja estava present en la seva infància. Per aquest motiu es genera una iconografia de Jesús nen que triomfa sobre la mort (trepitjant el crani) o sobre el mal (trepitjant la serp).

Morir significa ser estimat per Déu i participar a través d'ell de la felicitat eterna. Entorn aquest concepte tenim la relació d'amor i mort amb la figura específica d'Eros. El neoplatonisme renaixentista mostra a Eros com a representació al·legòrica de la mort en aquesta línia de pensament de «*Éros funèbre*» ja que «*Quia moridor quisquis amat*»⁶⁷³. L'atmosfera literària impregnà les realitzacions dels artistes que porten a incorporar la figura dels nens com a Eros en contextos funeraris⁶⁷⁴. Així mateix, el traspàs al catolicisme d'aquestes idees amb el nen Jesús triomfant sobre la mort, l'escultura citada de Lluís Bonifàs, esdevindria un exemple, que podem completar amb la galeria d'escultures del Museu Frederic Marés que presenten variants del tema, encara que la seva filiació sigui a l'escultura castellana⁶⁷⁵. El missatge cristià de les postrimeries és la fe en el més enllà i en una possible salvació condensada en les figures del nen adormit sobre el crani, el nen salvador o el nen rei del món.

Altres aspectes a tenir en compte en parlar de la vanitas catalana ens portarien a la producció impresa. En aquest capítol ja hem marcat les relacions entre les obres documentades als fons notariais i l'imaginari imprès català. Subirana ja es feia ressò del poder visual de la imatge dins de les mentalitats:

«(...) les estampes de l'època es limiten a plasmar, d'una manera reiterada, idees i conceptes per mitjà d'imatges efectistes i/o emotives, amb l'objectiu de crear les condicions favorables a l'adhesió i/o devoció del seu consumidor»⁶⁷⁶.

⁶⁷³ Wind 1998: 151-166

⁶⁷⁴ El sepulcres renaixentistes catalans que incorporen aquesta iconografia es presenten en un capítol posterior d'aquesta investigació. Amb les obres tindrem ocasió d'analitzar amb més profunditat les arrels clàssiques del tema i la seva condensació en contextos funeraris.

⁶⁷⁵ Citem dues peces per donar dos extrems temàtics i cronològics que poden englobar la resta: *Putto alat amb crani*, s. XVI, Museu Frederic Marés, Barcelona; *Nen Jesús adormit*, 1690, Museu Frederic Marés, Barcelona.

⁶⁷⁶ Subirana 2000:234

Analitzar alguns elements concrets ens ofereixen una nova mirada des d'una perspectiva complementària per seguir traçant el concepte «esperit de vanitas» dels segles XVII i XVIII. Podríem citar les *Sentencias dignas de saberse* de Pere Abadal on podem llegir:

*«Dize el Papa: Yo soy Cabeza de todos.
Dize el Rey: Yo obedezco al Papa.
Dize el Cavallero: Yo sirvo a estos dos.
Dize el Mercader: Yo engaño a estos tres.
Dize el Letrado: Yo revuelbo a estos quatro.
Dize el Labrador: Yo sustento a estos cinco.
Dize el Médico: Yo mato a estos seis.
Dize el Confensor: Yo absuelvo a los siete.
Dize Christo: Yo sufro a ocho.
Dize la Muerte: Yo llevo a todos estos»*

Estudiat per Infantes i per Socias⁶⁷⁷, conservem les versions estampades i la matriu xilogràfica (fig. 56)⁶⁷⁸. La sentència final, «*Dize la Muerte: Yo llevo a todos estos*», és una mostra del poder igualitari i inexorable de la mort. Presentant una panoràmica de la societat a través de les classes socials, la Mort és la definitiva propietària dels destins humans. Els aforismes es componen en un gravat tabel·lari, les lletres estan gravades en la planxa, malgrat la difusió de la impremta amb caràcters mòbils. Recordem com aquestes planxes van ser utilitzades en versions posteriors penetrant en l'imaginari social més enllà del seu moment de creació.

⁶⁷⁷ Infantes 1997a:222; Socias 2007:139

⁶⁷⁸ *Sentencias dignas de saberse*, s. XVII, *Llibre de mostres Abadal*, núm. 153, Biblioteca de Catalunya, Barcelona; Pere Abadal, *Matriu xilogràfica, Sentencias dignas de saberse*, c. 1678, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, (BC MX R. P. 47 verso).



Fig. 56. Pere Abadal, *Sentencias dignas de saberse*, c. 1678, matriu xilogràfica i estampa, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

Una tipologia que ens acostava a les idees presentades per las *Sentencias dignas de saberse* és la tipologia del *ludus* editorial dels denominats *Laberints* o *Cartes de navegació al cel*. Amades, Botrel i Galindo han estudiat aquesta tipologia citada en la bibliografia com a «*jeu du Chartreux*»⁶⁷⁹. Aquestes produccions intenten ser una guia pel cristià combinant text i imatge. Consta d'un full imprès amb la part visual i textual emmarcats per requadres que es dobleguen seguint una pauta marcada per la pròpia numeració intrínseca a cada requadre. D'aquesta forma, tal i com obrim el full, imatges i versos ens conviden a una vida devota i a una preparació per la mort. El punt i final són la dama i el rei que com la resta de mortals no poden alliberar-se del final dels dies. L'autor és un frare cartoixà que amb el joc de la manipulació del paper ens descobreix les veritables darreres fins de l'ésser humà condemnat a la mort. Recuperem l'edició barcelonina de Josep Llopis de l'any 1688 on podem llegir⁶⁸⁰:

«*Abre Hombre, este Papel,
Despierta, y abre los ojos,
Hallarás ricos despojos,
Que un Cartujo te dà en èl*».

Text i imatge es relacionen en les successives fases de l'obertura de l'estampa per arribar a una conclusió final que és l'engany dels nostres ull davant les vanitats de la

⁶⁷⁹ Amades 1956; Botrel 1966; Galindo 2002

⁶⁸⁰ *Navegacion para el cielo*, Barcelona, Joseph Llopis, 1688, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, (AHCB F-34-C1/48).

vida. El rei i la dama amaguen sota l'ostentació i la riquesa dels seus vestits, la malaltia o el cos transformat en esquelet (fig. 57). La poètica del desengany és l'etapa final d'un joc macabre:

«A luz de este desengaño
 Despierta ya soñoliento
 Si tienes entendimiento,
 Para que dexes tu engaño».



Fig. 57. *Navegación para el cielo*, Barcelona, Joseph Llopis, 1688, AHCB, Barcelona.

Les versions que conservem en institucions públiques, sense incloure les de col·leccions privades, poden oscil·lar en cronologia i lloc de publicació. Sánchez

Camargo publicà parcialment un exemplar de la seva col·lecció⁶⁸¹. Podem afegir la barcelonina editada per Juan Piferrer de l'any 1735, les gironines de Narcís Oliva de mitjans del segle XVIII, les de Juan Centené impreses a Barcelona a la segona meitat del segle XVIII o les de Rafael Figaró que avancen pels segles XVIII-XIX la mateixa tipologia a Girona⁶⁸². Versions valencianes citades per Botrel o les madrilenyes de Pablo Minguet avancen en la difusió geogràfica d'aquesta mena de jocs de *meditatio mortis*⁶⁸³.

En un mateix esperit de devoció transmesa amb les edicions gravades serien els gravats que acompanyaven els *Desenganys de l'Apocalipsi* de Magí Cases. Citat el llibre prèviament, parlant de les imatges del Purgatori, reprenem text i imatges per endinsar-nos en una visualització de la vanitas i el finals del dies d'àmplia difusió. Només recuperar les versions gravades que acompanyaven al text ja és en si mateix una mostra de l'ús fet d'aquesta tipologia impresa en època moderna. La funció didàctica s'expressa en les indulgències que introdueixen l'obra escrita:

«Considerant quant importa la memòria dels Novissims, y Camins de la Eternitat, pera tenir plens los cors del sant Temor de Deu, y encesos en son amor; com pera aborrrir lo camí del vici, y abraçar lo camí de la virtut en seguiment de Christo: Perçò encarregant als Pares ensenyen à los fills estos Desenganys; així mateix als Mestres los fassen llegir en las Escolas à los Deixebles, los concedeixen per cada vegada de tant saludable exercici, *in forma Ecclesiae consueta*»⁶⁸⁴.

El caràcter didàctic es reafirma en la relació entre les paraules i la numeració present en els gravats: *Mort, Judici, Infern* i *Glòria*. Es desprèn un llenguatge del desengany que enllaça amb les mostres de vanitas:

⁶⁸¹ Sánchez-Camargo 1954:299-302

⁶⁸² *Navegación para el cielo*, Barcelona, Juan Piferrer, 1735, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, (AHCB Núm 186); *Navegación para el cielo*, Girona, Narcís Oliva, s. XVII, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, (AHCB Núm 187); *Navegación para el cielo*, Barcelona, Juan Centené, s. XVIII, col·lecció particular; *Navegación para el cielo*, Girona, Rafel Figueró, s. XVIII-XIX, CDRCTP, Barcelona.

⁶⁸³ Botrel 1966; Ortiz 2011

⁶⁸⁴ Cases 1974 (c. 1681):2

«Lo morir es cosa certa,
solament la hora es incerta.
Qui à la Mort và caminant,
sab lo que te caminàt:
mes no sab quant te distant
la Mort, y la Eternitat.
Un dia menys tens de vida
cada nit, si be hi tens compte;
y un dia mes que dar compte,
sempre incert de la partida»⁶⁸⁵.

Visualment, els recursos són els que la pintura de vanitas podria utilitzar, traspasant al gravat les idees de l'efímer i temporal de la vida. Retrobar les versions dels gravats ens porta als diferents centres patrimonials que els conserven, en estampes soltes o integrades a l'edició del llibre. Aquest viatge pels *Novíssims* transita entre dimensions de petit, mitjà o gran format, segons la seva relació amb l'edició impresa o l'ús com a obra independent que integra les parts del text. Socias va recopilar una bona part de les existents en els seus estudis de les nissagues familiars de gravadors, els Jolis i els Abadal, a les que podem afegir les edicions que ens porten al manteniment de la tipologia en ple segle XIX⁶⁸⁶.

La sèrie més antiga de la que tenim constància és la realitzada per Francesc Vaquer (documentat a Barcelona entre els anys 1688-1694). Aquestes versions calcogràfiques presenten un grau de detallisme associat a la feina de l'autor lligada a l'argenteria que portaria a terme en formats i materials diversos⁶⁸⁷. De Vaquer conservem l'estampa *Novíssim, Glòria* al Museu Nacional d'Art de Catalunya i les versions fotogràfiques de la sèrie a la Biblioteca Joaquim Folch i Torres, anteriorment Biblioteca dels Museus d'Art⁶⁸⁸. Datada vers l'any 1680, aquestes serien el format mitjà de les mateixes, entre les conservades de gran format de Pere Abadal (c. 1630-1684) i les de petit format de

⁶⁸⁵ Ídem p. 14-15

⁶⁸⁶ Socias 1993a; Socias 1993b

⁶⁸⁷ Sobre la feina dels argenters-gravadors i la seva continuació en el marc acadèmic versava la tesi doctoral de Rosa Maria Subirana, (Subirana 1996). Afegim altres fonts bibliogràfiques bàsiques: Casanovas 1958; Duran i Sanpere 1971.

⁶⁸⁸ Socias 1993a:454

Joan Jolis (1650-1705), que tot seguit citem. Entre aquestes tres sèries amb noms i cognoms, existeix una sèrie anònima a l'Arxiu Històric de Barcelona reproduïda per Diez Borque, de la qual retroben els seus gravats en una sèrie del Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular amb lleugeres variacions en tipografia i emmarcament⁶⁸⁹.

L'any 1683 es va signar el contracte entre Cases i Joan Jolis per quatre planxes de gran format de «casi tres pams en quadre»⁶⁹⁰. No conservem aquestes realitzacions de Joan Jolis a diferència de l'edició en petit format del mateix autor de l'any 1694 dels *Desenganys* de Cases que integra el gravats i de la qual conservem exemplars impresos i les matrius xilogràfiques a la Biblioteca de Catalunya⁶⁹¹.

L'any 1684 és l'acompanyament a la signatura de Pere Abadal per dos dels gravats de l'edició de gran format de l'Arxiu Històric de Barcelona, citades per Duran i Sanpere⁶⁹². L'estudi de Socias recupera les signatures «P. Abadal En Moya 1684» i «Abadal F. En Moya 1684» en dos dels gravats (*Mort i Judici*), i pels altres dos la marca dels impressors Pedro Gomita i Giralt (*Infern i Glòria*)⁶⁹³. Tots ells destaquen per la funció didàctica i catequètica lligada al gran format de les peces, (48 x 56,5 cm) per una predicació dels *Camins de l'Eternitat* grupal (fig. 58).

⁶⁸⁹ Diez Borque 1993

⁶⁹⁰ Socias 1993a:453; la referència documental citada per l'autora és AHPNB, *Decimum Quartum Manuale* (28 de desembre de 1682/24 de desembre de 1683), Notari Lluís Fontana, 1683, Lligall núm. 4, fol. 196-197.

⁶⁹¹ Ídem p. 456. La citada edició gravada és la següent: Cases, M. *Desenganys del Apocalypsis : disposàts y declaràts ab sos signes ó imatges en celestial sustento per los majors en edat y en llet espiritual per los parvulos y menors*. Barcelona: Joan Jolis, 1694, (BC 9-I-C 7/5 i altres fons patrimonials). La imatge es reproduïx per part de Subirana, recuperant l'edició conservada a la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll, (Subirana 2000:218-219).

⁶⁹² Duran i Sanpere 1971:141

⁶⁹³ Socias 1993b:815-816

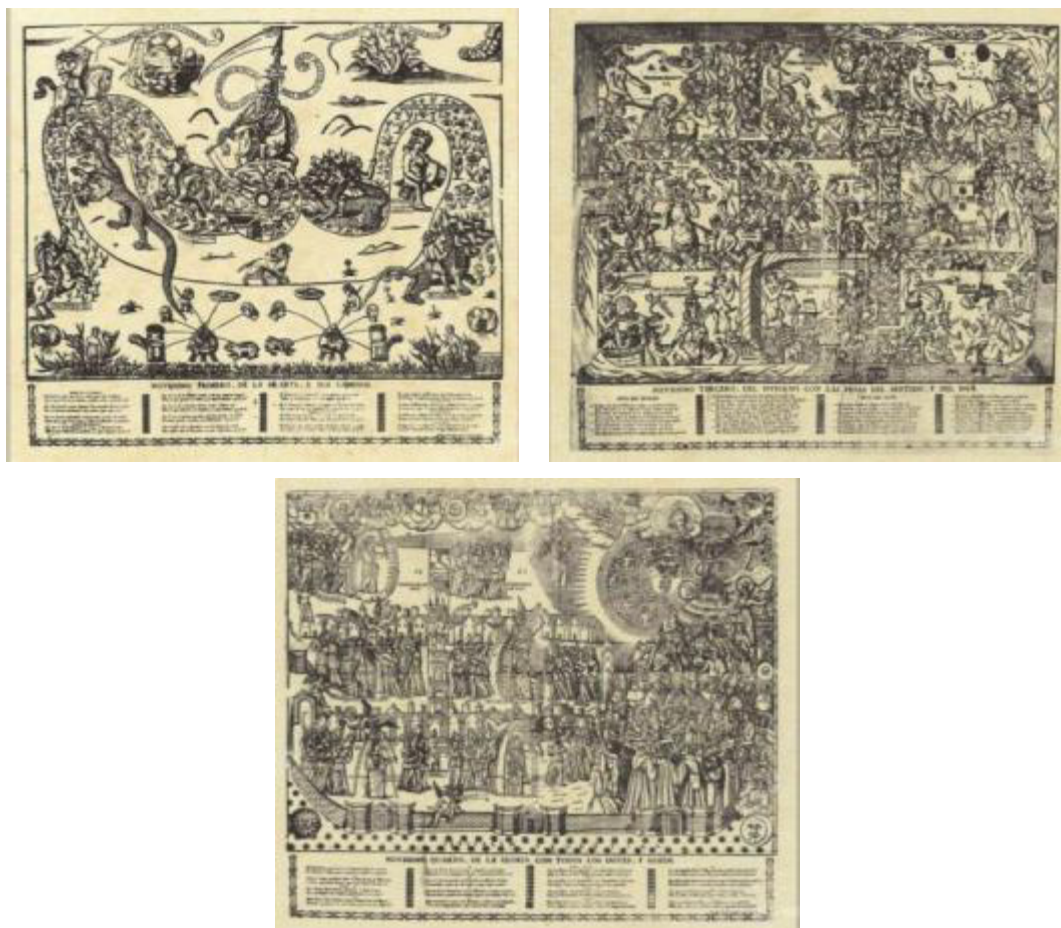


Fig. 58. Pere Abadal i alt., *Novíssims*, AHCB, Barcelona.

Posterior seria l'edició de Jaume Surià, s./d., que incorpora una edició nova dels gravats, aquests anònims i de traç més lliure⁶⁹⁴. La part visual correspon a la versió petita de les estampes, tal i com especifica la pròpia publicació en la seva pàgina final:

«Lo llibre escrit, ó estampat, dintre, y fora, citat per las xifras desta Clavicula, y dels Desenganyys, và estampat en tres formes: La mes petita, es la que và aquí: La mediana, es en full: La major, es en quatre Quadros grans, un per cada Novíssim»⁶⁹⁵.

La fortuna visual del concepte ens portaria a les versions manresanes de Pau Roca de l'any 1849 conservades al Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular o les sense datació de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona que

⁶⁹⁴ Aquesta és l'edició de la qual es va fer el facsímil de l'any 1974 (Cases 1974 (c. 1681)).

⁶⁹⁵ Ídem, p.56.

reprodueixen els gravats de l'edició de Surià, ambdues en versions mida foli i format vertical⁶⁹⁶.

Analitzades les edicions i sistematitzada la informació, proposem algunes referències a les imbricacions entre imatge i text. El nostre punt de partida és entendre aquesta producció com a sistema de comunicació que funciona a escala de grup, seguint les tesis sociològiques proposades per Isidre Vallés:

«L'art rep, per tant, la consideració de mitjà d'expressió de la mentalitat de l'època, plasmada en el relat iconogràfic, i és, en conseqüència, interpretat com un llenguatge, en el qual el paper del concepte, signe literari verbal, és assumit per la imatge, que esdevé un signe iconogràfic que explicita tant la dimensió individual com el context sociocultural en què sorgeix. Al mateix temps, com a llenguatge, l'obra creada permet la comunicació entre l'individu artista i la societat, construïda pels receptors i intèrprets de l'obra, en la mesura que comparteixen el codi convencional vigent en el corpus social en què l'obra ha estat realitzada»⁶⁹⁷.

Pels gravats dels *Desengany*s, tenim una mostra de les postrimeries del catolicisme que pretén fixar els conceptes. Aquí radica el manteniment del model iconogràfic, malgrat l'origen incert, constatant la continuació visual/textual de la idea. El *Novíssim, Mort* és un camí divergent (referència numèrica 7) que ens porta al Judici Universal. La dicotomia entre salvació/perdició està marcada pel «camí de perdició seguint las malas inclinacions» o la «via de salvacio peleant contra las malas inclinacions». Els pecats són la «mala doctrina» que en el *Novíssim, Judici* es posen davant del «fiscal» (referència numèrica 19) i «advocat» (referència numèrica 17) que representen les «malas obras» i les «bonas obras». Es aquí on trobem el tòrcul evocador del Purgatori (referència numèrica 20) que podem allunyar del *Novíssim, Infern* del qual no hi ha sortida:

«Condemnat una vegada,

⁶⁹⁶ Aquestes són respectivament: CDRCTP FR-0971 A/B; CDRCTP FR-0972 A/B; CDRCTP FR-0973 A/B; AHCB Núm.183; AHCB Núm.184; AHCB Núm.185.

⁶⁹⁷ Vallés 1999:233-234

Gloria desesperada.
En lo Infern no hi ha portal
per eixir; puix sas Cavernas
las tancant tres Claus eternas,
Mort, Judici, y la Infernal»⁶⁹⁸.

L'Infern és un espai ordenat pel tipus de càstig físic o sensitiu amb una sentència inexorable:

«Sens Fi contínuament;
sempre, sempre eternament.
Per molts anys que hauràs penàt,
sempre at restarà pensar:
que nunca se ha de acabar,
Mentres que Deu serà Deu,
que nunca se ha de acabar,
tant durarà ton pesar»⁶⁹⁹.

En el *Novíssim, Glòria*, es mostra l'entrada de Jerusalem, «Què à la Entrada de delicias, què de alagos, y carícies!», (referència numèrica 47)⁷⁰⁰. L'entrada ens condueix als quatre dots del cos que s'indiquen textualment en la mateixa imatge: dot de claredat, dot de la impassibilitat, dot de l'agilitat, dot de la subtileza (referències numèriques 48, 50, 54, 52). Del cos passem a l'ànima amb les seves dots: visió, comprensió i fruïció. El punt culminant és la representació de la Cort Celestial i de la Santíssima Trinitat (referències numèriques 53 i 55).

La mostra visual d'aquestes referències textuais es fan seguint la narració i proposant exemples que puguin traduir les idees. Per aquest motiu els elements són senzills per tal de sistematitzar la conceptualització catòlica dels novíssims. Algunes de les propostes es poden relacionar amb la tradició lligada al món medieval, el cas de les

⁶⁹⁸ Cases 1974 (c. 1681):35

⁶⁹⁹ Ídem, p. 43.

⁷⁰⁰ Ídem, p. 45.

escenes de l'Infern o les mostres visuals de la santedat, el cas de la Glòria. Les *Danses Macabres* serien un punt de relació per aquestes decisions gràfiques. Així com altres mostres, *Auques*, que mantenen el compartiment de l'espai de creació amb la imbricació de paraules i imatges. Que estiguem davant d'uns gravats de creació original és el dubte no resolt per la historiografia donada la mancança d'evidències documentals o exemples similars als presentats dels quals realitzar la derivació. En tot cas, aquesta producció de text i imatge esdevé una de les fites de la cultura catalana per mostrar la preocupació per la mort i el més enllà, una mostra de la vanitas que s'arrela en el territori en un marc cronològic ampli.

I la literatura de Magí Cases ens porta a la literatura catalana barroca que té en el desengany un dels tòpics literaris. Potser a nivell literari la constància de la vanitas es fa més palesa per la quantitat de referències conservades i analitzades en l'apartat anterior denominat la «Mort escrita». Si reprenem la figura de Francesc Fontanella i la composició poètica religiosa *A una calavera i rellotge de pols*, el llenguatge de la vanitas pictòrica es troba en la paraula escrita⁷⁰¹:

«Esta que veus, figura rigorosa,
sens vista com lo Amor, mes no sens ira,
que ab pretesa de llamp, la dalla gira
contra lo més altiu més vigorosa.

no és la Mort freda, tràgica, penosa,
fantasma vana que als infants admira,
un mort és, o de un mort que ja respira,
premi felís o flama dolorosa.

Defunct retrato de mortal flaquesa
en què lo temps acaba humanes glòries,
de poch temps anticipa la pintura,

⁷⁰¹ Seguim l'edició de Miró dels textos que recopila les versions per arribar a un text final on manté les formes històriques de la llengua i la puresa de la composició d'origen, (Miró 1995).

mes trobaràs la vida en la tristesa
si guardas en lo cor estas memòries
com portes en lo cor esta figura»⁷⁰².

La connexió entre pintura i literatura es mostra a través de les referències poètiques i la voluntat de recrear una imatge o descripció pictòrica, una ècfrasi, quan l'autor ens recorda l'efímer de la vida, la temporalitat física, avançat per la pintura descrita o figurada: «Defunct retrato de mortal flaqueza / en què lo temps acaba humanes glòries, / de poch temps anticipa la pintura».

En aquesta mateixa aura situem les *Empreses funerals* com una de les realitzacions de l'autor en el camp de l'emblemàtica⁷⁰³. Citant clàssics llatins o del renaixement italià, Fontanella mostra la seva cultura aplicada a una possible memòria amb motiu de la mort de Nise/Helena, la seva esposa. S'indica un dibuix i s'acompanya del *motto* que profunditza en el dolor i en el sentimentalisme davant la pèrdua: «*Lachrimis tantum*» o «*Quo me fortuna reserva(t)*»⁷⁰⁴. La *pictura* per cada *motto* citat era «Una font copiosa» i «Un lloer ferit de un llamp». La resta evoca flors seques, sepultures, miralls, urnes funerals, naus vers el naufragi o fins i tot un cadàver fluctuant. La part icònica esdevé una visualització del *motto* que per les descripcions fetes ens enllaça amb la cultura visual barroca. Fontanella demostra el seu coneixement de la cultura elitista i de les tradicionals manifestacions de la festa efímera. Com a exemple, l'emblema que cita a Torquato Tasso:

«Una urna funeral y una font en ella
O sasso amato e(d) honorato tanto
(ch)e dentro (ai) le mie fiamme e fuori il pianto. Torq. Tasso,

⁷⁰² Miró 1995:II, 9.

⁷⁰³ La incursió de Fontanella en la literatura emblemàtica aporta tres composicions que mantenen una estructura semblant: descripció del gravat que no acompanya al manuscrit, lema en llatí i versos moralitzants en llengua catalana que referencien el *motto*. Les tres composicions es dediquen a Santa Rosa de Lima, Sant Tomàs de Villanueva, amb motiu de les seves canonitzacions, i Sant Joan de la Creu, amb motiu de la seva beatificació. L'imaginari visual remet a Alciato i al llenguatge emblemàtic del període.

⁷⁰⁴ Miró 1995:II 170

Cant 12 (estança XCVI)»⁷⁰⁵.

Una interpel·lació a les altres disciplines artístiques, en el fons, conjuga un esperit de desengany i vanitas que afluïa en la cultura catalana dels segles XVII i XVIII. Fontanella és fa ressò del seu temps i la seva literatura s'impregna de mostres de dol i reflexió sobre la mort. En ocasions utilitzant els contraris per crear paral·lelismes i efectes lingüístics de ressonància poètica. Aquest és el cas dels darrers versos d'un dels seus sonets on vida/mort són l'antítesi una de l'altra:

«Repeteix ab sospirs veu llastimada:
O, mort, de tantes vides vencedora!
O, vida, en tantes morts escarmentada!»⁷⁰⁶.

La vanitas i la mort protagonista apareixen en altres composicions de tipus satíric de Fontanella que enllacen amb les realitzades per Francesc Vicent Garcia, rector de Vallfogona. Popularitzar el tema i fer sàtira és un exemple de l'arrelament de les idees en la societat. Així com una interessant doble vessant en el moment de tractar el final dels dies, la religiositat més establerta o els jocs poètics burlescos. *Aquí jau la bella Ignez* és una d'aquestes composicions⁷⁰⁷:

«Aquí jau la bella Ignez,
exemple de glòries vanes,
la que féu més caravanes
que un comunador maltès.
Però la que millor és
que, ab tranquil·litat serena,
trobà en lo convent sa esmena
y, en lo florit de sos anys,
vencé del món los enganys

⁷⁰⁵ Ídem, p. 172.

⁷⁰⁶ Ídem, p. 10.

⁷⁰⁷ Altres serien les recopilades en l'edició dels textos de Fontanella de Miró, amb la numeració 282-287 i 291-298, entre els quals trobem: *Jau baix d'esta pedra dura*, *Aquí jau Mossèn Gazeu* o *Jau aquí lo doctor Port*, (Miró 1995:II 185-187).

qual segona Madalena»⁷⁰⁸.

El tribut a la bellesa física és una vanitat que pot contrarestar-se amb la religiositat i la devoció. Aquest és el cas de la citada dama que en el convent recupera el camí allunyant-se dels enganys de la vida. Citada com a segona Magdalena ens fa al·lusió al pecat i les vies purgatives. És la vida conventual el redreçament de la cristiana recordada en aquest epitafi, que no és res més que una formulació satírica del tema literari del desengany. El concepte «enganys» de la composició remet a les formulacions literàries de la vanitas escrita.

La Mort podia ser pintada o narrada atenent sempre a la mentalitat de l'època expressada pels seus creadors. Parlar de vanitas pot ser una denominació aplicada només a un gènere pictòric o en un sentit més ampli un concepte aplicat a les diferents manifestacions culturals. «Esperit de vanitas» és una formulació teòrica que troba en les produccions escultòriques, pictòriques, impreses i literàries un ressò que engloba una expressió comuna de les idees.

Atenent a una història cultural més ampla, la vanitas és un fenomen que es donà en l'àrea catalana dels segles XVII i XVIII com a símptoma de la seva època. No assistim a un aïllament que es podria despendre d'una mirada general sobre el fet. Tot al contrari, si fem atenció a les formes variades de les manifestacions culturals, la vanitas està present a través de la *meditatio mortis*, les imatges dels *Novíssims*, els atributs de les hagiografies, les composicions poètiques i en la producció de gravat d'àmplia circulació en temps i espai.

Només ens caldria recuperar les festes efímeres per completar aquest panorama general de la vanitas catalana, tasca que ens proposem en el següent capítol: «L'arquitectura efímera i el cerimonial funeral».

⁷⁰⁸ Ídem, p. 188.

3. 3. L'ARQUITECTURA EFÍMERA I EL CERIMONIAL FUNERAL

L'al·legoria de la mort, descrita en parlar de certs aspectes de la vanitas catalana, estava present en les construccions temporals dels cadafals i dels túmuls amb motiu de les exèquies funeràries⁷⁰⁹. Bialostocki ja expressava aquest lligam de la festa com a expressió pública de la mort, en tant que els funerals del barroc: «*no fueron más que representaciones ostentosamente dinámicas y decorativas de la vanitas*»⁷¹⁰.

El cerimonial era l'ocasió de donar un ús comunitari a la iconografia de tema macabre on cranis i esquelets esdevenien protagonistes entre altres formes d'exaltació del poder i de la identitat. Aquest capítol versa, doncs, sobre l'arquitectura efímera destinada a la memòria dels traspassats analitzant algunes de les seves característiques formals i simbòliques. Proposem un recorregut cronològic pels segles XVII i XVIII d'aquelles construccions temporals que ens han arribat a la contemporaneïtat amb una imatge gravada. Aquelles que tan sols romanen en la descripció escrita han estat tractades prèviament en la secció dedicada a la literatura, la «mort escrita». En les properes pàgines és el recurs visual el que volem estudiar atenent a les documentacions que ens permeten entendre-ho de forma més àmplia aplicant una metodologia integradora de les fonts de recerca, escrites i visuals.

El concepte genèric al voltant del qual gira aquesta part de la investigació és la concepció barroca de la festa. Aquesta esdevenia una expressió urbana que integrava els diferents estaments socials. La festa com a eina d'evasió i control del poder ha estat una de les arrels dels estudis històrics⁷¹¹. Bonet Correa es fa ressò d'aquestes idees quan descriu les festivitats atenent al luxe i excessos dins la sistematització ideològica de la monarquia:

⁷⁰⁹ «Cadafal» i «túmulo» han estat termes utilitzats per la historiografia per referir-se a per l'estructura aixecada per a la celebració de les exèquies d'un difunt. El primer mot ens remet a la plataforma sobre el qual s'aixeca el conjunt, i el segon fa referència a la forma en alçada que prenen aquesta tipologia de construccions efímeres.

⁷¹⁰ Bialostocki 1973:187

⁷¹¹ Bottineau 1968; Díez Borque 1986; Teatro y fiesta 2003.

«De la avidez de lujo y gloria, del despliegue de fantasía y ostentación fastuosa de la fiesta efímera renacentista y barroca, sobre todo de estas últimas, ya han sido señalados por la crítica histórica los rasgos esenciales de teatralidad e instrumentación del poder ligado a los fastos y destino de las monarquías absolutas en la Edad Moderna»⁷¹².

La festa transformava els espais públics o els privats en una apoteosi visual integradora de les arts i de les idees. En ella es vehiculen conceptes d'identitat i de control de la societat dins del sistema polític organitzat on participaven els tipus socials en «*un resorte de eficaz acción psicológica sobre la multitud*» citant a Maravall⁷¹³. Les simbologies més variades es creaven amb aquest motiu amb la interacció dels intel·lectuals i dels artistes per crear sistemes festius de gran eloqüència i efectivitat. La sumptuositat era una de les constants i l'excés la tònica genèrica, més enllà de les fronteres, esdevenint un fet unitari entre diferents àrees europees⁷¹⁴. La teatralitat i l'extraordinari eren les ressonàncies buscades en els grans aparats de l'espectacle barroc⁷¹⁵. El dinamisme de les creacions efímeres tenia lloc en espais ideats en temps passats creant un cert contrast entre artefacte i context en el qual es desenvolupava, donant lloc a una interacció que trencava amb l'estatisme arquitectònic, tal i com Bottineau presentava pel cas hispànic:

«Les exemples de cette architecture éphémère, élevés dans des édifices ou à proximité de bâtiments dont le style n'était pas toujours semblable au leur, leur communiquaient-ils un peu de leur dynamisme frémissant ? On l'imagine

⁷¹² Bonet Correa 1990:7

⁷¹³ Maravall 1975:468

⁷¹⁴ En aquest sentit voldríem destacar estudis recents sobre la festa barroca que incideixen en conceptes com el «*débordement*» per tal d'apropar-se al luxe i les estratègies visuals festives. Aquesta línia de treball es la desenvolupada pel grup interuniversitari de recerca «Cultures du spectacle baroque: la fête baroque entre Italie et Anciens Pays-Bas (1585-1685)» amb seu a la Université de Liège i amb fons econòmics de l'estat i fundacions belgues.

⁷¹⁵ Sobre l'aparat artíficiós de la festa efímera d'època moderna destaquem els següents estudis internacionals: Clare 1997; Dompnier 2009; Van Eck 2011. Sobre la poètica barroca de la novetat i l'artifici, Maravall introduïa aquestes idees en parlar del paper social del teatre i de la festa: «*El gusto por lo difícil, que alcanza tal preferencia en la mentalidad barroca, da un papel destacado, en la estimación de cualquier obra que se juzgue, a las cualidades de novedad, rareza, invención, extravagancia, ruptura de normas, etc. Todas esas notas, tal como se presentan en los juicios de los hombres del siglo XVII, llevan entre sí un nexo, de lo que procede el que todas ellas deriven del anhelo de novedad, como éste a su vez procede de la tendencia a buscar la dificultad*», (Maravall 1975:449).

aisément. Dès lors, peut-on penser que le décor baroque en dur, celui de pierre, de stucs, de plâtre, de bois doré, confère à des espaces statiques un mouvement de dilatation?»⁷¹⁶.

Les festivitats es donaven amb motiu d'entrades de monarques a les ciutats, enllaços matrimonials o naixements àulics, victòries militars i canonitzacions, entre d'altres. Exemples variats trobem en diferents ciutats, transcendent fins i tot les fronteres atlàntiques, i mantenint-se en les àrees mediterrànies, com en el cas del territori català⁷¹⁷. Triadó esbossava les tipologies festives en tres blocs: la festa, les exèquies i les architectures efímeres⁷¹⁸. El primer bloc, la festa, podia ser pública o privada amb connotacions reials, civils o religioses. El segon, les exèquies, podien ser reials, eclesiàstiques o civils. El darrer, les architectures efímeres, eren les diferents mostres urbanes que creaven una participació ciutadana en els cerimonials⁷¹⁹.

Així doncs, la mort també era motiu de festa luctuosa. Amb ella s'exaltaven les virtuts i la vida eterna d'aquell que abandonava la corporeïtat per transcendir al món de les idees. L'eix vertebrador era el túmul funerari disposat a l'interior del temple religiós que modificava la seva arquitectura per atorgar-li una nova aparença fúnebre de caràcter efímer:

«La iglesia decorada con grandes colgaduras, que forraban de negro todo el interior sagrado, con las pinturas alegóricas de empresas y jeroglíficos sobre la vida, la muerte y la victoria postrera del alma; los epitafios, las tarjetas y cartelas con letreros e inscripciones que aludían a las virtudes del difunto; las esculturas de esqueletos y las calaveras, que junto con los trofeos rotos y relojes de arena, la clepsidra alada

⁷¹⁶ Bottineau 1968:227

⁷¹⁷ Pérez Samper 1989; Ainaud i Escudero 1989; Triadó 1999; Garganté 2011

⁷¹⁸ Triadó 1999

⁷¹⁹ Les architectures efímeres incorporen els cadafals, els túmuls o cenotafis, els aparells o màquines, les perspectives, els decorats, les carrosses o carros triomfals, els arcs de triomf, les capelles i altars, les tarimes, com a formes habituals citades per Triadó. Incorpora l'autor a més a més la repercussió urbana de la festa en el cas barceloní, detallant els espais de l'itinerari festiu en els centres de poder local dels actuals barris del districte de Ciutat de Vella. A meitat del segle XVIII és veuen modificats amb la incorporació de l'edifici de Llotja, la Duana i la Reial Artilleria, com a noves parades de les processons.

proclamaban la omnipresencia de la muerte, completaban el fúnebre marco de los túmulos»⁷²⁰.

Aquest marc decoratiu genèric descrit per Bonet Correa centralitzava la mirada en el túmul, l'espai que presentava el cos difunt o el representava en el cas de les exèquies que no disposaven del cadàver per la cerimònia. Els gravats conservats ens permeten resseguir les característiques formals dels túmuls del barroc espanyol creant una galeria d'expressió del dol a través de l'arquitectura efímera. Especialment destacats són aquells destinats als monarques on la festa efímera adquiria una importància política lligada al context històric i la pervivència de les ideologies àuliques en els diferents territoris de l'imperi⁷²¹.

Capmany a la *Gasetta de les Arts* ja feia una reflexió sobre aquesta manifestació artística, que denomina «Arquitectura Decorativa Funerària», realitzant una «compendiada exposició» en el marc del seu context històric:

«Com es de veure, lo exposat no és altra que un tast del molt que resta per descobrir i estudiar referent a n'aquesta manifestació d'art, que en el segle XVIII especialment, deixà notes ben dignes d'ésser analitzades a utilitat de la història artística de nostra terra, en temps passats»⁷²².

Tècnicament parlem d'estructures amb ànima de fusta que es completaven amb decoracions de materials diversos com pasta de paper, estuc, guix, fusta o teixit. Les tècniques decoratives creaven efectes de marbre, jaspi, or i plata que lluien amb la incorporació de les il·luminaries, accentuant l'efecte cromàtic i els jocs de llums i ombres de teatralitat macabra. Gravats, pintures i tapissos es podien incorporar per

⁷²⁰ Bonet Correa 1993:38

⁷²¹ Soto Caba 1988; Allo Manero 1989; Soto Caba 1989; Soto Caba 1991, Allo Manero 2004. Els autors citats coincideixen en l'apoteosi de les exèquies reials coincidint amb la Casa d'Àustria. La tradició que es donava en èpoques anteriors es comuna, però apostant per l'exaltació, la persuasió i l'ús polític i propagandístic, que queda molt més marcat, tal i com descriuen Allo Manero i Esteban Lorente « (...) como un novedoso y deliberado ejercicio de promoción dinástica», (Allo Manero 2004:41).

⁷²² Capmany 1926:2. L'article d'Aureli Capmany publicat en tres números de la revista *Gasetta de les Arts* és un punt de partida per l'estudi de la festa efímera en àrea catalana i l'estat de la qüestió bibliogràfic sobre aquesta temàtica que anirem desenvolupant en les següents pàgines (Capmany 1925a; Capmany 1925b; Capmany 1926).

dotar al conjunt d'un imbricat sistema simbòlic de jeroglífics, emblemes, empreses i referències literàries. Esdevenien doncs grans estructures que eren una *summa* visual de la concepció de la mort i una ostentació del poder⁷²³. Vovelle sobre les cerimònies de la monarquia francesa ens parla d'una «*tradition d'expressionisme macabre*» perpetuada a través de les decoracions funeràries, on «*l'ostentation s'étale parfois jusqu'à la démesure*»⁷²⁴.

3. 3. 1. LES EXÈQUIES REIALS

La mort del rei marcava la necessitat de mostrar la continuïtat del poder i l'exaltació del difunt, a través de cerimònies que tenien lloc a les ciutats que estaven sota el seu control⁷²⁵. En certs contextos històrics la festa funerària esdevenia una estratègia identitaria i de reafirmació del poder davant dels problemes adscrits a la successió o les derivacions polítiques de cada moment⁷²⁶.

Per l'estudi d'aquestes mostres funerals, la recerca ha estat desenvolupada a les biblioteques que conserven les edicions impreses de les exèquies, destacant com a centres patrimonials del nostre estudi la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona i el Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Partint dels textos conservats, s'han analitzat les referències visuals i textuals a la llum dels documents del període que ens aporten el context històric de les mostres memorialis en memòria de la corona⁷²⁷.

⁷²³ Sobre les arquitectures simbòliques espanyoles destinades a exèquies, autors comenten tres tipologies habituals pels túmuls que les presidien. Aquestes tipologies corresponen a les estructures aixecades amb formes de baldaquí, de grades o de torres, (Allo Manero 2004:64-66). Pel nostre punt de vista, aquesta taxonomia és una voluntat de crear una organització de les fulles estampades conservades per sistematitzar el seu estudi, ja que en ells túmuls es podien integrar les tres categories sense ser excloents entre elles.

⁷²⁴ Vovelle 1974:108-109

⁷²⁵ Varela 1990

⁷²⁶ Ortiz 2014

⁷²⁷ Aquesta part de la recerca recupera els aspectes desenvolupats en l'apartat dedicat a la literatura. Atenent a les imatges gravades, aquesta secció mostra una dinàmica de recerca que combina les fonts d'arxiu amb el material imprès que ens ofereix una mostra clara de la presència de la mort en les creacions artístiques, en ocasió de les exèquies.

Els funerals de Carles II van desenvolupar-se amb un rerefons de canvi dinàstic que desembocarà en la Guerra de Successió. L'estudi de la seva mort ens pot aportar una font per l'estudi dels moments immediatament previs a l'esclat del conflicte bèl·lic. La pressa de posició de Felip V de la corona hispànica marca un moment tens amb la política de l'àrea catalana que queda palesa en les exèquies locals d'aquest monarca realitzades a Cervera, centre adscrit al felipisme. Contràries són les cerimònies barcelonines en memòria de Maria Amàlia de Saxònia o de Carles III que ens albiren una represa del contacte en les relacions entre centre i perifèria. Així doncs, ens proposem estudiar aquestes quatre celebracions sota el marc històric del context en què es desenvolupen i les ideologies imbricades darrera de l'ostentació de la *pallida mors*.

3. 3. 1. 1. Exèquies en el marc de la Guerra de Successió

Carles II va morir l'1 de novembre de 1700 amb 39 anys d'edat després d'una vida marcada per la malaltia. El *Museo de Historia de Madrid* conserva en els seus fons gravats que presenten al monarca malalt en el seu jaç mortuori⁷²⁸. Tal com recuperen els seus biògrafs, al costat d'ell es trobaven els cossos incorruptes de Sant Isidre i Sant Diego d'Alcalá, junt altres relíquies taumatúrgiques que enllacen amb les devocions hispàniques davant la mort⁷²⁹. El tractament del cos i el funeral van ser els habituals donats a un rei. Pels diferents territoris van repicar les campanes i es va procedir a la pompa fúnebre amb sermons i arquitectures efímeres⁷³⁰. El lloc de sepultura va ser el monestir de San Lorenzo de l'Escorial, el panteó de la monarquia hispànica. Juntament amb altres membres de la reialesa reposen, encara avui en dia, les restes de Carles II.

El testament marcava la línia successòria en la figura del duc Felip d'Anjou, tal com reflecteix el propi document conservat en el *Archivo General de Simancas* o en les

⁷²⁸ Destaquem l'estampa del citat museu realitzada l'any 1713 per Pieter Schenk, *Muerte de Carlos II en Madrid, el 1 de noviembre de 1700*.

⁷²⁹ Contreras 2003:314

⁷³⁰ Varela 1990:66-73

diferents còpies impreses que d'aquest van circular, com la barcelonina de Rafael Figueró, en la qual llegim en la seva tretzena clàusula:

«Declaro ser mi sucesor (en caso que Dios me lleve sin dexar hijos) el Duque de Anjou, hijo segundo del Delfin; y como a tal le llamo a la sucesión de todos mis Reinos, y Dominios, sin excepción de ninguna parte de ellos»⁷³¹.

La qüestió successòria es basava en aquest text jurídic i així ho usen els diferents sermons fúnebres tal com ha estudiat Sánchez Belén per legitimar la figura de Felip V, als diferents territoris hispànics, com a successor de Carles II⁷³². Si parem esment a la repercussió d'aquesta mort en el context català són diverses les fonts que podem consultar. La producció tant literària com a gràfica va ser molt profusa.

Aquesta presència impresa ja es va donar amb motiu del naixement del monarca, *Relación de las fiestas que se han hecho en la insigne ciudad de Barcelona por el feliz nacimiento del Serenissimo Principe don Carlos* publicada a Barcelona per Joseph Forcada l'any 1662, seria un bon exemple⁷³³. Així mateix, al llarg de la vida malaltissa del monarca, Barcelona va ser un centre impressor de diferents relacions que reprenen les pregàries i festivitats per la millora de la salut de Carles II. Destaca la recuperació de l'any 1696 que va omplir la ciutat comtal de mostres de suport i agraïment implicant als poders polítics, religiosos i gremials. Albert García Espuche i Henry Ettinghausen recullen aquest llistat de relacions de successos en el qual destaca el panegíric de Josep Romaguera a la catedral de la ciutat⁷³⁴. Publicat per Cormellas sota el títol *Panegírico en acción de gracias a la Divina magestad por aver restituido la salud a Don Carlos II, en la fiesta que se celebró en la catedral, la ciudad de Barcelona el 28 de Octubre de 1696*, s'inseria dins del conjunt de mostres per la recuperació del rei com

⁷³¹ *Copia del testamento cerrado que en dos de Octubre de mil y setecientos y del codicilo, que en cinco del mismo mes y año hizo la magestad del señor rey D. Carlos II (que está en gloria) debaxo de cvya disposición falleció en primero de Novimebre siguiente y también copia del papel que cita el testamento.* Barcelona: Rafael Figueró, 1700, (BUB 07 B-45/2/3-23).

⁷³² Sánchez Belén 2009

⁷³³ *Relación de las fiestas que se han hecho en la insigne ciudad de Barcelona por el feliz nacimiento del Serenissimo Principe don Carlos.* Barcelona: Joseph Forcada, 1662, (Biblioteca Museu Victor Balaguer de Vilanova i la Geltrú).

⁷³⁴ García Espuche 2010; Ettinghausen 2010

va ser la processó pública a través dels carrers decorats amb altars i arquitectures temporals⁷³⁵. El text ens porta a un *Te Deum Laudamus* d'agraïment laudatori amb aquestes paraules:

« (...) festejar nuestro contento, alegrese el Orbe todo: pues despues del mayor susto, despues que enlutados los coraçones con la triste nueva de la cuydadosa enfermedad de nuestro Catolico Monarca Carlos, que Dios prospere, guarde, y en su sucession eternize, à la noticia de su recobrada salud, logra el mayor contento, la mayor alegria y el mayor regocijo; dense repetidas enhorabuenas sus Vassallos, y sea cariñoso feudo de su lealtad el universal jubilo»⁷³⁶.

Les relacions impreses les posem en relació amb la documentació d'arxiu i especialment amb les referències del volum cinquè de l'*Exemplaria* de l'Arxiu de la Catedral de Barcelona que recopila les mostres de la ciutat per la salut del monarca tant durant l'any 1696 com en el procés de la malaltia que condueix a la pèrdua del monarca l'any 1700⁷³⁷.

En la documentació catalana s'observa un intent de conciliació entre la nova proposta successòria i el manteniment de l'ordre. *Carta real escrita als molt illustres i fidelissims senyors diputats i oydors de comptes del General del Principat de Cathalunya la data de la qual es en Madrit al 1 de Nohembre 1700*, publicada per Rafael Figueró a Barcelona, és l'anunci oficial de la defunció i la voluntat de mantenir les relacions establertes entre Catalunya i el poder real⁷³⁸. La publicació incorpora la carta de la reina, les clàusules testamentaries i la resolució catalana. Totes elles insisteixen en el manteniment de les constitucions catalanes per a la nova etapa i així aproven els Diputats el 15 de novembre la continuació del lloctinent:

⁷³⁵ Romaguera, J. *Panegírico en acción de gracias a la Divina magestad por aver restituido la salud a Don Carlos II, en la fiesta que se celebró en la catedral, la ciudad de Barcelona el 28 de Octubre de 1696*. Barcelona: Cormellas, 1696, (AHCB, B. 1696-8º (op) 17).

⁷³⁶ Ídem, p. 19.

⁷³⁷ Sobre la malaltia del monarca citem la referencia documental ACB, *Exemplaria V*, f. 125r. La relació funerària, detallada seguint la cronologia dels fets, ens aporta una font directa d'estudi de l'ambient que es va viure a Barcelona, ACB, *Exemplaria V*, f. 145-150r.

⁷³⁸ *Carta real escrita als molt illustres i fidelissims senyors diputats i oydors de comptes del General del Principat de Cathalunya la data de la qual es en Madrit al 1 de Nohembre 1700*. Barcelona: Rafael Figueró, 1700, (BUB 07C-239/1/13).

« (...) tot lo temps que li falta per a acabar son Trienni (...) sa Magestat no haurà volgut fer perjudici algu als Privilegis, Constitucions, y altres Drets de est Principat »⁷³⁹.

La ciutat de Barcelona reacciona davant la mort amb les normes oficials de dol davant tal esdeveniment real. Així s'especifica en el *Manual de novells ardots* que recull les decisions del poder polític barceloní. Es documenten les cartes, anteriorment comentades, per iniciar les funeràries tal com s'havien realitzat per la seva mare Mariana d'Àustria, havent-hi un recalcamet en la «*defensa y conservación de las pragmáticas, constituciones, usos y costumbres de essa provincia*»⁷⁴⁰, en relació a la causa catalana.

Les fonts documentals desenvolupen els dies oficials de dol i la culminació amb la festa efímera duta a terme el dilluns 29 de novembre de 1700 a la Catedral de Barcelona. La documentació catedralícia recopilada en el volum cinquè de l'*Exemplaria*, intercala una còpia impresa (f. 142-143) del testament entre les pàgines que especifiquen els diferents passos a seguir per preparar les exèquies barcelonines: «*de esta manera se procura cumplir a la gran obligacio que teniam al Serenissim Senyor Don Carlos de Austria segon de aquest nom*»⁷⁴¹.

Davant la qüestió successòria el capítol catedralici insisteix en l'obediència a la memòria del monarca i les decisions testamentaries per ell preses⁷⁴². El posicionament local es tradueix en la preparació de les ambaixades entre la Catedral i el Consell de Cent per decidir els detalls funeraris. Entre les resolucions s'accepten els dies de toc de campanes previs a l'esdeveniment efímer del dia 29 que culmina amb dotze repics⁷⁴³. Per a aquesta ocasió s'aixeca un túmul funerari nou sobre les escales

⁷³⁹ Ídem, s/p.

⁷⁴⁰ Manual 1970:153-155

⁷⁴¹ ACB, *Exemplaria V*, f. 150r.

⁷⁴² «Resolgue lo Molt Il·lustríssim Capítol ya en la primera junta donar obediencia així com sa magestat ho avia disposat (lo que despres executaren Ciutat y Diputacio despres de molts debats) (...) del qual esta Provincia ha rebut imponderables beneficis», AHCB, *Exemplaria V*, f. 145.

⁷⁴³ S'inicien els tocs de campanes el dia 21 de novembre fins el dia 28. En aquests dies s'observa un augment dels repics de campanes de vuit tocs de campanes (dies 22-25 de novembre) a deu tocs de

de la cripta de Santa Eulalia i aquest s'omple d'il·luminacions especificades en la documentació amb detalls precisos dels diferents tipus de ciris, atxes i candeles, els preus i el pes d'aquests. Sobre el muntatge efímer ens especifica que: «se feu un tumol nou (deixant lo Castell de Dolor Antich) entre las escales de Santa Eulalia y cor prenent tres grahons, y deixant mes lloc a la porta del cor»⁷⁴⁴.

La documentació d'arxiu ens oficialitza el ritual i les relacions de successos impreses ens completen les actituds barcelonines davant la pèrdua del monarca. La difusió entre la societat és una de les característiques més importants d'aquest gènere, informar i difondre la mort del rei com una estratègia de continuació política i un mecanisme de l'elogi. La impressió dels sermons fúnebres, els gravats de l'arquitectura efímera i el record de la cerimònia són els continguts de les relacions barcelonines davant la mort de Carles II. La recopilació de la Universitat Pompeu Fabra, recull factici de documents d'època, *Documents relatius a la mort de Carles II i regnat de Felip V*, és un punt de partida per a l'estudi d'aquest context històric⁷⁴⁵. Es tracta d'una recopilació factícia de fragments manuscrits i impresos dels anys 1700-1702 que ens aporten altres recursos documentals per aprofundir en estudis històrics sobre aquest període⁷⁴⁶.

Amb motiu d'aquesta mort, les exèquies d'aquest rei van tenir una importància que es va transmetre en la renovació del túmul de la catedral, tal i com citem amb la documentació, i en la presència d'imatges gravades dels elements decoratius. És amb Carles II que la història de l'art català té una destacada mostra visual d'un funeral regi a través de les dues obres conservades: *Lagrimas amantes de la excelentissima ciudad de Barcelona con que agradecida demuestra su dolor en las Magnificas Exequias que celebrò à las amadas y venerables memorias de su difunto Rey Don Carlos II*, de Joseph Rocabertí en edició de Ivan Pablo Martí de l'any 1701, i *Nenias reales y lagrimas obsequiosas qve a la immortal memoria del gran Carlos Segundo en credito de su mas*

campanes (dies 26-28 de novembre), per culminar en els dotze del dia 29 de novembre, dia de les exèquies.

⁷⁴⁴ AHCB, *Exemplaria V*, f. 148r.

⁷⁴⁵ La referència topogràfica d'aquest recull factici és la següent: UPF, IUHJV-Res 2.

⁷⁴⁶ Aquest recull documental enllaça amb les iniciatives de preservació documental de digitalització i difusió històrica, com les dutes a terme per la Memòria Digital de Catalunya–Fons de la Guerra de Successió.

imponderable dolor y desempeño de su mayor fineza dedica y consagra la Academia de los desconfiados de Barcelona, publicada per Rafael Figueró en el mateix any 1701⁷⁴⁷. Ambdós textos han estat presentats en l'apartat destinat a l'estudi literari, a continuació volem mostrar la part visual d'aquests mateixos que acompanya el text, a través de l'estudi dels gravats de Francesc Gazan i alguns dels recursos emprats⁷⁴⁸.

Lagrimas amantes incorpora la làmina calcogràfica de Francesc Gazan que presenta el túmul aixecat a l'interior de la catedral de Barcelona (fig. 59)⁷⁴⁹. El *castrum doloris* de la catedral se situava sobre les escales de la cripta de Santa Eulalia i presentava una estructura turriforme octogonal amb una piràmide escalonada en onze nivells com a base i un templet-baldaquí en la part superior. El conjunt cobert amb baietes negres, torxes i il·luminacions, era de gran efectisme teatral completant-se, a més a més, amb imatges escultòriques. La iconografia de la base del monument efímer mostrava vuit relleus d'escuts, lleons i àguiles en el sòcol, sobre el qual s'erigien vuit escultures pels vuit regnes de la monarquia hispànica intercalades amb les quatre parts del món i els quatre rius d'Espanya. El segon cos incorporava sota el baldaquí les insígnies reals, corona, ceptre i l'espasa del rei Martí, com a retrat ideal del difunt, i ho coronaven les imatges de les set virtuts i la victòria⁷⁵⁰.

El poder del monarca, virtuós i universal, quedava així palès amb la presència simbòlica de la corona, substituït metafòric del cos del difunt. Poder reial lligat a la identitat hispànica reforçada en una Catalunya que va donar exèquies, al fill de Felipe IV, que va ocupar-se plenament de les preocupacions catalanes en la conjuntura política del seu moment. El funeral és el reconeixement de la ciutat i una mostra d'identitat catalana lligada a la monarquia hispànica preocupada per les llibertats locals.

⁷⁴⁷ Rocabertí, J. *Lagrimas amantes...*, 1701; *Nenias reales...*, 1701.

⁷⁴⁸ Altres mostres funeràries textuais serien, per exemple, la realitzada per Anglasesell i de Cortada, M. *Funebre o caso y oriente glorioso de nuestro amado sol a distintos aspectos de la luna de octubre*. Barcelona: Rafael Figueró, 1700, (BC F.Bon. 9495 i F.Bon. 11285, i altres exemplars).

⁷⁴⁹ Utilitzem l'exemplar gravat conservat a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona amb la referència BUB, 07 B-Es-XVIII-Gazan, Francesc.7845.

⁷⁵⁰ Galindo Blasco 1991



Fig. 59. Francesc Gazan, *Túmulo levantado en la catedral de Barcelona para celebrar las exequias del Rey Carlos II*, 1701, Biblioteca de la Universitat de Barcelona.

Sobre la recepció de l'obra en la societat barcelonina, disposem de la descripció de Josep Rocabertí sobre l'impacte del túmul en les mirades dels assistents a la cerimònia exequial, així com una descripció de la seva inserció dins del temple i la distribució social dels assistents:

«Quedavan assombrados los Barceloneses â la vista de tån tragica representacion, porque ázia qualquiera parte, adonde bolvian sus ojos, encontravan con el assombro funesto, que si les obligava a la triste admiracion, les violentava para la amargura de el llanto; si miravan azia la Capilla mayor; el horror de las negras vayetas, con que estavan vestidas las columnas, rodeado todo su espacioso ambito, y cubierto el pavimento, entrando por los ojos cubria

al coraçon. Si temiendo deslumbrarse en la obscuridad, baxavan ázia al suelo la vista, otra vez encontravan con el espanto funebre de los lutos, que cubrían el hueco de la escalera para baxar á la Capilla de Santa Eulalia, (donde estava el Sabio Consejo de Ciento, en bancos cubiertos de vayeta) y les faltava à los ojos el horror, para introducirse en el Alma. Si atonitos de tanto assombro, miravan ázia los lados, se renovava el pasmo, viendo el tablado, igualment grande, que funebre, (en donde estava el Estrado para las Señoras, que assistian á las Exequias de la difunta Magestad) el qual corría desde la esquina de la Puerta que mira al Palacio Real, hasta la Capilla de San Felipe, y Santiago, ocupando con proporcion el vacio que dexan las dos columnas de enfrente; y si en el triste aparato hallavan motivos para el desconsuelo, en los llantos de tan Ilustres Señoras, como leales Vassallas, encontravan razones, que les convencian para la justa imitacion de el sentimiento. Si cansados finalmente los ojos de lidiar con el assombro, y el llanto, se bolvian àzia al medio del Templo, para observar una segura retirada, encontravan con la ardiente maquina del Túmulo (...) y como era este el funesto centro, adonde se inclinavan los sentidos afectos; se duplicava la ceguera, al abrasado reflexo de las luzes, y á la amarga avenida de las lagrimas. Tan grande era el assombro, y tan sentidos eran los llantos»⁷⁵¹.

L'edició de *Lagrimas amantes* es completa amb cal·ligrames que evocuen amb la tipografia creus, túmuls i pires funeràries. La paraula queda supeditada a la visualitat de la forma que componen i que ens transporta a exercicis tipogràfics de gran riquesa simbòlica. Aquestes composicions reforcen el missatge del text i aporten a les edicions lligades a les exèquies un component creatiu que tindrà una repercussió en el món impressor del barroc català. Entre els presents a l'edició comentada, destaquem el realitzat per Pere Màrtir Castells i Badia en forma de creu i dos canelobres, el de Josep Campins i Aran o el de Josep de Rocabertí i de Llupià, ambdós en forma de túmul, tots ells en llengua llatina. El tercer cal·ligrama és signat també per «Franciscus Barnola Typographité, exculpsit Barcinone, Anno M.DCCI», signatura insòlita de l'impressor donada la complexitat d'aquesta tipologia de peces.

⁷⁵¹ Rocabertí, J. *Lagrimas amantes...*, 1701, p. 64-65.

Amb l'altra publicació col·lectiva, *Nenias reales*, Gazan ens proposa en la portada un recull del tòpic de l'emblemàtica del naufragi com a final de la vida però amb una embarcació en el port, l'esperança, sota el motto «*Tuta quia diffidens*» (fig. 60). Imatge i evocació literària ens simbolitza la confiança d'aquests intel·lectuals en navegar amb seguretat quan passi la tempesta. Sobre les composicions poètiques i els cal·ligrames ja havíem fet esment prèviament, però en aquest punt de la recerca, és aquesta portada la que ens aporta un nou centre d'interès.



Fig. 60. Francesc Gazan, *Portada de Nenias Reales*, 1701, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

El naufragi com emblema al·legòric està present en obres diverses. Com a constant en la cultura visual occidental, el naufragi ha estat imatge de ressò moral, polític o religiós. Per Alciato l'esperança és un vaixell ancorat. El bon governant és el pilot que evita el naufragi, per Diego Saavedra Fajardo, i fins i tot l'Església pot ser mostrada com a nau en l'ambient contrareformista. La polisèmia de la imatge arriba a Francesc Gazan què es fa ressò de l'ambient culte que fomentava l'Acadèmia dels Desconfiats. El gravador transmet el concepte «Segura, perquè desconfia» amb el vaixell a la riba,

que els acadèmics expliquen a la *Razon de la Obra*, dins la primera part de *Nenias Reales*:

«Se resolvió erigirla no sin desconfianza, cada qual de sus talentos, dándole esta el nombre de Academia de los Desconfiados, y tomando por Empresa la de un Mar embravecido, en quien se miran, lastimoso triumpho del Hado, y la Inconstancia derrotados fragmentos de una Nave, que ha naufragado, y un Barquillo desarmado en la arena con el lema "Tuta, quia diffidens"»⁷⁵².

Uns anys abans, el 1689, moria Maria Lluïsa d'Orleans, esposa de Carles II i nora de Mariana d'Àustria. D'aquest funeral portat a terme a Barcelona i especificat en les fonts documentals presentades anteriorment, destaquem la valoració econòmica de les diferents parts que conformen la cerimònia i que esdevé un exemple per l'estudi econòmic del cost d'una funerària reial del segle XVII i dels agents que hi intervenen: fusters, pintors, notaris, sastres, candellers, botiguers de draps i teles, entre d'altres. De forma concreta el cost total són 7.628 lliures de les 7.800 plantejades. En l'àmbit de la pintura, Abdon Ricart cobra 336 lliures, sobre les 260 lliures pactades en la memòria prèvia, per la feina pictòrica del *toldo* o *sobresel* del tuguri amb escuts i inscripcions, sanefes decoratives, 250 escuts d'armes per posar a les atxes, guarniment de la corona cedida per la catedral i el ceptre reial daurat⁷⁵³. Els llistats de pagaments es completen amb els altres artesans que intervenen, així com les caritats en el memorial de misses portades a terme per l'ànima de la difunta en les diferents esglésies de Barcelona.

Aquest funeral barceloní es podria posar en relació amb la publicació madrilenya de Juan de Vera Tassis, *Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exsequias de la esclarecida reyna de las Españas doña Maria Luisa de Orleans, Borbon, Stuart y Austria dignissima consorte del Rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo de Austria*, de l'any 1690, que incorpora una descripció exhaustiva de la malaltia i mort de la reina així com de seves les exèquies. Ressalten els gravats que il·lustren els jeroglífics literaris transformant-se en un dels millors testimonis visuals hispànics per la mort d'una

⁷⁵² *Nenias reales...*, 1701, p. XX.

⁷⁵³ Duran i Sanpere 1947:339-450

reina⁷⁵⁴. El llenguatge de l'emblemàtica i els recursos gràfics aporten a les exèquies una intensa component històrica i social amb motiu de la mort d'una reina regnant. Les alegories dels astres i les flors coronades són testimoni de la vida efímera però la universalitat de la monarquia que transcendeix la frontera del cos físic. La reina s'evoca com a «*hermosa flor*» a través de l'imaginari del liri de filiació borbònica. Una evocació que culmina amb la fortalesa de la columna del poder malgrat l'entrega del darrer alè vital:

*«La vida no es mas que un soplo
si la atención bien lo mira
con el que respira expira»⁷⁵⁵.*

El recorregut per les festes funeràries a Catalunya al llarg del segle XVIII ens obre un camp d'estudi on imatge i text ens aporten una conjunció de conceptes per tal de ressituar els funerals com a moment de cohesió social. L'any 1711 van tenir lloc les exèquies a Barcelona en memòria de l'emperador austrohongarès Josep I. La seva mort va modificar l'esdevenir de la Guerra de Successió i les seves exèquies es van portar a terme en ple conflicte bèl·lic. El seu germà, l'Arxiduc Carles, rebia la corona imperial sota l'epítet de Carles VI del Sacre Imperi Romanogermànic (1711-1740). Aquest fet provocà una sèrie de moviments d'interessos dels Estats que participaven en la guerra que culminaren amb el Pau d'Utrecht (1713).

Aquesta demostració efímera tenia, doncs, a Barcelona un rerefons polític lligat al context històric. Es van desenvolupar a l'església de Santa Maria del Mar seguint el disseny d'Alexandre Galli Bibiena (1686-1748), del qual conservem el gravat del *Túmulo per les exèquies de Josep I* (fig. 61)⁷⁵⁶. Les fórmules turriformes esgraonades deixen pas a un nou gust que tindrà la seva predicació en realitzacions posteriors. Així ho descriu Triadó: «(...) l'academicisme dels Bibiena ha fet forat en l'estètica funerària, encara

⁷⁵⁴ Vera Tassis, J. *Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exsequias de la esclarecida reyna de las Españas doña Maria Luisa de Orleans, Borbon, Stuart y Austria dignissima consorte del Rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo de Austria*. Madrid: Francisco Sanz, 1690, (BC Esp. 94-Fol).

⁷⁵⁵ Ídem, fig. 7.

⁷⁵⁶ Alexandre Galli Bibiena, *Túmulo per les exèquies de Josep I*, 1711, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

que un cert amanerament és present en les solucions de les columnes convertides en pedestals, lluny de la seva funció estructural i de sosteniment»⁷⁵⁷. Martinell ja publicà aquest túmul que formava part de la seva col·lecció personal⁷⁵⁸. L'estructura prenia una massissa resolució arquitectònica desbordant d'escultures i referències al·legòriques, descrites per Lenzi:

«Come testimoniano due disegni da lui firmati e la bella incisione di J. Bautista Francia l'apparato fu opera del giovane Alessandro, che in tal modo si presentava sulla scena internazionale ormai maturo ed esperto allievo discendente del celebre Ferdinando. Il monumento che egli propone prende a modello quello realizzato dal padre per Ranuccio II Farnese in Santa Maria di Campagna, a Piacenza nel 1695, peraltro più sobrio. Interessante in questo caso l'inserimento di più coppie di colonne allusive allà Costanza e alla Fortezza, attributi simbolici del committente»⁷⁵⁹.

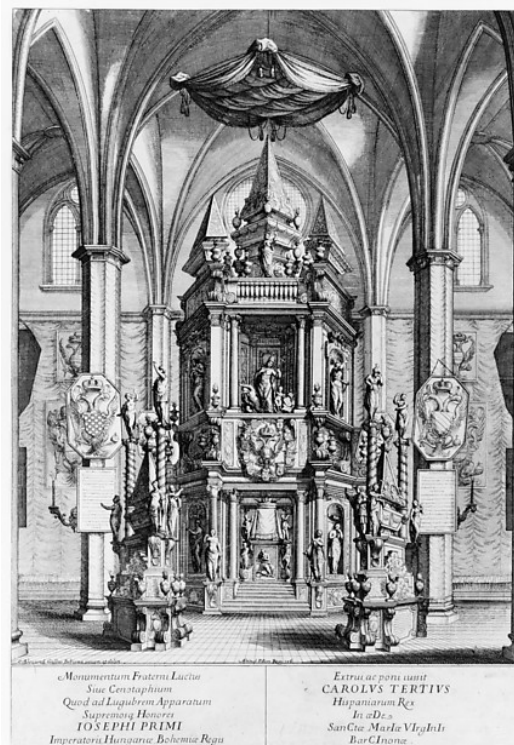


Fig. 61. Alexandre Galli Bibiena, *Túmul per les exèquies de Josep I*, 1711,
The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

⁷⁵⁷ Triadó 1984:132

⁷⁵⁸ Martinell 1961a:làm 65

⁷⁵⁹ Lenzi 2006:301

Lenzi també publica el dibuix de Galli conservat a Munic⁷⁶⁰. Aquest mostra una visió del conjunt que es completa amb l'altre dibuix de la mateixa col·lecció que és un detall de les dues columnes, Constància i Fortalesa, al·legories del personatge⁷⁶¹. El dibuix en relació al gravat publicat per Martinell ens aporta una sèrie de diferències estructurals i decoratives. El dibuix mostra una atenció al detall que el gravat no traspasa, així com una sèrie de canvis en la disposició dels pedestals, els nivells del conjunt i el remat amb piràmide.

Els textos descriptius i les oracions portades a terme es poden resseguir amb els exemplars conservats, com serien per les mostres fúnebres de Santa Maria del Mar, *Exequias del augustissimo señor emperador Josepho Primero, celebradas por el magnifico Magistrado de la Lonja del Mar de la ciudad de Barcelona en su capilla de dicha Lonja, el dia 21 de iulio*, publicada a Barcelona por Rafael Figuerò⁷⁶²; o les catedralícies amb *Oracion funebre en las exequias del emperador Joseph Primero que celebrò la ciudad de Barcelona, en su iglesia cathedral, dia 11 de julio de 1711*, realitzades per Antonio Abad i editades per la imprenta de Juan Pablo Marti⁷⁶³.

Un nou punt d'interès per copsar el funeral com a paradigma de la història seria la mort de Lluís XIV amb túmul projectat a Barcelona per Josep Vives l'any 1715. Triadó ens el descriu amb una:

«(...) planta quadrada amb pedestals als angles coronats d'estàtues al·legòriques, volutes i florons. Al centre hi havia un coixí amb els atributs reials. Als quatre angles es continuava la composició amb pedestals per a les figures de les Virtuts, que aguantaven el remat amb àngels que sostenien el retrat del

⁷⁶⁰ Ídem, fig.14. La referencia que aporta l'autora és la següent: Staatliche Graphische Sammlung, München (Bibiena Klebeband, I, n. 37r).

⁷⁶¹ Ídem, p. 306.

⁷⁶² *Exequias del augustissimo señor emperador Josepho Primero, celebradas por el magnifico Magistrado de la Lonja del Mar de la ciudad de Barcelona en su capilla de dicha Lonja, el dia 21 de iulio*. Barcelona: Rafael Figuerò, 1711, (BC F. Bon 634 i altres exemplars).

⁷⁶³ Abad, A. *Oracion funebre en las exequias del emperador Joseph Primero que celebrò la ciudad de Barcelona, en su iglesia cathedral, dia 11 de julio de 1711*. Barcelona: Juan Pablo Marti, 1711, (BC F. Bon 3029, 632, 6365 i altres exemplars).

difunt. Un gran baldaquí coronat per una corona reial de la qual penjaven draperies, completava el monument»⁷⁶⁴.

El mateix historiador es feia ressò dels models d'aquesta aposta barcelonina pel poder borbònic, seguint la realització de Carlo Fontana pel *Cenotafi del rei Pere de Portugal* a l'església de Sant Antoni dels Portuguesos a Roma de l'any 1707 per la realització de Josep Vives⁷⁶⁵.

El contrapunt d'assimilació al context històric de la nissaga borbònica el tenim amb la mort de Felip V l'any 1746. Una vegada finalitzat el conflicte successori i establertes les pautes del seu govern contra les llibertats catalanes, trobem que aquesta mort és una de les més simptomàtiques de les noves derivacions polítiques. No és Barcelona qui té el protagonisme de les seves exèquies, és Cervera, població on va desenvolupar-se la Universitat que clausurava els estudis barcelonins. Aquesta institució és la promotora de les cerimònies i del testimoni visual que conservem⁷⁶⁶. *Túmulo de Felip V* de Pere Costa, «*Petrus Costa Esculptor et Architetor Invent*», i Ignasi Valls, «*Ignatius Valls Sculpt. Barcinone*», és el gravat que acompanyava l'edició (fig. 62)⁷⁶⁷.

Aquesta estampa Yves Bottineau la posa en contacte amb la realitzada a Madrid per Sachetti dins de l'òrbita berniniana, ambdues obres de patrocini àulic lligades amb el gust italià⁷⁶⁸. Aquestes peces, en relació amb la resta de la producció hispànica d'exèquies reials per Felip V, permeten veure noves vies italianitzants en l'arquitectura efímera que hauríem de remarcar pel cas català amb la presència dels artistes italians de la cort austriacista de Barcelona, l'eco de la producció efímera de Bibiena; i amb les produccions que es portaran a terme al llarg de la resta del segle XVIII.

⁷⁶⁴ Triadó 1984:172

⁷⁶⁵ Triadó 1999

⁷⁶⁶ *Relación que hace el claustro de la Real, y Pontificia Universidad de Cervera al Rey Nuestro Señor Don Fernando Sexto (Dios le guarde) de la festiva pompa, con que el dia 4 de diciembre de 1746 aplaudió la exaltación al throno, y proclamación de su S. Cr. Magestad*. Cervera: Manuel Ibarra, 1746.

⁷⁶⁷ Ignasi Valls i Pere Costa, *Túmulo de Felip V*, 1746, MNAC, Barcelona. Exemplars es conserven en altres centres patrimonials.

⁷⁶⁸ Bottineau 1993

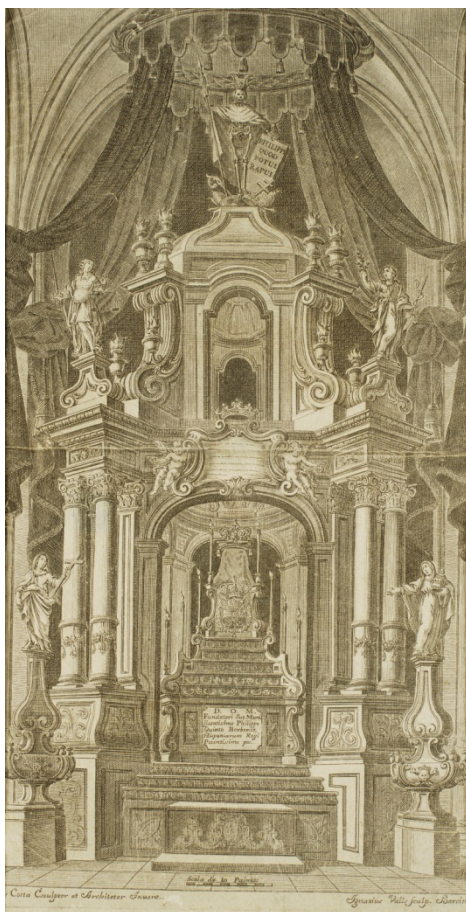


Fig. 62. Ignasi Valls i Pere Costa, *Túmulo de Felip V*, 1746, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Amb motiu d'aquest funeral, la Universitat de Cervera i la ciutat assumeixen una decoració que incorporava com a eix central el túmul. La descripció detallada del text commemoratiu ens ofereix una visió que queda així expressada:

«Era la figura de el funebre edificio en su grande zocalo un bien formado octagono, cuyos quatro mayores lados distaban cada uno de su respectivamente paralelo 30 palmos de diametro, y de cada lado de los quatro menores hasta el paralelo, que le correspondia, corria la diagonal de 50 palmos. Siguiendo esta misma línea, à proporcionada distancia de los quatro menores lados, se levantaban, como obras exteriores de el Pantheon, quatro altas pyramides, cuya figura en su pie era un sexagono prolongado, que por angulo arribaba al zocalo: asentaba sobre el sexagono un quadrado, que disminuyéndose despues piramidalmente, servia de base à una estatua alta de 10 palmos: representaban estas quatro Estatuas, la primera à la Theologia, la

*Segunda al Derecho Canonico, la tercera à la Philosophia, y la quarta a la Mathematica»*⁷⁶⁹.

A continuació ens descriu la relació el monument en sentit ascendent atenent a les proporcions, les mides i el cromatisme. Les tonalitats són les imitacions del marbre verd, el jaspi negre, el lapislàtzuli i el daurat. Columnes amb remat metàl·lic i fons de pilastres verdes serveixen de base pels quatre arcs que creen l'espai del mausoleu. La cornisa i arquitravau són l'espai per col·locar quatre «targetones» que sostenen *putti* o «Genios», en els quals:

*«Leianse en ellos quatro Inscripciones en verso Real Español, que aludiendo à otras tantas partes de el Mundo, significaban el dolor, que al orbe todo cabia en la perdida de un Monarcha, cuyo Imperio se estendia à todas sus quatro partes»*⁷⁷⁰.

Reproduït el text de les cartelles, el text continua mostrant la resta d'elements del túmul, en la seva part superior. Sobre la cornisa quatre escultures aprofundien més en la idea del coneixement, «*Derecho Civil, à la Medicina, à la Rhetorica, y à la Poesia*» amb la seva correspondència amb les immediatament inferiors.

La iconografia del túmul de Felip V presenta doncs, alegories del coneixement que culminen amb la mort coronada superior, amb el ceptre i les divises reials mortals que ha robat a Felip V, sense aconseguir les seves virtuts heroiques i els fets gloriosos tal i com descriu Triadó⁷⁷¹. El conjunt es completa amb el teixit negre i daurat que era el baldaquí en forma de cortinatge que s'obria de la volta de l'església. En el centre de la

⁷⁶⁹ *Relación que hace el claustro...*, 1746, p. 10-11.

⁷⁷⁰ Ídem, p. 13.

⁷⁷¹ Triadó 1984:170. El propi text d'època així o narra a *Relación que hace el claustro...*, 1746, p. 15-16: «(...) y servia este remate de ostentoso throno à una soberbia imagen de la Muerte, alta mas de 15 palmos, que con vestiduras Reales, y Corona en su cabeza, pisaba Cetros, Coronas, y demás insignias de el Real honor: mantenia con su mano derecha una lanza, y con la izquierda embrazaba un lucido escudo, en quien, con bien formados caracteres, se leian escritas estas palabras: PHILIPP QUOD POTUI RAPUI. Con las quales, à pesar de la soberbia, que le ocasionava tan magnífico, y encumbrado Solio, y la pomposa magestad de el Real trage, confessava lo poco, que havia podido su irresistible fuerza contra el difunto Monarcha, de quien solo nos havia robado lo que tenia de mortal, que era lo menos, pero no lo immortal de sus heroicas virtudes, y gloriosas hazañas, que era lo mas, las quales con dolor de su arrogante orgullo veia quedar eternizadas en la perene memoria de toda la posteridad».

estructura arquitectònica estava el cenotafi que era una successió de graons de jaspi negre i or amb imatges de la mort coronada, atxes i inscripcions que culminen amb l'escut real sobre el qual descansaven la púrpura i les insígnies monàrquiques, ceptre i corona, sobre un coixí de vellut carmesí.

La resta de l'edifici lluia sota la llum dels nombrosos ciris i atxes, i els teixits negres que incorporaven les poesies, elogis i inscripcions realitzades pels membres de la Universitat. La porta immediata d'accés era la del Cor va ser decorada amb una:

«(...) imagen de la Muerte, que con un Clarin en la mano parecia intimar el dolor à quantos entrassen en aquel funebre Teatro; y verdaderamente lo intimaba con pocas, pero sentides palabras, que como bordadas sobre el negro paño, que pendia de su Clarin, decian assi: JUSTITIUM. GAUDIIS. JUSQUE. OMNE. LACRIMIS. IN. FUNERE. PARENTIS. TUI. CERVARIENSIS. ACADEMIA.»⁷⁷².

Aquesta descripció del cronista i el complement visual del gravat ens aporta una lectura iconogràfica lligada a l'efectisme de l'aparell efímer en la societat que el crea. Les qüestions d'estil ens poden donar altres referències sobre la seva inserció dins del conjunt de cadafals dedicats a Felip V en l'òrbita del seu territori, tal i com han estudiat autors com Soto Caba⁷⁷³. Estil i funció de l'obra són dos dels paràmetres per l'estudi d'aquesta tipologia atenent sempre a les fonts que les graven i descriuen en el seu moment. Sense oblidar mai el caràcter laudatori d'aquestes i la reticència a prendre les relacions de successos com a úniques fonts d'estudi documental. Malgrat aquesta remarca a l'historiador, la memòria escrita és el vehicle per apropar-nos a les idees que imperaven darrera les construccions de les exèquies, el lligam oficial amb la política dominant de l'Imperi i la submissió al poder masculí del monarca.

⁷⁷² *Relación que hace el claustro...*, 1746, p. 21-22.

⁷⁷³ Soto Caba 1991: 297-303

3. 3. 1. 2. Exèquies en el marc del regnat de Carles III

En el cas català, per trobar-nos amb unes exèquies femenines on la imatge visual gravada ha estat conservada, hem d'avançar a l'any 1760, any de la mort de l'esposa de Carles III⁷⁷⁴. Els autors són Manuel i Francesc Tramulles, pel model, i Francesc Boix, pels gravats que il·lustren el text fúnebre *Reales exequias que a su augusta soberana Da. Maria Amalia de Saxonia, Reina de España, consagró el rendido amor y gratitud de la mui ilustre ciudad de Barcelona: en los dias 23 y 24 de abril de 1761*⁷⁷⁵. Aquest incorpora l'oració de Ramon Foxà, *Oracion funebre, que en las exequias, que hizo la mui ilustre, y nobilissima ciudad de Barcelona en la muerte de Nuestra Reina, y Señora D Maria Amalia de Saxonia, y Austria, de l'any 1761*⁷⁷⁶. Aquestes exèquies han estat considerades com un dels testimonis calcogràfics de major envergadura dins de l'arquitectura efímera funerària a Catalunya⁷⁷⁷. Del conjunt destaquem la successió de motius decoratius que enllacen entre ells dins de la catedral: de la porta d'entrada es donava accés al cor, culminant en el túmul situat a l'altar major. L'espai cobert de baietes negres i elements simbòlics evocaven el dol i la tristesa per la pèrdua de la reina.

Per les exèquies de Maria Amàlia de Saxònia s'erigeix doncs, una porta efímera, frontis en *trompe l'oeil*, per l'entrada a la seu catedralícia projectada pels germans Tramulles (fig. 63). Es tractava d'una decoració fingida que emmarca la porta amb una estructura arquitectònica de tipus clàssic. S'hi situa una representació de Catalunya com a nimfa sofrent, sobre el llindar d'entrada: «Cathaluña en trage de Nimfa adolorida, que en medio de su quebranto combidaba a entrar en el Templo»⁷⁷⁸. L'estampa ens mostraria

⁷⁷⁴ Revilla ens especifica sobre la mort de la reina: «Contaba solamente treinta y cinco, pero se hallaba agotada por sus trece partos y una sucesión de catarros mal curados: ello le determinó una afección pleuropulmonar con complicaciones hepáticas», (Revilla 1984:56).

⁷⁷⁵ *Reales exequias que a su augusta soberana Da. Maria Amalia de Saxonia, Reina de España, consagró el rendido amor y gratitud de la mui ilustre ciudad de Barcelona: en los dias 23 y 24 de abril de 1761*. Barcelona: en la imprenta de Maria Teresa Vendréll y Texidó, 1761, (BC F.Bon. 1044, F.Bon. 6209-6210, F.Bon. 7379-7380, R(9)-8-46 i altres exemplars).

⁷⁷⁶ Foxà, R. *Oracion funebre, que en las exequias, que hizo la mui ilustre, y nobilissima ciudad de Barcelona en la muerte de Nuestra Reina, y Señora D Maria Amalia de Saxonia, y Austria*. Barcelona: 1761, (BC F. Bon 7380 i altres exemplars).

⁷⁷⁷ Revilla 1984

⁷⁷⁸ *Reales exequias que a su augusta soberana...*, 1761.

aquesta presència al·legòrica acompanyada d'un *putto* desplegant el mapa de Catalunya. En el frontó hi havien cranis i ossos que a banda i banda de la part inferior eren esquelets que sostenien inscripcions. Traspasant aquesta decoració rematada amb cortinatges i drapejats negres s'entrava en la catedral transformada en *memento mori*.



Fig. 63. Manuel Tramulles, Francesc Tramulles, Francesc Boix, *Frontispici de la Catedral*, 1761, col·lecció privada, Barcelona.

Al rerecor hi havia la imatge de Barcelona amb actitud de dolor la qual condueix cap al túmul que, en el seu primer nivell, presenta una mostra de les ciutats catalanes endolades, «matronas ciudades realengas de Cathaluña»: Tarragona, Tortosa, Lleida, Girona, Vic, Manresa, Cervera i Mataró. Les exèquies barcelonines adopten un to local per mostrar al monarca Carles III el dolor català i barceloní per la pèrdua de la reina. En aquesta ocasió, la presència reial a Barcelona era molt recent, 1759, i el sermó del jesuïta Foxà així ho recull:

«Reina gloriosa, volverá compassiva los ojos ácia este Principado de Cathaluña, que después que desembarcó en esta playa, fue siempre el imán de su afición, de su cariño, y de sus deseos, pues nadie ignora, que desde aquella su primera entrada en los Dominios de España cautivó Amalia el corazón de todos los Barceloneses, y que el corazón de Amalia se dexó también cautivar de ellos»⁷⁷⁹.

L'estructura efímera del rerecor era similar en formulació i en essència simbòlica. Al·legoritzada la ciutat amb el cap sobre la mà, posició de tristesa i malenconia, la resta d'elements remetien a la vanitas de cranis i esquelets imbricats en les parts de l'arquitectura. Així ho descriu la relació fúnebre:

«(...) una portada de orden compuesto, que se pintó en el traschoro con sus pedestales, dos pilastras por parte, cornisa, y otro segundo cuerpo por remate. En la entrepilastra se fingieron unos portales de arco rebaxado, y sobre la imposta se elevaba una cartela, que unida con varios adornos de talla, sostuvo el resalte de la cornisa, donde se cargó un primoroso tarjon, que retrataba à Barcelona de medio relieve en figura de una Ninfa sentada, que explicaba llorosa su dolor con la mano derecha, apoyando al mismo tiempo la cabeza en la izquierda, cuyo brazo descansaba sobre el capacete, que tiene por cimera un Murcielago. Tenia tambien como postrada en el suelo la Clava de su Alcides, y junto à si con las alas caídas aquel Dragon, que tomaron por timbre, y divisa de sus Armas nuestros antiquissimos Condes. Iba siguiendo en la fábrica el adorno de varias calaveras, y huessos en los lugares correspondientes: en la cima del remate estaban sentados dos esqueletos en ademán de inrimar la atencion à quantos iban entrando (...)»⁷⁸⁰.

La resta d'elements decoratius continuaven en les naus del temple (fig. 64). La porta esdevenia un pas de l'exterior a l'interior:

«(...) avisaba à la atencion de los circunstantes de los primores, que ideó el dolor, y depositó el arte en lo interior del Templo. Cubrióse el Presbiterio, las

⁷⁷⁹ Foxà, R. *Oracion fúnebre...*, 1761, p. 32.

⁷⁸⁰ *Reales exequias que a su augusta soberana...*, 1761, p. 20-21.

columnas, y toda la circunferencia de la Iglesia de bayetas, con su cenefa, que corria igual en el todo; distinguiendose las veinte y siete Capillas con sus molduras de arco, que de lo alto se descubria hasta la imposta»⁷⁸¹.

Cortinatges negres amagaven l'arquitectura real de les capelles laterals per crear una il·lusió efímera d'efectisme per les il·luminacions i els escuts situats a l'arc de cada capella. Aquests escuts eren un total de 27, regnes o províncies de l'Imperi, que es relacionaven amb el seu emblema immediatament inferior i l'explicació escrita en cartel·les situades als pilars. La sobrietat i la potència narrativa d'aquesta solució ens roman conservada pel gravat aportant a la història dels estudis d'emblemàtica a Catalunya un cas paradigmàtic de llenguatge poètic aplicat a un funeral reial⁷⁸².

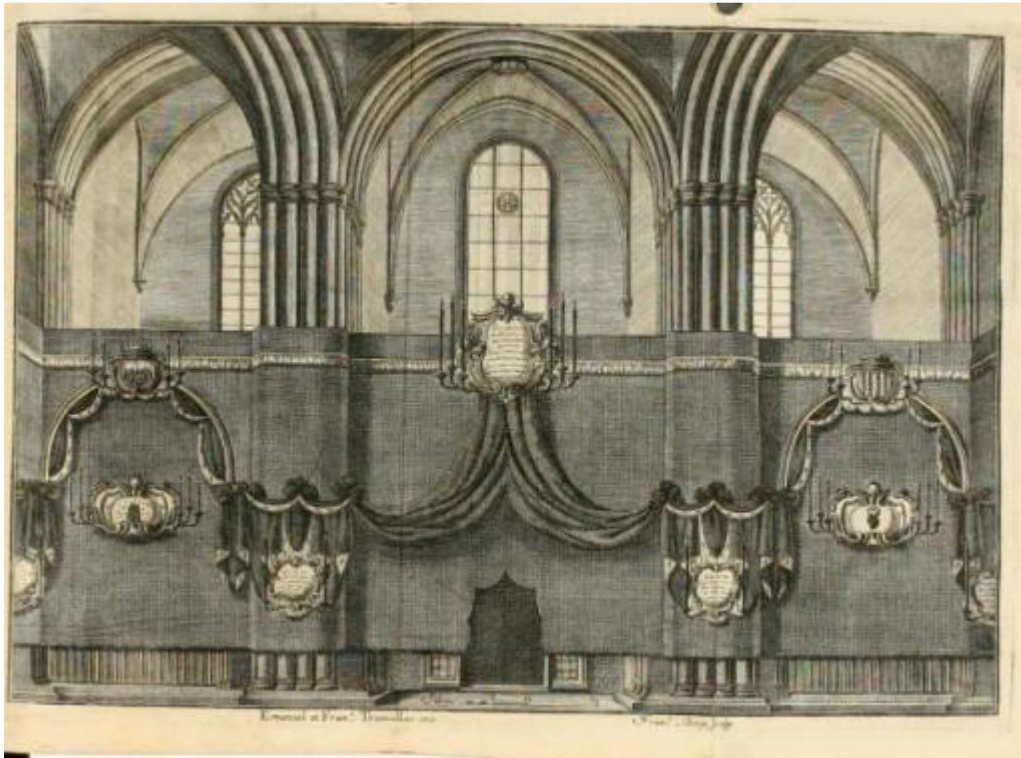


Fig. 64. Manuel Tramulles, Francesc Tramulles, Francesc Boix, *Decoració de les naus de la Catedral*, 1761, col·lecció privada, Barcelona.

⁷⁸¹ Ídem, p. 17-18.

⁷⁸² Sense entrar en una explicació concreta de fonts i models per aquests emblemes, podem esbossar un lligam amb els manuals del període que feien de la imatge i el text un sistema narratiu d'evocació simbòlica. La *pictura* i el *motto* es relacionen amb realitzacions del seu temps, així seria el cas, a tall d'exemple, de la dedicada a València: la *pictura* és un rusc d'abelles amb el següent *motto*: «*NIHIL INTUS AMARUM*», que recorda l'emblema VII de Covarrubias «*Ex amaritudine dulcedo*» en l'obra *Emblemas morales*.

El cadafal manté la tipologia arquitectònica de gust italianitzant separada per arquitectura i ritme decreixent que ens ofereixen els nivells de lectura iconogràfica. L'inferior és el sòcol que presentava la memòria metafòrica del cos de la reina amb el ceptre i la corona sobre coixí i drapejat. L'espai creat eren pilastres amb columnes que acollien figures escultòriques. Cada angle eren dues columnes amb una de les ciutats catalanes citades prèviament, Tarragona, Tortosa, Lleida, Girona, Vic, Manresa, Cervera i Mataró. Als intercolumnis s'afegien quatre altres figures que eren els afectes de les dites ciutats: Amor, Dolor, Lleialtat i Gràtitud. La part inferior també presentava quatre pedestals, separats de l'estructura, amb columna, cornisa, entaulament i vasos de foc.

El segon nivell del monument eren les virtuts de la reina mostrades amb quatre escultures sobre l'entaulament del primer nivell: Generositat, Constància, Intel·ligència i Obediència. Tal i com descriu Revilla, els models d'aquestes representacions, a excepció de la Intel·ligència, era la *Iconologia* de Cesare Ripa⁷⁸³. Aquestes figures envoltaven les pintures en els panells d'aquest nivell:

«(...) pues en lugar de los portales del primero, remedó la Pintura con la mayor viveza unos vaciados, donde se veían de medio relieve, con sus propias, y peculiares divisas, varios de aquellos actos virtuosos, con que mas se distinguió en vida nuestra Reina Amalia»⁷⁸⁴.

El tercer nivell es crea entorn una urna funerària, cenotafi de la memòria, davant la qual trobem l'al·legoria de Barcelona amb el cap cobert i la clava hercúlia relacionada amb la mitologia local de la ciutat. Les cantonades són els espais per presentar altres virtuts, assegudes sobre les volutes del coronament del monument efímer: Caritat, Religió, Humilitat i Oració; la primera i la tercera reprenten una vegada més la font simbòlica de Ripa.

⁷⁸³ Revilla 1984:60

⁷⁸⁴ *Reales exequias que a su augusta soberana...*, 1761, p. 25-26.

El coronament, o quart nivell, era una escultura de l'Eterna Felicitat, el punt culminant de la decoració i del programa de tot el conjunt barceloní: la victòria davant la mort gràcies al cultiu de les virtuts presentades que transcendeix del món real al món de les idees. El conjunt passava de les virtuts en vida al segon nivell, Generositat, Constància, Intel·ligència i Obediència, vers les relacionades amb el món espiritual, Caritat, Religió, Humilitat i Oració. Totes elles en relació a la reina Maria Amàlia de Saxònia i el sentit generalitzat de pèrdua i dolor que mostraven les ciutats catalanes, amb Barcelona al capdavant, i la resta de zones geogràfiques de la corona espanyola.

Aquestes exèquies ens situen en el context històric en el qual van tenir lloc. El redreçament de Catalunya en la segona meitat del segle XVIII està lligat a les mesures de la política del regnat de Carles III. L'obertura al comerç americà i les noves fites d'una industrialització germinal marquen unes exèquies molt viscudes per la població catalana i barcelonina en perdre al monarca i a la seva esposa. Triadó recollia aquesta idea quan ens descriu la autoafirmació catalana lligada a les produccions «*ad maiorem gloriam regis*», destacant l'autor la voluntat de les exèquies funeràries com a exemple de congraciarse amb la dinastia borbònica, per tal d'assolir uns privilegis econòmics, principalment comercials⁷⁸⁵.

El Baró de Maldà assisteix a les exèquies de Carles III l'any 1789 (†1788) i les comenta, tant les que tenen lloc a la Catedral com les portades a terme per la Junta de Comerç a l'església de Sant Francesc de Paula. Per les exèquies catedralícies ens evoca allò que la imatge gravada no ens ha perpetuat i que mantindria les fórmules tradicionals de túmul sobre les graderies de la Capella de Santa Eulàlia. L'estructura descrita pel Baró de Maldà és la de temple policrom, rematat per una cúpula, que al seu interior hauria presentat les insígnies reials a tall de cenotafi⁷⁸⁶.

⁷⁸⁵ Triadó 1991

⁷⁸⁶ La descripció del Baró de Maldà era la següent: «Quedava del tot llest aquest mati lo túmul per las venideras exequias per lo Difunt Rey en la Iglesia Cathedral à manera de Pantheon entre el Cor, y escalas de la capella de Santa Eulalia figurat ab quatre portals; columnas; Frisos, y demás pertanyent tot pintat y Jaspeat color cendrinós; Cúpula sobre, ab la estàtua del Difunt Rey; graderia abaix els peus del dit tumul, y dintre al mitg un drap negre brodat de or del Difunt Bisbe Don Ascencio Sales, tapades sas insignias episcopals ab las armas del Rey sobre de un, no sé si en las demes arcadas de dit Túmul, saalzada fins a la barandilla del orga; Inscripciones llatinas en las pilastres, ó bases del túmul (...)», citat per Triadó 1984:258-259.

De les promogudes per la Junta de Comerç conservem un testimoni gràfic del *Túmulo de les exèquies de Carles III* signat per Pasqual Pere Moles Corones i Pere Pau Montaña Llanas l'any 1789 (fig. 65)⁷⁸⁷. L'aiguafort i burí ens situa en un gust nou propi de les darreres dècades del segle XVIII sota l'auspici de les noves formes que encara es mantenen fidels al llenguatge simbòlic barroc de les empreses i els jeroglífics. En aquest punt de canvi i renovació que ens acosta a les formes de la mort il·lustrada, tant a nivell d'exèquies com de rituals funeraris, de la Barcelona que inaugurarà el seu primer cementiri *extramuros* l'any 1775.



Fig. 65. Pasqual Pere Moles Corones i Pere Pau Montaña Llanas, *Túmulo de les exèquies de Carles III*, 1789, col·lecció privada, Barcelona.

⁷⁸⁷ Pasqual Pere Moles Corones i Pere Pau Montaña Llanas, *Túmulo de les exèquies de Carles III*, 1789, Col·lecció privada, Barcelona. Existeixen diferents exemplars al Museu Nacional d'Art de Catalunya, la Biblioteca de Catalunya i altres centres patrimonials, recollits per Rosa M^a Subirana, (Subirana 1990:núm 103).

El cadafal municipal de Carles III a Madrid projectat per l'arquitecte Juan de Villanueva (1739-1811), el mes d'abril de 1789, presenta una solució purista, expressió dels postulats neoclàssics de l'Acadèmia i la Cort. El monument de planta circular per l'església de Santo Domingo estava flanquejat per quatre obeliscs creant el marc de les grades amb relleus de les accions memorables del monarca. El seu retrat culminava el conjunt acompanyat d'escultures que al·legoritzaven la Religió i la Continència Conjugal. Aquesta estructura no persegueix l'ascensió vertical habitual d'aquesta tipologia efímera. Altres estructures com l'estatal a l'església de l'Encarnació projectada per Manuel Martín Rodríguez (1751-1823), el mes de març de 1789, que sobre l'urna presentava un obelisc o piràmide truncada, seguint els models romans, si mostra un model que tindrà una difusió en altres contrades⁷⁸⁸. Aquesta és la opció seleccionada per la citada construcció barcelonina dissenyada per Pere Pau Montaña. El purisme de Villanueva es deixa de banda per reprendre les fórmules properes a Rodríguez afegint elements arcaics que enllacen amb la tradició efímera prèvia.

Aquest túmul presentava una planta quadrada amb pedestals als angles que creaven una silueta octogonal al conjunt. Sobre els pedestals uns vasos de perfum que en el gravat de Pascual Pere Moles es mostren amb fum⁷⁸⁹. L'obra en si era una successió de nivells sobre sis grades que conduïen al sòcol amb relleus, sent la base del cenotafi. Del sòcol s'elevaven quatre piràmides a cadascú dels quatre angles flanquejant la inscripció, l'urna i la piràmide que completava l'estructura. A nivell arquitectònic ens situem en el pensament acadèmic classicista però la presència d'emblemes i jeroglífics l'acosten a les fórmules barroques, així com l'estructura de baldaquí superior. La tradició local impregna les novetats acadèmiques d'aquest exemple de la darrera part del segle XVIII.

La iconografia seleccionada per Carles III la podem resseguir amb la publicació que incorporava el citat gravat, *Pompa funebre y solemnes exequias que la Real Junta Particular y Consulado de Comercio del Principado de Cataluña consagró a la memoria*

⁷⁸⁸ Soto Caba 1991:339-344

⁷⁸⁹ Subirana 1990:núm 103

de su amado rey y singular bienhechor el señor Don Carlos Tercero el día 15 de enero de 1789⁷⁹⁰. Ens descriu el text el sistema decoratiu i els relleus:

«(...) con ellos se hacia grata memoria de los principales beneficios que del Monarca difunto habia recibido la Real Junta, cuya obsequiosa postura junto con la divisa de las Armas, bien claro manifestaba ser la Real Junta, recibiendo de las reales manos las Ordenanzas, acompañada de la Industria y de la Felicidad pública, que son el blanco de sus atenciones»⁷⁹¹.

En els altres relleus hi havia al·legories als plànols del nou edifici de Llotja, tres referències a les Arts, Arquitectura, Escultura i Pintura; junt motius al·legòrics de les Arts, el Comerç i la Monarquia. Exaltar la figura de Carles III es lligava a l'obertura comercial barcelonina i les conseqüències econòmiques per la burgesia local. L'Escola de Llotja era l'espai que millor reflectia aquest nou intercanvi entre la política catalana i la cort madrilenya. Crear una festa paral·lela a l'oficial feta a la Seu era la forma de donar homenatge al monarca i a les iniciatives que havia promogut⁷⁹². Mort i comerç eren les idees que es desprenien d'aquesta creació efímera i la publicació associada. Amb aquesta funerària idea acabava el text de la relació citada, amb un cul de llàntia que expressa amb la falç i la clepsidra el *tempus fugit* de la vanitas entre el barroc i el neoclassicisme (fig. 66)⁷⁹³.

⁷⁹⁰ *Pompa funebre y solemnes exequias que la Real Junta Particular y Consulado de Comercio del Principado de Cataluña consagró a la memoria de su amado rey y singular bienhechor el señor Don Carlos Tercero el día 15 de enero de 1789*. Barcelona: Francisco Suriá y Burgada, 1789, (MNAC Reserva 4^o- 587 i altres exemplars).

⁷⁹¹ Ídem, s/p.

⁷⁹² Carles III fou el rei que confirmà les ordenances de la Junta de Comerç publicades en una elegant edició: *Reales cédulas de ereccion, y ordenanzas de los tres cuerpos de comercio de el Principado de Cataluña, que residen en la ciudad de Barcelona*. Barcelona: Francisco Suriá, 1763, (BC F.Bon. 13155, JC imp 198/15, F.Bon. 3289 i altres exemplars). La construcció de l'edifici de Llotja, seu de la Junta de Comerç i la seva escola associada, Escola d'Arts i Oficis, eren iniciatives sota la protecció del rei.

⁷⁹³ Subirana 1990: núm 104



Fig. 66. Pasqual Pere Moles, *Cul de llàntia per Pompa funebre y solemnes exequias...*, 1789, col·lecció privada, Barcelona.

3. 3. 2. LES DERIVACIONS VERS EL LLENGUATGE NEOCLÀSSIC EN MEMÒRIA DEL CLERGAT I L'ARISTOCRÀCIA

Un apartat especial mereixen altres fórmules festives relacionades amb la mort de personatges il·lustres. Membres de l'aristocràcia o del clergat, com priors i bisbes, també rebien exèquies en memòria de la seva tasca i la seva relació amb les ciutats de la seva biografia. La legislació prenia consciència i dictà lleis per evitar els excessos en funerals que poguessin comparar-se als dels monarques. García Portugués ens evoca aquesta problemàtica amb aquesta reflexió:

«Por un lado, los nobles, así como los eclesiásticos, se valían de estas ceremonias para exteriorizar su rango social, sin serles muy difícil competir casi

perfectamente con el funeral y las honras fúnebres de un rey. Por otro lado, parece que el propósito de la monarquía, a través de la legislación, era la de preservar su elevado rango y marcar el gran abismo que separaba su posición de la de sus súbditos»⁷⁹⁴.

Triadó pel segle XVIII en destacava quatre casos d'exèquies, relacionades amb els Priors Tomàs Ripoll (†1747) i Joan Tomàs Boxadors (†1780); i els bisbes Asensi Sales (†1766) i Gabino Valladares (†1794)⁷⁹⁵. Els dos primers exemples destaquen en la historiografia catalana per la conservació dels gravats dels túmuls i la documentació associada que ens permet copsar la mort d'altres elits barcelonines en el segle XVIII si ens allunyem del poder regi⁷⁹⁶.

Tomàs Ripoll (1655-1747) fou el prior del convent dominicà de Santa Caterina de Barcelona, qualificador del Sant Ofici i general de l'Ordre dels dominics, entre d'altres càrrecs. Morí el 22 de setembre del 1747 i es van establir exèquies solemnes en el seu nom⁷⁹⁷. El dia 11 de desembre del 1747 estava exposat públicament el túmul al mig de la nau de la desapareguda església de Santa Caterina i set dies després es celebraren les exèquies. Ens ha arribat l'edició publicada l'any següent que recopilà el sermó del frare Joan Leonart i la memòria de l'aparat efímer: *Breve, y descriptiva relacion de las solemnes exequias, que la religiosa comunidad del convento de Santa Cathalina virgen, y martyr de Barcelona, consagró a la venerable memoria del mas ilustre Hijo, y amado Padre el reverendissimo Fr. Thomás Ripoll, maestro general de toda la Orden de Predicadores. Con la oracion funebre y Panegyrica, que dixo el M. R. P. M. Fr. Juan*

⁷⁹⁴ García Portugués 1998:372

⁷⁹⁵ Triadó 1999:137

⁷⁹⁶ Pel cas del Dr. Juan Bautista Bolló (†1754?), del col·legi de Cordelles, conservem la relació escrita citada per Alcolea (Alcolea 1959-1960) en còpies vàries en centres patrimonials: Puig i Xoriguer, S. *Cenotaphio que la gratitud de un gran numero de discipulos levanta en digna honrosa memoria de su maestro dando a la publica luz las solemnes exequias del Dr. Juan Bautista Bolló celebradas por el zelo de los mismos discipulos dia 18 de febrero de 1754*. Barcelona: en la imprenta de Teresa Piferrer, 1754, (BC F.Bon. 3198, 6366, 7146 i altres exemplars). Encara que no tenim imatge gravada de les honres fúnebres, el cas del Dr. Juan Bautista Bolló és un dels membres de la societat barcelonina que van disposar de funerals de gran rellevància en memòria de la seva vida.

⁷⁹⁷ Les col·leccions pètries del MNAC conserven la *Làpida de Fra Tomàs Ripoll*, realitzada en marbre, essent un dipòsit de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona al Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona de l'any 1879. Procedent de església de Santa Caterina, cita la fitxa del catàleg del museu que es trobava prop de la porteria, sota un bust de marbre.

Lleonart, *Prior actual del mismo Convento*, editat per Joan Jolis a Barcelona⁷⁹⁸. El llibre conté un gravat del frare dominic Albert Burguny, «*Fr. Albertus Burguny Ord. Pred. Scul. Palma Major*», segons dibuix previ de Manel Vinyals, «*Emanuel Viñals pic del*» (fig. 67)⁷⁹⁹. L'estudi acurat de la iconografia va ser realitzat per Pérez Santamaría i ens disposem a comentar certs aspectes concrets que ens evoca l'autora⁸⁰⁰.



Fig. 67. Manel Vinyals i Albert Burguny, *Túmulo de Fr. Tomàs Ripoll*, 1748, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

El monument es dividia en tres cossos. El cos inferior o sòcol era de planta quadrada amb quatre obeliscos laterals coronats amb les virtuts de Fr. Tomàs Ripoll, la Justícia, la Saviesa, la Providència i la Religió. Anava acompanyat aquest nivell d'insignes

⁷⁹⁸ *Breve, y descriptiva relacion de las solemnnes exequias, que la religiosa comunidad del convento de Santa Cathalina virgen, y martyr de Barcelona, consagró a la venerable memoria del mas illustre Hijo, y amado Padre el reverendissimo Fr. Thomás Ripoll, maestro general de toda la Orden de Predicadores. Con la oracion funebre y Panegyrica, que dixo el M. R. P. M. Fr. Juan Lleonart, Prior actual del mismo Convento*, Barcelona, Joan Jolis, 1748, (BC F.Bon. 9075, 7140 i altres exemplars).

⁷⁹⁹ Manel Vinyals i Albert Burguny, *Túmulo de Fr. Tomàs Ripoll*, 1748, MNAC, Barcelona. Altres exemplars conservats dins de les edicions de *Breve, y descriptiva relacion...*, 1748.

⁸⁰⁰ Triadó 1984:172; Pérez Santamaria 1989

religioses, calaveres i llibres com a recordatoris de vanitas, així com d'escuts del convent de Santa Caterina i de la Inquisició⁸⁰¹. El cos central era octogonal, rematat per una balustrada i esquelets, amb uns jeroglífics pictòrics als pans del cos on es representava la mort en actituds diverses. El conjunt culminava amb una escultura del difunt sostinguda per les al·legories de l'Amor, la Magnificència, el Dolor i la Gratitude sobre d'una piràmide de deu graons, que reposava sobre l'entaulament del segon cos octogonal on hi havia divises escrites que feien referència a les al·legories immediatament superiors. L'escultura del frare, el remat del tercer nivell, tal i com mostra el gravat, portava un rosari i las vares o fustes de la disciplina, a més d'un medalló del Tribunal de la Inquisició i de l'hàbit dominic. Els tres nivells per Pérez Santamaria esdevenen el món terrenal, la resurrecció i l'ascensió vers la immortalitat que seria la pròpia escultura del protagonista.

Aquesta lectura general sobre el túmul ens dona el marc en el qual inserir unes decoracions que considerem especialment interessants dins de la trajectòria de la vanitas catalana. De forma específica es va voler mostrar la mort utilitzant un sistema visual combinat amb el text que reforça la imatge seguint la tradició del llenguatge emblemàtic. Parlem dels jeroglífics del segon cos que eren un total de quatre, un per cada banda de l'estructura quadrada. El gravat ens mostra el de la cara anterior situat sobre l'altar que disposa de dues grades i un cos sobre el qual reposava el taüt cobert per una draperia on s'entreveuen dues figures de planyideres a banda i banda. Era la imatge la Mort a cavall amb la implacable dalla mortal. La *pictura* anava acompanyada del lema «*Nemini Parco*» i del motto «*Omnes morimur et quasi aquae dilabimur*»⁸⁰².

Els altres costats, no visibles en el gravat, mostraven segons la publicació de Joan Jolis, tres jeroglífics amb aquestes mateixes característiques. En un costat la Mort «cerrando

⁸⁰¹ Les referències a la intel·lectualitat i la cultura de Fr. Tomàs Ripoll i el convent de Santa Caterina es poden completar amb la filiació del personatge al centre i a la seva biblioteca, en tant que protector i comprador d'alguns volums dels que disposava la biblioteca conventual. Aquests avui en dia són part del catàleg de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona amb obres tan singulars com seria a tall d'exemple l'atles italià: Coronelli, V. M. *Atlante veneto, nel quale si contiene la descrizione geografica, storica, sacra, profana, e politica, degl'imperij, regni, provincie, e stati dell'universo, loro divisione e confini, coll'aggiunta di tutti li paesi nuovamente scoperti, accresciuto di molte tavole geografiche, non più pubblicate*. Venècia: Domenico Padovani, 1690, (BUB 07-A25).

⁸⁰² *Breve, y descriptiva relacion...*, 1748, p. 19.

ojos y oídos a ruegos y rendimientos de sublimes personajes», tal i com indicava el lema «*Nulla flectitur obsequio*» i la inscripció «*O mors quam amara es!*»⁸⁰³. En l'altre costat la Mort amb la dalla tallava vegetals amb aquest acompanyament escrit: «*Omnia aequat*» i «*Moritur doctus similiter et indoctus*»⁸⁰⁴. En el darrer la Mort alada abraçava el Temps com a ancià alat. Els textos eren: «*Mors non tardat*» i «*Vigilate quia nescitis diem neque horam*»⁸⁰⁵. Així doncs, la Mort es presenta en un sistema visual i textual de gran efectisme. Al·legoritzada en els jeroglífics, la Mort aniquila i iguala a tothom, és una frontera insalvable pels mortals i arriba en qualsevol moment. Si aquest nivell del túmul es posa en relació amb la resta del conjunt que promou la resurrecció del Frare Tomàs Ripoll, tenim una mort terrenal que ascendeix vers la Immortalitat representada per l'escultura superior. La descripció de les honres fúnebres així ho expressa:

*«(...) si temiendo deslumbrarse en la obscuridad dilataban la vista por los lados del Templo, otra vez encontraban con el espanto funesto de los lutos, que rodeaban su espacioso ambito, y le faltaba à los ojos el horror para introducirse en el alma; si cansados los ojos de lidiar con el assombro, se volvian hacia el medio del Templo encontraban con la ardiente machina del Tumulo, y como era este el funesto centro à donde se inclinaban los sentidos afectos, se anegaba la vista al abrasado reflexo de las luces, y à la avenida de las lagrymas: quedàra à la verdad el Templo un teatro del lucimiento; pero lo funesto apesarando la luz lo hacia amphiteatro de horrores; mas entre tan vivos incentivos del quebranto, solo hallò la atencion un lenitivo; pues mostrandose el encumbrado obelisco, mas que lucida pyramide, pyra ardiente de una llama sola parecia viva hoguera, en que con mas gloria, que del Phenix se finge, renacia el Reverendissimo padre eternizarse»*⁸⁰⁶.

L'església del convent de Santa Caterina va ser també l'espai per les exèquies del frare Joan Tomàs Boxadors, mestre general de l'Orde dels Predicadors i Cardenal, entre

⁸⁰³ Ibidem.

⁸⁰⁴ Ibidem.

⁸⁰⁵ Ibidem.

⁸⁰⁶ *Breve, y descriptiva relacion...*, 1748, p. 24.

d'altres càrrecs⁸⁰⁷. Conservem el text que és la memòria de la solemnitat, publicat a Barcelona per Bernardo Pla sota el títol *Solemnes exequias que a su amado hijo y protector Fr. Juan Thomas de Boxadors consagró el convento de Predicadores de Santa Cathalina Virgen y Martir de la ciudad de Barcelona en los dias 2 y 3 de abril de 1781*⁸⁰⁸. La celebració funerària exaltà la figura del personatge com a cardenal i dominic, ja que aquesta havia estat la imatge que s'havia utilitzat amb motiu de les festes pel seu nomenament cardenalici entre els dies 13 i 15 de febrer de l'any 1776: en l'entrada del temple «es va col·locar el retrat del nou cardenal i la representació gràfica del moment en què el Sant Pare li va col·locar el birret», tal i com especifica Triadó⁸⁰⁹.

El túmul de les exèquies de l'any 1781 que ens ha arribat amb el gravat de Pere Pasqual Moles segons projecte de Salvador Gurri, ens mostra una composició que en alguns dels seus elements recorda el del Fr. Tomàs Ripoll. L'estructura arquitectònica manté els obeliscos a les cantonades amb al·legories a la cúspide, i la figura del traspassat com a culminació del conjunt. Les diferències radiquen en l'elecció dels ordres arquitectònics i la renovació en les fórmules de gust neoclàssic per la forma de templet seleccionada que acull el cenotafi. Malgrat la renovació, preval encara el llenguatge simbòlic barroc on trobem la representació de la Virtut, la Ciència, la Dignitat i la Noblesa, els atributs del cardenal.

En el cos inferior hi havia quatre relleus en marbre blanc evocadors de la vida de Fr. Joan Tomàs Boxadors. Destaquem aquesta elecció iconogràfica per donar a les virtuts en vida un element digne de record en el cadafal. Cadascú dels temes és metàfora de la religiositat i moralitat del protagonista⁸¹⁰.

⁸⁰⁷ Sobre la biografia del personatge citem l'article clàssic de Joan Tusquets que estudia les filiacions de Joan Tomàs Boxadors amb la filosofia tomista arran la publicació de l'any 1757 de *De renovanda et defendenda doctrina sancti Thomae*, obra que tingué gran difusió en la comunitat dominicana, (Tusquets 1923).

⁸⁰⁸ *Solemnes exequias que a su amado hijo y protector Fr. Juan Thomas de Boxadors consagró el convento de Predicadores de Santa Cathalina Virgen y Martir de la ciudad de Barcelona en los dias 2 y 3 de abril de 1781*. Barcelona: Bernardo Pla, 1781, (BUB 07 B-39/5/5-1, 07 B-39/6/12-4, 07 B-39/6/3-10 i altres exemplars).

⁸⁰⁹ Triadó 1984:256

⁸¹⁰ Així ho descriu el text de les exèquies a *Solemnes exequias que a su amado hijo...*, 1781, p. 9-10: «En medio de sus quatro fachadas se descubrian quatro bajos relieves de marmol blanco, que hacian

Es completaven les virtuts situades als obeliscos i els moments de la seva biografia dels relleus amb un profús programa iconogràfic d'al·legories. Aquestes estaven al voltant del cenotafi com a figures femenines, dues per cada banda del conjunt, acompanyades d'inscripcions. Representaven el Dolor dels Dominics, el Dolor del Convent de Santa Caterina, la Protecció, la Gràtitud, la Benevolència Paternal, l'Amor Filial, la Beneficència i la Memòria. Aquest nivell simbòlic portava a l'estructura que sostenia el cos superior:

«Con estos emblemas e inscripciones quedaba no menos ingeniosa que agradablemente hermozeado el plano del salon. Sobre cuyos arcos, columnas y pilastras corria la correspondiente cornisa, y en su coronamiento una segunda balaustrada, que afianzada en diez y seis pilastrones fingidos de varios marmoles, sostenía una metida serie de pyras y blandones, que formaban un tercer cuerpo de armoniosa iluminacion»⁸¹¹.

Les imatges del cos superior, sobre l'entaulament i al voltant de la cúpula, mostraven la Vigilància Pastoral, la Magnificència, entre d'altres virtuts del difunt que queden així descrites:

«De las estatuas las que representaban su Vigilancia Pastoral y su Magnificencia pudieron agradar por la propiedad de sus geroglificos. Pero las otras dos se llevaban la atención por lo particular de sus alusiones. Véase una agradable Matrona en ademan de presentar con sus manos un libro abierto

memoria de la particular estimacion, que logró Su Eminencia así de los Sumos Pontifices como de los mas poderosos Monarcas. El de en frente representaba aquella brillante escena, en la qual nuestro Santísimo Padre Pio VI le confirió el Capelo, después de una eloquentísima Alocucion, que hará un honor immortal al Orden de P.P. Predicadores. En el de delante del Altar mayor se representaba al grande Benedicto XIV justo premiador del verdadero mérito, en aptitud de darle un abrazo y un ósculo de paz en la frente, en demonstracion del particular gusto con que habia oido todo su plan de Estudios. El de enfrente del Altar de Santo Domingo hacia memoria del particular agrado con que siempre le distinguió nuestro Augusto Monarca; aludiendo en especial a la dignacion con que le hizo entender que iba a collocarle en uno de los primeros Arzobispados de España y a la humildad con que se escusó de admitir esta gracia, por motivos sin duda justos, habiendo sido del Real Agrado y satisfacion de Su Magestad. En el otro lado se figuraba la visita que le hizo el Emperador en su Celda Generalicia de la Minerva; en la qual después de muchas confianzas, preguntandole los motivos que le havian inducido a dejar su Imperial servicio, quando ya se hallaba Consejero Aulico y dispuesto a los mayores ascensos; respondió, que por el unico de asegurar mejor su salvacion».

⁸¹¹ Ídem, p. 18.

entre un Sol y una azucena. Ni era menester mas para acordar el eterno monumento de su Pureza de doctrina, que dejó a la Religion con su famoso plan de estudios, en que mandó que se estudiase la misma Suma del casto Sol Santo Thomas. La otra estatua era una Dama joven. de agraciada hermosura, de cuya boca pendían unas cadenillas de oro, con que se veian atados en sus manos muchisimos corazones, algunos con corona Real. Asi se expresó aquella particularisima Gracia, o Virtud atractiva de Su Eminencia, con que ganaba las voluntades de quantos llegaban a tratarle»⁸¹².

Del túmul del Fr. Joan Tomàs de Boxadors destaca com la iconografia ha deixat de banda l'excés de referències macabres a esquelets, cranis i ossos creuats per dirigir l'atenció a la vida i virtuts del difunt en el marc de les noves vies de la Mort Il·lustrada. L'al·legorització manté la coordinació entre text i imatge, però la selecció d'aquestes superen les clàssiques virtuts cardinals i teològals per oferir una imatge més completa del difunt. Aquestes s'arrelen a la pròpia ordre religiosa i al convent barceloní, exaltant el lligam entre la vida i la festa de la mort.

Entre els membres de l'aristocràcia també es van portar a terme exèquies de les quals en conservem algunes imatges gravades. Pel Comte de Peralada, Bernat Antoni de Boixadors i Sureda de Sant Martí (†1755)⁸¹³, tenim el projecte de Manuel Tramulles gravat per Ignasi Valls l'any 1756, realitzades les exèquies al Convent de Santa Caterina⁸¹⁴. L'estampa ens dona la proporció de l'estructura amb la presència humana que ofereix una escala de les mides dels artefactes funeraris. En aquest cas l'estructura hexagonal irregular és la base d'un templet que alberga el cenotafi envoltat d'al·legories i figuracions de la mort evocadores de la vida del militar, del diplomàtic i

⁸¹² Ídem, p. 19-20.

⁸¹³ Bernat Antoni de Boixadors i Sureda de Sant Martí era germà de Joan Tomàs de Boxadors, personatge que hem citat anteriorment en les seves exèquies al Convent de Santa Caterina. Els dos germans van desenvolupar estudis en el citat centre monàstic barceloní que els lliga localment i que ens donen les pautes per entendre la necessitat de portar festes efímeres en aquest temple vinculat a les seves biografies. Ambdós germans van ser membres fundadors de la nova Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, recuperadora de l'esperit il·lustrat de l'Acadèmia dels Desconfiats, on el seu pare, Joan Antoni de Boixadors Pacs i de Pinós, havia estat a la seva vegada membre fundador.

⁸¹⁴ Manuel Tramulles i Ignasi Valls, *Túmul del Comte de Perelada*, 1756, MNAC, Barcelona (i altres exemplars).

de l'home de lletres⁸¹⁵. El coronament és la figura de l'esquelet, la imatge del difunt, resseguint la tradició del cadafal de Felip V, però allunyant-se a la vegada de la renovació que va suposar l'aparat efímer de la Universitat de Cervera pel monarca⁸¹⁶.

García Portugués ja ofería una descripció detallada del conjunt amb les al·legories de tipus intel·lectual, la Historia, la Filosofia Moral, la Retòrica i la Poesia, en el cos inferior⁸¹⁷. Aquestes anaven acompanyades de quatre representacions dels regnes on havia estat destinat el Comte, Espanya, Portugal, França i Itàlia. Si inserim el gravat dins de la publicació que eternitza sobre paper la memòria del difunt, tenim un recurs per oferir a la imatge una traducció textual. L'autor del text, *Oracion funebre, que en las exequias dedicadas por la Real Academia de Buenas Letras de la ciudad de Barcelona, el dia 20 de diciembre de 1755, en el Templo de Santa Cathalina martyr de la misma ciudad, a la memoria de su Presidente el señor Conde de Perelada*, va ser Josep Mercader, imprès a Barcelona per Francesc Surià⁸¹⁸.

Al Convent de Sant Agustí el Nou va tenir lloc l'any 1793 la cerimònia realitzada en memòria de Francisco Antonio de Lacy (†1792), Comte de Lacy, militar i polític, Capità General de Catalunya. El gravat de Pasqual Pere Moles es basava en el projecte de Pere Pau Montaña⁸¹⁹. Aquest exemple s'allunya del nostre marc cronològic de recerca situat entorn l'any 1775 amb l'obertura del cementiri de Poblenou, però esdevé interessant fer una referència a aquest túmul, o d'altres del període, per copsar la pervivència de les fórmules barroques i l'entrada de l'academicisme⁸²⁰. Triadó,

⁸¹⁵ Triadó 1984:174

⁸¹⁶ García Portugués 1998:375

⁸¹⁷ Ibídem.

⁸¹⁸ Mercader, J. *Oracion funebre, que en las exequias dedicadas por la Real Academia de Buenas Letras de la ciudad de Barcelona, el dia 20 de diciembre de 1755, en el Templo de Santa Cathalina martyr de la misma ciudad, a la memoria de su Presidente el señor Conde de Perelada*. Barcelona: Francisco Surià, 1755, (BC F. Bon 3200 i 7142 i altres exemplars).

⁸¹⁹ Pere Pau Montaña i Pere Pascual Moles, *Túmul del Comte de Lacy*, 1793, MNAC, Barcelona, (i altres exemplars).

⁸²⁰ Ens referim a exemples com el següent: Fra Guillem Gaig i Pere Pascual Moles, *Túmul d'Eustaquio d'Azara*, 1797, MNAC, Barcelona, (i altres exemplars). Aquesta estampa formava part de la publicació: Izquierdo i Capdevila, J. *El amigo de los hombres, elogio que en las solemnes exequias celebradas por la Real Junta del Hospicio i Refugio de esta ciudad en su iglesia el dia 29 de julio de 1797 a su difunto presidente el ilustrísimo señõs D, Eustaquio de Azara obispo de esta Diócesis*. Barcelona: Francisco Surià i Burgada, 1797, (BUB 07 B-54/5/4-2 i altres exemplars). Les referències escrites i visuals, estudiades per Subirana (Subirana 1990:núm 141), tenen el seu contrapunt documental en l'Arxiu Diocesà de Barcelona

Subirana i García Portugués es fan ressò dels lligams amb el neoclassicisme d'aquesta creació que ens evoca una de les «màximes expressions del nou estil neoclàssic»⁸²¹. Constava el conjunt d'un: «Cadafal amb escuts d'armes i trofeus d'artilleria al peu. Dues figures representen la Prudència i la Justícia. Remat amb obelisc i àmfora flamejant»⁸²². La descripció de Subirana es pot posar en relació a la descripció d'època publicada al *Diari de Barcelona*:

«Sobre un zócalo ó primer cuerpo de treinta palmos en quadro y nueve de altura, figurado de varios mármoles estaba una rica urna de mármol y bronce; y sobre él quatro globos de esta última materia, que sostenian un dado ó cubo, basa de una Pirámide de granito Egipcio, de treinta palmos de altura; ésta tenia en su vértice una Urna de mármol blanco, con ornato de bronce que arrojaba llamas; siendo la total elevacion del sepulcro cicuenta y ocho palmos. Quatro estátuas corpóreas de mármol blanco estaban en los ángulos de la Urna; las que representaban la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y el Desinterés (...) Quatro Urnas tambien ardientes de pórfido, con aldabones de bronce, estaban sobre pedestales de mármol en los quatro ángulos del gran zócalo, y en el frente de éste se veia el Escudo de Armas del General, con trofeos de Artillería (...)»⁸²³.

El cromatisme i la riquesa dels materials, marbre, bronze i pòrfir, ens evoca la tradició efímera prèvia, així com l'ús de l'escultura al·legòrica. La modernitat és la síntesi de les idees en una estructura simple que presenta el cenotafi i l'obelisc com l'eix que dóna corporeïtat al túmul. El recurs historicista de l'obelisc havia estat emprat en altres ocasions, però l'ús únic d'aquest ens enllaça amb les fórmules funeràries del segle XIX que mantindran aquesta estructura.

en els registres ADB, *Episcopologi Eustaquio Azara (1794-1797)* i a les «*Diligencias para la funeraria del Ilustrísimo Señor Don Eustaquio de Azara y Perera Obispo que fue de esta Diocesi*» en ADB, *Regista Communiun (1795-1798)*, fol. 349 i ss.

⁸²¹ Triadó 1984:259-260; Subirana 1990:núm 136; García Portugués 1998:377-378. Per la cita textual: Triadó 1984:260.

⁸²² Subirana 1990:233

⁸²³ *Diario de Barcelona*, 32, divendres 1 de febrer de 1793, p. 130-131; citat per Triadó 1894:258; Subirana 1990:234-235 i García Portugués 1998:377.

Avançar en el temps i en les idees desenvolupades a finals del segle XVIII i al llarg del segle XIX, ens ofereix la possibilitat d'extrapolar la nostra recerca del marc cronològic marcat vers les realitats funerals que desenvolupen els artistes barcelonins. L'academicisme de vessant historicista ofereix fórmules clàssiques que deixen pas a combinacions riques en models variats que van creant el camp de batalla de la Mort i la Il·lustració. Artistes com Pere Pau Montaña, Bonaventura Planella o Damià Campeny (1771-1855) ens poden oferir vies de recerca enfocades a una compressió dels nous estilemes de gust clàssic. Els fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya disposen de materials que a través del dibuix ens presenten aquestes idees.

El quadern de dibuix de Bonaventura Planella, que havia format part de la col·lecció Casellas, incorpora un *Projecte de tomba* que repensa l'estructura de mausoleu tradicional⁸²⁴. De la mateixa col·lecció prové l'estudi a ploma i aiguatinta de Montaña per un *Projecte per a un sepulcre* que situa en un marc arquitectònic una urna funerària⁸²⁵, o la sèrie de dibuixos de Campeny de temes afins⁸²⁶. *Projecte de monument funerari amb l'àngel de la mort*, *Projecte de monument funerari en forma d'obelisc* o *Projecte de monument funerari en forma piramidal*, són només un tast de les derivacions que podria agafar una recerca en aquest àmbit, transcendint el marc de l'arquitectura efímera per encaminar-nos en els projectes de sepultures d'inicis del segle XIX, en ocasions amb models de terra cuita que inspiren el ple volum escultòric de gust clàssic, com el *Nu masculí recolzant-se en un gerro funerari* de Campeny⁸²⁷. Aquests exemples esmentats són només una reflexió sumària, però necessària, per avançar en el temps i en el coneixement de les estratègies significatives de la Mort més enllà del context barroc que ocupa el nostre estudi.

⁸²⁴ Bonaventura Planella, *Projecte de tomba*, segona meitat del segle XVIII-primer meitat del segle XIX, MNAC, Barcelona.

⁸²⁵ Pere Pau Montaña, *Projecte per a un sepulcre*, segona meitat del segle XVIII, MNAC, Barcelona.

⁸²⁶ Cid 1998; Riera Mora 1998:339-343

⁸²⁷ Damià Campeny, *Projecte de monument funerari amb l'àngel de la mort*, c. 1805-1810, MNAC, Barcelona; Damià Campeny, *Projecte de monument funerari en forma d'obelisc*, c. 1805-1810, MNAC, Barcelona; Damià Campeny, *Projecte de monument funerari en forma piramidal*, c. 1806, MNAC, Barcelona; Damià Campeny, *Nu masculí recolzant-se en un gerro funerari*, c. 1805-1815, MNAC, Barcelona.

3. 4. ELS ESPAIS DE LA MORT: CEMENTIRIS, ESGLÉSIES, TOMBES I VASOS

Lligant amb la tipologia documental comentada en el capítol anterior, el sermó pronunciat en els funerals del bisbe Josep Climent (+1781) destacà la seva tasca en tant que promotor del primer cementiri públic de la ciutat de Barcelona⁸²⁸:

«(...) cuidó de edificar à sus costas un Cementerio con una pequeña Capilla extra muros de Barcelona, para sepultar allí los huesos de los Difuntos, que al sacarlos de las Sepulturas de las parroquias de esta Ciudad, los dexaban sepultados en el campo; y à los 13 de Marzo del Año 1775 bendixo su Ilustrísima (según lo dispuesto por el Pontifical Romano) este Cementerio.»⁸²⁹.

La referència documental ens incorpora a més a més l'acte d'inauguració del cementiri i afegeix una còpia impresa intercalada del discurs realitzat pel bisbe amb aquest mateix motiu⁸³⁰:

«(...) la Procecion delante de la Cruz del centro, dispuesto ya el Estado (...) dio Su Ilustrisima principio a la otra función con una breve, clara, perceptible Platica (que para instrucción de los que no pudieron oirla se ha impreso, y se inserta aqui un Ejemplar de ella) concluida la qual contó Su Ilustrisima la primera

⁸²⁸ L'obertura del cementiri barceloní quedà palesa dins de la documentació episcopal, en els corresponent registre del *Registra Communium* de l'Arxiu Diocesà de Barcelona: «(...) imbuido del verdadero espíritu de nuestra sagrada Religión, y penetrado de sentimiento (...) por la estrechez de las sepulturas, y Cementerios de la Santa Iglesia Cathedral, Parroquias y Hospital General de esta Ciudad, se depositaban, o echaban en algunos recintos de tierra fuera de los muros de estas, carecian del honor y devocion, que segun la piedad christiana, y ordenacion de las Iglesias, se les deve: a fin de precaver en lo succesivo tan lamentable abuso solicitó del Señor Intendente de este Principado una porcion de terreno en el Arenal de la Orilla del Mar de la parte de Levante, a efecto de hacer construir en el un Cementerio capaz, y murado, en que pudiessen decentemente colocarse las Reliquias de los Fieles difuntos, que hubiesen de extraerse de las otras sepulturas, y Cementerios particulares», ADB, *Registra Communium* 1772-1775, fol. 426.

⁸²⁹ Puig, A. *El Verdadero pastor que fue el todo para todas sus ovejas con el exemplo, doctrina y temporal subsidio: sermon funebre que, en el dia XIX de diciembre del año MDCCCLXXXI, ultimo de los tres en que el muy reverendo clero de la parroquial de San Pedro de las Puellas de la ciudad de Barcelona celebrò las funerales exequias del señor Don Joseph Climent obispo (que fue) de Barcelona, dixo el R.P. Fr. Ambrosio Puig sale a luz a expensas de algunos apasionados al difunto y al autor.* Barcelona: Juan Centené, 1781, (BUB B-65/3/5-4 i altres exemplars).

⁸³⁰ *Platica que, en conformitat de lo que disposa lo pontifical romá feu lo illustrissim senyor bisbe de Barcelona en lo dia 13 de Març de este any 1775 antes de comensar la benedicció del Cementiri, que de orde y à costas de Sa Illustrissima se ha construhit, comú à totes les parroquies de esta ciutat.* Barcelona: 1775, (ADB, *Registra Communium* 1772-1775, fol. 427).

oracion, se siguieron las letanias, y bendicion de agua, aspersion, y todo lo demás, que el Pontifical prescribe, que se egecutó con la mayor gravedad, y exactitud, y al fin dio Su Ilustrisima la solemne bendicion Pontifical al innumerable concurso de Pueblo, que se hallaba presente, lleno de ternura, edificació, y agradecimiento al dicho Ilustrisimo Señor Obispo por este nuevo singular monumento que el amor, piedad, y munificencia de Su Ilustrisima a añadido a los innumerables que a boca llena públicamente confiesan deverle sus reconocidos Feligreses»⁸³¹.

La seva caritat, la predicació de la religió i l'amor per Barcelona eren algunes de les idees exaltades en la seva memòria, així com les resolucions urbanes de caràcter higienista d'aquest bisbe il·lustrat. Aquest any 1775 és el moment entorn al qual tanquem la nostra recerca: amb l'obertura del Cementiri de Poblenou la mort adopta una imbricació nova amb la societat que l'allunya dels espais religiosos, enterrament *ad sanctos* i *apud ecclesiam*, per establir una frontera entre els vius i els morts, enterrament *extramuros*. Distinció que Philippe Ariès feia amb la nomenclatura «*muerte domada*» en referir-se a la mort propera a nivell social i urbà, la històrica presència de les sepultures *intramuros* com a espais públics o àgors⁸³². Una realitat que quedà modificada a mesura que el segle XVIII i el segle XIX proposen noves formes relacionals amb el fet de morir i ser enterrat.

Per aquest capítol proposem un recull dels espais on reposa la Mort. Cementiris, esglésies, tombes i vasos són alguns dels aspectes que volem desenvolupar per tal de presentar els lligams artístics amb l'urbanisme, l'arquitectura, la sociologia i la religió, condensadors dels llocs destinats pels difunts. En un primer moment analitzarem exemples renaixentistes de tombes que ens enllacen amb les fórmules del segle XVII i del segle XVIII. Per aquesta etapa barroca farem una distinció entre sepultures dels

⁸³¹ ADB, *Registra Communium 1772-1775*, fol. 428.

⁸³² «El cementerio medieval no era sólo el lugar en que se enterraba. La palabra misma "cimeterium", designaba también, como ha subrayado G. Le Bras, un lugar en que se había dejado de enterrar, donde a veces no se había enterrado nunca, pero que aseguraba una función común a todos los cementerios, incluidos aquellos en que se continuaba enterrando: el cementerio era, con la iglesia, el foco de la vida social. Desempeñaba el papel del "forum". Durante la Edad Media y hasta bien avanzado el siglo XVII, correspondía tanto a la idea de plaza pública como a la otra, hoy exclusiva, de espacio reservado a los muertos», (Ariès 2011:76).

aristòcrates, del clergat i dels gremis per valorar la mort lligada al poder i al context històric en el qual van tenir lloc i les derivacions vers el nostre present a través de la seva patrimonialització contemporània. En última instància, i a tall de conclusió, abordarem la mort entesa dins de les noves tesis modernes lligades a la Il·lustració partint de la memòria de la Guerra de Successió.

La recerca ha combinat la visita als espais *in situ* amb la confrontació documental en els corresponents arxius. Pels exemples renaixentistes hem comptat amb la bibliografia que ha analitzat en els darrers anys els exemples més destacats de sepultures. Aquesta mirada de la historiografia ha estat també la primera aproximació pels conjunts barrocs, a la qual afegim la nostra tasca de relació conceptual entre els objectes artístics d'estudi i les connexions amb la memòria històrica contemporània. Aquest lligam entre passat i present ha estat una de les necessitats derivades de la investigació per assolir de forma més precisa l'impacte de la mort en els llocs d'enterrament.

Un preàmbul teòric versaria sobre la capacitat comunicativa d'aquests espais funeraris com a eines patrimonials que mereixen una atenció per part de la gestió cultural. Els cementiris són els espais de la memòria de la mort per excel·lència⁸³³. Publicacions actuals així ho estudien i algunes iniciatives europees com les rutes proposades per l'*Association of Significant Cemeteries in Europe (ASCE)* són noves formes d'apropar el tabú de la mort als ciutadans enllançant amb els estudis arquitectònics sobre cementiris històrics i contemporanis⁸³⁴. En el cas català i espanyol ens trobem amb les iniciatives culturals de *Mèmora Serveis Funeraris* que desenvolupen activitats de

⁸³³ Un espai de memòria és un espai dotat de capacitat commemorativa que enllaça història i contingut polític. Allunyant-nos de mites i llegendes tenim els espais de memòria històrica, l'esforç legal, patrimonial i científic de recuperació dels llocs que han marcat aspectes de la història nacional. D'aquesta forma ho estudia Albert Balcells en el cas català definint aquesta memòria com el conjunt d'aspectes commemoratius, polítics i simbòlics que actuen com instruments de mobilització, d'alliçament i d'identificació del grup i de la seva visibilitat pública. La recuperació començà durant el segle XIX amb la estatuària pública i amb els noms dels carrers per recordar les biografies dels herois i personatges nacionals en el context del Romanticisme. Altres eines són els espais carregats de simbolisme en si mateixos, seria el cas dels monestirs de Montserrat, Ripoll i Poblet lligats a la pròpia història catalana. Aspectes de la memòria històrica han estat codificats i legisllats en relació a la Guerra Civil Espanyola (1936-1939) que dóna pautes noves per la preservació i patrimonialització dels fets passats, (Balcells 2008).

⁸³⁴ Felicori 2005

difusió com visites guiades als cementiris, exposicions, tallers infantils, conferències i publicacions. Aquests reptes carregats de simbolisme i emotivitat són punts de partida per treballar el dol i la por al finals dels dies des de noves perspectives. A les iniciatives de difusió als cementiris, hauríem d'incloure els espais arqueològics i patrimonials situats en uns indrets determinats, abans de l'obertura dels cementiris públics, que són els nostres casos d'estudi.

3. 4. 1. ELS ESPAIS DE LA MORT LLIGATS A LES FÓRMULES RENAIXENTISTES

Les sepultures lligades a les fórmules renaixentistes suposen una represa de les idees clàssiques, tant en forma com en contingut, que aporten noves propostes a la tradició funerària medieval. Paral·lelament es donà una commemoració pòstuma de l'individu més enllà dels personatges lligats a les classes més altes del poder i de la religió, que havien estat les figures tradicionalment exaltades a través de l'escultura destinada a la mort. Aquest és el plantejament de Panofsky en tractar el tema que ens ocupa:

«(...) la sculpture funéraire de la Renaissance céda à l'influence classique et aux autres tendances modernes, non seulement dans la forme, mais dans l'iconographie, elle ne démentait pas ordinairement les espoirs et les croyances du christianisme (...). Il n'en demeure pas moins que la Renaissance a formellement consacré et non simplement toléré, le principe de la commémoration individuelle (par opposition à ce que j'ai appelé la commémoration institutionnelle et familiale); et une complète reconnaissance posthume en vint à être considérée comme une récompense non seulement pour la sainteté ou au moins pour la piété, mais aussi pour les œuvres politiques, militaires, littéraires et artistiques, et même dans certains cas pour la simple beauté»⁸³⁵.

Les mateixes idees es desprenen de la secció dedicada a les sepultures renaixentistes en àrea catalana que Garriga o Triadó realitzen, aquest darrer sota el títol «Tombes per

⁸³⁵ Panofsky 1995:86

a la fama; sepulcres per a l'eternitat»⁸³⁶. L'individu s'exalta gràcies a la creació d'uns espais escultòrics lligats al marc arquitectònic que els contenen. Els programes iconogràfics del període fan especial referència a les virtuts dels finats i els conjunts responen formalment a tipologies clàssiques, moltes d'elles realitzades per artífexs italians que mostren vies de circulació de models i idees entre les àrees mediterrànies.

La tomba és una porta metafòrica a l'altre món, un espai de passatge entre els vius i els morts, contenidor de les despulles⁸³⁷. L'entrada a l'Hades és un llindar que esdevé un motiu recurrent de tradició clàssica que trobaria un cert ressò amb l'arc de triomf⁸³⁸. Ambdues fórmules acostumen a ser el marc per situar el sarcòfag i la decoració associada al difunt i al seu cos⁸³⁹. En aquests casos renaixentistes es produeix un «Triomf sobre la Mort» que allunya l'imaginari medieval del «Triomf de la Mort» que ens portaria a les Danses Macabres com a element definitori. La presència progressiva del retrat individualitzat que tenim al llarg del segle XV és un precedent de l'humanisme del segle XVI⁸⁴⁰.

Les tipologies queden molt tipificades al llarg del territori peninsular i estudis com els de Marías o Checa les relacionen amb les activitats escurialenses de Pompeo Leoni; en canvi Redondo Cantera o Morales Chacón les codifiquen en tant que tipologies més

⁸³⁶ Garriga 1986:44; Triadó 1998:27-30

⁸³⁷ Bialostocki 1988:14-41

⁸³⁸ Les fórmules gòtiques acostumen a presentar sarcòfags adossats al mur sota un arcosoli que són reminiscència de l'arc de triomf amb connotacions diferents donada l'exaltació del dol i del ritual funerari, a través dels relleus escultòrics, que acostumaven a acompanyar els conjunts. La tipologia de sarcòfags exempts també es donà segons la disposició d'aquests dins dels espais arquitectònics dels temples. Altres referències sobre aquest tema han estat realitzades en l'apartat d'aquesta recerca que versa sobre el ritual funerari.

⁸³⁹ Els espais de la mort que analitzem són els contenidors de les despulles dels finats. Ens referim a sepulcres («Construcció fúnebre, excavada a terra o a la roca o erigida sobre el sòl, sovint solemne i monumental») i tombes («Lloc de sepultura d'un o més morts, especialment la coberta d'una llosa o marbre, la que té quelcom de monumental»). Aquestes definicions del Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans ens aporten una distinció en el volum i monumentalitat que ocuparien les diferents propostes escultòriques, encara que la historiografia acostuma a utilitzar els termes de forma sinònima. Molt diferent és l'apreciació del mot «cenotafi» que citant la mateixa font queda definit com «Monument sepulcral erigit a la memòria d'un personatge il·lustre, però que no conté les seves despulles.». Les tres definicions provenen de la versió digital del citat diccionari: <<http://dlc.iec.cat>>, 15/01/2015.

⁸⁴⁰ Les mostres medievals de representacions idealitzades del difunt responen a l'expressió d'una serena confiança en la resurrecció i el repòs transitori del difunt. La progressiva orientació individualitzada ens ofereix noves formes d'entendre la religió i la mort des de perspectives antropocèntriques. Aquestes es donen amb un augment de l'ús del retrat que queda definit per la recerca d'un realisme en la captació dels trets facials.

diverses⁸⁴¹. La primera autora estableix tres grups segons siguin «*Inspiración en tipos sepulcrales romanos*», «*Sepulcros concepción horizontal*» o «*Sepulcros concepción vertical*». Si analitzem el grup que presenta propostes horitzontals, ens trobem amb laudes sepulcrales o cambres sepulcrales exemptes. Pel grup de concepció vertical en canvi podem tenir relleus o sepulcres murals que són la tipologia més habitual pels casos de l'àrea catalana. Entre els sepulcres murals trobarem una varietat de propostes per aquells adossats al mur, dins un nínxol, sota un arc de triomf, o d'altres tipologies que anirem analitzant a continuació amb exemples específics⁸⁴².

Una de les primeres reflexions historiogràfiques sobre l'escultura funerària renaixentista a Catalunya es la de Carbonell de l'any 1926⁸⁴³. El seu article, és un compendi d'obres que ens permeten apreciar els canvis entre els segles XIV, XV i XVI. Pels exemples renaixentistes ens utilitza l'autor el concepte d'austeritat com a definitori d'aquesta producció que tradueix «*las condiciones étnicas de un pueblo y el ambiente religioso de una época*»⁸⁴⁴. Aquesta austeritat i monotonia citada per l'autor es pot contradir si observem els programes iconogràfics que pretenen, sense allunyar-se del sentiment religiós imperant, aportar certes novetats associades al finat encara que les estructures són models arquitectònics i escultòrics de propagació del seu context històric.

⁸⁴¹ Redondo Cantera 1987; Checa 1988; Marías 1989; Morales Chacón 1996

⁸⁴² La nostra selecció atén a uns criteris de representativitat amb aquelles peces que millor ens donen una base per elaborar el nostre discurs que plantegem sobretot des de la iconografia seleccionada. Per estudis més formals de les obres ens remetem a la bibliografia específica. Un camp d'estudi que no hem tractat, s'aproximaria més als estudis històrics i de recuperació de la memòria de l'arquitectura no conservada a Barcelona, són els fons petris del Museu Nacional d'Art de Catalunya. A través de les aportacions de la Comissió Provincial de Monuments Històrics i Artístics al Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona de l'any 1879 i dels antics fons de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, el museu conserva un material d'estudi amb làpides i vasos sepulcrales de les desaparegudes esglésies barcelonines al llarg dels processos de desamortització i canvis urbans de la ciutat.

⁸⁴³ Carbonell 1926-1936

⁸⁴⁴ De forma específica ens diu l'autor: «*La inspiración artística local no propendió, ningún caso, manciparse del más austero misticismo, y de una tal rigidez de principios se deriva la monótona uniformidad que en su conjunto ofrece la escultura sepulcral, pues el tema generador no se presta a interpretaciones personales determinantes de la variedad, más de lo que cabe en las formas expresivas y en el mayor o menor grado de perfección con que el artista encare en ella la intensidad de su sentimiento individual*», (Carbonell 1926-1936:153).

Prenem com a punt de partida els *Sepulcres de Ramon Berenguer I i Almodis* de la Catedral de Barcelona (fig. 68)⁸⁴⁵. Enrique Ferrandis realitzà una decoració pictòrica com a *trompe l'oeil* d'arquitectura il·lusionista, «*architectura picta*», per la memòria del Comte Ramon Berenguer I (c.1023-1076) i la seva tercera esposa, Almodis de la Marca (1020-1071), promotors de la Seu romànica consagrada l'any 1058. La realització correspondria al trasllat de les despulles de Girona a Barcelona, aspecte estudiat per Francesca Español i altres autors que modifiquen l'atribució dels personatges enterrats, que incorporaria a més a més les modificacions de l'any 1786 per les tombes i les inscripcions commemoratives⁸⁴⁶.



Fig. 68. Enrique Ferrandis, *Sepulcres de Ramon Berenguer I i Almodis*, 1545, Catedral de Barcelona.

Si fem atenció als aspectes formals, una estructura arquitectònica fingida de pilastres i columnes estriades d'ordre corinti descansen sobre els seus respectius podis amb relleus d'elements militars. Creen dos espais per la disposició dels sarcòfags i els escuts, quedant així aquests emmarcats i completats per les inscripcions inferiors. La part superior és un entaulament que unifica tota l'estructura incorporant la inscripció de la data i les figuracions funeràries superiors. Les figures dels *putti* amb les torxes

⁸⁴⁵ Enrique Ferrandis, *Sepulcres de Ramon Berenguer I i Almodis*, 1545, Catedral de Barcelona.

⁸⁴⁶ Madurell 1943; Español 1998; Bassegoda i Nonell 1999

apagades i invertides mostren l'actitud luctuosa així com els gerros trencats, visualització clàssica del final de la vida.

Els recursos clàssics també són l'elecció pel *Sepulcre del bisbe Joan Despés* a la paret del transepte de la Catedral de la Seu d'Urgell (fig. 69)⁸⁴⁷. Jeroni Xanxo (doc. 1537 i 1575) optà per la versió pictòrica, «*architectura picta*», i ens ofereix vers l'any 1576 una realització que lliguem amb la barcelonina per qüestions formals i iconogràfiques. Pilastres que evocuen el marbre ens emmarquen l'urna de fusta amb l'heràldica del bisbe Joan Despés (†1530) amb un cobricel vermell obert per dos figures alades. Les pilastres també serveixen de marc per les dues figures, expressió del plor i del dol a banda i banda, en grisalla i sota unes petxines que creen una evocació d'un nínxol. L'entaulament és l'espai per la inscripció parcialment perduda, «*SPES MEA (DE)US*», i sobre el qual es disposen les àmfores trencades i els *putti* amb les torxes cap per avall, la elecció iconogràfica funerària que trobem a la realització de Barcelona. El conjunt crea un efectisme tètric per l'ús del fons negre sobre el qual ressalten les grisalles i els vermells del cobricel i torxes. En la paret del transepte tenim uns motius de *grotesco*, que es podrien relacionar amb aquesta decoració, al voltant de la porta lateral romànica del temple.



Fig. 69. Jeroni Xanxo, *Sepulcre del bisbe Joan Despés*, c. 1570, Catedral de la Seu d'Urgell.

⁸⁴⁷ Jeroni Xanxo, *Sepulcre del bisbe Joan Despés*, c. 1570, Catedral de la Seu d'Urgell.

Els exemples il·lusionistes que fan ús de la pintura ens porten a les realitzacions pètries que al llarg del segle XVI han deixat per la zona catalana exemples prou representatius d'arrel italianitzant⁸⁴⁸. Aquest *corpus* ha estat estudiat sobretot per Joan Yeguas atenent a les imbricacions històriques dels sepulcres en relació al cos que en ell reposa i el context en el qual es va produir l'obra. Si fem atenció a les iconografies representades, disposem d'una sèrie de creacions remarcables dins del context escultòric català que ens disposem a referenciar atenent a la darrera bibliografia publicada.

Un possible punt de partida és el *Sepulcre de Ramon Folc de Cardona* conservat a Bellpuig, Lleida (fig. 70)⁸⁴⁹. L'obra va ser importada d'Itàlia i realitzada pel taller napolità de Giovanni da Nola (1488-1558) esdevenint una exaltació de la figura del difunt a través d'un sistema iconogràfic complex sota una estructura d'arc de triomf⁸⁵⁰. La concepció simbòlica barreja l'al·legorització de les virtuts, junt referències militars i escenes de caràcter religiós⁸⁵¹. En el centre reposa sobre el sarcòfag, amb un relleu del *thiasos* marí, la figura jacent del protagonista. Envoltat per la Glòria, la Pau, la Justícia, la Fortalesa i la Victòria, múltiples referències clàssiques s'afegeixen als emblemes militars i als *putti* per expressar el dol, tal i com serien els estípits, el terme entre la vida i la mort, o les sirenes psicopompes. La Batalla de Massalquivir (1505) i la Batalla de Vicenza (1513) aporten un rerefons biogràfic que contrasta amb el Plany sobre el cos de Crist mort i la Mare de Déu, la introducció de la religiositat, com a relleus principals del conjunt. Altres decoracions ofereixen l'heràldica familiar que hem d'unir a les inscripcions laudatòries.

⁸⁴⁸ Garriga ja esmentava sota el títol «Tombes italianes per a la fama» les relacions entre solucions escultòriques variades que oscil·len entre el *Sepulcre de Jeroni Descoll*, conservat parcialment al Museu Diocesà de Barcelona, el *Mausoleu del duc Ferran de Cardona i Enríquez*, a l'església de Sant Vicenç de Cardona, el *Sepulcre dels marquesos d'Aitona*, del Museu de Lleida, o fins i tot els *groteschi* del *Panteó de Jaume II i Blanca d'Anjou*, (Garriga 1986:116-117).

⁸⁴⁹ Giovanni da Nola, *Sepulcre de Ramon Folc de Cardona-Anglesola*, 1524-1528, església parroquial de Sant Nicolau de Bellpuig, Lleida.

⁸⁵⁰ Ramon Folc de Cardona-Anglesola (1467-1522) havia estat virrei de Sicília (1505-1509) i de Nàpols (1510-1522), i Capità General de la Santa Lliga (1511-1513). La seva vídua, Elisabet de Requesens i Enríquez, va encarregar el mausoleu a l'escultor napolità i va disposar el trasllat de les despulles del seu marit i del sepulcre a la seva vila natal de Bellpuig, on va ser situat al convent, que el difunt havia fundat, de Sant Bartomeu de Bellpuig. Amb les desamortitzacions del segle XIX el conjunt es traslladà a l'església parroquial de Sant Nicolau on es troba a l'actualitat.

⁸⁵¹ Yeguas 2009a. Aquesta publicació recopila els articles i treballs anteriors del citat autor aglutinant en un volum monogràfic les seves recerques sobre aquesta obra comentada.



Fig. 70. Giovanni da Nola, *Sepulcre de Ramon Folc de Cardona-Anglesola*, 1524-1528, església parroquial de Sant Nicolau de Bellpuig, Lleida, detall.

El triomf de les qualitats i gestes del difunt sobre la pròpia mort és l'essència de l'elecció iconogràfica. Virtuts religioses i militars el doten d'un poder que l'armadura i el ceptre de la figura jacent augmenten. La concepció del personatge com a militar i home de poder queda doncs palesa en un exercici retòric sobre la seva vida política i militar, les seves qualitats religioses, els lligams familiars i el patronatge italianitzant per la seva fama pòstuma en pedra.

El patronatge fou de la virreina consort, Isabel de Requesens, unida al llinatge nobiliari dels Cardona a través del seu marit i les polítiques d'enllaços matrimonials. En aquesta línia, la germana del citat Ramon Folc de Cardona, Isabel de Cardona, era esposa de l'almirall Bernat de Vilamarí (†1512-1516), lloc de sepultura del qual conservem a Montserrat⁸⁵². La *Tomba de Bernat de Vilamarí* datada vers l'any 1516, seria un

⁸⁵² Bernat de Vilamarí, fill de Berenguer de Vilamarí i de Constança, i parent de Bernat I de Vilamarí (†1463), fou un noble i militar del llinatge de Vilamarí, almirall de l'Armada Reial del rei d'Aragó i l'Armada del Regne de Nàpols.

antecedent de les fórmules renaixentistes a l'àrea catalana lligades al mecenatge de l'aristocràcia (fig. 71)⁸⁵³.



Fig. 71. *Sepulchre de Bernat de Vilamarí*, posterior a 1516, atri del Monestir de Montserrat.

El lloc de repòs etern va ser el Monestir de Montserrat, un dels centres escollits al llarg del renaixement com espai de sepultura, primer a l'interior de l'església i actualment reconstruït a l'atri del citat centre monàstic⁸⁵⁴. La seva iconografia ens torna a recordar l'estructura d'arc de triomf on l'eix central és el sarcòfag on reposa la figura ja cent del difunt. En les fornícules de les pilastres tenim les virtuts teològals i cardinals que al·legoritzen el virtuós caràcter del protagonista enllaçant amb els relleus dedicats a la Mare de Déu i a Déu Pare. Aquest últim corona la totalitat del conjunt a l'àtic amb figures d'àngels i dofins, reminiscències clàssiques del viatge de l'ànima. Classicisme present en el *grotesco* i mascarons del sarcòfag amb els vents favorables per elevar l'ànima a l'esfera divina. Les virtuts religioses i humanes del difunt són el seu camí vers la salvació de l'ànima.

⁸⁵³ *Sepulchre de Bernat de Vilamarí*, posterior a 1516, atri del Monestir de Montserrat. Sobre l'autoria tenim la tradicional a un hipotètic taller napolità (Triadó 1998) que contrasta amb les darreres hipòtesis que l'atribuirien a Diego de Siloè (Yeguas 2012).

⁸⁵⁴ Yeguas 2012

Un tercer exemplar es troba també a Montserrat. El *Sepulcre de Joan d'Aragó* ens ofereix un altre referent per l'estudi de la mort entesa sota els paràmetres del segle XVI (fig. 72)⁸⁵⁵. En aquesta ocasió tindriem una cronologia anterior, vers l'any 1508, per Joan d'Aragó (1457-1528)⁸⁵⁶. La disposició sota l'arc sobre columnes alberga el sarcòfag sobre el qual reposa el difunt agenollat en actitud orant. El timpà ens mostra un relleu amb l'escena de l'Epifania que contrasta amb l'escut de la Corona d'Aragó i la Corona de Castella inferior que sostenen dos atlants en tant que *sauvages*. A banda i banda trobaríem àngels orant en els muntants de l'espai que alberga el sepulcre⁸⁵⁷.



Fig. 72. *Sepulcre de Joan d'Aragó*, vers 1508, atri del Monestir de Montserrat

⁸⁵⁵ *Sepulcre de Joan d'Aragó*, vers 1508, atri del Monestir de Montserrat. Sobre l'autoria tenim la tradicional a un hipotètic taller napolità (Triadó 1998) que contrasta amb les darreres hipòtesis que l'atribuirien a Gian Cristoforo Romano (Yeguas 2012).

⁸⁵⁶ Joan II de Ribagorça o Joan d'Aragó va acumular una sèrie de càrrecs polítics i nobiliaris entre els quals destaquem: cavaller de l'orde de Sant Joan de Jerusalem, comte de Ribagorça (1485 - 1512) i primer duc de Luna, capità general i lloctinent de Catalunya (1503-1506), virrei de Nàpols (1507-1509) i lloctinent general del regne d'Aragó (1513). Durant el virregnat napolità hauria encarregat el propi Joan II de Ribagorça, el seu sepulcre vers l'any 1508, als tallers escultòrics de la ciutat. Va morir a Montsó el 1528, on va ser enterrat a l'església de Santa Maria del Romeral d'aquesta ciutat i a l'any següent traslladat al monestir de Montserrat on es trobava el sepulcre que havia fet portar de Nàpols.

⁸⁵⁷ Yeguas 2000; Yeguas 2012. A estat aquesta una de les peces que més controvèrsia ha creat entorn a la seva conservació, restauració i reemplaçament posterior a les ràtzies destructives de la Guerra del Francès. Hauria estat originàriament situada en la penúltima capella del costat de l'epístola, davant del *sepulcre de Bernat de Vilamarí*. Aquesta disposició ens permetria entendre la disposició orant de Joan d'Aragó vers la figura de la Mare de Déu de l'altar del temple.

Aquests tres exemples són una compilació d'iconografies que han anat mostrant la mort des d'una visió clàssica d'arrel italianitzant lligada al patronatge i biografies dels finats. Si els ressituem en una línia cronològica observem una certa complexitat en el simbolisme implícit a les peces i les citacions cada vegada més individualitzades en memòria de cadascú dels personatges. L'humanisme en un marc religiós va guanyant terreny i les accions del poder de la vida són els motius exaltats davant el poder de la mort. L'essencialitat de Joan d'Aragó contrasta amb la reflexió al·legòrica de les virtuts de Bernat de Vilamarí que queden redefinides en el cas de Ramon Folc de Cardona amb la introducció, a més a més, d'escenes lligades a les seves victòries militars, les virtuts religioses i militars.

En una posició poc transitada pels visitants queda el *Sepulcre del bisbe Guillem Ramon de Boil*. Amb aquesta figura eclesiàstica podem aportar una nova mirada a l'escultura del renaixement, un quart cas d'estudi iconogràfic, en aquesta ocasió a la Catedral de Girona, i més específicament a la Capella de l'Esperança (fig. 73)⁸⁵⁸.



Fig. 73. *Sepulcre del bisbe Guillem Ramon de Boil*, c. 1532, capella de l'Esperança, Catedral de Girona, detall.

⁸⁵⁸ *Sepulcre del bisbe Guillem Ramon de Boil*, c. 1532, Capella de l'Esperança, Catedral de Girona.

La figura del bisbe Guillem Ramon de Boil (†1532) i la seva sepultura han estat objecte d'estudi, atenent a la documentació de l'arxiu catedralici, *De Resolutiones Capituli*, en el seu volum setè, buidada per Marquès i Casanovas que ens aporta el marc històric per entendre el context en el qual es va desenvolupar l'encàrrec que havia d'honorar el bisbe: un arcosoli s'obre al mur per instal·lar el sarcòfag on reposa la figura jacent⁸⁵⁹. El relleu posterior de la fornícula mostra l'escut heràldic sostingut per dues figures angelicals. L'estructura arquitectònica, amb arc rebaixat i volutes, es completa amb decoracions vegetals, un artesonat a la volta i sobre l'arquitrau el relleu del Pare Etern i àngels per coronar la part superior.

Destaca l'esperit realista en la realització del retrat del bisbe i l'execució delicada de la talla del marbre que s'ha posat en relació, com a possible model, amb el *Sepulcre del cardenal Jeroni Basso della Rovere* de Santa Maria del Popolo a Roma⁸⁶⁰. Aquesta mateixa voluntat realista i de detallisme en el tractament de la indumentària, s'observa en el *Sepulcre del cardenal Berenguer d'Anglesola*, realització gòtica de Pere Oller de l'any 1411⁸⁶¹. Situada en la capella del beat Dalmau Moner de la Catedral de Girona, tenim un exemple de presentació del poder eclesiàstic que podríem establir com a precedent a la solució renaixentista del bisbe Guillem Ramon de Boil.

L'epíleg d'aquest apartat dedicat al *corpus* sintètic de sepultures renaixentistes en l'àmbit català tindria lloc a l'interior de la Catedral de Tarragona amb el *Sepulcre del bisbe Joan Terés* i el *Sepulcre del bisbe Antoni Agustí*. Aquestes dues mostres lligades a Pere Blai i Jaume Amigó i al renaixement en l'àrea d'influència tarragonina ens proposen dos exemples de sobrietat i classicisme lligats al poder de la mitra catalana.

La Capella del Santíssim és l'espai que el bisbe Antoni Agustí i Albanell (1517-1586) havia seleccionat per la disposició del seu sepulcre⁸⁶². Pere Blai (1553-1621), Jaume

⁸⁵⁹ Marquès 1992-1993

⁸⁶⁰ Ídem, p. 74.

⁸⁶¹ Valero 1998-1999

⁸⁶² Pere Blai i Jaume Amigó, *Sepulcre del bisbe Antoni Agustí*, 1592, Catedral de Tarragona. Antoni Agustí al llarg de la seva carrera eclesiàstica va tenir diferents càrrecs entre els quals bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona, participant al Concili de Trento. La figura religiosa es completa amb la seva

Amigó (1518-c.1590) i Bernat Cassany es troben darrera de la realització de l'espai de la capella. Van modificar-la amb la cúpula i els espais laterals oberts al mur com a fornícules, una de les quals alberga el sepulcre de l'arquebisbe, entre els anys 1582-1592⁸⁶³. El dit sepulcre, d'alabastre de Sarral, dissenyat per Pere Blai inspirant-se en Andrea de Verrocchio i la realització solemne per Llorenç el Magnífic, i tallat per Isaac Alfred Vermey el 1592, presenta la fórmula de sepulcre-sarcòfag d'arrel clàssica, adossat a un nínxol, amb urpes felines i una recarregada decoració fitomòrfica combinada amb àligues i motius del *grotesco*⁸⁶⁴.

El seu successor en l'Arquebisbat de Tarragona, Joan Terés i Borrull (1538-1603), realitzà el mecenatge de les dues capelles que avui en dia alberguen el seu mausoleu en la paret que les separa, parlem de les Capelles de Sant Fructuós i Sant Joan⁸⁶⁵. L'arquitecte Pere Blai fou l'encarregat del projecte arquitectònic i escultòric, sent el sepulcre un templet amb cúpula sobre columnes que alberga el sarcòfag presentant sobre l'entaulament una sèrie de figures al·legòriques. En un espai d'arquitectura brunelleschiana ens recordaria el templet fúnebre al de Bramante, ja sigui a través de l'original romà o al gravat de Serlio, o al d'Herrera per al Patio de los Evangelistas d'El Escorial⁸⁶⁶.

faceta d'humanista i especialista en dret que va ser àmpliament difosa a través de les seves publicacions.

⁸⁶³ Mata 1992; Mata 2003. Comenta l'autora la relació d'aquest sepulcre, tal i com Marías i Triadó ja havien tractat, amb els models italians d'Andrea Verrocchio per la tomba de Piero Giovanni de Mèdici a l'església de Sant Llorenç de Florència que es podrien conèixer a través de gravats d'autors com Cort o del coneixement directe. La filiació italianitzant és la conseqüència de l'ambient intel·lectual dels prelats reformats d'aquest període.

⁸⁶⁴ Aquesta és la fórmula pel *Sepulcre del cardenal Cervantes* entre les capelles de Sant Miquel i de les Onze Mil Verges. Gaspar Cervantes de Gaeta (c.1511-1575) ens ofereix la figura de l'arquebisbe humanista tarragoní que segueixen els seus successors, Antoni Agustí i Joan Terés. El seu sepulcre ens ofereix una combinació de les idees que desenvolupem sobre la mort dels arquebisbes a la Seu tarragonina: sepulcre-sarcòfag entre dues capelles. Sobre l'ambient de renovació arquitectònica ens remetem publicacions com la derivada de l'exposició *L'escola del Camp i l'Arquitectura del Renaixement a Catalunya*, (L'escola 1990).

⁸⁶⁵ Pere Blai, *Sepulcre del bisbe Joan Terés*, 1608-1610, Catedral de Tarragona. Joan Terés va morir a Barcelona on desenvolupava el càrrec de virrei de Catalunya. El 1610, les seves despulles foren traslladades fins a Tarragona, sebollides finalment al mausoleu que va fer construir entre les capelles de Sant Fructuós i de Sant Joan

⁸⁶⁶ Garriga 1986:190-191

Va ser doncs, la Catedral de Tarragona, junt la resta de casos presentats, un dels espais on les idees del renaixement van aportar una renovació dels paràmetres de la mort d'època medieval, tot just coincidint amb les reformulacions religioses del Concili de Trento, que ens dóna pas a les concepcions barroques de la mort. El lligam italianitzant es fruit de les estades dels personatges en terres foranies, ja sigui per qüestions polítiques o religioses. És Itàlia una obertura a noves visualitats de la mort que van suposar una renovació classicista dels models de sepulcres destinats al poder.

L'art funerari de Catalunya durant el segle XVI assisteix a una certa simplificació de les formes on la referència física del difunt desapareix per potenciar les virtuts del difunt, tal i com es dóna per l'ambient tarragoní humanista del mecenatge dels arquebisbes. Podríem establir dos moments en el segle XVI on l'escultura funerària exalta l'individu triomfant sobre la mort, contrastada amb les solucions de finals de segle que reformulen les virtuts religioses. El nou pes religiós fruit de l'àmbit conciliar tarragoní ens transforma les sepultures en memòries subtils dels difunts vessats a la salvació de la seva ànima en actituds piadoses de simplicitat escultòrica.

3. 4. 2. ELS ESPAIS DE LA MORT EN EL MARC DE L'ESCULTURA BARROCA

Per parlar dels llocs de sepultura d'època barroca farem una aproximació a alguns dels centres més destacables per la seva unicitat artística o per la representativa imatge que ens evoquen de les formulacions funeràries dels segles XVII i XVIII. El monestir de Santa Maria de Poblet i la Catedral de Tarragona són els dos espais que desenvoluparem per la presència del poder nobiliari que els seleccionà per realitzar les seves tombes amb les iconografies específiques que completen l'imaginari del fet de morir. Del poder nobiliari passarem a exemples abacials, episcopals i gremials de diferents temples catalans per tal d'afegir altres formes de poder i les vies memorials de preocupar-se per la mort.

3. 4. 2. 1. La memòria de les nissagues familiars: els escultors Grau a Poblet i a la Catedral de Tarragona

L'enigma de la por davant la mort portà a crear estructures de complexitat narrativa al llarg dels segles XVII i XVIII que deriven de les fórmules renaixentistes prèvies, adaptant-se a les novetats formals del barroc i l'entrada de les noves tesis neoclàssiques. Així doncs, l'essència al·legòrica perdurà, però es van modificar els llenguatges decoratius escultòrics. De la mateixa manera que de forma progressiva assistim a una major presència de l'element moral que s'afegeix a l'exaltació de la individualitat. El doble ús commemoratiu i sepulcral es veu modificat, en certa manera, per una importància creixent de l'exaltació virtuosa en vida per establir ja no la fama i la immortalitat pròpies del renaixement, sinó la *meditatio mortis* i la *preparatio mortis* subjacents a la mentalitat postridentina. Els sepulcres han de parlar de les bones accions en vida per tal de garantir una bona mort, seguint les idees dels tractats del gènere dels *ars moriendi*.

Quan la mort queda lligada al poder ens trobem amb un binomi que conjuga elements interpretatius religiosos, commemoratius, sepulcral i polítics. La nissaga dels comtes-reis catalans van seleccionar espais de repòs etern diferents segons el període històric. En els centres monàstics de Ripoll, Santes Creus i Poblet tenim els tres centres principals d'enterrament dels poders polítics d'àrea catalana. Ripoll va ser l'espai de memòria per la casa comtal de Barcelona amb les sepultures de Guifré el Pilós, Ramon Berenguer III i Ramon Berenguer IV, entre d'altres personatges⁸⁶⁷. Santes Creus és en canvi el centre seleccionat per Pere el Gran i Jaume II pels seus mausoleus gòtics realitzats entre els segles XIII i XIV⁸⁶⁸. Posteriorment, Pere el Cerimoniós va ser l'encarregat de situar a Poblet el Panteó Reial de la corona aragonesa. Restaurat per

⁸⁶⁷ Les sepultures actuals no corresponen a les medievals originals arran les destruccions del segle XIX a Ripoll. La sepultura de Guifré el Pilós és una restauració portada a terme per l'arquitecte Francesc Escudero i Ribot (1930-2012). Del segle XII es conserva la de Ramon Berenguer III amb la renovació i adició del relleu que el representa cavalcant, obra de Josep Llimona de l'any 1923. Per Ramon Berenguer IV, les despulles del qual no es conserven, es va realitzar un cenotafi una vegada restaurat el centre monàstic.

⁸⁶⁸ Situats al transsepte de l'església, davant de l'altar, són els mausoleus dos sarcòfags coberts per una estructura arquitectònica. Com a temples es presenten amb un laboriós treball de la pedra introduint ambdós creacions escultòriques de referència per copsar la mort del poder en època gòtica.

Frederic Marés (1893-1991) l'any 1946, trobem vuit monarques i sis reines consorts, des d'Alfons el Cast fins a Joan II, que hauríem de completar amb altres sepulcres d'infants reials al braç del creuer⁸⁶⁹.

Aquests tres espais monàstics seleccionats pel poder àulic han estat també espais de sepultura d'altres famílies nobles. En el segle XVII es va produir un focus artístic en el monestir de Poblet amb les realitzacions barroques que van completar les de períodes anteriors. Ens referim a les *Cambres sepulcral dels Cardona-Sogorb* i al *Sepulcre d'Alfons el Magnànim*, ambdues produccions lligades al llinatge dels Aragó-Cardona, descendent dels Trastàmara, que van tenir amb Luís de Aragón (1608-1670) i Pedro Antonio de Aragón (1611-1690) els caps visibles d'aquest patronatge funerari. Aquest panteó de la família Cardona, del segle XVII, estava situat originalment sota els arcs del Panteó Reial, però amb la restauració les seves restes, van ser traslladades a una de les capelles laterals de l'església. Les *Cambres sepulcral dels Cardona-Sogorb* amb les altres intervencions que es van portar a terme a Poblet sota el patrocini d'aquesta nissaga familiar, són un programa de caràcter polític en relació al context en el qual es van desenvolupar⁸⁷⁰. Una ideologia de classe social i filiació a la reialesa aragonesa és tan sols un dels conceptes rere aquesta vasta tasca de glorificació i individualització nobiliària que a continuació analitzem en les seves parts: en primer lloc les cambres sepulcral i les sepultures afins; en segon lloc el sepulcre d'Alfons el Magnànim i el patronatge vinculat a Pedro Antonio de Aragón.

⁸⁶⁹ Sobre els personatges enterrats i la restauració de Poblet ens remetem a la bibliografia sobre el tema: Sobrequés i Calicó 1983; Marés 1998; Oliver 2000. La disgregació d'alguns dels relleus originals, obres del mestre Aloi, Jaume Cascalls i Jordi de Déu, en col·leccions patrimonials diverses, la fragmentació de l'obra original i la consegüent restauració en ple segle XX, és un dels aspectes que la historiografia medieval ha estudiat donada la importància del mecenatge reial en aquest centre monàstic, (Manote 2007).

⁸⁷⁰ L'estudi històric d'aquest conjunt de sepultures nobiliàries ens portaria al manuscrit de Vicente Prada de l'any 1678 amb el títol complet de *Sepulcros de la Casa Real de Aragón; Condes de Urgel, Duques de Segorbe, y Cardona; Varones, Señores de vasallos, Cavalleros; Obispos, Abades, y otros muchos, que descansan y eligieron sepultura en el Insigne y Real Monasterio de Nuestra Señora de Poblet, Orden del Cister*, o amb el títol abreujat, *Pallida mors. Sepulcros de la casa Real de Aragón*, conservat a la Biblioteca Provincial de Huesca (BPE Ms. 80) amb versions del segle XVII com la conservada a la Biblioteca de Catalunya (BC Ms. 2858).

Les *Cambres sepulcrales dels Cardona-Sogorb* van ser encomanades per Lluís Ramon Folch de Cardona l'any 1659 als escultors Grau⁸⁷¹. Joan Bosch analitza la documentació d'aquest encàrrec disposada des de Madrid a través dels representats del comandant i els escultors Joan, Francesc i Josep Grau⁸⁷². Situades sota els arcs del Panteó Reial, creaven una pantalla pètria al creuer del temple i dignificava la nissaga familiar que quedava lligada a la memòria àulica dels sepulcres medievals (fig. 74).



Fig. 74. Joan i Francesc Grau, *Cambres sepulcrales dels Cardona-Sogorb*, 1659, Monestir de Santa Maria de Poblet.

©Ateneo de Madrid, s/d.

⁸⁷¹ Joan i Francesc Grau, *Cambres sepulcrales dels Cardona-Sogorb*, 1659, Monestir de Santa Maria de Poblet. Aquestes en pedra havien de ser un espai de repòs de les despulles familiars que havien estat prèviament disposades en dos grans dipòsits de fusta per part d'Enric de Cardona i Sogorb l'any 1640, com a primera mesura que atenia a la dispersió de les caixes contenidors de les restes, sent les definitives les decorades pel pintor Josep Juncosa. Amb motiu del trasllat solemne de les restes al Panteó l'any 1662 aquesta trentena d'urnes van disposar-se entorn el túmul dedicat al cardenal Antonio de Aragón (1616-1650), germà mort de Luís i Pedro Antonio, els ossos del qual van traslladar-se a Poblet per formar part del conjunt funerari familiar. Aixecar les cambres va suposar a més a més una renovació del paviment del presbiteri per adaptar-lo a la nova disposició de les cambres, sota el qual es va fer un podrimener, contractat el 16 de novembre de 1662, acabats i visurats l'any 1665.

⁸⁷² Martinell 1949; Bosch 1990; Yeguas 2005-2006. La vinculació dels Grau a Poblet es donà en unes cronologies marcades per les diferents realitzacions: les cambres sepulcrales (1659-1662), la pavimentació i la volta del presbiteri (1662-1665), el sepulcre del Prohom Vinculador, junt la tomba de Joan Ramon Folch de Cardona per a l'església de Sant Viçenc de Cardona (1667-1669), els altars reliquiariis dels laterals del presbiteri i penjolls de l'altra major (1669-1671) i les tombes d'Alfons el Magnànim i l'infant Enric (1671-1673).

Deslligades del seu espai original, ens arriben avui en dia en la seva nova disposició amb les pèrdues dels anys 1823 i 1835, per citar dos moments àlgids de la seva destrucció, i les restauracions contemporànies⁸⁷³. La Capella del Santíssim conserva actualment una part d'aquestes restes que es completen amb les del museu pobletà⁸⁷⁴. Malgrat la fragmentació dels paraments en alabastre, les seves decoracions i la figuració dels relleus encara són testimoni d'una de les realitzacions més destacades de l'art al servei de la memòria i la mort pel segle XVII català. L'estructura genèrica eren relleus i escuts separats per Termes amb capitell jònic que reposaven sobre un basament profusament decorat amb motius vegetals i que es coronava amb un entaulament amb motius similars. Sota els arcs del Panteó Reial creaven quatre cares, dues vers la nau central i les respectives vers les naus laterals. En les cares que donaven a la nau central estaven les portes d'accés a l'espai interior per la disposició de les restes dels familiars. Les portes eren de bronze fabricades per Bartomeu Dents flanquejades per dos brancals de «relleus fitomòrfics metamorfosats en sirenes»⁸⁷⁵. A banda i banda de la porta, l'heràldica de la casa dels Cardona i Sogorb dialogava amb els relleus de temàtica bíblica relacionada amb la concepció de la resurrecció: a l'epístola, la *Resurrecció del fill de la vídua de Naïm* i la *Resurrecció de Llätzer*; a l'evangeli, els *Ossa Àrida* i la *Sortida de Jonàs de l'interior de la balena*.

Gonzalvo i Bou publicà la descripció inèdita dels sepulcres de Poblet del P. Jaume Finestres i de Monsalvo (1696-1769) de l'any 1751⁸⁷⁶. La descripció iconogràfica del segle XVIII ens aporta una de les claus interpretatives del conjunt, la Resurrecció com a imaginari catòlic de redempció *post mortem*:

⁸⁷³ Entre les darreres tasques lligades a aquest conjunt, s'ha portat a terme una recerca de caràcter multidisciplinari per l'estudi forense de les restes i la conservació d'aquestes atenent als nous criteris de conservació preventiva.

⁸⁷⁴ Joan Yeguas fa un breu resum de les vicissituds d'aquest conjunt i la seva conservació arran la desamortització de l'any 1835, (Yeguas 2009).

⁸⁷⁵ Bosch 1990:205

⁸⁷⁶ Gonzalvo i Bou 2001:83-93. Aquest apèndix documental recupera el manuscrit de l'Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHN, Cod. 777 B, *Descripción, fundación y dotación del Real Monasterio de Ntra. Sra. De Poblet, situado en el Arzobispado de Tarragona*, capítol 7, fols. 17r-24r).

«(...) las otras dos divisiones retratan en laboriosas escultura el Profeta Jonás, que a vista de la ciudad de Ninive sale de el buche de la ballena, y al profeta Ezequiel predicando las verdades de la resurreccion a los huessos aridos que el espiritu de Dios animó para oirle. El otro panteon de el lado de la epistola (que se hizo para los hijos, segundos, y demás parientes de la Casa) es en todo semejante al referido con sola la diferencia que en vez de los misterios de Jonás y Ezequiel, retrata las milagrosas resurrecciones que hizo la Magestad de Christo ressucitando en la ciudad de nain, por compassion de una madre viuda a su hijo difunto, y en el castillo de Betania movido de los llantos de Maria y Marta, a su hermano Lazaro.»⁸⁷⁷.

El revers del conjunt, les dues cares que donaven a les naus laterals, eren tres carrers amb sarcòfags en relleu que presentaven decoració italianitzant, amb un ampli repertori decoratiu que Joan Bosch relaciona amb Alessi, Vasari, Guillelmo della Porta, Nicolo da Corte, i sobretot amb Sebastiano Serlio⁸⁷⁸.

Anvers i revers ens evocuen una iconografia funerària amb un docte programa d'arrel clàssica. Els relleus historiatos mostren escenes bíbliques lligades a la Resurrecció que queden contraposades amb la decoració fitomòrfica de fruites i garlandes caduques, la perennitat de la vida efímera oposada a la vida eterna de l'ànima. La resurrecció evocada es completa amb les magranes, la fertilitat i l'esperança d'immortalitat, i els lleons adormits, la concepció medieval de la vetlla de Crist esperant la resurrecció⁸⁷⁹. El límit entre la vida i la mort es marca amb els Termes que simbolitzen la fi de la vida i el límit en l'instant de la mort, seguint el *Terminus* d'Alciato i el seu ús en composicions de caràcter funerari amb aquest mateix sentit. La totalitat significativa sempre supeditada a l'heràldica dels Cardona i Sogorb que en tot moment marquen la

⁸⁷⁷ Ídem, p. 89.

⁸⁷⁸ Joan Bosch descriu aquest magma decoratiu amb una acurada relació de detalls que considerem oportú citar: «En cadascun dels tres carrers, un requadre d'ovaris emmarcava un sarcòfag en baix relleu amb una urna panxuda recorreguda per gallons incisos funiculats i caps de mascarons, sàtirs i querubins -que alternaven amb nusos i argolles- que sostenien entre les boques lligalls amb magranes, fulles i altres fruites. L'urna la cobria una tapa trapezoïdal a quatre vessants que estava embellida amb escames i tenia pinacles als extrems, i que quedava coronada per l'escut ducal.» (Bosch 1990:205).

⁸⁷⁹ Ídem, p. 204.

naturalesa dels finats i l'evocació de la seva nissaga amb la part superior d'aquestes cambres, el Panteó Reial (fig. 75).



Fig. 75. Interior de l'església del Monestir de Santa Maria de Poblet. © Edu Caubilla

Entre les realitzacions de les *Cambres sepulcral dels Cardona-Sogorb* i el *Sepulcre d'Alfons el Magnànim*, Joan i Francesc Grau van ser els autors l'any 1667 d'altres dues obres lligades a la memòria del patronatge dels Cardona, un a Poblet mateix i l'altre a l'església de Sant Vicenç de Cardona. Responien aquestes dues tombes a una recuperació de la memòria familiar i una posada en escena de la importància de la nissaga vinculada al poder reial. La *sepultura del Prohom Vinculador*, el vescomte Ramon Folch de Cardona (c.1240-c.1320) manté una estructura medievalitzant parietal amb llosa inclinada on es representa al protagonista com a figura jacent armada. Els motius decoratius recorden l'estructura de les *Cambres sepulcral* afegint figures en actitud de recolliment d'edat avançada que es barregen amb les decoracions de repertori decoratiu. El dol representat per les fórmules medievals dels plorans es mantenen reinserides en una concepció eclèctica conservada parcialment a Poblet⁸⁸⁰. L'altra obra citada va ser realitzada per l'església de Sant Vicenç de Cardona, el

⁸⁸⁰ Joan i Francesc Grau, *Sepulcre del Prohom Vinculador*, 1667, Monestir de Santa Maria de Poblet, (Bosch 1990:206-208; Velasco 2011).

sepulcre del vescomte Joan Ramon Folch de Cardona, conservat parcialment en la seva estructura, sota arcosoli amb la desapareguda imatge jacent superior, que reprenia les formes visuals pobletanes referents al pas de la vida i la resurrecció seguint sistemes ornamentals de tradició clàssica⁸⁸¹.



Fig. 76. Joan i Francesc Grau, *Sepulcre d'Alfons el Magnànim*, 1671, Monestir de Santa Maria de Poblet.

©Fons Albert Oliveras i Folch, Centre Excursionista de Catalunya, 1924, i estat actual.

El *Sepulcre d'Alfons el Magnànim* encara avui en dia es pot visitar restaurat al lloc d'origen (fig. 76)⁸⁸². El trasllat del cos del monarca mort a Nàpols l'any 1458 esdevenia la baula que finalitzava el programa ideològic lligat als Cardona-Sogorb: el primer duc de Sogorb va ser Enric d'Aragó, el germà del rei, pel qual també es realitzava un espai de sepultura⁸⁸³. Aquesta tasca promoguda per Pedro Antonio de Aragón culminava la

⁸⁸¹ Joan i Francesc Grau, *Sepulcre del vescomte Joan Ramon Folch de Cardona*, 1667, església de Sant Vicenç, Cardona, (Bosch 1990:208).

⁸⁸² Joan i Francesc Grau, *Sepulcre d'Alfons el Magnànim*, 1671, Monestir de Santa Maria de Poblet. (Martinell 1949; Bosch 1990:210-211; Carrió-Invernizzi 2007; Carrió-Invernizzi 2008).

⁸⁸³ Sobre el trasllat del cos del monarca ens remetem als darrers estudis de Diana Carrió-Invernizzi, (Carrió-Invernizzi 2007; Carrió-Invernizzi 2008).

funció commemorativa que adquiria el presbiteri de Poblet i el procés d'enaltiment familiar⁸⁸⁴.

A nivell formal, aquests sepulcres bessons anaven adossats al mur davant del cor, dels quals tan sols es conserva actualment el del Magnànim, costat evangeli. Eren urnes presidides per la inscripció commemorativa, l'epitafi, i una al·legorització de les virtuts que marcaven les cantonades del paral·lelepípede rectangular. La motllura amb *putti* i garlandes de fruits era la base per les escultures sota dossier que anaven disposades en la part superior (fig. 77)⁸⁸⁵. Aquestes presenten la innovació de ser figures agenollades en actitud orant vers l'altar de Poblet, marcant les noves vies renaixentistes introduïdes en l'escultura funerària hispànica a través de Pompeo Leoni i les seves realitzacions a El Escorial. El programa al·legòric és també un canvi en les concepcions de vanitat anteriors vers un sistema intel·lectualista de la mort a través de figures humanes que remetien a unes idees virtuoses associades als personatges finats.



Fig. 77. Joan i Francesc Grau, *Sepulcre d'Alfons el Magnànim*, 1671, Monestir de Santa Maria de Poblet.

Litografia de Parcerisa publicada a *Recuerdos y Bellezas de España*, 1839.

⁸⁸⁴ El darrer estudi sobre el trasllat del cos d'Alfons el Magnànim és el de Xavier Barral i Altet que porta per títol «DOPO LA MORTE DEL RE. Politica, religione e arte nei trasferimenti delle spoglie di Alfonso il Magnanimo (Napoli – Poblet, 1458-1671). A proposito del De translatione cadaveris Alphonsi Regis de Aragonia di Michele Muscettola (1667)», dins la publicació *Art fugitiu. Estudis sobre art medieval desplaçat*, del grup de recerca EMAC del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, (Barral 2014).

⁸⁸⁵ L'estructura original del conjunt ens arriba a través de la litografia de Francesc Xavier Parcerisa i Boada (1803-1875) de l'any 1839 que il·lustrava la publicació *Recuerdos y Bellezas de España*. La resta de material documental fotogràfic ja ens mostra els efectes de les destruccions del segle XIX i la dispersió del conjunt de Poblet. Les descripcions literàries ens ofereixen altres vies de recuperació dels originals a través del Pare Finestres: «(...) cuya estatua vestida de corte se mira sobre la urna, puesta de rodillas sobre rica almoadada y en ella el cetro y corona real todo debajo de un dosel carmesi y dorado», (Gonzalo i Bou 2001:90).

Si analitzem el conjunt sota el patronatge dels Cardona-Sogorb i la manufactura dels escultors Grau com a una unitat significativa, disposem d'un interessant ús de l'art sota la mirada de la política. Són les imatges del poder y l'ús dels símbols culturals d'aquestes, les que ens aporten nous sistemes d'interpretació històrica dels fets del passat atenent al context en el qual es desenvolupen. Diana Carrió-Invernizzi fa èmfasi en la campanya de *damnatio memoriae* que els germans Luís de Aragón i Pedro Antonio de Aragón van portar a terme a Poblet en relació a l'ocupació francesa i la Guerra dels Segadors. La rehabilitació del panteó familiar era a la vegada una rehabilitació de la memòria familiar i col·lectiva d'un espai monàstic que havia estat sota el poder francès⁸⁸⁶.

Aquests nous usos de les imatges tenien una doble funció de commemoració familiar i de ressituar Poblet amb la tradició àulica allunyant-se de la història bèl·lica recent d'arrel francòfila. A nivell formal, assistim a una certa renovació de les formes artístiques que prenen les formes renaixentistes per crear un llenguatge híbrid que enllaça amb el barroc. A nivell iconogràfic, l'al·legorització de les virtuts morals i les relacions bíbliques a la Resurrecció, són els aspectes que ens aproximen a les fórmules barroques d'expressió de la mort marcada per la religiositat del període. La individualitat queda marcada atenent però, a una incorporació d'aquesta a la moralitat religiosa al·legoritzada, símptoma del període.

El mecenatge específic de Pedro Antonio de Aragón a Poblet es completa amb una sèrie de pintures del seu oratori madrileny, per un retaule-reliquiari, que havien d'afegir-se a les caixes reliquiàries, als penjolls de l'altar major i al conjunt funerari, parts del qual encara conservem⁸⁸⁷. Les caixes i els penjolls van ser una comanda als

⁸⁸⁶ «El recuerdo de un pasado traumático, tras la guerra catalana de 1640, motivó su apelación al pasado, con el fin de construir una memoria personal y colectiva que alejara recuerdos dolorosos. Los estímulos políticos derivados de conflictos inmediatos (...) así como motivaciones más personales desencadenaron una importante meditación sobre la historia. El conflicto, una vez más, contribuía al avance de la narración histórica», (Carrió-Invernizzi 2007).

⁸⁸⁷ No podem deixar de banda la cessió de la seva biblioteca personal a Poblet inventariada per Domínguez Bordona, (Domínguez Bordona 1948; Domínguez Bordona 1950).

Grau de l'any 1668⁸⁸⁸. El conjunt funerari citat era un tern, una creu, uns canelobres i un drap mortuori de vellut negre brodat amb les armes ducals del Cardona-Sogorb. La creu, amb un crist d'ivori d'escola italiana, i els canelobres, de fusta negra, es conserven al Museu de Poblet; el drap mortuori en canvi es troba al Museu Diocesà de Tarragona. Aquest servei funerari és un dels exemples conservats en la seva totalitat per tal de copsar els elements que acostumarien a acompanyar una cerimònia ritual d'enterrament o missa de difunts.

Si ens allunyem de Poblet però ens quedem en la província tarragonina, la Catedral de Tarragona i la nissaga d'escultors dels Grau són els protagonistes per la realització sepulcral barroca que sintetitza les idees pobletanes i ens proposa la imatge de la mort barroca en àrea catalana. El *sepulcre de Francisca i Godofredo Girón de Rebolledo* i el *sepulcre de Diego Girón de Rebolledo* a la capella de la Concepció de la Seu tarragonina, dels anys 1678 i 1679, són obra de Francesc Grau i Domènec Rovira II. Les tombes s'incorporen al projecte de la capella de Fra Josep de la Concepció creant un nou espai tarragoní dedicat a la mort, contraposant les noves idees barroques amb els exemples renaixentistes citats anteriorment en aquest mateix estudi.

Madurell ja estudiava el conjunt l'any 1958, amb els documents d'arxiu conservats. Joan Bosch ens fa un resum de la comanda arquitectònica i escultòrica, destacant el canvi del canonge Diego Girón de Rebolledo (1599-1682), patrocinador del conjunt per la memòria dels seus germans i la seva pròpia, que afegí una segona sepultura pel seu repòs, modificant la primera voluntat de ser enterrat al peu de l'altar⁸⁸⁹. La documentació notarial recopilada per Madurell en la publicació citada, ens dona les claus per entendre el projecte en la seva realització i tenir una base històrica en la qual inserir el programa iconogràfic que voldríem descriure pels dos sepulcres.

⁸⁸⁸ Bosch 1990:208-210

⁸⁸⁹ Madurell 1958; Bosch 1990:224-229. Cita Bosch l'exemplaritat del conjunt pel programa iconogràfic, per la unitat en l'execució i l'aglutinament de figures creadores diferents en un projecte específic que manté una coherència formal i estilística inherent a la pròpia comanda. Informacions complementàries ens aporta l'estudi monogràfic de Fra Josep de la Concepció fet per Carme Narváez, (Narváez 2004:145 i ss.).

El *sepulcre de Francisca i Godofredo Girón de Rebolledo* és una exaltació de les virtuts militars⁸⁹⁰. Malgrat la doble titularitat, és el passat militar masculí de Godofredo el que marca la iconografia seleccionada: les glòries militars d'una vida com a vanitas de la fama davant la presència de la Mort en la part superior. La mirada perduda dels Guerrers coronats que flanquegen la inscripció de l'urna són una apel·lació a la melancolia i temporalitat de la vida militar davant la implacable dalla de la mort. El marbre narra la vida vana truncada per la mort igualadora i davant del dolor les llàgrimes i les pregàries vessades en forma de monument commemoratiu al qual refereix l'epitafi llatí:

«(...) LAUDE PERENNI
CAETERA NON SINIT MARMORE EXARARI
PROPRIA DIGNA LIBRO
SI POSSUNT LACHRIMAE EXPECTORARE DOLOREM
PRO DOLOR
FUNDE LACHRIMAS FUNDE PRECES»

El *sepulcre de Diego Girón de Rebolledo*, a diferència de l'anterior, és una exaltació de les virtuts religioses (fig. 78)⁸⁹¹. Es manté la mateixa estructura en tres nivells que corresponent a l'urna, l'entaulament i el coronament. Flanquejant l'urna, la Fe i la Caritat que s'acompanyen dels relleus de les Arts lliberals com a marc de la inscripció llatina, coronada aquesta per un medalló amb la Resurrecció de Crist. L'entaulament presenta l'escut al centre flanquejat per la Fortalesa i l'Esperança, la Templança i la Prudència, com a parelles al·legòriques sobre les volutes d'aquest nivell. El coronament del tercer nivell és la Justícia⁸⁹². Entre la resta de motius decoratius trobem relleus fitomòrfics i *putti* que en el cas de la base ens presenten el tema del *Homo Bulla Est*, la vida efímera de la bombolla de sabó com a paradigma de la brevetat de la vida humana. La fama en vida queda contrarestada per les virtuts, teològiques i

⁸⁹⁰ Francesc Grau i Domènec Rovira II, *Sepulcre de Francisca i Godofredo Girón de Rebolledo*, 1678, capella de la Concepció, Catedral de Tarragona.

⁸⁹¹ Francesc Grau i Domènec Rovira II, *Sepulcre de Diego Girón de Rebolledo*, 1679, capella de la Concepció, Catedral de Tarragona.

⁸⁹² Bosch i Triadó esmenten les relacions d'aquesta iconografia amb la *Iconologia* de Ripa, el tractat de Dietterlin i els models gravats de Sadeler, (Bosch 1990 i Triadó 1998).

cardinals, i la Saviesa, representada per les Arts liberals, com a eines religioses per garantir la Resurrecció de l'ànima i el veritable triomf sobre la mort.



Fig. 78. Francesc Grau i Domènec Rovira II, *Sepulcre de Diego Girón de Rebolledo*, 1679, capella de la Concepció, Catedral de Tarragona.

Els dos sepulcres i les seves referències fúnebres haurien de posar-se en relació a la decoració pictòrica de la capella mateixa, obra de Josep Juncosa i Francesc Tramulles⁸⁹³. S'exalten les Virtuts, l'Ascensió de Crist i Maria, la vinguda de l'Esperit Sant, junt els Evangelistes, els Doctors de l'Església amb Santa Teresa, i els sants patrons locals, Santa Tecla, i del donant de la Capella, Sant Diego de Alcalá. En certa forma, la capella ens ofereix una devoció postridentina d'intersecció dels sants, Doctors de l'Església i els Evangelistes com a camí vers la Resurrecció que estaria representada per les referències a les Ascensions i la Resurrecció de Crist del sepulcre de Diego Girón de Rebolledo, atenent a les virtuts en vida que han de ser tan sols un camí breu i efímer per preparar el més enllà i la vida eterna, davant la mirada impenetrable de la mort.

Són aquests dos conjunts il·lustratius:

⁸⁹³ Madurell 1958

«(...) del que passava a l'art català de finals del segle XVII, és el compromís entre la interpretació que els nostres artistes composaren de la gramàtica del classicisme renaixentista (...) i la lenta arribada de dispersos estilemes renovadors, compresos sovint parcialment, que les més de les vegades procedien del món plàstic europeu de finals del XVI o començament del XVII i poques vegades de l'època de l'alt barroc»⁸⁹⁴.

Aquesta idea expressada en la recepció de les qüestions formals escultòriques i arquitectòniques ha de ser contrarestada per la capacitat expressiva del conjunt en tant que empresa funerària. Assistim amb aquest programa iconogràfic dels Grau a una comprensió de la mort barroca que es donava a nivell europeu en tant que al·legorització moralitzant, expressat per autors com Triadó: «sepulcres de caràcter més moralitzant, sense deixar d'esdevenir una imatge d'honor i glòria que la mort s'emporta»⁸⁹⁵.

Aquí radicaria la base de la renovació de les fórmules barroques aplicades a l'escultura funerària, una comprensió de les virtuts morals i la religiositat que traspuen les obres amb un ús més o menys arcaic dels elements decoratius que seleccionen els creadors del programa o els executors del mateix. A Tarragona, el programa dels Girón de Rebolledo ens manifesten aquesta necessitat de parlar de la virtut en vida per afrontar la mort, que amb llenguatge panofskyà serien els conceptes de «retrospectiva» per la perpetuació de la memòria celebrant gestes i virtuts; o «perspectiva» per la perpetuació de la memòria tenint en compte les necessitats que caracteritzen la vida en el més enllà. S'exalten les virtuts militars o religioses, de Godofredo o de Diego Girón de Rebolledo, en tant que camí vital vers la mort que corona i domina aquests conjunts del segle XVII.

⁸⁹⁴ Bosch 1990:228

⁸⁹⁵ Triadó 1998:59. Afegim com les empreses morals tarragonines mantenen un llenguatge dominat per l'*horror vacui* que s'allunya de les solucions essencialistes de temàtica semblant realitzades per escultors europeus, com les realitzacions papals de Bernini, que tan sols al·legoritzen aquelles virtuts destacades del difunt, prioritzant la presència del retrat.

3. 4. 2. 2. La memòria trepitjada: els enterraments ad sanctos

La sumptuositat de les realitzacions de Poblet i la Catedral de Tarragona són *excursus* d'un *corpus* funerari marcat per la senzillesa de les propostes de les sepultures abacials o de les tombes gremials que podem trobar en aquesta mateixa forquilla cronològica dels segles XVII i XVIII. Transitar pels claustres ens ofereix un laberint de vasos d'enterrament que a les seves làpides deixen constància dels finats. El textos acompanyats de signes visuals ens recorden aquelles persones que van formar part de les comunitats religioses o de les agrupacions gremials dels nuclis de població que tenien el temple religiós com a punt neuràlgic de la socialització de l'Antic Règim. Els monestirs de Vallbona de les Monges o Santes Creus, i els temples de les ciutats com la catedral de Barcelona o les seves esglésies parroquials, són alguns dels punts que tractem a continuació per copsar altres sistemes d'enterrament *ad sanctos*.

El monestir femení cistercenc de Vallbona de les Monges és un dels espais on la mort queda expressada a través de les lloses pètries que ens remeten a l'ús funerari de l'espai monàstic⁸⁹⁶. Aquestes es troben repartides entre la sala capitular, el cor i el claustre. La sala capitular resumeix l'existència abacial amb la memòria d'abadesses dels segles XIII al segle XX. Els baixos relleus poden mostrar les figures jacentes o tan sols textos evocatus, tots ells acompanyats de les heràldiques familiars i les referencials visuals del bàcul i el *panisellus* com a sintagmes del poder⁸⁹⁷. Aquestes fórmules es mantenen al claustre on es dona un segon espai dedicat a la mort.

Les laudes del cor de l'església mostren un major grau de complexitat per l'acumulació de vasos funeraris que creen una catifa de pedra per entendre la mort en relació a la

⁸⁹⁶ El Monestir de Santa Maria de Vallbona és un cenobi cistercenc femení fundat el s.XII lligat a la reialesa i classe nobiliària de la Corona d'Aragó. El seu llegat històric és un reflex de l'esdevenir de l'art i la religió en un centre monàstic de primer ordre en tant que espai referencial de la imatge de la mort en l'àmbit conventual. El millor exemples del prestigi que va adquirir el cenobi rau en la decisió de la reina Violant d'Hongria, la segona esposa de Jaume el Conqueridor, en escollir en el seu testament del 12 d'octubre de 1251 Vallbona de les Monges com a lloc definitiu per guardar les seves restes mortals, de la mateixa forma que farà la seva filla Sança.

⁸⁹⁷ La presència del vel, denominat en heràldica *velum* o *panisellus* o *sudarium*, és el sistema distintiu dels escuts dels abats i de les abadesses per diferenciar-se dels bisbes i els sistemes d'identificació del poder eclesiàstic.

comunitat conventual. Entre les vint-i-una sepultures podem destacar aquelles pel marc cronològic dels segles XVII i XVIII, tenint present el marc global dels enterraments entre els segles XIII i XIX⁸⁹⁸. La riquesa iconogràfica del conjunt radica en la pròpia concepció de l'abadessa com a cavaller, amb el terme de «abadessa cavalleresca» per la incorporació en el segle XVII d'un casc de cavaller amb cimera a l'escut familiar, com a mostra del seva jurisdicció i emblema del seu poder terrenal. Les inscripcions, perimetrals en la gran majoria dels casos, indiquen les referències de propietat i de dates de la defunció. En ocasions el text adquireix el grau d'epitafi amb una component poètica. Aquest és el cas de l'abadessa Maria de Borrell (†1701) o el d'Anna M. De Castellví (†1711) com a dues mostres del tema que ens ocupa transcrivint els textos laudatoris i la informació documental relativa⁸⁹⁹. Per l'abadessa Maria de Borrell podem llegir⁹⁰⁰:

«Oy nace la tierna flor y oy su curso termina Muy Illtre. Doña María de Borrell por su Señor con vigilansia y amor muchos años governó y abadesa la eligió su vida muy ejemplar queriendo siempre llevar las religiosas a Dios. Obiit die 24 marsii eatatis 74».

Per l'abadessa Anna M. De Castellví es referència les problemàtiques associades al seu període abacial que coincideix amb la Guerra de Successió⁹⁰¹:

*«La hija de la noche y del Erebo
de Diana eclipsó el claro Phebo,*

⁸⁹⁸ Les dades aportades han estat fruit de la recerca *in situ* i la comparació entre les diverses llores per tal d'establir una cronologia de les iconografies i sistemes expressius utilitzats, amb la voluntat de crear unes dades validades en l'observació directa de l'objecte d'estudi.

⁸⁹⁹ Sans i Travé 2002:123 i 232-233

⁹⁰⁰ «Don fray Vicente Prada, abad del monasterio de Poblet, presidió la elección de successora, y fue canónicamente electa la Muy Illustre Doña María de Borrell y de Aguilaniu en 5 del mes de abril del mismo año 1683. Esta señora falleció en 4 de marzo del año 1701. La sucedió en la dignidad abacial Doña María Roger de Llúria y de Magarola, electa igualmente por la comunidad, convocada y presidida por el abad de Santas Cruces, de comisión particular del generalísimo abad de Cister, en 10 de abril del mismo año 1701. Obtuvo esta señora la dignidad poco más de dos meses, pues murió en 14 de junio del mismo año», ídem p. 123.

⁹⁰¹ «Por lo que el mismo señor abad de Santas Cruces Don Fray Juan Montagut volvió a congregiar el capítulo de las señoras de Vallbona en 30 de junio de 1701. Y resultó canónicamente electa la Muy Illustre y noble Señora Doña Anna María de Castellví y de Pons. Murió esta señora a 13 de enero de 1711», íbidem.

*mas no escureció su negro manto
su vida exemplar, pues lo fue tanto
que de terribles males la porfia
jamás pudo ennublar su alegría.
O noble Castellví, bien por exemplo
servirá tu memoria este templo
pues en tí la religión y la virtud
igual floreció en vegés y juventud.
Obiit die 13 anno 1711».*

Si de la comarca de la Conca de Barberà ens desplaçem, dins de la ruta turística del císter, a la comarca de l'Alt Camp, tenim amb el Reial Monestir de Santes Creus i nou espai marcat per la mort abacial. L'enterrament cistercenc anava marcat per la senzillesa, l'hàbit monacal com a mortalla i sense caixa, marcant l'espai amb les lloses pètries que hem citat pel cas femení, mantenint la mateixa iconografia abacial del bàcul amb *panisellus* i l'heràldica familiar. A la sala capitular de Santes Creus assistim a un interessant joc de figuració dels anomenats «abats mitrats» per l'autorització en l'ús de les insígnies episcopals de la mitra, bàcul, anell i creu pectoral, diferenciant-se per la presència del vel descrit anteriorment, el *panisellus* (fig. 79).



Fig. 79. Sala capitular, Reial Monestir de Santes Creus, Aiguamúrcia.

Les set tombes corresponen a abats vitalicis i una d'elles al bisbe lleidatà Andreu de Velleregia del segle XIV. Quan el càrrec d'abat deixà de ser vitalici, aquests van ser enterrats al Cementiri dels Monjos, a partir del segle XVII⁹⁰². Per aquest motiu, les tombes són dels segles XIV (una tomba), XVI (quatre tombes) i XVII (dues tombes) amb el darrer d'aquests abats vitalicis, Jaume Carnisser (†1619). Totes elles mantenen un baix relleu *stacciato* amb orla perimetral que mostra al finat ja cent, amb posició frontal o amb el cap girat, amb les mans creuades sobre el bàcul a l'alçada del pit o de la cintura, correctament identificats amb la indumentària corresponent al càrrec.

El sepeli conjunt dels membres de la comunitat, adoptat l'any 1616 a Santes Creus, ens porta a un sistema similar pels membres de l'antic convent gironí de Sant Antoni de Pàdua o dels canonges catedralicis a Barcelona. A Girona el convent caputxí, que avui és el Museu d'Història de Girona, conserva el seu cementiri construït vers l'any 1753. La mort per la comunitat caputxina suposava l'erecció d'un cementiri o dessecador dels cossos morts per la seva posterior contemplació sotmesos al procés de momificació. La planta baixa del citat museu que correspon a l'antic cementiri ens permet copsar un espai arquitectònic vorejat de divuit nínxols verticals, amb els seus corresponents bancs foradats, on els frares difunts eren disposats per la dessecació dels cossos. Al cap de dos anys, seguint el ritual caputxí, les restes humanes eren vestides amb els hàbits i exhibides en un espai contigu per esdevenir catalitzadors de la reflexió i la devoció fraternal de la comunitat. La mort no és un espai marcat per les làpides, és en canvi la presentació física del cadàver sotmès a un procés ritualitzador⁹⁰³.

La «sepultura canonical» en canvi era l'espai comunitari d'inhumació dels canonges, present en el cas de la Catedral de Barcelona al claustre, que queda compartit amb

⁹⁰² Així ho disposà la Congregació Cistercenca de la Corona d'Aragó i de Navarra erigida el 19 d'abril de l'any 1616 per butlla papal de Pau VI. El nou sistema organitzatiu exigia que els abats fossin d'elecció triennial, sistema inaugurat a Santes Creus per Josep de Barberà, el 1619, el successor de l'abat Jaume Carnisser.

⁹⁰³ Altres referències ens mostren la transformació de les parts anatòmiques dels frares i dels seus hàbits en relíquies segons les creences i els costums populars, exemples per la comunitat caputxina es presenten en les següents obres: Châtellier 1993 i Gelabertó 2005.

altres classes socials, com denota la presència de sepultures de gremis o personatges específics i els seus familiars. Tractades aquestes idees en un apartat anterior d'aquesta recerca, ens voldríem tan sols referir als signes visuals presents que completen les inscripcions textuais⁹⁰⁴.

Pels canonges barcelonins tan sols tenim el text evocatiu de la llosa, amb l'ocultació del cadàver sota la pedra (fig. 80). Aquest anonimament de la personalitat individual per una mort comunitària es pot posar en relació amb els gremis que disposen de tisoires, sabates, peces de pa i altres signes gràfics que fan referència als gremis de sastres, sabaters o forners. Altres casos gremials serien els vidriers i fusters que també podríem trobar, tot recorrent les galeries claustrals⁹⁰⁵. Aquests vasos també esdevenen espais comuns per la mort i les garanties socials d'ajuda mútua derivades de les agrupacions professionals.



Fig. 80. *Sepultura canonical*, 1750, claustre, Catedral de Barcelona.

⁹⁰⁴ Ens referim a la secció d'aquesta tesi doctoral «La mort escrita», capítol « El patrimoni documental dels arxius».

⁹⁰⁵ Vila i Martin 2008

No totes les laudes són grupals, ja que una gran majoria d'elles remeten als individus i als seus familiars. El claustre catedralici era un espai públic, una àgora transitada pels ciutadans. A la seva mort, els benefactors i pietosos rebien l'autorització episcopal per poder ser enterrats sota una sèrie de decrets d'inhumació que veuen el seu desenllaç l'any 1806 quan finalitza aquesta tipologia sepulcral arran les noves legislacions⁹⁰⁶. Els escuts nobiliaris i el símbol de l'ofici es combinen amb cranis i ossos creuats que mantenen un llenguatge de la mort a través dels emblemes que ho marquen sobre els vasos catedralicis⁹⁰⁷. Els signes visuals s'apoderen de la narració de l'espai per oferir sistemes d'evocació de la mort que queda enregistrada documentalment⁹⁰⁸.



Fig. 81. *Lauda sepulcral d'Ignasi Solà, 1754, claustre, Catedral de Barcelona.*

La simplicitat iconogràfica derivada de la marca distintiva de la professió o la inscripció textual, ens pot portar en ocasions a jeroglífics amb un segon nivell de comprensió de les laudes sepulcralcs. Aquest seria el cas del vas claustral per Ignasi Solà (†1754) que incorpora entre les lletres gravades «S» i «A» un sol tallat en la pedra per recrear el

⁹⁰⁶ Carles IV (1748-1819) fou el promotor d'una nova onada de mesures higienistes l'any 1804 per l'edificació de cementiris allunyats dels espais urbans.

⁹⁰⁷ Els textos presenten una fórmula similar per als exemples de Barcelona que combinen llatí, castellà i català contenint aquests o alguns d'aquests ítems: «demostratiu + fórmula *lo vas de* + nom propi i professió + altres persones enterrades, dona, fills o la fórmula *i els seus* + data». Així podem llegir exemples com:

«AQUEST ES LO VAS DE MESTRE IOAN BERRAT SIRURGIA I DE ISABEL BERRARD MULER SUA I ELS SEUS».

«VAS DE CAYETANO MARIA VOLAS FLEQUER I DELS SEUS ANY 1747».

«VAS DE LLUCIÀ QUADRAS ASSAHONADOR Y DELS SEUS ANY 1721».

«VAS DEL DOCTOR EN MEDICINA IOSEPH FORNES Y DELS SEUS ANY 1712».

⁹⁰⁸ ACB, «Registre de defuncions i enterraments (1579-1991...)», «Administració de les sepultures en general (1560-1795)», «Vaseria de la Seu (1533-1863)», «Albarans de les sepultures (1590-1833)», «Miscel·lània, Llibre dels números de les sepultures del claustre (1699)», entre d'altres registres documentals citats en apartats anteriors.

cognom (fig. 81) acompanyant l'epigrafia: «SEPULTURA DE IGNASI S (sol) Ñ MESTRE SASTRE Y DELS SEUS ANY 1754». Al costat mateix trobem la figuració d'uns remos com a evocació del cognom del propietari recollit pel text: «VAS DE JOSEPH REMS Y DELS SEUS 1773».

En la capella de Santa Llúcia, annexa al claustre, tenim altres exercicis lingüístics i visuals a través del llenguatge dels jeroglífics per dos flequers barcelonins del segle XVIII⁹⁰⁹. Emanuel Torras (†1733) té a la seva lauda la inscripció «VAS DE EMANUEL TORRAS FORNER I DELS SEUS 1733» acompanyada de la imatge de dues torres que flanquegen una pala de forner vertical (fig. 82). Per Francesch Roca (†1754) la pala de forner horitzontal amb una roca sobreposada amb la inscripció «VAS DE FRANCESCH ROCA FLAQUER Y DELS SEUS AÑ 1754.».

De la interpretació del cognom i de l'escut gremial es genera una heràldica personal que incorpora al llenguatge dels vasos funeraris una plàstica pròpia lligada als usos i interpretacions de la mort en el moment històric que ens ocupa.



Fig. 82. Lauda sepulcral d'Emanuel Torras, 1733, capella de Santa Llúcia, Catedral de Barcelona.

⁹⁰⁹ De la Capella de Santa Llúcia destaca la sepultura del notari Josep Antoni Cassany i la seva esposa, Margarita Frigola i Llordat, de l'any 1756, per la mida i la riquesa decorativa de l'orla que emmarca l'escut heràldic, el crani amb ossos creuats i l'epitafi on podem llegir: «1756 SEPULCRVM DE IOSEPH ANTONII CASSANI NOT. ET SVORVM A(...) MARGARETAE FRIGOLA ET LLORDAT». És aquesta sepultura la marcada amb el número 4 del document ACB, *Miscel·lània, Llibre dels números de les sepultures del claustre (1699)*. Ens fem ressò de les semblances ornamentals d'aquesta orla amb clepsidres, dalles, cranis i ossos amb altres exemples barcelonins que denoten un imaginari visual en relació a la concepció de la mort. Ens referim específicament a la *Sepultura dels beneficiats perpetus* de l'església parroquial de Sant Just i Pastor citada en les properes pàgines d'aquesta recerca. Així mateix marquem la complexitat de l'estudi d'aquesta tomba catedralícia donada la presència d'una estància de manteniment i neteja situada sobre aquesta sepultura, que oculta la meitat de la llosa.

A Barcelona tenim una altra sèrie d'espais, els cementiris parroquials, on els gremis van fer un ús funerari dels temples en el seu exterior, la sagrera desapareguda, i l'interior, conservat en alguns casos. Els exemples de les esglésies gòtiques de Santa Maria del Mar, Santa Maria del Pi i Sant Just i Pastor, són tres dels conjunts arquitectònics que ens ofereixen avui en dia un reflex dels sistemes d'enterrament previs a la introducció de les mesures urbanes de salubritat i higiene del pensament il·lustrat.

Les naus de les esglésies són a l'actualitat testimoni, amb les seves tombes, laudes sepulcral i vasos, de les realitats gremials davant la mort⁹¹⁰. Santa Maria del Pi ofereix a més a més un testimoni documental a través del seu arxiu, l'Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi. Les signatures *LLigals, Fossars o Manuscrits, Llibreta Òbits, 1690* són tipologies documentals per aprofundir en l'estudi. Així mateix, sota la signatura *Lligall, Fossars dels Pi*, obtenim dades com la darrera escura de l'any 1807, que ens situen en les estratègies parroquials de buidatge de les tombes plenes sota el verb «escurar», Suposava aquesta acció el moviment dels ossos a les osseres amb la cremació d'herbes com la farigola, el romaní o el ginebró, per fer front als miasmes dels espais de putrefacció⁹¹¹.

La basílica parroquial de Sant Just i Pastor és una altra de les esglésies gòtiques barcelonines, que presenta una història prèvia arrelada amb els primers màrtirs del cristianisme, a la Barcelona romana. La nau única, amb capelles laterals, ens mostra diferents estils artístics, que han anat sumant-se al llarg de la història del temple⁹¹². Així mateix, aquestes capelles laterals i els seus corresponents altars van ser, en la seva major part, sufragats pels parroquians, confraries gremials o particulars, que obtenien

⁹¹⁰ Com a definició dels esmentats conceptes ens remetem al *Diccionari de la llengua catalana* l'Institut d'Estudis Catalans. «Sepultura» fa referència al «Lloc on una persona morta és sepultada». Aquesta paraula genèrica té en el mot «Vas» un sinònim però atenent al seu ús a la documentació d'època. Una especificació és la donada amb el cas de «tomba» que suposa la intenció de quelcom monumental: «Lloc de sepultura d'un o més morts, especialment la coberta d'una llosa o marbre, la que té quelcom de monumental». Aquesta llosa o marbre és la denominada a les fonts antigues «lauda sepulcral», definida com «Làpida d'un sepulcre que conté incisa una inscripció». <<http://dlc.iec.cat/index.html>>, 28/05/2015.

⁹¹¹ Verges 1992:139-141

⁹¹² Verrié 1974

dret de sepultura. Recórrer el temple és anar recuperant els noms, dates i professions dels soterrats, establint un mapa funerari de la Barcelona gremial que es troba amb la Barcelona de la noblesa. Laudes sepulcral de dauradors, «SEPULTURA DE FRANCESC BORRÀS Y CABAÑAS DORADOR Y DELS SEUS Y FAMILIAR DEL SANT OFICI DEL NUMERO DE BARCELONA DIA 22 DE MAIG DE 1781», o manjans, «SEPULTURA DE JACINTHO PUIG MANYÀ Y DELS SEUS ANY 1772», comparteixen espai amb membres de famílies nobles que introdueixen la seva heràldica, «VAS DE DON JOSEPH DE AMYCANT Y CARTELLÀ DE FARNÈS Y DELS SEUS ANY 1772», algunes d'elles en els inicis del segle XIX, «DE DON JOAN DE LARRARD Y ELS SEUS 1803»⁹¹³.

La presència de laudes sepulcral ens situa en un llenguatge textual que referencia nom, professió i data. En ocasions, es mostren imatges que evoquen les armes familiars o gremials. En altres ocasions, cranis i ossos creuats denoten l'ús funerari del paviment de l'església. Els creadors d'aquestes lloses són mestres d'obres com Josep Barruel, que apareix documentat a l'Arxiu de l'Obra l'any 1641 realitzant unes làpides per a tombes, o Manuel Pujò Vilaseca per a la sepultura del sastre Jaume Bruguera l'any 1747⁹¹⁴. El buidatge documental que va iniciar Lluís Cap i Delclòs és fonamental per conèixer els artífexs i mecenes d'aquesta església de Sant Just i Pastor⁹¹⁵.

La història d'aquest temple està lligada a la família Requesens que al proper carrer del Bisbe Caçador número 3 tenia el palau. Aquesta construcció, protegida com a patrimoni cultural, representa la cara pública de la família, que es completa amb la capella a l'interior de l'església. Palau i capella són la presència dels Requesens al Barri Gòtic barceloní, dues mostres de mecenatge nobiliari que exalten el poder familiar. La presència de l'heràldica així ho demostra en la denominada Capella de Sant Fèlix. L'escut d'armes es troba en el guardapols del retaule que la família patrocina i en la

⁹¹³ La documentació parroquial ens aporta informació complementària sobre aquesta sepultura. Va ser cedida pel propietari anterior tal i com consta en la següent entrada documental: «Dia 22. Dez^o de 1802 en poder de Manuel Oliva Notari Public de Barcelona lo Reverendíssim Joseph Bofill Prevere Capella dela Parroquia Iglesia de santa Maria del Mar successor de los pares Joseph, y Rosa, de cuyas cosas tenia feta donacio a son favor, ha cedit la sepultura del numero 43 buida al Senyor Don Joan de Larrard que ha donat 25 lliures 29 sous al mateix Reverendíssim Bofill, y habentse fet esta cessió ab voluntat, y consentiment (...)», APSJP, Arxiu de l'Obra, Doc. 207: *Llibre de las Sepulturas o Vasos*, n/f.

⁹¹⁴ Arxiu de Sant Just i Pastor (ASJP), Arxiu de l'Obra, AO, L1.5 i AO, *Rebuts 1747*.

⁹¹⁵ Cabo i Delclòs 1979

llosa sepulcral que preserva la memòria dels membres morts. La insígnia dels Requesens també es trobava en els brodats sobre fons negre de la casulla, dalmàtica i capa pluvial utilitzada de forma anual per a la litúrgia en honor de les ànimes dels difunts de la família. Les referències a la indumentària es poden contrastar amb la documentació d'arxiu que especifica l'any 1647 per a uns brodats amb els escuts familiars contractats amb Francesc Vidal⁹¹⁶.

L'elecció de la capella no deu ser casual, ja que ens trobem en el lateral de l'altar de l'església. Els drets sobre aquest espai els tenia el Consell de Cent de la ciutat, en ella es duïen a terme unes accions legals de tradició medieval, com són la batalla jutjada, el jurament dels jueus i el testament sacramental. L'any 1525, el cavaller Jaume Joan de Requesens obté el dret de sepultura familiar en la capella, i comencen els treballs per a la realització del *Retaule de la Santa Creu*, que encara avui dia la decora. Les condicions polítiques van ser la representació de Sant Félix en la pintura, i perpetuar l'ús de l'altar per prendre jurament als testimonis del testament sacramental, tradició derogada amb la legislació contemporània (Llei 40/1991 de 30 de desembre del Parlament de Catalunya)⁹¹⁷. El retaule citat incorpora la fusteria flamígera de Juan de Brussel·les i les pintures de Pedro Nunyes, erigint-se com una de les manifestacions renaixentistes més destacades a la ciutat de Barcelona, que es conserva *in situ*⁹¹⁸.

Entre totes les làpides de l'església, destaca per grandària i per preeminència davant l'altar, la sepultura dels beneficiats perpetus datada al segle XVIII. La figura eclesiàstica central es troba envoltada d'inscripcions i símbols funeraris: cranis, clepsidres, dalles, flors i ossos creuats. Entre les inscripcions destaca la cita bíblica: «CUSTODIT DOMINUS OMNIA OSSA EORUM; UNUM EX HIS SENAR CONTERETUR» traduïda «ell els lliura de la mort; i en èpoques de gana els manté amb vida» (Salms 33:19). Text i imatge es combinen en el passadís central, que ens condueix a l'altar, destacant la presència de

⁹¹⁶ ASJP, Arxiu de l'Obra, AO L1.5, f. 187.

⁹¹⁷ El privilegi d'aquest testament establia que si un ciutadà de Barcelona, en perill de mort, expressava la seva darrera voluntat o testament, davant de testimonis, en terra o en mar, encara que no hi assistís cap notari, aquest testament tenia valor, si els testimonis que hi eren presents, en arribar a Barcelona i abans de sis mesos, juraven davant l'altar de Sant Feliu màrtir, en presència d'un notari i del rector de Sant Just quina va ser la darrera voluntat del testador. La font d'aquesta explicació ha estat facilitada per l'església de Sant Just i Pastor.

⁹¹⁸ Madurell 1943; Bosch 2002-2003

la mort a l'interior del temple com a part de la litúrgia cristiana i la pervivència de la memòria⁹¹⁹.

3. 4. 2. 3. Els espais de la mort entre la memòria del 1714 i la higiene il·lustrada

Endinsar-nos en el segle XVIII ens trasllada al context històric on la mort va tenir una presència funesta sobre la població. A Barcelona tenim sistemes de preservació de la memòria històrica en relació als morts amb motiu de la Guerra de Successió, especialment les que van tenir lloc l'any 1714⁹²⁰. Ens allunyem del nostre marc cronològic per les realitzacions artístiques commemoratives contemporànies, però es primordial un *excursus* per aportar altres referències lligades a la concepció dels espais de la mort. L'escultura pública barcelonina és un reflex de l'activació patrimonial dels llocs lligats a la pèrdua de la vida o del repòs etern.

L'any 1999 es va monumentalitzar el Fossar de les Moreres, el cementiri de la parròquia de Santa Maria del Mar, fossa comuna dels defensors barcelonins dels baluards de Llevant, del Migdia i de Santa Clara, durant el citat conflicte bèl·lic. La presentació actual, que enllaça amb la tradició de les tombes del soldat desconegut arran la Primera Guerra Mundial, respon a la feina desenvolupada en les últimes dècades del segle XX per part de la *Comissió Pro Fossar de les Moreres-Memorial 1714*, culminant amb la protecció patrimonial com a Bé Cultural d'Interès Nacional (BCIN) i la construcció del peveter encès, el foc de la memòria, amb els versos de Frederic Soler:

⁹¹⁹ L'ús funerari de l'església de Sant Just i Pastor ha estat present en la premsa recentment gràcies als últims estudis arqueològics duts a terme. Entre les noves explicacions de l'origen del temple, en el context de la Barcelona romana, s'han descobert en el deambulatori una ossera relacionada amb la Guerra de Successió i amb el setge barceloní de l'any 1714. Així mateix, en relació a aquest moment històric, l'església conserva la tomba de Ramón Dardenyà, taverner membre de la milícia urbana *Taverners de la Coronela de Barcelona*.

⁹²⁰ L'excavació portada a terme a l'església de Sant Just i Pastor ens aporta noves dades arqueològiques sobre aquesta temàtica. En aquesta església s'hi han trobat també restes que marquen un espai funerari lligat a les morts del setge del 1714, un ossari, que la premsa recollia a inicis del 2012. Aquestes recerques donen noves vies per l'estudi de la mort en època moderna. Les disposicions dels cossos ens parlen d'enterraments conjunts sense diferenciar personalitats o individualitats en els moments de conflicte. Enterraments que responen a necessitats higièniques davant les possibles epidèmies per l'acumulació de cossos morts de resultes dels atacs bèl·lics en zona urbana. En un context de guerra ens allunyem de les fórmules funeràries individuals per crear espais col·lectius que desenvolupen una memòria global lligada a la ciutat.

«Al fossar de les moreres
no s'hi enterra cap traïdor;
fins perdent nostres banderes
serà l'urna de l'honor»

Els estudis històrics d'aquest espai ens remetent a l'antic cementiri parroquial i als processos d'exhumació i tancament de cementiris urbans davant els nous cementiris barcelonins o les referències arqueològiques dels estudis portats a terme per part del Museu d'Història de Barcelona⁹²¹. L'excavació arqueològica confirma, amb la documentació de les restes antropològiques, la descripció aportada per les publicacions de l'època, que descriuen com els cadàvers van ser disposats a la fossa comuna en un estat de putrefacció avançat. L'espai va cessar la seva activitat funerària l'any 1802 quan es va portar a terme l'exhumació dels ossos i la transformació urbana en plaça pública, adaptant-se a les noves legislació en matèria d'higiene pública⁹²².

Si ens acostem a personalitats específiques que van tenir part activa en el conflicte bèl·lic, i deixem els espais de mort comuna, podem citar els casos de Josep Moragues i de Rafael Casanova com a dos paradigmes de la mort del 1714. Ambdós exemples ens presenten actualment espais de record lligats a l'escultura pública barcelonina i a les seves biografies. Els monuments commemoratius inserits en l'espai públic són una tradició lligada al segle XIX, moment en què s'exalten formes d'heroisme i es recuperen històries nacionals. L'escultura pública commemorativa acostuma a

⁹²¹ García Sánchez 2003; Codi de la memòria arqueològica: MHCB 05/01, consultable a la Carta Arqueològica de Barcelona, <<http://cartaarqueologica.bcn.cat>>, 14/01/2015.

⁹²² Aquesta activitat s'havia de portar a terme atenent a les consignes donades per evitar possibles efectes nocius a la població: «(...) en primer lugar, debía de hacerse por la noche y durante la misma trasladar fuera de la ciudad todas las maderas de los féretros, cadáveres, huesos y otros despojos humanos; que inmediatamente se llenase de cal viva los hoyos o aperturas que hubiesen quedado en el cementerio; que se dispusiese que todos los vecinos mantuviesen cerradas las ventanas y otras aberturas de las casas orientadas hacia el cementerio; que los operarios, durante la limpieza, procurasen evaporar mucho vinagre, aunque sería mejor el uso de gas ácido muriático oxigenado; y que no se permitiese que durante aquella noche transitase gente por los alrededores», (García Sánchez 2003:678).

presentar els personatges o fets lligats a la urbs. La seva inserció urbana ha estat un dels temes que ha tractat la historiografia⁹²³.

En el que respecta el nostre objecte d'estudi, parlarem de Josep Moragues i Mas (1669-1715), que ha estat una figura idealitzada com a defensor de la causa austriacista i catalana. L'escultura que ens recorda aquest personatge a Barcelona és de l'any 1999 i va ser realitzada per Francesc Abad (1944) (fig. 83)⁹²⁴. Aquesta peça situada a la plaça Pau Vila elimina versions prèvies d'altres autors que presentaven el cap en una gàbia, aquesta és encara l'opció de l'escultura al monument dedicat a Sant Hilari Sacalm. Francesc Abad opta per imbricar tres conceptes presents en la seva carrera artística, memòria-natura-paraula, amb la disposició d'uns blocs de marbre de Carrara on s'imposa la natura d'una bardissa de llorer que sorgeix entre la pedra⁹²⁵. Al marbre podem llegir els versos en majúscula de Paul Celan (1920-1970) en versió catalana i alemanya, combinant el vermell i el groc en la tipografia segons l'idioma:

«SOLS DE FIL
DAMUNT L'ERM GRIS NEGRÓS
ARBRANT-
SE AMUNT, UN PENSAMENT
POLSA EL SO DE LA LLUM: ENCARA
QUEDEN CANTS PER A SER CANTATS MÉS ENLLÀ
DELS HOMES
PAUL CELAN»

⁹²³ La disposició d'un monument altera l'espai des d'un punt físic i simbòlic, degut, d'una banda a les imbricacions amb l'entorn immediat, i d'altra a les idees que l'acompanyen. Les ciutats s'expressen públicament a través de les seves escultures amb càrregues nacionals segons els moments de la seva creació. El punt de vista contemporani posa en dubte el sentit de l'art al carrer, la seva necessitat i la seva implicació en la trama urbana. Aquesta reflexió la desenvolupa l'escultor Antoni Llena presentant la necessitat d'adequació entre obra i espai urbà atenent a les qualitats pedagògiques i simbòliques de l'obra, (Llena 2007). En aquesta línia podem citar el Monument de l'holocaust de Peter Eisenman inaugurat l'any 2005 a Berlín com a exemple d'intervenció de gran format en una capital europea amb una forta càrrega simbòlica lligada a la mortalitat de la comunitat jueva. Sobre la profusa bibliografia citem dues publicacions sobre la temàtica que ens ocupa: Subirachs 1989; Fontbona 2003.

⁹²⁴ Francesc Abad, *Al general Moragues*, 1999, Barcelona.

⁹²⁵ Art 2009:378-379

Completa el conjunt la bandera amb base de bronze que incorpora la presentació del personatge i els versos d'Àngel Guimerà en record de Moragues per instigació del *Memorial 1714*:

«Lo cap d'en Moragues
Viatger, vingues d'on vingues,
si tens lo cor honrat,
flecta els genolls i prega,
com fill davant lo cap
del pros Josep Moragues,
lo nostre general.
Àngel Guimerà (1887)»

L'escultura pública parteix de la sublimació del personatge per evocar la mort com a fet universal davant tots aquells sotmesos al poder opressor, la repressió i l'abús. Francesc Abad ens fa una proposta contemporània per transcendir la mort del 1714 cap a noves formes de fer brollar la memòria històrica entre els ciutadans-espectadors de la seva obra.



Fig. 83. Francesc Abad, *Al general Moragues*, 1999, Barcelona.

Per Josep Moragues tenim una realització contemporània, mentre que per a Rafael Casanova (c.1660-1743) tenim un exemple de commemoració urbana d'estil romàntic i modernista. La seva escultura, situada a la Ronda de Sant Pere amb el carrer Alí Bey, recupera en aquest emplaçament des del 1914 l'escultura que formava part del Saló de Sant Joan, actual passeig Lluís Companys, amb motiu de l'Exposició Universal del 1888⁹²⁶. Aquesta cantonada vol recordar el lloc on va caure ferit Casanova. L'escultura condensa la càrrega nacional catalana cada 11 de setembre, adquirint una connotació nova en el moment que es restitueix la celebració de la diada l'any 1977, recuperant l'escultura desmantellada en època del franquisme⁹²⁷.

El conjunt presenta l'heroi romàntic ferit de l'escultor Rossend Nobas (1838-1891) que es complementa amb el pedestal del 1914 de Josep Llimona (1864-1934) i Alexandre Soler i March (1874-1949). Llimona presenta dues figures al·legòriques, l'Afflicció i el Dolor de Barcelona:

«AQUÍ CAIGUÉ FERIT
EL CONSELLER EN
CAP EN RAFAEL DE
CASANOVA DEFENÇANT
LES LLIBERTATS
DE CATALUNYA
11 DE SETEMBRE DE 1714»

Entre batalles, execucions, ferits i morts volem destacar breument altres espais de memòria de la mort. El claustre de la catedral de Manresa conserva la làpida que recorda la mort l'any 1712 de Christian Friedrich Graf von Eck, comte d'Eck, oficial de les tropes austriacistes que defensaven Cardona en el setge de 1711. L'activació

⁹²⁶ Ídem, p. 178-179.

⁹²⁷ Lligant amb aquesta cerimònia anual de la Diada Nacional de Catalunya, volem destacar com el lloc d'enterrament de Casanova a Sant Boi de Llobregat és també espai de memòria lligada al sentiment nacional català. La parròquia de Sant Baldiri és el lloc de sepultura, sobre el seu vas es va disposar una llosa funerària per part de la Mancomunitat l'any 1922. L'any 1976 va ser l'espai seleccionat per l'Assemblea de Catalunya per recuperar en època de la Transició la commemoració de la Diada, prèviament a la instauració barcelonina de l'any 1977.

patrimonial és la cartel·la que ens individualitza aquesta sepultura i ens la contextualitza a través del recurs museogràfic:

«SEPULTURA DEL COMTE D'ECK

(†1712)

General de l'exèrcit austriacista en la Guerra de Successió»

Olesa de Montserrat amb la iniciativa del *Memorial 158* ofereix un dels darrers exemples catalans de recuperació de la memòria històrica de la Guerra de Successió, dedicat als 158 soldats austriacistes originaris d'Alemanya, Àustria, Suïssa, Portugal, Flandes, Holanda i Catalunya morts a Olesa de Montserrat entre 1706 i 1714. L'estudi documental ha estat el buidatge del *Llibre d'Òbits*, núm.4 (1683-1737) de l'Arxiu Parroquial d'Olesa de Montserrat⁹²⁸. L'elecció de l'espai correspon a l'emplaçament de l'antic Hospital d'Olesa, lloc on van morir alguns d'aquests 158 soldats. El lloc, inaugurat l'any 2008, vol expressar per relació de metonímia el simbolisme de la mort adquirint d'aquesta forma una càrrega emocional pel procés de patrimonialització a través de la intervenció urbana a l'angle dels carrers Tetuan i Hospital per part de l'arquitecte Jaume Vedranas.

Si ens desplaçem del període de la Guerra de Successió i del centre històric de Barcelona cap al barri de la Barceloneta, i concretament a l'església de San Miguel del Port, tenim un nou focus per mostrar les relacions entre mecenatge, poder i mort. En aquest temple, del segle XVIII, es trobava la tomba del Capità General de Catalunya Jaime Miguel de Guzmán Dávalos i Spínola, II Marquès de la Mina (1690-1767). El mausoleu era obra del barceloní Joan Enrich (1743-1795) i es trobava a l'interior de l'església que havia patrocinat el propi finat⁹²⁹.

Actualment coneixem aquesta realització escultòrica, que s'apropa a les formes funeràries neoclàssiques, a través de la fotografia en blanc i negre de l'Institut Amatller-Arxiu Mas. El conjunt no s'ha conservat íntegre i els últims estudis han

⁹²⁸ Rota i Boada 2009

⁹²⁹ Joan Enrich, *Mausoleu del Marquès de la Mina, 1767*, Església de Sant Miquel del Port, Barcelona, desaparegut, (Triadó 1984:142).

localitzat alguns fragments a l'Institut d'Estudis Catalans, convenientment dipositats en el Museu d'Història de Barcelona⁹³⁰. Els fragments són una part del tors amb el bastó i el collaret del Toisó d'Or, decoració amb elements militars i un plec de roba. El fragment del tors ha permès la comparació amb la fotografia conservada i relacionar-ho directament amb el mausoleu, que es pensava completament perdut. Adquirit per l'Institut de Cultura de Barcelona pel Born Centre Cultural, el retrat del nostre protagonista, realitzat per Manuel Tramulles entre els anys 1760-1766, permet establir un model pictòric per a l'escultura de Joan Enrich. La pintura presenta els atributs de l'escultura i incorpora un fons de paisatge, la Barceloneta.

El mecenatge del Marquès de la Mina a Barcelona va tenir com a punt culminant la creació del barri de la Barceloneta, que acollia als desallotjats de les seves llars al barri de la Ribera, amb motiu de la construcció de la Ciutadella militar. En aquest nou context urbà erigeix l'església de San Miguel del Port, i en ella estableix la seva sepultura com a exercici retòric de preservació de la seva memòria, lligada al projecte urbanístic que promou. Així es podia llegir en la làpida commemorativa⁹³¹:

«D.O.M. HIC GUSMANORUM JACET EPITOME, EXCELENTISSIMUS DOMINUS MARCHIO DE LA MINA, DUX, PRINCEPS, SUMMUS IMPERATOR, PRAESES, IN ACIE FULMEN, & IN AULA FLAMEN. OBIT: HEUI HOMO & SENAR ABIIT HEROS, CUI INSCRIPTIO: VIRTUS OMNIS: DIE XXV. JANUARI, ANNO MDCCLXVII. R.I.P.»

Així mateix ho recorden els seus contemporanis com el Baró de Maldà, en el seu *Calaix de sastre*, en el panegíric a la mort del Marquès de la Mina que exalta les realitzacions urbanes a la ciutat i recorda la seva figura:

«Las memorias que deixa en aquesta ciutat de Barcelona durant son mando foren los camins de defora en lo circuit de Barcelona; los fanals de la ciutat en

⁹³⁰ Fontbona 2008

⁹³¹ Les doctores Canalda i Fontcuberta ja feien aquesta apreciació sobre el text en llengua llatina del mausoleu desaparegut del Marquès de la Mina. Diuen les autores: «Buena parte de los monumentos funerarios, pictóricos y escultóricos, realizados en Cataluña durante la época moderna incluyen epitafios en lengua latina (...) o el mausoleo del marqués de la Mina (1767) –en la actualidad desaparecido», (Canalda 2012:212).

tots los carrers, y Plasas en las nits de Hivern (concretament l'any 1758); los magatzems sota la muralla de mar; Passeig de la riba empedrat tot. Los ponts nous (...)»⁹³².

El sepulcre del Marquès de la Mina es podria entendre com una de les darreres construccions escultòriques destinades a la memòria de la mort dins una església. Les Reials Cèdules de Carles III de juny i abril dels anys 1786 i 1787 van ordenar la supressió dels cementiris parroquials i la construcció de nous espais funeraris *extramuros*. El text legislatiu mostra en el primer article la idea de base que versa sobre l'eradicació de les sepultures *apud ecclesiam*⁹³³:

*«Que se observen las disposiciones Canónicas para el restablecimiento de la disciplina de la Iglesia en el uso y construccion de Cementerios, segun lo mandado en el Ritual Romano, y en la ley 11. tit. 13. part. 1. cuya regla y excepciones quiere S. M. se sigan por ahora; con la prevencion de que las personas de virtud ó santidad, cuyos cadaveres podrán enterrarse en las Iglesias, segua la misma ley, hayan de ser aquellas por cuya muerte deban los Ordinarios Eclesiásticos formar procesos de virtudes ó milagros, ó depositar sus cadaveres conforme á las decisiones Eclesiásticas; y que los que podrán sepultarse por haber escogido sepulturas, hayan de ser únicamente los que ya las tengan propias al tiempo de expedirse esta Cédula»*⁹³⁴.

Les mesures higienistes coincidien amb les necessitats urbanes de les ciutats, guanyant àrees per fer front al creixement demogràfic i les noves planificacions que tot just començaven a desenvolupar-se. Els cementiris parroquials van esdevenir un espai públic nou per les ciutats en el moment que el cementiri allunyat del nucli urbà crea una nova realitat de comprensió il·lustrada de la mort. Aquesta component sanitària urbana queda expressada al tercer article de la citada cèdula de Carles III:

⁹³² Triadó 1984:143

⁹³³ Destaca per l'estudi que ens ocupa la *Real Cédula de Carlos III de 3 de Abril de 1787*.

⁹³⁴ Sánchez, S. *Coleccion de pragmáticas, cédulas, provisiones, autos acordados, y otras providencias generales expedidas por el Consejo Real en el Reynado del Señor Don Carlos III*. Madrid: Imprenta de la Viuda é Hijo de Marin, 1803, p. 596.

«Se harán los Cementerios fuera de las poblaciones siempre que no hubiere dificultad invencible, ó grandes anchuras dentro de ellas, en sitios ventilados é inmediatos á las Parroquias, y distantes de las casas de los vecinos: y se aprovecharán para Capillas de los mismos Cementerios las Hermitas que existan fuera de los Pueblos, como se ha empezado á practicar en algunos con buen suceso»⁹³⁵.

Algunes d'aquestes idees ja circulaven a la Cort madrilenya amb la publicació de l'any 1736 del Frare Miguel de Acero y Aldovera, *Tratado de los funerales y de las sepulturas*⁹³⁶. Aquest repàs als rituals funeraris i als sistemes de sepultura, atenent a les concepcions històriques i religioses, ens avança les mesures preses a finals del segle XVIII sobre l'emplaçament dels cementiris, aconsellant la seva desvinculació dels centres parroquials:

«De todo esto, carísimos hermanos, podeis facilmente comprehender en primer lugar, que por una cierta condescendencia, á solicitud de los Fieles, que deseaban esta especie de distincion á sus difuntos, antes que por principios de Religion, se movieron los Príncipes y Pastores de la Iglesia á permitir tal humacion en los sagrados Templos: en segundo lugar, que aquí se junta la justa y sábía providencia del Soberano para hacer esta mudanza, yá por la limpieza y aseo de los lugares consagrados á Dios, yá por la salubridad del ayre y querer que fuera de la Ciudad y lugares de poblacion considerable se construyan Cementerios, en los que se entierren los cadáveres humanos, no es otra cosa que volverlos á conducir á la antigua costumbre, encomendada quasi hasta nuestros dias en las Constituciones Eclesiásticas, y á la policía de los siglos mas puros é iluminados»⁹³⁷.

Mort i Il·lustració han d'acompanyar-se a Barcelona de les pràctiques de l'Acadèmia Mèdico-Pràctica de Barcelona, fundada l'any 1770, contenidores del pensament higienista difós amb el *Dictamen de la Academia Medico-Practica de Barcelona sobre*

⁹³⁵ Ibídem.

⁹³⁶ Acero y Aldovera, M. *Tratado de los funerales y de las sepultures*. Madrid: Imprenta real, 1736, (BUB 07 M-R-1297 i altres exemplars).

⁹³⁷ Ídem, p. 102.

*las frecuencias de las muertes repentinas y apoplejias que en ella acontecen*⁹³⁸. Entre les idees que presenta el referit *Dictamen*:

*«(...) la poca ventilacion de Barcelona, por la estrechez de sus calles y la elevación de sus casas y los vapores corrompidos que despiden los lugares comunes, las alcantarillas y los cementerios, que todas se pueden reducir a una causa, es á saber, la infeccion de la Atmosfera»*⁹³⁹.

En aquest context i en el cas de Barcelona, tal i com començava aquest capítol, l'any 1775 s'inaugurava el primer cementiri sota el patrocini del bisbe Josep Climent⁹⁴⁰. Aquest nucli funerari primigeni va ser destinat a aquelles persones sense recursos, ossera per a les exhumacions de restes humanes d'altres cementiris i per a l'enterrament dels pobres que morien a l'Hospital de Sant Pau i la Santa Creu, ja que la gran majoria de la població mantenia els lligams amb els espais i rituals funeraris parroquials que permetien una certa monumentalització de la seva memòria.

Els conflictes de les primeres dècades del segle XIX, la Guerra del Francès (1808-1814), van ser els encarregats d'enderrocar aquesta idea avançada al seu temps situada la platja de la Mar Bella, atenent a la posició estratègica del lloc pels moviments militars. La recuperació serà amb el bisbe Pau de Sitjar i Ruata (1808-1831) que el trobarem darrera la construcció del cementiri de Poblenou per part de l'arquitecte Antonio Ginesi (1791-1824) que s'aixecarà fins als nostres dies en l'espai que ja havia seleccionat el bisbe Climent al darrer quart del segle XVIII⁹⁴¹.

Platica que, en conformitat de lo que disposa lo Pontifical romá, feu lo Illustrissim Senyor Bisbe de Barcelona en lo dia 13 de mars de est any 1775, antes de comensar la benedicció del cementiri, que de orde, y à costas de Sa Illustrissima se ha construhit,

⁹³⁸ *Dictamen de la Academia Medico-Practica de Barcelona sobre las frecuencias de las muertes repentinas y apoplejias que en ella acontecen*. Barcelona: Carlos Gibért y Tutó, 1784, (BC F.Bon. 11306 i altres exemplars).

⁹³⁹ Ídem, p. 21, citat per Lobato 1988a:381.

⁹⁴⁰ Referències bibliogràfiques que ja es fan ressò d'aquest tema en ple segle XIX i inicis del segle XX són les citades a continuació: Pi y Arimon 1854; Támara 1871; Mas 1911. Entre els estudis històrics destaquem el darrer que sintetitza la creació del primer cementiri barceloní: Lobato 1988b.

⁹⁴¹ Pujol i Forn 2000

*comú à totes les parroquies de esta ciutat*⁹⁴², és el document conservat del discurs de l'obertura del cementiri de Josep Climent. El bisbe remarca l'horror que li produeix veure els ossos dels avantpassats fora de les sepultures i la profanació de les restes en contra de la tasca religiosa de custòdia dels morts que extreu de les ensenyances de Sant Agustí.

El «cementiri episcopal o de la mitra» que cita Mas va ser una iniciativa que suposava la trobada entre la religió i les tendències higienistes que anirien marcant les noves interpretacions de la mort en el darrer quart del segle XVIII i sobretot, en el segle XIX, les bases de la concepció contemporània de la nostra relació entre els vius i els morts⁹⁴³. El cementiri General de Barcelona o cementiri de l'Est o cementiri Vell, per referenciar el cementiri de Poblenou, es veurà acompanyat, anys després, del cementiri de Montjuïc (1883)⁹⁴⁴. Aquests dos espais són per Barcelona els nous centres d'expressió del dol i del poder a través de les creacions artístiques de les sepultures, mausoleus i monuments commemoratius que ens portarien a les concepcions d'estil de cada període. L'escultura a Barcelona va tenir en aquests dos cementiris un aparador de la modernitat lligada a l'art i al patrocini familiar en memòria dels difunts.

⁹⁴² *Platica que, en conformitat de lo que disposa lo Pontifical romá, feu lo Illustrissim Senyor Bisbe de Barcelona en lo dia 13 de mars de est any 1775, antes de comensar la benedicció del cementiri, que de orde, y à costas de Sa Illustrissima se ha construhit, comú à totes les parroquies de esta ciutat.* Barcelona: 1775, (BC F. Bon. 13241, 13242, 13242 i altres exemplars).

⁹⁴³ Mas 1911. Fa referència l'autor als documents que ho recullen a l'ACB, *Exemplaria VI*, f. 130 i *Exemplaria 2 Sagristia*, f. 85-92.

⁹⁴⁴ El cementiri de Montjuïc es va crear arran de la gran expansió demogràfica i de la puixança econòmica que va experimentar la ciutat de Barcelona a la primera meitat del segle XIX. El cementiri del Poblenou resultava clarament insuficient i el fet que es trobés en una zona de gran desenvolupament urbanístic impedia l'ampliació. El recinte funerari de Montjuïc va ser inaugurat el 17 de març de 1883 per l'alcalde de Barcelona, Rius i Taulet.

3. 5. ALTRES PRESENCIES DE LA MORT: ELS COSSOS SANTS I LES RELÍQUIES

Extraña devoción! és l'estampa número 66 de la sèrie *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya (1746-1828). El dibuix preparatori d'aquesta, conservat al Museo Nacional del Prado, ja ens mostra la idea que es filtrava de la creació de l'artista: un grup de fidels davant d'un cos mort transportat per un ase dins un taüt transparent⁹⁴⁵. L'adoració de les relíquies, en aquest cas un cos sencer momificat, és una mirada satírica a la religió i l'ús d'aquesta com a eina de control del poble per part del retorn a les formes absolutistes del regnat de Ferran VII (1784-1833)⁹⁴⁶. Aquest és el rerefons social i polític que Goya utilitza per aquesta imatge i per la part de la sèrie denominada *Caprichos enfáticos*, estampes de la 65 a la 80 dels *Desastres de la guerra*.

El gravat esdevé una eina de posicionament davant els perills de les devocions exaltades que havien marcat una bona part de la religiositat popular de períodes precedents amb una continuació en etapes posteriors. Goya ens mostra formes rituals de gran arrelament a les comunitats que portaven a exemples tan singulars com el que es desenvolupava amb el crani de Sant Ramon de Penyafort i la tradició citada per Amades i pels goigs dedicats al sant: «al dessota del sepulcre hi havia un forat a la llosana que permetia posar-hi la mà i tocar la testa del sant, que tenia mobilitat» afegint que «sota de la testa es feia una terra especial que posseïa un gran nombre de virtuts remeieres i benestrugues»⁹⁴⁷. El goig titulat *Goigs i alabances del gloriós sant Ramon de Peñafort. Cathala, de l'Orde de Predicadors. Composts per un Religiós Cathala, de dit Orde* de l'any 1650 ens relata aquesta devoció relacionada amb un cos mort⁹⁴⁸:

⁹⁴⁵ Francisco de Goya, *Extraña devoción!*, 1814-1815, Museo Nacional del Prado, Madrid.

⁹⁴⁶ Matilla 2008

⁹⁴⁷ Amades 1950:447; Dilla 2014

⁹⁴⁸ *Goigs i alabances del gloriós sant Ramon de Peñafort. Cathala, de l'Orde de Predicadors. Composts per un Religiós Cathala, de dit Orde*. Barcelona: Jaume Cendra, 1650, (goig facilitat per Ramon Dilla com a part de la seva recerca doctoral).

«Un miracle important
ab aquells soleu mostrar
quel vostre sepulchre sant
ab lo cap solen tocar
pux salut consolatoria
troben y en sos mals conort,
teniu nos sempre en memoria».

Aquestes *extrañas devociones* esdevenien un sistema marcat per l'oficialitat del culte religiós que sistematitzava les veneracions, tot eradicant les de dubtosa atribució. L'Església era l'encarregada de controlar l'adoració de les relíquies que esdevenien uns potents mecanismes de comprensió de les idees lligades al cristianisme. Aquesta era la defensa conciliar que havíem destacat en apartats anteriors de la recerca i que reprenem en aquest capítol per tal de mostrar actituds davant dels cossos sants i de les relíquies en tant que altres presències de la mort. *Thanatos* està present amb el cadàver venerat, o els fragments del cos, i amb l'ús terapèutic que es pot fer de la religió davant epidèmies i el perill de morir.

Els cossos de Sant Oleguer, Sant Ermengol, Sant Bernat Calbó, Santa Maria de Cervelló i Sant Narcís, són exemples a l'àrea catalana que entre els segles XVII i XVIII van tenir una profunda devoció per part dels fidels que comportà unes realitzacions artístiques per contenir les despulles incorruptes que tant beneficis aportaven als fidels creients en elles. Així mateix, altres relíquies, eren utilitzades en períodes d'epidèmia o guerra com a eines de cohesió social i de pertinença a una comunitat, tot i demanant les accions taumatúrgiques d'aquestes. Socialment la processó és l'evidència urbana d'aquestes idees que en ocasions portava la presència de la mort més enllà del fragment o totalitat del cos sant venerat. La mort era la protagonista de certes actituds religioses que van tenir la seva continuació en l'imaginari religiós i social de les ciutats a través de la veneració de les confraries de la Bona Mort com a idees lligades a les tipologies devocionals dels segles que ens ocupen.

3. 5. 1. LA VENERACIÓ DELS COSSOS SANTOS

El papa Nicolás V va tenir al segle XV la visió del cos incorrupte de Sant Francesc d'Assís en el seu lloc de sepultura. Així ho recollia prèviament Gregorio IX l'any 1228 quan va compondre la lauda sepulcral que glorifica el sant després de la vida: «*Ante Obitum Mortuus, Post Obitum Vivus*». Cossos com el de Sant Francesc són organismes vius que en el seu estat cadavèric, per l'alquímia de la fe, es transmuten en cossos sants amb qualitats taumatúrgiques i miraculoses. Aquestes relíquies carnals deixen espai a discursos identitaris, ja que cada regió i territori té les seves pròpies devocions donant lloc a una concepció de la identitat territorial, cristal·litzant la pertinença a la comunitat.

Si parem esment al context català tenim alguns exemples de reactivació de la santedat de cossos medievals venerats en època barroca. Els cossos incorruptes de personatges medievals reben un culte de dulia a les seves relíquies que al llarg de l'època moderna es materialitza en la creació d'urnes-reliquiari com a nous contenidors de les restes sagrades. Aquest procés de creació artística és paral·lel als processos de canonització que es duen a terme en l'ambient postridentí. La Mort té un protagonisme diferent al presentat en altres capítols: el cos mort és l'objecte de veneració i les creacions humanes es posen al seu servei.

Alabanzas de la insigne Ciudad de Barcelona, y de las cosas insignes della, y de los seis cuerpos santos que tiene de Baltasar Calderón, publicat a Barcelona per Gabriel Graells i Giraldo Dotil l'any 1604, recull els casos d'incorruptes barcelonins que «*le a dado el cielo, para su gloriosa fama*»⁹⁴⁹: Santa Eulàlia, Sant Ramon de Penyafort, Santa Madrona, Sant Sever, Sant Pacià i Sant Oleguer. D'ells es conservaven al segle XVII els cossos com a unitat sacralitzada i no com a relíquies parcials separades, detonants de la pietat cívica. Les hagiografies es recullen en publicacions com la *Historia general de*

⁹⁴⁹ Calderón, B. *Alabanzas de la insigne Ciudad de Barcelona, y de las cosas insignes della, y de los seis cuerpos santos que tiene*. Barcelona: Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1604, (BL 11450.e.25 (22), citat per Kamen 1998:231).

los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña d'Antonio Vicente Doménech, publicada a Barcelona l'any 1602 amb reimpressions posteriors⁹⁵⁰. Les publicacions ens situen en el context religiós barceloní del segle XVII i la presència dels cossos sants com un element religiós lligat a les devocions locals.

En ocasions els conflictes han marcat la desaparició o reducció d'aquestes reminiscències corporals citades per Baltasar Calderón. Santa Madrona i Sant Sever són dos exemples de les vicissituds i pèrdua de relíquies en contextos bèl·lics. Per a la resta, Barcelona segueix sent un lloc de culte que fomenta la seva devoció a l'església de Sant Just i Pastor per a les restes de Sant Pacià; o a la Seu per a Santa Eulàlia, Sant Ramon de Penyafort i Sant Oleguer. Tan sols entre els sants citats, el sepulcre de Sant Oleguer ens situa en una creació d'època barroca i al costat d'aquest culte ens ocuparem d'altres exemples, Santa Maria de Cervelló, Sant Ermengol i Sant Bernat Calbó, que ens ofereixen una panoràmica de la presència de l'emblemàtica santa en sepulcres barrocs que recuperen devocions medievals. Per a aquests quatre sants conservem urnes-reliquiari dels segles XVII i XVIII per a quatre cossos incorruptes catalans que completarem amb la figura gironina de Sant Narcís.

3. 5. 1. 1. Sant Oleguer a la Catedral de Barcelona

Sant Oleguer (c. 1060-1137) va ser bisbe de Barcelona i arquebisbe de Tarragona. En vida ja va tenir fama de santedat i després de la seva mort va ser objecte de santificació popular. La seva hagiografia esta marcada pels miracles, entre els quals destaca el guariment, tal i com mostra el dibuix del pintor Antoni Viladomat conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya: *Sant Oleguer guarint un noi* és una de les vessants del sant que van quedar marcades a l'imaginari dels devots⁹⁵¹. El seu procés de canonització es va iniciar en època medieval i culminarà l'any 1675⁹⁵². D'aquest

⁹⁵⁰ Doménech, A. V. *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña*. Barcelona: Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1602, (BUB 07 B-60/1/11-1 i altres exemplars).

⁹⁵¹ Antoni Viladomat, *Sant Oleguer guarint un noi*, c. 1730-1740, MNAC, Barcelona.

⁹⁵² Entre les fonts que ens evoquen el context de canonització que culminà l'any 1675, destaquem les festes de l'any 1630 com a preàmbul de l'oficialitat de la santedat amb l'obertura del procés al segle

procés conservem el sepulcre amb la figura jacent gòtica realitzada per Pere Ça Anglada (dels segles XIV-XV) que es conjuga amb la nova urna-reliquiari del segle XVII en el moment que l'antiga capella del Santíssim de la Seu barcelonina es transforma en mausoleu de Sant Oleguer, l'any 1676. Amb la canonització del sant es duu a terme una exaltació escultòrica del cos que es completa amb la decoració del cambril obra de Llàtzer Tramulles. Sense entrar en els detalls d'atribució artística i les fases del conjunt, ens remetem a les publicacions de Duran i Sanpere, Bosch i Triadó⁹⁵³, ens volem centrar en la iconografia del sepulcre i el complement amb les pintures del cambril que acullen el cos del sant, que tal com narra la visura del 1618 es conservava íntegre: «*totum enim corpus integrum manet*»⁹⁵⁴.

La incorruptibilitat del cos de Sant Oleguer queda palesa en la citada visura de l'any 1618, *Los comisarios de la canonización de San Oleguer dan razón del estado en que tienen el proceso de la visita que haze Monseñor Reverendissimo don Luis Sans Obispo de Barcelona*, que inclou en llengua llatina la *Exquisitissima medicorum et chirurgorum censura de admirabili sancti Ollegarii corporis integritate*, on els metges i cirurgians certifiquen la integritat del cos en l'*attestatio integritate*:

«*Vel ex quibus tandem manifestum esse dicimus, corpus hoc integrum permanere, non naturae ordine et lege, non artis alicuius iuuamine, nec causae alicuius naturalis interventu, sed que divisionis originis est, sed Dei Optimus Maximus misericordia, qui huic corpori hoc privilegium concedere dignatus est*

XVII: *Relacion verdadera de las fiestas que se hizieron en la ciudad de Barcelona a los 18 de Setiembre deste año de 1630 que fue el día que se presentò el rotulo de nuestro santissimo Padre Urbano VIII para que se fulmine y se haga con autoridad apostolica proceso autentico de la vida y milagros de San Olaguer, obispo que fue de dicha ciudad, y desta manera pueda legitimamente procederse a la canonizacion del santo*. Barcelona: Sebastian y layme Matevad, 1630, (BUB 07 C-249/5/9-15 i altres exemplars). L'ACB amb els volums dels *Exemplaria* II-III i *Sacristia* I, ens donen una mirada documental al procés que ha estat estudiat per autors com: Rius Serra 1958 i Martí i Bonet 2003.

⁹⁵³ Duran i Sanpere 1931; Bosch 1990:220-224; Triadó 2010. La cronologia i vicissituds de la comanda van ser àmpliament estudiades per Duran i Sanpere en l'obra citada, aportant la documentació notarial i els registres del Consell de Cent relacionats.

⁹⁵⁴ Garcia, A. I. *Los comisarios de la canonización de San Oleguer dan razón del estado en que tienen el proceso de la visita que haze Monseñor Reverendissimo don Luis Sans Obispo de Barcelona*. Barcelona: Gabriel Graells, 1618, (BNE 2/31338).

(...) *Miraculosam igitur et supernaturalem huius Sancti Olegarii corporis integritatem indicamus, quam et propriis nominibus firmamus sententiam*»⁹⁵⁵.

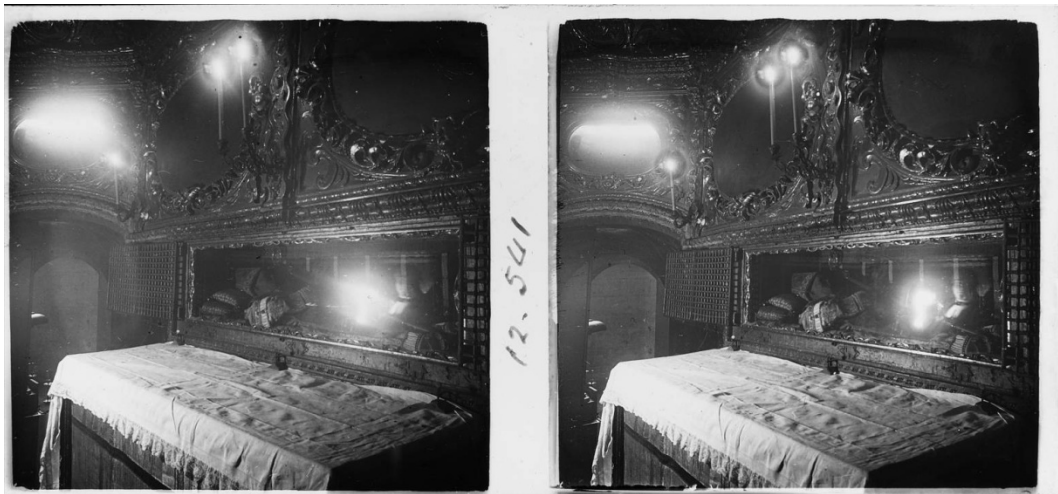


Fig. 84. *Despulses de Sant Oleguer conservades a la Catedral de Barcelona, 1920,*

©Fons Salvany, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

Aquesta és la remarca genèrica sobre el cos del sant i la seva conservació santa (fig. 84)⁹⁵⁶. Josep Romaguera en el seu *Panegírico de la magestuosa traslación del admirable cuerpo de San Oleguer*, publicat a Barcelona per Rafael Figueró l'any 1700, ens cita els impossibles de Sant Oleguer: la victòria sobre la Mort i el Temps, «*aver superado aquellos dos, al parecer imposibles, de vencer, la muerte con su misma muerte, y al tiempo con el mismo tiempo*»⁹⁵⁷. Així mateix, es fa una valoració del sepulcre que tot seguit ens disposem a comentar: «*en un sepulcro de marmol*

⁹⁵⁵ Ídem, s/p.

⁹⁵⁶ Les festes efímeres amb motiu del trasllat del cos del sant corresponen a l'entrada de Felip V a Barcelona i l'enllaç matrimonial amb Maria Luisa de Savoia. El sant esdevé un sistema d'exaltació de la monarquia i de festivitat pietosa prèvia a la conflictivitat de la Guerra de Successió. Els textos que ens descriuen aquests actes són diversos, en citem els que aporten més informació sobre la tipologia festiva i les creacions associades a aquesta: *Devotos obsequiosos cultos y leales festivas aclamaciones con que celebró la ciudad de Barcelona la gloriosa traslacion de Olagver sv santo, y la regia venida de sv catholico monarca Felipe IV en Aragon y V en Castilla, conde de Barcelona y sv feliz consorcio con Maria Lvisa, princesa de Saboya*, Barcelona, 1702; *Festivas demostraciones y magestuosos obsequios con que el Consistorio de Cataluña celebró el arribo e himeneo de los Reyes Felipe IV de Aragón y V de Castilla*. Barcelona: Rafael Figueró, 1702, (BUB 07 C-239/4/18-1 i 07 B-54/3/27 i altres exemplars).

⁹⁵⁷ Romaguera, J. *Panegírico de la magestuosa traslación del admirable cuerpo de San Oleguer*. Barcelona: Rafael Figueró, 1700, (BUB 07 B-65/4/6-5, BC F.Bon. 9498 i altres exemplars). L'atenció al cos incorrupte s'especifica per part de l'autor amb un precisió poètica: «*Admirable entereza, a pesar de la larga batería de mas de cinco siglos, campea, y se ostenta triunfante de la muerte, y del tiempo (...) El Fenix se eterniza pasando por el desayre de reducirse a polvo, pero el Cuerpo de nuestro Santo, sin pagar tributo a las comunes fragilidades del polvo, permanece entero, venerado prodigio*», op. cit. s/p.

primorosamente entallado, ennoblecido con discretos emblemas, que mudamente publican lo heroyco de sus virtudes».

El sepulcre de sant Oleguer és un sarcòfag de marbre compost de dos cossos, la base i la làpida amb l'escultura jaçant gòtica (fig. 85)⁹⁵⁸. És en aquest sarcòfag que trobem el nostre punt d'interès amb el treball dels escultors Francesc Grau (1638-1693) i Domènec Rovira II (†1689). El projecte arquitectònic de la renovació de l'espai va ser del frare carmelita Josep de la Concepció (1626-1690), que ha portat a presentar-lo com el possible creador del programa iconogràfic que lloa les virtuts del sant. El sarcòfag presenta a la part superior els atributs episcopals, mitra, creu i bàcul per passar a un segon nivell que combina figures femenines, virtuts, amb medallons que presenten relleus. El tercer nivell són altres figures al·legòriques de les virtuts santes. El programa de virtuts és el següent: la Fortalesa, la Prudència, la Fe, la Temprança, la Caritat i la Justícia, flanquejant els medallons o els emblemes de Sant Oleguer. En el tercer nivell s'incorpora l'Esperança junt altres dues figures femenines no identificades.



Fig. 85. Francesc Grau i Domènec Rovira II, *Urna-reliquiari de Sant Oleguer*, 1678, capella del Santíssim, Catedral de Barcelona.

⁹⁵⁸ Francesc Grau i Domènec Rovira II, *Urna-reliquiari de Sant Oleguer*, 1678, Capella del Santíssim, Catedral de Barcelona.

Els relleus del cos central són cinc en total, considerats per la bibliografia com els cinc emblemes de Sant Oleguer, però tan sols tres són visibles. Els dos laterals queden ocults per les reformes posteriors de l'espai arquitectònic. En ells trobem un llenguatge que enllaça amb l'emblemàtica. A la *pictura* s'uneix un *motto* que ofereixen en un conjunt funerari un llenguatge simbòlic que supera les presències hagiogràfiques o heràldiques que podem trobar en les obres citades en seccions posteriors d'aquest capítol. Basant-nos en la bibliografia, volem completar la interpretació iconogràfica que d'aquesta obra s'ha realitzat fins a la data. Interpretació que sempre serà parcial amb la manca de la visió de dos dels medallons que componen el conjunt.

El primer medalló, seguint la interpretació de Martí i Bonet, ens evoca la agustiniana Ciutat de Déu, símbol de l'Església en relació a la tasca episcopal de Sant Oleguer⁹⁵⁹. La inscripció és una cita del llibre dels *Macabeus* en el context de la construcció de Judea⁹⁶⁰: «*Et aedificavit Simon praesidia Judaeae, muniens ea turribus excelsis, et muris magnis, et portis, et seris: et posuit alimenta in munitioibus*» (1 M 13:33). La referència bíblica, el subratllat del fragment és el que trobem present com a *motto*, ens situa en la reparació de les muralles i torres de Judea. En un passatge del mateix capítol bíblic, es narra la construcció d'un mausoleu⁹⁶¹. Aquesta referència seria una hipòtesi nova per completar la interpretació de la *pictura* com a temple cristià: l'edifici central de planta circular i cúpula podria recuperar la imatge tradicional lligada al mausoleu de tradició romana en relació a l'ús funerari de la peça que comentem. L'urna-reliquiari esdevindria una expressió, en el seu conjunt, de la memòria del sant en tant que mausoleu dins de l'espai catedralici.

⁹⁵⁹ Martí i Bonet 2003:344

⁹⁶⁰ Les cites bíbliques en llengua llatina procedeixen del recurs electrònic següent: <<http://www.drbo.org>>, 24/02/2015.

⁹⁶¹ «Simó envià gent a recollir les despulles del seu germà Jonatan i les féu enterrar a Modín, la vila dels seus pares. Tots els israelites van fer un gran dol per ell i el van plorar amargament durant molts dies. Simó va fer construir damunt la tomba del seu pare i dels seus germans un monument que fos visible de lluny estant. Era de pedra tallada tant per davant com per darrere. Va dreçar-hi set piràmides, l'una al costat de l'altra, en honor del seu pare, de la seva mare i dels seus quatre germans. Al voltant de les piràmides hi posà grans columnes coronades de panòplies en memòria eterna dels Macabeus i, flanquejant les panòplies, unes naus esculpides en baix relleu que podien ser vistes per tots els navegants. Aquest és el sepulcre que Simó erigí a Modín i que encara es conserva avui», (1 M 13:25-30), <<http://www.biblija.net>>, 24/02/2015.

El segon medalló presenta l'Arca de l'Aliança amb la inscripció llatina «*Non comparavit neque vermis inventus est posuitque illud in Tabernaculo servandum*» (Ex 16:24-34). Aquesta és l'opció explicativa pressa per part de la bibliografia⁹⁶². Una proposta interpretativa seria aquella que enllaci el concepte de mannà representat a la *pictura* amb el cos del sant. L'arca de l'Aliança és el cofre dels israelites seminòmades i un recipient de preservació de la fe que enllaçaria amb les tasques del bisbe. La referència bíblica present a l'urna posa l'accent en la conservació del mannà sense podrir-se, sense fer-se malbé. Aquesta concepció religiosa podem enllaçar-la amb la preservació del cos de Sant Oleguer que igual que el mannà es manté incorrupte conservat en la seva urna-reliquiari. La imatge del medalló és l'Arca de l'Aliança, tal com es descriu en la *Bíblia* (Ex 25:10-22) amb la pluja del mannà com a fons. La interpretació de l'escena i el text es relacionarien amb l'ús i la devoció associada al contingut i continent, donant-nos els binomis mannà-cos incorrupte i Arca de l'Aliança-sepulcre⁹⁶³. Les fonts de l'època citades fan de la conservació del cos un dels aspectes més destacats de la santedat de Sant Oleguer. El relleu hauria de ser la interpretació del ressò d'aquestes idees que circulaven entorn el procés de canonització.

El tercer medalló té esculpit un braç amb trompeta i estendard episcopal com proclamació a totes les nacions del missatge de Sant Oleguer segons Martí i Bonet⁹⁶⁴. Miriam Fló interpreta aquesta *pictura* com una evocació del Judici Final de l'Església triomfant⁹⁶⁵. El *motto* fa referència al Gènesi, a la propagació dels descendents d'Adam i Eva: «*ab his divisae sunt insulae gentium in regionibus suis unusquisque secundum linguam et familias in nationibus suis*» (Gn 10:5). La propagació de la fe per nacions i regions amb la seva pròpia llengua és la tasca del bisbe en la seva diòcesi, seguint el text present en el sepulcre, com a *motto*, a través del fragment subratllat anterior. Aquesta funció ressaltada per Trento i en els sínodes episcopals seria la nostra

⁹⁶² Fló 1999: 193; Martí i Bonet 2003:344

⁹⁶³ Una presència emblemàtica del tema podem trobar en l'obra de Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores*, amb l'emblema «*Arca foederis*», (emblema 32), mostrant una *pictura* similar.

⁹⁶⁴ Martí i Bonet 2003:345

⁹⁶⁵ Fló 1999:103

proposta interpretativa allunyant-nos de la visió apocalíptica comentada: el bisbe com a portaveu de l'Església en el marc local del seu territori diocesà⁹⁶⁶.

Les pintures del cambril, accés a la visió del cos incorrupte, exalten les virtuts del sant, seguint la *Iconologia* de Ripa, i les escenes miraculoses de la seva vida segons les hagiografies com la de Renall, transcrita per Martí i Bonet, o la de Rebullosa, *Vida i miracles del diví Oleguer, Bisbe de Barcelona i Arçobispo de Tarragona*, publicada a Barcelona per Lucas Sánchez l'any 1609, entre d'altres fonts del període⁹⁶⁷. L'elecció iconogràfica per la decoració pictòrica relaciona les virtuts com al·legories, les virtuts teologals i cardinals acompanyades del Pudor, la Castedat, la Penitència i l'Abstinència; junt els episodis vitals⁹⁶⁸. Entre els episodis dedicats a la vida i mort del sant, trobem: *Sant Oleguer en audiència amb el Papa Gelasi II*, *Sant Oleguer arribant a Terra Santa*, *La reedificació de la Seu de Tarragona*, *Mort de Sant Oleguer* i *Sant Oleguer arribant a Barcelona*. Es completa el conjunt amb episodis que versen sobre els miracles: *Miracle de la noble dama del Penedès*, *Miracle dels vaixells corsaris* i *Sant Oleguer alliberant captius*.

Capella i cambril es complementen en un exercici d'exaltació d'un sant medieval de arrelada devoció a Barcelona. Si a més recordem altres creacions funeràries d'aquests escultors podem destacar la importància del significat d'aquesta producció a l'àrea catalana: veiem l'ús del llenguatge emblemàtic de Ripa o Sadeler en les empreses dedicades a Diego Girón de Rebolledo al seu sepulcre de la Capella de la Immaculada Concepció de la Catedral de Tarragona; o l'ús d'escenes de l'Antic Testament com evocacions de la resurrecció en la decoració de la *Cambra Sepulcral de la família*

⁹⁶⁶ Un emblema similar el trobem en «*Interclusa respirat*» de Diego de Saavedra Fajardo en les seves *Empresas políticas*, (empresa 35): braç, clarí i estendard que en la nostra obra es dedica al bisbe presentant les seves armes, mitra, bàcul i ceptre.

⁹⁶⁷ Rebullosa, J. *Vida y milagros del divino Oleguer, Obispo de Barcelona y Arçobispo de Tarragona*. Barcelona: Lucas Sánchez, 1609, (BUB 07 B-64/8/30 i 07 B-63/7/19-2 i altres exemplars).

El text presenta els trasllats del cos del sant i els episodis que evoquen la seva santedat. La qüestió del cos incorrupte queda reflectida en aquest text amb una claredat pietosa: «(...) de la cabeça hasta los pies ni aun falta una uña (...) cabeça algo desnuda de carne, y el piquillo de las narizes un tanto desmochado; y tengo para mi que entrambos son menos efectos de la muerte, que de la devoción de algunos, por no llamarla atrevimiento», op. cit. pp. 312 i 313.

⁹⁶⁸ Fló 1999; Triadó 2010

Cardona-Sogorb conservada parcialment en el Monestir de Poblet a la província de Tarragona.

El programa a Barcelona inclou una reflexió conjunta de l'espai com a mausoleu o conjunt funerari on l'urna-reliquiari entra en relació amb les decoracions del cambril, que a la seva vegada reforcen la presència directa i la visió de l'incorrupte. És l'urna-reliquiari una vitrina de la santedat que es contempla a l'interior a través de la presentació del cos. L'espai marca les virtuts, episodis de la vida i miracles del sant per reforçar la figura santa venerada i canonitzada.

3. 5. 1. 2. Sant Ermengol a la Catedral de la Seu d'Urgell

Sant Ermengol (c. 980-1035) va ser bisbe d'Urgell i lligat a la diòcesi i al seu centre catedralici roman encara avui en dia a través de la representació anual del *Retaule de Sant Ermengol* i la devoció local en moments de sequera, entre d'altres advocacions⁹⁶⁹. El seu culte va ser instaurat a la seva mort, però la canonització haurà d'esperar el segle XVIII, l'any 1736, moment en el qual s'engegà un programa festiu de solemnitats en la seva memòria que culminà amb la comanda d'una urna-reliquiari l'any 1752. Pujol i Tubau es feia ressò en la seva publicació de l'any 1927 d'aquest context urgellenc:

«L'any 1736, previ dictamen de la sagrada Congregació de Ritus, el papa Climent XII concedia al bisbat d'Urgell la gràcia sol·licitada. Amb tal motiu hom celebrà grans festes a la catedral, la qual exornaren de grans cartells amb representacions pictòriques d'emblemes i llegendes de la història del sant, junt amb altres que contenien poesies, algunes d'elles enrevessades de sentit, i jeroglífics de gust neoclàssic amb freqüents al·lusions a les divinitats paganes, essent l'ànima de tot, el referit ardiaca de Berga Francesc Sallés i de Rius»⁹⁷⁰.

⁹⁶⁹ El *Retaule de Sant Ermengol* és un espectacle teatral que es representa de del 1957, durant la primera quinzena del mes d'agost, al claustre de la catedral de la Seu d'Urgell. S'escenifiquen en diferents quadres, alguns episodis de la vida de Sant Ermengol.

⁹⁷⁰ Pujol i Tubau 1927

L'urna-reliquiari d'argent era la substitució de la caixa de fusta d'inicis del segle XVII, entre 1616-1617, obra del pintor barceloní Gaspar Altisent (fig. 86)⁹⁷¹. Aquest sarcòfag contenia les relíquies del sant i era utilitzada per les processons. És aquesta una estructura rectangular amb tapa, exteriorment policromada i daurada amb or fi. Restaurat pel Centre de Restauració de Béns Mobles l'any 2012, ens ofereix una descripció acurada del conjunt⁹⁷²: una arcuació daurada en baix relleu, que imita la construcció amb carreus de pedra, ressegueix les seves parets emmarcant 16 escenes pictòriques que constitueixen un recorregut per l'hagiografia del bisbe. La combinació de motlures daurades amb uns frisos estofats amb decoració fitomorfa rematen la caixa, afegint en el fris superior setze *putti* en talla aplicada. La tapa daurada està decorada amb escates en baix relleu. L'interior està totalment folrat amb un teixit de tafetà de seda, de color cru, que folra també el matalàs que hi ha al fons.



Fig. 86. Gaspar Altisent, *Sarcòfag de Sant Ermengol*, 1616-1617, Museu Diocesà de la Seu d'Urgell.

©Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya

⁹⁷¹ Gaspar Altisent, *Sarcòfag de Sant Ermengol*, 1616-1617, Museu Diocesà de la Seu d'Urgell.

⁹⁷² Planas 2013

Les escenes pictòriques relaten escenes de la vida del sant com *La institució de la canònica*, *La conquesta de Guissona*, *La construcció del pont sobre el riu Segre*, *La mort de Sant Ermengol a Pont de Bar*, *L'Enterrament de Sant Ermengol* i diversos miracles. Aquesta és la iconografia que es reprèn en l'urna-reliquiari que es comanda l'any 1752 i que substitueix aquesta de fusta citada. El treball el porten a terme Joan Braver i Antoni Lleopart deixant presència documental d'aquesta creació estudiada per la bibliografia (fig. 87)⁹⁷³. L'any 1755 arribà a la Seu d'Urgell després de la seva exposició pública a Barcelona durant quinze dies, entesa com una de les primeres notícies relatives a les exposicions públiques d'objectes d'art a Catalunya.

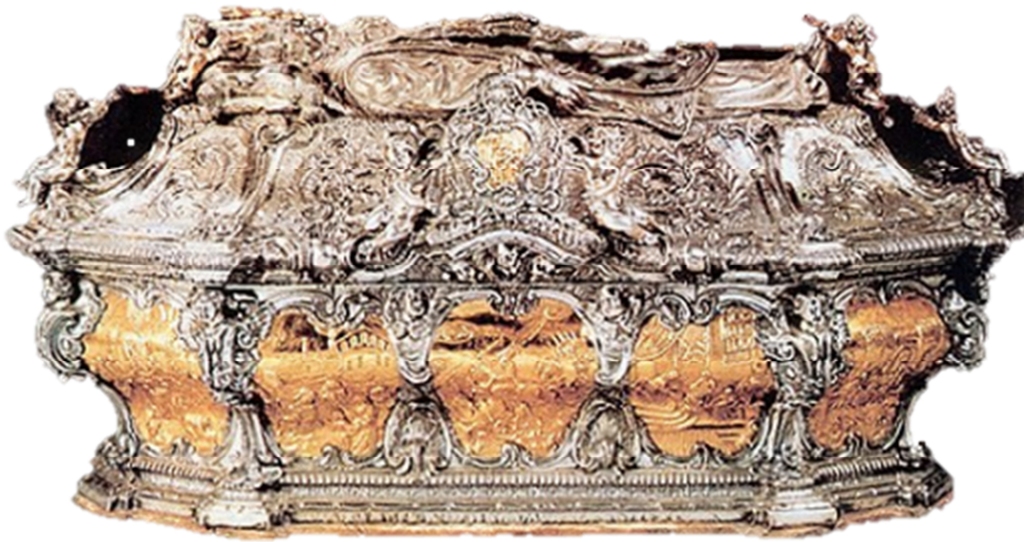


Fig. 87. Pere Lleopart, *Urna-reliquiari del bisbe Sant Ermengol*, 1752-1755, Museu Diocesà de la Seu d'Urgell.

La iconografia de l'urna-reliquiari presenta per una banda la coberta amb la figura jacent de Sant Ermengol acompanyat de quatre àngels i la inscripció: «*Clericis disciplinatis: Pauperibus refectis hereticis extirpatis coelum rapuit anno MXXXIII*». Per una altra banda tenim el sarcòfag amb una decoració lateral de dos àngels flanquejant escuts amb la imatge de la Mare de Déu de la Seu d'Urgell i la inscripció: «*Lo any 1755 Petrus Lleopart, faciebat, Barcinona*». Les decoracions del dit receptacle en la cara anterior i posterior són els dotze relleus amb passatges de la vida del sant. Els plafons

⁹⁷³ Pere Lleopart, *Urna-reliquiari del bisbe Sant Ermengol*, 1752-1755, Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, (Pujol i Tubau 1927; Vives 1980; Triadó 1984; Triadó 1998).

historiats, relleus repussats i daurats, presenten un treball d'elevada qualitat tècnica i una completa mirada a l'hagiografia del sant:

- *Sortida de la processó, pel portal de la ciutat murada, per rebre el cos sant.*
- *El sant és porat en civera i sota tàlem.*
- *El sant és col·locat en la capella ardent i visitat pel poble.*
- *Invocat el sant, concedeix el benefici de la pluja.*
- *Sant Ermengol assegut a la taula del refector de la canònica.*
- *Guariment dels coixos i impeditos, adoctrinant-los sobre la vida eterna.*
- *El sant a cavall amb espasa a la mà, acabdilla l'exèrcit.*
- *Exemple de caritat nodrint els pobres i guarint els malalts.*
- *El bisbe precedeix la processó que surt pel portal de la ciutat per beneir el terme.*
- *Treballa el sant amb les seves pròpies mans al pont de Bar.*
- *Rellisca Sant Ermengol i cau del pont de Bar.*
- *El cos exànime és portat suaument sobre les aigües.*

L'elecció iconogràfica mostra les escenes més conegudes de la vida del sant, tal i com ja es mostraven en la decoració pictòrica de la caixa de fusta que precedia a l'urna-reliquiari d'argent. Aquestes es completen amb una mirada directa sobre la mort del sant i la veneració del seu cos. Aquí radica, per nosaltres, un dels punts més interessants del programa: la relació directa entre el continent i el contingut. És aquesta peça un receptacle pel cos sant i aquesta és l'evocació de la seva decoració associada. Partint de la processó que rep les despulles, la seva disposició en la capella ardent per la veneració i els miracles *postmortem*, passem a la vida que finalitza amb l'accident que el condueix a la mort, tot evocant els miracles i les virtuts en vida que continuen una vegada aquesta acaba. El programa té una successió en el·lipse de les escenes per començar justament on acaba, relacionant la totalitat de les escenes amb un programa molt coherent a nivell de discurs intern, sense deixar de banda l'aspecte profusament decoratiu pel treball de l'orfebreria.

Relacionat amb Sant Ermengol, conserva el Museu Diocesà de la Seu d'Urgell el *Calze funerari* que va ser extret on primerament reposaven les despulles del sant. Peces d'orfebreria realitzades amb materials de poc cost, com era l'estany, eren els aixovars funeraris habituals de bisbes i sacerdots entorn el segle XI. Així mateix, dels moments en els quals es van portar a terme els moviments del cos del sant, es van recuperar

fragments de teixit de la que avui en dia es coneix com a *Casulla de Sant Ermengol*, una peça que havia estat atribuïda erròniament a una capa fins les darreres investigacions de l'any 2012⁹⁷⁴. Són aquestes dues peces inventariades al citat museu dos mecanismes tradicionals de patrimonialització d'aquells elements que va formar part de les sepultures i tombes que poden tornar a veure la llum com a elements de record, i en aquest cas de veneració, dels morts.

3. 5. 1. 3. Sant Bernat Calbó a la Catedral de Vic

Sant Bernat Calbó (c. 1180-1243) és un altre exemple de bisbe medieval que va tenir un inici del seu procés de canonització l'any 1330 i que culminà l'any 1710. L'exposició del cos mort a la Catedral de Vic va comportar moltes visites de fidels i la proliferació de miracles *postmortem* que trobaríem com a detonants de la santificació del que va ser monjo cistercenc, abat del monestir de Santes Creus i bisbe de Vic, entre altres tasques basades en la seva formació jurídica i la diplomàcia.

El seu cos va estar exposat l'any 1243, any de la seva mort, en un túmul. L'any 1382 es va crear un sepulcre en alabastre que entre els anys 1633-1694 va ser modificat per situar-lo en la nova capella que posteriorment albergaria l'urna-reliquiari d'argent. Aquesta va ser feta per Joan Matons entre els anys 1701-1728, un període de temps dilatat donada la interrupció de la feina, 1705-1719, durant la Guerra de Successió, tal i com es va poder documentar a l'Arxiu Capitular de Vic i l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona per part de Madurell i anys més tard per Erra Zubiri i Dorico⁹⁷⁵.

La capella que acull l'urna-reliquiari va ser una tasca de patronatge del canonge de Vic Joan Rexach que va disposar en aquest mateix espai la seva lauda sepulcral (fig. 88). Ho recollia Villanueva en el seu *Viage literario a las Iglesias de España* i la inscripció llatina

⁹⁷⁴ Saladrigas 2013

⁹⁷⁵ Madurell 1968-1971; Erra Zubiri 1994; Dorico 2013-2014

encara avui en dia ens remet a aquest acte de patrocini durant el procés de canonització del sant i l'exaltació del seu cos mort⁹⁷⁶:

«D. O. M.
IONNES REXACH ONUPH. F.
CIVES ET CANONICUS AUSETANUS
VIRTUTE AC PIETATE CONSPICUUS
HOC SACELLU B. BERNARDO EPISCOPO
D. F. I.
HOC TUMULUM SIBI ET SUIS
P. C.
CHRISTUM, AC S. PETRUM APOSTOLUM
EX ASSE HEREDES FACIENS
OBIIT VII. ID. AVG. ANNO DOMINI
MDCXXXII. AETA. LXXIII».

La lauda sepulcral presenta junt la inscripció l'heràldica del canonge i els trofeus de la mort, com el crani amb ossos creuats, i la sentència llatina «*META LABORUM*», el fi de les feines, com a referència al moment final de la vida quan s'acosta la mort.



Fig. 88. Lauda sepulcral del canonge Joan Rexach, 1632, capella del Santíssim, Catedral de Vic.

⁹⁷⁶ «(...) parte del evangelio, donde se construyó la capilla de S. Bernardo Calvo, obispo de esta iglesia, á expensas del canónigo D. Juan Rexach, que murió en 1632», (Villanueva 1821:15).

El cos de sant Bernat Calbó reposa en l'urna-reliquiari considerada com una de les fites de l'orfebreria del període barroc en àrea catalana (fig. 89)⁹⁷⁷. Madurell recollia la documentació associada a l'obra a través dels contractes i altres tipologies documentals, com el primer contracte del 1701 on es llegia:

«(...) erigir i fabricar una urna de plata per a col·locar en ella lo cos de son tutelar prelat Sant Bernat Calvó, y entre los modelos, que per est efecte se son disposats, se haja, inclinat a la planta e idea feta per Joan Matons, argenter, ciutedà de Barcelona, puis lo primorós y garbós d'ella, publicarà en los edats venideras, la singular devoció ab que venera a son miraculosísim pastor»⁹⁷⁸.



Fig. 89. Joan Matons, *Urna-reliquiari de Sant Bernat Calbó*, 1701-1728, capella del Santíssim, Catedral de Vic.

©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, Barcelona.

En el segon contracte de 1720 es reprèn la feina exaltant la figura del sant i es disposa la confecció de models per les escenes que han de narrar l'hagiografia del sant. Sobre aquests *modelli* que ja anunciava el primer contracte, tenim les darreres recerques sobre la seva atribució: Joan Roig en els primers moments i Joan Costa i Pere Costa en

⁹⁷⁷ Joan Matons, *Urna-reliquiari de Sant Bernat Calbó*, 1701-1728, Capella del Santíssim, Catedral de Vic.

⁹⁷⁸ Madurell 1968-1971:25

moments posteriors, fins arribar a Salvador Gurri i Nicolau Traver per les darreres intervencions del segle XIX que suposaven la incorporació del mig cos del sant, conservat separat del conjunt original arran les destruccions ocasionades l'any 1936 durant la Guerra Civil⁹⁷⁹.

Més enllà de la complexitat de l'autoria dels models que els documents d'arxiu ens poden aclarir, la iconografia en si mateixa és una represa dels moments més destacats de la vida del sant en les cinc escenes que decoren el sarcòfag. La part posterior exhibeix el cos com una relíquia, seguint les fórmules presentades pel cas de Sant Oleguer. Les planxes d'argent repussat sobre ànima de fusta ens aporten cinc episodis o cinc miracles que Erra Zubiri va resseguir a partir del text *Recull dels miracles de Sant Bernat Calbó* de l'Arxiu de la Catedral de Vic⁹⁸⁰. Són aquests miracles els que tenen lloc entre 1243-1338 o els desenvolupats en relats posteriors que enllacen amb la devoció i propagació del culte del sant. La selecció iconogràfica atenia a la conservació del culte, la demostració de la santedat en el moment de la canonització a mesura que es denotava la devoció popular que al sant es tenia. Les escenes, acompanyades d'altres elements com les hídries dels laterals, són les següents, en ordre de lectura del lateral esquerra al lateral dret:

- *Apaivagament de les aigües del mar en una tempesta que salava de la mort els mariners.*
- *Multiplicació de pans per alimentar els pobres.*
- *Ajuda del frare Antoni Vicenç Domènech al bisbe quan assistia a la confessió dels estudiants abans de la temptació del dimoni en el moment de la mort.*
- *Salvació de l'ànima endimoniada del fill de Pere de Quer.*
- *Alliberament del pres Berenguer de Vallòria.*

A diferència del programa de Sant Ermengol, per Sant Bernat Calbó només trobem escenes dels miracles sense fer referència al cos conservat a l'interior. La presentació d'aquest a la part posterior ja donava visibilitat a l'anatomia sacralitzada. El programa

⁹⁷⁹ Segons Dorico i la documentació d'arxiu, l'escultor Joan Roig fou el creador del model per l'escena *Ajuda del frare Antoni Vicenç Domènech al bisbe quan assistia a la confessió dels estudiants abans de la temptació del dimoni en el moment de la mort*. La resta de relleus i les hídries lateral són de Pere Costa, (Dorico 2013-2014).

⁹⁸⁰ Erra Zubiri 1994

respondria més aviat a una exaltació de la santedat i dels miracles associats a aquesta. El sentit didàctic de les escenes quedaria reforçat per l'estratègia visual i comunicativa de la santedat a través d'una creació d'orfebreria imbricada a les devocions locals, en aquest cas de Vic i la seva tradició religiosa. Aquest és el cas del relleu central que presenta la devoció del segle XVII al frare Antoni Vicenç Domènech (1553-1607) en l'escena *Ajuda del frare Antoni Vicenç Domènech al bisbe quan assistia a la confessió dels estudiants abans de la temptació del dimoni en el moment de la mort*⁹⁸¹.

3. 5. 1. 4. Santa Maria de Cervelló a la Basílica de la Mercè de Barcelona

Santa Maria de Cervelló (1230-1290) va ser la fundadora de la branca femenina dels mercedaris. La seva vida va estar lligada a Barcelona, la seva ciutat natal on s'ha difós la veneració a la santa. Se'n feren famosos els seus miracles a favor dels pescadors i mariners, sobretot quan hi havia tempestes i temporals, amb el sobrenom de Sor Maria dels Socors⁹⁸². La seva mort va ser viscuda a la ciutat amb la fama que va assolir la santa, fet que comportà l'any 1380, per part del monarca Pere el Cerimoniós, la translació del cos de la santa del convent fundat per ella a l'Església de la Mercè i la seva disposició en una caixa de fusta, pintada amb un retrat de la santa i el rei agenollat als seus peus, conservat al Museu Diocesà de Barcelona⁹⁸³.

El seu cos es conserva dins una urna-reliquiari de fusta, folrada de vellut vermell i amb decoracions barroques d'argent, a l'altar del creuer (al costat de l'evangeli) de la mateixa església. Aquesta nova urna va ser oferta en 1692-1693 pel Consell de Cent barceloní, en commemoració de la confirmació pontifícia del culte immemorial a la santa, que es va disposar al segle XVIII en la citada capella encàrrec del marquès

⁹⁸¹ Antoni Vicenç Domènech va ser l'autor de *Flos sanctorum o Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña*, 1602, entre d'altres textos i traduccions (Doménec, A. V. *Historia general de los santos...*, 1602). En els seus darrers anys tingué fama de taumaturg, comportant a la seva mort una forta devoció que comportà la presentació pública del seu cadàver per ser venerat i besat pels fidels.

⁹⁸² *Compendioso resumen de la prodigiosa vida de Santa Maria de Cervelló, vulgarmente llamada del Socós, primera religiosa professa del real y militar orden de Nuestra Señora de la Merced, Redencion de Cautivos, hija de la ciudad de Barcelona*. Barcelona: Jaume Surià, 1693, (BUB 07 B-39/5/12-18).

⁹⁸³ *Sarcòfag de Santa Maria de Cervelló*, c. 1380, Museu Diocesà de Barcelona.

d'Aitona. Aquesta és l'urna-reliquiari que cada 19 de setembre s'obre per mostrar als fidels el cos incorrupte de la santa (fig. 90)⁹⁸⁴.

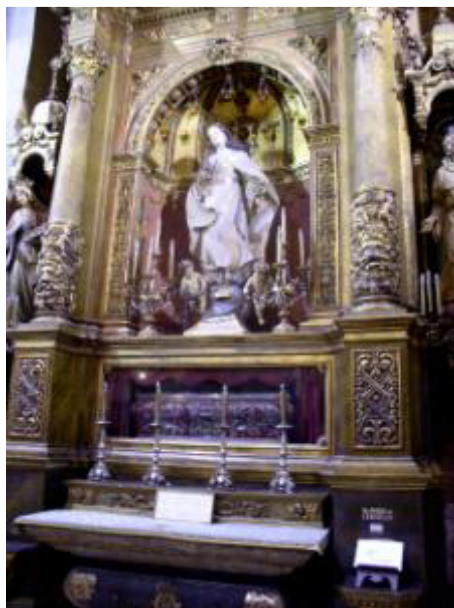


Fig. 90. Urna-reliquiari de Santa Maria de Cervelló, 1692-1693, Basílica de la Mercè, Barcelona.

Per Santa Maria de Cervelló no disposem d'una creació amb les iconografies que hem citat pels casos anteriors. L'escut de la ciutat és l'emblema del patrocini barceloní de la sepultura barroca que incorpora decoració fitomòrfica metàl·lica sobre el fons de vellut vermell. La capella porta a un altre nivell la iconografia de la santa amb l'escultura que la representa amb els seus atributs, la caravel·la i l'assutzena, junt l'hàbit mercedari.

Per copsar la devoció a aquesta santa hem de recuperar les publicacions amb motiu de la canonització de la santa que incideixen en la incorruptibilitat del seu cos. Raymundo Costa en *Oracion panegyrica en la declaracion del culto immemorial con titulo de canonizacion de Santa Maria de Cervellon, ò del Socòs, que en la fiesta que consagró el dia octavo de su celebre octavario el cariñoso culto del excelentissimo señor don Iuan Claros Alfonso Perez de Guzmán el Bueno, duque de Medina Sidonia, virrey y capitan*

⁹⁸⁴ Urna-reliquiari de Santa Maria de Cervelló, 1692-1693, Basílica de la Mercè, Barcelona.

general en el Principado de Cataluña així ho expressa al panegíric de les celebracions de la canonització⁹⁸⁵:

«Es el primero el Cielo de la Luna. Venerase el cuerpo de nuestra Santa, indemne de la pension, que tributa la complexion caduca de los mortales, y si bien experimentó de la muerte el golpe, goza su cuerpo la essempcion de incorruptibilidad (...) Como no avia de quedar incorruptible el cuerpo de Maria del Socòs, si es cielo en su firmeza? (...) porque es veridico testimonio de Santidad, el dote de incorruptibilidad en el cuerpo cadaverico, como de la fealdad de la culpa opuesta a la belleza peregrina de la santificacion, la corrupcion de los cuerpos: corrupti sunt, abominables facti sunt in iniquitatibus»⁹⁸⁶.

3. 5. 1. 5. Sant Narcís a l'església de Sant Feliu de Girona

Sant Narcís (finals del segle III-307) i el seu culte es basen en la tradició gironina que el situen com a bisbe, possiblement evocant el desdoblament amb Sant Narcís de Jerusalem. Des del segle XI la ciutat conserva referències al seu culte com seria el sermó de l'abat Oliba que va pronunciar a la ciutat de Girona, el mateix dia de la festivitat del sant. No hi consta l'any, però devia ser entre el 1018 i el 1046, temps en que l'abat fou bisbe de Vic. És doncs Sant Narcís una mitologia local que pren força amb la conservació del seu cos incorrupte⁹⁸⁷.

⁹⁸⁵ Costa, R. *Oracion panegyrica en la declaracion del culto immemorial con titulo de canonizacion de Santa Maria de Cervellon, ò del Socòs, que en la fiesta que consagró el dia octavo de su celebre octavario el cariñoso culto del excelentissimo señor don Iuan Claros Alfonso Perez de Guzmán el Bueno, duque de Medina Sidonia, virrey y capitan general en el Principado de Cataluña*. Barcelona: Jaume Surià, 1693, (BUB B-45/2/15-9 i altres exemplars). Altres panegírics per la mateixa festivitat es van publicar a Barcelona, com el de Barutell i d'Erill, L. *Discurso panegirico en la canonizacion de Santa Maria de Cervellon, que en el festivo culto, que en demonstraciones de el afecto con que la venera consagrò y saca á luz el Braço Militar y dixo Luis de Barutell y Erill en el mariano templo de el primer y real convento de el Real y Militar Orden de la Merced*. Barcelona: Rafael Figuerò, 1693, (BUB C-239/6/18-7 i altres exemplars).

⁹⁸⁶ Ídem, p. 7-9.

⁹⁸⁷ Les restes del sant es guardaven al lloc on havia mort, l'Església de Sant Feliu. S'hi conserva l'antic sepulcre del sant, obra de Joan de Tournai del 1328, que substituïa el sepulcre que havien trencat els francesos el 1285. El 1782, el bisbe Tomàs de Lorenzana va fer construir una nova capella dedicada al sant, on va instal·lar un reliquiari d'argent on va traslladar-se'n el cos el 2 de setembre de 1792.

La intersecció del cos miraculós la tenim lligada al «miracle de les mosques» alliberador de la ciutat de Girona del setge francès⁹⁸⁸. La llegenda medieval es recupera en el segle XVII i es promou una nova devoció que es trasllada en noves obres artístiques que reprenen la intersecció del sant en l'alliberació gironina del 1653 i del 1684. A partir d'aquestes dates trobem una embranzida del patronatge artístic dedicat al Sant⁹⁸⁹. Culminarà aquest procés que lliga art, política i devoció amb la capella que va fer construir el bisbe Tomàs de Lorenzana (1727-1796) l'any 1782 per part de Ventura Rodríguez (1717-1785) amb les decoracions murals de Manuel Tramulles⁹⁹⁰.



Fig. 91. Miguel Pontich, *Constitutiones Synodales Dioecesis Gerunden*, 1691, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, portada.

⁹⁸⁸ El 1285, les tropes franceses assetjaven Girona i van aconseguir entrar en la ciutat. Al temple de Sant Feliu van profanar el sepulcre de Sant Narcís, trencant-lo, de l'interior van començar a sortir mosques que van picar els francesos, deixant de banda els gironins. Els soldats francesos, espantats, van marxar: les mosques havien mort 4.000 cavalls i 20.000 soldats, encomanant-los algun mal en picar-los. Aquest fet, deia la llegenda, es va repetir en altres setges de la ciutat, sempre protagonitzats per francesos: el 1653 i 1684.

⁹⁸⁹ A la Catedral de Girona es conserva la capella de Sant Narcís, abans de Sant Andreu. Conté aquesta capella el retaule dedicat a Sant Narcís obra de Pau Costa, realitzada entre 1718 i 1724, que es complementa amb pintures d'Antoni Viladomat, de 1727.

⁹⁹⁰ Prats 1991

En el segle XVII trobem altres mostres que incideixen en la iconografia del cos mort salvador de la ciutat. El 29 de març de 1675 arriba a la Col·legiata de Sant Feliu un quadre donat pel bisbe de Tortosa, Fr. Josep Fageda (1608-1685), que havia estat bisbe de Girona entre 1660-1664. La pintura, *El miracle de les mosques*, que roman anònima, és un exemple sobre la iconografia de Sant Narcís, la part inferior és el cos incorrupte en el seu sepulcre del qual surten les mosques que ataquen als cavalls i soldats de la part superior de la composició⁹⁹¹. Aquesta serà una de les imatges tradicionals lligades al sant que es reproduirà posteriorment en gravats com els datats l'any 1691 per Francesc Gazan al llibre *Consitutioes Synodales Diócesis Gerunden* del Dr. Miguel Pontich (fig. 91)⁹⁹² i el de l'obra de Fr. Josep de Girona *Satisfacción a las dificultades que se oponen a la extensión del rito y rezo concedida a san Narciso obispo y martyr* (fig. 92)⁹⁹³. En els tres casos, la pintura i els gravats, ens trobem amb la imatge intercessora del cos mort com a iconografia d'alliberació i actuació davant contextos de bel·licisme.



Fig. 92. Francesc Gazan, *Sepulcre de Sant Narcís*, 1691, Biblioteca de la Universitat de Barcelona.

⁹⁹¹ *El miracle de les mosques*, c. 1675, Església de Sant Feliu, Girona.

⁹⁹² Francesc Gazan l'any 1691 realitza el gravat del pòrtic de l'obra de Pontich, M. *Consitutioes Synodales Diócesis Gerunden*. Girona: Jeroni Palol, 1691, (BUB 07 XVII-8794 i altres exemplars).

⁹⁹³ Girona, J. *Satisfacción a las dificultades que se oponen a la extensión del rito y rezo concedida a san Narciso obispo y martyr*. Girona: Jeroni Palol, 1691, (BC F. Bon. 401 i 11268 i altres exemplars). El gravat de la portada està atribuït a Francesc Gazan i la Biblioteca de la Universitat de Barcelona conserva en full solt el gravat que es relaciona amb aquesta publicació gironina (BUB 07C-Es-XVII-Gazán, Francesc.5883).

3. 5. 2. LA VENERACIÓ DE LES RELÍQUIES DAVANT LA MALALTIA O LA MORT

La veneració de les relíquies no només es va interessar pels cossos sencers, tal i com hem descrit pels casos dels cossos sants, o pels cossos fragmentats, sinó també pels objectes que havien estat en contacte amb la santedat. Aquesta pluralitat creà una classificació de les relíquies en tant que parts de l'anatomia, vestits del cos sant o aquells altres objectes que haurien estat en contacte directe amb el personatge venerat⁹⁹⁴.

Barcelona és la ciutat on podríem citar casos de devocions a relíquies, com les de Sant Pacià, venerat a l'església de Sant Just i Pastor, arran la troballa de les despulles per part del bisbe Joan Dimes Loris; o les de Santa Madrona. Aquesta devoció femenina arrelada a la ciutat, prenia embranzida en els moments difícils de la ciutat. La santa era invocada i les seves restes exposades a l'altar major de la catedral durant les guerres, com la dels Segadors o la de Successió, i els períodes de sequera. Quan es va construir la nova parròquia de Santa Madrona, al Poble Sec, reedificada l'any 1888, s'hi traslladaren les relíquies, venerant-s'hi en una urna fins que el 1909, durant la Setmana Tràgica, l'església va ser cremada i les relíquies profanades⁹⁹⁵.

A Tortosa es venera la Mare de Déu de la Cinta, com una de les advocacions marianes de més relleu a la zona. Segons la tradició la Verge va fer una aparició a la catedral entregant una cinta a un sacerdot desconegut, i aquesta cinta era la venerada i conservada en dos reliquiariis. El reliquiari gran (1619) amb el seu contingut, està desaparegut d'ençà de la Guerra Civil Espanyola. El reliquiari petit (1742), custodiat dintre d'una gran urna barroca del 1727-1729, obra de Francesc i Josep Tramulles, se

⁹⁹⁴ Sobre les relíquies podríem trobar una pluralitat d'exemples d'activació de la relíquia en tant que relíquia *ex pilis*, de cabells, *ex carne*, de carn, *ex ossibus*, d'un tros o trossos d'os, *ex vestibus*, de vestits, *a contactu*, pel contacte o *ex capsula*, del taüt. Altres concepcions i recerques actuals sobre les relíquies ens poden derivar a estudis antropològics, (Horta 2013).

⁹⁹⁵ La documentació catedralícia presenta diferents entrades dedicades a les processons i trasllats del cos de Santa Madrona amb motiu de guerres o per les pregàries per la pluja. Algunes de les cotes documentals en aquesta línia serien: ACB, *Exemplaria*, I, fol. 113, en relació a la nova urna-reliquiari per la santa; ACB, *Sacristia*, I, fol. 179, en relació a la demanda de pluja.

troba a la Capella de la Mare de Déu de la Cinta, on troba la continuació de la seva devoció avui en dia.

Exemples com els citats són només una breu aproximació a les devocions que cada parròquia o catedral de l'àrea catalana presenta lligada a la seva pròpia tradició. Encomanar-se a les relíquies o als sants davant problemàtiques diverses, ha estat una de les realitats religioses del cristianisme. Partint del santoral i les oracions associades, fins els refranys i frases fetes que relacionen els sants amb les seves advocacions, ens trobem en un camp d'estudi molt ampli que comporta un rerefons històric associat al teològic. Així ho expressa Gelabertó en el seu estudi recuperant l'hagioterapia en àrea catalana pels segles XVII i XVIII: Sant Job i la lepra, Sant Cristòfol i la mort súbita, Santa Quitèria i la ràbia, Santa Ana i els dolors lligats a la menstruació, Santa Marta i les hemorràgies, entre d'altres exemples d'especialització terapèutica i la regulació d'aquesta a través dels sínodes⁹⁹⁶.

Centrant el nostre discurs en una ínfima part del tema plantejat, voldríem presentar el cas específic de la veneració de les relíquies davant una epidèmia que comportava elevades taxes de mortalitat en l'Antic Règim. La pesta va ser una de les pors més marcades de les societats i els fidels a través de la religió cercaven el consol i una via de salvació que presentem pel cas de la ciutat de Barcelona, a tall d'exemple de les relacions intrínseques entre les relíquies, les devocions associades davant la por a la malaltia i la mort.

3. 5. 2. 1. La pesta a Barcelona

A Barcelona podem documentar la pesta en altres anys posterior al període medieval per estudiar les iconografies relacionades amb el nostre marc cronològic, pels anys 1507 i 1651. Parteixen aquestes concepcions religioses de la tradició però es creen

⁹⁹⁶ Gelabertó 2005:204-206

noves devocions que complementen i reafirmen les anteriors. En aquest sentit són Sant Sebastià i Sant Roc els sants lligats a l'epidèmia.

L'any 1507 es decretà a Barcelona Sant Sebastià com a patró de la pesta i se li va erigir una capella. La capella votiva, desapareguda, constava d'un retaule de Nicolau Credença⁹⁹⁷. Aquest any 1507 quedarà en la memòria barcelonina com un dels moments en els quals la ciutat s'abocà devocionalment a la lluita contra la malaltia. Així ho constata la processó d'aquell any organitzada com un ritu protector i de descàrrega de la tensió social acumulada amb motiu del brot pestilent⁹⁹⁸. El Museu d'Història de Barcelona conserva en els seus fons una placa votiva en commemoració de l'erecció de la citada església i detalls d'una clau de volta de la mateixa⁹⁹⁹.

Destaquem d'aquesta institució museística barcelonina en referència al tema, el *reliquiari de Sant Sebastià* amb treball de Felip Ros de l'any 1611 (fig. 93) que conservava les relíquies lliurades a Barcelona l'any 1586¹⁰⁰⁰. L'obra s'encarregà a l'argenter barceloní l'any 1610 i l'acabà el 1611. El 25 de febrer de 1611 els argenters Gabriel Sella, Rafael Vilar, Salvador Verdera i Andreu Tamarit visionaren l'obra destinada a la capella de l'Ajuntament¹⁰⁰¹.

⁹⁹⁷ Duran i Sanpere 1973:520-523

⁹⁹⁸ Betrán 1996:482-484

⁹⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁰ Felip Ros, *Reliquiari de Sant Sebastià, Sant Fabià, Sant Roc i un sant Pontífex*, 1611, MUHBA, Barcelona.

¹⁰⁰¹ Informació facilitada pel Centre de Conservació i Restauració del MUHBA. Altres peces dels fons del museu, com les escudelles sagnadores o les xaroperes, ens relaten com les sagnies eren les mesures preventives emprades davant el contagi de la pesta. Així mateix, entre les recomanacions, s'aconsellava a les persones que estaven en contacte amb els malalts de pesta, prendre oximel (barreja de mel, aigua i àcid acètic o vinagre) abans d'una sagnia, si no s'havia fet dejuni o repòs.



Fig. 93. Felip Ros, *Reliquiari de Sant Sebastià*, 1611, MUHBA, Barcelona.

En ocasions l'element de veneració no és present, com el cas del reliquiari citat. Quan no es disposa de cap residu físic de la santedat, es venera un concepte teològic que ha d'agafar forma i expressió a través de les prèdiques i les imatges que puguin mostrar la conceptualització del sagrat. És davant aquesta necessitat taumatúrgica on l'imaginari construït de forma social crea noves devocions per la salvació. En el cas de la pesta tenim l'advocació mariana com a salvadora i protectora, específicament la Immaculada Concepció, entre d'altres advocacions de la verge com a intercessora davant la malaltia, tal i com narrem a continuació.

Amb l'ambient contrareformista veurem un nou discurs de protecció davant el perill de mort amb la Immaculada Concepció i Sant Francesc de Paula¹⁰⁰². A nivell local les advocacions de Santa Madrona, Santa Eulàlia i Sant Sever. Els nous cultes de la Immaculada Concepció i de Sant Francesc de Paula en relació a la pesta són mecanismes oficials de control que van propagar els poders polítics de la ciutat a través del patronatge d'obres artístiques. Entre els motius de les disposicions dels consellers barcelonins podem citar l'adequació d'aquests nous cultes a les esferes del poder polític de la diòcesis i del municipi tal i com descriu Betrán¹⁰⁰³, adaptant-se a les noves realitats i tradicions d'època moderna.

La mostra clara del posicionament dels poders fàctics amb els nous cultes és el lliurament de les claus de Barcelona a la Immaculada Concepció el 17 de juliol de 1651. Barcelona amb un nou context devot, en un moment de conflicte bèl·lic durant la Guerra dels Segadors (1640-1652), mostra un posicionament pro castellà a favor de la devoció a la Immaculada defensada per la monarquia dels Àustria: el setge de Barcelona acabà amb la rendició de la ciutat als exèrcits de Felip IV i es va mostrar obediència al príncep Juan José de Àustria que visità la Catedral on es va cantar un *Te Deum* com a mostra solemne del fi del conflicte i les condicions higièniques negatives de la ciutat. La guerra havia propagat ràpidament el brot de pesta que acabà amb una taxa de mortalitat aproximada de vuit mil persones¹⁰⁰⁴.

En el camp de l'art es van realitzar pintures l'any 1651 per commemorar els actes votius. Tenim la constància documental de la pintura de Sant Francesc de Paula com a defensor de la ciutat que va comandar el Consell de Cent deixant presència dels sis consellers retratats a la pintura en actitud de pregària per la salut de Barcelona¹⁰⁰⁵. Les altres obres comandades pel Consell de Cent al pintor Joan Arnau Moret (1603-1693) van ser les pintures de *Sant Roc* i *l'Entrega de les claus de la ciutat de Barcelona a la*

¹⁰⁰² Sant eremita calabrès fundador de l'Ordre dels Mínims, va ser canonitzat l'any 1519. Al llarg del segle XVII ciutats com Barcelona el declaren patró davant els brots de pesta.

¹⁰⁰³ Betrán 1996:485

¹⁰⁰⁴ Reza 2008

¹⁰⁰⁵ Betrán 1996:487

*Immaculada*¹⁰⁰⁶. Aquesta darrera s'ha considerat conservada a la galeria de la Catedral de Barcelona i ens ofereix una aplicació de la iconografia a la taumatúrgia urbana. La salut barcelonina atenia a la lluita contra la mortalitat amb la intervenció de la Immaculada, devoció del seu temps polític i religiós¹⁰⁰⁷. L'obra presenta els consellers i la Immaculada que rep les claus de plata de la ciutat en mans d'un àngel que la representa¹⁰⁰⁸.

La ciutat, a més a més, treia al carrer les pertinences sagrades locals per afrontar la mortalitat, els cossos de Sant Sever, Santa Eulàlia i Santa Madrona¹⁰⁰⁹. L'any 1558 va tenir lloc a la catedral un *Te Deum* general per la «*cessatio pestilència*» oferint «*absolució universal de tots los que son morts de Pesta (...) XVII de janer 1558 que comensa la pesta fins 10 de agost de dit any que es feu lo tedèum laudamus*»¹⁰¹⁰. La pesta era un fenomen de pietat col·lectiva amb les processons que s'oposen a l'advertència mèdica de la «Vuitena del Morbo» que les desaconsella¹⁰¹¹. L'any 1651 no es van portar a terme les processons de Dijous Sant, Divendres Sant i de Corpus com a mesures preventives¹⁰¹². Així ho narrava Miquel Parets i Alaver (1610-1661) com a crònica contemporània dels fets¹⁰¹³:

¹⁰⁰⁶ Socias 1999; Socias 2000; González Asenjo 2005; Miralpeix 2008; Reza 2008

¹⁰⁰⁷ La Dra. Cristina Fontcuberta va presentar aquesta obra en la seva recerca sobre la cultura visual de la Guerra dels Segadors desenvolupada amb motiu del seminari de recerca internacional *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (ss. XVI-XVIII)* desenvolupat a la Universitat de Barcelona entre els dies 19-21 de novembre de 2012, (Fontcuberta 2014).

¹⁰⁰⁸ «(...) feren pintar un quadro molt gran ab tots los sis consellers d'aquell any i lo senyor governador i lo Consell de Cent ab una Nostra Senyora de (la) Concepció, que un àngel en nom de la ciutat li presentava les claus de plata», (Parets 1989 (1651):70-71). Dades documentals també trobem a les *Rúbriques de Bruniquer* citades per Francesc Miralpeix (Miralpeix 2008:25). Estudis tècnics actuals posen en dubte la relació entre la pintura documentada a les fonts i la conservada a la Seu barcelonina que es considera obra d'una cronologia posterior.

¹⁰⁰⁹ L'*Exemplaria* III de l'ACB recull la crònica del conflicte de la Guerra dels Segadors des de la catedral barcelonina amb les referències a Santa Madrona en processons i accions de gràcies amb motiu de la «*victòria del Principat contra tot lo poder de Espanya*» (ACB, *Exemplaria* III, f. 48).

¹⁰¹⁰ ACB, *Exemplaria* I, s/f.

¹⁰¹¹ Sobre les mesures barcelonines davant la pesta recordem la institucionalització de la «Vuitena del Morbo» com a sistema de control de l'epidèmia per part del Consell de Cent. Les deliberacions queden recopilades als *Registres de Deliberacions* del Consell de Cent conservats a l'Arxiu Històric de Barcelona i citades per autors com Betrán en estudis històrics sobre les institucions barcelonines de control de la pesta, (Betrán 1996 i Betrán 1993).

¹⁰¹² Betrán 1996:481

¹⁰¹³ Miquel Parets fou un menestral assaonador barceloní del segle XVII, conegut sobretot per la monumental obra de la seva crònica personal *De molts successos que han succeït dins Barcelona i molts altres llocs de Catalunya dignes de memòria* conservada en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona amb edició del 2011 (Parets 2011), font directa per l'estudi de la Barcelona d'època moderna en el

«per llevar lo gran concurs de la gent, i la nit del Dijous Sant feren tancar les iglésies a les deu hores de la nit, i que no les obrissen fins a la matinada que fou de dia; i també llevaren l'adoració dels sepulcres de les festes de Pasqua per a què la gent no es comunicàs ab estretors, que aqueix mal no vol concurs de gent»¹⁰¹⁴.

3. 5. 2. 2. La presència urbana de la Mort

Altres presències de la Mort a les ciutats es donaven amb les confraries i les processons de la Bona Mort. El marc urbà era el camp d'actuació d'aquests sistemes públics que condensaven les preocupacions dels fidels. La continuació dilatada en el temps d'aquestes tradicions arrelades a la ciutat generen discursos que superen els marcs cronològics per esdevenir una mostra religiosa de la comunitat. Aquest seria el cas per dues mostres barcelonines, l'Arxiconfraria de la Puríssima Sang de Barcelona i les Processons de la Bona Mort en el període de Setmana Santa. Ambdues són derivacions de les devocions del cos de Crist i unes presències de la mort a la ciutat que ens ofereixen una mirada més àmplia al tema desenvolupat en aquest capítol.

La Reial i Il·lustre Arxiconfraria de la Puríssima Sang de Nostre Senyor Jesucrist és una institució caritativa fundada a la ciutat de Barcelona a principis del segle XV i dedicada a l'acompanyament espiritual dels condemnats a mort per la justícia. Des de l'any 1547 és instituïda canònicament en una capella pròpia a la basílica parroquial de Santa Maria del Pi de Barcelona on es trobaven les realitzacions desaparegudes de Jeroni Xanxo per l'escultura de Crist (1545) i de Joan Grau pel retaule (1670)¹⁰¹⁵. El local específic de l'Arxiconfraria era l'anomenada *Casa de la Sang* a la plaça del Pi (1613)

context de la Guerra dels Segadors. Sobre l'any 1651 i la pesta tenim l'edició de l'any 1989 sota el títol *Dietari d'un any de pesta: Barcelona 1651* (Parets 1989 (1651)).

¹⁰¹⁴ Parets 1989 (1651):47

¹⁰¹⁵ Aquesta escultura, la *Venerable Imatge del Sant Crist de la Sang*, coneguda popularment com «El Sant Cristo Gros», era la que acompanyava, coberta amb un vel negre, als condemnats. La imatge va ser destruïda en l'incendi de la Basílica del Pi l'any 1936. El «Sant Cristo Xic», obra anònima del segle XV, es conserva encara avui en dia com a testimoni de les execucions públiques barcelonines, aquesta específicament utilitzada quan tan sols l'acte es portava a terme amb un únic reu.

que conserva a la seva cantonada, amb el carrer Cardenal Casañas, l'escut sostingut per dos àngels¹⁰¹⁶.

En el segle XVII assumeix aquesta agrupació religiosa l'organització de la processó del Dijous Sant lligada a la parròquia del Pi. Els gremis participaven en aquesta mostra pública amb diferents passos que van tenir una gran difusió entre els segles XVIII i XIX a través dels gravats que mostraven el seguici processional¹⁰¹⁷. Els misteris versaven sobre la vida de Crist i el Via Crucis, els temes vinculats al període pasqual.



Fig. 94. Ramón Casas, *Garrot vil*, 1894, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

¹⁰¹⁶ Verges 1992. Altres testimonis per l'estudi de l'arxiconfraria es conserven a l'AHCB, Serra i Güell, E. *Notes històriques de la Reial i Il·lustre Arxiconfraria de la Puríssima Sang de Nostre Senyor Jesucrist*, s./d. Altres referències documentals per un estudi més exhaustiu seria, a tall d'exemple: *Indulgencias, gracias y perdons concedidas per nostre molt sant pare Paulo V als confreres de la Confraria de la Sanch de lesu-Christ en la iglesia parroquial de nostra senyora del Pi de la ciutat de Barcelona, any 1681*. Barcelona: Vicens Suria, 1682, (BC F. Bon 14900 i altres exemplars).

¹⁰¹⁷ Per reafirmar l'ordre dels misteris en aquesta processó, disposem del text *Orden de la procesion del Jueves Santo que hace la Archicofradia de la Purisima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, fundada en la parroquial del Pino*, s/l i s/d., (BC F. Bon 11718). Dels conjunts escultòrics conservem el del Gremi de Revenedors al MNAC, dissenyat i esculpit per Damia Campeny l'any 1816 que representava l'enterrament de Crist, i el del Gremi dels Teixidors de vels, actualment Col·legi de l'Art Major de la Seda que conserva el de la Santa Espina, obrat per Ramon Amadeu.

L'assistència als condemnats a mort i la processó eren les dues formes de visibilització d'aquesta agrupació religiosa. Obres del segle XIX com el *Garrote Vil* de Ramon Casas ens mostren la presència urbana de l'Arxiconfraria i el servei públic ofert als reus (fig. 94)¹⁰¹⁸. Les execucions públiques eren un contacte directe amb la mort per part dels ciutadans. El protagonisme funerari esdevenia una constant regular que marcava els comportaments i les ideologies donat que les accions criminals rebien un càstig. Era la mort doncs, un sistema de control de les classes socials i una mostra exemplar de les conseqüències d'una conducta negativa oposada al sistema vigent.

Altres processons barcelonines de Setmana Santa exaltaven la mort de Crist a través de la incorporació de cranis, dalles, ossaris, rellotges de sorra, i altres objectes evocadors de la vanitas. *La processó de la Bona Mort* era una d'aquestes mostres urbanes que es repetien en formes festius en altres ciutats, com el cas de la *Dansa de la Mort* a Verges. La coneguda a Barcelona com a «Processó dels ossos» tenia lloc el dimecres de cendra emmarcant-se en les mostres públiques lligades a la Setmana Santa¹⁰¹⁹. Els testimonis gràfics del segle XIX dels pintors Ramon Casas i Arcadi Mas i Fondevila es poden posar en relació amb les estampes gravades, oferint la conservació visual d'aquesta mostra efímera que desenvolupava una particular iconografia de la mort. *Procesión de la Congregación de la Buena Muerte* és l'estampa litogràfica que ens ofereix en color el medi de copsar com eren els elements que composaven la processó (fig. 95)¹⁰²⁰. L'efectivisme dels vestits negres amb els símbols de la mort portats pels confreres, creaven un conjunt visual acompanyat de cartel·les on es podien llegir sentències com: «*Esta es tu morada*», «*Morí pero no me marchité*», «*La dignidad no me exime de morir*», entre d'altres.

¹⁰¹⁸ Ramón Casas, *Garrot vil*, 1894, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

¹⁰¹⁹ Madurell 1960

¹⁰²⁰ *Procesión de la Congregación de la Buena Muerte, en Barcelona (Miércoles de Ceniza)*. Barcelona: Estampería económica Paluzie, Imprenta Elzeviriana y Librería Camí, c. 1920, (BC XXIII Paluzie B 67 i altres exemplars).



Fig. 96. Guillermo Reig, *Processó de la Bona Mort*, 1709, MUHBA, Barcelona.

Un estudi més acurat de la peça permetria un canvi en l'atribució, ja que podria ser la Processó de Diumenge de Rams de la Confraria dels Dolors i no la Processó de la Bona Mort del Dimecres de Cendra tal i com està catalogada pel museu. Totes elles exalten la Mort i Resurrecció de Crist en el període de pasqua. Sigui una manifestació o l'altre, la preservació d'aquest objecte que incorpora el moviment a la visió de la peça, és un exemple evident de les funcions complementàries que tindrien aquestes tipologies que deriven en les estampes retallables per crear el mateix efecte. Tindríem un primerenc sistema de diorama amb moviment que hauria tingut una difusió a través de les xilografies del segle XVIII fins arribar a les litografies del segle XX.

III. CONCLUSIONS

«D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent»
Marcel Duchamp

La cita de la tomba de Marcel Duchamp (1887-1968) al cementiri monumental de Rouen és una reflexió que enllaça amb les conclusions del nostre estudi. La recerca portada a terme en arxius, en centres bibliogràfics i patrimonials i *in situ* per trobar els espais i les obres que conformen aquesta tesi doctoral, ens porten a aquesta idea dadaïsta en què al final són els altres els que moren. El paper de l'investigador ha estat, en aquest camp, donar una veu als morts, als altres, ja que les seves veus ens permeten parlar de les actituds socials en afrontar el darrer moment vital. És cert que són sempre els altres els que moren i comprendre la realitat artística, devocional i ritual de les seves morts era l'objectiu d'aquest estudi.

Una primera part de les conclusions té una component metodològica i terminològica que considerem clau, donades les característiques de l'estudi que ens ocupa. Una segona part de les conclusions intenta donar resposta a les preguntes formulades en el moment d'iniciar la nostra investigació. Aquestes són les referides al concepte de vanitas, la relació entre mort i poder, les iconografies funeràries i les derivacions contemporànies de certes temàtiques que han estat tractades al llarg de la tesi. Acaben les conclusions amb les línies de recerca obertes per posteriors estudis.

Abordar una qüestió complexa com és la mort, des d'un punt de vista més ampli, en aquest cas exposant elements de disciplines diverses, permet percebre noves vies de recerca, fruit de la metodologia i de les informacions derivades de la investigació. Elements aparentment inconnexos són els que creen un panorama cultural més ampli i que ens permeten apropar-nos al tema central de la recerca amb la seva complexitat, donades les seves connotacions religioses, antropològiques, històriques, socials, artístiques i psicològiques¹⁰²².

¹⁰²² Així mateix, l'extensió de la recerca va portar-nos a altres localitats que quedaven fora del nostre àmbit d'estudi, però que ens donaven un marc contextual que ens permetria una millor comprensió del fet funerari dins de la història de l'art. Exemples, d'aquestes mirades complementàries, serien les estades breus d'investigació en ciutats com Castelló, Madrid, Màlaga, Mallorca, Oviedo, Pamplona, Saragossa, Sevilla, i València, entre d'altres. Espais com el *Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*,

El buidatge documental d'arxius ens ha ofert una mirada sobre la tipologia de fonts que podem treballar per tal d'afrontar un estudi cultural sobre la mort. La recerca en l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, l'Arxiu Diocesà de Barcelona i els arxius parroquials ens aporten informacions econòmiques i administratives sobre la funció de l'espai religiós destinat a cementiri *ad sanctos*. Els testaments i els inventaris *post mortem* de l'Arxiu Històric de Protocols poden contribuir a acostar-nos a les mentalitats relacionades amb el traspàs i les informacions pràctiques sobre les disposicions rituals ha tenir en compte pels marmessors. Aquestes tipologies documentals ens tanquen l'estudi dels espais de la mort per l'absència d'informacions, almenys des d'una perspectiva de la història de l'art, obrint en canvi una via de recerca on la literatura elegíaca i els textos de predicació serien els que permeten aprofundir en altres aspectes del tema central vertebrador dels diferents conceptes, la mort. L'absència de referències a la creació artística associada als enterraments, per la gran majoria dels casos, fa que aquestes fonts primàries presentades puguin tenir en els estudis històrics o econòmics noves interpretacions que completarien la mirada artística que plantejava la tesi.

Aquest panorama documental no acostuma a oferir informacions més àmplies sobre les pràctiques artístiques derivades, quedant aquestes supeditades a les formalitats administratives¹⁰²³. Aquesta realitat ha estat la que ens ha portat a una derivació en la investigació vers altres fonts primàries i fonts impreses que ens permetien una major comprensió del fet artístic de la mort. Així doncs, la col·lecció dels *Exemplaria* de l'arxiu catedralici ens oferirien referències als artífexs dels conjunts decoratius per les festes funeràries de caràcter efímer i introduïen referències als motius luctuosos, tal i com hem analitzat en l'apartat corresponent. Les edicions dels sermons i relacions de

o l'*Hospital de la Caridad* han suposat per la investigació una obertura conceptual que ens ha permès aprofundir en certs aspectes temàtics com les mostres del poder lligades a la mort o la presència del macabre en l'art.

¹⁰²³ La continuació de recerques en els fons documentals tindria la perspectiva dels estudis històrics seguint les informacions que aquesta tipologia ofereix, sobretot de tipus organitzatiu i econòmic, que es pot posar en contrast amb diferents centres per veure les característiques comunes i les diferències en les eleccions de sepultures, els sistemes d'organització de l'espai pels vasos, els canvis de propietat, el cost i qui tenia accés a aquestes formules funeràries, la jerarquia de les tombes en relació a la seva distribució dins de l'espai de l'església, entre d'altres informacions que podrien ser analitzades.

funerals han estat l'eina per donar imatge al text i afrontar l'art al servei de la mort. Les referències a les construccions efímeres per les exèquies comparteixen importància a les disposicions rituals associades. Destaquem l'atenció donada a les lluminàries i a les referències heràldiques que es disposen en els muntatges catedralicis pels funerals.

Recuperem per donar exemple d'aquestes idees el volum *Sacristia I* de l'Arxiu de la Catedral de Barcelona que ens ofereix una descripció de les exèquies del bisbe Benet de Sala i de Caramany (1646-1715). Portades a terme l'any 1715, posterior a la Guerra de Successió, el text relata els elements decoratius fent atenció al context històric bèl·lic anterior que obliga a una reparació del «castell de dolor»:

«Lo castell de dolor era lo mateix que te la Iglesia per semblants funcions al qual remenda lo fuster del capítol perque faltaven moltes pessas ab lo contratemps passat (...) se feu un tablado gran dela matexa grandaria que diuen los pilars del dit al qual si puguen ab tres grahons per devant y per detras. Sobre de aquest ne feren altres demes petits de sinch palms de alsada y sobre del dit altre com una taula (...) posaren lo tumol de bisbes que te la Iglesia per las funerarias episcopals (...) sobre dit panyo de brocat y havien dos almoadas morades ab una mitra preciosa ab tots los ornamentals pontificals morats y ab capa pluvial sobre dit feretro junt ab lo baculo (...)»¹⁰²⁴.

La reestructuració de la investigació en funció de les fonts documentals ha fet derivar la mateixa vers les fonts impreses i la literatura que ens aportaven una mirada cultural més àmplia. Aquesta selecció metodològica esdevenia una necessitat per afrontar de forma més completa el tema desenvolupat. De les mostres literàries als manuals religiosos, passant per les legislacions sobre el dol i les predicacions de les exèquies, obteníem un context més ampli, estudiat als apartats «La mort escrita» i «La mort ritualitzada», que completava el documental i ens permetia avançar vers les manifestacions artístiques que s'engloben en l'apartat «La mort imaginada».

¹⁰²⁴ ACB, *Sacristia I*, fol. 162. Per la totalitat de les exèquies ens remetem a la cota documental ACB, *Sacristia I*, fol. 153-164.

Sobre la terminologia, hem anat desenvolupant definicions o aproximacions conceptuals a certs termes emprats. Privilegiant els termes presents a les fonts primàries, hem volgut combinar el lèxic contemporani amb les fórmules històriques per oferir una major riquesa lingüística al fenomen de morir. A tall de reflexió final, volem incidir en el concepte de «vanitas» que és una formulació historiogràfica vinculada a la història de l'art. Les obres denominades o afiliades al concepte de vanitas eren els «desenganys», «engany», «desengaños», «arbitris o significança de la mort», «mort», «epitafi», «vanitat del món», «somni», entre d'altres fórmules expressives utilitzades a l'època¹⁰²⁵.

El mot «vanitat» té una major predicació històrica allunyat de la connotació artística. La versió electrònica del *Diccionari català-valencià-balear* (DCVB), també anomenat *Diccionari Alcover-Moll* en honor als seus creadors, Antoni Maria Alcover i Francesc de Borja Moll, ho defineix tal i com transcrivim:

«VANITAT f.: cast. vanidad.

|| 1. Qualitat de va, de buit, de mancat de realitat o de vàlua moral. Les coses del segle són uanitats, Hom. Org. 1 vo. So qui li és vijares en durment, és vanitat, Llull Cont. 313, 24. Són males e aporten entresomnis e vanitat, Medic. Part. 156. Tot en lo món és vanitat, Canigó ix.

|| 2. Orgull inspirat per un alt concepte del propi valer, amb un desig immoderat d'esser notat i lloat de les gents. Febre o vanitat t'atreu a ser lladre de quelcom, Alcover Poem. Bíbl. 88. Va estufar-se'm en tanta manera la vanitat, Ruyra Parada 3.

Fon.: bənitát (or.); banitát (occ., Val.); vanitát (Cast., Al.); vənitát (Camp de Tarr.); vənīđát (bal.).

Var. form.: vanetat (Llull Arbre Sc. ii, 68; doc. a. 1410, ap. BSCC, xxxv, 149).

Etim.: pres del llatí vanitāte, mat. sign.»¹⁰²⁶.

¹⁰²⁵ Totes elles parteixen de documents o mostres literàries citades al llarg de la tesi. Aquests mots encapçalen les composicions poètiques dels literats de la mort, com són Francesc Vicent Garcia, Francesc Fontanella o Agustí Eura; o són les definicions documentals que en els inventaris *post mortem* ens fan referència a obres d'art que tenen com a tema principal la mort. Recuperem per l'estudi d'aquestes terminologies el recull poètic *Poesia catalana del barroc. Antologia*, i el llibre *Pintura catalana del Barroc: l'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVIII*, (Rossich 2006; Torras 2012).

¹⁰²⁶ < <http://dcvb.iecat.net/>>, 21/05/2015.

La concepció de vanitat té un refons de qualitat moral lligada a la vacuïtat del món al que sumen l'accepció vinculada a l'orgull propi. Lluny queda la referència al món pictòric que sí recull el citat diccionari etimològic/lexicogràfic per l'entrada «bodegó» com a versió del castellà «*bodegón*» que fa referència en la segona accepció a les pintures on apareixen «pintades coses de menjar»:

«BODEGÓ m.

|| 1. Botigueta o taverna on guisen i serveixen menjar ordinari per poc preu; cast. *bodegón*. Demasiat de menjar beurer ques fa per bodegons y fora de las casas, doc. a. 1601 (Hist. Sóller, i, 400). Parèixer un bodegó: estar molt brut o mal endreçat un recinte (Val.).

|| 2. Quadro on són pintades coses de menjar, com fruita, animals de caça, peixos, etc.; cast. *bodegón*.

|| 3. Brutor, conjunt de coses brutes (Val.); cast. *suciedad*, *porquería*.

|| 4. Fer els bodegons: netejar els racons i mobles d'una habitació o d'una casa (Val.).

Fon.: *buðəyó* (Barc.); *boðeyó* (Val.).

Etim.: del cast. *bodegón*, mat. sign. || 1. »¹⁰²⁷.

Els mots «vanitas» i «natura morta» no s'inclouen com a entrades al diccionari, tenint en compte que aquestes són les versions contemporànies en llengua catalana per referir-nos a aquesta tipologia artística on la pintura reflexiona sobre la mort¹⁰²⁸. Així doncs, malgrat les qüestions etimològiques comentades, hem fet ús del terme genèric utilitzat per la historiografia, encara que la proposta desenvolupada per nosaltres englobava el concepte més enllà de la pintura, utilitzant «esperit de vanitas» per oferir

¹⁰²⁷ Ídem. Destaquem com aquestes termes, en canvi, no queden incorporats en altres recopilacions terminològiques, com és el cas del *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* de Joan Coromines.

¹⁰²⁸ La *Gran Enciclopèdia Catalana* sí incorpora el terme «vanitas» amb l'accepció artística tal i com transcrivim a continuació, completant la definició de termcat.cat presentada en el capítol corresponent de la tesi: «Nom donat a les natures mortes, amb figures o sense, que reflecteixen, mitjançant un simbolisme d'objectes, la dialèctica entre vida (diners, vestits, càrrecs, llibres) i mort (rellotge, calavera, etc)», <<http://enciclopedia.cat/EC-GEC-0149870.xml>>, 21/05/2015. Aquesta és la definició que podem trobar en edicions similars de volada internacional com *The New Encyclopaedia Britannica*.

una major aproximació al fet cultural de la mort representada simbòlicament dins del camp de l'art¹⁰²⁹.

Resseguint els textos literaris i documentals del període estudiat, ens trobem de forma habitual amb el terme «desengany». Aquest és el títol del poema de Francesc Fontanella, *Desengany del món*, que podem trobar en altres composicions del període¹⁰³⁰. Si recuperem l'entrada del mot en el *Diccionari Alcover-Moll* podem llegir:

« DESENGANY o DESENGAN m.

Acte de desenganyar; sentiment de decepció; cast. desengaño. «Es presos compten es dies, | es presidaris ets anys, | i jo compt es desenganys | que tu me dónes, Maria» (cançó pop. Mall.). Axò seria per noltros un dessengan massa dolorós, Ignor. 32. Y ab aquesta xifra els homes | llegiran mos desenganys, Collell Flor. 16.

Refr.—«Con més anys, més desenganys», «Amb els anys vénen els desenganys» (Urgell, Segarra).

Fon.: dəzəŋgán (pir-or., or., bal.); dezəngán (occ., val. no apitxat); desəngán (val. apitxat); dəzəŋgán (mall., men.)»¹⁰³¹.

Tornem a trobar-nos sense una referència específica al terme en relació al seu ús dins l'àmbit creatiu de l'època moderna. Pel cas de «desengany» ens remet el diccionari a la definició en tant que «sentiment de decepció» que s'aplicaria davant l'efímer de la vida en prendre consciència de la mort.

Un segon aspecte de les conclusions versaria sobre els objectius plantejats en un moment primerenc de la recerca. Establíem quatre hipòtesis d'estudi que eren les següents. Una primera idea era trobar el lligam directe entre la mort i el poder. Un

¹⁰²⁹ Estudis recents situen l'entrada del mot vanitas en el context de la creació artística amb la pintura holandesa dels segles XVI i XVII donada la reforma religiosa portada a terme i els canvis produïts en la concepció de l'obra d'art. Autors com Dekoninck reflexionen en aquest sentit: «*Il est toutefois convenu d'attribuer l'invention de la nature morte/vanité (...), ou plutôt la réinvention si l'on tient compte des précédents antiques, à un peintre ayant travaillé à Amsterdam et à Anvers, soit au carrefour des deux grandes écoles où s'épanouira ce genre pictural: Pieter Aertsen (1508-1575)*», (Dekoninck 2012).

¹⁰³⁰ Rossich 2006

¹⁰³¹ <<http://dcvb.iecat.net/>>, 21/05/2015.

segon punt era l'anàlisi de l'existència d'una temàtica de vanitas catalana. Una tercera volia ser la sistematització de les iconografies funeràries que trobem en el nostre marc cronològic i geogràfic. Un darrer i quart objectiu volia acostar-se a les relacions entre els aspectes tradicionals i folklòrics de la mort que romanen en èpoques contemporànies. A aquests quatre aspectes que ens disposem a desenvolupar a continuació, afegim una sèrie d'idees que no estaven previstes en els objectius i que han sorgit com a resultat de la investigació, obrint noves vies d'estudi i la prossecució de la recerca en projectes futurs.

Un primer objectiu, que com dèiem girava entorn les imbricacions de mort i poder, ens porta a una reflexió sobre la pròpia qüestió metodològica de la investigació i també a una anàlisi del patronatge funerari a l'àrea catalana pels segles XVII i XVIII, que hauria deixat escassos testimonis de grans conjunts sepulcral. Ens trobaríem davant d'uns enterraments d'aparença senzilla fent servir el tipus de vas sepulcral amb decoració heràldica sense elevar en alçada l'espai ni presentar elements escultòrics. Per aquells que vanaglorien la mort a través de l'art podem trobar exemples molt específics com són els casos de Poblet i Tarragona descrits per les famílies Cardona Sogorb i Girón de Rebolledo. Davant d'aquesta constatació ens plantejem la imbricació d'aquest fet amb una mentalitat religiosa que propugna la simplicitat funerària o l'absència d'un interès específic en demostrar el poder terrenal una vegada es fa el pas al món dels morts.

L'inici de la recerca ens feia plantejar una quantitat de mostres escultòriques funeràries que serien una exemplificació del poder. La sepultura com a element de poder ha estat una de les característiques intrínseques a l'ésser humà des dels períodes històrics anteriors fins a l'actualitat. L'avançament en la investigació ens va portar a resseguir les tipologies funeràries dels segles XVI, XVII i XVIII que ens presentaven unes diferències marcades i contrastades amb el període medieval i la consegüent obertura dels cementiris moderns¹⁰³². El marc cronològic seleccionat havia reduït a unes poques mostres conservades les que volien marcar el poder del finat a

¹⁰³² La historiografia s'ha ocupat d'estudiar l'escultura funerària del període medieval i dels panteons familiars del segle XIX i segle XX que enllacen amb els estils historicistes i modernista. Consultada aquesta bibliografia per tal de tenir el context precedent i consegüent del nostre marc cronològic, hem fet referències a aquestes publicacions al llarg de la tesi.

través de l'art. Davant aquest fet el recurs documental ha estat clau per poder apropar-nos des d'un punt de vista complementari i copsar millor la sociabilitat de l'enterrament més enllà d'una jerarquitzaació dels poders fàctics.

Analitzats els exemples de les sepultures renaixentistes de tipus humanista, part que hem basat en l'estat de la qüestió pels darrers treballs en aquest àmbit, ens trobàvem amb dues mostres paradigmàtiques: la memòria de les nissagues familiars al monestir de Santa Maria de Poblet i a la Catedral de Tarragona. El projecte de les *Cambres sepulcral dels Cardona-Sogorb* i els sepulcres dels Girón de Rebolledo a la *Capella de la Concepció* eren els exemples paradigmàtics de l'escultura al servei de la mort i del poder. Per aquests casos ens trobem davant l'ús d'unes estratègies molt específiques vinculades a les tombes per la fama seguint l'antropocentrisme del segle XVI o la restitució de la memòria familiar pel segle XVII.

En canvi, en la gran part dels temples catedralicis i parroquials, pels segles XVII i XVIII, ens trobàvem amb reformes dels espais religiosos per donar cabuda a l'administració de les sepultures que adquirien la noció de vas i lauda sepulcral. Sense crear en alçada un monument escultòric, els finats queden recordats a través del baix relleu de les làpides o de les inscripcions identificatives. Així doncs, a excepció de alguns casos citats als capítols corresponents, la mort era concebuda amb la solemnitat i la discreció que propugnava la religiositat del període. La mort era una preparació pel més enllà que no requeria abocar-se a grans esforços retòrics en els espais de sepeli.

Aquesta constatació ens ha portat a l'estudi dels fons documentals per trobar referències que donessin una resposta a aquesta mancança de monumentalitat pel període barroc. El buidatge ens pot aportar exemples on membres de la societat de classe molt diversa coincideixen en la simplicitat funerària. Si fem atenció al notari públic de Barcelona Antoni Joan Fita, actiu entre els anys 1607-1644, tenim l'oportunitat de veure les intencions d'enterrament de membres molt variats de la societat. Així, l'any 1638 es deixava palès en el testament d'un *candeler de sera* barceloní: «Elegesch la sepultura al meu cos fahe dita en lo vas dels confreres de la

puríssima conceptio de nostra senyora en los claustros de la seu de Barcelona»¹⁰³³. Aquesta tipologia de vas dins del claustre de la seu barcelonina ens dóna un espai comú d'enterrament per aquells que no disposaven d'un vas familiar o gremial.

En el cas de trobar-nos un personatge destacat de la societat barcelonina, com el cas de Pau Claris, les referències no varien molt, malgrat disposar d'un vas familiar, en aquest cas el patern:

«Elegesch la sepultura al meu cos fahedora en lo vas de mos parents en la capella del christo de la Iglesia de Sant Joan de la nostra ciutat e si se sdevindra lo morir en la Seu de Urgell vull ser enterrat lo meu cos en lo vas dels canonges de dita Iglesia la qual vull me fer feta aconeguda de mos marmesors»¹⁰³⁴.

Quan el testador disposava d'un espai familiar, aquesta és l'opció més habitual per seleccionar el lloc d'enterrament. Destaquem que Pau Claris preveia la sepultura canonical en el cas que la mort fos avinguda a la Seu d'Urgell, tal i com podríem esmentar per altres exemples de membres de la jerarquia eclesiàstica¹⁰³⁵.

La reducció de les despeses acostumava a formar part de les consignes testamentàries, les sepultures havien de ser un exemple de virtut. L'any 1639 el prevere de la Capella de Nostra Senyora del Palau del Marqués dels Velers testava com a lloc de sepultura el vas de dita capella previst pels capellans i marcava el control econòmic del sepeli tal i com podem llegir al seu testament: «(...) la qual vull me sia feta ab lo menor gasto pompa y serimonia ques puga»¹⁰³⁶. Les despeses econòmiques acostumen a fer-se per les ànimes, a través d'obres pies i misses per la seva memòria i dels difunts precedents.

Aquells que morien amb fama de santedat mantenien aquesta mateixa senzillesa en l'elecció de la sepultura. Sant Josep Oriol va rebre sepultura de beneficiat en morir l'any 1702. Així consta en la documentació de la Parròquia de Santa Maria del Pi:

¹⁰³³ AHPB, Antoni Joan Fita, *Liber Sextus Testamentorum*, 1611-1641, fol. 96.

¹⁰³⁴ AHPB, Antoni Joan Fita, *Liber Sextus Testamentorum*, 1611-1641, fol. 167.

¹⁰³⁵ Recordem les referències presentades pels bisbes barcelonins en relació al vas canonical del claustre de la Catedral de Barcelona.

¹⁰³⁶ AHPB, Antoni Joan Fita, *Liber Sextus Testamentorum*, 1611-1641, fol. 110.

«A vint y quatre de mars de 1702 sepultura de Beneficiat al cos del Reverendíssim Doctor en Santa Teologia Joseph Oriol Beneficiat del Pi esta a la dagueria foren Rector Laforga Bernat Marquet Puigdeceus Duran doctor Roig Prat Morreres»¹⁰³⁷.

És comú a tots aquests ciutadans el resultat final: una llosa numerada, designada amb el nom i professió, i en certes ocasions alguns elements decoratius heràldics o macabres. Lluny queden els grans conjunts retòrics on l'escultura es posava en les mans del poder.

L'exaltació de l'autoritat es dóna de forma més evident a través dels funerals i la festa efímera que esdevé, així, un punt estretament relacionat amb la reflexió sobre el poder. Els sermons funeraris i la literatura relacionada eren sistemes de sociabilitat de la mort i de presència pública a través del ritual. La ritualització *post mortem* partia de la premissa de fer una mostra urbana de la mort que quedava apaivagada pel silenci dels sistemes d'enterrament. Serien doncs els funerals amb les creacions associades aquells sistemes que permeten a l'historiador o a la historiadora extreure casos d'estudi sobre la jerarquia social en el moment d'arribada de la mort.

Els difunts destinaven quantitats econòmiques segons llurs possibilitats a les misses i a les accions litúrgiques com a resposta a les mentalitats escatològiques catòliques. En les ocasions en què el personatge disposa d'un prestigi dins de la seva comunitat, els funerals es podrien acompanyar de mostres literàries elegíiques. Per aquest motiu han estat introduïts exemples d'aquesta tipologia en la nostra tesi per tal de donar una major cobertura a la cultura associada al funeral. Sobretot quan la literatura és una font per apropar-nos al ritual en aquells casos que incorporaven grans sistemes decoratius efímers.

La festa efímera ha estat una de les parts estudiades, degut a la riquesa dels fons patrimonials que es podien posar en relació amb les fonts documentals i oferir una

¹⁰³⁷ APSMP, Registre Parroquial. Llibres Sacramentals. Òbits, 1696-1708, f. 97r.

perspectiva molt més àmplia. La paraula impresa es feia ressò de les disposicions documentals que eren evocacions poètiques de la mort i que, en ocasions, descrivien les estructures artístiques construïdes¹⁰³⁸. Pels casos de major prestigi un tiratge d'estampes afegia un nou mecanisme de preservació de la memòria.

Pel cas de l'àrea barcelonina hem pogut consultar les exèquies funerals règies desenvolupades amb la característica de l'absència del cadàver. L'absència del cos del rei o de la reina morts era una imatge del poder llunyà. El cadàver no estava present i els funerals esdevenien una metàfora de les estratègies d'administració del poder en els territoris hispànics. Pintures com les de Sebastián Muñoz (c. 1654-1690) titulada *Els funerals de la reina Maria Lluïsa de Orleans* (fig. 97), de l'any 1689, eren una *rara avis*, aportant un imaginari molt distant dels súbdits, tant dels ciutadans de la Cort com els de les parts allunyades: la visió del cadàver del poder era reservada als cercles íntims i familiars, i a les províncies, les festivitats eren fetes per la memòria del difunt més que pel comiat de la materialitat física de la carn.



Fig. 97. Sebastián Muñoz, *Els funerals de la reina Maria Lluïsa de Orleans*, 1689, Hispanic Society of America, Nova York.

¹⁰³⁸ El nostre punt de vista ha pres aquestes fonts literàries tenint sempre present llur subjectivitat que aquesta tipologia acostuma a incorporar en estar associada a un encàrrec previ. Hem posat en relació aquestes referències amb els documents dels arxius per tenir la major quantitat d'informació alhora d'interpretar els materials d'estudi.

Aquest fet històric lligat a la política de la monarquia hispànica ens volia fer destriar aquells elements d'identitat a través de les exèquies d'època barroca. Si a més a més tenim presents els conflictes bèl·lics del període, destacant dos grans moments de violència i de disputa amb el poder monàrquic, com són la Guerra dels Segadors (1640-1652) i la Guerra de Successió (1701-1714), les exèquies ens aporten idees lligades al posicionament polític de la ciutat que dona funerals regis als monarques morts. La ciutat és una societat obedient que honra als seus monarques, però els funerals presenten en les seves iconografies i en les seves realitzacions una sèrie de factors que s'han de lligar amb la política portada a terme per aquests personatges. Les relacions de successos i el gravat associat són eines que hem utilitzat per marcar les derivacions històriques i els posicionaments en el moment d'oferir el darrer homenatge als protagonistes de les exèquies¹⁰³⁹.

Un segon punt a tractar en les conclusions, en relació als objectius de la investigació, és la qüestió de l'existència d'una vanitas catalana. Les visions barroques de la mort poden portar a un imaginari macabre on el cos al podrimener i la descomposició podien ser enteses com a un símptoma de l'exacerbació de certs aspectes de la religiositat. Aquestes mirades són només una part de la comprensió de la vanitas en l'art del període que investiguem. La recopilació sistemàtica d'exemples catalans en un catàleg d'obres prou ampli, encara que obert a noves aportacions futures, no ens mostra l'imaginari macabre que els estudis genèrics ofereixen a l'art del període barroc. No totes les creacions artístiques dels segles XVII i XVIII es caracteritzen per una mirada crua i descarnada del cos sense vida. Les opcions de representació del

¹⁰³⁹ Els funerals de Pau Claris (1641) i del monarca francès Lluís XIII (1643) inserits en el desenvolupament de la Guerra dels Segadors foren una oportunitat de lligam polític dels òrgans administratius de la ciutat de Barcelona. Les afiliacions polítiques queden expressades a través del dol de la ciutat i els recursos retòrics del text i de les imatges que acompanyaven les celebracions luctuoses. En el context de la Guerra de Successió, les exèquies de Carles II (1701) foren una mostra de posicionament de Barcelona amb el monarca, posicionament que serà completament oposat a les desenvolupades per Felip V (1746), portades a terme a Cervera sota un efectisme iconogràfic de l'aparell efímer, per marcar les aliances polítiques derivades del conflicte que donà entrada al segle XVIII. Amb els funerals de la reina Maria Amàlia de Saxònia (1761) i de Carles III (1789) s'observa, tal i com hem presentat en l'apartat corresponent, una represa de les relacions polítiques amb la cort, que van quedar paleses en les exèquies portades a terme. Aquestes reflexions van formar part de la comunicació «L'enemiga obedient? Les exèquies reials a Catalunya en època moderna» amb la seva publicació posterior, (Ortiz 2014).

mort en l'art català que comprèn aquesta recerca són: el cadàver reposant sense vida, el seu cos inert que ha exhalat el darrer alè, amb la pell que traspua el *rigor mortis* i el color pàl·lid sense la vermellor de la sang en circulació. La mancança del *transi* no exclou la violència per les imatges de martiri, però la funció pedagògica de la religiositat de les peces ens dóna una clau per aproximar-nos a aquesta realitat històrico-artística.

El martiri dels sants i santes ha de ser violent i directe, la pedagogia de la fe ha de ser evident pels fidels, per tal que les morts santes siguin un exemple de reafirmació de la fe. La visió del cos en el seu jaç mortuori és diferent: un cop l'agonia del traspàs finalitza, el cadàver reflecteix tranquil·litat ja que ha mort seguint les directrius religioses. La dialèctica de la por a la mort exagerada, del període medieval, es transforma en un aprenentatge en vida per garantir una mort plàcida. Aquesta és la funció del clergat com a directors del ritual *pre mortem* i *post mortem*. L'acompanyament, en el moment de l'agonia, que les edicions dels *ars moriendi* i dels llibres de la Bona Mort estudiats ens ofereixen, és la garantia d'un traspàs on, al costat de les elits religioses, trobem als familiars en l'àmbit domèstic de la *muerte domada*. Sant Josep, com a patró de la Bona Mort, és una iconografia que reforça la creença religiosa, el més enllà proposat pel cristianisme catòlic és una garantia pels vius, en aquest cas lligat a la presència de Crist, i també, en ocasions, a la de la Verge Maria. Aquesta garantia es pot aconseguir seguint l'exemple de Sant Josep.

Aquesta absència del macabre podria lligar amb les mentalitats del moment que fomenten una Bona Mort allunyada de l'horror. El macabre es reservaria per les escenes de martiri i per les prèdiques que farien un ús en vida del temor de la mort per preparar-la *a priori*. En arribar el moment del traspàs, l'escatologia catòlica i el seguiment dels sacraments serien la garantia d'una mort pausada i dolça en el respecte de la fe i de les tradicions¹⁰⁴⁰.

¹⁰⁴⁰ Crida la nostra atenció com fins i tot conjunts pictòrics com els realitzats per Valdés Leal a l'Hospital de la Caridad de Sevilla, que són paradigma hispànic del macabre, atenen a un text literari.

Els textos literaris com els de Francesc Vicent Garcia, Francesc Fontanella i Agustí Eura ens haurien aportat uns referents culturals on sí trobem una idea de desengany evocador de la mort. Aquestes composicions, sobretot les analitzades d'Eura, serien sistemes textuais de tipus pedagògic i catequètic sobre les postrimeries de l'home. La seva funció era, en vida, la formació dels fidels, per, en arribar la mort, rebre-la amb el reconfort de la religió. Quan la literatura es fa ressò d'aquestes idees del *memento mori*, aquestes són exercicis retòrics per la instrucció del lector. Textos citats, com el poema *En memòria de la sepultura* d'Agustí Eura, són exemples d'aquest ús del macabre:

«Entre pudrits cadàvers y horrorosos
deixaran te infausta corpulència;
matalassos seran los altres cossos
sobre-ls quals faràs dura permanència,
fins que, portant difunts més asquerosos
en tan mala y horrenda concurrència,
retirant y mesclant las calaveras,
a las últimes faran lloc las primeras (...)»¹⁰⁴¹.

Diferent seria el cas de la *morte secca*, que anomenem així seguint la nomenclatura italiana degut a la selecció iconogràfica d'esquelets. Aquesta esdevé la visualització de la mort en tant que concepte que adquireix una importància cabdal, sobretot en els gravats destinats a la festa dels morts, dels primers dies de novembre, que enllaçarà amb altres manifestacions de tipus tradicional i folklòric que en l'actualitat encara es porten a terme¹⁰⁴². També el crani és una de les formes de marcar els espais de sepultura i en ocasions podem fins i tot trobar el seu ús en objectes com rajoles ceràmiques, com les conservades al Museu de les Cultures del Vi de Catalunya, a Vilafranca del Penedès, de les quals hom no té constància de la seva procedència (fig. 98). Els cranis amb els ossos creuats són la versió més habitual de representar el

¹⁰⁴¹ Valsalobre 1989:586

¹⁰⁴² Destaquem l'ús de l'esquelet i dels cranis com a elements decoratius dels altars d'ànimes i les versions del segle XIX que lliguen amb els inicis del cinema. Aquest és el cas de les fantasmagories, com la placa de vidre per llanterna màgica de producció francesa titulada *Squelette dans son linceuil*, de l'any 1850, conservada al Museu del Cinema, Col·lecció Tomàs Mallol, a Girona.

concepte funerari, marcant l'espai que ocupa la mort, i esdevenint un imaginari descarnat del macabre.



Fig. 98. Rajola amb representació d'un crani, c. 1600,
VINSEUM, Museu de les Cultures del Vi de Catalunya, Vilafranca del Penedès.

Un tercer àmbit d'estudi que plantejàvem als objectius era una sistematització de les iconografies funeràries. Aquesta tasca ha suposat, en una primera fase, el buidatge de la bibliografia, completada, en una segona fase, amb la recerca *in situ* d'aquelles col·leccions, museus o espais patrimonials que ens podien aportar un *corpus* de peces per l'estudi de les relacions entre art i mort. La tercera fase va ser l'ordenació de les informacions recopilades en una base de dades icònica personal que ha estat el sistema d'organitzar el volum d'obres que, de forma progressiva, anaven configurant la nostra galeria. Un cop sistematitzada la informació, es va portar a terme una ordenació temàtica de les obres per tal de trobar aquells lligams que de forma progressiva es presentaven en els diferents capítols de la tesi¹⁰⁴³.

¹⁰⁴³ Un projecte de futur és continuar amb la incorporació de noves obres perquè encara queden moltes parròquies i col·leccions patrimonials per incorporar en aquest llistat que hem desenvolupat. Les peces que faltarien serien complementàries ja que la major part d'elles ja han estat estudiades i incorporades en la nostra tesi.

El resultat foren unes temàtiques que podien vertebrar les connexions entre imatge i fet funerari. Aquestes han estat analitzades davant les tesis posttridentines, interessant-nos en veure el reflex dels nous cultes o les pervivències dels cultes medievals, lligats tots ells amb el final dels dies, les postrimeries de l'ésser humà. Entre les més destacades podríem citar l'exaltació del Purgatori i la seva defensa teològica i la intersecció dels sants i la seva mort com a *exemplum*, i en ocasions amb la conservació del cos miraculós santificat com a relíquia¹⁰⁴⁴. Les hagiografies taumatúrgiques podien ser noves, arran les noves beatificacions i canonitzacions, o ser una oficialització dels cultes anteriors ja existents. Aquesta oscil·lació a nivell local ha estat de gran interès junt amb la recuperació de cossos i devocions medievals que, amb el seu procés modern de santificació, passaven a ser enaltides amb peces escultòriques o d'orfebreria per la seva presentació als fidels.

Entre els temes que obren noves vies de recerca, trobem aquells aspectes complementaris a les iconografies funeràries ja estudiades. Amb la figura de Sant Josep com a patró de la Bona Mort es pot plantejar una mirada més àmplia vers el segle XIX, que ha de passar per les referències europees, els textos devots, la circulació d'estampes, les pregàries, les butlles papals, les pintures i els retaules, entre d'altres documents que ens permetrien avançar vers altres iconografies, a més a més de les ja estudiades, d'aquest fenomen lligat a les tesis contrareformistes. Així mateix, una via de recerca paral·lela seria la vinculació específica del Purgatori dins de les vides de sants que al llarg dels segles XVII i XVIII mostren passatges de les seves hagiografies vinculats al denominat tercer lloc. Hem analitzat el cas de Sant Francesc d'Asís (fig. 99) i Sant Nicolau Tolentino, però podríem resseguir les fonts i les derivacions iconogràfiques que mostren aquests sants, i d'altres, amb la defensa teològica del Purgatori en un marc cronològic més extens al presentat¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴⁴ Sobre el Purgatori voldríem fer esment de les devocions associades amb les interseccions de sants, santes i ordres religioses per les ànimes. Les advocacions marianes com la Mare de Déu del Carme enllacen amb la presència de Sant Josep, de Sant Francesc o altres figures i esdevenen el vincle entre el món real i el món de les creences en un més enllà on purgar els pecats venials.

¹⁰⁴⁵ Per aquesta tipologia d'estudi destaquem els estudis iconogràfics de la Dra. Sílvia Canalda sobre les versions contrareformistes de Sant Francesc i la defensa del Purgatori, (Canalda 2008).



Fig. 99. Llorenç Passoles, *Conjunt ceràmic del convent de Sant Francesc*, 1671-1673, convent de Sant Francesc d'Assis, Terrassa, detall.

Lligant amb les idees expressades anteriorment, un quart aspecte a desenvolupar tracta sobre la transcendència cronològica de certs aspectes estudiats, transcendència que ens obriria una nova via d'estudi endinsant-nos en el segle XIX i XX per copsar la continuació de certes fórmules, divergències o modificacions de certes actituds culturals que han arrelat en la societat i que es mantindran en l'aspecte original o en la seva versió modificada¹⁰⁴⁶.

Aquest és el cas dels gravats xilogràfics que ens ofereixen una font de recerca, malgrat les dificultats habituals degut a no saber l'autoria, la datació o el lloc de realització, ja que reprenen les formes dels segles XVII i XVIII per fer-les arribar als segles posteriors. Iniciada aquesta mirada transversal, vam decidir utilitzar aquells exemples més significatius que van ser integrats a la tesi, els datats i/o signats. Una bona part va ser deixada fora del present treball per acotar de forma clara la cronologia davant les inseguretats en les datacions de fórmules artístiques que podien oscil·lar entre el segle

¹⁰⁴⁶ En aquesta derivació vers el segle XIX hem de destacar estudis que s'han ocupat dels espais d'enterrament. Recerques com les de Rosa Alcoy, *El Cementiri de Lloret de Mar: indagacions sobre un conjunt modernista*, és un dels exemples sobre l'atenció dels especialistes a l'escultura funerària en època modernista, (Alcoy 1990). Natàlia Esquinas amb l'article «Josep Llimona al Cementiri d'Arenys» ens ofereix estudis doctorals en curs sobre aquesta tractament de la mort a finals del segle XIX i inicis del segle XX, (Esquinas 2010).

XVIII i el segle XIX, pels tiratges consecutius d'aquestes, la venda de les planxes entre els impressors i la reutilització de les mateixes amb distàncies temporals molt grans.

A nivell pràctic s'ha portat a terme un buidatge de les col·leccions del Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular, de la Biblioteca de Catalunya i de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Hauríem d'afegir les col·leccions de goigs i estampes dels museus, com el Museu Frederic Marés o el Museu Etnogràfic de Ripoll, que conserven fons patrimonials en aquesta mateixa línia d'estudi, no tan sols amb les versions impreses, sinó també amb les derivacions ceràmiques de les mateixes i amb altres materials que mantenen les mateixes fórmules. Amb aquest volum d'imatges tradicionalment dites «populars» es pot establir una sèrie de relacions que permet, sense dubte, veure les tipologies més habituals i la circulació de les idees com a part inherent a l'ús social d'aquestes¹⁰⁴⁷. Aquesta vessant de la recerca podria derivar vers estudis més específics que fessin ús d'aquests rics catàlegs d'obres.

La introducció de les idees de la mort en les formes de fer de la societat ha estat presentada amb els casos de les processons religioses o de les festivitats anuals derivades d'aquestes. La festa és l'espai comú on els diferents estaments de la societat tenien accés a les idees que circulaven. Una mirada més profunda, mitjançant les tècniques i mètodes propis de l'antropologia i de la sociologia, ens podria donar noves respostes a quines són les relacions de les festes popular i de les processons que integren la temàtica de la mort dins de les xarxes socials. Aquesta mirada ambiciosa comportaria un grup de treball amb professionals que podrien dur el concepte

¹⁰⁴⁷ La nostra elecció per creacions signades o integrades dins del camp d'estudi de la història de l'art va ser també motivada per la necessitat d'una metodologia i d'un marc teòric propi en tractar aquesta tipologia d'obres, denominades «populars» i que han format part dels estudis antropològics. A tall d'exemple, una definició d'aquest àmbit d'estudi és la següent que a l'artesanía contraposa l'art popular, tan sols com a reflexió de l'ús oficial d'aquests conceptes: «En l'art popular, per una altra banda, també es requereix aquesta destresa manual a l'hora de construir les obres proposades. En aquest cas, la producció ja no l'anomenem objecte, sinó obra. Les obres artístiques poden ser individuals o col·lectives, permanents o efímeres. L'art popular es manifesta en decoracions de carrers, pessebres, catifes de flors i més, manifestacions que tenen relació amb el cicle de l'any», <<http://culturapopular.bcn.cat/ca/ambits-festius/artesanía-i-art-popular>>, 20/05/2015.

plantejat a un camp d'estudi més ampli partint de les humanitats i de les ciències socials.

Aquest darrer apartat de les nostres conclusions, sobre les derivacions temàtiques de la mort vers els segles XIX i XX, hauria de ser sobre aquells elements que ens hem trobat com a idees associades a la tesi, que en ocasions s'allunyaven però que no podíem deixar d'esmentar. Aquest era el cas del concepte de memòria i de patrimonialització vinculat als espais de la mort dels segles XVII i XVIII. Al llarg del segle XX es va desenvolupar una recuperació de la memòria històrica de la mort lligada als conflictes bèl·lics, que culminen en l'any 1714, amb exemples escultòrics de dimensió pública, tant del període modernista com de l'art contemporani. Introduir aquestes creacions artístiques, de cronologia diferent al nostre context però basades en la mort d'època moderna a Catalunya, ha estat una aposta personal per deixar palesa les possibilitats que, com a investigador, es presentaven en aquesta tesi¹⁰⁴⁸.

El fet de patrimonialitzar, en períodes posteriors, els llocs de la mort, és una estratègia d'extensió global que ha fet, del traspàs i de les sepultures, un espai patrimonial activat, per part dels poders gestors, que condensa interessos polítics, socials, identitaris, econòmics, religiosos i turístics. Un estudi més profund sobre aquest tema ens permetria copsar les imbricacions locals, nacionals i internacionals d'aquest fet¹⁰⁴⁹. La secció de la tesi dedicada a aquest tema era una aproximació centrada en el nostre marc històric i geogràfic, que permetria portar a terme altres estudis comparatius.

¹⁰⁴⁸ El màster en Gestió del Patrimoni Cultural ens va oferir un marc teòric que vam considerar adient d'incorporar en la visió culturalista de la recerca doctoral. Aquest ús dels coneixements universitaris adquirits durant el període de gestació de la tesi va configurar una conceptualització de la història de l'art lligada a altres disciplines, conceptualització que hem volgut presentar en un treball interdisciplinari que mostrava millor les derivacions d'un tema complex com és la mort.

¹⁰⁴⁹ Antoni Miralda, amb la seva proposta *Cenotafios. Monumento de interès turístico-cultural*, realitzada entre els anys 1969-1975, conservada al MNCARS, ja reflexionava des de l'art sobre aquest concepte. La seva proposta és una complexa codificació de la iconografia històrica per elaborar monuments commemoratius dedicats a una persona morta, sense disposar de les restes físiques de l'evocat. La institució descriu així l'obra que enllaça amb la nostra proposta d'aproximació a la mort històrica: «*Interesado por el espacio público y por la idea de monumento como fórmula para interferir políticamente en la vida cotidiana, Miralda realiza varias esculturas que denomina Cenotafios. Monumento de interés turístico-cultural (1969-1975). Estas arquitecturas, en realidad maquetas para una posible construcción monumental en la vía pública, poseen un carácter visitable y festivo que sirve de alternativa lúdica al turismo institucionalizado de guías y monumentos*», <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-426>>, 21/05/2015.

Amb aquesta tesi doctoral titulada *Art, devoció i ritual funeraris a la Catalunya moderna* ens proposàvem una mirada interdisciplinària al fet de morir. El punt de partida era la història de l'art al servei de les devocions i dels rituals funeraris. En aquest camí s'han creuat la literatura, la història, l'antropologia, la sociologia i la teologia com a disciplines que ens permetien obtenir una millor comprensió de la mort durant els segles XVII i XVIII. L'art era un aspecte de la societat abocada al traspàs de l'ànima, deslligada de la càrrega corporal, i la seva relació amb altres disciplines ens oferia la possibilitat d'apropar-nos de forma més aprofundida a la riquesa del tema. Per endavant s'obren noves vies d'investigació, en un període post doctoral, que hem especificat en aquestes conclusions.

IV. BIBLIOGRAFIA

FONTS MANUSCRITES

Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB)

ACB, *Consueta de la sagristia. Tractat de les generalitats en los oficis celebrados en la Seu de Barcelona* (s. XVI-XIX)

ACB, *Exemplaria I*, 1536-1605

ACB, *Exemplaria II*, 1599-1637

ACB, *Exemplaria III*, 1617-1666

ACB, *Exemplaria IV*, 1637-1722

ACB, *Exemplaria V*, 1725-1814

ACB, *Òbits: funerària*, 1599-1996

- «Registre de defuncions i enterraments (1579-1991...)»
- «Administració de les sepultures en general (1560-1795)»
- «Germandat de les sepultures canonicals (1660-1830)»
- «Vaseria de la Seu (1533-1863)»
- «Albarans de les sepultures (1590-1833)»
- «Miscel·lània»
 - «Llibre dels números de les sepultures del claustre (1699)»
 - «Ròssecs de sepultures i albats (1702-1805)»

ACB, *Sacristia I*, 1673-1755

Arxiu Diocesà de Barcelona (ADB)

ADB, *Episcopologi Eustaquio Azara*, 1794-1797

ADB, *Registra Communium*, 1571-1579

ADB, *Registra Communium*, 1616-1618

ADB, *Registra Communium*, 1772-1775

ADB, *Regista Communium*, 1795-1798

Arxiu Capitular d'Urgell (ACU)

ACU, *Ordinarium Sacramentorum secundum Sacrosancte Urgellensis Ecclesie ritum*, 1536.

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB)

AHCB, *Consell de la Ciutat i Ajuntament Modern. Actes protocol·laris. Dietari de l'antic Consell Barceloní*.

Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB)

AHPB, Antoni Joan Fita, *Liber Sextus Testamentorum*, 1611-1641.

AHPB, Jacint Barramon, *Manuale instrumentorum*, 1756-1757.

Arxiu parroquial de Sant Just i Sant Pastor (APSJP)

APSJP, Arxiu Comunitat, *Llibres de Òbits de la Comunitat dels Sants Just i Pastor*, 1388-1598.

APSJP, Arxiu Comunitat, *Llibres de Òbits de la Comunitat dels Sants Just i Pastor*, 1598-1900.

APSJP, Arxiu de l'Obra, Doc. 83.

APSJP, Arxiu de l'Obra, Doc. 207: *Llibre de las Sepulturas o Vasos*.

APSJP, *Llibres Defuncions de l'Arxiu Parroquial*, 1704-1900.

APSJP, Ms. 2/1609.

Arxiu parroquial de Santa Maria del Pi (APSMP)

APSMP, *Registre Parroquial. Llibres parroquials. Òbits*, 1372-1994

Biblioteca de Catalunya (BC)

Prada, V. *Pallida mors. Sepulcros de la Casa Real de Aragón; Condes de Urgel, Duques de Segorbe, y Cardona; Varones, Señores de vasallos, Cavalleros; Obispos, Abades, y otros muchos, que descansan y eligieron sepultura en el Insigne y Real Monasterio de Nuestra Señora de Poblet, Orden del Cister*, 1678.

Biblioteca Nacional de España (BNE)

Polanco, J. G. *Memoria de las misas que en su testamento y por ánimas del purgatorio y por negocios gravísimos o devociones particulares se dicen*. Madrid: 1625.

Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa (CDMT)

Copia de la real pragmática de 1723 sobre el uso de los lutos.

FONTS IMPRESES

Abad, A. *Oracion funebre en las exequias del emperador Joseph Primero que celebrò la ciudad de Barcelona, en su iglesia cathedral, dia 11 de julio de 1711*. Barcelona: Juan Pablo Marti, 1711.

Acero y Aldovera, M. *Tratado de los funerales y de las sepultures*. Madrid: Imprenta real, 1736.

A la muerte del christianissimo monarca Luis Tercio Decimo de Francia y conde de Barcelona que passò a major [sic] vida el dia de la Ascension del Salvador del presente año 1643. Barcelona: Gabriel Nogues, 1643.

Anglasell i de Cortada, M. *Funebre ocaso y oriente glorioso de nuestro amado sol a distintos aspectos de la luna de octubre*. Barcelona: Rafael Figueró, 1700.

Armanyà i Font, F. *Oracion e inscripciones en las sumptuosas exequias que el Convento del P.S. Agustin de Barcelona dedicó en su real templo a la pia memoria de Fr. Agustin de Eura: en los dias 29 y 30 de enero de 1764*. Barcelona: Juan Nadal, 1764.

Auter, S. T. *Oracion fvnebre que al llanto de la avrora del mas amable sol, dixo Don Severo Thomas Avther, en las lagrimas cariñosas que dedicó la ciudad de Tortosa à la muerte de Doña Mariana de Avstria N.Sa*. Barcelona: Ioseph Llopis, 1696.

Auter, S. T. *Oracion fvnebre qve al llanto de la avrora del mas amable sol, dixo Fr. D. Severo Thomas Avther, en las lagrimas cariñosas que dedicó la ciudad de Tortosa à la muerte de D. Mariana de Avstria N.S*. Barcelona: Rafael Figuerò, 1696.

Barón y Arín, J. *Tresor per als vius y almoyner del Purgatori, Lo Rosari de Maria Santissima*. Barcelona: Joan Serra y Centené, 1784.

Barutell i d'Erill, L. *Discurso panegirico en la canonizacion de Santa Maria de Cervellon, que en el festivo culto, que en demonstraciones de el afecto con que la venera consagrò y saca á luz el Braço Militar y dixo Luis de Barutell y Erill en el mariano templo de el primer y real convento de el Real y Militar Orden de la Merced*. Barcelona: Rafael Figuerò, 1693.

Bellarmino, R. *Arte de bien morir*. Lleida: Editorial Mariana, 1899 (1620).

Breve descripción de las funerales honras, que a la catholica magestad de la Reyna N.S. doña Mariana de Austria dignissima madre del rey Carlos Segundo. Barcelona: Imprenta de Rafael Figuerò, 1696.

Breve, y descriptiva relacion de las solemnes exequias, que la religiosa comunidad del convento de Santa Cathalina virgen, y martyr de Barcelona, consagró a la venerable memoria del mas ilustre Hijo, y amado Padre el reverendissimo Fr. Thomás Ripoll, maestro general de toda la Orden de Predicadores. Con la oracion funebre y Panegyrica, que dixo el M. R. P. M. Fr. Juan Leonart, Prior actual del mismo Convento. Barcelona: Joan Jolis, 1748.

Caeremoniale episcoporum iussu Clementis VIII reformatum: Appendix: De vestium usu et varietate Smi. D. N. Papae ac RR. DD. S. R. E. Cardinalium per totum annum. Augustae Taurinorum: 1602.

Caeremoniale Episcoporum Clementis VIII primum nunc denuo Innocentii Papae X auctoritate recognitum. Roma: Typ. Rev. Cam. Apost., 1651.

Calderón, B. *Alabanzas de la insigne Ciudad de Barcelona, y de las cosas insignes della, y de los seis cuerpos santos que tiene*. Barcelona: Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1604.

Carta real escrita als molt illustres i fidelissims senyors diputats i oydors de comptes del General del Principat de Catalunya la data de la qual es en Madrit al 1 de Nohembre 1700. Barcelona: Rafael Figueró, 1700.

Cases, M. *Llave, y ejercicios del libro apocalypico escrito por dentro, y fuera. El qual va a parte, y lo puede leer el que sabe, y el que no sabe de letra.* Barcelona: casa Cormellas, 1681.

Cases, M. *Desenganys del Apocalypsis : disposats y declarats ab sos signes ó imatges en celestial sustento per los majors en edat y en llet espiritual per los parvulos y menors.* Barcelona: Joan Jolis, 1694.

Chanut, A. *Elogio fvnebre de Lvis XIII, el Ivsto, rey christianissimo de Francia y de Navarra y conde de Barcelona, Rossellon y Cerdanya escriuìde en latin y diòle a la estampa en Tolosa el R.P. Antonio Chanvt: diuulgase en lenguaje español para noticia mas vniuersal digno que en todas lenguas se pregone.* Barcelona: Lorenço Déu, 1643.

Compendioso resumen de la prodigiosa vida de Santa Maria de Cervelló, vulgarmente llamada del Socós, primera religiosa professa del real y militar orden de Nuestra Señora de la Merced, Redencion de Cautivos, hija de la ciudad de Barcelona. Barcelona: Jaume Surià, 1693.

Copia del testamento cerrado qve en dos de Octubre de mil y setecientos y del codicilo, qve en cinco del mismo mes y año hizo la magestad del señor rey D. Carlos II (qve está en gloria) debaxo de cvya disposición falleció en primero de Novimebre siguiente y también copia del papel que cita el testamento. Barcelona: Rafael Figueró, 1700.

Coronelli, V. M. *Atlante veneto, nel quale si contiene la descrittione geografica, storica, sacra, profana, e politica, degl'imperij, regni, provincie, e stati dell'universo, loro divisione e confini, coll'aggiunta di tutti li paesi nuovamente scoperti, accresciuto di molte tavole geografiche, non più publicate.* Venècia: Domenico Padovani, 1690.

Costa, R. *Oracion panegyrica en la declaracion del culto immemorial con titulo de canonizacion de Santa Maria de Cervellon, ò del Socòs, que en la fiesta que consagró el dia octavo de su celebre octavario el cariñoso culto del excelentissimo señor don Iuan*

Claros Alfonso Perez de Guzmán el Bueno, duque de Medina Sidonia, virrey y capitan general en el Principado de Cataluña. Barcelona: Jaume Surià, 1693.

Devotos obsequiosos cultos y leales festivas aclamaciones con que celebró la ciudad de Barcelona la gloriosa translacion de Olagver sv santo, y la regia venida de sv catholico monarca Felipe IV en Aragon y V en Castilla, conde de Barcelona y sv feliz consorcio con Maria Lvisa, princesa de Saboya. Barcelona: 1702.

Dictamen de la Academia Medico-Practica de Barcelona sobre las frecuencias de las muertes repentinas y apoplejias que en ella acontecen. Barcelona: Carlos Gibért y Tutó, 1784.

Doméneq, A. V. *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña.* Barcelona: Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1602.

Dolorosos lamentos de las benditas almas del Purgatorio que se cantan en la capilla del santo Christo. Barcelona: s/d.

Exequias del augustissimo señor emperador Josepho Primero, celebradas por el magnifico Magistrado de la Lonja del Mar de la ciudad de Barcelona en su capilla de dicha Lonja, el dia 21 de iulio. Barcelona. Rafael Figuerò, 1711.

Festivas demostraciones y magestuosos obsequios con que el Consistorio de Cataluña celebró el arribo e himeneo de los Reyes Felipe IV de Aragón y V de Castilla. Barcelona: Rafael Figueró, 1702.

Finestres i Montalvo, J. *Historia del R. Monasterio de Poblet, ilustrada con dissertaciones curiosas sobre la antigüedad de su fundación, Catálogo de Abades y memorias Chronológicas de sus gobiernos, con las de Papas, Reyes y Abades Gen. de Cister tocantes a Poblet.* Cervera: J. Barber, 1753-1756.

Fontanella, F. *Occident, eclipse, obscurat, funeral, aurora, claredat, belleza, gloriosa al sol, lluna y estela radiant de la esfera, del epicle, del firmament de Cathalunya: panegirica alabança, en lo vltim vale, als manes vencedors del doctor Pau*. Barcelona: Gabriel Nogues, 1641.

Foxà, R. *Oracion funebre, que en las exequias, que hizo la mui ilustre, y nobilíssima ciudad de Barcelona en la muerte de Nuestra Reina, y Señora D Maria Amalia de Saxonia, y Austria*. Barcelona: 1761.

Garcia, A. I. *Los comisarios de la canonización de San Oleguer dan razón del estado en que tienen el proceso de la visita que haze Monseñor Reverendissimo don Luis Sans Obispo de Barcelona*. Barcelona: Gabriel Graells, 1618.

Garcia, F. V. *Sermó predicat en la iglesia catedral de Gerona*. Barcelona: Jeroni Margarit, 1622.

Garrigó, F. *Panegyrico funeral en las exequias de la catholica magestad la Reyna Madre doña Mariana de Austria que celebrò la ciudad de Barcelona en su Iglesia Cathedral dia 19 de junio de 1696*. Barcelona: en casa de Cormellas, 1696.

Gil, P. *Modo de ajudar a ben morir, als qui per malaltia, ò per iusticia moren:* Barcelona: Joan Amellò, 1605.

Girona, J. *Satisfacción a las dificultades que se oponen a la extensión del rito y rezo concedida a san Narciso obispo y martyr*. Girona: Jeroni Palol, 1691.

Goigs i alabances del gloriós sant Ramon de Peñafort. Cathala, de l'Orde de Predicadors. Composts per un Religiós Cathala, de dit Orde. Barcelona: Jaume Cendra, 1650.

Guiu, F. *Manual per dirigir los malalts en sas malalties, y en lo tremendo pas de la mort: ab algunas benediccions oportunas y avisos als sacerdots assistents*. Barcelona: Jordi Roca y Gaspar, 1820.

Hivern, J. *Modo expedit y practich de ajudar a be morir: teixit de breus y diferents actes, afectes y oracions jaculatorias: ab dotse advertencias molt importants per a exercici y ministeri tan sant y meritori (mirias be lo prolech) y à la fi del llibret, ab la recomendació de la anima y ab lo respons per la anima del moribundo, luego que sia mort*. Girona: Narcis Oliva, 1756.

Indulgencias, gracias y perdons concedidas per nostre molt sant pare Paulo V als confreres de la Confraria de la Sanch de Iesu-Christ en la iglesia parroquial de nostra senyora del Pi de la ciutat de Barcelona, any 1681. Barcelona: Vicens Surià, 1682.

Interián de Ayala, J. *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometeres freqüentemente en pintar, y esculpir Imágenes Sagradas*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1782.

Isolanus, I. *Somme des dons de Saint Joseph*. Avinyó: Amédée Chaillot Éditeur, 1861.

Izquierdo i Capdevila, J. *El amigo de los hombres, elogio que en las solemnes exequias celebradas por la Real Junta del Hospicio i Refugio de esta ciudad en su iglesia el dia 29 de julio de 1797 a su difunto presidente el ilustrísimo seños D, Eustaquio de Azara obispo de esta Diócesis*. Barcelona: Francisco Suriá i Burgada, 1797.

Lamentos de las benditas almas del Purgatorio, que se cantan en la capilla del S. Christo del cementerio del Santo Hospital General de Santa Cruz de Barcelona. Barcelona: imprenta de los herederos de Maria Martí, administrada por Mauro Martí, 1745.

Lozano, B. *Tiernos suspiros con que el Cabildo de San Ildefonso explico su quebrante en el entierro de D. Phelipe V y oración fúnebre*. Madrid: Imprenta del Infante Cardenal, 1746.

Martín de Andújar, *Geometria y trazas pertenecientes al oficio de sastres: donde se contiene el modo y orden de cortar todo genero de vestidos*. Madrid: Imprenta del Reino, 1640.

Masdeu, J. F. *Vida del beato Josef Oriol*. Barcelona: Compañía de Jordi, Roca y Gaspar, 1807.

Mercader, J. *Oracion funebre, que en las exequias dedicadas por la Real Academia de Buenas Letras de la ciudad de Barcelona, el dia 20 de diciembre de 1755, en el Templo de Santa Cathalina martyr de la misma ciudad, a la memoria de su Presidente el señor Conde de Perelada*. Barcelona: Francisco Surià, 1755.

Nenias reales y lagrimas obsequiosas que a la immortal memoria del gran Carlos Segundo en credito de su mas imponderable dolor y desempeño de su mayor fineza dedica y consagra la Academia de los desconfiados de Barcelona las saca en su nombre à la luz publica Don Joseph Amat de Planella y Despalau. Barcelona: Rafael Figuerò, 1701.

Orden de la procesion del Jueves Santo que hace la Archicofradia de la Purisima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, fundada en la parroquial del Pino, s/l i s/d.

Ordinarium Barcinonense: Gulielmi Cassadori episcopi iussu aeditum: & in sex libros digestum quibus ea continentur quae potissimùm ad parochi munus spectant. Barcelona: Claudium Bornat, 1569.

Ordinarium Sacramentorum Barchinonense. Barcelona: Petrum Posa, 1501.

Ordinarium sacramentorum secundum honorabilem consuetudinem Tarraconensis ecclesie hispaniarum metropol. Liò: Cornelius a Septe[m]gra[n]gijs, expensis Rapahelis Dauder et Joan[n]is Trinxerij, 1550.

Ordinarium sacramentorum secu[n]dum laudabile[m] ritum dioecesis Geru[n]den[sis] / iussu admondu[m] Iohannis a Margarit conuenientissime digestu[m]; ac per viros ecclesiasticoru[m] officiorum peritia con[n]spicuos multo locupletius necnon eme[n]datius quam hactenus fuerit redditum, diphtongis accentibusq[ue] in gratiam sacerdotum pr[a]ecipueq[ue] curatorum decenter illustratu[m]. Liò: Cornelius de Septemgrangijs, impensis Ioannis Gordiol[a]e bibliopol[a]e Barchinon[ensis], 1550.

Peregrinació del venturòs Pelegri: ab las coblas de la mort ara de nou corregides. Barcelona: Pau Campins, 1723.

Peregrinació del venturòs pelegri: ab las coblas de la mort, ara de nou corregidas. Cervera: estampa de la RL. Universitat, per Antonia Ibarra viuda, 1762.

Peregrinació del venturós pelegri: ab las coblas de la mort, ara de nou corregidas. Cervera: Imprenta de la Pontificia y Real Universitat, 1797.

Pérez, B. *Tratado de devoción y modo que se ha de tener para sacar muchas animas de Purgatorio.* Barcelona: Imprenta de Esteve Liberós, 1622.

Platica que, en conformitat de lo que disposa lo Pontifical romá, feu lo Illustrissim Senyor Bisbe de Barcelona en lo dia 13 de mars de est any 1775, antes de comensar la benedicció del cementiri, que de orde, y à costas de Sa Illustrissima se ha construhit, comú à totes les parroquies de esta ciutat. Barcelona: 1775.

Pompa funebre y solemnes exequias que la Real Junta Particular y Consulado de Comercio del Principado de Cataluña consagró a la memoria de su amado rey y singular bienhechor el señor Don Carlos Tercero el dia 15 de enero de 1789. Barcelona: Francisco Suriá y Burgada, 1789.

Pontich, M. *Consítuciones Synodales Diócesis Gerunden*. Girona: Jeroni Palol, 1691.

Prematica en que se da la orden que se ha de traer de los lutos en estos Reynos. Madrid: 1588.

Puig, A. *El Verdadero pastor que fue el todo para todas sus ovejas con el exemplo, doctrina y temporal subsidio: sermon funebre que, en el dia XIX de diciembre del año MDCCLXXXI, ultimo de los tres en que el muy reverendo clero de la parroquial de San Pedro de las Puellas de la ciudad de Barcelona celebrò las funerales exequias del señor Don Joseph Climent obispo (que fue) de Barcelona, dixo el R.P. Fr. Ambrosio Puig sale a luz a expensas de algunos apasionados al difunto y al autor*. Barcelona: Juan Centené, 1781.

Puig, J. *Sermo que predica lo R.P. lavme Pvig en les Reals Exequies que la molt Illust. y Nobilissima Ciutat de Barcelona celebrà a 20 de luny de 1643 a la grata y bona memoria de Lluy XIII lo lust, rey de França y de Nauarra, comte de Barcelona: ab vna breu relacio de lo succeit en elles*. Barcelona: Jaume Matevad, 1643.

Puig i Xoriguer, S. *Cenotaphio que la gratitud de un gran numero de discipulos levanta en digna honrosa memoria de su maestro dando a la publica luz las solemnes exequias del Dr. Juan Bautista Bolló celebradas por el zelo de los mismos discipulos dia 18 de febrero de 1754*. Barcelona: en la imprenta de Teresa Piferrer, 1754.

Quevedo, F. *La cuna y la sepultura*. Madrid: Imp. del Reyno, 1634.

Real Pragmática sobre excesos en lutos y funerales. Barcelona: 1786

Reales cédulas de ereccion, y ordenanzas de los tres cuerpos de comercio de el Principado de Cathaluña, que residen en la ciudad de Barcelona. Barcelona: Francisco Suriá, 1763.

Reales exequias que a su augusta soberana Da. Maria Amalia de Saxonia reina de España consagró el rendido amor y gratitud de la mui ilustre ciudad de Barcelona en los dias 23 y 24 de abril de 1761. Barcelona: en la imprenta de Maria Teresa Vendrell y Texidó, 1761.

Rebullosa, J. *Vida y milagros del divino Olaguer, Obispo de Barcelona y Arçobispo de Tarragona.* Barcelona: Lucas Sánchez, 1609.

Relación de las fiestas que se han hecho en la insigne ciudad de Barcelona por el feliz nacimiento del Serenissimo Principe don Carlos. Barcelona: Joseph Forcada, 1662.

Relación que hace el claustro de la Real, y Pontificia Universidad de Cervera al Rey Nuestro Señor Don Fernando Sexto (Dios le guarde) de la festiva pompa, con que el día 4 de diciembre de 1746 aplaudió la exaltación al throno, y proclamación de su S. Cr. Magestad. Cervera: Manuel Ibarra, 1746.

Relacion verdadera de las fiestas que se hizieron en la ciudad de Barcelona a los 18 de Setiembre deste año de 1630 que fue el dia que se presentò el rotulo de nuestro santissimo Padre Vrbano VIII para que se fulmine y se haga con autoridad apostolica processo autentico de la vida y milagros de San Olaguer, obispo que fue de dicha ciudad, y desta manera pueda legitimamente procederse a la canonizacion del santo. Barcelona: Sebastian y layme Matevad, 1630.

Relox de la buena muerte que señala las horas a sus congregantes: con las meditaciones y constituciones su autor un hijo de la Congregacion, que con el titulo de la Buena Muerte y la autoridad de Fr. Benito de Sala, obispo de Barcelona, se fundò en el Convento de San Agustin de dicha ciudad, año 1700. Barcelona: Bartholomè Giralt, 1711.

Rituale romanum. Venècia: Apud Cieras, 1615.

Rituale Romanum: Pauli Quinti Pontificis Maximi iussu editiun. Liò: Michael Chevalies, 1616.

Rocabertí, J. *Lagrimas amantes de la Excelentissima ciudad de Barcelona: con que, agradecida a las reales finezas y beneficios, demuestra su amor y su dolor en las magnificas exequias que celebrò á las amadas y venerables memorias de su difunto rey y señor don Carlos II descrivelas Ioseph Rocaberti.* Barcelona: Iuan Pablo Marti, 1701.

Romaguera, J. *Panegírico en acción de gracias a la Divina magestad por aver restituido la salud a Don Carlos II, en la fiesta que se celebró en la catedral, la ciudad de Barcelona el 28 de Octubre de 1696.* Barcelona: Cormellas, 1696.

Romaguera, J. *Panegírico de la magestuosa traslación del admirable cuerpo de San Oleguer.* Barcelona: Rafael Figueró, 1700.

Sala i Berart, G. *Lagrimas catalanas al entierro y obsequias del deputado ecclesiastico de Cataluña, Pablo Claris.* Barcelona: Gabriel Nogues, 1641.

Sala i Berart, G. *Panegyrico aniversario de los heroes catalanes difuntos, inmortales en sus hazañas: celebre la Deputacion de Cataluña, este año, entre las octauas de la Resurreccion.* Barcelona: Gabriel Nogues, 1639.

Sánchez, S. *Coleccion de pragmáticas, cédulas, provisiones, autos acordados, y otras providencias generales expedidas por el Consejo Real en el Reynado del Señor Don Carlos III.* Madrid: Imprenta de la Viuda é Hijo de Marin, 1803.

Serpi, D. *Tratado de Purgatorio contra Luthero y otros hereges: segun el decreto del S.C. Trident. con singular dotrina de SS.DD. Griegos, Latin y Hebreos.* Barcelona: Imprenta de laume Cendrat, 1604.

Solemnes exequias que a su amado hijo y protector Fr. Juan Thomas de Boxadors consagró el convento de Predicadores de Santa Cathalina Virgen y Martir de la ciudad de Barcelona en los dias 2 y 3 de abril de 1781. Barcelona: Bernardo Pla, 1781.

Vera Tassis, J. *Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exsequias de la esclarecida reyna de las Españas doña Maria Luisa de Orleans, Borbon, Stuart y Austria dignissima consorte del Rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo de Austria.* Madrid: Francisco Sanz, 1690.

LLIBRES I HEMEROTECA

Adeva 1984

Adeva, I. «Los “Artes de bien morir” en España antes del Maestro Venegas», *Scripta Theologica*, XVI, 1984, pàg. 405-415.

Aguelo 2005

Aguelo, J. i Huertas, J. «El món de la mort entre els segles XIII i XIX al convent de predicadors de Santa Caterina de Barcelona», *Arqueologia medieval: revista catalana d'arqueologia medieval*, 1, 2005, pàg. 32-55.

Ainaud de Lasarte 1958

Ainaud de Lasarte, J. «La pintura dels segles XVI i XVII». A: Folch i Torres, J. (dir.). *L'art català*, vol. II. Barcelona: Aymà, 1958, pàg. 73-94.

Ainaud de Lasarte 1978

Ainaud de Lasarte, J. «El Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo». A: *Cataluña. Tierras de España*, vol. II. Barcelona: Editorial Noguer, 1978, pàg. 73-132.

Ainaud i Escudero 1989

Ainaud i Escudero, J.-F. «L'Arquitectura efímera a la Barcelona del segle XVII». A: Rossich, A. i Rafanell, A. (eds.). *El barroc català*. Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1989, pàg. 411-433.

Alba daurada 2006

Alba daurada: l'art del retaule a Catalunya, 1600-1792. Girona: Museu d'Art de Girona, 2006.

Alcolea 1959-1962

Alcolea, S. «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XIV-XV, 1959-1962.

Alcolea i Gil 2003

Alcolea i Gil, S. *Catalunya-Europa. L'art català dins Europa*. Barcelona: Pòrtic, 2003.

Alcoy 1990

Alcoy i Pedrós, R. *El Cementiri de Lloret de Mar: indagacions sobre un conjunt modernista*. Lloret de Mar: Ajuntament de Lloret de Mar, 1990.

Alighieri 2000

Alighieri, D. *La Divina Commedia*. Milà: Mursia, 2000.

Allo Manero 1989

Allo Manero, A. «Tradición ritual y formal de las exequias reales de la primera mitad del siglo XVIII». A: *El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII*. Madrid. Comunidad de Madrid, 1989, pàg. 33-42.

Allo Manero 2004

Allo Manero, A. i Esteban Lorente, J. F. «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana; siglos XVI, XVII y XVIII», *Artigrama*, 19, 2004, pàg. 39-94.

Amades 1935

Amades, J. *La mort, costums i creences*. Barcelona: La Neotípia, 1935.

Amades 1950

Amades, J. *Costumari català*, vol. I. Barcelona: Salvat, 1950.

Amades 1956

Amades, J. *Costumari català*, vol. V. Barcelona: Salvat, 1956.

Amades 1969

Amades, J. *Folklore de Catalunya: costums i creences*, vol. III. Barcelona. Selecta, 1969.

Anatomie 2008

Anatomie des vanités. Brussel·les: Maison d'Érasme, 2008.

Ariès 2000

Ariès, P. *Historia de la muerte en occidente*. Barcelona: El Acantilado, 2000.

Ariès 2011

Ariès, P. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 2011.

Art 2009

Art públic de Barcelona. Barcelona. Ajuntament de Barcelona i Àmbit Serveis Editorials, 2009.

Arte catalán 1984

Arte catalán: estado de la cuestión, Actes del V Congreso del CEHA. Barcelona: Diputació de Barcelona i Caixa d'Estalvis de Catalunya, 1984.

Augé 2005

Augé, J.-L. (dir.). *Inventaire Général des collections du Musée Goya*, vol. I. Castres. Musée Goya, 2005.

Azanza 2007

Azanza, J. J. «Apostolado del pintor Francisco Palacios». A: *Memoria 2006, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2007, pàg. 205-207.

Balcells 2008

Balcells, A. *Llocs de memoria dels catalans*. Barcelona: Proa, 2008.

Barbarà 2007

Barbarà, M^a R. «Els retaules de Lluís Bonifàs i Massó a les esglésies parroquials d'Almóster i l'Aleixar». A: Bassegoda, B., Garriga, J. i París, J. (eds.). *L'època del barroc i els Bonifàs*. Barcelona: Universitat de Barcelona i alt., 2007, pàg. 439-448.

Bargalló 1987

Bargalló Valls, J. *Literatura catalana del segle XVI al XVIII*. Barcelona: Teide, 1987.

Baron 2006

Baron, F. «Le médecin, le prince, les prélats et la mort. L'apparition du transi dans la sculpture française du Moyen Âge», *Cahiers archéologiques*, 51, 2006, pàg. 125-158.

Baroque catalan 2011

Baroque catalan. Paris: Éditions Herscher, 2011.

Barral 2014

Barral i Altet, X. «DOPO LA MORTE DEL RE. Politica, religione e arte nei trasferimenti delle spoglie di Alfonso il Magnanimo (Napoli – Poblet, 1458-1671). A proposito del De translatione cadaveris Alphonsi Regis de Aragonia di Michele Muscettola (1667)». A: Rosa Alcoy (ed.). *Art fugitiu: estudis d'art medieval desplaçat*. Barcelona: Grup d'Investigació EMAC, Romànic i gòtic, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 2014, pàg. 65-86.

Bassegoda i Nonell 1990

Bassegoda i Nonell, J. *La arquitectura profanada: la destrucción sistemática del patrimonio arquitectónico religiosos catalán (1936-1939)*. Barcelona: Mare Nostrum, 1990.

Bassegoda i Nonell 1999

Bassegoda i Nonell, J. «Les tombes reials de la catedral de Barcelona. Memòria històrica i crònica del seu trasllat des del claustre a l'interior de la Seu», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIII, 1999, pàg.237-255.

Bayard 1999

Bayard, F. *L'art de bien mourir au XVe siècle*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.

Bergström 1970

Bergström, I. *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*. Insula: 1970.

Bernís 2001

Bernís, C. *El traje en los tipos sociales en el Quijote*. Madrid: Ediciones el Viso, 2001.

Betrán 1993

Betrán, J. L. «La consolidación de la vuitena del morbo en la ciudad de Barcelona (1560-1600)», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 13, 1, 1993, pàg. 631-642.

Betrán 1996

Betrán, J. L. *La peste en la Barcelona de los Austrias*. Lleida: Milenio, 1996.

Bialostocki 1973

Bialostocki, J. «Arte y vanitas». A: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral editores, 1973, pàg. 185-214.

Bialostocki 1988

Bialostocki, J. *The Message of Images. Studies in the History of Art*. Viena: Irsa, 1988.

Binski 1996

Binski, P. *Medieval Death*. Nova York: Cornwell University Press, 1996.

Bonet Correa 1990

Bonet Correa, A. *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*. Madrid: Akal, 1990.

Bonet Correa 1993

Bonet Correa, A. «La arquitectura efímera del Barroco en España», *NORBA: Revista de arte*, 13, 1993, pàg. 23-70.

Bosch 1990

Bosch i Ballbona, J. *Els Tallers d'escultura al Bagès del segle XVII*. Manresa: Caixa d'estalvis, 1990.

Bosch 2002-2003

Bosch i Ballbona, J. «Un "Miracle" per a Pere Nunyes», *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, pàg. 229-256.

Bosch 2007

Bosch i Ballbona, J. «L'art del retaule: els recursos inventius», A: Bassegoda, B., Garriga, J. i París, J. (eds.). *L'època del barroc i els Bonifàs*. Barcelona: Universitat de Barcelona i alt., 2007, pàg. 189-205.

Bosch 2009

Bosch i Ballbona, J. *Agustí Pujol. La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona i alt., 2009.

Botrel 1966

Botrel, J. F. «Sur les usages de l'imprimé. La Navegación para el cielo ou le jeu du Chartreux». A: *Hommage des hispanistes français à Henry Bonneville*. Tours: Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur, 1966, pàg. 59-74.

Bottineau 1968

Bottineau, Y. «Architecture éphémère et baroque espagnol», *Gazette des Beaux-Arts*, LXXI, 1968, pàg. 213-230.

Bottineau 1993

Bottineau, Y. *L'Art de la Cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*. Paris: Mémoires du Musée de l'île-de-France Château de Sceaux, 1993.

Bouza 1990

Bouza Álvarez, J. L. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

Bratu 1991

Bratu, A. «L'ici-bas et l'au-delà en image: formes de représentation de l'espace et du temps», *Médiévales*, 20, 1991, pàg.75-90.

Bratu 1992

Bratu, A. «Du feu purificateur au Purgatoire. Émergence d'une nouvelle image», *Terrain*, 19, 1992, pàg. 91-102.

Cabo i Delclòs 1979

Cabo i Delclòs, L. *Artistes i artesans que, en el transcurs dels segles, han intervingut al temple parroquial de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona*. Barcelona: Arxiu Diocesà i Biblioteca Pública Episcopal, 1979.

Calvo Serraller 1981

Calvo Serraller, F. *La teoria de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981.

Camacho 1969

Camacho, E. *La elegía funeral en la poesía espanyola*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

Camporesi 1986

Camporesi, P. *La chair impassible*. Paris: Flammarion, 1986.

Canalda 1997

Canalda, S. «Renaixement i barroc». A: *Art de Catalunya, Ars Cataloniae*, vol. I. Barcelona: L'Isard, 1997, pàg. 200-235.

Canalda 1999

Canalda, S. *Les Rajoles historiades de Sant Francesc d'Assís a Terrassa: anàlisi de fonts literàries i models visuals d'una mostra de patronatge burgès a la Catalunya del segle XVII*. Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, 1999.

Canalda 2003

Canalda, S. *El Conjunt ceràmic del convent de Sant Francesc d'Assís a Terrassa (ca. 1671-1673): gènesi, obratge, significats*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2003.

Canalda 2004

Canalda, S. «La vida de sant Francesc d'Assís a les rajoles del claustre de Terrassa (1673): un exemple de recolliment, humilitat i ascési», *Terme*, 19, 2004, pàg. 105-123.

Canalda 2006

Canalda, S., Fontcuberta, C. i Narváez, C. «Arte y religión en Cataluña durante los siglos XVI y XVII: el impacto de la Contrarreforma en la arquitectura y las artes visuales. Nuevas propuestas de análisis». A: *La Multiculturalidad en las artes y en la arquitectura: Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. II. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, 2006, pàg. 545-553.

Canalda 2008

Canalda, S. «Ecos de un nuevo Francisco de Asís. Gestación, difusión y ejemplos de la interpretación contrarreformista del santo». A: García Mahiques, R. i Zuriaga Senent, V. F. (eds.). *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia Cultural*, vol. I. València: Biblioteca Valenciana, 2008, pàg. 359-379.

Canalda 2012

Canalda, S. i Fontcuberta, C. «Lengua, identidad y religión en el arte catalán de los siglos XVI a XVIII», *Renaissanceforum*, 8, 2012, pàg. 205-230.

Canalda 2014

Canalda, S. i Fontcuberta, C. (eds.). *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014.

Cantarellas 1973

Cantarellas, C. «Versión española del "Ars Moriendi"», *Traza y baza. Cuadernos Hispanos de simbología, arte y literatura*, 2, 1973, pàg. 97-105.

Canterla 2004

Canterla, C. «El cielo y el infierno en el imaginario español del siglo XVIII», *Cuadernos dieciochistas*, 5, 2004, pàg. 75-95.

Cañedo-Argüelles 1982

Cañedo-Argüelles, C. *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982.

Capmany 1925a

Capmany, A. «Arquitectura Decorativa Funerària», *Gasete de les Arts*, 37, 1925, pàg. 4-5.

Capmany 1925b

Capmany, A. «Arquitectura Decorativa Funerària», *Gasete de les Arts*, 38, 1925, pàg. 5-6.

Capmany 1926

Capmany, A. «Arquitectura Decorativa Funerària», *Gasete de les Arts*, 44, 1926, pàg. 1-2.

Carbonell 1926-1936

Carbonell, P. «La escultura en Cataluña. Especialmente la funeraria. Período medieval y del Renacimiento», *Museum*, VII, 4, 1926-1936, pàg. 125-164.

Carbonell i Buades 1995

Carbonell i Buades, M. «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575-1650», *Estudis històrics i documents dels arxius de protocols*, 13, 1995, pàg. 137-190.

Carrió-Invernizzi 2007

Carrió-Invernizzi, D. «Los usos del pasado en la corte virreinal de Nápoles (1666-1672), *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 27, 2007, pàg. 151.172.

Carrió-Invernizzi 2008

Carrió-Invernizzi, D. *El gobierno de las imágenes*. Madrid: Iberoamericana, 2007.

Casanovas 1958

Casanovas, M. A. «El gravat». A: Folch i Torres, J. (dir.). *L'art català*, vol. II. Barcelona: Aymà, 1958, pàg. 125-150.

Cases 1974 (c. 1681)

Cases, M. *Desenganys del Apocalypsis*. Barcelona: Curial, 1974, (c. 1681).

Caterina de Gènova 1996 (1520-1525)

Caterina de Gènova, *Trattato del purgatorio e altri scritti*. Milà i Roma: Gribaudo, 1996, (1520-1525).

Cid 1998

Cid Priego, C. *La Vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya i Caixa Laietana, 1998.

Cerdà 2006

Cerdà, J. *Les misses de sant Amador: purgatori i cultura popular*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

Charbonneaux 2010

Charbonneaux, A. M. *Les vanités dans l'art contemporani*. Paris: Flammarion, 2010.

Chartier 1976

Chartier, R. «Les Arts de mourir, 1450-1600», *Annals E. S. C.*, 1, 1976, pàg. 51-75.

Chastel 1978

Chastel, A. «Le baroque et la mort». A: *Fables, formes, figures I*. Paris: Flammarion, 1978, pàg. 205-226.

Châtellier 1993

Châtellier, L. *La religion des pauvres. Les missions rurales en Europe et la formation du catholicisme moderne XVIe-XIXe siècle*. Paris: Aubier, 1993.

Chaunu 1976

Chaunu, P. «Mourir à Paris (XVIe-XVIIe-XVIIIe siècles)», *Annals E. S. C.*, 1, 1976, pàg. 29-50.

Chaunu 1978

Chaunu, P. *La Mort à Paris: XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Fayard, 1978.

Checa 1988

Checa, F. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Nerea, 1988.

Christian 1990

Christian, W. A. Jr. *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV-XVI)*. Madrid: Nerea, 1990.

Cirici 1988

Cirici Pellicer, A. *El arte actualán*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

Clare 1997

Clare, L., Duviols, J. P. i Molinié, A. (dir.). *Fêtes et divertissements*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.

Clarasó 2008

Clarasó, M. i Mirò, M. *Panegíric a la mort de Pau Claris de Francesc Fontanella*. Barcelona: Fundació Pere Coromines, 2008.

Congar 1951

Congar, R. P. «Le Purgatoire». A: *Le Mystère de la mort et sa célébration*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1951, pàg. 279-336.

Conservación 2010

Conservación de tejidos procedentes de contextos funerarios. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010.

Contreras 2003

Contreras, J. *Carlos II El Hechizado. Poder y melancolía en la corte del último Austria*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2003.

Costums i tradicions 1987

Costums i tradicions religioses de Barcelona "Calaix de Sastre". Barcelona: Akribos Edicions, 1987.

Creixell 2005

Creixell, R. M^a. *Cases Grans. Interiors nobles a Barcelona. (1739-1761)*. Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2005.

Creixell 2012

Creixell, R. M^a. «Espais interiors i parament domèstic». A: Garcia Espuche, A. (dir.). *Interiors domèstics: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Institut de Cultura de Barcelona, 2012, pàg. 100-139.

Dekoninck 2012

Dekoninck, R. «Peinture des vanités ou peinture vaniteuse ? L'invention de la nature morte chez Pieter Aertsen», *Études Épistémè*, 22, 2012, recurs en línia <<http://episteme.revues.org/363> ; DOI : [10.4000/episteme.363](https://doi.org/10.4000/episteme.363)>.

Delenda 1988

Delenda O. «Zurbarán, interprète idéal de la Contre-Réforme espagnole», *Revue du Louvre*, 2, 1988, pàg. 119-121.

Delumeau 1986

Delumeau, J. *La Peur en Occident, XIVE-XVIIIe siècles*. Paris: Fayard, 1986.

De Pascale 2009

De Pascale, E. *Death and Resurrection in Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2009.

Diez Borque 1986

Diez Borque, J. M^a (ed.). *Teatro y fiesta en el Barroco*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1986.

Diez Borque 1993

Diez Borque, J. M^a. *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*. Madrid: Calcografía Nacional y Dirección General de Patrimonio Cultural, 1993.

Dilla 2014

Dilla, R. «Imatge i conflicte entre mercedaris i dominics. Les escenes fundacionals de l'ordre de Nostra Senyora de la mercè de Redempció de Captius». A: Canalda, S. i Fontcuberta, C. (eds.). *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, pàg. 117-133.

Di Nola 2006

Di Nola, A. M. *La negra señora: antropología de la muerte y el luto*. Barcelona: Belacqua, 2006.

Domingo i Valls 1983

Domingo i Valls, A. *La Mort com a límit de la representació: un estudi del discurs eclesial sobre la mort al segle XVII a través dels sermons funeraris*. Tesi de llicenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona, 1983.

Domínguez Bordona 1948

Domínguez Bordona, J. «La Biblioteca de Pedro Antonio de Aragón», *Boletín Arqueológico*, 48, cap. IV, fasc. 2, 1948, pàg. 37-53.

Domínguez Bordona 1950

Domínguez Bordona, J. «La Biblioteca de Pedro Antonio de Aragón. Addenda: Libros conservados en Poblet», *Boletín Arqueológico*, 50, fasc. 30, 1950, pàg. 66-86.

Dompnier 2009

Dompnier, B. (dir.). *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.

Dorico 2007

Dorico, C. «El llegat del canonge Francesc Valeri i el retaule de la capella de les ànimes de la catedral de Barcelona», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XV, 2007, pàg. 221-256.

Dorico 2013-2014

Dorico, C. «La construcció de l'urna de sant Bernat Calbó i els models de Pere Costa, Salvador Gurri i Nicolau Traver», *Locus Amoenus*, 12, 2013-2014, pàg. 131-155.

Duran 1947

Duran i Sanpere, A. i Sanabre, J. *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, vol. II. Barcelona: Institució Patxot, 1947.

Duran i Sanpere 1931

Duran i Sanpere, A. *El sepulcre de Sant Oleguer a la catedral de Barcelona*. Barcelona: Vida Cristiana, 1931.

Duran i Sanpere 1971

Duran i Sanpere, A. *Grabados populares españoles*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

Duran i Sanpere 1973

Duran i Sanpere, A. *Barcelona i la seva història*, vol. II. Barcelona: Curial, 1973.

Durliat 1967

Durliat, M. *L'art català*. Barcelona: Editorial Juventud, 1967.

El negre 1989

El negre en el vestit. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària, 1989.

Erra Zubiri 1994

Erra Zubiri, A. «L'urna de Sant Bernat Calbó (1700-1728)», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, 1994, pàg. 63-71.

Español 1992

Español, F. Lo macabro en el gótico hispánico. Madrid: Historia 16, 1992.

Español 1993

Español, F. «Els sepulcres monumentals d'època gòtica a l'Urgell», *Urtx: revista cultural de l'Urgell*, 5, 1993, pàg. 109-129.

Español 1998

Español, F. «El panteó comtal de la catedral de Barcelona en època romànica». A: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. I. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat i alt., 1998, pàg. 107-116.

Español 2002

Español, F. «Sicut ut decet. Sepulcro y espacio funerario en la Cataluña bajomedieval». A: Aurell, J. i Pavón, J. (eds). *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Pamplona: Eunsa, 2002, pàg. 95-156.

Esquinas 2010

Esquinas, N. «Josep Llimona al Cementiri d'Arenys», *Salobre*, desembre 2010, pàg. 2-6.

Esteve i Perendreu 1991

Esteve i Perendreu, F. «Capella de les Beneïdes Ànimes del Purgatori (segle XVII)». A: *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, Pagès Editors, 1991, pàg. 329-334.

Ester-Sala 1985

Ester-Sala, M. A. «Difusió en català de l'obra de J. Bermudo a l'Ordinarium Barcinonense de 1569», *Recerca Musicològica*, 5, 1985, pàg. 13-44.

Ettinghausen 2010

Ettinghausen, H. «Barcelona, centre mediàtic del segle XVIII, i les seves relacions de festes». A: Garcia Espuche, A. (dir.). *Festes i celebracions. Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Institut de Cultura de Barcelona, 2010, pàg. 199-275.

Fàbrega 1955

Fàbrega, A. «Els primitius textos catalans de l'art de ben morir», *Analecta Sacra Tarraconensis*, XXVIII, 1955, pàg. 79-104.

Fàbrega 1978

Fàbrega, A. *La vida quotidiana a la Catedral de Barcelona en declinar el renaixement, any 1580*. Barcelona: Arxiu de la Catedral de Barcelona, 1978.

Felicori 2005

Felicori, M. (ed.). *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*. Roma: Luca Sossella Editore, 2005.

Fernández-Terricabras 2008

Fernández-Terricabras, I. «Llums i ombres de la Reforma catòlica a la Catalunya del segle XVI. Un estat de la qüestió», *Afers, fulls de recerca i pensament*, 60, 2008, pàg. 431-452.

Fernández-Terricabras 2011

Fernández-Terricabras, I. «The implementation of the Counter-Reformation in Catalan-speaking lands (1563-1700): A successful process?», *Catalan Historical Review*, 4, 2011, pàg. 83-100.

Fló 1999

Fló, M. *El conjunt funerari de sant Oleguer a la catedral de Barcelona*. Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, 1999.

Flor 1999

Flor, Fernando R. de la. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

Flor 2000

Flor, Fernando R. de la. «La sombra del *Eclesiastés* es alargada. “Vanitas” y deconstrucción de la idea del mundo en la emblemática española hacia 1580». A: Zafra, R. i Azanza, J. J. (eds.). *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2000, pàg. 337-352.

Folch i Torres 1955-1958

Folch i Torres, J. (dir.). *L'art català*, vol. I i II. Barcelona: Aymà, 1955-1958.

Fontanella 1998

Fontanella, F. *Antologia poètica*. Barcelona: Editorial Curial, 1998.

Fontbona 2003

Fontbona, F. «La imagen de Barcelona a través de la escultura pública». A: *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, Saragossa, 2003, pàg. 89-101.

Fontbona 2008

Fontbona, F. «Nota sobre unes restes del sepulcre del Marquès de la Mina», *Revista de Catalunya*, 243, 2008, pàg. 73-82.

Fontbona 2015

Fontbona, F. (ed.). *Joies del Barroc català. Del Renaixement i del Vuit-cents*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2015.

Fontcuberta 2014

Fontcuberta, C. «Art, conflicte i religió: l'ús de les imatges en la guerra dels Segadors». A: Canalda, S. i Fontcuberta, C. (eds.). *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, pàg. 135-156.

Freixas 1992-1993

Freixas, P. «El pintor Pere Fernández a Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 32, 1992-1993, pàg. 79-95.

Galindo Blasco 1991

Galindo Blasco, E. «La escritura y la imagen en las exequias de Carlos II en la catedral de Barcelona: una lectura del túmulo y de las poesías, caligramas y jeroglíficos», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991, pàg. 273-283.

Galindo Blasco 2002

Galindo Blasco, E. «Esfuerzo y desapego en la navegación para el cielo. Un "pasatiempo religioso" del siglo XVIII», *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, VI, 119 (20), 2002, <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn119-20.htm>>, 28/03/2013.

Gállego 1996

Gállego, J. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

Gamissans 1997

Gamissans, F. (ed.). *Floretes de Sant Francesc d'Assís*. Barcelona: La Formiga d'Or, 1997.

García Cárcel 1984

García Cárcel, R. «La muerte en la Barcelona del Antiguo Régimen (Aproximación metodológica)». A: *La documentación Notarial y la Historia. Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada*, vol. II. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1984, pàg. 115-124.

García Espuche 2010

García Espuche, A. «Una ciutat de festes». A: Garcia Espuche, A. (dir.). *Festes i celebracions. Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Institut de Cultura de Barcelona, 2010, pàg. 21-135.

García Fernández 1996

García Fernández, M. *Los castellanos y la muerte*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996.

García Hinojosa 2013

García Hinojosa, P. *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco: la muerte en el siglo XVII*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 2013.

García Mahíques 1994

García Mahíques, R. «La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la "vanitas"». A: *Actas I Simposio Internacional de Emblemática*. Terol: Instituto de Estudios Turolenses, 1994, 59-91.

García Portugués 1998

García Portugués, E. «Cambios y pervivencias en los túmulos de nobles militares en la Cataluña del siglo XVIII». A: *Actes del IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya: Catalunya i Europa a l'Edat Moderna- Pedralbes. Revista de Història Moderna*, vol. I. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, pàg. 371-380.

García Sánchez 2003

García Sánchez, L. «Exhumación y sanidad pública: la problemática de los cementerios del Hospital de San Lázaro y de Santa María del Mar», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 23, 2003, pàg. 671-682.

Garganté 2003

Garganté, M. *L'Arquitectura religiosa set-centista a la Segarra i l'Urgell*. Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2003.

Garganté 2009

Garganté, M. «"Sumptuosas fiestas, festivas demostraciones y lucidos obsequios": Festa i efímer a la ciutat de Vic al segle XVIII», *Ausa*, 24, 2009, pàg. 321-341.

Garganté 2006

Garganté, M. *Arquitectura religiosa del segle XVIII a la Segarra i l'Urgell: condicionants, artífexs i pràctica constructiva*. Lleida: Pagès, 2006.

Garganté 2011

Garganté, M. *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya del barroc*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.

Garriga 1986

Garriga, J. «L'Època del Renaixement, s. XVI». A: *Història de l'Art Català, vol. IV*. Barcelona: Edicions 62, 1986.

Gelabertó 2005

Gelabertó, M. *La palabra del predicador. Contrarreforma y superstición en Cataluña (siglos XVII-XVIII)*. Lleida: Editorial Milenio, 2005.

González Asenjo 2005

González Asenjo, E. *Don Juan José de Austria y las Artes (1629-1679)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

González Polvillo 2007

González Polvillo, A. «¡Gritad, malditos, gritad!. El libro “Gritos del purgatorio” de José Boneta (1689) como ejemplo de coerción simbólica de la consciencia y método disciplinario social». A: Núñez Roldán, F. (coord.). *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico moderno*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, pàg. 27-70.

Gonzalvo i Bou 2001

Gonzalo i Bou, G. *Poblet, Panteó Reial*. Barcelona: Rafael Dalmau, 2001.

Gramunt 1947

Gramunt, J. «El paño del servicio funerario de Don Pedro Antonio de Aragón», *Boletín Arqueológico*, 1947, pàg. 3-21.

Gudiol 1902

Gudiol i Cunill, J. *Nocions de Arqueologia Sagrada Catalana*. Vic: Impremta de la Viuda de R. Anglada, 1902.

Gudiol 1908

Gudiol, J. *El Col·legi de Pintors de Barcelona a l'època del Renaixement*. Barcelona: Estudis Universitaris Catalans, 1908.

Hertz 1990 (1907)

Hertz, R. *La muerte y la mano derecha*. Madrid: Alianza editorial, 1990, (1907).

Horta 2013

Horta, G. «Adorar imatges, venerar relíquies, menjar persones, devorar déus: connotacions teoantropofàgiques del catolicisme», *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 02/b., 2003, <<http://www.raco.cat/index.php/QuadernselCA>>, 11/03/2015.

Huizinga 1978 (1930)

Huizinga, J. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1978, (1930).

Infantes 1984

Infantes, V. «La muerte como personaje literario en los siglos XVI y XVII». A: *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or. Statut et fonction*. Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations, 1984, pàg. 89-102.

Infantes 1996

Infantes, V. «¿Qué es una relación? (Divagaciones varias sobre una sola divagación)». A: García de Enterría, M^a C. (ed.). *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750) Actas del Primer Coloquio Internacional*. Alcalá de Henares. Publications de la Sorbonne, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, pàg. 203-216.

Infantes 1997a

Infantes, V. *Las Danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

Infantes 1997b

Infantes, V. «La *meditatio mortis* en la literatura áurea española». A: *Os "últimos fins" na cultura ibèrica dos sécs. XVI a XVIII*. Oporto: Faculdade de Letras do Porto, 1997, pàg. 43-50.

Jedin 1972-1981

Jedin, H. *Historia del Concilio de Trento*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1972-1981.

Kamen 1998

Kamen, H. *Canvi cultural a la societat del Segle d'Or: Catalunya i Castella, segles XVI-XVII*. Lleida: Pagès, 1998.

Kristeva 1998

Kristeva, J. *Visions capitales*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998.

La imagen religiosa 2008

La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y espacios. Madrid: Casa de Velázquez, 2008.

La mort 1985

«La mort a l'Antic Règim», *L'Avenç*, 78, 1985, pàg. 48-75.

Laneyrie-Dagen 1997

Laneyrie-Dagen, N. *L'invention du corps.* Paris: Flammarion, 1997.

Lara Ródenas 1999

Lara Ródenas, M. J. *La Muerte barroca: ceremonia y sociabilidad funeral en Huelva durante el siglo XVII.* Huelva: Universidad de Huelva, 1999.

Le Goff 1981

Le Goff, J. *La naissance du Purgatoire.* Paris: Éditions Gallimard, 1981.

Lenzi 2006

Lenzi, D. «L'attività dei bolognesi Ferdinando, Alessandro e G. Carlo Sicinio Galli Bibiena in terra iberica». A: Colomer, J. L. i Serra Desfilis, A. (eds.). *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales.* Madrid: Fundación Carolina, 2006, pàg. 293-306.

Les caixes 2003

Les caixes almoïneres. Tradició, religió i art. Girona: Fundació Caixa Girona, 2003.

L'Escola 1990

L'Escola del Camp i l'Arquitectura del Renaixement a Catalunya. Tarragona: Fundació Caixa Barcelona, 1990.

Lipovetsky 1990

Lipovetsky, G. *El imperio de lo efímero.* Barcelona: Editorial Anagrama, 1990.

Llena 2007

Llena, A. «Té encara sentit l'escultura pública?», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 253, 2007, pàg. 20-25.

Llonch 2009

Llonch, N., Pujol, M. i Santacana, J. *Un Noble català a la Guerra de Successió: exhumació de la tomba del baró de Cervelló*. Calafell: Llibres de Matrícula, 2009.

Llums 2004

Llums del barroc. Girona: Fundació Caixa de Girona, 2004.

Lobato 1988a

Lobato, I. i López, O. «L'espai dels morts: els cementiris i el pensament higienista il·lustrat», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 2, 1988, pàg. 379-385.

Lobato 1988b

Lobato, I. i López, O. «L'espai dels morts: l'organització de l'espai als cementiris del segle XVIII. El cementiri Vell de Barcelona», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 2, 1988, pàg. 371-377.

López Miguel 1987

López Miguel, O. *Actituds col·lectives davant la mort i discurs testamentari al Mataró del segle XVIII*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1987.

Lo sagrado hecho real 2010

Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura espanyola 1600-1700. Valladolid: Museo Nacional de Escultura Colegio de San Gregorio, 2010.

Lutz 1992

Lutz, H. *Reforma y Contrarreforma*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

Madurell 1943

Madurell i Marimón, J. M^a. «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I, 3, 1943, pàg. 13-91.

Madurell 1954

Madurell i Marimón, J. M^a «El presbítero Vicente Massanet, la iglesia de Rupiá y la capilla de san Paciano, de la Seo de Barcelona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 9, 1954, pàg. 5-48.

Madurell 1958

Madurell i Marimón, J. M^a. *La capilla de la Inmaculada Concepción de la Seo de Tarragona*. Tarragona: Instituto de Estudios Tarraconenses Ramón Berenguer IV, 1958.

Madurell 1960

Madurell i Marimón, J. M^a. «Las procesiones de Semana Santa durante los siglos XVII y XVIII». A: Voltes Bou, P. (ed.). *Divulgación històrica de Barcelona*, vol. XI. Barcelona: Instituto Municipal de Historia, 1960, pàg. 67-72.

Madurell 1961

Madurell i Marimón, J. M^a. «Testamentos e inventarios episcopales», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 34, 1961, pàg. 103-140.

Madurell 1968-1971

Madurell i Marimón, J. M^a. «La urna d'argent de Sant Bernat Calvó de la Seu de Vich», *Ausa*, 6, 1968-1971, pàg. 25-33.

Mâle 2001 (1932)

Mâle, E. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001, (1932).

Mañara 2008 (1671)

Mañara, M. *Discurso de la verdad*. Sevilla: Hospital de la Caridad, 2008, (1671).

Manote 2007

Manote, M. R. «La dispersió de les tombes reials de Poblet». A: *Art català al món, Història de l'Art Català*, vol XI. Barcelona: Edicions 62, 2007, pàg. 104-107.

Manual 1970

Manual de novells ardits vulgarment apel·lat Dietari del Antich Consell Barceloní, vol. XXIII. Barcelona: Henrich y Companyia, 1970.

Maravall 1975

Maravall, J. A. *La cultura del Barroco. Anàlisi de una estructura històrica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

Marès 1998

Marès, F. *Las tumbas reales de los Monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa María de Poblet*. Poblet: Publicacions Abadia de Poblet, 1998.

Marías 1989

Marías, F. *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1989.

Marquès 1992-1993

Marquès, J. «El bisbe de Girona Guillem Boil i el seu mausoleu», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 32, 1992-1993, pàg. 65-77.

Marset 2002

Marset Fernández, J. C. «La estética del desengaño en la época de Alonso Cano». A: *Symposium internacional Alonso Cano y su época*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pàg. 207-213.

Martí i Bonet 1993

Martí i Bonet, J. M^a. i Figuerola, P. J. *Betlem. Quatre Segles a la Rambla de Barcelona*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993.

Martí i Bonet 2003

Martí i Bonet, J. M^a. *Oleguer, servent de les esglèsies de Barcelona i Tarragona*. Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona, Editorial Claret, 2003.

Martinell 1917

Martinell, C. *Llibre de notes de Lluís Bonifaç i Massó, escultor de Valls*. Barcelona: Editorial Eduard Castells, 1917.

Martinell 1948

Martinell, C. *El escultor Lluís Bonifaç i Massó: 1730-1786: biografia crítica*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1948.

Martinell 1949

Martinell, C. «La casa de Cardona y sus obras en Poblet», *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos*, II, 1949.

Martinell 1959

Martinell, C. «Els precedents. El primer barroc (1600-1670)». A: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, vol. I. Barcelona: Editorial Alpha, 1959.

Martinell 1961a

Martinell, C. «El barroc salomònic (1671-1730)». A: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, vol. II. Barcelona: Editorial Alpha, 1961.

Martinell 1961b

Martinell, C. «L'art renaixentista i barroc». A: *L'art català*, vol. II. Barcelona: Aymà, 1961, pàg. 15-72.

Martinell 1963

Martinell, C. «Barroc acadèmic (1731-1810)». A: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, vol. III. Barcelona: Editorial Alpha, 1963.

Martínez-Burgos 1988

Martínez-Burgos, P. «El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística», *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 2, 1988, pàg. 91-102.

Martínez-Burgos 1990

Martínez-Burgos, P. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte español en el siglo XVI*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.

Martínez Gil 2000

Martínez Gil, F. *Muerte y Sociedad en la España de los Austrias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Martínez Gil 2002

Martínez Gil, F. «Del modelo medieval a la Contrarreforma: la clericalización de la muerte». A: Aurell, J. i Pavón, J. (eds). *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Pamplona: Eunsa, 2002, pàg. 215-255.

Martín González 1972

Martín González, J. J. «En torno al tema de la muerte en el arte español», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 38, 1972, pàg. 267-285.

Mas 1906

Mas, J. *Notes històriques del bisbat de Barcelona: taula dels altars i capelles de la seu de Barcelona*. Barcelona: Jaume Vives, 1906.

Mas 1911

Mas, J. *Notes històriques del bisbat de Barcelona: lo fossar de la Seu de Barcelona y ses inscripcions funeràries*, vol. VIII. Barcelona: Eugeni Subirana, 1911.

Mata 1992

Mata, S. «Isaac Alfred Vermei: el nebot escultor d'Isaac Hermes Vermei», *Quaderns d'Història Tarraconense*, XI, 1992, pàg. 17-21.

Mata 2003

Mata, S. «El sepulcre d'Antoni Agustí (1517-1586), bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona», *Seu Vella: anuari d'història i cultura*, 4, 2003, pàg. 565-582.

Mata 2006

Mata, S. i París, J. *Els Bonifaç, una nissaga d'escultors*. Valls: Institut d'Estudis Vallencs, 2006.

Mata 2007

Mata, S. i Balasch, E. «Els escultors Lluís i Francesc Bonifàs i Massó». A: Bassegoda, B., Garriga, J. i París, J. (eds.). *L'època del barroc i els Bonifàs*. Barcelona: Universitat de Barcelona i alt., 2007, pàg. 345-371.

Mata 2008

Mata, S. «Artistes i artesans del camp de Tarragona entre el segle XVI i el XVIII. Notes d'arxiu», *Quaderns de Vilaniu*, 54, 2008, pàg. 3-37.

Mathieu-Castellani 1988

Mathieu-Castellani, G. *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*. Paris: Librairie Nizet, 1988.

Matilla 2008

Matilla, J.M. «Desastre 66. Extraña devocion! / Desastre 67. Esta no lo es menos». A: *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo del Prado, 2008, pàg. 334-335, il. 112-113.

Memòria 2008

Memòria del Barroc: tresors de la Catedral i del Museu Diocesà de Barcelona. Barcelona: Catedral de Barcelona, 2008.

Mercader 2010

Mercader, S. i Canalda, S. «La tímida irrupción de cultos contrarreformistas en la catedral de Barcelona». A: Ramallo Asensio, G. (coord.). *La Catedral. Guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, pàg. 441-478.

Mercader 2011

Mercader, S. «El patronatge artístic a la Catedral de Barcelona. Els retaules barrocs». A: Canalda, S., Narváez, C. i Sureda, J. (eds.). *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad: siglos XV-XVIII*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011, pàg. 171-184.

Micó 2003

Micó, J. M^a i Siles, J. (ed.). *Paraíso cerrado. Poesía en llengua espanyola de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2003.

Miguel de Mañara 2010

Miguel de Mañara. Espiritualidad y arte en el barroco sevillano (1627-1679). Sevilla: Hospital de la Caridad, 2010.

Millenium 1989

Millenium: història i art de l'Església catalana. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989.

Miralpeix 2001

Miralpeix, F. «Quatre teles de la vida de sant Bru del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a París», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5, 2001, pàg. 77-92.

Miralpeix 2007

Miralpeix, F. «Joan Gallart (c. 1670-1714) en el context de la pintura catalana de la fi del segle XVII i dels primers anys del segle XVIII. Noves atribucions». A: Bassegoda, B.,

Garriga, J. i París, J. (eds.). *L'època del barroc i els Bonifàs*. Barcelona: Universitat de Barcelona i alt., 2007, pàg. 209-232.

Miralpeix 2008

Miralpeix, F. «Addenda a la biografia i l'obra del pintor Joan Arnau Moret (1603-1693)», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 22, 2008, pàg. 21-44.

Miralpeix 2009

Miralpeix, F. «Episodis de pintura barroca al bisbat de Girona durant el primer terç del segle XVIII. Joan Casanoves II, Joan Pau Casanoves Feixes i Fernando de Segovia», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 50, 2009, pàg. 197-252.

Miralpeix 2014

Miralpeix, F. *Antoni Viladomat i Manalt 1678-1755. Vida i Obra*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2014.

Mirambell 2004

Mirambell, M. «Una pintura inèdita de Francesc Tramulles», *Unicum*, 3, 2004, pàg. 16-21.

Miró 1995

Miró, M^a M. (ed.). *La poesia de Francesc Fontanella*. Barcelona: Curial, 1995.

Morales Chacón 1996

Morales Chacón, A. *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*. Sevilla: Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, 1996.

Música 2000

Música per a la mort. Barcelona: Fundació Joan Maragall i Cruïlla, 2000.

Narváez 2004

Narváez, C. *El Tracista fra Josep de la Concepció (1626-1690)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004.

Natures 2007

Natures mortes. De Sánchez Cotán a Goya. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007.

Oliver 2000

Oliver, J. *Poblet. Espai i temps*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2000.

Ordinarium 1991 (1501)

Ordinarium Sacramentorum Barchinonense 1501. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1991, (1501).

Ortiz 2011

Ortiz García, J. A. «Entre novísimos y cartujos. La cultura gráfica catalana en torno a la muerte». A: Zafra, R. i Azanza, J. J. (eds.). *Emblemática Trascendente. Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011, pàg. 607-617.

Ortiz 2012a

Ortiz García, J. A. «Interpretacions de la mort en la Catedral de Girona en època barroca», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, LIII, 2012, pàg. 279-288.

Ortiz 2012b

Ortiz García, J. A. «Vestirse para la muerte. El luto y el tejido funerario en las colecciones del CDMT», *DataTèxtil*, 26, 2012, pàg. 34-49.

Ortiz 2013a

Ortiz García, J. A. «El espectáculo del poder y la muerte en la Barcelona barroca». A: Mínguez V. (ed.). *Las artes y la arquitectura del poder. Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2013, s/p.

Ortiz 2013b

Ortiz García, J. A. «Emblemas de muerte y vanidad: del cráneo barroco al cráneo contemporáneo». A: Martínez Pereira, A., Osuna, I. i Infantes, V. (eds.). *Palabras, símbolos, emblemas. Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática*. Madrid: Turpin Editores, 2013, pàg. 411-418.

Ortiz 2014

Ortiz García, J. A. «L'enemiga obedient? Les exèquies reials a Catalunya en època moderna». A: Canalda, S. i Fontcuberta, C. (eds.), *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (ss. XVI-XVIII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, pàg. 157-168.

Pacheco 1973

Pacheco, A. *Viatges a l'altre món*. Barcelona: Edicions 62, 1973.

Pacheco 1990 (1649)

Pacheco, F. *Arte de la pintura* (pròleg de Bonaventura Bassegoda). Madrid: Cátedra, 1990 (1649).

Pallium 1992

Pallium: exposició d'art i documentació de la Catedral de Tarragona. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1992.

Panofsky 1992

Panofsky, E. *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*. Nova York: Abrams, 1992.

Panofsky 1995

Panofsky, E. *La Sculpture funéraire: De l'Égypte ancienne au Bernin*. Paris: Flammarion, 1995.

Panofsky 2004

Panofsky, E. «"Et in Arcadia Ego": Poussin y la tradición elegíaca». A: *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, pàg. 323-348.

Parés 2002

Parés, F. X. *L'Ordinari d'Urgell de 1536*. Barcelona: Edicions de la Facultat de Teologia de Catalunya, 2002.

Parés 2008

Parés, F. X. *Las exequias cristianas*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2008.

Parets 1989 (1651) (1651)

Parets, M. *Dietari d'un any de pesta: Barcelona 1651* (edició d'Amelang, J. i Torres, X.). Vic: Eumo, 1989, (1651).

Parets 2011

Parets, M. *Crònica* (edició de Margalef M. R.). Barcelona: Barcino, 2011.

Pastoreau 2008

Pastoreau, M. *Noir. Histoire d'une couleur*. Paris: Éditions du Seuil, 2008.

Péan 1999

Péan, A. « Les décors des pompes funèbres en France 1643-1683: naissance d'un genre ». A: *Actes du V^e Congrès National d'Archéologie et d'Histoire de l'art*. Bordeus: INHA (« Actes de colloques »), 1999, <<http://inha.revues.org/2467>>, 19/06/2014.

Perea 1998

Perea, E. «L'advocació de les ànimes del purgatori a l'Europa postridentina: apunts per a una història a l'Arxidiòcesi de Tarragona», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 18 (1), 1998, pàg. 519-528.

Pérez Samper 1989

Pérez Samper, M. A. «Les festes reials a la Catalunya del barroc». A: Rossich, A. i Rafanell, A. (eds.). *El barroc català*. Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1989, pàg. 345-377.

Pérez Sánchez 1992

Pérez Sánchez, A. E. *Pintura barroca en España 1600-1750*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

Pérez Santamaria 1988

Pérez Santamaria, A. *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680 -1730 ca.) Projecció a Girona*. Lleida: Pous i Pagès, 1988.

Pérez Santamaria 1989

Pérez Santamaria, A. «Simbologia en el túmulo del padre Tomás Ripoll», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 55, 1989, pàg. 489-499.

Pérez Santamaria 1990

Pérez Santamaria, A. «Una nueva aportación a la obra del escultor Pau Costa», *Boletín Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 56, 1990, pàg. 554-561.

Pérez Santamaria 1997

Pérez Santamaria, A. «Els retaules barrocs de la catedral». A: *Girona a l'abast IV, V, VI*. Girona: Bell-lloc del Pla, 1997, pàg. 79-95.

Piñol Alabart 1998

Piñol Alabart, D. *A les portes de la mort. Religiositat i ritual funerari al Reus del segle XIV*. Reus: Edicions del Centre de Lectura, 1998.

Pi y Arimon 1854

Pi y Arimon, A. *Barcelona antigua y moderna*, vol. I. Barcelona: Tomàs Garchs, 1854.

Planas 2013

Planas, G. i Xirau, M. «El sarcòfag reliquiari del bisbe sant Ermengol», *Rescat*, 23, 2013, pàg. 6-9.

Portús 1998

Portús, J. i Vega, J. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998.

Prades 2007

Prades, M. «Persuasión, confesión y expiación en el “Modo de ajudar a ben morir als qui per malaltia o per justícia moren” del jesuïta pare Pere Gil». A: *Misericordie. Conversioni sotto il patibolo tra Medioevo ed età moderna*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2007, pàg. 277-321.

Prats 1989

Prats, M. «Una aproximació esbiaixada al Barroc: els crits de les ànimes del purgatori». A: Rossich, A. i Rafanell, A. (eds.). *El barroc català*. Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1989, pàg. 595-609.

Prats 1991

Prats, L. «La iconografia de sant Narcís en el barroc», *Revista de Girona*, 148, 1991, pàg. 32-39.

Prefiguració 1992

Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992.

Puerta 2000

Puerta Escribano, R. «Reyes, moda y legislación jurídica en la España moderna», *Ars Longa*, 9-10, 2000, pàg. 65-72.

Puig 1970

Puig, A. *Història de l'Art Català: del Renaixement al Barroc*. Barcelona: Editorial Tàber, 1970.

Puig i Cadafalch 1911

Puig i Cadafalch, J. i Miret i Sans, J. «El palau de la Diputació General de Catalunya», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 3, 1911.

Puig i Cadafalch 1923

Puig i Cadafalch, J. *Les tapisseries du Palais de la Généralité à Barcelone et celles du Palais Royal de Madrid*. Anvers: E. Secelle, 1923.

Pujol i Forn 2000

Pujol i Forn, J. i Nadal i Pla, M. *El Cementerio del Poblenou: una visió històrica*. Barcelona: Serveis Funeraris de Barcelona S. A., 2000.

Pujol i Tubau 1927

Pujol i Tubau, P. *L'urna d'argent de Sant Ermengol bisbe d'Urgell*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1927.

Pulchra 1993

Pulchra. Centenari de la creació del Museu de Lleida 1893-1993. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1993.

Quílez 2001

Quílez i Corella, F. *La Màscara Reial: festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001.

Réau 1997a

Réau, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos. A-F*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

Réau 1997b

Réau, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos. G-O*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

Réau 1997c

Réau, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos. P-Z*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

Redondo 1993

Redondo, A. *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or. Littérature et iconographie*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1993.

Redondo 1996

Redondo, A. «Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII». A: García de Enterría, M^a C. (ed.). *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750) Actas del Primer Coloquio Internacional*. Alcalá de Henares: Publications de la Sorbonne, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, pàg. 287-303.

Redondo Cantera 1987

Redondo Cantera, M^a J. *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

Revilla 1984

Revilla, F. «Un ejemplo característico de arte efímero dieciochesco. El cenotafio barcelonés de María Amalia de Sajonia», *Goya*, 181-182, 1984, pàg. 55-62.

Reza 2008

Reza, A. «Devoción inmaculista en Barcelona, 1652-1662. Una imagen triunfal de la monarquía hispánica», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 28, 2008, pàg. 761-778.

Ribas 2009

Ribas Garriga, R. *Culte i iconografia de Santa Eulàlia i Sant Oleguer a Catalunya: una proposta didàctica*. Barcelona: Claret, 2009.

Riera Mora 1998

Riera Mora, A. «El corpus de dibuixos de Damià Campeny». A: Cid Priego, C. *La Vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya i Caixa Laietana, 1998.

Ritual 2005

Ritual de exequias. Reformado por mandato del Concilio Vaticano II y promulgado por su santidad el Papa Pablo VI. Barcelona: Ortells i Editorial Balmes, 2005.

Riu 1982

Riu, M. «Alguns costums funeraris de l'edat mitjana a Catalunya», *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, annex I, 1982, pàg. 29-57.

Rius i Serra 1958

Rius i Serra, J. «Los procesos de canonización de San Olegario», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 31, 1958, pàg. 37-64.

Roca Rovira 1986

Roca Rovira, J. *La Processó de Verges*. Girona: Quaderns de la revista de Girona, 1986.

Roca Rovira 2007

Roca Rovira, J. *Verges la Processó*. Tarragona: Arola Editors, 2007.

Roche 1976

Roche, D. «La Mémoire de la Mort: recherche sur la place des arts de mourir dans la Librairie et la lecture en France aux XVIIe et XVIIIe siècles», *Annals E. S. C.*, 1, 1976, pàg. 76-119.

Rodríguez 2004

Rodríguez Barral, P. «Purgatorio y culto a los Santos en la plàstica catalana bajomedieval», *Locus Amoenus*, 7, 2004, pàg. 35-51.

Roig 1990

Roig i Torrentó, M^a A. *Iconografia del retaule a Catalunya (1675-1725)*. Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.

Roig 1990b

Roig i Torrentó, M^a A. «Èmfasi contrareformista en els retaules de la Seu de Girona». A: Roig i Torrentó, M^a A. (ed.). *Girona revisitada. Estudis d'Art Medieval i Modern*. Girona: Estudi General de Girona, 1990, pàg. 119-139.

Roig Nieto 2003

Roig Nieto, Y. «Nuevas noticias en torno de Abdó Ricart (+1691), pintor catalán del siglo XVII». A: Ramallo Asensio, G. (ed.). *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia-Consejería de Educación y Cultura-Fundación Cajamurcia, 2003, pàg. 621-622.

Roig Nieto 2006

Roig Nieto, Y. «Sobre un retablo de la Catedral de Barcelona atribuido a Abdó Ricart: Arles-Barcelona, 1691». A: *La Multiculturalidad en las artes y en la arquitectura: Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. II. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, 2006, pàg. 693-699.

Rossich 2000

Rossich, A. *La Armonia del Parnàs*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2000.

Rossich 2006

Rossich, A. i Valsalobre, P. *Poesia catalana del barroc. Antologia*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2006.

Rota i Boada 2009

Rota i Boada, X. *Quaderns d'Olesa. Memorial 158. Olesa als defensors de la llibertat (1705-1714)*. Olesa de Montserrat: Ajuntament d'Olesa de Montserrat, 2009.

Rouillard 1999

Rouillard, P. *Histoire des liturgies chrétiennes de la mort et des funérailles*. Paris: Cerf, 1999.

Rovira 2002

Rovira, P. i Pera, I. «"Novenari d'ànimes" de l'església parroquial de Santa Maria de Segueró», *Rescat*, 11, 2002, pàg. 8-9.

Sabaté 1994

Sabaté, F. *Lo senyor rei és mort! Actitud i cerimònies dels municipis catalans baix-medievals davant la mort del monarca*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1994.

Sabaté 2003

Sabaté, F. *Cerimònies fúnebres i poder municipal a la Catalunya Baixmedieval*. Barcelona: Rafael Dalmau, 2003.

Sabatier 1970

Sabatier, R. *Diccionario ilustrado de la muerte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.

Sanabre 1948

Sanabre, J. *El archivo de la catedral de Barcelona*. Barcelona: Imprenta Pulcra, 1948.

Saladrigas 2013

Saladrigas, S. «De capa a casulla: el teixit de sant Ermengol», *Datatèxtil*, 28, 2013, pàg. 29-38.

Sánchez 1803

Sánchez, S. *Coleccion de pragmáticas, cédulas, provisiones, autos acordados, y otras providencias generales expedidas por el Consejo Real en el Reynado del Señor Don Carlos III*. Madrid: Imprenta de la Viuda é Hijo de Marin, 1803.

Sánchez Belén 2009

Sánchez Belén, J. A. «La muerte os sienta tan bien, Majestad. La imagen de Carlos II en los sermones fúnebres». A: Ribot, L. (dir.). *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pàg. 326-352.

Sánchez-Camargo 1954

Sánchez-Camargo, M. *La muerte y la pintura espanyola*. Madrid. Editora Nacional, 1954.

Sans i Travé 2002

Sans i Travé, J. M. *El llibre verd del pare Jaume Pasqual. Primera història del monestir de Vallbona*. Barcelona: Fundació Noguera, 2002.

Saravia 1960

Saravia, C. «Repercusiones en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI, 1960, pàg. 129-143.

Sebastián 1995

Sebastián, S. *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1995.

Serra 1990

Serra i Clota, A. «La mort i l'enterrament en època medieval», *Dovella*, 34, 1990, pàg. 13-18.

Sierra 2011

Sierra, A. «La pintura mural a la Vall d'Aran en temps del Renaixement: les primeres pintures de Santa Maria d'Arties». A: Alcoy, R. i Beseran, P. (eds.). *Imatges indiscretes I. Art i devoció a l'Edat Mitjana*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011, pàg. 161-175.

Sobrequés i Callicó 1983

Sobrequés i Callicó, J. *Els reis catalans enterrats a Poblet*. Poblet: Publicacions Abadia de Poblet, 1983.

Socias 1993a

Socias, I. «El contracte dels quatre gravats dels novíssims, entre l'impressor i gravador Joan Jolis Santjaume i Magí Casas, doctor en teologia », *Pedralbes. Revista d'història moderna*, separata 13, 1993.

Socias 1993b

Socias, I. «Els desenganys de l'Apocalipsis disposats i declarats amb els seus signes». A: *Actes del I Congrés d'història de l'església catalana des dels orígens fins ara*. Solsona: del 20 al 23 de setembre 1993, pàg. 811-821.

Socias 1999

Socias, I. «Joan Arnau Moret (1603-1693), un pintor català retrobat», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIII, 1999, pàg. 187-214.

Socias 2000

Socias I. «El Món del Comerç artístic a Catalunya al segle XVIII: els contractes dels pintors Joan Arnau Moret i Joseph Vives amb el negociant Pere Miquel Pomar», *Estudis històrics i documents dels Arxius de Protocols*, XVIII, 2000, pàg. 267-282.

Socias 2006

Socias, I. *Catàleg del Fons Abadal de la Biblioteca de Catalunya*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2006.

Socias 2007

Socias, I. *Els Abadal, un llinatge de gravadors*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.

Soto Caba 1988

Soto Caba, V. «Teatro y Ceremonia: algunos apuntes sobre las exequias barrocas», *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 2, 1988, pàg. 11-138.

Soto Caba 1989

Soto Caba, V. «El peso de la tradición. Los arquitectes y la elaboración de los catafalcos cortesanos en la primera mitad del siglo XVIII». A: *El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1989, pàg. 713-718.

Soto Caba 1991

Soto Caba, V. *Los Catafalcos reales del barroco español: un estudio de arquitectura efímera*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991.

Soto Caba 2004

Soto Caba, V. «Pintura y policromía. Notas sobre el color en la fiesta barroca». A: Martínez-Burgos García, P. i Rodríguez González, A. (coord.). *La fiesta en el mundo hispánico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2004, pàg. 351-370.

Speculum 1997

Speculum Humanae Vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa Moderna. Corunya: Museo de Belas Artes, 1997.

Stoichita 1995

Stoichita, V. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1995.

Subirachs 1989

Subirachs, J. *L'escultura commemorativa a Barcelona (1936-1986)*. Barcelona: Els Llibres de la Frontera, 1989.

Subirana 1990

Subirana i Rebull, R. M^a. *Pasqual Pere Moles i Corones: València 1741-Barcelona 1797*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1990.

Subirana 1996

Subirana i Rebull, R. M^a. *La calcografia catalana del segle XVIII. Dels argenters als acadèmics*. Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1996.

Subirana 2000

Subirana i Rebull, R. M^a. «El gravat i les arts del llibre». A: *Art de Catalunya, Ars Cataloniae*, vol X. Barcelona: L'Isard, 2000.

Támaro 1871

Támaro, E. «Lo jorn dels morts», *La Renaixensa*, 19, dimarts 1 de novembre de 1871, pàg. 235-237.

Tapié 1990

Tapié, A. *Les vanités dans la peinture au XVIIe siècle*. Caen: Musée des Beaux-Arts, Albin Michel, 1990.

Tausiet 2005

Tausiet, M. «Gritos del Más Allá. La defensa del purgatorio en la España de la Contrarreforma», *Hispania Sacra*, 115, 2005, pàg. 81-108.

Taylor 1983

Taylor, L. *Mourning Dress. A Costume and Social History*. Londres: Allen and Unwin, 1983.

Teatro y fiesta 2003

Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural de España, 2003.

Tenenti 1952

Tenenti, A. *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle*. Paris: Armand Colin, 1952.

Tenenti 1977

Tenenti, A. *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*. Torino: Einaudi, 1977.

Terés 1993

Terés, M^a R. «Antoni Canet, un artista itinerant a la catedral de Barcelona», *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Art*, 19, 1993, pàg. 65-84.

Thesaurus 1986

Thesaurus: l'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986.

Thomas 1983

Thomas, L-V. *Antropología de la muerte*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Thomas 2001

Thomas, L-V. *La muerte. Una lectura cultural*. Barcelona: Editorial Paidós, 2001.

Torras 2012

Torras, S. *Pintura catalana del Barroc: l'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVIII*. Barcelona: Universitat de Barcelona i alt., 2012.

Torres 2012

Torres, X. (ed.). *Les altres guerres de religió: Catalunya, Espanya, Europa (segles XVI-XIX)*. Girona: Documenta Universitaria, 2012.

Triadó 1982

Triadó, J. R. *El bodegón en la pintura española del siglo XVII*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1982.

Triadó 1984

Triadó, J. R. «L'Època del barroc s. XVII-XVIII». A: *Història de l'Art Català*, vol. V. Barcelona: Edicions 62, 1984.

Triadó 1986

Triadó, J. R. «L'art català del segle XVII. Estat de la qüestió i problemes metodològics», *D'Art*, 12, 1986, pàg. 161-173.

Triadó 1991

Triadó, J. R. «Festa i Mort a l'època de Carles III». A: *Catalunya a l'època de Carles III*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991, pàg. 263-272.

Triadó 1994

Triadó, J. R. *Arte en Cataluña*. Madrid: Cátedra, 1994.

Triadó 1998

Triadó, J. R. «Escultura moderna». A: *Art de Catalunya, Ars Cataloniae*, vol. VII. Barcelona: L'Isard, 1998.

Triadó 1999

Triadó, J. R. «La festa i les manifestacions efímeres a la Catalunya del segle XVIII». A: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. II. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pàg. 135-142.

Triadó 2001

Triadó, J. R. i Subirana i Rebull, R. M^a. «Pintura moderna». A: *Art de Catalunya, Ars Cataloniae*, vol IX. Barcelona: L'Isard, 2001.

Triadó 2010

Triadó, J. R. «La imagen de los santos obispos en la catedral de Barcelona». A: Ramallo Asensio, G. (coord.). *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, pàg. 569-588.

Tusquets 1923

Tusquets i Terrats, J. «El Cardenal Joan-Tomàs de Boxadors i la seva influència en el renaixement del Tomisme», *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia*, 1, 1923, pàg. 243-302.

Urbain 1978

Urbain, J. D. *La société de conservation. Étude sémiologique des cimetières d'Occident*. Paris: Payot, 1978.

Valdivieso 1990

Valdivieso, E. *Francisco Pacheco (1564-1644)*. Sevilla: Caja San Fernando, 1990.

Valdivieso 2002

Valdivieso, E. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Valdivieso 2003

Valdivieso, E. *Pintura Barroca Sevillana*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2003.

Valero 1998-1999

Valero, J. «El contracte del sepulcre del cardenal Berenguer d'Anglesola», *Locus Amoenus*, 4, 1998-1999, pàg. 77-80.

Vallés 1999

Vallés, I. «El simbolisme i l'art popular». A: *Art de Catalunya, Ars Cataloniae*, vol XIII. Barcelona: L'Isard, 1999.

Valls 2005

Valls i la seva història, vol. IV. Valls: Institut d'Estudis Vallencs, 2005.

Valsalobre 1989

Valsalobre, P. «De la dansa macabra a l'anatomia mental. A propòsit d'Agustí Eura». A: Rossich, A. i Rafanell, A. (eds.). *El barroc català*. Barcelona: Quaderns Crema, 1989, pàg. 567-593.

Valsalobre 2002

Valsalobre, P. *Agustí Eura. Obra poètica i altres textos*. Barcelona. Fundació Pere Coromines, 2002.

Valsalobre 2007

Valsalobre, P. i Rossich, A. *Literatura i cultura catalanes (segles XVII-XVIII)*. Barcelona: Editorial Universitat Oberta de Catalunya, 2007.

Van Eck 2011

Van Eck, C. i Brussels, S. *Theatricality in Early Modern Visual Art and Architecture*. Malden: Wiley-Blackwell, 2011.

Vanités 2010

Vanités de Caravagge à Damien Hirst. Paris: Musée Maillol, 2010.

Varela 1990

Varela, J. *La Muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquia española, 1500-1885*. Madrid: Turner, 1990.

Velasco 2011

Velasco González, A. «Un nou fragment del sepulcre de Ramon Folc VI de Cardona, del monestir de Poblet», *Aplec de Treballs (Montblanc)*, 29, 2011, pàg. 209-219.

Ventura 1988

Ventura Solé, D. *Jaume Pons i Monravà, artista pintor (Valls, 1671-1730)*. Valls: Gràfiques Muncunill, 1988.

Verges 1992

Verges, T. *Santa Maria del Pi i la seva història*. Barcelona: La Formiga d'Or, 1992.

Verrié 1974

Verrié, F. P. *La Iglesia de los Santos Justo y Pastor*. Barcelona: Ediciones Aymà, 1974.

Vicens 1986

Vicens, T. *Iconografia assumpcionista*. València: Generalitat Valenciana, 1986.

Vila 1997

Vila, P. «Ordinacions de la confraria de Santa Maria de la Catedral de Girona (1380)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 38, 1997, pàg. 1581-1598.

Vila 2004

Vila, P. «Lluís Bonifaç, constructor del "llit de l'Assumpta" de la catedral de Girona (1773)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 45, 2004, pàg. 769-790.

Vila i Martin 2008

Vila i Martin, M. C. i Puig Closa, A. *Gremis i làpides al claustre de la catedral de Barcelona*. Barcelona: Edició de la catedral de Barcelona, 2008.

Villanueva 1821

Villanueva, J. «Viage a la Iglesia de Vique». A: *Viage literario a las Iglesias de España*, vol VI. Valencia: imprenta de Oliveres, 1821.

Vincent-Cassy 2011

Vincent-Cassy, C. *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle. Culte et image*. Madrid: Casa de Velázquez, 2011.

Vives 1980

Vives, A. «L'art d'orfebreria al Museu Diocesà d'Urgell», *Urgellia*, 3, 1980, pàg. 483-507.

Vives-Ferrándiz 2011

Vives-Ferrándiz, L. *Vanitas: retórica visual de la mirada*. Madrid: Editorial Encuentro, 2011.

Vovelle 1970

Vovelle, G. i Vovelle M. *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire XVe-XXe siècles*. Paris: Armand Colin, 1970.

Vovelle 1974

Vovelle, M. *Mourir Autrefois*. Paris: Gallimard, 1974.

Vovelle 1976

Vovelle, M. «Les attitudes devant la mort: problèmes de méthode, approches et lectures différentes», *Annales E. S. C.*, 1, 1976, pàg. 120-132.

Vovelle 1996

Vovelle, M. *Les âmes du purgatoire ou le travail du deuil*. Paris: Gallimard, 1996.

Vovelle 1997

Vovelle, M. *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIIIe siècle*. Paris: Éditions du C.T.H.S., 1997.

Wardropper 1972

Wardropper, B. «The Funeral Elegy of the Spanish Renaissance», *MLN*, 87, 1972, pàg. 126-143.

Weisbach 1942

Weisbach, W. *El Barroco: arte de la contrareforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

Wind 1998

Wind, E. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Yeguas 2000

Yeguas, J. «Els encàrrecs artístics de Joan d'Aragó». A: *Actes del I, II i III col·loquis sobre art i cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó*. Tortosa: Ajuntament de Tortosa i Arxiu Històric de les Terres de l'Ebre, 2000, pàg. 325-343.

Yeguas 2001

Yeguas, J. «Sobre l'escultor Martí Díez de Liatzasolo (circa 1500-1583)», *Locvs Amoenus*, 5, 2001, pàg. 179-194.

Yeguas 2005-2006

Yeguas, J. «Els Grau i l'escultura del segle XVII a la Catalunya de Ponent», *Locus Amoenus*, 8, 2005-2006, pàg. 147-163.

Yeguas 2009a

Yeguas, J. *El Mausoleu de Bellpuig: història i art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya*. Bellpuig: Saladrígues, 2009.

Yeguas 2009b

Yeguas, J. «Obres del MNAC procedents de Poblet, Escaladei i Ciutadilla», *Urtx: revista cultural de l'Urgell*, 23, 2009, pàg. 183-195.

Yeguas 2012

Yeguas, J. *La Glòria del marbre a Montserrat: els sepulcres renaixentistes de Joan d'Aragó, Bernat de Vilamarí i Benet de Tocco*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012.

Zanchetta 2011

Zanchetta, A. *Frenologia della vanitas. Il teschio nelle arti visive*. Monza: Johan & Levi, 2011.

Zauner Espinosa 2013

Zauner Espinosa, S. «La recepció del Concili de Trento a Barcelona. Efectes primerencs sobre la música», *Miscel·lània litúrgica catalana*, 21, 2013, pàg. 285-306.

Zuili 2001

Zuili, M. *Agonía del tránsito de la muerte d'Alejo Venegas*. Paris: L'Harmattan, 2001.

RELACIÓ D'IL·LUSTRACIONS

- Fig. 1. Pere Gil, *Modo d'ajudar a ben morir*, 1605.
- Fig. 2. Josep Hivern, *Modo expedit, y practich de ajudar á morir*, 1756.
- Fig. 3. *Peregrinació del venturós Pelegrí*, 1797.
- Fig. 4. *Túmulo funerari de la reina Mariana d'Àustria*, 1696, Arxiu de la Catedral de Barcelona. ©ACB, *Exemplaria V*, Mapa d'un túmul funerari, full intercalat entre fol. 124-125.
- Fig. 5. Cal·ligrames en memòria del monarca Carles II, *Nenias Reales*, 1701.
- Fig. 4. ACB, *Miscel·lània, Llibre dels números de les sepultures del claustre i capelles de la Seu de Barcelona*, 1699.
- Fig. 7. Antoni Canet, *Sepulcre del bisbe Escales*, 1409-1411, Catedral de Barcelona.
- Fig. 8. *Ordinarium Barcinonense*, 1569, fol. 113v.
- Fig. 9. Francisco Pacheco, *Judici Final*, 1611-1614, Musée Goya, Castres.
- Fig. 10. Francisco Pacheco, *Judici Final*, 1611-1614, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- Fig. 11. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La mort de la verge*, 1601-1605/1606, Musée du Louvre, París.
- Fig. 12. Francisco de Zurbarán, *L'exposició del cos de Sant Bonaventura*, 1629, Musée du Louvre, París.
- Fig. 13. Ribera«lo Spagnoletto», *Martiri de Sant Bartomeu*, 1644, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 14. Andreas Vesal, *De humani corporis fabrica*, 1543.
- Fig. 15. Antonio de Pereda (?), *El sueño del Caballero*, c. 1650, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- Fig. 16. Gian Lorenzo Bernini, *Sepulcre del papa Urbà VIII*, 1647, Basílica de Sant Pere, Roma, (detall).
- Fig. 17. Alonso Cano, *Les ànimes del Purgatori*, 1636, Museo de Bellas Artes de Sevilla. © Red Digital de Colecciones de Museos de España, CER.ES
- Fig. 18. *Dansa de la Mort a Verges*. © www.laprocesso.cat
- Fig. 19. Nicolas Poussin, *Pesta d'Asdod*, 1630-1631, Musée du Louvre, París.

- Fig. 20. *Fermall en ebonita*, c. 1860, Museo del Romanticismo, Madrid.
- Fig. 21. *Polsera amb cabell humà trenat*, s. XIX, Museo del Romanticismo, Madrid.
- Fig. 22. *Medalla de bronze*, s/d, MUHBA, Barcelona.
- Fig. 23. *Dàlmatica del Tern de la calavera*, c. 1569, © Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo del Escorial.
- Fig. 24. *Apparatus pompae funebris Caroli V*, Biblioteca Nacional, Madrid (Bernís 2001: fig. 86).
- Fig. 25. Martín de Andújar, *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastre*, 1640. © CDMT
- Fig. 26. Pere Fernández, *Retaule de Santa Elena*, 1521, Museu de la Catedral de Girona, Girona, detall.
- Fig. 27. Pere Nunyes, *Retaule dels Argenters*, 1526-1529, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 28. Pere Nunyes, *Trasllat de les relíquies de Sant Sever*, 1541-1542, Museu Diocesà de Barcelona, Barcelona.
- Fig. 29. Martín Díez de Liatzasolo, *Sant Enterrament*, 1539-1544, Església del Sant Esperit, Terrassa, detall.
- Fig. 30. Antoni Viladomat, *Martiri de Sant Narcís*, 1726-1728, Catedral de Girona, Girona, detall.
- Fig. 31. Joan Roig, *Retaule de sant Pacià*, 1688-1691, Catedral de Barcelona, Barcelona, detall.
- Fig. 32. Antoni Viladomat, *Mort de Sant Francesc*, 1724-1733, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 33. Antoni Viladomat, *Cap de frare* 1720-1730, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 34. Josep Bernat Flaugier, *Mort de Sant Josep Oriol i miracle d'un nen malalt*, c. 1807, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 35. Lluís Bonifàs i Massó, *Mort de Sant Aleix*, 1769, església parroquial de Sant Joan Baptista, Valls.
- Fig. 36. Andreu Sala, *Agonia de Sant Francesc Xavier*, 1687, capella de Sant Pacià, Catedral de Barcelona, Barcelona.

- Fig. 37. Lluís Bonifàs, *Agonia de Sant Francesc Xavier*, 1693, Església parroquial de Sant Joan Baptista, Valls. ©Edu Caubilla
- Fig. 38. Josep Sunyer, *Sepultura del canonge Francesc Mulet*, 1719, Seu de Manresa, Manresa. ©Fons Salvany, Biblioteca de Catalunya
- Fig. 39. Lluís Bonifàs i Massó, *Llit de la Dormició de Maria*, 1775, capella de l'Esperança, Catedral de Girona, Girona.
- Fig. 40. *Plafons de la bona Mort*, segle XVII, antic Hospital de la Santa Creu, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 41. Pere Abadal, *Novíssims, Judici*, 1684, (edició Pere Gomita i Giralt, s. XVIII) © AHCB, Barcelona.
- Fig. 42. *Ànimes del Purgatori*, c. 1677, *Llibre de mostres Abadal*, núm. 12, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 43. *Nostra Senyora del Carme*, c. 1694, *Llibre de mostres Abadal*, núm. 28, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 44. *Altar d'Ànimes*, s/d, Palau Antiguitats, Barcelona.
- Fig. 45. *Sant Nicolau de Tolentino*, 1699, Museu de la Pesca, Palamós.
- Fig. 46. Jaume Pons i Monravà. *Altar de les Ànimes del Purgatori*, c. 1718, església de Sant Joan Baptista, Valls.
- Fig. 47. Francesc Morales i Anglès, *Sant Josep entre els àngels i el Purgatori*, c. 1762, església de Sant Joan Baptista, Valls
- Fig. 48. Francesc Morales i Anglès, *La Mare de Déu del Rosari entre els àngels i el Purgatori*, c. 1762, església de Sant Joan Baptista, Valls
- Fig. 49. Joan Gallart, *Retaule de la Glorificació de la Mare de Déu*, c. 1709-1711, capella de les ànimes, Catedral de Barcelona
- Fig. 50. Antoni Viladomat, *Natura morta amb verdura, gall dindi, altre aviram i neules*, 1720-1755, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 51. Francesc Tramulles, *Vanitas*, posterior a 1753, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 52. *Maria Magdalena*, s. XVII, *Llibre de mostres Abadal*, núm. 147, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 53. Andreu Sala (atribuït), *Sant Francesc de Borja*, 1690, façana de l'església de Betlem, Barcelona.

- Fig. 54. Ramon Amadeu, *Sant Bru*, 1776, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 55. Lluís Bonifàs, *Nen Jesús triomfant*, 1750-1775, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
- Fig. 56. Pere Abadal, *Sentencias dignas de saberse*, c. 1678, matriu xilogràfica i estampa, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 57. *Navegación para el cielo*, Barcelona, Joseph Llopis, 1688, AHCB, Barcelona.
- Fig. 58. Pere Abadal i alt., *Novíssims*, 1684, AHCB, Barcelona.
- Fig. 59. Francesc Gazan, *Tumulo levantado en la catedral de Barcelona para celebrar las exequias del Rey Carlos II*, 1701, Biblioteca de la Universitat de Barcelona.
- Fig. 60. Francesc Gazan, *Portada de Nenias Reales*, 1701, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 61. Alexandre Galli Bibiena, *Túmul per les exèquies de Josep I*, 1711, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.
- Fig. 62. Ignasi Valls i Pere Costa, *Túmul de Felip V*, 1746, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 63. Manuel Tramulles, Francesc Tramulles, Francesc Boix, *Frontispici de la Catedral*, 1761, col·lecció privada, Barcelona.
- Fig. 64. Manuel Tramulles, Francesc Tramulles, Francesc Boix, *Decoració de les naus de la Catedral*, 1761, col·lecció privada, Barcelona.
- Fig. 65. Pasqual Pere Moles Coronas i Pere Pau Montaña Llanas, *Túmul de les exèquies de Carles III*, 1789, col·lecció privada, Barcelona.
- Fig. 66. Pasqual Pere Moles, *Cul de llàntia per Pompa funebre y solemnes exequias...*, 1789, col·lecció privada, Barcelona.
- Fig. 67. Manel Vinyals i Albert Burguny, *Túmul de Fr. Tomàs Ripoll*, 1748, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 68. Enrique Ferrandis, *Sepulcres de Ramon Berenguer I i Almodis*, 1545, Catedral de Barcelona.
- Fig. 69. Jeroni Xanxo, *Sepulcre del bisbe Joan Despés*, c. 1570, Catedral de la Seu d'Urgell.

- Fig. 70. Giovanni da Nola, *Sepulcre de Ramon Folc de Cardona-Anglesola*, 1524-1528, església parroquial de Sant Nicolau de Bellpuig, Lleida, detall.
- Fig. 71. *Sepulcre de Bernat de Vilamarí*, posterior a 1516, atri del Monestir de Montserrat.
- Fig. 72. *Sepulcre de Joan d'Aragó*, vers 1508, atri del Monestir de Montserrat
- Fig. 73. *Sepulcre del bisbe Guillem Ramon de Boil*, c. 1532, capella de l'Esperança, Catedral de Girona, detall.
- Fig. 74. Joan i Francesc Grau, *Cambres sepulcrales dels Cardona-Sogorb*, 1659, Monestir de Santa Maria de Poblet. ©Ateneo de Madrid, s/d.
- Fig. 75. *Interior de l'església del Monestir de Santa Maria de Poblet*. © Edu Caubilla
- Fig. 76. Joan i Francesc Grau, *Sepulcre d'Alfons el Magnànim*, 1671, Monestir de Santa Maria de Poblet. ©Fons Albert Oliveras i Folch, Centre Excursionista de Catalunya, 1924, i estat actual.
- Fig. 77. Joan i Francesc Grau, *Sepulcre d'Alfons el Magnànim*, 1671, Monestir de Santa Maria de Poblet. Litografia de Parcerisa publicada a *Recuerdos y Bellezas de España*, 1839.
- Fig. 78. Francesc Grau i Domènec Rovira II, *Sepulcre de Diego Girón de Rebolledo*, 1679, capella de la Concepció, Catedral de Tarragona.
- Fig. 79. *Sala capitular*, Reial Monestir de Santes Creus, Aiguamúrcia.
- Fig. 80. *Sepultura canonical*, 1750, claustre, Catedral de Barcelona.
- Fig. 81. *Lauda sepulcral d'Ignasi Solà*, 1754, claustre, Catedral de Barcelona.
- Fig. 82. *Lauda sepulcral d'Emanuel Torras*, 1733, capella de Santa Llúcia, Catedral de Barcelona.
- Fig. 83. Francesc Abad, *Al general Moragues*, 1999, Barcelona.
- Fig. 84. *Despulses de Sant Oleguer conservades a la Catedral de Barcelona*, 1920, ©Fons Salvany, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Fig. 85. Francesc Grau i Domènec Rovira II, *Urna-reliquiari de Sant Oleguer*, 1678, capella del Santíssim, Catedral de Barcelona.
- Fig. 86. Gaspar Altissent, *Sarcófag de Sant Ermengol*, 1616-1617, Museu Diocesà de la Seu d'Urgell. ©Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.

- Fig. 87. Pere Lleopart, *Urna-reliquiari del bisbe Sant Ermengol*, 1752-1755, Museu Diocesà de la Seu d'Urgell.
- Fig. 88. *Lauda sepulcral del canonge Joan Rexach*, 1632, capella del Santíssim, Catedral de Vic.
- Fig. 89. Joan Matons, *Urna-reliquiari de Sant Bernat Calbó*, 1701-1728, capella del Santíssim, Catedral de Vic. ©Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, Barcelona.
- Fig. 90. *Urna-reliquiari de Santa Maria de Cervelló*, 1692-1693, Basílica de la Mercè, Barcelona.
- Fig. 91. Miguel Pontich, *Consíituciones Synodales Diócesis Gerunden*, 1691, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, portada.
- Fig. 92. Francesc Gazan, *Sepulcre de Sant Narcís*, 1691, Biblioteca de la Universitat de Barcelona.
- Fig. 93. Felip Ros, *Reliquiari de Sant Sebastià*, 1611, MUHBA, Barcelona.
- Fig. 94. Ramón Casas, *Garrot vil*, 1894, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Fig. 95. *Procesión de la Congregación de la Buena Muerte, en Barcelona (Miércoles de Ceniza)*. Barcelona: Estampería económica Paluzie, Imprenta Elzeviriana y Librería Camí, c. 1920.
- Fig. 96. Guillermo Reig, *Processó de la Bona Mort*, 1709, MUHBA, Barcelona.
- Fig. 97. Sebastián Muñoz, *Els funerals de la reina Maria Lluïsa de Orleans*, 1689, Hispanic Society of America, Nova York.
- Fig. 98. *Rajola amb representació d'un crani*, c. 1600, VINSEUM, Museu de les Cultures del Vi de Catalunya, Vilafranca del Penedès.
- Fig. 99. Llorenç Passoles, *Conjunt ceràmic del convent de Sant Francesc*, 1671-1673, convent de Sant Francesc d'Assis, Terrassa, detall.

