

ENTRE EL ARTE Y LA DEVOCIÓN POPULAR: LOS RETABLOS DE LA VIRGEN DEL ROSARIO EN CATALUNYA¹

Maria Garganté Llanes

Doctora en Geografía e Historia (Historia del Arte)
Profesora de la Universidad Autónoma de Barcelona

Palabras clave: retablo, escultura, relieve, policromía, cofradía.

Resumen:

El objetivo de nuestro estudio es poner de manifiesto el vigor del culto a la Virgen del Rosario en Catalunya, materializado en el gran número de retablos realizados durante los siglos XVII y XVIII. Aunque partimos de una memoria parcial a causa de la gran destrucción de patrimonio religioso durante la Guerra Civil Española (1936-1939), los retablos conservados permiten elaborar una muestra de variados ejemplos de unas obras de arte representativas de una devoción de carácter popular, impulsada por los dominicos pero arraigada en casi todas las parroquias del país, donde será administrada por cofradías que se convierten en las promotoras de dichos retablos. Vamos a analizar cómo se estructuran dichos retablos y como se configura su iconografía, destacando el papel que van a tener los grabados como fuente de inspiración para los escultores de la época.

Introducción

La esencia de la escultura barroca hispánica gira en torno a la transmisión explícita de mensajes ideológicos y religiosos que fueran comprensibles para el pueblo y directamente dirigidos a la sensibilidad espiritual del observador.

50

El material preferido por los escultores fue la madera, de un coste fácilmente más asumible y con una versatilidad que posibilitaba la dotación de una mayor expresividad e inmediatez a las figuras. La talla de madera se acompañó además de determinadas técnicas complementarias que aumentaron la capacidad emocional de las obras, tales como el dorado, el estofado y, en definitiva, la policromía.

Partiendo del análisis de la escultura religiosa, con varias tipologías que van desde la escultura procesional al retablo, nos situaremos concretamente en Catalunya, región situada en el noroeste del actual estado español y cuya trayectoria histórica y cultural le proporciona una idiosincrasia particular. En Catalunya, el retablo como mueble litúrgico y catequético por excelencia tiene también una gran importancia en el universo artístico, partiendo de magníficos precedentes sobretudo góticos, pero también de algún ejemplar renacentista. Pero será en el siglo XVII que los retablos escultóricos desplazarán definitivamente a los pictóricos, al mismo tiempo que asistimos a un proceso de monumentalización del retablo.

Nuestro estudio va a centrarse en los retablos escultóricos catalanes, que podían dedicarse, como en el resto de la Península, a las advocaciones e imágenes religiosas promulgadas y favorecidas por el concilio de Trento. Pero pormenorizando aun más

¹ Este estudio se inscribe en el marco del grupo de investigación de la Universidad Autónoma de Barcelona y la Universidad de Girona, financiado por el Ministerio de Educación y por la Generalitat de Catalunya. Asimismo, quisiera hacer constar mi agradecimiento al Dr. Joaquim Garriga, que eraquién había sido invitado en primera instancia por el CEIB, y me propuso sustituirle cuando sus circunstancias le impidieron participar en el congreso. Eternamente agradecida por su confianza.

nuestro ámbito de estudio, lo dedicaremos a analizar los retablos dedicados particularmente a la Virgen del Rosario, cuya devoción tuvo un gran arraigo en Catalunya, hasta el punto que podemos considerar que no existe una sola catedral o parroquia que no tenga un altar dedicado a esta advocación, promovida por los dominicos pero que se expande como una mancha de aceite por todo el territorio.

La devoción a la Virgen del Rosario

Sobre el porqué de la eclosión del culto al Rosario en Catalunya –en el resto de España, tuvo mayor predicamento la Inmaculada Concepción, que contaba en este caso con la “promoción” de franciscanos y jesuitas- se barajan distintas causas. En primer lugar, los dominicos eran los frailes predicadores por excelencia y fueron los encargados de difundir el culto a la Virgen del Rosario desde su convento barcelonés de Santa Catalina, donde ya en el siglo XV se había fundado la primera cofradía dedicada al Rosario. Pero no es casualidad que sea en tiempos de la contrarreforma católica que dicho culto se popularice al máximo, puesto que la Iglesia surgida de Trento pretendía promover las devociones marianas (denostadas por el protestantismo) pero a su vez unificarlas en cultos “oficiales”, ante la extrema diversidad de devociones demasiado “locales” y “especializadas”, que a veces llegaban a ser vistas por la iglesia incluso como paganas y su culto como supersticioso.

Finalmente, un hecho que se considera crucial para el asunto que nos ocupa es la atribución de la victoria de las tropas hispánicas en la batalla de Lepanto contra los turcos –que tuvo lugar el 7 de octubre de 1571- gracias a la intercesión de la Virgen del Rosario. Además de ser una victoria de una gran importancia simbólica –una victoria del catolicismo en contra de los “infieles”- no debe extrañarnos la atribución de esta a la “intervención” de la Virgen del Rosario, si tenemos en cuenta que los religiosos que acompañaban a la expedición española, que formaba parte de las fuerzas de la denominada “Santa Liga” (constituida por el papado, Felipe II, Venecia y el orden de San Juan de Jerusalén), eran dominicos, que también era la orden a la que pertenecía Pío V, que era el pontífice en ese momento. Por su parte, el siguiente papa, Gregorio XIII, decretará que sea ese día (el 7 de octubre) el dedicado a la Virgen del Rosario, que hasta ese momento se había celebrado el 25 de marzo.

51

En este contexto, cabe destacar la importancia de las cofradías en el marco de la promoción de estas devociones contrareformistas y como expresión de una piedad “popular” y completamente inserida en la sociedad. Las cofradías se constituyen como instituciones que en cierto modo adoptan un sentido que incluso va más allá del mero hecho de ser un grupo de personas encargadas del mantenimiento de un culto determinado, sino que revisten de una especie de halo de “comunidad ideal” y expresión, a su vez, de un “yo colectivo”, presentado mediante el hecho de reafirmar simbólicamente dicho culto.

Pero lo que nos interesa constatar es que dichas cofradías precisaban de un espacio físico donde expresar esta misma identidad, espacio que se encontraba casi siempre en el interior de una iglesia, donde podían llegar a erigir una capilla propia y “especializada”, a menudo incluso diferenciada del resto en dimensiones y suntuosidad, o bien simplemente contarán con la erección de un altar, presidido indefectiblemente por la imagen de la Virgen del Rosario, que en la mayoría de ocasiones formará parte de un retablo.

La Iglesia verá los retablos como importantes vehículos pedagógicos, pero estos también constituirán un motivo de orgullo para los miembros de la propia cofradía o comunidad, pudiendo erigirse en un nexo incluso de carácter identitario, puesto que se convierte en un símbolo reconocido y reconocible.

Durante la época del barroco, cofradía, capilla y retablo llegan a ser términos intrínsecamente asociados en el marco de la parroquia, que es una institución no solamente religiosa sino también territorial, social e identitaria.

La manifestación tangible del culto: el retablo

Hablar de retablos en Catalunya –sean del Rosario o de cualquier otra advocación– es hacerlo a partir de una memoria parcial, a causa del gran número de estas obras que fueron completa o parcialmente destruidas especialmente durante la Guerra Civil española (1936-1939). Se trataba de mobiliario litúrgico que fue el blanco de las iras revolucionarias, pereciendo entre las llamas que a menudo afectaron a la totalidad de los edificios religiosos, que si bien en algunos casos pudieron mantener su estructura arquitectónica, todo el mobiliario de madera de su interior –retablos, celosías, bancos, confesonarios, púlpitos, órganos, etc.– quedó completamente destruido.

Aún así, además de los retablos afortunadamente –y en algunos casos casi “milagrosamente”– conservados, también contamos con importantes fondos fotográficos anteriores a la guerra civil, lo que hoy en día constituye una fuente documental de primera magnitud para el estudio de este patrimonio. Por otra parte, existe un territorio –hoy perteneciente a Francia, pero que fue catalán hasta mediados del siglo XVII, y que se corresponde con los antiguos condados de Rossellón, Conflent y Cerdaña– que contiene aún un gran número de retablos de la época, por lo que al no haber sufrido Francia una guerra civil como la española, hoy constituyen un preciado testimonio de la escultura barroca catalana del siglo XVII. De este modo, a pesar de convertirse en francés como consecuencia del llamado Tratado de los Pirineos, dicho territorio siguió manteniendo estrechos lazos culturales y comerciales con Catalunya, por lo que los escultores catalanes de retablos continuaron recibiendo encargos de esta zona hasta bien avanzado el siglo XVIII. Un magnífico ejemplo sería el retablo del Rosario de la catedral de Perpinyà (Perpignan, en francés), realizado hacia 1670 o otros retablos del Rosario conservados en parroquias más modestas pero realizados también por escultores catalanes, como el retablo del Roser de Espira de Conflent, realizado por el taller del escultor Josep Sunyer Raurell.

52

Estructura y evolución arquitectónica del retablo en Catalunya

Pero situémonos ya en el estudio propiamente dicho de los retablos del Rosario catalanes. Empecemos por su estructura y evolución “arquitectónica”. Si nos situamos a principios del siglo XVII, se produce un cambio fundamental en la historia de la retablística catalana por el hecho de sustituirse la pintura por la escultura. Es decir, siguiendo la tradición de los retablos góticos, durante el siglo XVI los retablos habían sido fundamentalmente de pintura, aunque las escenas representadas evolucionaran hacia unas formas y un lenguaje “renacentistas”. Un ejemplo de retablo pictórico ya dedicado a la Virgen del Rosario lo tenemos en el monasterio de Sant Cugat del Vallès, en el que los misterios del Rosario de disponen siguiendo la típica forma de “casillero” procedente de la época gótica. Quizás la única diferencia estructural respecto a los retablos góticos sería la introducción de algún elemento de carácter más clasicista como las columnas, cornisas o las volutas superiores, que enmarcan la escena de la Crucifixión, situada el ático del retablo, rematado a su vez por un frontón triangular. Pero llegado el siglo XVII, las tablas pictóricas serán sustituidas por paneles escultóricos, que simplemente representarán las mismas historias pero en relieve, haciendo “emerger” del plano bidimensional las figuras y las escenas que allí se representan. Desconocemos con exactitud los motivos de este cambio, pero no resulta inverosímil pensar en la mayor capacidad de transmitir una emoción que tenía una técnica como la escultura, por su corporeidad y tridimensionalidad. Es por ello que si la voluntad contrarreformista respecto al arte destacaba la importancia de la obra como herramienta pedagógica capaz a su vez de suscitar emociones vinculadas a la piedad, la escultura siempre sería más “real” y directa que la pintura.



Figura 1: Retablo de la Virgen del Rosario. Catedral de Sant Joan de Perpinyà (Francia, perteneció a Catalunya hasta 1656). Fotografía: Joan Bosch Ballbona.

La disposición del retablo seguirá siendo la misma que en épocas anteriores, es decir, la estructura en forma de retícula o de "casillero", que es a su vez una estructura que favorece el orden y el carácter didáctico de la narración. De este modo, el retablo se divide en cuerpos o pisos horizontales y calles verticales. El primer registro horizontal sería la predela, de dimensiones más reducidas que los otros cuerpos pero más inmediato al espectador. Por encima de esta discurren normalmente dos cuerpos horizontales y en el centro del primer cuerpo suele estar la hornacina que contiene la imagen titular, en este caso la Virgen del Rosario. A los dos cuerpos superiores puede añadirse un tercero, que formaría el ático y que estaría constituido por una escena central –que suele ser la Crucifixión– a veces acompañada a ambos lados por imágenes o otras escenas de menores dimensiones que las de los otros cuerpos. Ocasionalmente esta estructura podrá adaptarse al perfil a menudo poligonal de las capillas o ábsides –especialmente si estos eran góticos– lo que ocasionará que dichos retablos presenten una estructura trapezoidal en planta (FIG. 1).

El lenguaje arquitectónico de dichos retablos estará regido por unas normas, procedentes en lo fundamental de la interpretación que hace el Renacimiento de la cultura y la arquitectura clásica, que el artista podía seguir a partir de la consulta del tratado teórico de Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola delle cinque ordine nell'architettura* (1562), que debió llegar a Catalunya hacia 1580 en italiano – Patricio



*Figura 2: Retablo de la Virgen del Rosario. Basílica de Santa María de Mataró (Barcelona).
Fotografía: Montserrat Jorba.*

Cajés lo editará en castellano en 1593- y es a partir de este momento que aparecerá citado con frecuencia en los inventarios de escultores o maestros de obras, prueba de haberse convertido en el "manual" por excelencia de gramática "clásica" para los escultores locales. Como cita Joan Bosch (BOSCH 2004a, 5) a propósito del estudio realizado por M. Walcher Casotti en la edición de Vignola de 1960:

Gracias a esta transparencia basada en unas láminas muy claras y acompañadas de un texto breve y funcional, a su insuperable didactismo, incluso los artesanos más modestos llegaban a "poter comprendere e iudicare e all'occorrenza realizzare con esatezza quelli che erano diventati gli elementi indispensabili della costruzione e dell'ornamentazione architettonica di tipo rinascimentali."

Esta organización reticular se mantendrá durante todo el siglo XVII, a pesar de la irrupción de la columna salomónica, que en Catalunya hará acto de presencia aproximadamente a partir de 1678. La fortuna de este tipo de columna se deberá a la extraordinaria difusión que tuvo el baldaquino ejecutado por Gianlorenzo Bernini en San Pedro del Vaticano (1624). Este tipo de columna de trazado helicoidal se inspiraban en las que se consideraban procedentes del antiguo templo de Salomón, conservándose como reliquia en San Pedro. En cualquier caso, la creación de Bernini se difundió ya tempranamente mediante el grabado, hasta el punto que en 1678 una suerte de baldaquino berniniano aparece también en la portada de la obra teórica del jesuita y



*Figura 3: Retablo de la Virgen del Rosario. Iglesia parroquial de Sant Esteve de Olot (Girona).
Fotografía: Maria Garganté.*

obispo de Vigevano Juan de Caramuel Lobkowitz, titulada *Arquitectura civil recta y oblicua*. En Catalunya, el baldaquino como estructura no tendrá el impacto que tuvo por ejemplo en la vecina región de Aragón, pero en cambio sí que las columnas salomónicas empiezan a utilizarse como soporte columnario en los retablos. Esta “adaptación” vendrá acompañada de ciertos cambios respecto a la decoración, puesto que a las columnas salomónicas de los retablos se les añade elementos como pequeños putti, pájaros y sobretodo hojas de vid y racimos de uva, lo que contribuirá a conferir a dichos retablos un cierto significado eucarístico y más catequético. Uno de los retablos dedicados al Rosario más emblemáticos y que utiliza la columna salomónica por doquier es el de Mataró (FIG. 2)

De este modo, podemos considerar que el salomonismo tendrá un impacto notorio en el aspecto de los retablos, pero no tenderá a variar su estructura, siendo además una moda que va a finalizar a partir de los años treinta del siglo XVIII, cuando se produce una evolución paulatina pero imparable hacia un nuevo concepto de retablo “unitario”. Paulatina porque en el primer tercio del siglo XVIII aún asistimos a la ejecución de varios retablos narrativos de primer nivel, como los realizados por el escultor Pau Costa en Arenys de Mar y en Olot. Se trata de retablos que contienen aún varias escenas narrativas correspondientes a la vida de Cristo y de la Virgen, pero son escenas que se inscriben ya en un cierto perfil ovalado (FIG. 3), sin la rigidez del esquema de casillero.



*Figura. 4: Retablo de la Virgen del Rosario.
Catedral de Tortosa (Tarragona). Fotografía: Maria Garganté.*

En este tipo de retablos desaparece el carácter narrativo favorecido por el esquema en forma de casillero –desapareciendo en consecuencia el relieve escultórico–, focalizando la atención en la imagen titular, que puede estar rodeada de imágenes subsidiarias y acompañada de un gran despliegue arquitectónico. Si nos situamos en el ámbito de los retablos de la Virgen del Rosario, un ejemplo de retablo unitario sería el retablo del Rosario de la Catedral de Tortosa (FIG. 4), caracterizado ya por la absoluta ausencia de relieves narrativos y centrado en la imagen de la Virgen, situada en una gran estructura arquitectónica con la particularidad de presentar una carpintería pintada de color blanco en combinación con el dorado, lo que recuerda a una cierta estética rococó.

Iconografía y “gramática”: el lenguaje de los escultores

Joan Bosch ha sido en Catalunya quien más ha estudiado el “lenguaje” figurativo de los escultores barrocos. Hablar de lenguaje es hablar de los grabados o estampas como medio de transmisión de una iconografía o una composición determinada. Estampas que podían utilizarse para una función de carácter propedéutico, como fuente de inspiración para una creación original que se alejará paulatinamente del modelo, como “préstamo” parcial, total o combinado con aspectos o motivos sacados de otras estampas. En definitiva, podemos considerar que la aparición de la estampa o grabado en el mercado del arte se convertirá en una auténtica revolución, debido a la posibilidad de reproducción y a la difusión de temáticas o ideas. Grandes artistas como Albrecht Dürer o Rafael fueron conscientes de las posibilidades que ofrecía el

grabado –Dürer fue el mismo un buen grabador, mientras que Rafael confió la traducción de sus obras al grabado a Marcantonio Raimondi.

Pero fue en la segunda mitad del siglo XVI que proliferaron en Roma grabadores como Agostino Carracci, Martino Rota o Cherubino Alberti, a través de cuyos grabados saldrán al exterior obras representativas del tardomanierismo internacional, como las de los Zuccari, Marco Pino o Livio Agresti, que según Bosch: “para convivir con los preceptor contrarreformistas buscará fórmulas de una mayor claridad y orden narrativo, que sin abandonar su efectismo, se pondrán al servicio de la devoción y la educación religiosa de los católicos”.

En definitiva y a partir de este momento, utilizar las estampas como modelo va a convertirse en una recomendación constante entre los teóricos del arte europeo, también por su utilidad práctica, puesto que facilitaban el contacto con las principales corrientes artísticas a los artistas que no tenían posibilidad de viajar a los grandes centros. Es por ello que el grabado de importación se convertirá en una herramienta de primera magnitud para enriquecer las composiciones de los artistas locales y facilitar, de manera indirecta, la introducción de influencias artísticas europeas. De otro modo, y por poner un ejemplo, cómo habría podido llegar una composición del pintor y teórico Federico Barocci a un retablo de un pueblito de la Catalunya interior como es Torà?

Pero además de los grabados de procedencia europea, italiana y flamenca en su mayoría, tampoco debemos obviar la posible influencia de la que fue la primera estampa calcográfica importante en Catalunya, realizada en Barcelona por un fraile del convento dominico de Santa Catalina a finales del siglo XV, donde se lee la firma: fr[at]er Franciscus domenech A[nno] d[ivinae] 1488. Efectivamente, Francesc Domènech fue el grabador de dicha estampa dedicada a la Virgen del Rosario, que se estructura a modo de retablo en un total de veinticuatro compartimentos de distinto tamaño, donde se representan los quince misterios del Rosario, cinco santos dominicos (todos los frailes de esta orden que ya habían sido canonizados por aquel tiempo), dos santas que añaden precisión a la filiación de la obra (Santa Eulalia como patrona de Barcelona y Santa Catalina como titular del convento homónimo al que pertenecía el autor del grabado), un grupo de devotos del Rosario y la Virgen con sus atributos y símbolos, junto con inscripciones aclaratorias. Esta estampa fue difundida más tarde en el *Llibre dels miracles del Roser* (1540) de Jeroni Taix, libro que llegaron a poseer muchas cofradías, a su vez que la propia popularidad de la estampa hizo que se realizaran de esta varias copias fragmentadas, lo que facilitó más si cabe su difusión. En definitiva, sea cual sea la procedencia de estas fuentes, citamos nuevamente a Joan Bosch para concluir que este era un procedimiento habitual en todo taller de artista que se preciara:

En cualquier caso, es evidente que los mejores artistas plásticos en Catalunya se alimentaban de la obra de los grabadores y la utilizaban de forma mimética, habitual en artesanos que tenían una concepción más mecánica de su oficio. El pintor y tratadista sevillano del siglo XVII Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* editado póstumamente, en 1649, define perfectamente la capacidad “creativa” de estos artífices, a menudo hecha a partir de distintos préstamos, formando: “de varias cosas de diferentes artífices un buen todo, tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, déste la cabeza, de áquel el movimiento, de otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que (respecto de ser tantos los trabajadores agenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que en realidad de verdad es ageno. Y esto, tanto más, cuanto mejor ingenio tiene el que lo compone, para saberlo disimular, valiéndose de cosas menos ordinarias y comunes.

Vamos a realizar ahora un recorrido por los quince denominados "misterios" del Rosario, en los que se basan las escenas de los retablos dedicados a dicha devoción. Hemos de tener en cuenta, aún así, que solo los retablos de grandes dimensiones podían representar las quince escenas, por lo que en muchos casos, por motivos económicos y de espacio disponible, el escultor se veía obligado a "suprimir" algunas de las escenas, yendo a cargo seguramente de la cofradía la decisión de incluir unas escenas u otras. Los misterios del Rosario se dividen en tres partes. La primera la constituyen los denominados misterios de Gozo, que conforman las cinco primeras escenas que son: la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento o Adoración, la Presentación en el templo y Jesús entre los doctores. La segunda parte corresponde a los misterios de Dolor, que se corresponden básicamente con la Pasión de Cristo y son los siguientes: Oración del huerto, Flagelación, Coronación de espinas, Camino del Calvario y Crucifixión. Finalmente, los últimos cinco misterios son los llamados de Gloria: la Resurrección, la Ascensión, Pentecostés, la Asunción de la Virgen y la Coronación de la Virgen.

La forma de disponer la representación de dichos misterios en los retablos es variable. Tenemos por ejemplo dos retablos –Ponts y Agramunt que podemos atribuir a un mismo autor, aún no identificado, que dispone las escenas por estricto orden "cronológico" y en progresión ascendente. Es decir, los misterios de gozo –infancia de Jesús- se situarán en la predela; los misterios de dolor en el primer cuerpo (exceptuando la Crucifixión, que casi siempre se sitúa en el ático del retablo) y finalmente, los misterios de gloria ocuparán el segundo cuerpo. Aunque esta disposición pueda parecernos la más lógica y catequética, lo cierto es que no es la más habitual. Lo más común es que en la predela se sitúen los misterios de dolor, más excitantes de la religiosidad y la piedad, por lo que quizás se consideraba que tenían que exponerse más cercanos al espectador. De todos modos, tampoco existe una norma unívoca, puesto que a menudo encontramos "mezcladas" escenas de los misterios de gozo en el mismo cuerpo o piso que las de gloria –por ejemplo, en el retablo del Rosario de Tiana hay una Ascensión de Cristo en el primer piso, mientras que la Anunciación estaría en el segundo.

58

Por lo que respecta a los retablos más pequeños, en los que ya hemos comentado que se tenía que prescindir de algunas escenas por cuestiones de espacio, tenemos varios ejemplos significativos. Uno de los mas relevantes lo hallamos en el retablo del Rosario de la Catedral de Barcelona, donde las escenas representadas corresponden a dos misterios de Gozo –Anunciación y Adoración-, un misterio de Dolor –Flagelación- y tres misterios de los denominados de Gloria –Resurrección, Asunción y Coronación. Otro ejemplo de retablo "sintético" sería el de Riner, donde la distribución se resuelve en tres misterios de Gozo –Anunciación, Visitación y Adoración-, tres de Dolor –Flagelación, Coronación de espinas y Crucifixión-, que se sitúan los tres en la parte alta del retablo, con la Crucifixión en la parte central, y solamente dos de Gloria –Ascensión y Asunción-, situados en el primer cuerpo a ambos lados de la imagen de la Virgen del Rosario.

Y a propósito de las imágenes de talla de la Virgen del Rosario, es evidente que no tienen en nuestro estudio un papel especialmente protagonista, y esto se debe fundamentalmente al hecho de constituir la parte del retablo que generalmente menos se ha conservado. Esto es debido a su carácter de talla exenta, lo que la hacía fácilmente "sustraible" en momentos de peligro e inseguridad, de modo que aunque algunos retablos sobrevivieron a la guerra, las imágenes de la Virgen se perdieron, siendo sustituidas por imitaciones. Aún así, respecto a los ejemplares que sí se han conservado, podemos afirmar que donde se revela la pericia y el talento creativo de los escultores es en los relieves narrativos, más que en estas imágenes exentas en realidad bastante estereotipadas, que presentan a la Virgen y al Niño de un modo casi frontal, siguiendo la tipología conocida como forma de "huso", propia de las vírgenes



*Figura 5: Retablo de la Virgen del Rosario.
Detalle. Anunciación. Catedral de Barcelona.
Fotografía: Joan Bosch Ballbona.*

59

barrocas catalanas, sosteniendo un rosario en referencia a su titularidad, que a veces es sustituido por una rosa o ramo de rosas.

Sigamos ahora con la descripción de cada uno de los misterios del Rosario, ilustrándolo con varios ejemplos de su materialización en los retablos catalanes:

La Anunciación del Arcángel Gabriel a María

La Anunciación –Mateo (1, 18) y Lucas (1, 38)- es el primer misterio terrenal de la Virgen María y normalmente la misma tipología iconográfica de pervivencia medieval, según la que el arcángel Gabriel irrumpe majestuoso y a menudo rodeado de nubes en la estancia donde se encuentra la Virgen. Esta se halla arrodillada sobre un cojín en actitud de recogimiento, ante un libro de oraciones situado en un facistol (que en muchos retablos suele presentarse de la misma forma, decorado con sendas volutas). No es extraño que ser represente también un jarroncito con lirios, símbolo inequívoco de la pureza de la Virgen. En la misma escena pueden aparecer otros elementos arquitectónicos, como la puerta de entrada a la estancia, a veces sustituida por una simple cortina.

Sin duda uno de los primeros retablos que ejercería de “modelo” para otras composiciones sería el del Rosario de la Catedral de Barcelona (FIG. 5), realizado por Agustí Pujol en 1618 y que él mismo repetirá en otros retablos posteriores como el de Vilanova de la Roca, en 1628. La composición y el mobiliario de la habitación también pueden variar según la escena esté situada en el primer cuerpo del retablo,

lo que comportaría una composición de la escena de carácter vertical –sería el caso del de la Catedral de Barcelona- o en la predela –retablos de Ponts o Agramunt-, lo que supone una composición horizontal.

En el caso del retablo barcelonés, la composición vertical de la escena –que se repite en Manresa o en Torà- permite que entre las nubes que acompañan la aparición del arcángel anunciador, asome la figura de Dios padre, acompañado de la paloma del Espíritu Santo, formando de este modo una singular Trinidad junto al Hijo de Dios engendrado en ese preciso momento en el vientre de María.

La Visitación de María a Santa Isabel

En la escena de la Visitación –Lucas (1, 39)- las protagonistas són la Virgen María y su prima Isabel, que se halla encinta de San Juan Bautista. Sus respectivos esposos también aparecen, pero en una posición secundaria. Pero en los retablos del Rosario de Manresa o Tiana, José se sitúa en primer término, en posición semi agachada, como recogiendo un saco del suelo, mientras María e Isabel se abrazan y el marido de ésta sale del umbral de su casa. Esta composición se inspira en la pintada por Federico Barocci durante la segunda mitad del siglo XVI, que llegaría a nuestros escultores a partir de la versión realizada por el grabador flamenco Gijssbert Van Veen. Una versión más simplificada de la misma composición (donde se ha eliminado la figura de José en primer término) la hallamos también en el retablo del Rosario de Torà, realizado por Josep Generes e inspirado directamente en el retablo de Manresa, obra de Joan Grau y que constituye uno de los ejemplos más monumentales y de mayor calidad de su época, que tuvo además un gran impacto en otras obras de la misma temática.

Otra “Visitación” de la que podemos establecer claramente su filiación es la del retablo mayor de la iglesia parroquial de Arenys de Mar, realizado por Pau Costa en 1708 y que no es propiamente un retablo dedicado exclusivamente a la Virgen del Rosario (es un retablo dedicado a la Virgen, sin más), pero que contiene numerosas escenas correspondientes a la vida de la Virgen y, identificables en consecuencia con los denominados “misterios” del Rosario. La Visitación del retablo de Arenys, pues, deriva de la obra que con la misma temática realizó Carlo Maratti entre 1645 y 1660.

60

Por otra parte, cuando la Visitación se sitúa en la predela y en consecuencia la escena presenta un formato más horizontal –sería el caso de los retablos del Rosario de Agramunt, Ponts y Riner- la fuente de inspiración parece ser la serie de grabados denominada *Quindecim Misteria Rosarii Beatae Mariae Virginis*, de Raffaello Schiaminossi, realizada en 1609.

Nacimiento de Cristo o Adoración de los pastores

El tema del Nacimiento – Lucas (2, 15) – y Adoración de los pastores –que conforman una única escena- se halla en la inventiva apócrifa que caracteriza las obras del siglo XVII en el ámbito europeo y que se prolonga hasta el siglo XVIII en el caso de Catalunya. En ocasiones puede añadirse también una “segunda” Adoración, en este caso por parte de los Reyes Magos, como sucede en el retablo del Rosario de la parroquia de San Vicente de Sarrià (FIG.6), constituyendo aún así una excepción a la regla y que tendría como modelo un grabado de finales del siglo XVI realizado por Jacob Matham.

En la mayoría de los casos, y situado en primer término, el Niño Jesús centra la composición, situado dentro de una cuna en forma de canasto o cesta de mimbre. En la parte superior puede aparecer un ángel que sostiene un filacterio con la inscripción “Gloria in Excelsis Deo”. En el fondo de la composición puede sugerirse,



Figura 6: Retablo de la Virgen del Rosario. Detalle. Adoración de los reyes Magos. Iglesia de San Vicente de Sarrià (Barcelona). Fotografía: Joan Bosch Ballbona.

61

según el caso, algún tipos de arquitectura con intentos de perspectiva, como en el caso del retablo del Rosario del convento de San Pedro Mártir de Manresa (FIG. 7). El modelo lo hallamos en una estampa del grabador flamenco Cornelis Cort, realizada a partir de una obra del pintor Taddeo Zuccari. Cornelis Cort obtuvo el favor de Tiziano y llegará a hacerse un nombre en la Roma de la década de los setenta del siglo XVI, llegando al círculo de los Farnese de la mano de Giulio Clovio.

La presentación de Jesús en el templo

En la Presentación – Lucas (2, 16) – aparece la figura del sacerdote Simeón, caracterizado por su indumentaria, que representa con un gesto (las manos sobre el pecho) la satisfacción por haber recuperado la vista gracias a la presencia de Jesús, sostenido por su madre. En segundo plano puede aparecer José, sosteniendo una cesta con un par de palomas, que era la ofrenda que los pobres hacían al templo. La escena suele enmarcarse en una arquitectura noble o en la representación de ricos cortinajes.

Uno de los ejemplos más destacados volvemos a tenerlo en el retablo del Rosario de Manresa, donde dicha escena está realizada a partir de un grabado de Agostino Carracci, donde destaca una suntuosa arquitectura abovedada –derivada de las composiciones rafaelescas en las estancias vaticanas- que Joan Grau reproduce con bastante acierto –más si lo comparamos con versiones más modestas como la de Torà. Una curiosidad iconográfica de dicha escena es la presencia de la figura femenina situada en primer término, que sostiene en su cabeza un cesto con dos palomas (la ofrenda que en otros casos llevaría José).



Figura 7: Adoración de los pastores. Panel procedente del retablo de la Virgen del Rosario del antiguo convento de San Pedro Mártir de Manresa (hoy en el Museo de Manresa). Fotografía: Joan Bosch Ballbona.

Otra variante de la misma escena la tenemos en el retablo del Rosario de Tiana, donde destaca el detalle decorativo de las cortinas "envolviendo" graciosamente las columnas del templo. Por su parte, el retablo de Sitges, obrado en 1684 presenta también esta escena con una hábil resolución espacial extraída del grabado de Cornelis Bloemaert, partiendo de una pintura de Carlo Maratti. Destaca la completa "traducción" del grabado al relieve escultórico, con la representación de los más mínimos detalles que van desde la figura femenina que se cubre parcialmente la cabeza en primer término, hasta la columnata representada como fondo arquitectónico.

Jesús es hallado en el templo entre los doctores

Jesús se halla en pie o sentado en una especie de trono o estrado, a veces cubierto con un baldaquino, dirigiéndose a los doctores de la Ley –Lucas (2, 46). A veces se yuxtaponen en la misma escena la figura de María y José entrando en el templo, buscando a Jesús con preocupación. Un ejemplo destacado de dicha escena lo tenemos en el centro de la predela del retablo del Rosario de Mataró. La figura del Jesús aún niño se sitúa en el centro y sentada en un trono elevado, que marca el eje de simetría de la composición, horizontal en este caso, lo que permite crear una amplia estancia con varios arcos, por la que discurren varios personajes.

La oración en el huerto de Getsemaní

La oración en el huerto es comentada por los evangelistas Mateo, 26 (36-46), Marcos, 14 (32-42) y Lucas, 22 (39-46). La escena incluye tradicionalmente tres secuencias: Jesús rezando de rodillas mientras los discípulos duermen, reconfortado por un ángel

que sostiene el cáliz de la Pasión –metáfora representada en esta escena a partir del siglo XIV- y al fondo pueden aparecer Judas y su comitiva, cumplida su traición por la que lleva una bolsa de monedas y guía al grupo que se dirige a prender a Jesús. La referencia iconográfica, en este caso, volveríamos a encontrarla en los grabados de Schiaminossi *Quindecim Misteria Rosarii Beatae Mariae Virginis* (1609).

La flagelación de Cristo

La Flagelación de Cristo es narrada por los evangelistas Mateo, 27 (26), Marcos, 15 (15), Juan, 19 (1) y Lucas, 23 (16 y 22). Según la tradición que va a imponerse en todo el siglo XVII, Jesús se sitúa en el centro de la escena, de pie y con las manos atadas a una media columna, lo que tradicionalmente se utilizaba para poder “doblar” la figura de Cristo, con el torso y las piernas al descubierto y proporcionar una mayor sensación de dramatismo. Los personajes que flagelan a Cristo suelen representarse con expresiones de brutalidad, acentuada por la expresividad en la gestualidad de sus cuerpos, que a menudo se hallan en tensión concentrados en ejercer la máxima violencia sobre la figura de Jesús. En algunos casos, detrás de la escena principal se sitúa un muro en el que se abre una especie de balcón o logia, desde la cual varios personajes parecen contemplar la escena, presentando estos también una indumentaria de influencia turca o morisca como la de los propios verdugos.

Un posible modelo para esta escena, tomando como ejemplo el antes mencionado retablo mayor de Arenys de Mar, sería el grabado de Gilles Saledier, realizado a partir de una pintura de Il Cavaliere d’Arpino, de 1593.

La coronación de espinas

Este episodio aparece en Mateo, 27 (27, 30), Marcos, 15 (17, 20) y Juan, 19 (2). Jesús se sitúa sentado en el centro de la composición, mientras los soldados, ayudados de largos palos, le incrustan la corona de espinas en la cabeza. Una capa, unida a la simbología de la realeza y aquí objeto de mofa cubre los hombros de Cristo. La indumentaria de los soldados o verdugos sigue teniendo influencias turcas o moriscas, presentando una especie de turbantes como distintivo –lo que a su vez los acreditaba también como “infieles”-, aunque en algunos casos presenten también una especie de indumentaria que tentando de imitar la de los centuriones romanos, se inspira más bien en la de la propia de los soldados de los siglos XVI y XVII. Como en la escena de la Flagelación, pueden aparecer personajes secundarios que contemplan la escena con curiosidad y distanciamiento.

63

Camino del Calvario

El camino del Calvario, como paso previo a la Crucifixión, es un episodio recogido por los evangelistas Mateo, 27 (21 y 33-50), Marcos, 15 (20-21, 22-41), Lucas, 23 (26 y 33-49) y Juan, 19 (16 y 17-37). También hallamos un preludio de la crucifixión en el salmo 22 (1). La figura de Jesús se acostumbra a representar de perfil, ayudado por el Cirineo en su penoso camino hacia la montaña del Calvario, que suele aparecer en el fondo y donde se aprecian dos cruces preparadas y la pequeña figura de un hombre, que está cavando el hoyo para colocar la cruz de Cristo.

La Crucifixión

Se trata de un tipo de composición que suele situarse en la parte superior del retablo, situándose fuera del orden cronológico de los “misterios”. Con la cruz en el centro, actúa como eje de simetría de todo el retablo, teniendo las figuras de la Virgen y San Juan a ambos lados.

La Resurrección de Cristo

Episodio recogido por los evangelistas Juan (20, 1), Mateo (21, 17), Marcos (16, 1-8) y Lucas (24, 1-11), se caracteriza por la representación de Jesús saliendo de su



*Figura 8: Retablo de la Virgen del Rosario. Detalle. Resurrección de Cristo.
Iglesia parroquial de Sant Cebrià de Tiana (Barcelona).
Fotografía: Joan Bosch Ballbona.*

64

tumba –que puede representarse abierta o cerrada según los casos (los teólogos de la Contrarreforma apostaban por la representación del sepulcro cerrado), aunque la tradición gótica prefería el sepulcro abierto. Puede incluir la representación de soldados romanos que huyen despavoridos. Aunque habrá muchas versiones posteriores, el punto de referencia para las escenas de la Resurrección sigue siendo en cierto modo la Resurrección de Dürer, de 1512, que es la misma que seguiría Agustí Pujol en el retablo del Rosario de la Catedral de Barcelona, Joan Grau en el de Manresa o Josep Tremulles en el de Tiana (FIG. 8).

La Ascensión de Cristo

Este episodio es comentado por los evangelistas Marcos, 16 (19-20), Lucas (24, 53) y también aparece en los Hechos de los Apóstoles (1, 4). Jesús se eleva sobre nubes rodeado a ambos lados por querubines. El Renacimiento quiso sustituir el tema de la Ascensión tradicional, basada en el hecho religioso, por la representación más pagana del “triunfo” de Cristo a la romana, aunque en Catalunya se mantuvo en todo momento la representación tradicional.

La venida del Espíritu Santo

El tema de la venida del Espíritu Santo o Pentecostés aparece en los Hechos de los Apóstoles (2, 15). María ocupa la parte central de la composición, rodeada de los apóstoles que alzan la mirada para contemplar el Espíritu Santo en forma de paloma, que aparece entre nubes que desprenden llamas en forma de lenguas de fuego. La dependencia de los grabados también resulta clara en la escena correspondiente al retablo del Rosario de Manresa. Destacamos, aun así, como se representa la misma

escena en el retablo de Tiana, por la vivacidad y la variedad de expresiones de los personajes, así como la fina policromía de sus vestiduras.

La Asunción de la Virgen

María es elevada a los cielos por ángeles que la sostienen y que van vestidos –a diferencia de los “putti” que a menudo acompañan (sin sostenerlo) la Ascensión de Cristo. En los retablos que nos ocupan, la parte inferior de la escena suele estar ocupada por las figuras de los apóstoles que contemplan asombrados la Asunción de la Virgen, mientras que una de las figuras mira incrédula el sepulcro vacío, recurso este último persistente en la iconografía desde la Edad Media.

De los retablos conservados, destacamos nuevamente la calidad de la escena en el retablo del Rosario de la Catedral de Barcelona, de Agustí Pujol, por la majestuosidad con la que es tratada la figura de la Virgen, que se eleva majestuosa, corpórea y verosímil, a diferencia de la versión mucho más “naïf” del retablo del Rosario de Torà, obra de Josep Generes. A menudo este tipo de escenas también constituye la oportunidad para el escultor de trabajar distintas expresiones faciales, como sería el caso de los apóstoles sorprendidos en el retablo del Rosario de Manresa (FIG.9)



Figura 9: Asunción de la Virgen. Detalle. Panel procedente del retablo de la Virgen del Rosario del antiguo convento de San Pedro Mártir de Manresa (hoy en el Museo de Manresa). Fotografía: Joan Bosch Ballbona.

La Coronación de la Virgen

El tema de la Coronación suele también ocupar un lugar privilegiado dentro de la estructura del retablo, situándose –exceptuando la Crucifixión– en lo más alto del retablo. La Virgen se sitúa en el centro, coronada por la Santísima Trinidad representada por las figuras masculinas de Jesús i Dios padre y por el Espíritu Santo en la parte superior central.



*Figura 10: Atlante. Detalle del retablo de la Virgen del Rosario.
Basílica de Santa Maria de Mataró (Barcelona).
Fotografía: Joan Bosch Ballbona.*

Otros elementos

A nivel iconográfico, hay otros elementos –además de las escenas narrativas o la propia figura de la Virgen que los preside– que acompañan o pueden aparecer en los retablos del Rosario. Desde la representación de las virtudes teologales –Fe, Esperanza y Caridad–, a las pequeñas figurillas representando a reyes de Israel, situadas en pequeñas hornacinas en el retablo del Rosario de Tiana, pasando por el mismo tipo de figuritas pero que representan otros santos, vinculados a menudo con la orden dominica. Estos santos dominicos cobran a veces más protagonismo, situándose en una posición preferente en la globalidad del retablo –a ambos lados de la Crucifixión en el retablo de Ponts o en una hornacina central, donde se representa a Santo Domingo de Guzmán situado por encima de la de la Virgen, en el retablo de Agramunt. Finalmente, un elemento singular lo constituye la presencia de atlantes en algunos retablos, lo que no constituye un hecho extraño en la globalidad de los retablos barrocos catalanes, aunque no sean mayoritarios. Algunos de los más grandes ejemplares de retablos mayores los contienen, como el retablo mayor de Igualada o el de Cadaqués, tratándose en ambos casos de atlantes de cuerpo entero. En el caso concreto de los retablos dedicados a la Virgen del Rosario, conservamos dos ejemplos: el retablo del Rosario de Tiana y el de Mataró. El primer ejemplo es más sencillo, siendo más bien unas figuras masculinas en forma de estípite y de escasa corporeidad. El caso de Mataró es mucho más logrado. Aquí los atlantes son figuras masculinas con el torso desnudo y la cabeza ceñida por un turbante que delata su condición de “infieles”, sometidos finalmente al poder de la iglesia católica (FIG. 10). No se trata tampoco de atlantes de cuerpo entero, puesto que de cintura hacia abajo se convierten también en un elemento tronco-cónico a manera de

estípite –por el extremo del cual asoman unos pies–, pero es apreciable la expresividad de sus rostros dolientes, con los ojos casi cegados por las lagrimas no sabemos si de sufrimiento o arrepentimiento. Aunque fue uno de los múltiples retablos destruidos durante la pasada guerra, conservamos el testimonio fotográfico del retablo del Rosario de Terrassa, que presenta la particularidad no de tener atlantes, sino incluso figuras femeninas en forma de cariátide, que en este caso no sostienen desde la parte baja la estructura del retablo, sino que se sitúan en el primer cuerpo, en sustitución de las columnas que separan las escenas. En el tercer cuerpo o ático, estas figuras femeninas se convierten en una especie de cariátides masculinas, que ya no son atlantes sometidos sino figuras de carácter decorativo.

Finalmente, una breve referencia a la importancia de la policromía, que era sin duda un trabajo minucioso y técnicamente complejo en el que participaban otros artífices además del escultor. Tengamos en cuenta que una vez la parte escultórica estaba concluida, la obra presentaba una serie de “cicatrices” que tenían de pulirse, desde rellenar las juntas de los materiales con cola, cáñamo o lino hasta la preparación de una capa de cola, yeso y una solución de óxido de hierro, silicatos y arcilla, que servía como base para el dorado y la policromía. A partir de aquí, el retablo quedaba en manos de la pericia de unos artesanos que en la Catalunya de la época responden a los nombres de Gregori Ferrer, Onofre Boet, Francesc Sabater o Giovanni Battista Toscano, por poner solo algunos ejemplos, siempre menos conocidos que los escultores. Ellos eran los encargados de conseguir la sutileza de las carnaciones y con el objetivo de la representación de la riqueza en la indumentaria de los personajes, pero también su brillantez, fuera mediante el estofado o la aplicación del color a punta de pincel sobre el oro. El repertorio ornamental que podemos apreciar a menudo en túnicas y mantos de los personajes es muy variado, abundando el repertorio grutesco, inspirado en motivos procedentes del mundo vegetal, con todo tipo de ramos, follajes y flores.

En definitiva, queremos insistir en la concepción del retablo barroco como un elemento en el que confluyen varios aspectos, tanto técnicos y artísticos como de significado. Desde tratarse de una gran estructura arquitectónica de madera ensamblada y trabajada según los códigos del lenguaje más o menos clásico, que contiene y presenta varios paneles escultóricos de vocación narrativa y que finalmente todo el conjunto obtiene su brillantez y efectismo gracias al dorado y a la policromía, hasta el hecho de considerar dicho retablo como una obra catequética, con voluntad pedagógica pero también profundamente persuasiva, capaz de admirar a los fieles y despertar en la comunidad un sentimiento de orgullo y de pertenencia, vinculado con sus ansias de salvación, su idea de la vida eterna y a la imagen, en definitiva, de su concepción de lo sobrenatural.

67

Epílogo

Además de su manifestación escultórica –sin duda la más abundante–, también contamos con otros testimonios del culto al Rosario, por ejemplo en la orfebrería: desde la suntuosidad de alguna que otra cruz procesional hasta la sencillez de los platos petitorios con la imagen de la Virgen en el centro y que aún se conservan en muchos templos. Finalmente, la expresión última, más popular e intangible de este culto serían los “goigs” o himnos dedicados a la Virgen del Rosario, que en algunos casos aun se cantan durante su festividad. En otros casos también se conserva la denominada “Danza del Rosario”, relacionada con el mes de mayo y con un origen inequívocamente pagano, reminiscencia de las antiguas “Maías” o ancestrales celebraciones de culto a la fertilidad, que en algunas poblaciones aun se pone de manifiesto con la erección del denominado “Maio” o “Árbol de Mayo”.

En realidad, urge decir que la música siempre ha estado muy relacionada con la festividad y el culto al Rosario, si tenemos en cuenta las denominadas “canciones de pandero” que eran cantadas por las “prioras” (miembros femeninos de las cofradías) cuando iban a captar limosna. Sería injusto, pues, no reconocer el papel de estas mujeres, que con la habilidad de sus cantos consiguieron a menudo los recursos económicos para hacer posible la construcción de los magníficos retablos a los que hemos dedicado nuestro estudio y que en algunos casos aún podemos admirar.

Referências

BOSCH, Joan. *Els tallers d'escultura al Bages*. Manresa: Caixa d'Estalvis de Manresa, 1990.

BOSCH, Joan. *Por la historia de los retablos del siglo XVII en Cataluña: un itinerario*, Los retablos: Técnicas, Materiales y Procedimientos. Valencia: Congreso del Grupo Español del International Institute for Conservation del Instituto del Patrimonio Históricoartístico, 2004a.

BOSCH, Joan. *Art i església a l'època moderna: des del retaule*, Església societat i poder a les terres de parla catalana. Congrés de la Coordinadora de Centres de parla catalana. Vic: Eumo, 2004b.

BOSCH, Joan. *La culture artistique au service de la devotion*. Les Sources d'inspiration de l'art paroissial: *La réception des modèles artistiques en milieu rural*. Toulouse: Université de Toulouse-le-Mirail, 2006.

BOSCH, Joan. *L'art del retaule: els recursos inventius*, a L'època del barroc i els Bonifàs. Valls: *Universitat Autònoma de Barcelona i Universitat de Girona*, 2006.

BOSCH, Joan (comissari i coord.). *Alba daurada*. L'art del retaule a Catalunya. 1600-1792 circa. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Girona: Museu d'Art de Girona, 2006.

CAPDEVILA, C. *Les Confraries del Roser a la diòcesi de Girona en època moderna: la devoció i els encàrrecs d'obres devotes*, a L'època del barroc i els Bonifàs. Valls: *Universitat Autònoma de Barcelona i Universitat de Girona*, 2006.

MARTINELL, César. *Els precedents. El primer barroc (1600-1670)*. Arquitectura i Escultura Barroques a Catalunya, vol.I, Barcelona: Alpha, 1959.

MARTINELL, César. *El barroc salomònic (1671-1730)*. Arquitectura i Escultura Barroques a Catalunya, vol.II, Barcelona: Alpha, 1961.

MARTINELL, César. *El barroc acadèmic (1731-1810)*. Arquitectura i Escultura Barroques a Catalunya, vol.III, Barcelona: Alpha, 1963.

PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora. *Escultura barroca a Catalunya*. Els tallers de Barcelona (1680-1730). Lleida: Virgili i Pagés, 1988.

PÉREZ SANTAMARIA, Aurora. *Retablos catalanes de Nuestra Señora del Rosario*.

TRIADÓ, Joan Ramon. *L'època del Barroc (1600-1708)*. Història de l'Art Català. Barcelona: Edicions 62, 1983.

TRIADÓ, Joan Ramon. *Escultura moderna*. Art de Catalunya, v.7: Barcelona: L'Isard, 1998.

TRIADÓ, Joan Ramon. *L'època moderna*. Relacions artístiques amb l'exterior". Art de Catalunya, vol.15. Barcelona : Edicions L'Isard, 2003.