

EL “RETABLO-CAMARÍN” EN SANTUARIOS MARIANOS DE CATALUÑA: EL EJEMPLO DE SANTA MARIA DEL MIRACLE (1747-1774)

Joaquim Garriga

Universitat de Girona (Departament d’Història i Història de l’Art) Institut d’Estudis Catalans (Secció Històrico-Arqueològica)
joaquim.garriga@udg.edu

In Memoriam

Deixamos aqui registradas as nossas mais sinceras homenagens ao eminente Professor Dr. Joaquim Garriga i Riera, pela sua inestimável contribuição ao estudo da história da arte na Catalunha, mas, especialmente, por termos tido o privilégio de contar com a sua presença, partilhando com os participantes do IX Congresso Internacional do CEIB, além do seu grande conhecimento, a expressão dos melhores valores humanos e científicos.

RESUMEN

Aproximación a la tipología hispana de los llamados “retablos-camarín”, en las versiones desarrolladas en Cataluña en santuarios del siglo XVIII con dedicación a la Virgen María. Se alude a los precedentes y modelos principales, se señalan las características generales de un grupo significativo de obras emplazado en el área montañesa en torno a los Pirineos, y finalmente se describe el ejemplo especial de uno de ellos —el retablo de Santa María del Miracle (1747-1774), realizado por Carles Morató y Antoni Bordons—, que presenta la peculiaridad de integrar el camarín en el interior de su misma estructura y, además, constituye una de las obras fundamentales del patrimonio histórico-artístico catalán de época barroca.

Palabras-clave: Retablo, Camarín, Escultura, Policromía, Escenografía.

Entre la rica variedad de tipologías que desarrolló el género retablístico hispano durante los siglos XVII y XVIII, destacan los llamados “retablos-camarín” por su singularidad funcional y asimismo por la amplitud de su difusión —extendida a los más populares centros de devoción, y muy en particular a los santuarios dedicados a la Virgen María—. Se trata del peculiar grupo de retablos cuya hornacina central se comunica con una pequeña estancia o cámara —el “camarín”—, construida como un espacio arquitectónico adyacente a su espalda, o a veces integrada en el propio cuerpo de la estructura retablística. Estudiosos de referencia de la escultura hispana del período barroco como Juan José Martín González¹ y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos,² seguidos por otros autores,³ ya subrayaron la relevancia histórica de dicha tipología y el enorme interés de muchas de las obras que la plasmaron. Por otro lado, han considerado los “retablos-camarín” como una creación “casi única y exclusiva del arte barroco español”, hasta el punto que resulta “muy difícil encontrarlos en otros países, exceptuando, claro está, los de la América hispana”.⁴

¹ Martín González, J. J. 1983. Martín González, J. J. 1987-1989. Martín González, J. J. 1993.

² Rodríguez G. de Ceballos, A. 1987-1989. Rodríguez G. de Ceballos, A. 1992.

³ Por ejemplo, Bonet Blanco, M. C. 2001, p. 627-630.

⁴ Rodríguez G. de Ceballos, A. 1992, p. 12.

Dado el amplio abanico de cuestiones implicadas en los “retablos-camarín”, aquí nos limitaremos a sugerir de entrada, a grandes rasgos, el marco inicial de esta tipología, para esbozar a continuación su entidad y sus elementos principales, observados en obras catalanas del siglo XVIII que remiten a ella. A tal fin recurriremos a unos pocos ejemplos, extraídos tan sólo entre el conjunto realmente copioso y homogéneo que enriqueció los santuarios marianos esparcidos por la zona montañesa del norte de Cataluña, en torno a los Pirineos. Cabe advertir de inmediato que la inmensa mayoría de dichos retablos perecieron en la sistemática devastación del mobiliario de culto de las iglesias consumada en el verano de 1936 –recordemos que al comienzo de la última Guerra Civil española (1936-1939) fue arrasado casi por completo, salvo contadas excepciones, el patrimonio artístico de signo religioso en toda Cataluña, tanto en los núcleos urbanos como en las áreas rurales, y tanto en el sur como en el norte del país—. Por esta razón, y para cimentar nuestra exposición en obras conservadas –y poder ilustrarla adecuadamente–, abordaremos la tipología del “retablo-camarín” registrada en santuarios de dedicación mariana mediante contados casos ejemplares, en concreto el de Font-romeu, en la cara norte de los Pirineos, y con mayor detenimiento uno de los escasos supervivientes en el sur de la cordillera pirenaica: el formidable y emblemático retablo solsonés de Santa María del Miracle.

La aparición del “retablo-camarín” cuenta con un precedente muy prestigioso: el retablo mayor (1579-1588) de San Lorenzo del Escorial –el colosal palacio-monasterio de Felipe II–,⁵ diseñado por el arquitecto Juan de Herrera y de inmediato divulgado por los grabados de Pierre Perret (1589). Se trata de un camarín eucarístico, emplazado a espaldas del monumental sagrario que centra el primer cuerpo del retablo, accesible desde su pedestal por doble puerta e iluminado por una ventana trasera –abierta al patio de los Mascarones–.⁶ La iluminación del camarín mediante esta ventana, que inundaba de luz el espacio del sagrario, envolviéndolo en un halo misterioso, sienta asimismo un precedente significativo para otra tipología que en España se denominará “transparente”, o “retablo-transparente”, que cuenta con producciones espectaculares en la retablística barroca –a veces en conjunción con el “retablo-camarín”–.⁷

El gran retablo del monasterio del Escorial, cuya traza aún remitía al consolidado esquema reticular, pero que ya incorporaba entrecalles de escultura intercaladas a las de pintura y, sobre todo, ya establecía un relevante foco de atención con el camarín eucarístico, sirvió de modelo para otro conocido retablo-camarín, éste dedicado a la Virgen María: el del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres). A través de una amplia arcada del compartimento central del segundo cuerpo, que albergaba la imagen objeto de veneración, el retablo se abría a un camarín, también iluminado desde el fondo. Precisemos que, en principio, dicho camarín estaba previsto solamente con la función de “vestidor”: como una estancia auxiliar de la sagristia, habilitada detrás de la cabecera del templo al nivel del compartimento central y que, en ocasión de festividades y celebraciones marianas, permitía cuidar y arreglar con comodidad la imagen de la Virgen, revestiéndola con ropajes postizos, joyas y demás adornos –al criterio estético del momento–, a fin de disponerla como objeto de veneración a los fieles, situados en la nave. Firmó la traza definitiva del retablo-camarín de Guadalupe, fechada

⁵ Cf. Bustamante García, A. 1994.

⁶ Martín González, J. J. 1987-1989, p. 113, fig. 1. Martín González, J. J. 1993, p. 30-32, fig. 13.

⁷ Martín González, J. J. 1987-1989, p. 117-118. Rodríguez G. de Ceballos, A. 1987-1989, p. 255-256. Rodríguez G. de Ceballos, A. 1992, p. 12-14.

en 1614, el arquitecto Juan Gómez de Mora –siguiendo en lo esencial los proyectos anteriores (de 1604) de su tío y también arquitecto Francisco de Mora, colaborador de Juan de Herrera y, tras su muerte (+1597), continuador de la formidable obra del Escorial–.⁸

Importa mucho señalar esta circunstancia, porque fue precisamente el arquitecto Francisco de Mora quien, con bastante anterioridad –en 1593– y por encargo expreso de Felipe II, había diseñado el retablo mayor que debía solemnizar la iglesia nueva del santuario y monasterio benedictino de Nuestra Señora de Montserrat, iniciada en 1560 y concluida en 1592. La realización del retablo, enteramente escultórico, fue confiada al imaginero de la corte Esteban Jordán, el cual ejecutó la obra en su taller de Valladolid (1593-1597) y tras concluirla, en mayo de 1597, organizó el transporte de las piezas hasta su destino –en 65 carros–.⁹ Una vez asentado el retablo en su lugar en la cabecera de la nave, fue dorado y policromado (1598-1599) y finalmente pudo acoger la imagen de la Virgen de Montserrat (1599), una talla del s. XII –que sin embargo, según la leyenda, remitía al hallazgo prodigioso en una cueva cercana, por parte de unos pastorcillos, de otra imagen del s. IX, la época en que suele situarse el origen del monasterio–. La venerada imagen estaba emplazada en el compartimento central del primer cuerpo, enmarcado por una amplia arcada que perforaba la pantalla retablística y se abría a un camarín adyacente iluminado por ventanas orientadas hacia el este.¹⁰

El retablo de Francisco de Mora y Esteban Jordán donado por Felipe II (1593-1599), el camarín y la nueva iglesia del santuario (1560-1592), así como el secular monasterio benedictino de Montserrat, con todo su contenido, fueron incendiados y destruidos por el ejército francés en octubre de 1811 y julio de 1812.¹¹ Sobrevivió sólo la estructura arquitectónica de la iglesia y de una parte de los edificios monásticos, que fueron restaurados en distintas etapas a lo largo de los siglos XIX y XX hasta dotarlos de la fisonomía que vemos hoy.¹² Así pues, la decoración y mobiliario actuales de la cabecera y del camarín absidal donde está instalada la Virgen de Montserrat, y especialmente la solución arquitectónica de los espacios del camarín con sus solemnizados accesos que arrancan desde las capillas laterales del templo, responden a las citadas restauraciones. Para reconstruir el aspecto originario de la iglesia de 1560-1592 y del retablo-camarín inaugurado en 1599, junto con el camarín, disponemos sólo de una única imagen –el grabado de Jean Baptiste Réville, según dibujo de François Ligier, que ilustra el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Alexandre de Laborde (1806)–¹³ (FIG. 1) y de algunos planos sacados del edificio antiguo que acompañan distintos proyectos de restauración del s. XIX –en especial los del arquitecto Antoni Cellés Azcona (1830, 1858, 1860)–.¹⁴

⁸ Rodríguez G. de Ceballos, A. 1992, p. 12. Martín González, J. J. 1993, p. 17, 36-37. Bonet Blanco, M. C. 2001, p. 628-629.

⁹ Martín González, J. J. 1952, p. 92-95. Marías, F. 1982, p. 383-389. Martín González, J. J. 1993, p. 35-36.

¹⁰ Altés i Aguiló, X. 1992, p. 104-108, 116, lám. 6, 17.

¹¹ Albareda, A. M.-Massot i Muntaner, J. 2010, p. 106-114. Altés i Aguiló, X. 1992, p. 171-179.

¹² Albareda, A. M.-Massot i Muntaner, J. 2010, p. 115-138. Altés i Aguiló, X. 1992, p. 193-227.

¹³ Laborde, A. de. 1806, pl. XXIV.

¹⁴ Altés i Aguiló, X. 1992, p. 184-191, lám. 3, 5, 6, 7, 17.



FIG. 1. Alexandre de Laborde. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne (I. La Principauté de Catalogne)*. París: Pierre Didot, 1806, pl. XXIV. Interior de la iglesia de Montserrat. Dibujo de François Ligier; grabado de Jean Baptiste Réville.

El primitivo camarín del s. XVI de Montserrat constaba de una estancia de la primera planta flanqueada por otras dos estancias –todas con ventanas exteriores hacia levante–, obtenidas detrás del ábside y comunicadas mediante escalera interior con la sagristía de la planta baja (FIG. 2). De hecho el camarín se concebía básicamente como una dependencia de la sagristía –la misma funcionalidad que de entrada tuvo también el ya citado camarín del retablo de Guadalupe (1614), unos cuantos años posterior al de Montserrat (1593)–; se entendía como un espacio adecuado para los frecuentes cuidados y los periódicos cambios de ropaje y adornos que precisaba el culto a la Santa Imagen, y a la vez como un espacio idóneo para almacenar el ajuar utilizado en dichas operaciones: túnicas y mantos del vestuario postizo, coronas, joyas, etc.¹⁵

Sin embargo, los documentos conocidos inducen a pensar que esta función estrictamente utilitaria del “camarín-vestidor” y “camarín-guardarropa” muy pronto evolucionó con fuerza y derivó hacia otra funcionalidad más propiamente religiosa y espiritual. Es decir, el camarín del retablo de Montserrat, que inicialmente sólo favorecía el mero contacto visual de los devotos o romeros situados en el nivel de la nave con la Virgen –facilitando que fuera “engalanada” y destacara mejor

¹⁵ Altés i Aguiló, X. 1992, p. 116-117, lám. 6 (fig. 2: R camarín, Q estancias auxiliares), 17.

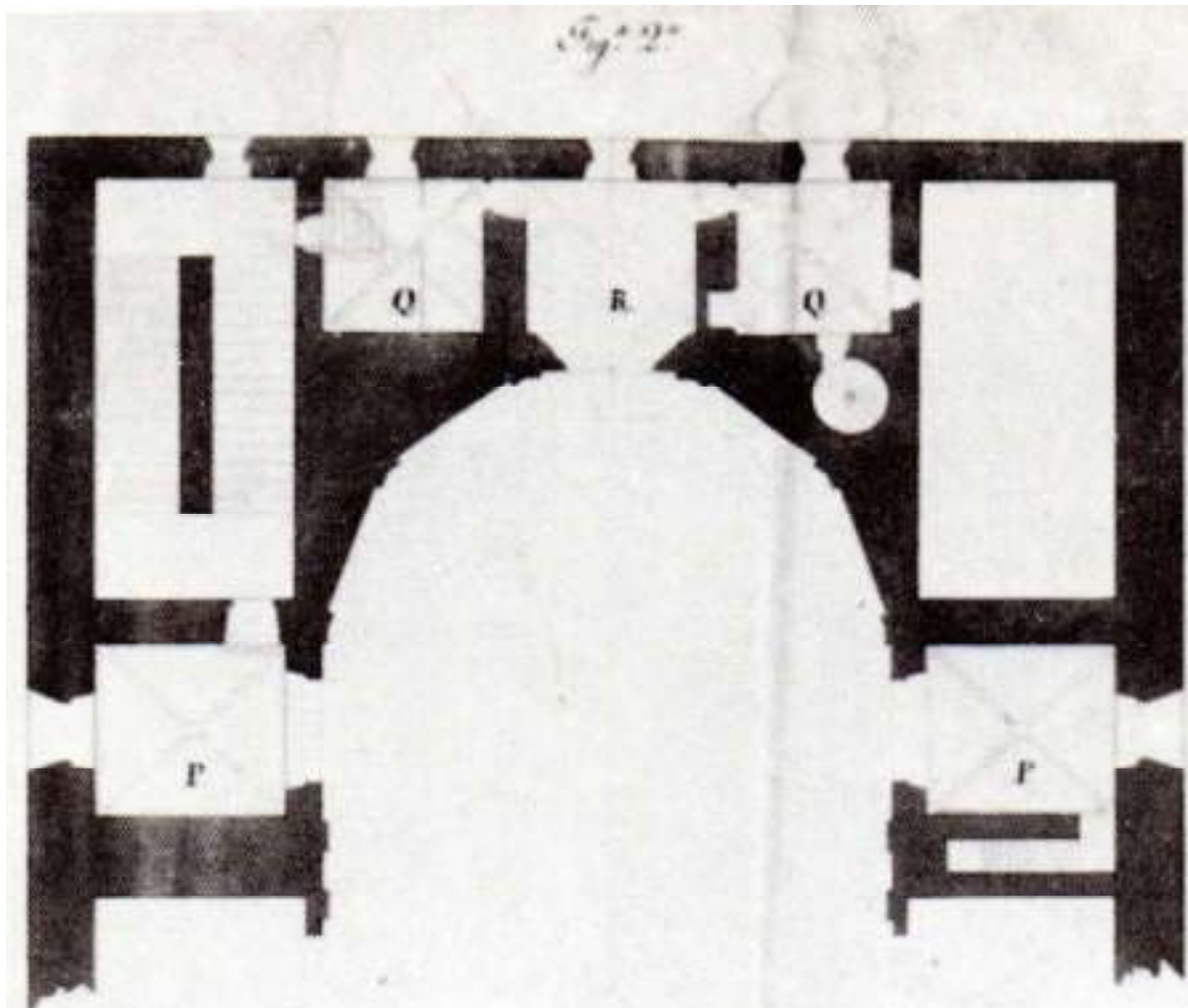


FIG. 2. Antoni Cellés i Azcona, 1830. Iglesia de Santa María de Montserrat (1560-1592). Detalle de la planta de la cabecera, nivel sobre la sagristía: el Camarín (R) con sus extensiones o estancias auxiliares (Q). Cf. Altés i Aguiló, X. 1992, lám. 6 (fig. 2).

en el centro del retablo, por otro lado bastante lejano y elevado—, en pocos años habría de potenciar una proximidad efectiva y un cierto contacto físico real de estos devotos con la Santa Imagen: algo tan inmediato y emotivo como tocar y besar el objeto de veneración. De hecho el camarín se convirtió pronto en una “capilla interior”, en un espacio “de cercanía” para que la imagen de la Virgen pudiera ser directamente objeto de culto, visita y ósculo por parte del devoto o peregrino. Las obras registradas en las mismas estancias y en su entorno dan cuenta de esta reconversión funcional. Se remonta a 1609 una reforma y decoración general del camarín que también mejoró y dignificó los accesos al mismo. Sucesivamente (según documentación de 1625-29, 1637-41, 1657-61, 1680), las intervenciones se ampliaron e intensificaron, incorporando elementos valiosos como mármoles y estucos policromados, o como el revestimiento de plata de la arcada y de la hornacina del retablo, y un nuevo y suntuoso trono de orfebrería para la imagen de la Virgen. Ante la creciente y masiva afluencia de fieles y romeros al camarín de Montserrat, hubo intentos de restringir su acceso a

círculos selectos de devotos, como nobles y eclesiásticos, vetándolo a la multitud de peregrinos en general (1653). Pero se tuvo que renunciar a ello y, desde inicios del s. XVIII (1705), la visita al camarín para venerar la imagen con el ósculo de rigor se convirtió en costumbre universal y en ritual casi obligado por parte de peregrinos de cualquier procedencia y condición. Por otro lado, los muros del camarín se cubrieron con exvotos, lámparas, ofrendas y regalos, pinturas y un sinfín de objetos más o menos valiosos o sencillos que visitantes y romeros de toda clase dedicaban a la Virgen como muestra de su gratitud o para solicitar alguna gracia.¹⁶

La evolución funcional del camarín y del retablo-camarín registrada a partir del s. XVII en el santuario de Montserrat no es muy distinta a la experimentada en otros santuarios análogos – recordemos de nuevo al de Guadalupe–, pero en todo caso, siendo Montserrat un polo de irradiación religiosa de enorme influencia en Cataluña, será muy fácil constatar la transformación y difusión de esta tipología en los santuarios marianos del período esparcidos por todo el territorio catalán. Así que podremos contemplar aún, por lo general en lugares solitarios de montaña o en áreas rurales aisladas, una organización de los retablos-camarín que remite –aunque a escala más modesta– al modelo montserratense desaparecido en 1811-1812. Consignemos como muestra, por lo menos a beneficio de inventario, algunos santuarios del grupo tan numeroso dedicado a la Virgen que se hallan diseminados por el obispado de Solsona: los de Queralt, de Massarrúbies, de Coaner, de Sant Mer, de Gresolet, del Remei de Castellvell, de Pinós, dels Oms, del Claustro de la catedral de Solsona... Dichos santuarios con retablo-camarín comparten características comunes. 1ª/ Surgieron en torno a “imágenes” de la Virgen María –“Mare de Déu”, en catalán– “encontradas” en tiempo inmemorial y de modo prodigioso en algún paraje solitario, por parte de niños inocentes o de humildes pastores y ermitaños. Son muy frecuentes en Cataluña y en el resto de territorios de la Corona de Aragón, y remiten a leyendas populares contextuadas en el período de la invasión musulmana. El día 8 de septiembre, que el calendario litúrgico dedica a la Natividad de la Virgen María, es la fiesta patronal de los santuarios de estas “Vírgenes Encontradas” –“Marededéus Trobades”, en catalán–, que suelen ser tallas de la Virgen con el Niño creadas a partir del s. XII. 2ª/ La habilitación de retablos-camarín para la “Imagen Encontrada”, así como la reconstrucción o a menudo la construcción del mismo santuario que la alberga, tuvo lugar por lo común en el s. XVII y sobre todo en el XVIII, aunque sin perjuicio de que en no pocos casos los nuevos edificios se asienten sobre iglesias o ermitas preexistentes, del s. XV o anteriores. 3ª/ La composición del retablo reserva un destacado y espacioso sector central para la Santa Imagen, que comunica con un camarín o capilla adyacente iluminada y accesible, en la mayoría de casos construida tras él y en alguna ocasión –aunque pocas– obtenida en el interior de su propia estructura. 4ª/ El acceso al camarín es general, previsto para todos los devotos y visitantes, y se habilita mediante escaleras exteriores que parten de sagristías o de capillas laterales de la iglesia, o bien mediante escaleras interiores que parten del mismo pedestal del retablo. 5ª/ Los muros del camarín o de sus accesos en principio se utilizaban también para acoger los exvotos de los fieles; sin

¹⁶ Altés i Aguiló, X. 1992, p. 117-121. Cf. Albareda, A. M.-Massot i Muntaner, J. 2010, p. 160-162, 175-183.

embargo, su misma acumulación aconsejó desplazarlos a otros espacios del santuario habilitados a tal efecto, hasta eximir por completo de dicha función al camarín.



FIG. 3. Josep Sunyer Raurell. Retablo-camarín del santuario de la Virgen de Font-romeu, 1704-1707. Font-romeu, Odelló (Alta Cerdanya).

Centrando el foco en el área pirenaica, hallamos un ejemplo muy elocuente y bien conservado en el santuario montañés de Font-romeu, ubicado en la cara norte del Pirineo –en la comarca catalana de la Cerdanya hoy bajo administración francesa–. Su retablo-camarín aloja una imagen del s. XII prodigiosamente “encontrada” junto a una fuente de montaña, según la leyenda local ligada a la transhumancia del ganado. De hecho, todavía en la actualidad, la imagen se guarda durante el invierno en la iglesia del pueblo de Odelló y cada año en primavera es subida en procesión al santuario de Font-romeu –el lugar donde fue “encontrada”–, para pasar allí el verano. Hasta que el 8 de septiembre –la festividad de las “Vírgenes Encontradas”– es devuelta de nuevo en procesión hasta Odelló, siguiendo así a los rebaños que suben a la montaña en primavera y bajan al pueblo en otoño. La iglesia del santuario de Font-romeu, de 1685, cierra su cabecera con un notable retablo-camarín tallado por Josep Sunyer Raurell en 1704-1707 (FIG. 3).¹⁷ Durante el período invernal, mientras la Virgen de Font-romeu permanece en Odelló, preside el retablo y camarín una imagen sustitutoria.

¹⁷ Cortade, E. 1973, p. 151-152. Sobre la actividad general de Josep Sunyer Raurell en los condados del Rosellón y Cerdanya, cf. Cortade, E. 1973, p. 141-162. Avellí Casademont, T. 2002-2003, p. 271-292. Avellí Casademont, T. 2006, p. 67-71. Cf. Base de datos Mérimée, del Ministerio de Cultura francés, ref. n. PA66000006.



FIG. 4. Josep Sunyer Raurell (mazonería y escultura) y Fèlix Escribà (dorado y policromía). Camarín del santuario de la Virgen de Font-romeu, 1712-1718. Font-romeu, Odelló (Alta Cerdanya).

La construcción del camarín, una estancia de 4 x 4 m adyacente al retablo, se inició en 1712 y el mismo escultor Josep Sunyer contrató en 1718 su revestimiento decorativo con talla arquitectónica y figurativa –imágenes y medallones con relieves–, culminándolo con bóveda cupulada y linterna. En los cuatro ángulos, dispuso ángeles de tamaño casi natural portando instrumentos musicales. Se ocupó del dorado y la policromía el pintor Fèlix Escribà, yerno de Sunyer (FIG. 4).¹⁸ El camarín de Font-romeu, además de la utilitaria función de “vestidor”, responde a la idea ya perfectamente establecida y recurrente de “capilla interior” y espacio de proximidad y contacto con la imagen de la Virgen, abierto a todos los devotos. El acceso a él se efectúa mediante escaleras que parten de dos capillas laterales desde la nave de la iglesia, a ambos lados de la cabecera, hasta alcanzar el nivel requerido por dos puertas laterales simétricas. El tratamiento precioso y exquisito que Josep Sunyer y Fèlix Escribà dieron al camarín implicó la desaparición de sus muros de la variopinta acumulación de exvotos y otras muestras de gratitud a la Virgen que al principio debían ocuparlos. Fueron desplazados a zonas secundarias del edificio y, como en casi todos los santuarios, sólo un reducido número han sobrevivido a las injurias del tiempo.

¹⁸ Cortade, E. 1973, p. 152-154. Cf. Base de datos Palissy, del Ministerio de Cultura francés, ref. n. PM66000404.

No obstante el interés de obras como la de Font-romeu, la aproximación más consistente y sugestiva a la tipología de “retablo-camarín”, y que además pueda ilustrarse con un ejemplo monumental e íntegramente conservado, nos la ofrece el santuario de Santa María del Miracle, de la localidad de Riner, junto a Solsona. La obra del Miracle (“Milagro”, en español) no coincide del todo con las características antes señaladas para estos retablos; en realidad cabría calificarla en parte como una excepción, por varios aspectos. En primer lugar, por el origen mismo del santuario, porque el Miracle no se formó a partir de la habitual “Imagen Encontrada”, sino de un episodio prodigioso de distinta naturaleza: de una “Aparición” de la Virgen, con presencia visible, que habría tenido lugar el día 3 de agosto de 1458 a dos chicos muy jóvenes y de condición sencilla –los hermanos Jaume de 10 años y Celdoni de 18, campesinos de la masía La Cirosa, del término de Riner–.¹⁹ Importa destacar que la “Aparición”, documentada con una cronología muy precisa, de inmediato fue objeto de la instrucción de un proceso canónico en toda regla –del 8 al 10 de agosto de 1458–, cuyas Actas se han conservado. Según las declaraciones recogidas en ellas, el jueves 3 de agosto de 1458 los dos hermanos Celdoni y Jaume de La Cirosa, mientras ayudaban a su madre en el pastoreo de las mulas y ovejas en el prado de Bassadòria, vieron súbitamente enfrente suyo, junto a unos enebros, a una chica de larga cabellera rubia que llevaba un manto rojo y una Cruz en las manos. Celdoni huyó despavorido, però su hermano menor oyó bien las palabras de la doncella, que le instaba a decir al pueblo que se confesara y se convirtiera a Dios, que su Hijo se lo tendría en cuenta; y que dejaran de blasfemar contra su Hijo e hicieran procesiones devotas. Luego le dió a besar la Cruz y desapareció con ella. El “Milagro” de la Aparición de la Virgen se difundió rápidamente por la comarca y al punto se formó una comisión –mixta: laica y eclesiástica– para investigar los hechos contados por los videntes, instruyéndose el ya citado proceso del 8 al 10 de agosto de 1458.²⁰

La aceptación sucesiva del “Milagro” suscitó rápidamente una enorme afluencia de visitantes al lugar de la “Aparición”. Multitud de devotos de las cercanías de Solsona y de peregrinos de comarcas más alejadas visitaban los prados de Bassadòria, rezaban a la Virgen del Miracle y se llevaban consigo briznas de los enebros del lugar, dejando allí exvotos y objetos piadosos. Tardó muy poco en llegar –menos de un año– la construcción de un edificio: en septiembre de 1459 el obispo de la Seu d’Urgell autorizó la primera capilla de Santa María del Miracle.²¹ Se tienen de ella unas pocas noticias, pero no se ha conservado ningún elemento material, salvo quizás el más preciado posible: la imagen de la Virgen que presidía su altar. Es una pequeña figura de 91 cm de alto que representa la “Virgen con el Niño en brazos”, cuya iconografía no se corresponde en nada con los datos de la Aparición consignados en las Actas del proceso de 1458. Aunque la imagen debe fecharse sin duda en el s. XV, tal vez ya era preexistente a la iglesia, y en todo caso desde buen principio quedó firmemente

¹⁹ Una “Aparición de la Virgen” del mismo carácter milagroso que las “Apariciones” posteriores e igualmente aceptadas por la Iglesia institucional, de Guadalupe (Tepeyac, México) a Juan Diego en 1531; de La Salette (Isère, Francia) a Maximin Giraud y Mélanie Calvat en 1846; de Lourdes (Altos Pirineos, Francia) a Bernardette Soubirous en 1848; de Fátima (Ourém, Portugal) a Lúcia dos Santos, Francisco Marto y Jacinta Marto en 1917.

²⁰ Baraut, C. 2001, p. 16-25 y Apéndice 1.

²¹ Baraut, C. 2001, p. 26-28.

asociada al santuario del Miracle e identificada con él, de modo que la devoción popular la convirtió en inamovible. Hasta tal extremo que fracasaron todos los intentos posteriores para sustituirla por otra imagen que fuera más acorde con lo descrito en las Actas, o con los estilos y los gustos artísticos de los altares que a continuación le fueron dedicados. Es ésta la imagen del Miracle que se trasladó al retablo-camarín del s. XVIII y que todavía lo preside.²²

La necesidad de atender adecuadamente a la gran cantidad de peregrinos y romeros que acudían al santuario impuso la construcción de una nueva iglesia, que edificaron los maestros Miquel Lerault y su hijo Jaume de 1546 a 1551. Han sobrevivido de ella unos ínfimos restos, a modo de ruinas, en el sector inacabado del santuario actual.²³ Recibió un retablo mayor de pintura, obra del pintor de origen portugués Pere Nunyes, activo en Cataluña c. 1513-1556, que hoy se conserva en la capilla del Santísimo –recompuesto en 1906 con dos nuevas tablas para cubrir el espacio antiguamente reservado a la hornacina de la Virgen del Miracle–.²⁴

Antes de cumplir un siglo, el segundo templo del Miracle resultaba de nuevo demasiado reducido e insuficiente, y en 1652 se decidió amortizarlo y levantar una tercera iglesia, de grandes proporciones, que resolviera de modo ambicioso y por mucho tiempo la endémica carencia de espacio del Santuario. El responsable de la construcción fue Josep Morató I (1619-1672), miembro de una vasta familia de maestros de obra y escultores, originaria de Vic, que perduraría hasta el s. XIX.²⁵ A su muerte en 1672, otros maestros continuaron la obra, que sin embargo procedía parsimoniosamente; de hecho, hasta 1733 no se concluyó la mitad del edificio –expertizó lo realizado Josep Morató Soler (1677-1734)– y entonces pudo trasladarse la Imagen de la Virgen al grandioso templo, quedando entronizada en un altar provisional. La fábrica restante del santuario se proseguiría sólo a partir de 1796, porque se decidió dar preferencia absoluta a la construcción del retablo mayor que debía acoger la Imagen, pero los trabajos avanzaban con lentitud y se interrumpieron de nuevo en 1809, a causa de las calamidades de la Guerra del Francés. Tras otros intentos frustrados para culminar la obra, el edificio ha quedado sin terminar hasta hoy.²⁶

El retablo del nuevo Santuario del Miracle, que se pretendía monumental para honrar a la Virgen y satisfacer a sus devotos, pero también para estar en consonancia con la formidable fábrica de Josep Morató I, se confió al escultor Carles Morató Brugaroles (1721-1780),²⁷ del mismo linaje que el constructor. Se conserva copia contemporánea del contrato, firmado el 15 de agosto de 1748, en cuyas capitulaciones constan los acuerdos económicos sobre el trabajo a realizar, pero también otros pactos de notable implicación artística. Así, Morató se comprometía a seguir fielmente la “traza, planta y diseño delineados” por él mismo, igual que en el caso del sagrario-manifestador, y

²² Baraut, C. 2001, p. 49-57.

²³ Baraut, C. 2001, p. 28-30.

²⁴ Bosch Ballbona, J. 2002-2003, p. 229-256.

²⁵ Erra, A.-Mirambell, M. 1989, p. 139-151. Martí, E. 2007, p. 31-45.

²⁶ Martinell, C. 1959, p. 50-52. Baraut, C. 2001, p. 32-36.

²⁷ Martinell, C. 1963, p. 79, 144-146.

a ejecutar personalmente todas las imágenes proyectadas –los ayudantes o colaboradores podrían pulir sólo el ropaje de las figuras, pero no sus caras, manos u otras partes desnudas–. También se comprometía a terminar y dejar asentada la obra en nueve años (el 15 agosto 1757); de hecho se terminó en 1758, con apenas un año de retraso.²⁸ Las delicadas y costosas operaciones del dorado y la policromía se encomendaron a Antoni Bordons Aguilar (+ 1779), miembro de una conocida dinastía de organeros y pintores de Solsona, que también se ocupó de la decoración de los muros y bóvedas de alrededor del retablo. Empleó en este trabajo 14 años, de 1760 a 1774.²⁹ Finalmente el 3 de agosto de 1774, Fiesta de la Aparición, se efectuó la solemne ceremonia del traslado de la Imagen de la “Mare de Déu del Miracle” a su magnífico –y definitivo– sitial del retablo mayor (FIG. 5).



FIG. 5. Carles Morató Brugaroles (mazonería y escultura, 1747-58), Antoni Bordons Aguilar (dorado y policromía, 1760-74). Retablo mayor de Santa Maria del Miracle, 1747-1774. Santuario del Miracle, Riner (Solsonès).

²⁸ Baraut, C. 2001, p. 36-42 y Apéndice 30.

²⁹ Planes Albets, R. 1987, p. 83-93.

El retablo del Miracle de Carles Morató es una estructura litúrgica suntuosa y de dimensiones colosales –aún ampliadas visualmente por Bordons con el recurso teatral de desdoblar los bordes del retablo sobre los muros laterales de la cabecera mediante una pintura ilusionista de carácter perspectivo–. Se organiza de acuerdo con un esquema arquitectónico tripartido, que superpone tres cuerpos muy desiguales en altura, divididos a su vez verticalmente por tres calles también muy desiguales, tanto en anchura como en profundidad –la central es cóncava y amplia, y las laterales convexas y emergentes–. Pero el esquema ha eliminado cualquier vestigio reticular para magnificar poderosamente el espacio central, cuyo vibrante vértice iconográfico es la Imagen de la Virgen del Miracle rodeada de enebros, albergada en la recóndita cavidad del camarín. Este enorme y concentrado núcleo formal de la Virgen se compagina con una importante referencia cristológica –a la Eucaristía–, polarizada en la base del eje principal de la composición. Alrededor suyo, poblando la arquitectura robusta y ornamentada que flanquea dicho núcleo hasta coronarlo, aparecen imágenes de los Santos cuyo patronazgo y protección se reclama y de dos Virtudes Teologales.

La secuencia compositiva del retablo, partiendo desde los pies del altar hasta su culminación en la bóveda, superpone tres cuerpos fundamentales, como se ha dicho. El inferior constituye el pedestal general del conjunto, un pedestal doble cuyos sectores o calles laterales sobresalen dinámicamente para resguardar con su emergencia el espacio cóncavo del sector central. Éste define una centralidad específica con su rotunda afirmación eucarística: empieza con el altar para la Santa Misa –una simple mesa tallada, con la fecha de 1758–; continua con el sagrario para la reserva eucarística, encajado al pie de una escalinata que se encarama hasta un segundo sagrario; y culmina con éste, que es un monumental sagrario-manifestador o tabernáculo, en forma de baldaquino sostenido por columnas, para la exposición solemne de la Eucaristía. Las alas o calles laterales del primer cuerpo, con función de pedestal, se desdoblan en altura: en la franja inferior de cada lado se abren las puertas para las escaleras que conducen al camarín de la Virgen. Su franja superior se identifica con el pedestal del orden de columnas del segundo cuerpo, que también desempeña la tarea de peana para las imágenes que sostiene. El sector central de esta franja, trazado con perfil de tímpano curvo y bordes mixtilíneos que se dispone como pantalla de fondo del sagrario-manifestador, adquiere un protagonismo muy especial. En primer lugar por su contenido, porque representa en cuidadoso relieve la escena fundacional del “Milagro de la Aparición de la Virgen” el 3 de agosto de 1458, acorde con la descripción de los videntes recogida en las Actas del proceso canónico. Pero en segundo lugar, por su emplazamiento, intermediario entre el núcleo eucarístico y el basamento que sostiene y eleva la Imagen de la Virgen del camarín, acompañada por los enebros (FIG. 6).

El segundo cuerpo prosigue el sinuoso diseño tripartido iniciado en el cuerpo inferior, con dos sectores o calles laterales emergentes que flanquean el amplio sector central cóncavo, el cual aquí se ha transformado en una hornacina gigantesca abovedada con cuarto de esfera. La hornacina, perforada por el camarín, se corona con un enorme frontón curvo –aunque de perfiles mixtilíneos–, en cuyo tímpano domina la paloma del Espíritu Santo, irradiando haces de luz entre nubes animadas

por querubines y angelitos. A ambos lados de la gran hornacina se yergue un vigoroso orden de columnas –de capitel compuesto y fustes profusamente decorados– que sostienen secciones de un entablamento quebrado por curvas y contracurvas y rematado por frontones curvos partidos. Sus intercolumnios dan cobijo a seis imágenes imponentes (de 3 m de altura), que representan a S. José, S. Ramón Nonato y S. Esteban (desde el centro, hacia la derecha del retablo) y a S. Juan Bautista, S. Pedro y S. Tomás apóstol (desde el centro, hacia la izquierda del retablo). La curvatura de los entablamentos penetra en la hornacina central, intersectando con su nivel de impostas y multiplicando con imaginativo efectismo las curvaturas y oblicuidades del soporte arquitectónico.



FIG. 6. Carles Morató Brugaroles (mazonería y escultura, 1747-58), Antoni Bordonas Aguilar (dorado y policromía, 1760-74). Retablo mayor de Santa Maria del Miracle, 1747-1774, detalle, primer y segundo cuerpos. Santuario del Miracle, Riner (Solsonès).

El epicentro de la hornacina –y del retablo– es la “Mare de Déu del Miracle” que preside el camarín, una imagen cuatrocentista cuya simplicidad formal y cuyas reducidas dimensiones (91 cm alto) resultan todavía más sencillas y empequeñecidas, si cabe, por las proporciones colosales del receptáculo que la alberga y por su desaforada exuberancia ornamental. El plano semicircular del

alzado de la hornacina aparece modelado y recortado por una arquería cuyos tres vanos principales tienen la función de conectar la superficie pavimental del camarín, por un lado, con los dos accesos a él desde las escaleras que ascienden del pedestal del retablo; y por otro lado, con su prosecución central que conduce a la capilla interior del propio camarín, situada detrás de la Imagen —un pequeño recinto que aloja el llamado altar de la Aparición—. En este punto conviene destacar como es debido el excepcional diseño del retablo-camarín del Santuario del Miracle, en el cual, a diferencia de la mayoría de los observados —así, los del área de Solsona citados antes, o el de Font-romeu—, el camarín está ubicado en el interior del mismo retablo, integrado en su propia armadura e internamente comunicado con él. No se trata, pues, de un espacio arquitectónico autónomo construido detrás del retablo, externo a él y conectado con él a través del compartimento central, como en aquellos casos, sino que en el Miracle el camarín es una estancia interior estructuralmente y materialmente indisoluble del retablo (FIG. 6).



FIG. 7. Carles Morató Brugaroles (mazonería y escultura, 1747-58), Antoni Bordonis (dorado y policromía, 1760-74). Retablo mayor de Santa Maria del Miracle, 1747-1774, detalle, cuerpo superior. Santuario del Miracle, Riner (Solsonès).

El cuerpo superior que culmina la estructura retablística, a comparación con los otros dos cuerpos, reduce un tanto las dimensiones y la complejidad de su diseño arquitectónico: emplea sólo pilastras, modera la sinuosidad de las curvas y contracurvas, simplifica los entablamentos y los frontones y remates... De todos modos reitera el diseño tripartito que caracteriza los cuerpos inferiores, oponiendo la concavidad del sector central a la convexidad de los cierres laterales. En la base ataludada y bulbácea de las pilastras de estos cierres, pero sentadas sobre los frontones curvos del cuerpo inferior, resaltan en agitada composición las figuras de dos Virtudes Teologales, la Fe y la Esperanza, blandiendo sus símbolos –las especies eucarísticas y el ancla, respectivamente–. Por encima de los frontones del remate terminal corretean cuatro ángeles que acompañan y señalan con expresiva gesticulación una esfera armilar coronada por una gran estrella: la sintética alusión mariana final del retablo. El amplio sector central de este cuerpo alto se ha reservado para una imagen colosal (de 3 m altura) de San Martín de Tours –titular de la parroquia de Riner, a la cual pertenece el Santuario–, representado en su faceta de obispo en acto de predicar, asistido por dos ángeles-acólitos: como si desde la cúspide del formidable mueble litúrgico se dirigiera a todos los peregrinos y fieles congregados en la nave del Miracle (FIG. 7).



FIG. 8. Carles Morató Brugaroles (mazonería y escultura, 1747-58), Antoni Bordons (dorado y policromía, 1760-74). Retablo mayor de Santa Maria del Miracle, 1747-1774, detalle, sector izquierdo. Santuario del Miracle, Riner (Solsonès).

La obra del Miracle construida por Carles Morató (1747-58) y dorada y policromada por Antoni Bordonos (1760-74) constituye uno de los ejemplares más interesantes de la tipología de los retablos-camarín, y sin duda el más imponente de los conservados en Cataluña. En esta sede habrá que renunciar a la exploración de los numerosos aspectos relevantes del retablo que permitirían acreditar la cultura artística, las habilidades técnicas y las inclinaciones estéticas de sus autores, en el contexto de las artes catalanas del s. XVIII. Nos limitaremos a una simple alusión, y aún por fuerza muy sumaria, a dos temas significativos que hasta hoy apenas han sido señalados.

En primer lugar, más allá de las cuestiones de estilo en el tratamiento escultórico de las figuras, merecería una atención especial el planteamiento arquitectónico del retablo, cuya traza corresponde al mismo Morató.³⁰ El tamaño y la densidad notables de sus elementos arquitectónicos se compaginan imaginativamente con un lenguaje basado no sólo en mazonerías de ornato insistente y suntuoso, sino también en el diseño de estructuras sincopadas, repletas de recodos e intersecciones. Así, los frontones y sobre todo los entablamentos, siguen trayectorias complejas, recurvadas, oblicuas, plegadas y quebradas, con efectos de una plasticidad sorprendente, más propia del modelado escultórico que de una sintaxis arquitectónica convencional. El trasfondo de este libérrimo trazado de notorios ecos borrominianos, con cuerpos sinuosos y con gustosa insistencia en las formas oblicuas, se ha señalado como una derivación italiana, concretamente de la obra escenográfica de Ferdinando Galli da Bibbiena (1657-1743), que se cree que ejerció una considerable influencia a raíz de su estancia barcelonesa, previa a la publicación de su tratado, *L'architettura civile...* (Parma 1711).³¹ Pero a tales antecedentes –con un subrayado particular del sustrato borrominiano–, cabría añadir la proyección de las ideas sobre arquitectura oblicua difundidas con el tratado de Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-1682): *Architectura civil, recta y obliqua...* (Vigevano 1678) (FIG. 8).³²

La comprometida operación de dorar y policromar la obra del Miracle correspondió a Antoni Bordonos,³³ autor asimismo de la entera decoración pictórica de la bóveda y los muros de la cabecera que rodean al retablo.³⁴ La policromía de las imágenes y del entero mueble, la parte fundamental y más vistosa del trabajo, aún no ha sido objeto del estudio atento que merecería. A la espera de que pueda ser abordado pronto, nos limitaremos a constatar el espléndido tratamiento que han recibido las carnaciones de las figuras, los estofados y llamados de los ropajes, y los accesorios con motivos paisajísticos resueltos a pincel y bruñidos a la piedra.³⁵ Aquí vamos a llamar la atención sobre una pequeña fracción de este trabajo, no del todo menor y que, a pesar de su notable interés, se ha subrayado muy poco: la decoración pictórica dispuesta alrededor del retablo, esencialmente

³⁰ Baraut, C. 2001, p. 38 y Apéndice 30.

³¹ Kubler, G. 1957, p. 330, 333-334. Galli da Bibbiena, F. 1711. Recordemos que durante los años 1708-1711 Bibbiena residió en Barcelona, trabajando para la corte del Archiduque Carlos III de Austria.

³² Caramuel y Lobkowitz, J. 1678.

³³ Planes Albets, R. 1987, p. 83-93.

³⁴ Sobre la actividad pictórica de Antoni Bordonos, apenas conocida, cf. Miralpeix Vilamala, F. 2004, p. 119-128. Miralpeix Vilamala, F. 2014 (b), p. 70-73.

³⁵ Una sucinta panorámica sobre los procedimientos de policromía utilizados se hallará en Espinalt i Castel, J. 2006, p. 91-107 (sobre A. Bordonos, p. 107).

la desplegada en los muros laterales con arquitecturas ilusorias. Bordons la planteó como una verdadera “ampliación” visual del retablo, como una dilatación lateral y en profundidad de su mole arquitectónica y también de su repertorio de imágenes de Santos –mejor dicho, de Ángeles, porque añadió San Miguel (con Satanás, a la izquierda del retablo) y San Rafael (con Tobías, a la derecha)– (FIG. 6, 8).

Aunque pudiera decirse que en último término dicha decoración remite a la lejana órbita del “quadraturismo” barroco y sus derivaciones populares, la referencia más directa e inmediata de Bordons en el Miracle hay que buscarla en el ámbito de la escenografía –sacra o profana, indistintamente–, en las representaciones efímeras, en la decoración teatral con escenarios arquitectónicos ilusionistas. En este punto, en cuanto a la representación de arquitecturas escorzadas convendría contar con el prestigio y la difusión de la obra de Andrea Pozzo (1642-1709), *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma 1693-1698),³⁶ cuyos ecos aquí por lo menos cabe consignar. Y en cuanto a la decoración teatral y los efectos escenográficos, habría que recordar de nuevo la figura de Ferdinando Galli da Bibbiena, su estancia y actividad en Barcelona de 1708 a 1711, en la corte del archiduque Carlos III, así como, en cierto modo, el renombre de su tratado *L’architettura civile...*³⁷ –pensamos en influjos genéricos e indirectos del tratado, como en el caso del de Andrea Pozzo, no en su uso específico para el aprendizaje teórico o como modelo gráfico–. Y recordar también la eventual relación que Bibbiena pudo establecer con artistas locales, entre ellos el tan conocido pintor Antoni Viladomat (1678-1755),³⁸ en cuyo taller, precisamente, consta que colaboraba Antoni Bordons, por lo menos en 1739.³⁹

En todo caso, la escenografía arquitectónica e ilusionista de referencia, italiana y europea –con Bibbiena y Pozzo en lugar destacado–, se fundaba en el conocimiento de dos cuestiones básicas: la composición de la arquitectura y la representación perspectiva. Sobre ambas materias, Antoni Bordons poseía una relativa información, aunque sólo relativa y cabría precisar que poco consistente, por lo que puede deducirse de sus propias pinturas del Miracle –amén de otras con esforzados *trompe-l’oeil* que le son asignables en Solsona, como el armario de la sagristía de la catedral y el frontal de altar con la Liberación de san Pedro del Museu Diocesà i Comarcal–. No puede descartarse que tuviera a su disposición dibujos o grabados de Bibbiena, o más bien ilustraciones que remitían a su entorno, pero sea como fuere la cultura arquitectónica y perspectiva de Bordons parece manifiestamente genérica y de segunda mano. Parece asentarse en la tradición artesana de los talleres de pintores locales, atentos a las novedades e informaciones que circulaban mediante modelos de stampa –su estancia en el taller barcelonés de Viladomat habría contribuido sin duda a ello–, pero alejada de aprendizajes directos o de una formación con contenidos teórico-prácticos significativos.

³⁶ Pozzo, A. 1693-1698.

³⁷ Galli da Bibbiena, F. 1711.

³⁸ Miralpeix Vilamala, F. 2014 (a), p. 64-71.

³⁹ Miralpeix Vilamala, F. 2014 (a), p. 206-209. Cf. Miralpeix Vilamala, F. 2004, p. 121-122.



FIG. 9. Carles Morató Brugaroles (mazonería y escultura, 1747-58), Antoni Bordonas (dorado y policromía, 1760-74). Retablo mayor de Santa Maria del Miracle, 1747-1774, detalle, sector izquierdo. Santuario del Miracle, Riner (Solsonès).



FIG. 10. Antoni Bordonas (dorado y policromía, 1760-74). Retablo mayor de Santa Maria del Miracle, 1747-1774, detalle, sector derecho. Santuario del Miracle, Riner (Solsonès).

A pesar de ello, la pintura ilusionista del Miracle consigue su propósito de “ampliación virtual” del retablo con una eficacia plausible. Los romeros y devotos del s. XVIII, observadores normales o tal vez incluso atentos, modelados en la cultura visual de su tiempo –y por lo tanto espectadores ocasionales, en celebraciones religiosas o civiles, de montajes y construcciones efímeras con escenografías arquitectónicas y escorzos más o menos efectivos–, con toda seguridad no eran un público experto en arquitectura y perspectiva, capaz de juzgar con rigor y valorar en términos técnicos el trabajo de Bordons. Pero también es seguro que no resultaban indiferentes a su impacto perceptivo, a la “verdad” visual de las nuevas secciones laterales del retablo que se prolongaban por detrás hacia el fondo, proporcionando un espacio “real” a nuevas imágenes. De modo que San Miguel con Satanás a sus pies se corporeizaba “delante” del muro, a continuación de la hilera de las demás imágenes corpóreas. Como San Rafael con Tobías, en la hilera simétrica (FIG. 6, 8). E igualmente la arquitectura: Bordons reproduce los elementos del retablo calcando el diseño de Morató, para darle mayor verosimilitud, y la aumenta todavía al contraponerle un fondo completo de arquitecturas de fantasía, con múltiples planos de edificios que se alejan –una leve evocación de las famosas “*vedute per angolo*” de Bibbiena–. Este fondo algo difuso, que convierte en intermedia y más verídica la porción arquitectónica con San Miguel –o con San Rafael, en el lado opuesto–, también la acerca visualmente al retablo y la “corporeiza”. Con todo, la eficacia visual de esta pintura depende en particular del traslado convincente –de la sensación de continuidad conseguida– del volumen y molduraje reales del retablo de Morató a la superficie plana del muro (FIG. 9).

Podría parecer innecesario argumentar ulteriormente que el ilusionismo y los escorzos arquitectónicos de Bordons no proceden de una formación perspectiva académica o tratadística –para simplificar: con fundamentación óptico-geométrica, con conciencia teórica–, sino de la práctica contrastada de un oficio que ya estaba habituado también a resolver construcciones teatrales y decoraciones efímeras, en iglesias, plazas o palacios. Sin embargo este carácter práctico de la formación de Bordons, y a la vez su efectivo contacto con trabajos de escenografía coetáneos, consiguen quedar ilustrados con absoluta nitidez en las pinturas del Miracle por el simple expediente de mirarlas con vistas muy dislocadas y próximas. Comprobamos así el recurso efectista del pintor de disponer las representaciones sobre planos reales distintos –dos o tres: sobre la madera, o sobre tela, o bien en directo sobre el muro–, de un grosor diferenciado y recortando los perfiles de las formas. Bordons superpone los planos figurativos ya materializados –pegando las telas sobre placas de madera o claveteándolas sobre bastidores, igual que pudiera haber hecho en un decorado de teatro o en un monumento de Semana Santa– para accentuar el efecto visual de la gradación de los volúmenes, desde el retablo material dorado a la pintura plana de figuras y objetos, cada vez más alejados. El espesor de los distintos planos de representación con los bordes de madera modelados, recortados y aplicados sobre el muro puede ser considerable (FIG. 10).

La magna obra del Miracle no es la última muestra de la tipología de los retablos-camarín en la región de Solsona –casi a continuación surgiría la sorprendente capilla dels Colls, en Sant Llorenç de Morunys, del escultor Josep Pujol (1773-1784)–, pero sin duda es la más importante. Y es una obra absolutamente fundamental del patrimonio artístico y de la historia del arte de época moderna en Cataluña.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ALBAREDA, A. M.-MASSOT I MUNTANER, J. *Història de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010 (1ª edición: ANSELM M. ALBAREDA, 1931; 1ª edición revisada y ampliada por JOSEP MASSOT I MUNTANER, 2010).

ALTÉS I AGUILÓ, X. *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.

AVELLÍ CASADEMONT, T. Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc. *Locus Amoenus*. Barcelona, n. 6, p. 271-292, 2002-2003.

AVELLÍ CASADEMONT, T. Els tallers d'escultura dels segles XVII-XVIII a la Catalunya Nord. In: BOSCH BALLBONA, J. (ed.). *Alba daurada* [catàleg de l'exposició]. Girona: Museu d'Art de Girona, p. 59-73, 2006.

BARAUT, C. *Santa Maria del Miracle*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001 (1962, 1ª ed.).

BONET BLANCO, M. C. El retablo barroco: escenografía e imagen. In: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.). *El Monasterio del Escorial y la pintura* [actas del Symposium, 1/5-IX-2001]. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, p. 623-642.

BOSCH BALLBONA, J. Un "Miracle" per a Pere Nunyes. *Locus Amoenus*, Barcelona, n. 6, p. 229-256, 2002-2003.

BUSTAMANTE GARCÍA, A. *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*. Madrid: Alpuerto, 1994.

CARAMUEL Y LOBKOWITZ, J. *Architectura civil, recta y obliqua considerada y dibuxada en el templo de Ierusalén [...]* Vigevano: Camillo Corrado, 1678.

CORTADE, E. *Retables baroques en Roussillon*. Perpignan: Imprimerie Sinthe, 1973.

ERRA, A.-MIRAMBELL, M. Genealogia de la família Morató, inventari de la seva obra arquitectònica i bibliografia. *Ausa*, Vic, XIII-121, p. 139-151, 1989.

ESPINALT I CASTEL, J. La tècnica de l'escultura policromada: de l'arbre a l'altar. In: BOSCH BALLBONA, J. (ed.). *Alba daurada* [catàleg de l'exposició], Girona: Museu d'Art de Girona, p. 91-107, 2006.

GALLI DA BIBBIENA, F. *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*. Parma: Paolo Monti, 1711.

KUBLER, G. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII* ["Ars Hispaniae", XIV]. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1957.

LABORDE, A. DE. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne (I. La Principauté de Catalogne)*. París: Pierre Didot, 1806. Cf. LABORDE, A. DE. *Viatge pintoresc i històric. El Principat*. VALLS I SUBIRÀ, O.-MASSOT I MUNTANER, J. (eds.). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1974.

MARÍAS, F. Esteban Jordán, Francisco de Mora y el retablo mayor de Montserrat. *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid, XLVIII, p. 383-389, 1982.

MARTÍ, E. Una revisió de la genealogia dels Morató de Vic. In: BASSEGODA, B.-GARRIGA, J.-PARÍS, J. (eds.). *L'època del barroc i els Bonifàs* [actes de les Jornades, Valls 1/3-VI-2006]. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona,

2007, p. 31-45.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Esteban Jordán*. Valladolid: Sever-Cuesta, 1952.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1983.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. Avance de una tipología del retablo barroco. *Imafronte*. Murcia, n. 3-4-5, p. 111-155, 1987-1988-1989.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El retablo barroco en España*. Madrid: Alpuerto, 1993.

MARTINELL, C. *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya, I: Els prececents. El primer barroc (1600-1670)* ["Monumenta Cataloniae", X]. Barcelona: Editorial Alpha, 1959.

MARTINELL, C. *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya, III: El barroc acadèmic (1731-1810)* ["Monumenta Cataloniae", XII]. Barcelona: Editorial Alpha, 1963.

MIRALPEIX VILAMALA, F. Antoni Bordons i Aguilar (Cat. 50, 51, 52, 54, 55). In: CALDERER SERRA, J.-BERNADES POSTILS, J. (dir.). *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg. Segles XVI-XX*. Solsona: Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, p. 119-128, 2004.

MIRALPEIX VILAMALA, F. *Antoni Viladomat i Manalt, 1678-1755. Vida i obra*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2014 (a).

MIRALPEIX VILAMALA, F. Els Morató i l'art del seu temps al bisbat de Solsona. 1714. *Commemoració del Tricentenari de la Guerra de Successió*. Solsona: Museu Diocesà i Comarcal de Solsona et al., p. 41-76, 2014 (b).

PLANES ALBETS, R. Anton Bordons, pintor i daurador del retaule barroc del santuari del Miracle del Riner. *Cardener*, Cardona, n. 4, p. 83-93, 1987.

PLANES ALBETS, R. Anton Bordons, pintor i daurador del retaule barroc del santuari del Miracle del Riner. *Cardener*, Cardona, n. 4, p. 83-93, 1987.

POZZO, A. *Perspectiva pictorum et architectorum*. 2 vols. Roma: J. J. Komarek, 1693-1698.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. *El retablo barroco* ["Cuadernos de Arte Español", n. 72]. Madrid: historia 16, 1992.