

**UNIVERSITE BORDEAUX III - MICHEL DE MONTAIGNE  
U.F.R. : ETUDES IBERIQUES ET IBERO – AMERICAINES**

**UNIVERSITE AUTONOME DE BARCELONE – BELLATERRA  
U.F.R. : DEPARTAMENT D’HISTORIA MODERNA I CONTEMPORANIA**

**ANNEE :**

**N°**

**THESE**

**pour obtenir le grade de**

**DOCTEUR DE L’UNIVERSITE BORDEAUX III**

**DOCTEUR DE L’UNIVERSITE AUTONOME DE BARCELONE**

**Discipline : LANGUES ROMANES – CIVILISATION ESPAGNOLE**

**présentée et soutenue publiquement**

**par**

**LAURENCE GALLINARO**

**Le 22 octobre 2005**

**TITRE**

**RETABLES BAROQUES DE LA PROVINCE DE GERONE**

**(1580-1777)**

**ETUDES ICONOLOGIQUE ET SOCIOCULTURELLE**

**(Modes de production, diffusion, réception)**

---

**VOLUME I**

---

**Directeurs de thèse :**

**M. Jean-Marc Buiguès (BX III)**

**M. Javier Antón Pelayo (U.A.B.)**

**JURY**

**Mme Michèle Dalmace  
Mme Cécile Mary Trojani  
M. Jean-Marc Buiguès**

**Mme Monserrat Jiménez Sureda  
Mme M<sup>a</sup>. Assumpta Roig i Torrentó  
M. Javier Antón Pelayo**

**UNIVERSITE BORDEAUX III - MICHEL DE MONTAIGNE  
U.F.R. : ETUDES IBERIQUES ET IBERO – AMERICAINES**

**UNIVERSITE AUTONOME DE BARCELONE – BELLATERRA  
U.F.R. : DEPARTAMENT D’HISTORIA MODERNA I CONTEMPORANIA**

**ANNEE :**

**N°**

**THESE**

**pour obtenir le grade de**

**DOCTEUR DE L’UNIVERSITE BORDEAUX III**

**DOCTEUR DE L’UNIVERSITE AUTONOME DE BARCELONE**

**Discipline : LANGUES ROMANES – CIVILISATION ESPAGNOLE**

**présentée et soutenue publiquement**

**par**

**LAURENCE GALLINARO**

**Le 22 octobre 2005**

**TITRE**

**RETABLES BAROQUES DE LA PROVINCE DE GERONE**

**(1580-1777)**

**ETUDES ICONOLOGIQUE ET SOCIOCULTURELLE**

**(Modes de production, diffusion, réception)**

---

**VOLUME I**

---

**Directeurs de thèse :**

**M. Jean-Marc Buiguès (BX III)**

**M. Javier Antón Pelayo (U.A.B.)**

**JURY**

**Mme Michèle Dalmace  
Mme Cécile Mary Trojani  
M. Jean-Marc Buiguès**

**Mme Monserrat Jiménez Sureda  
Mme M<sup>a</sup>. Assumpta Roig i Torrentó  
M. Javier Antón Pelayo**

**RETABLES BAROQUES DE LA PROVINCE DE GERONE**  
**(1580-1777)**

**Etudes iconologique et socioculturelle**  
**(modes de production, diffusion et réception)**

*A mon arrière-grand-mère, Navidad, à ma grand-mère, María, à mes parents.*



*« El barroco no és un sentiment de duració limitada, sino una constant a la qual la humanitat se sotmet com obeint un ritme en els intervals del qual brolla novament l'afecció al classicisme »*

César Martinell<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Martinell, C. : *Arquitectura i esculturas a Catalunya*, Vol.III, éd. Alpha II, Barcelona, 1962, p.165.

## REMERCIEMENTS

Entreprendre une étude comme celle qui est proposée dans la présente thèse étant donné son ampleur et la diversité des champs de recherches qu'elle suppose, aurait été difficile sans l'incalculable aide, disponibilité et collaboration du personnel des archives de Gérone et de leurs directeurs respectifs<sup>1</sup>. Je souhaiterais et ce sans oublier de remercier tout le personnel sans exception des différents sites d'archives, adresser ma reconnaissance en particulier à Albina Varés i de Batlle des archives historiques municipales de Gérone pour sa constante disponibilité et son très grand professionnalisme, toujours prête à répondre à nos multiples demandes ainsi que sa collaboratrice Nurià Surià Vantura, David Iglesias, responsable du centre de recherches sur la photographie pour ses judicieux conseils ; M. Gabriel Roura, président du chapitre et directeur des archives de la cathédrale de Gérone pour m'avoir accordé sa confiance, sa gentillesse, sa disponibilité ainsi que pour m'avoir autorisé à effectuer mes travaux en toute liberté en me facilitant les accès au sein même de la cathédrale, son incalculable collaborateur et archiviste Juan Villar pour sa présence, ses compétences et sa serviabilité. Je souhaiterai également adresser une attention particulière à Maria Rosa Ferrer i Dalgà, directrice du musée diocésain et du service du patrimoine meuble de l'évêché de Gérone, pour sa précieuse collaboration et le grand intérêt qu'elle a porté à cette étude dès le début de mes recherches et Roser Rovirola, secrétaire du musée diocésain pour sa permanente disponibilité. Je n'oublierai pas l'ensemble du personnel des archives historiques provinciales de Gérone pour sa patience, sa présence constante, prêt à répondre à toutes les demandes quelle que soit la difficulté et dont l'aide a été fondamentale dans l'élaboration de mes recherches, Josep Matas, directeur jusqu'en octobre 2004 et Monserrat Hosta directrice actuelle ainsi que Santi Soler, archiviste pour sa gentillesse, Gloria Vilella, archiviste, Immaculada Costa, archiviste et bibliothécaire, pour sa constante bonne humeur, Silvia Mancebo, Josefina Blesa, Daniel Bosch et Manel Vilaró (reprographie) pour leur professionnalisme ; Toni des archives du Musée d'Art de Gérone, Josep Maria Llorens, archéologue du Musée de l'archéologie de Catalogne de Gérone pour sa précieuse aide et pour m'avoir facilité l'accès aux archives photographiques. Je tiens à renouveler ma reconnaissance à toutes ces personnes pour m'avoir guidée judicieusement dans l'entreprise de la recherche documentaire.

---

<sup>1</sup> Archives Capitulaires de Gérone, Gabriel Roure ; Archives Historiques Municipales de Gérone, Joan Boadas ; Archives Historiques Provinciales de Gérone, Monserrat Hosta ; Musée d'Archéologie de Catalogne de Gérone, María Aurora Martín ; Musée Diocésain, Maria Rosa Ferrer i Dalgà.

Je ne peux malheureusement pas citer tous les recteurs des paroisses des diocèses de Gérone et de Vic pour m'avoir consacré un peu de temps et réservé un accueil chaleureux. Je voudrais cependant remercier et rendre hommage au père Xavier Ferrer i Mir, décédé en 2003, recteur de l'église paroissiale de Cadaquès, pour sa disponibilité, sa gentillesse et son intérêt à l'étude des retables baroques, le père Pere Casals, recteur de l'église paroissiale de Cassà de la Selva, le père Lluís Solà, recteur de l'église paroissiale d'Olot, le père Angel Torrus de l'église paroissiale de Sant Cebrià de Vallalta, le père Angel Torres, recteur de l'église de Sant Jordi Desvalls et Colomers, le père Josep Quer, recteur de l'église de Sant Gregori et le père Emili Bohigas, recteur de l'église paroissiale de Caldes de Malavella et de sant Andreu de Salou. Je souhaite également remercier Pere Rovira i Pons du Servei de Restauració de Bens Mobles de la Generalitat de Catalunya, pour sa disponibilité, sa précieuse collaboration et pour m'avoir démontré sa confiance en me permettant d'accéder aux archives du centre de restauration.

Je voudrais adresser en particulier toute ma reconnaissance à mes deux directeurs de thèse, le professeur Jean-Marc Buiguès (Bordeaux III) et le professeur Javier Antón Pelayo (Université Autonome de Barcelone) pour leurs précieux conseils et judicieuses critiques sans oublier leur soutien et leur collaboration lors des moments les plus difficiles en me facilitant l'accès à certains documents.

Enfin, je ne saurais oublier tous les gens de mon entourage qui par leur patience, leurs conseils au cours de ces six années de recherches m'ont apporté un soutien inestimable : en premier lieu ma grand-mère et mes parents, pour m'avoir laissé toute liberté dans le choix de cette entreprise, Aurélie Perraut, archéologue et Claire Quinten, ingénieur chimiste pour l'aide qu'elles m'ont apporté et leurs judicieux conseils concernant l'étude des matériaux, Mme Geneviève Biarnès, Jean-Pierre Dedieu, directeur de la Maison des Pays Ibériques et de T.E.M.I.B.E.R., Françoise Petit, gestionnaire de T.E.M.I.B.E.R., pour sa disponibilité constante et son accueil chaleureux lors de mes séjours à Bordeaux III, sans oublier Christiane Faure pour sa patience et l'intérêt constant qu'elle a porté à mes travaux.

## ABREVIATIONS

**A.C.G.** : Archives Capitulaires de Gérone

**A.C.O.** : Archives « *Comarcales* » d'Olot

**A.D.G.** : Archives du Diocèse de Gérone

**A.D.V.** : Archives du Diocèse de Vic

**A.E.V.** : Archives Episcopales de Vic

**A.H.M.G.** : Archives Historiques Municipales de Gérone

**A.H.M.S.F.G** : Archives Historiques Municipales de Sant Feliu de Guixols

**A.H.N.A.M.** : Archives Historiques Notariées d'Arenys de Mar

**A.H.P.** : Archives Historiques de Palafrugell

**A.H.P.B.** : Archives Historiques Protocolaires de Barcelone

**A.H.P.G.** : Archives Historiques Provinciales de Gérone

**A.M.B.** : Archives Municipales de Blanes

**A.M.O.** : Archives Municipales d'Olot

**A.N.A.M.** : Archives Notariées d'Arenys de Mar

**A.P.A.M.** : Archives Paroissiales d'Arenys de Mar

**A.P.B.** : Archives Paroissiales de Berga

**A.P.Bes.** : Archives Paroissiales de Besalù

**A.P.C.** : Archives Paroissiales de Cadaquès

**A.P.C.L.B.** : Archives Privées de la Casa Llandes de Besalù

**A.P.F.G.V.** : Archives Privées de la famille Geli de Vilamacolum

**S.R.B.M.** : Servei de Restauració i conservació dels Bens Mobles

## **INTRODUCTION**

## I - ETAT DE LA QUESTION-OBJECTIFS ET LIMITES.

En Catalogne les œuvres monumentales civiles ou religieuses les plus importantes n'appartiennent pas à l'art baroque. Par rapport à certains styles comme le roman ou le gothique, le baroque ne semble avoir qu'un rôle mineur dans l'histoire de l'art catalan. L'intérêt pour ce style et/ou cette époque s'est manifesté lors du premier congrès d'histoire moderne de Catalogne en 1984<sup>1</sup> sans oublier le magnifique ouvrage de César Martinell, qui fut l'un des premiers à porter intérêt à la question architecturale baroque<sup>2</sup>. Concernant la province de Gérone, si l'on se réfère aux travaux réalisés jusqu'ici, on constate que l'apport de la communauté scientifique s'est limité à quelques études locales<sup>3</sup> malgré la présence d'un patrimoine culturel important. Aucun inventaire systématique a été réalisé jusqu'ici. Ce phénomène n'est pas exclusif aux biens culturels : il en est de même en ce qui concerne le domaine iconographique. En dehors de l'étude réalisée par M<sup>a</sup> A. Roig i Torrentó relative à l'iconographie et à l'iconologie des retables catalans<sup>4</sup>, ouvrage indispensable pour connaître le fondements des cultes appliqués en Catalogne, et de quelques articles ponctuels<sup>5</sup>, il n'y pas de production présentant une analyse constructive sur cette question. Etant donné le manque d'études ponctuelles relatives à la production artistique catalane des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>6</sup>, il est nécessaire d'élaborer une analyse approfondie concernant cette question afin d'en déterminer les limites.

Par ailleurs, le baroque est un phénomène du monde méditerranéen de l'Europe occidentale et chrétienne. Très présent dans la péninsule ibérique au XVII<sup>e</sup> siècle, on est amené à se demander pourquoi en Catalogne il n'eut pas le même impact. De là se pose le

<sup>1</sup> « Actes del Congrés », 17 au 21 décembre 1984, Ed.Universitat de Barcelona, 2 vol. Barcelona, 1984.

<sup>2</sup> César Martinell : *Arquitectura y escultura barroques a Catalunya* », éd. Alpha, Monumenta Cataloniae, T.X et XI, Vol.I et II, Barcelona 1959.

<sup>3</sup> Aurora Pérez Santamaria dans *Escultura Barroca a Catalunya*, 1989, présente une étude des ateliers de Vic et de Barcelone.

<sup>4</sup> Roig i Torrentó, M<sup>a</sup>. A. : *Iconografía del retaule a Catalunya (1675-1725)*, thèse de doctorat, éd. Pub. U.A.B., edició microfotográfica, Bellaterra, 1992.

<sup>5</sup> Roig i Torrentó, M<sup>a</sup>. A. : « *Significació dels elements complementaris a la temàtica mariana del retaule Major de Cadaques* », dans I Congrés d'Historia de l'Esglesia catalana dels orígens fins ara, Solsona, Vol.2, 1993, pp.793-809.

- « *Influència de los gravados de los hermanos Klanber en la capilla de la Mare de Déu els Colls en Sant Llorenç de Morunys* », Archivo Español de Arte, vol.LVI, Madrid, 1984, p.1-18.

- « *Emfasi contrareformista en los retales de la Seu de Girona* », Actas de les jornades celebrades a Girona, décembre 1987, « *El barroc català* », pp.199-133.

Segret i Riu, M., Roig i Torrentó, M<sup>a</sup>.A. : *Altar dels Colls*, éd. parroquial de Sant Llorenç de Morunys, Berga, 1984, pp.161-196.

<sup>6</sup> Joan Ramon Triadó dans un article intitulé « *L'art català del segle XVII. Estat de la qüestió : Problemes metodològics* », dans la revue « *d'Art* », n°12, éd. Pub. i Ed. de la Universitat de Barcelona, Barcelona, mars 1986, pp.161-171, avait déjà soulevé le problème de l'absence d'études relatives à l'art baroque catalan.

problème de l'existence d'un style baroque catalan. Dans ce cas, s'est-il inspiré de modèles étrangers et quels en furent les apports ou est-il représentatif d'un art local ? Etant donné la prépondérance du style baroque dans le reste de la péninsule ibérique, des relations d'échanges entre l'art baroque catalan et celui de la péninsule se sont-elles produites ?

La notion de baroque étant complexe à définir, dans le cadre de la Catalogne elle serait à reconsidérer. En effet, si on tient compte du contexte général concernant cette époque, l'art baroque, art de la Contre-Réforme<sup>7</sup> et de l'absolutisme pour Weisbach, assurait la puissance et la gloire de l'Eglise et des princes, qui en furent d'ailleurs les principaux mécènes<sup>8</sup>. Il affirme que le baroque est l'expression de la Contre-Réforme triomphante et de l'absolutisme politique. Le baroque défini comme art du pouvoir établi et du pouvoir absolu paraît peu probable dans le cas de la Catalogne car la demande vient principalement de l'Eglise et des villes<sup>9</sup>. En ce qui concerne la province de Gérone, l'étude des sources manuscrites illustre jusqu'ici cet état de faits. Ce sont Burckhardt et Wölfflin<sup>10</sup> qui, en définissant les caractéristiques de la période baroque contribuèrent à établir la signification du concept. En effet, on employait le terme « baroque » pour désigner les excès de l'art, l'imperfection, le bizarre voire même le mauvais goût. Mot d'origine hispano-portugaise, *Barroco* ou *Berrueco*, qui désignait une perle imparfaite de forme irrégulière<sup>11</sup>, il fallut attendre le début du XVIIIème pour que le terme soit cité pour la première fois en France :

« *Le mot s'est rencontré avec baroco, nom d'un syllogisme en usage dans la logique médiévale, lequel, au temps de la Renaissance, est souvent employé par moquerie, ce qui a contribué à donner à " baroque " une nuance grotesque et ridicule (...). Le sens figuré " bizarre " apparaît pour la première fois en, 1701 chez Saint-Simon. Il est très fréquent au XVIIIème siècle et s'applique à toutes sortes de choses (esprit, expression) »<sup>12</sup>.*

<sup>7</sup> Weisbach, W. : *El Barroco : arte de la contrarreforma*, éd. Espasa Calpe S.A., Madrid 1948.

<sup>8</sup> L'art se mettait au service de cet état d'esprit. On bâtit de magnifiques palais, de somptueux monuments qui servaient de cadre à cette vie d'apparat.

<sup>9</sup> Pouvoirs établis et non absolus. Pour cela se référer à l'ouvrage de Pierre Vilar, *Catalunya dins l'Espanya moderna*, 3 vol. (1<sup>ère</sup> éd.1979), Curial Edicions 62, Barcelona, 1986.

<sup>10</sup> Wölfflin, H. : *Renaissance et Baroque*, éd. Gérard Montfort, Paris, 1988.

<sup>11</sup> Tapié, V.L. : *Baroque et Classicisme*, éd. Pluriels – Hachette Littératures, Paris 2000, p.55. L'auteur rappelle cependant que dans le premier dictionnaire de la langue française écrit par Furetière en 1690, le mot baroque était rattaché à la terminologie relative à la joaillerie : « *C'est un terme de joaillerie qui ne se dit que des perles qui ne sont pas parfaitement rondes* ».

<sup>12</sup> Bloch, O., Von Warburg, W. : *Dictionnaire étymologique de langue française*, 7<sup>ème</sup> éd., éd. P.U.F., Paris, 1986, p.59

Angoulvent, A.L. : *L'esprit Baroque*, Que sais-Je ? n°3000, éd. P.U.F., Paris, 1994, pp.3-4.

Anne Laure Angoulvent rappelle que ce terme sous la forme terminologique de *barroco*, apparaît pour la première fois en 1531<sup>13</sup>. J. Burckhardt dans son *Cicerone* (1860), va réhabiliter le mot baroque tout en gardant cependant les quelques préjugés relatif à ce terme. Il considère que l'architecture baroque a un langage identique à celui de la Renaissance, mais ce dernier en est une forme dégénérée. Le baroque recouvre selon lui un état d'esprit général stimulé par les idées nouvelles promues par les jésuites en Espagne et en Italie et qui se diffusera dans toute l'Europe Occidentale à partir de la fin du XVIème siècle et ce jusqu'à la moitié du XVIIIème siècle. Ce point de vue permettra à Wölfflin de démontrer dans *Renaissance et Baroque*, que le baroque n'est pas synonyme d'une période décadente du style classique, mais qu'il a son propre style, irréductible au style classique<sup>14</sup>. Le sac de Rome par les Impériaux en 1527 est considéré comme la fin de la Renaissance<sup>15</sup> et Wölfflin considère cette étape comme le point de départ et la naissance du nouveau style :

« Je ne puis admettre en effet l'existence à Rome d'une prétendue Renaissance décadente (...). La deuxième Renaissance ne se perd pas dans un art décadent, spécifiquement distinct, mais de l'apogée le chemin mène directement au baroque. Toute innovation est un symptôme du style baroque naissant. (...) Après 1520 il n'y a plus dû y avoir une seule œuvre tout à fait pure. Déjà apparaissent ici et là les signes avant-coureurs du nouveau style ; ils se multiplient, conquièrent la prépondérance, entraînent tout à leur suite : le baroque est né »<sup>16</sup>.

Il établit alors cinq catégories d'oppositions entre les deux styles qui mettent en valeur l'essence sculpturale du Classicisme et l'essence visuelle du Baroque.

V.L.Tapié dans *Baroque et Classicisme* propose une approche sociologique dans ses composantes économiques, spirituelles et sociale du style en analysant la propagation du style de la *Roma triumphans* dans les régions où la société, composée par une importante classe rurale, est très hiérarchisée<sup>17</sup>. Eugenio d'Ors<sup>18</sup> considère que le Baroque doit être rattaché au phénomène de civilisation qui met en valeur l'opposition entre le rationnel et le sensible, le masculin et le féminin. Depuis la préhistoire Eugenio d'Ors recense vingt-deux formes de baroque. La diversité des débats évoqués ne facilite certes pas la définition du concept.

<sup>13</sup> Angoulvent, A. L. : *L'esprit...*, *op.cit.*, p.4.

<sup>14</sup> Wölfflin, H. : *Renaissance...*, *op.cit.*, pp. 33-44.

<sup>15</sup> Tapié, V.L. : *Baroque...*, *op.cit.*, pp.114 –115.

<sup>16</sup> Wölfflin, H. : *Renaissance...*, *op.cit.*, p.35.

<sup>17</sup> Tapié, V.L. : *Baroque...*, *op.cit.*

<sup>18</sup> Ors (d') E. : *Du Baroque*, éd. Gallimard, col. Folio essais, n°365, Paris, 2000.



La notion de baroque étant complexe à déterminer, quelles seraient les caractéristiques qui permettraient de définir un style baroque catalan ?

Le baroque italien, par la superposition des motifs décoratifs, la prolifération des images et des ornements, est exubérant. L'architecture et la sculpture connaissent un réel épanouissement à Rome avec des artistes comme Pierre de Cortone, Le Bernin et Borromini qui par le mouvement et le dynamisme qu'il donne à ses œuvres, annonce les exubérances du style rococo. En France le style baroque se caractérise par le Classicisme. Le tempérament français s'adapte mal aux audaces et aux exubérances de ce courant. Le baroque espagnol somptueux et féérique se caractérise par de grands retables peints, dorés et surmontés par d'immenses couronnements supportés par des colonnes torses généralement ornées par une décoration végétale plus ou moins abondante selon leur évolution dans le temps. Affranchi de toutes règles esthétiques, le retable du *Transparente* de Tolède, fabriqué par Narciso Tomé, en est le meilleur exemple. L'architecture des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles, caractérisée par un certain dynamisme décoratif présentait déjà des caractères baroques. L'Escorial était un monument de référence comparable à ce qu'était Saint Pierre de Rome. A la fin du siècle, les frères Churriguera, d'origine catalane, développent et répandent un style très chargé et très mouvementé que l'on qualifiera de « churrigueresque ». Le baroque catalan plus sobre, d'un tracé architectural plus sévère relevant d'un certain classicisme lors de la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle, va évoluer tout au long du dernier tiers de cette période, présentant toutefois une certaine modération dans son baroquisme. Cette évolution va se manifester par l'enrichissement des ornements, la présence de colonnes torses ornées par divers motifs de type végétal ou botanique, une imagerie beaucoup plus présente sur les retables, des structures architecturales chaque fois plus imposantes, une accentuation des mouvements linéaires, mettant ainsi en valeur une représentation d'un ensemble dynamique que l'on retrouve dans le baroque italien. La caractéristique principale du baroque catalan se traduit dans son processus évolutif jusqu'à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, mouvement au cours duquel le retable va subir des transformations non seulement typologiques mais aussi morphologiques, qui fera passer le retable d'un simple support à caractère didactique à celui d'un monument dédié aux saints, avec une tendance beaucoup plus unitaire sous des formes dépurées présentant des traits chaque fois plus classiques pouvant aller jusqu'au néoclassicisme. Nous serons alors amené à nous demander quels ont été les critères de références et les facteurs qui sont intervenus dans l'ensemble de cette évolution.

L'ensemble de ces questions pose un double problème : le premier consisterait à définir les limites du style baroque catalan et son adaptation dans une zone de production locale,

délimitée géographiquement. Le cadre géographique dans son entité territoriale concerne la province de Gérone dans les limites des diocèses de Gérone et de Vic<sup>19</sup>. Le second permettrait de déterminer l'existence d'une école catalane.

## **II – PROPOSITIONS METHODOLOGIQUES POUR UNE ETUDE SUR LES RETABLES BAROQUES DE LA PROVINCE DE GERONE**

Instrument d'édification unitaire, la retable, œuvre d'art incontestable qui réunit à la fois la sculpture, la peinture et l'architecture évoluera selon un contexte précis. En Catalogne il a constitué une des principales manifestations artistiques baroques. Le corpus présenté dans cette étude, en dehors du catalogue et des contrats de fabrication et de dorure, est constitué par trente cinq retables dont quatre sont des œuvres peintes en perspective. Le commentaire de ces trente cinq œuvres se divise en trois parties : les retables en bois sculpté documentés, les retables en bois sculptés non documentés et les retables peints en perspective. La première partie concerne vingt-et-un retables de la fin du XVIème siècle jusqu'à la fin du XVIIIème, localisés dans les églises paroissiales de Palamos, de Bordils, de Blanes, de Cassà de la Selva, d'Olot, de Palafrugell, de Gérone, de Sant Esteve d'en Bas et de la cathédrale de Gérone. La seconde partie présente une série de dix retables datés du derniers tiers du XVIIème siècle jusqu'à la seconde moitié du XVIIIème, non documentés, localisés dans les églises paroissiales de Cadaquès, de Colomers et dans une chapelle privée de Gérone. Enfin, la

---

<sup>19</sup> La délimitation des provinces en Espagne date du XIXème siècle. L'antécédent immédiat de l'actuelle division provinciale de l'état espagnol date de 1808 lorsque Joseph Bonaparte décide de diviser le territoire en 38 préfectures. Napoléon, sur la base du précédent, publie un décret à Paris en 1810, qui établit des « gouvernements » particuliers en Catalogne, Aragon, Navarre, Biscaye, organismes qui préparaient leur annexion à la France. Le gouverneur général, le maréchal Angereau, fixera en 1810 les capitales des quatre « départements » catalans : Barcelone, Gérone, Reus et la Seu d'Urgell. L'annexion de la Catalogne à la France est décrétée en 1812 tout en gardant les quatre « départements » établis au préalable. La division approuvée par les « Cortes » de Cadix le 12 juin 1813 établissait une seule province pour la totalité du Principat de Catalogne. Philippe Bauzà, cartographe fut chargé de la réalisation d'un premier projet de division provinciale en septembre 1813, qui consistait à diviser la province en trois parties à partir de deux provinces maritimes, Tarragone et Barcelone, et d'une province à l'intérieur du territoire avec comme capitale la Seu d'Urgell. Le projet ne put aboutir dû au coup d'état de Ferdinand VII. En 1822 et ce de façon provisoire, fut approuvé un décret le 27 janvier 1822 dans lequel il y était configuré 52 provinces dont quatre d'entre elles correspondaient au territoire historique de la Catalogne : Barcelone, Tarragone, Lérida et Gérone. Division annulée en 1823 par Ferdinand VII il faudra attendre le décret du 30 novembre 1833, projet élaboré par Javier de Burgos, pour que les 49 provinces de l'état espagnol soient fixées, dont quatre correspondaient au Principat avec les mêmes capitales de province. Cette forme sera maintenue pendant le XIXème et XXème siècle. En résumé la province de Gérone fut créée en 1822, pour être abolie l'année suivante et revenir sous sa forme première jusqu'en 1833 où la province se reforme à nouveau. La province de Gérone comprend le diocèse de Gérone qui couvre presque la totalité du territoire, une partie du diocèse de l'Urgell, et le diocèse de Vic ( Mestre i Campi, J. : *Diccionari d'història de Catalunya*, éd. 62, Barcelona, 1992 et *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tome XXV, éd. Hijos de J. Espasa, Barcelona, 1924).

dernière partie concerne quatre retables peints en perspective localisés à l'église paroissiale de Navata exécutés à partir de 1725.

Entreprendre une étude sur les retables baroques de la province de Gérone c'est tout d'abord se baser sur un certain nombre *d'a priori*. La richesse du baroque catalan n'ayant pas encore été étudiée dans son intégralité et de nombreux aspects historiographiques restant encore à traiter, une analyse approfondie de ces œuvres d'art permettrait l'élaboration d'un protocole d'étude qui tendra à démontrer l'existence d'un style baroque catalan et le particularisme qui s'en détache dans une zone géographique préalablement définie<sup>20</sup>. C'est également envisager une analyse sociologique et une étude iconologique. Etant donné qu'à l'époque de la Contre-Réforme, l'art avait pour rôle de défendre et d'illustrer le catholicisme et donc de contribuer à la reconquête catholique, il est donc nécessaire de considérer les contextes politico-religieux, économique, socioculturel et artistique de la province de Gérone aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Situer le contexte politico-religieux et socioculturel de cette zone de production permettra de mettre en valeur la fonction et l'importance de l'Eglise quant à son rôle dans le développement et la conservation du patrimoine culturel d'une part. D'autre part, l'analyse du rôle des artistes et de leurs commanditaires dans la transmission du message conciliaire pourra replacer l'œuvre dans le contexte de la société géronaise à l'époque moderne. Dans le domaine du particulier, l'étude de l'artiste, des commanditaires et du public est essentielle. L'analyse de ces trois facteurs permettra d'élaborer un processus d'étude qui pourra déboucher sur « *une vision sociologique de l'art* »<sup>21</sup>(J.R.Triadó).

Afin de faire une étude positive et constructive de la question il est nécessaire d'orienter le travail dans deux directions : en premier lieu, il est indispensable de réaliser un inventaire des œuvres d'art, afin de constituer un catalogue concernant les diocèses de Gérone et de Vic. Dans un second temps, il est fondamental de répertorier les données documentaires, provenant de diverses sources (manuscrites, imprimées, ...) afin de déterminer les conditions et le contexte de production. Si l'on se réfère à l'état actuel de la question traitée, malgré l'existence de quelques travaux locaux, il reste un énorme travail de terrain à faire. Dans le cas de la province de Gérone, il est nécessaire d'entreprendre des recherches dans les

---

<sup>20</sup> La présence de retables baroques dans la province de Gérone corrobore cette hypothèse.

<sup>21</sup> A ce propos, Joan Ramon Triadó a traité ce thème dans « *La situació de l'artista a la Catalunya del segle XVII* », primera aproximació, fulls del Museu, Arxiu de Santa Maria, n°23, Mataró, 1985, pp.5-10. Il souligne que la Fête et l'Ephémère renvoient à un monde ludique et plein de symbolisme, de grande importance dans le XVII<sup>e</sup> siècle catalan.

archives municipales, capitulaires, historiques, notariales, paroissiales<sup>22</sup> etc. , et de réaliser des inventaires dans les musées et les églises, en tentant de classer et de répertorier les œuvres qui y sont exposées afin de constituer un catalogue précis des œuvres concernées. L'inventaire « *in situ* » a été réalisé sur l'intégralité du diocèse de Gérone et une partie de territoire de l'Osona, qui appartient au diocèse de Vic, soit un total de 404 paroisses sur les deux diocèses (388 pour Gérone et 16 pour Vic), 41 sanctuaires ( 17 pour Gérone et 24 pour Vic) pour les principaux sites d'inventaire dans les lieux de culte.

Avant d'entreprendre l'étude spécifique des retables baroques, il faut cerner le contexte de l'époque dans laquelle ils furent instaurés. Toute œuvre d'art est la résultante de la tâche d'un artiste et de la confluence d'une demande. Quelle en était la demande ? Son origine ? Quels en furent les intervenants<sup>23</sup> ? Comment cette demande s'est-elle traduite ? Le retable baroque catalan fut-il la réponse espérée par rapport aux exigences théologiques de l'époque concernée ? Afin d'en mieux saisir la signification, il est nécessaire d'étudier la position de la Catalogne vis à vis des exigences théologiques de la Contre-Réforme et son adaptation face aux directives du concile de Trente.

L'analyse des conditions d'adaptations aux fastes du baroque et le particularisme qui s'en détache en Catalogne pourrait permettre de valoriser l'existence d'un style baroque local. La comparaison que l'on pourra établir entre les milieux urbains et les milieux ruraux permettra de déterminer l'impact et la fonction du retable sur la religiosité baroque catalane. D'autre part, tenter d'expliquer la réalité artistique du moment c'est aussi connaître au préalable la réalité sociale et productive. Cela sous-entend une analyse de la triple fonction sociale du public : celle du demandeur, du producteur et du récepteur. L'étude de la société artistique catalane de la période concernée nous conduit aussi à une vision d'ensemble dont la principale préoccupation relevait du domaine pratique et matériel. Définir le rôle de l'artiste et son univers particulier dans un contexte précis permettra de déterminer le statut de ce dernier dans la société de la province de Gérone de l'époque. En effet si on se réfère à la condition de l'artiste dans le domaine de la sculpture, on constate le souhait d'une autonomie traduisant le désir d'une émancipation professionnelle, séparant les spécialités de chacun, tout en étant en relation avec les corporations traditionnelles.

---

<sup>22</sup> Contrats de retables, reçus de paiement, actes notariés divers, testaments, codicilles, actes de décès, inventaires post-mortem, plan de retables, devis d'artisans, licences/actes capitulaires, livres d'œuvres, décrets divers, etc.

<sup>23</sup> Cela sous-entend une étude des origines des commanditaires (confréries, homme d'église, particuliers, municipalités, paroissiens, représentants de la noblesse ...)

Etudier le contexte socioprofessionnel c'est aussi envisager l'analyse des conditions de travail<sup>24</sup>, des relations existantes entre artistes, artistes et commanditaires<sup>25</sup>, des conditions de financement<sup>26</sup> et de production (gestion des matériaux, leur qualité, les prix, ...).

D'un point de vue méthodologique, on peut constater que les références à l'art catalan, notamment en ce qui concerne l'étude des retables, manquent d'analyses beaucoup plus approfondies. Ce que l'on trouve souvent c'est une simple description des éléments et non une véritable appréciation du formalisme baroque dans sa composition et dans son contexte. L'utilité d'une telle analyse permettra l'étude du contenu des formes et d'en apprécier la signification dans un contexte précis et ce dans la zone de production étudiée. L'ensemble des éléments qui conforment l'œuvre tels l'aspect, la fonction et la disposition du retable au sein de l'église pour en déterminer l'influence qu'il peut avoir sur le plan même de l'édifice, la composition (sculptures et diverses pièces constitutives de l'ensemble architectural), les toiles, les couleurs, la carnation, la polychromie, l'iconographie (analyse des programmes), l'utilisation de l'espace, le tracé, le jeu ombres-lumières, l'origine des matériaux, l'essence de bois (...) sont apparemment oubliés ou parfois peu étudiés dans l'étude de l'art baroque catalan. L'examen minutieux d'un retable, permet de détacher les aspects iconographiques, très souvent peu considérés ou pas suffisamment détaillés. L'étude des programmes de détails et d'ensemble est capitale car elle représente un support d'analyse qui contribuera à la compréhension de toute une idéologie culturelle et artistique. C'est pourquoi il est indispensable d'effectuer une lecture à la fois syntaxique et morphologique du retable afin d'en interpréter le contenu et d'en déduire l'idéologie et le symbolisme qui s'en dégagent. L'étude des techniques utilisées est essentielle pour l'analyse des composants qui sont employés dans la préparation du bois, dans l'application de la polychromie, des peintures, dans l'utilisation des couleurs, dans les techniques de carnation, de dorure, de gravure des motifs végétaux ou géométriques, des poinçons imprimés en creux, des motifs peints. L'analyse approfondie des matériaux déterminera leur état de conservation et les diverses

---

<sup>24</sup> Lieux de fabrication, la façon dont les artistes travaillaient, les conditions et le coût du transport de la matière où d'une partie des œuvres dans le cadre où l'atelier n'était pas sur le lieux de destination de l'œuvre ; la prise en charge des frais de déplacement, de logement ainsi que ceux concernant les apprentis, les ouvriers lorsque le cas se présentait, etc.

<sup>25</sup> Dans le cadre des relations professionnelles, il est nécessaire d'étudier le type d'associations existantes entre les maîtres d'œuvre pour entreprendre un travail en collaboration ; dans ce cas comment étaient gérés les bénéficiaires ? Quelles étaient les conditions établies dans le cadre d'une collaboration entre artistes ? Quel type de relations existait-il entre les artistes et les commanditaires ? Quelle était la considération et le statut de l'artiste ? etc.

<sup>26</sup> Sur les contrats étaient spécifiées entre autre les conditions de paiement des travaux effectués.

altérations subies depuis leur fabrication (restaurations, repeints, altérations dues aux affres du temps et aux conditions de l'environnement dans lequel se trouve le retable). Il s'agit d'envisager dans un premier temps l'ensemble des éléments qui contribuent à une meilleure connaissance de l'œuvre (contexte historique, histoire de l'art, études et analyses scientifiques et conservation-restauration) puis, dans un second temps d'observer et de considérer l'environnement dans lequel ces œuvres sont installées (conditions de conservation) afin, lorsque le cas se présente de procéder à la conservation de ces dernières. Contenus, formes et composants doivent être appréciés dans l'espace et dans le temps.

L'absence de ces critères d'étude du baroque catalan est dû à sa déconsidération au cours des siècles. Le retable fut considéré comme un simple objet d'étude et non comme un document historique autour duquel vont confluer de nombreuses sources d'origines diverses qui permettront de définir le fonctionnement d'un secteur professionnel ainsi que le contexte artistique dans lequel il a évolué. La synthèse de la bibliographie consultée jusqu'ici met en évidence une certaine disproportion quant à l'étude du style baroque catalan entre les différentes provinces de Catalogne et les villes qui les composent. Les publications locales sont assez variées. Certaines valorisent des biographies d'artistes, d'autres présentent une étude architecturale (église, sanctuaire, chapelle) ou un commentaire de retable. Les ouvrages relatifs à l'iconographie locale, bien qu'étant peu nombreux, revêtent un aspect plus important que ceux consacrés à la nouvelle iconographie<sup>27</sup>.

De l'ensemble, il en ressort une étude trop générale qui manque d'analyses minutieuses.

Les divers types d'ouvrages compulsés se divisent en six catégories :

- ouvrages de type général,
- ouvrages à thématique baroque,
- ouvrages concernant l'art baroque et l'art baroque catalan,
- ouvrages de type méthodologique,
- articles et études locales,
- actes de congrès spécialisés sur la question.

Les sources consultées se définissent selon trois types :

---

<sup>27</sup> Citons à titre d'exemple l'ouvrage de F. Dorca, consacré à l'hagiographie locale : « *Colección de noticias de los Santos Martires de Gerona y otras relativas a la Santa Iglesia de la misma ciudad ; señaladamente en orden a su catedralidad, y conexión con la insigne Colegiata de San Félix : á su restablecimiento por Carlos Magno y a la necesidad de rectificarse el episcopologio de las sinodales gerundeses, impresas en el año 1691. Obra postuma su autor el D.D. Francisco Dorca (...)* », où l'article de Ll. Prats consacré à l'iconographie de Saint Narcisse, « *La iconografía de sant Narcis en el barroc* », dans la *Revista de Girona*, n° 148, Gérone, 1991, pp.32-39.

- les sources imprimées, regroupent une documentation variée basée sur des ouvrages généraux de différentes catégories, des études générales ou locales, des ouvrages méthodologiques et diverses publications.

- les sources manuscrites sont constituées par une documentation trouvée dans les différents sites d'archives. Les documents concernent les contrats, les reçus, actes notariés divers, cédulas royales, décrets, requêtes d'artisans, litiges, devis, livres de travaux, testaments et codicilles etc.

- les retables constituent un excellent support de recherches. La pratique des lectures morphologiques et syntaxiques de l'œuvre permet d'orienter le travail vers cinq axes d'étude :

- l'iconographie<sup>28</sup> locale et l'iconographie issue de la Contre-Réforme (l'imagerie, les reliefs),
- l'étude architectonique des diverses pièces constitutives qui conforment l'œuvre, la typologie (médaillon, cartouche, gousset, console, ordre architectural...)
- l'héraldique (étude des blasons des commanditaires),
- l'étude des matériaux utilisés, les techniques d'application,
- l'iconologie<sup>29</sup>.

L'étude évolutive et chronologique de ces œuvres permettra de mesurer l'apparition et l'adaptation du style baroque catalan et de mettre en exergue sa spécificité en quatre phases. L'axe d'étude proposé débute en 1580, avec le retable de l'église paroissiale de Palamos de Juan Ballester, œuvre appartenant à la phase du pré-baroque catalan ou phase post-conciliaire, et s'achève avec le retable de Sainte Anne, disposé dans une des chapelles latérales de la cathédrale de Gérone, daté de 1777, exemplaire de la quatrième phase du retable baroque catalan considérée comme tardive ou académique, ultime étape de type transitoire évoluant vers le style néoclassique.

---

<sup>28</sup> L'iconographie est l'étude de la signification des images. Elle consiste à décrire les formes, le contenu figuré, le thème et le symbole des images représentées sur une œuvre. Sa fonction est purement descriptive et relève de l'aspect culturel et sociologique. Elle interprète les symboles, les emblèmes, les attributs et les allégories dans le domaine religieux comme dans le domaine profane.

<sup>29</sup> L'iconologie est l'étude du contenu des œuvres qui contrairement à l'iconographie strictement descriptive, recherche une interprétation globale dans le cadre d'une théorie générale de l'œuvre.

PANORAMA HISTORIQUE :  
LA CATALOGNE DANS L'ESPAGNE  
DES XVIIème et XVIIIème SIECLES



La période étudiée est non seulement très complexe mais aussi très conflictuelle. Recouvrant une période de près de deux siècles pendant lesquels deux dynasties se succédèrent –les Habsbourg et les Bourbons-, la politique extérieure pratiquée dans la quête du pouvoir feront que le XVIème et le XVIIème siècles seront encore ceux de la prédominance espagnole en Europe où l'Espagne rayonne dans l'Europe entière par la puissance de ses armées et atteint une dimension inégalée par l'étendue de ses possessions. Cependant cela n'a pas empêché pour autant que le pays et ce malgré une lente renaissance dans la seconde partie du règne de Charles II se trouvait dans une situation économique déplorable. Le XVIIIème siècle débutera par une crise dynastique qui fera connaître à l'Espagne la guerre sur sa propre terre, n'épargnant plus ses propres habitants. Certes la guerre n'atteindra pas directement tout le royaume, mais la profonde diversité des situations régionales et locales feront que certaines régions seront beaucoup plus atteintes par les ravages occasionnés par des armées chaque fois plus exigeantes et violentes, par une pression fiscale conséquente de cette dernière qui acculera financièrement les régions disputées, ce qui d'ailleurs conduira la population à se révolter. L'instauration de la « *Nueva Planta* » aura pour conséquence immédiate de punir les révoltés, c'est-à-dire les sujets de la Couronne d'Aragon. En supprimant les privilèges fiscaux dont jouissaient les pays de la Couronne d'Aragon, Philippe V souhaitait annihiler les institutions aragonaises qu'il considérait comme incompatibles avec sa conception de l'autorité monarchique. La reconstruction de l'Etat monarchique amorcée par le changement d'une dynastie ambitieuse dont la Guerre de Succession en fut le prix à payer, s'affirmera au fur et à mesure de l'évolution du siècle en modifiant non seulement l'équilibre mais aussi les mentalités. L'Espagne réunit, grâce à ce renouveau, les conditions d'une profonde transformation économique se donnant ainsi les moyens d'accroître sa puissance qui se convertira sous le règne de Charles III par un despotisme éclairé, sans interrompre les efforts engagés par ses prédécesseurs pour continuer de développer la politique régaliennne. Analysée par de nombreux historiens spécialistes de la question et sous différents aspects, nous en signalerons quelques aspects qui nous serviront de paramètres référentiels afin de pouvoir situer le contexte historique dans lequel le retable baroque catalan a évolué.

## 1- De Philippe II à Charles II

Il est inévitable que la province de Gérone au même titre que le Principat ait souffert, comme le reste de l'Espagne, des crises politiques et économiques issues des règnes de Philippe II, Philippe III, Philippe IV et de Charles II. La question de la succession et l'avènement de Philippe V, synonyme d'un changement radical pour l'administration et la législation catalane, va non seulement affecter les relations entre la Catalogne et le gouvernement central mais aussi altérer la politique européenne. Le règne de Philippe II correspond à l'apogée de la puissance espagnole qui malgré tout préparait la phase descendante de la politique entreprise par Charles V. Bien qu'il est été dépourvu de toute dignité impériale, la totalité de ses états constituait un empire, dont le centre était le royaume de Castille, où il avait établi sa résidence à Madrid en 1562. Pour la Catalogne ce règne représente, pour les faits les plus notables, la continuité de la guerre contre la France pour la prise des frontières du Roussillon, le problème méditerranéen omniprésent avec la menace des Turcs, l'augmentation du brigandage et des infiltrations protestantes<sup>1</sup>. Le règne de Philippe III va se caractériser par une période pacifique qui va favoriser le grand développement artistique du royaume. Sa politique intérieure se caractérise par deux faits notables : l'apparition du favori qui va remplacer la fonction de secrétaire d'Etat et l'expulsion des morisques (1609) dont les conséquences économiques et démographiques furent désastreuses, provoquant le déclin d'une branche de l'artisanat, surtout pour le royaume de Valence<sup>2</sup>. Sa politique extérieure essentiellement marquée par l'instauration de la paix en Occident (tentative d'une hégémonie dynastique avec la France après la mort d'Henri IV avec la négociation des mariages du Dauphin Louis avec l'infante espagnole Anne d'Autriche et celui de l'héritier de la couronne espagnole, Philippe avec Elisabeth de Bourbon ; démarches entreprises pour signer avec le successeur de la reine Elisabeth d'Angleterre qui se concrétise le 27 août 1604 par le traité de paix de Londres ; l'élaboration de la trêve de douze ans avec les Pays-Bas), par la résolution des problèmes avec l'Italie (problème du duché de Savoie, de la république de Venise entre autres) et par la tentative d'annihiler les incessantes luttes générées par les conflits contre les Turcs et les Barbaresques. Malgré quelques conflits, on peut considérer que le règne de Philippe III fut dans son ensemble assez pacifique. Philippe IV reçut à son accession au trône à l'âge de seize ans en 1621, l'héritage conflictuel que son père avait tenté

---

<sup>1</sup> Soldevila, F. : *Sintesis de historia de Cataluña*, éd. Destino, n°46, Barcelone, 1978, p. 216.

<sup>2</sup> Soldevila, F. : *Sintesis...*, *op.cit.*, p.222 : l'auteur évalue à plus de 100 000 personnes exclues du Royaume de Valence. Les conséquences furent moins négatives en Catalogne car le nombre de maures était beaucoup moins important (5000).

de canaliser. Au même titre que son père, il délégua le pouvoir à son favori, le comte Olivares et duc de Sanlúcar, Gaspar de Guzmán y Pimentel, jusqu'en 1643 date de sa disgrâce auprès du peuple. Ce dernier fut remplacé par son neveu, Don Luis de Haro qui lui succéda à sa fonction auprès de Philippe IV jusqu'à sa mort en 1661.

Les premières années du règne de Philippe IV sous le gouvernement du comte-duc Olivares, furent des années d'illusion pour un peuple qui vivait avec l'espoir de voir terminer les abus des règnes antérieurs. Face au déclin de l'Espagne, le comte-duc d'Olivares proposa de restaurer la prospérité de l'Espagne en renforçant les institutions de la monarchie et en resserrant les liens entre les états qui la conformaient, basée à partir d'une politique fondée sur le combat de la corruption<sup>3</sup>, la diminution du pouvoir des « Cortes » dans les différentes provinces du royaume ainsi que celles du Principat et sur la mise en place de la centralisation du pouvoir, par le biais d'un gouvernement unique dont la fonction était de régir l'ensemble de la péninsule et d'éliminer de façon ponctuelle les frontières entre les différentes régions. Conduit par une ambition démesurée il voulait faire de Philippe IV, le roi le plus puissant de la chrétienté, comme l'avait été Philippe II. Le résultat de telles mesures, notamment dans le cas de la Catalogne où il surestima la richesse et la population<sup>4</sup>, fut désastreux se soldant par les révoltes des provinces basques<sup>5</sup>, de la Catalogne, de l'Aragon, du Portugal, de la Sicile et de Naples, qui le conduisirent à sa chute le 17 janvier 1643. Sa politique intérieure centralisatrice, qui tenta d'imposer l'idéal absolutiste en réduisant les anciens privilèges et particularités locales, la tentative d'augmenter les impôts et d'introduire en Catalogne quelques uns de ceux que l'on payait en Castille, la présence à partir de 1637 des troupes étrangères dans le cadre de la campagne du Roussillon contre la France, qui mirent à sac le pays et les nombreux affrontements violents entre les paysans catalans et les soldats de l'armée royale, entraînèrent le déchaînement de la violence le 7 juin 1640, le jour de la fête du Corpus. Réplique aux projets et aux méthodes d'Olivares, qui décida entre autre de maintenir l'armée castillane en Catalogne pendant l'hiver 1639-1640<sup>6</sup>, la révolte des moissonneurs se solda par l'assassinat du vice-roi, le comte de Santa Coloma, alors qu'il tentait de fuir, et la

---

<sup>3</sup> Allusion aux vices de l'administration de Lerma où la luxure et l'immoralité régnaient (faveur envers la noblesse au détriment du peuple, dépenses outrancières ...)

<sup>4</sup> Soldevila, F. : *Sintesis...*, *op.cit.*, p.227-228 : la reprise de la guerre avec les Pays-Bas et la Guerre de Trente ans, en dehors des grandes puissances, entraînèrent entre autre l'intervention du Principat. Les guerres continuelles nécessitaient de l'argent et des hommes. L'idée de s'approvisionner en Catalogne que les gouvernants précédents avaient tenté d'appliquer sera effective avec le comte-duc Olivares.

<sup>5</sup> L'imposition du monopole du sel en 1631, les recrutements forcés de soldats, le non respect de leurs privilèges furent les facteurs qui amorcèrent le soulèvement de Biscaye. La révolte fut rapidement réprimée par le duc de Ciudad Real, en exécutant les chefs de cette dernière. Même si cette révolte n'eut pas l'impact de celle de la Catalogne, il faut tenir compte du fait que c'est la première manifestation à l'encontre de la politique d'Olivares.

<sup>6</sup> Elliott, J.H. : *Olivares (1587-1645). L'Espagne de Philippe IV*, éd. Robert Laffont, Paris, 1992, p.662.

mort de nombreux castillans qui ne purent échapper à la furie du peuple. Face à l'ampleur de l'entreprise et les malheureuses conséquences pour les Catalans qui avaient déjà eu « *leur bétail et leurs provisions réquisitionnées pour la campagne de Salses* »<sup>7</sup>, les « *Corts* » catalanes se montrèrent défavorables. Olivares, par l'intervention de Dalmau de Queralt, comte de Santa Coloma qui lui était profondément dévoué, passa outre. Les incidents provoqués par le comportement des soldats et des conflits entre ces derniers et la paysannerie vont provoquer l'escalade d'une violence qui débouchera sur l'assassinat du vice-roi, le Comte de Santa Coloma le 7 juin 1640<sup>8</sup>. Les multiples représailles militaires en divers endroits du Principat ont poussé à la révolte générale. Le pillage et la destruction de Riudaneres<sup>9</sup> et de Santa Coloma amènent l'évêque de Gérone, frère Gregorio Parceró, assisté par le vicaire général, Francesc Aymerich et par dix chanoines accompagnés par de nombreux clercs et religieux, à prononcer le 13 mai l'excommunication des soldats napolitains dirigés par Leonardo de Moles et celle des soldats espagnols menés par Juan de Arce, le 24 juin<sup>10</sup>. Cette sentence va provoquer de nombreuses insurrections dans la province de Gérone<sup>11</sup> (Selva, Vallès ...) qui se solderont par la journée du 7 juin 1640. Face aux dispositions prises par le comte-duc d'Olivares destinées à la répression de la Catalogne qui amorcèrent la guerre civile entre le pouvoir central et les Catalans, les dirigeants catalans en la personne de Pau Clarís s'adressèrent aux agents de Richelieu pour obtenir la protection de Louis XIII afin de pouvoir instaurer une république catalane. Le traité d'alliance entre Paris et Barcelone (1640) fera de Louis XIII et de son successeur, Louis XIV, les comtes de Barcelone. La signature de ce traité transforme la guerre civile en « guerre internationalisée »<sup>12</sup>. Au bout de douze années de conflits et après l'abandon des Français, les troupes de Philippe IV obtinrent la capitulation de Barcelone le 13 octobre 1652 après un siège qui dura quinze mois. Philippe IV obtint la soumission de la Catalogne en lui garantissant le respect de ses privilèges et quelques mois plus tard la majeure partie du Principat revint à son ancienne union à la couronne de Castille.

<sup>7</sup> Elliott, J.H. : *Olivares...*, *op.cit.*, p.662.

<sup>8</sup> Elliott, J.H. : *Olivares...*, *op.cit.*, pp. 676-677 : considéré par les catalans comme le traître par excellence pour s'être affilié au comte-duc d'Olivares, le vice-roi de Santa Coloma, sans armée et craignant pour sa vie ne pouvait compter pleinement sur la bienveillance des « *diputats* » et des autorités municipales. Suite à ses lettres destinées à Madrid dans lesquelles il relatait sa perte d'autorité et de son courage, la *Junta de Ejecución*, décida de le remplacer par le duc de Cardona. Cette succession de poste prévue n'a pu être effective car le 7 juin, des rebelles armés mêlés à la foule des moissonneurs tuèrent les traîtres et assassinèrent le vice-roi alors qu'il s'apprêtait à embarquer.

<sup>9</sup> Busquets i Dalmau, J. : *La Catalunya del Barroc vista desde Girona : la crónica de Jeroni Real (1628-1683)*, éd. Pub. de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp.389-396.

<sup>10</sup> Busquets i Dalmau, J. : *La Catalunya...*, *op.cit.*, p. 401.

<sup>11</sup> Busquets i Dalmau, J. : *La Catalunya...*, *op.cit.*, pp. 388-389.

<sup>12</sup> Granell, F. : *La Catalogne, Que sais-je ?* n°2426, éd. P.U.F., Paris, 1988, p. 39.

La paix entre la France et l'Espagne se soldera par la signature du traité des Pyrénées le 7 novembre 1659<sup>13</sup>, avec la perte de territoires du Roussillon et de la Cerdagne pour le Principat<sup>14</sup>. Malgré la signature du traité des Pyrénées, les troupes françaises resteront en Catalogne entre 1689 et 1697, sous le contrôle du duc de Vendôme qui deviendra alors vice-roi français de la Catalogne<sup>15</sup>. Il faudra attendre la signature du traité de Ryswick en 1697 pour que la paix revienne<sup>16</sup>.

En voulant centraliser la monarchie espagnole, afin d'en accroître sa grandeur par l'image de son monarque<sup>17</sup>, le comte-duc d'Olivares prôna une politique dont les conséquences furent désastreuses pour la monarchie espagnole à double titre : les conflits internes générés par le soulèvement des provinces attachées à leurs privilèges vont éprouver la politique intérieure et le soutien des guerres contre une grande partie de l'Europe, amènera la misère dans le pays.

Le XVII<sup>e</sup> siècle fut celui des rois de la maison des Habsbourg. De Philippe II à Charles II, la constante qui apparaît est celle de grandes difficultés économiques non seulement pour l'Espagne mais aussi pour la couronne. Malgré cet état de fait, cette période à laquelle on ajoute la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle correspond à l'épanouissement du baroque en Espagne. D'une monarchie vouée à Dieu sous Philippe II<sup>18</sup> à celle d'un généreux mécénat sous Philippe III, Philippe IV et Charles III (archiduc Charles d'Autriche)<sup>19</sup>, il faudra attendre

<sup>13</sup> Bérenger, J., Loupès, P., Kintz, J.P. : *Guerre et paix dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Sedes, Paris, 1991, pp. 42-44 : les auteurs proposent la transcription des premiers articles du traité, dans lesquels apparaît le souhait des couronnes de France et d'Espagne de résoudre les différents et graves problèmes qui ont suscité les périodes précédentes de conflits.

<sup>14</sup> Soldevila, F. : *Sintesis...*, *op.cit.*, pp. 230-232.

<sup>15</sup> Alabrús, R.<sup>a</sup>, M.<sup>a</sup> : *Felip V i l'opinió dels catalans*, éd. Pagès, Lleida, 2001, p.35 : l'auteur rappelle que la frontière avec la France restera mal définie pendant un certain temps comme c'était le cas auparavant, même après la signature du traité des Pyrénées. En effet, avant la signature du traité, soit après la capitulation de 1652 entre les deux pays, les conflits avec la France continuèrent. Entre 1654 et 1655, des troupes franco-catalanes sont encore présentes dans le Conflent et en Cerdagne. En 1656, les troupes françaises occupent Castelfollit, Ripoll, La Seu d'Urgell, Rosas et Cadaquès. En 1657-1658, elles occupent les villes d'Olot, de Camprodon, une partie de l'Empordà, du Ripollès et de la Plana de Vic. Après la signature du traité, les limites frontalières fluctuaient de façon identique entre la possession espagnole et la possession française. En effet l'auteur prend pour exemple la Cerdagne qui sera espagnole pendant les années 1667-1668, 1674, 1705-1706 et française en 1678, 1684, 1690-1697 et 1707-1714. L'auteur considère que c'est à partir des années 1719-1720 que la frontière entre les deux pays se consolidera définitivement.

<sup>16</sup> Alabrús, R.<sup>a</sup>, M.<sup>a</sup> : *Felip V...*, *op.cit.*, p.57-59.

<sup>17</sup> García Cárcel, R. : *Felipe II y Cataluña*, éd. Secretariado de publicaciones e intercambios científico, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1997, p.15 : dans le mémorial qu'Olivares a rédigé en 1624 et qu'il destinait au roi, il recommandait à ce dernier « *que se haga verdaderamente Rey de España, quiero decir, Señor que no se contente V.M. con ser rey de Portugal, Aragón, Valencia...* ».

<sup>18</sup> Toman, R., Borngässer, E., (...): *L'art du baroque*, éd. Könemann, Cologne, 1998, p.78. : E. Borngässer rappelle le caractère profondément pieux de Philippe II en mettant en valeur les multiples actions de la couronne espagnole au nom de l'Eglise qui répondra aux ambitions de cette dernière. L'Escorial que Philippe II fait construire entre 1563 et 1584 est le symbole de cette monarchie vouée à Dieu.

<sup>19</sup> Les souverains construisent des châteaux, encouragent les beaux-arts, les sciences, font venir à la cour des peintres comme Vélasquez, Rubens et surtout la présence à la cour de Charles III de F.Galli-Bibiena dont

le XVIIIème siècle pour assister au retour d'une certaine stabilité dans la péninsule ibérique. Cependant comme le rappelle Y. Bottineau, étant donné les grandes difficultés économiques du moment « *on a plus décoré que construit et travaillé moins dans le domaine civil que « religieux »*<sup>20</sup>. Cela s'explique entre autre par le fait que l'Eglise avait ses propres revenus et que cette dernière a beaucoup moins souffert des conséquences financières engendrées par le financement des guerres entreprises par la couronne.

## 2- Philippe V où l'avènement du premier Bourbon en Espagne

L'arrivée de la dynastie des Bourbons va transformer non seulement la situation politique mais aussi culturelle. La mort de Charles II et les dispositions testamentaires prises par ce dernier annonceront la fin de la monarchie des Habsbourg en Espagne. La proclamation de l'archiduc Charles à Vienne, sous le nom de Charles III, va entraîner une lutte pour la succession entre les deux candidats, Philippe d'Anjou et l'archiduc Charles d'Autriche, qui débouchera sur la Guerre de Succession (1700-1714), à la fois guerre civile et internationale ne serait-ce que par l'intervention de divers royaumes par crainte de la compromission de l'équilibre des puissances en Europe<sup>21</sup>. Le choix du duc d'Anjou à la succession de Charles II va avoir pour conséquence la formation d'une grande alliance des puissances septentrionales en 1701 derrière les Provinces-Unies contre les Bourbons et en soutien à l'archiduc Charles d'Autriche<sup>22</sup>. L'occupation et l'immigration française, l'importance économique de la France dans le commerce catalan, les différents conflits avec cette dernière, sont autant de facteurs qui ont développé une francophobie exacerbée des catalans face au pouvoir des Bourbons. Le ralliement de la Catalogne à Charles III répond à différentes causes. En effet la francophobie développée pendant le règne de Charles II et la perspective d'un pouvoir absolutiste et centraliste font que les catalans ne peuvent accepter l'option d'un monarque issu de la maison de France. Par ailleurs le choix de la Catalogne incliné vers l'archiduc reflétait l'affrontement de deux conceptions de l'Etat : celle appliquée par l'archiduc à tendance beaucoup plus

---

l'influence fut notoire notamment par la rédaction de son traité en 1711, *Arquitectura civile preparate* », dont l'incidence sera importante sur les artistes catalans comme le peintre Antonio Viladomat et le sculpteur Pere Costa, considérés comme les promoteurs de nouvelles normes esthétiques par le biais de leurs œuvres.

<sup>20</sup> Bottineau, Y. : *L'art baroque*, éd. Mazenod, Paris, 1986, p.270.

<sup>21</sup> Albareda i Salvadó, J. : *Els catalans i Felip V, de la conspiració a la revolta (1700-1705)*, éd. Vicens Vives, Barcelona, 1993, p.59 : en mai 1702, les puissances maritimes déclarent la guerre à Louis XIV et la Guerre de Succession débutait en entraînant toutes les puissances européennes dans le conflit. (Voir aussi Domínguez Ortiz, A. : *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, éd. Ariel, (1<sup>ère</sup> éd. 1986), 4<sup>ème</sup> éd. , Barcelona 1990, pp. 25-36 et l'ouvrage de Torras i Ribé, J.M<sup>a</sup>. : *La Guerra de Successió i el setges de Barcelona (1697-1714)*, col. Bofarull, n°4, éd. Rafael Dalmau, editor, Romanyà Valls, 1999, pp. 27-74).

<sup>22</sup> Alabrús, R<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. : *Felip V...*, *op.cit.*, p.28.

fédérale qui s'oppose diamétralement à celle de Philippe V, fortement centraliste<sup>23</sup>. L'installation de la Cour de Charles III à Barcelone (1705-1714) va générer un renouveau sur le plan culturel et artistique. Même si le pays se trouve en conflit et dans un état de guerre, l'environnement de la Cour est fastueux. Les grandes fêtes, la représentation des opéras, les déplacements de Charles III sont toujours de grands événements au cours desquels le faste atteint son point culminant. Les artistes que ce dernier fait venir à la cour sont en majorité d'origine étrangère ; les Bibiena, Rudolf Conrad et bien d'autres, apporteront de nouvelles conceptions et de nouveaux genres qui modifieront l'esthétique locale, notamment par l'influence que ces derniers ont apporté à des artistes locaux. En dehors du sculpteur Joan Cortada qui fut nommé à la Cour alors qu'il fabriquait le retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot en 1707, Pere Costa i Casas et Antoni Viladomat qui représentent « les héritiers » de cette influence sont de formation traditionnelle et locale.

En 1706, après que Charles III ait convoqué les « *Corts* » à Barcelone en 1705 pour déclarer la nullité de l'élection de Philippe V à la succession d'Espagne, Philippe V assiège Barcelone et échoue. La ville de Gérone capitulera face aux troupes françaises en 1711. Malgré la tentative de l'archiduc de reconquérir la ville, cette opération sera sans aucun succès et les troupes autrichiennes capituleront face à celles du duc de Berwick. La ville de Gérone, non remise de ses difficultés économiques de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, suite aux divers conflits et les sièges dont elle est victime de par son emplacement stratégique, va se trouver acculée avec une économie désastreuse qui sous domination de l'armée française devait non seulement affronter l'inflation des prix à la consommation étant donné le manque de vivres, mais aussi s'acquitter de la pression fiscale à laquelle elle était soumise pour le maintien de l'armée d'occupation. Lors des derniers moments de la guerre de Succession, la Catalogne se retrouva seule dans sa lutte contre Philippe V. En effet, par crainte que les Habsbourg mettent en danger l'équilibre européen, les pays en guerre menés par l'Angleterre, retireront leur soutien à la cause de l'archiduc, action concrétisée par la signature du traité d'Utrecht<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Alberch, R., Quer, J. : *La Girona del set-cents, els límits d'una transformació (1700-1792)*, *Quaderns de la Revista de Girona*, éd. Dip. De Girona/Caixa de Girona, Ajuntament de Girona, Girona, 2001, pp.8-9.

<sup>24</sup> La disparition de l'empereur Joseph en 1711, permet à Charles III d'accéder à sa succession. La monarchie anglaise ne pouvait tolérer cet état de fait car ce changement de situation sous-entendait la réunion par l'archiduc du Saint-Empire et des possessions ibériques.

Boutier, J., Dyonet, N. (...) : *Documents d'histoire moderne du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Presses Universitaires de Bordeaux, Maison des Pays Ibérique, Bordeaux, 1992, pp.31-32 : la transcription du traité de paix signé entre le 31 mars et le 11 avril 1713, entre Louis XIV et la reine de Grande-Bretagne, Anne d'Angleterre met bien en valeur cette crainte précédemment commentée : « *La guerre, que la présente paix doit éteindre, a été allumée principalement, parce que la sûreté et la liberté de l'Europe ne pouvaient pas absolument souffrir que les Couronnes de France et d'Espagne fussent réunies sur une même tête, et que sur les*

La capitulation de Barcelone le 11 septembre 1714 face à l'armée française sera le signe de la fin de la Guerre de Succession et celui de l'instauration d'une monarchie administrative de type absolutiste et centraliste qui aura pour conséquence directe l'annihilation de toutes les libertés, coutumes et privilèges catalans et aragonais, possessions considérées par Philippe V comme rebelles s'étant ralliées à l'archiduc Charles. La mesure la plus importante prise par Philippe V concernant la Catalogne est l'application de la politique de la « *Nueva Planta* ». Cette nouvelle organisation, instaurée en Catalogne le 3 mars 1716, dont la réforme fut confiée à José Patiño, va affecter en premier lieu le système fiscal de la Catalogne, par l'instauration du système de « *la contribution unique, basée sur la richesse réelle des contribuables, appelé Real Catastro* »<sup>25</sup>. Cette mesure sous-entend la suppression des libertés et des privilèges<sup>26</sup>. L'alignement fiscal sur le système castillan supposera des contributions plus importantes. L'instauration du nouvel ordre politique se manifeste également par une réforme municipale qui se caractérise par la suppression des libertés. Ces dernières seront réorganisées sur le modèle castillan, ce qui donnera lieu aux « *corregimientos* » ou circonspections, dirigés par des fonctionnaires castillans nommés par le Roi ou la « *Real Audiencia* », appelés « échevin ». Ces mesures entraîneront dans le cas de la Catalogne l'exclusion de tout individu d'origine catalane comme ce fut les cas pour les ouvriers et les paysans dans les organismes municipaux<sup>27</sup>. Aucune restriction du droit civil catalan ne fut effective, par contre la fermeture des universités catalanes (Lérida, Barcelone, Gérone, Tarragone, Solsona, Vic) et la création de l'université de Cervera était un autre coup fort asséné à la Catalogne. Comme le fait remarquer J.F. Labourdette, « *la politique universitaire de Philippe V était conditionnée surtout par les prétentions régalistes, et ce dans le cas de la Catalogne, il s'agissait d'éviter que se répétât ce qui était arrivé à l'université de Barcelone, convertie en rempart politique de la cause de l'archiduc pendant la Guerre de Succession* »<sup>28</sup>. L'instauration des « *corregimientos* » comme base de la nouvelle division territoriale au détriment des vigueries, l'imposition du castillan dans la langue administrative, la nomination d'évêques non catalans à partir de la moitié du siècle sont autant de mesures imposées afin

---

*instances de Sa Majesté Britannique, et du consentement tant de Sa Majesté Très Chrétienne que de Sa Majesté Catholique, on est enfin parvenu, par un effet de la Providence Divine, à prévenir ce mal pour tous les temps à venir, moyennant des renonciations conçues dans la meilleure forme, et faites en la manière la plus solennelle dont la teneur suit ci-après.[...] ».*

<sup>25</sup> Labourdette, J.F. : *Philippe V, réformateur de l'Espagne*, éd. Sicre, Paris, 2001, p.261.

<sup>26</sup> La Catalogne avait un système fiscal plus avantageux. Les impôts étaient moins élevés que ceux que l'on payait en Castille.

<sup>27</sup> Roig i Torrentó, M<sup>a</sup>. A. : *Iconografía...*, *op.cit.*, p.47.

<sup>28</sup> Labourdette, J.F. : *Philippe V...*, *op.cit.*, p.262.



d'instaurer le processus de « castillanisation » dans la couronne d'Aragon<sup>29</sup>. Par cette réforme Philippe V voulait annihiler tout signe identitaire local ou territorial et ainsi mieux contrôler le Principat. Avec la création du décret de la « *Nueva Planta* » en 1716 qui abolissait la plupart des « *fueros* » catalans, au même titre que le décret de 1707, qui annula les « *fueros* » de Valencia et d'Aragon, pour la première fois, Philippe V organisait l'unité de l'Espagne<sup>30</sup>.

Le XVIII<sup>ème</sup> siècle est synonyme du retour à la stabilité. Pierre Vilar a démontré que cette unité, considérée longtemps comme préjudiciable pour la Catalogne, a produit des résultats favorables pour la Catalogne économique du XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>31</sup>. La reprise du trafic avec les Indes par Cadix, qui rappelons-le avait chuté au XVII<sup>ème</sup> siècle et l'efficacité de la politique des Bourbons vont promouvoir un nouvel essor urbanistique mais aussi architectural. L'Eglise et la Cour vont entreprendre une politique constructive assez importante : la première ancrée dans son rôle de défenseur de la Contre-Réforme va trouver dans l'iconographie religieuse le moyen de maintenir et de développer la religiosité populaire et la seconde va affirmer son pouvoir en instaurant un style fort empreint du classicisme français. Le développement de nouveaux foyers artistiques qui cultivent leur spécificité locale ou régionale va quelque part gêner l'art de Cour qui cherchait à imposer ses modèles français. Comme le fait remarquer Yves Bottineau, Philippe V et son entourage « *se trouvèrent brusquement en présence d'un art plus religieux que civil, puissant, mais fort particulier, déconcertant non pas parce que baroque, mais parce que paraissant provincial, affaibli, en outre par des carences graves. (...) La sculpture, presque uniquement religieuse et destinée à émouvoir et à frapper, paraissait bien étrangère à l'art de Girardon et de Coysevox. Les peintres, familiers de l'iconographie pieuse, étaient incapables d'assurer la grande décoration mythologique et profane ainsi que le portrait de cour à la française, dont Rigaud*

<sup>29</sup> Clara, J. : *Introducció a la historia de Girona*, éd. Columna, Girona, 1993, p.81 : l'Eglise étant l'élément fondamental dans le maintien de la langue catalane écrite comme orale, et afin d'affirmer cette uniformité castillane, on nommera à l'évêché de Gérone des évêques de tout autre origine que ceux qui étaient jusqu'alors issus de Catalogne : Lorenzo Taranco (basque), Manuel Antonio Palmero (castillan), Tomas de Lorenzana (Léon), Santiago Pérez (castillan), Juan Ramirez (Navarra).

Jiménez Sureda, M. : *L'església catalana sota la monarquia dels Borbons. La Catedral de Girona en el segle XVIII*, éd. Pub. de l'Abadia de Monserrat, Barcelone, 1999, pp.48-57. L'auteur présente une étude biographique des cinq évêques castillans cités précédemment.

<sup>30</sup> Molas, P. : « *Desfeta política i embranzida econòmica segle XVIII* » in *Història. Política, societat i cultura dels països catalans*, Vol.5, éd. Enciclopedia Catalana, Barcelone, 1995, p.192 : l'auteur cite une définition de la « *Nueva planta* » proposée par l'historien Joan Mercader qui illustre la signification de cette politique imposée par Philippe V : « *era una creació madura, pero violenta al capdevall. El seu model no era del decret de 1707, sino la modificació establerta el 1711 a l'Aragó. Del model aragonès es derivava una conseqüència molt profitosa per a Catalunya, la conservació del seu dret civil o con es deia en aquella època, les lleis municipals* »

<sup>31</sup> Vilar, P. : *La Catalogne dans l'Espagne moderne*, Vol.I, éd. Flammarion, Paris 1977, pp.443-449.

dans ceux de Louis XIV et de Philippe V, avait donné des exemples français »<sup>32</sup>. Par ailleurs à la différence des Habsbourg, dont le discours artistique relevait plus du discours politique que du manifeste de l'esthétique<sup>33</sup>, Philippe V avait conscience de l'importance d'une politique artistique et culturelle dans la magnificence de la nouvelle monarchie qui venait de s'instaurer en Espagne. Il finança une série d'œuvres d'art qui reflétaient la gloire de cette nouvelle monarchie espagnole personnifiée par un bourbon. Malgré les recommandations de Louis XIV avant son départ pour l'Espagne, Philippe V constatant les aspects provinciaux de l'art espagnol et « *les jugeant indignes de sa majesté royale* », il imposa « *quelques imitations des aspects essentiels du style louis-quatorzien* », sous-entendu de formation académique<sup>34</sup>. Il s'agissait de valoriser à la fois le trône et la culture, de transmettre une nouvelle image issue de Versailles et de la France louis-quatorzienne tout en tenant compte du meilleur de la tradition espagnole<sup>35</sup>.

La création de l'Académie San Fernando à Madrid lors de la seconde moitié du XVIIIème siècle, dont le fonctionnement était inspiré du système académique français, sera l'expression d'un art officiel, dont les canons esthétiques prônaient une dépuración des formes. Ainsi, Philippe V, même si c'est son successeur qui signa le décret de création, finalisait la longue entreprise qu'il avait commencé dans le développement de sa politique culturelle, qui le relia avec l'âge des Lumières par ce long processus des Lumières qu'il avait décidé d'entreprendre. Philippe V va contribuer à fixer les bases et orienter le processus des Lumières en Espagne de par ses actions. Le mécénat et l'intérêt qu'il accordera dans la création d'institutions représentatives des Lumières, - *la Real Academia de la lengua Española* (1713), *la Real Biblioteca* (1714-1716), *la Real Academia de Medicina* (1734), *la Real Academia de Historia* (1744) et le projet de la création de *la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1744) -, fera de lui un monarque défenseur des arts et des lettres<sup>36</sup>. Le « despotisme éclairé » entrepris par Philippe V et son successeur Ferdinand VI atteindra son point culminant sous le règne de Charles III (1759-1778) qui fut très favorable au déploiement de la vie intellectuelle et à « *certain modes de vie économique* ». *La Real Junta Particular de Comercio de Barcelona* (1758- 1847), introduira ces idées en Catalogne, en commençant l'enseignement

<sup>32</sup> Bottineau, Y. : *Les borbons d'Espagne, 1700-1808*, éd. Fayard, Paris 1993, p.185.

<sup>33</sup> Sabatier, G., Edouard, S. : *Les monarchies de France et d'Espagne (1556-1715)*, éd. Armand Colin, Paris 2001, p.172 : l'art sous les Habsbourg était au service de la dynastie mettant en exergue la gloire de cette dernière. Cet art dynastique se traduit par l'imposition de leur goût déterminé par la tradition et par leur action militante pour l'Eglise catholique.

<sup>34</sup> Bottineau, Y. : *Les borbons...*, *op.cit.*, p. 186

<sup>35</sup> López-Cordón, M.V., Pérez Samper, M.A. (...) : *La casa Borbón*, Vol. 1, éd. Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp.142-143.

<sup>36</sup> López-Cordón, M.V., Pérez Samper, M.A. (...) : *La Casa...*, *op.cit.*, p. 152.

des sciences appliquées à la *Llotja* de Barcelone, parallèlement à l'instauration de la nouvelle réglementation des métiers.

Préoccupé par les progrès de son royaume, le développement des arts, de l'architecture et de l'urbanisme, Charles III en tant que roi « éclairé », fut un grand constructeur comme ses successeurs. Dans le domaine de l'art, la loi du 23 octobre 1777 qui mit fin à la dualité entre le style baroque et le classicisme, annonce l'arrivée triomphante du néoclassicisme. Autrement dit, on ne pouvait construire ou fabriquer sans l'approbation du projet par l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando. Ce changement ne se limita pas uniquement au domaine architectural mais à l'ensemble de la production artistique de l'époque<sup>37</sup>.

D'un art dynastique à un art monarchique, les politiques culturelles et artistiques pratiquées par les différents monarques qui se sont succédés pendant ces deux siècles, ont été synonymes d'un mécénat considérable que ce soit sous le règne des Habsbourg ou sous celui des Bourbons. Expression de la gloire des Habsbourg, dynastie qui imposa son goût traditionnel, influencé par les tendances flamandes et italiennes sous Philippe II, mouvement poursuivi au profit d'artistes plus espagnols sous Philippe III et Philippe IV, entreprise maintenue sous Charles II même si l'art espagnol commençait son déclin, l'ensemble de la production de toute cette période confirma le sens dévotionnel et dynastique de la cour autrichienne espagnole qui exaltait son messianisme et le providentialisme de sa dynastie. A l'opposé, les Bourbons étaient beaucoup plus préoccupés d'affirmer les principes de la monarchie que la grandeur de leur dynastie. Cela s'illustre parfaitement par la politique culturelle et artistique menée par Philippe V en Espagne, et notamment en Catalogne où il imposa des canons classiques dans l'architecture, afin d'exalter comme dans le reste de la péninsule un style d'influence louis-quatorzienne à l'image de la grandeur de Versailles qui met en exergue toute la valeur absolutiste du roi-soleil.

---

<sup>37</sup> López-Cordón, M.V., Pérez Samper, M.A. (...): *La Casa...*, *op.cit.*, p.267.

CHAPITRE I

**MODE DE PRODUCTION  
ET  
ETUDE DES RELATIONS SOCIOPROFESSIONNELLES**

## **I - CONDITIONS DE PRODUCTION, DE REALISATION, DE FINANCEMENT DES RETABLES DANS LA PROVINCE DE GERONE.**

Une œuvre d'art évolue selon un contexte précis. Elle est la réponse à une demande particulière avec ses exigences qui se concrétiseront ultérieurement par une commande. En Catalogne le retable a constitué une des principales manifestations artistiques baroques. Œuvre complète, de genre pluridisciplinaire, elle réunit à la fois la sculpture, la peinture et l'architecture. Cet élément unitaire, dont la fonction était d'amener le fidèle à la prière individuelle ou collective, constitue un véritable document historique autour duquel va converger toute une documentation qui permettra de situer les contextes artistique et socioprofessionnel dans lesquels il a évolué. Afin d'en faire une analyse constructive il est nécessaire de déterminer le cadre à la fois juridique et professionnel dans lequel un retable était conçu. Pour cela nous serons amenés à nous poser quelques questions qui nous permettront de mieux définir les conditions auxquelles était soumise la réalisation d'une telle œuvre. La rédaction des contrats, les obligations contractuelles de chaque partie, le financement des retables, les conditions de travail, l'étude du contexte professionnel et artisanal de l'époque, l'analyse des différentes relations qui pouvaient s'établir dans le binôme artiste-commanditaire ou tout simplement entre artistes eux-mêmes dans le cadre d'une collaboration, sont autant d'interrogations qui nous conduiront à déterminer les conditions auxquelles les artistes étaient soumis dans la province de Gérone aux XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles.

### **1 – Processus et intervenants dans la conception d'un retable**

Aucune œuvre n'est fabriquée, peinte ou dorée à l'avance. La commande d'une œuvre supposait un compromis social. La promesse verbale avait peu de valeur. Dans ce contexte rien ne pouvait être laissé au hasard, notamment dans une période où les recours aux tribunaux étaient fréquents. C'est pourquoi l'artiste effectuera les travaux de fabrication ou de dorure d'une œuvre que lorsque ces derniers feront l'objet d'une commande précise. En Catalogne, la commande se fait par la rédaction d'acte notarié, éliminant ainsi le risque qu'une des deux parties soit lésée dans le cas où les termes du contrat ne soient pas respectés. Le document rédigé devant notaire accréditait les obligations mutuelles de chaque intervenant devant la justice, de sorte que si l'un d'entre eux ne les respectait pas, un recours était possible pour la partie lésée afin d'obliger l'accomplissement des termes du contrat.

## A – La typologie documentaire

### a) Les contrats

Le document officiel permettant d'entreprendre les travaux de construction ou de dorure d'un retable est un contrat rédigé entre deux parties : le ou les commanditaires d'une part et l'artiste de l'autre. La rédaction des contrats se faisait en présence des deux acteurs concernés, de témoins, parfois de garants et ce devant notaire. L'ordre dans lequel étaient présentés les éléments constitutifs du contrat suivait une hiérarchie bien définie identique à celle qui figurait sur l'ensemble des contrats notariés. Au début étaient précisés la date, puis l'église et le diocèse concerné (Gérone ou Vic), la présentation des deux parties, d'abord le ou les commanditaires, leur identité, leur qualité en tant qu'intervenants (marguillier, responsables de confrérie ...), leur situation professionnelle, parfois leur motivation, puis le ou les artistes engagés pour la réalisation des travaux, leur profession (sculpteur ou doreur ...), et leur provenance.

Dans un second temps, rédigé en plusieurs paragraphes, le contenu plus ou moins détaillé du contrat. De façon générale, les commanditaires définissaient le type de retable qu'ils souhaitaient, l'invocation de ce dernier, parfois la catégorie de bois, les images et les mesures, le plan sous réserve d'acceptation de leur part, les conditions de transport si le cas se présentait, le délai d'exécution des travaux, les conditions de logement de l'artiste et même parfois de son lieu de travail, ainsi que l'expertise de l'œuvre. Enfin et ce en dernière partie, apparaissait le prix ainsi que les échéances de paiement fixées en plusieurs termes, définis par le ou les commanditaires.

La majorité des contrats notifie les sanctions financières, sous forme d'amendes, encourues par l'artiste dans le cas où ce dernier ne respecterait pas le délai fixé au préalable (sauf cas de maladie ou de décès), ainsi que l'hypothèque des biens du commanditaire afin de garantir le paiement de l'œuvre par la saisie de ces derniers dans le cas où il ne disposerait pas des fonds nécessaires pour s'acquitter de sa dette auprès de l'artiste.

Le document se termine par la présentation des témoins et parfois des garants de l'artiste. La date et le lieu de la rédaction du contrat figurent selon les cas indifféremment au début ou à la fin de texte comportant exceptionnellement la signature du notaire exclusivement. Cette pratique notariale est habituelle en Catalogne car comme le notifie Javier Antón Pelayo, « *desde principios de la Alta Edad Media la familiaridad de la multitud con la escritura*

*limitó a una convivència ritual. Per un lado, la convicció religiosa a través de los textos sagrados y por otro, la confianza notarial y el reconocido poder del derecho, aspectos que otorgaban al escrito connotaciones casi mágicas* »<sup>1</sup>. Cela se produit lorsqu'une des deux parties est absente, le notaire représentant cette dernière. Un commanditaire physiquement absent lors de la rédaction du document pouvait aussi se faire représenter par une autre personne - nommée « procureur » - qui était chargée de surveiller l'exécution de l'œuvre afin de s'assurer que les conditions stipulées sur le contrat étaient respectées.<sup>2</sup> Lorsque le plan présenté n'est pas celui du sculpteur, il arrive parfois de constater la présence de la signature du notaire dans la marge d'un des feuillets du contrat. Dans ce cas il est attesté par ce dernier afin qu'il n'y ait aucune contestation par l'une des deux parties lors de la réalisation des travaux.

#### b) Les reçus<sup>3</sup>.

Après avoir défini les conditions de paiement des travaux à effectuer, les termes de règlement des sommes déterminées seront attestés par la rédaction de reçus de paiement devant notaire, stipulant la somme perçue, sur la totalité du prix initial. Date, commanditaires et artistes figurent au début du texte. Suit le montant de la somme que l'artiste vient de percevoir sur la totalité du prix de l'œuvre. Parfois figurent les sommes que l'artiste a perçu lors des précédents termes de paiement.

---

<sup>1</sup> Antón Pelayo, J. : *La Herencia cultural. Alfabetización y lectura en la ciudad de Girona (1747-1807)*, thèse de doctorat, éd. U.A.B., Monografies « Manuscrits 4 », Bellaterra, 1998, p.99.

<sup>2</sup> C'est le cas du retable de la Sainte Croix et de Sainte Madeleine (1665) destiné à une chapelle de l'église paroissiale de Figuéras, commandé par Rafel Grimosachs, dont le contrat fut rédigé en présence de son frère Miquel Grimosachs, en qualité de procureur : « (...) per y entre lo magnífich senyor Miquel Grimosachs, en Drets doctor, y ciutedà honrat de Barcelona, entrevenint en estes coses per lo magnífich senyor Rafel Grimosachs, ciutedà honrat de Barcelona germà seu (...) », CD-R 1, annexe n° 100, p. 1366.

<sup>3</sup> La figure 1 présentée à la page suivante propose la photographie d'un reçu de paiement localisé aux Archives Historiques Provinciales de Gérone concernant un des termes de paiement du retable de Sainte Cecile de l'église paroissiale de Torrentbó.





« procureur » ) qui allait percevoir à sa place les sommes dues par les commanditaires. C'est le cas pour le sculpteur Pau Costa qui nomma Genis Monsech pour percevoir à sa place les termes de paiements des retables de Torelló, Olot, Palafrugell et Arenys de Mar, « *Ego Paulus Costa, sculptor civis Vicensis, modo in villa Sancti Felicis de Torello, diocesis Vicensis commorans, gratis etc. confiteor et in veritate recognosco vobis Genezio Monsech, ligni faber dictae villae de Torello, his presente, quod dedistis et tradidistis bonum, verum, rectum, justum et legale computu veridicamque rationem ac totalem satisfactionem ex et de illis bismille et triginta quatuor libris ac quatuordecim solidis et octo denariis barcinonensis per vos tanquam procuratorem meum, nomine meo habitis et recuperatis in et sub forma expressis et contentis in et cum computo sive memoriali thenori sequentis:*

*Compte de tot lo que jo Genis Monsech tinch cobrat per compte del senyor Pau Costa, e, virtut de las procuras tinch de dit senyor fins vuy die vintinou de maig de mil setcents y nou és lo següent (...) »<sup>5</sup>.*

## B – Les commanditaires

Le commanditaire qui décide de faire fabriquer un retable a pour motivation principale de s'assurer une grâce divine<sup>6</sup>, de doter sa communauté d'un élément unitaire, selon les invocations, de protéger cette dernière contre différents fléaux (peste, sécheresse, maladies etc), de racheter ses péchés ou une dette morale. Afficher sa réussite sociale ou sa richesse, n'était pas le but essentiel, même si parfois le don d'un retable pouvait être l'occasion d'affirmer le pouvoir d'une famille. Les paroisses, principaux organismes demandeurs de retables, finançaient selon les moyens dont elles disposaient des retables de qualité inégale, plus ou moins fastueux. L'impérieuse nécessité de commander un retable pour une paroisse qui n'en n'était pas dotée, pouvait émaner de fidèles ou d'un prêtre. Ce dernier avait la possibilité de convoquer ses paroissiens lors d'une réunion exceptionnelle et ainsi d'exposer la raison de sa demande en leur faisant prendre conscience du besoin réel de se pourvoir d'une œuvre à caractère dévotionnel. Dans ce cas les paroissiens deviennent commanditaires et participent de façon collective à la construction d'une œuvre. La fabrication du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Sant Salvador de Bianya en illustre parfaitement le cas.

<sup>5</sup> CD-R 1, annexe n° 188, p. 1498.

<sup>6</sup> Le sentiment de sécurité était très important à l'époque Moderne : il fallait sauver le salut de son âme. La vie dans l'au-delà revêtait une caractère plus important que la vie terrestre. Il fallait s'assurer le salut éternel. La contribution, entre autre, à l'élaboration d'œuvres à caractère dévotionnel comme les retables faisait partie de cette protection de l'âme. Comme nous le verrons ultérieurement, ce n'était pas là la seule pratique.

En effet, le 25 mars 1653, jour de la fête de l'Annonciation, le prêtre et le conseil de fabrique de l'église profitèrent de la présence des fidèles pour les réunir après la messe, afin de leur proposer la construction d'un retable destiné au maître-autel. La raison invoquée était une demande formulée par de nombreux paroissiens de munir leur église d'une œuvre devant laquelle on pouvait prier et se recueillir, « *mos parochians en moltas ocasions en p[rese]ntia de uns y altres en tractat y parlat la necessitat tenim en esta s[an]ta. Isgl[esi]a. tant antigua ahont es la devotio que tots saben y es visitada pera molts qui estan en perill evident o ja del tot an perdut lo judici i vehen las maravelles que Deu nos fa mercè obrar en dita isgl[esi]a, ahont com tinc dit falta un retaula en lo altar major y sacrari per ser lo que ÿ es foradat ahont entras las ratas que es una gran indecenta ÿ pera mes honra de Deu y de dita isgle[sia](...)* »<sup>7</sup>. Les paroissiens approuvèrent l'initiative<sup>8</sup> et quinze jours plus tard, le 4 avril 1653, le recteur Joan Ferrer et les marguilliers du conseil de fabrique de l'église ainsi que les représentants des fidèles de la paroisse signèrent un contrat de fabrication du retable et du tabernacle<sup>9</sup> auprès des sculpteurs Joan Pera Giralt, Joan Cortina et Josep Solà pour un montant de 825 livres barcelonaises fractionnables en trois échéances : 200 livres barcelonaises le jour de la livraison du tabernacle ; les 625 livres barcelonaises restantes seront réglées en différé, réparties en deux termes de paiement : le premier, une année après la signature du contrat et le second à la fin des travaux une fois le retable placé et expertisé<sup>10</sup>. Le retable sera financé en majeure partie par la vente du produit des récoltes (blé, orge, etc.) des paroissiens de Sant Salvador de Bianya, « (...) aixi nos apar que lo millor medi és que paguen tots de tots grans com són blat, ordi, sivad[a], fàjol, un trenté, ço és de trenta cavallons o de trenta garbas una ÿ asso no més que pera pagar lo preu del retaula y serà ferne servarÿ a Deu n[os]tr[e]. S[enyo]r. Y aixi tots conformes au repost que [e]stava molt be imposen dit trenté y que cada hu sel imposa gratiosament y ques culle en la millor manera (...) »<sup>11</sup>.

Les responsables d'un groupe (communauté ecclésiastique, association particulière, confréries etc.) mettent à la disposition de la collectivité un instrument d'édification devant lequel on se réunira pour prier.

Pour exécuter une telle œuvre il fallait faire appel à des spécialistes. Les critères de sélection de l'artiste, sculpteur ou doreur, dépendaient d'un certain nombre de paramètres. Plusieurs

<sup>7</sup> CD-R 1, annexe n° 97, p. 1358.

<sup>8</sup> « (...) y tots vosaltres responen que seria be, per tant ara nos som resoltos de ajuntarnos assi tots y ques tracte en ferma (...) » , CD-R 1 annexe n°98, p.1360.

<sup>9</sup> CD-R 1, annexe n°98 , p.1360.

<sup>10</sup> CD-R 1, annexe n°98, p.1360.

<sup>11</sup> CD-R 1, annexe n°98, p. 1360.

facteurs rentrent en jeu : la proximité géographique ne suffit pas à justifier les choix, d'autant plus que nous savons que dans la province de Gérone, les artistes autochtones se déplaçaient beaucoup. Même si dans les villes, le choix paraissait beaucoup plus aisé étant donné le nombre et la disponibilité de ces derniers, dans les villages cela semblait moins évident. Il fallait attirer soit la venue d'un artiste fixé en ville, soit attendre le passage de l'un d'eux (déplacement à l'occasion d'une autre commande, déplacement familial etc.). La clientèle attentive dans le choix du maître, connaît parfaitement l'artisan qu'elle engagera au moment de concevoir le retable et d'en composer son iconographie. Parmi les critères de sélection prédominants il faut privilégier la réputation de l'artiste, le type de dévotion véhiculée par les œuvres antérieures de ce dernier, la facture stylistique, la sensibilisation à l'utilisation de certains procédés. Pour illustrer cela il suffit de se référer à l'ensemble des contrats relatifs à la province de Gérone présentés dans cette étude pour se rendre compte que le marché concernant la fabrication des retables se partage essentiellement entre cinq grandes lignées de sculpteurs d'origine catalane, les Sunyers, les Pujol, les Roig, les Rovira et surtout les Costa. Les doreurs Vassiana, Payrachs et Colobran jouissaient également d'une certaine notoriété.

Par ailleurs, lorsque les commanditaires ne disposaient pas de fonds suffisants pour contribuer à la réalisation d'une œuvre, le mécénat permettait de pourvoir à la totalité du coût des travaux à réaliser. Parfois certains mécènes pouvaient faire un don de leur vivant ou léguer après leur mort, une somme d'argent afin de contribuer à la réalisation d'une œuvre sans qu'une demande ait été faite au préalable. L'étude des contrats de fabrication et de dorure met en exergue deux catégories de mécénat, que l'on pourrait qualifier respectivement de « mécénat direct » et de « mécénat indirect ». Formes de financement indispensables dans le processus de réalisation d'une œuvre, le mécénat a souvent permis la réalisation de nombreux retables, permettant ainsi de pallier aux difficultés économiques que certains commanditaires pouvaient avoir.

Par « mécénat direct », on considère les dons, les legs *post-mortem*, ou la totale prise en charge financière des travaux de particuliers ayant un lien ou non avec la paroisse, la confrérie ou tout autre catégorie de commanditaires du retable concerné. Par « mécénat indirect », on entend la participation financière volontaire de particuliers à hauteur variable, sorte de financement complémentaire au financement initial, comme par exemple la contribution de paroissiens dans la fabrication d'un retable.

Concernant le « mécénat direct », l'analyse des contrats présente le cas de deux legs *post-mortem*, cas où les mécènes avaient pour l'un léguer une partie de ses revenus pour prendre en

charge les frais de dorure de trois retables, et pour l'autre le leg d'une somme assez considérable pour financer la majeure partie des travaux de dorure d'un retable.

Plus concrètement, le premier cas est celui du révérent Viçens Massanet, prêtre bénéficiaire à la cathédrale de Barcelone, qui par le biais de son exécuteur testamentaire<sup>12</sup>, le révérent Pau Torres, finança la dorure du retable de l'église paroissiale de Saint Vincent de Rupjà. Le 9 février 1688, Pau Torres signe un contrat de dorure avec les frères Salvador et Bernat Colobran pour effectuer les travaux de peinture et de dorure du retable du maître-autel, pour le prix de 910 livres barcelonaises, selon les volontés exprimées sur le testament de Viçens Massanet rédigé le 9 octobre 1684 « *Per raho de dorar lo retaula major de la iglésia parrochial de Sant Viçens del lloch de Rupjà, bisbat de Gerona, per y entre lo reverent Pau Torres, prevere en la iglésia parrochial de Sant Pere de les Puellas de la present ciutat, com marmessor ùnic del testament del reverent Viçens Massanet, prevere en la Seu de Barcelona beneficiat, elegit ab son ùltim testament que scrit y firmat de sa mà entrega y firma en poder del notari avall scrit al 9 de octubre 1684 de una part, Salvador y Bernat Colobran, dauradors de la vila de Sentelles, bisbat de Vic, de part altre, se son fets los pactes següents (...) y per tota la dita feyna dit Torres, en dit nom, los promet pagar 910 lliures (...)* »<sup>13</sup>. Cinq années plus tard, le 18 février 1693, Pau Torres signe un nouveau contrat avec les frères Colobran, toujours en tant qu'exécuteur testamentaire du révérent Viçens Massanet, pour effectuer les travaux de dorure sur le retable du Christ et pour opérer des modifications<sup>14</sup> sur le retable du maître-autel, pour la valeur de 600 livres barcelonaises, « *Per raho de dorar lo retaula del Sant Christo y anyadidura del retaula major de la parrochial iglésia de Sant Viçens del lloch de Rupjà, bisbat de Gerona, per y entre lo reverent Pau Torres (...) com a marmessor ùnich del testament del reverent Viçens Massanet, quodam presbitero en la seu de Barcelona beneficiat, de una part, Salvador y Bernat Colobran, dauradors, de part altre, se don fets los pactes següents (...) Y per tota la feyna dit reverent Pau Torres, en dit nom, los promet pagar siscentes lliures moneda barcelonesa (...)* »<sup>15</sup>. Le 7 juin 1701, Pau Torres signe un autre contrat avec le doreur Joan Moxi, pour effectuer selon la volonté du père Viçens Massanet, les travaux de dorure du retable de la vierge du rosaire de l'église paroissiale de Saint Vincent de Rupjà pour une somme équivalente à 350 livres barcelonaises, « *Per raho de*

<sup>12</sup> CD-R 1, annexe n°279, p. 1691 : « (...) y elegesch en manumissor assoles y de aquest meu testament exequto, és a saber, al reverent Pau Torres, prevere y beneficiat de la seu de Barcelona, y vuy de Sant Pere de las Puellas, al que assoles de ple poder de axequir y complir aquest mon ùltim testament o ùltima y darrera voluntat mia, conforme baix trobarà scrit y per mi ordonat ».

<sup>13</sup> CD-R 1, annexe n°127, p. 1407.

<sup>14</sup> Le contrat ne précise pas malheureusement les modifications à effectuer sur le retable du maître-autel.

<sup>15</sup> CD-R 1, annexe n°140, p. 1423.

*dorar y estofar lo retaule de Nostra Senyora del Roser de la iglésia parrochial de Sant Viçens de Rupjà, bisbat de Gerona, per y entre le reverent Pau Torres (...), com a marmessor ùnich del testament del reverent Viçens Massanet, quodam prevere, (...) y Joan Moxi, daurador, ciutedà de Barcelona, de part altre, se sont fets los pactes següents (...) Item lo dit reverent Pau Torres, en dit nom, promet per tota la dita feyna de dorar y estofar y encarnar lo dit retaule pagar a dit Joan Moxi tres centas sinquantia lliures moneda barcelonesa (...) »<sup>16</sup>.*

Originaire de Rupjà, comme le précise le testament qu'il a rédigé, « (...) per ço, jo Vicens Massanet, (...) fill legitim y natural dels quodam Vicens Massanet, candaler de cera del Castell de Rupjà, bisbat de Girona y de Antigua Font y Massanet (...) »<sup>17</sup>, le révérent Viçens Massanet met essentiellement à la disposition de l'Eglise de Rupjà le produit de ses revenus (cens, rentes, loyers), sous forme de legs que son exécuteur testamentaire devra faire appliquer (célébration de messes pour le salut de son âme, achat de cierges, d'huile, bénéfices, dons à la fabrique etc.).<sup>18</sup> Une fois ces dispositions testamentaires appliquées, le révérent Massanet destine le restant du bénéfice de ses revenus à la rénovation artistique du patrimoine religieux de l'église de Saint Vincent de Rupjà, « (...) fetas y pagades las institutions, fundacions y llegats per mi ordenats convertescan los fruyts que sobran cada any en obras de la isglesia de Sant Vicens de Rupjà, com sia en fer dorar lo retaule del altar major, en fer lo portal de la isglésia ab la, o, y de pedra de Girona, en fer alguns sants de plata (...) altres obres a dits administradors ben vistas en adorno del altar y de la isglésia (...) »<sup>19</sup>, ce qui représentera la somme de 1.800 livres barcelonaises pour les trois retables précédemment cités. L'étude du testament et l'analyse des deux inventaires *post-mortem* réalisés, pour le premier le 24 février 1688<sup>20</sup> à Barcelone et pour le second en date du 13 mars 1688<sup>21</sup> concernant le domicile du prêtre défunt à Rupjà, mettent en exergue la possession de nombreux biens sous différentes formes ainsi que la garantie de revenus constants<sup>22</sup> pour

<sup>16</sup> CD-R 1, annexe n°164, p.1461.

<sup>17</sup> CD-R 1, annexe n°279, p. 1691.

<sup>18</sup> Il lègue aussi à sa gouvernante, Mariàngela Vallaneda, dix « *quarteras* » de froment à dater du jour où il décède, jusqu'à sa mort ainsi que 100 livres barcelonaises, auxquelles il ajoute six « *quarteras* » le jour de sa mort : « *Item deix y llego a Mariàngela Vallaneda, criada mia, y per amor de Déu deu quarteras de forment, quiscun any durant sa vida natural, tant solament comensant donarli ditas deu quarteras de forment lo die de mon obit, y tots anys anticipadament en dit termini, al qual deix de llegat també cent lliures barcelonesas (...) deix a la criada que se esdevindrà estar ab mi dit dia de mon obit, sis quarteras de forment una vegada tan solament, per son viure de un any* », CD-R1, annexe n°279, p.1691.

<sup>19</sup> CD-R 1, annexe n°279, p. 1691.

<sup>20</sup> CD-R 1, annexe n°281, p. 1698.

<sup>21</sup> CD-R 1, annexe n°282, p. 1699.

<sup>22</sup> Si on se réfère aux deux inventaires *post-mortem*, parmi les biens répertoriés celui qui prédomine en quantité et en valeur sont les sommes d'argent référencées pour la plupart en doublon d'or : « *Item, dins un saquet (...) se han trobat cent y deset dobles en or de dos dobles quiscuna (...) dins altre saquet (...) quatre centes dos dobles y mitja en or sensilles (...) etc...* », voir CD-R 1, annexe n° 281, p. 1698 et annexe n° 282, p. 1699, concernant les

l'essentiel issus de cens, de rentes et de loyers, « *Per paga empero y satisfacer los llegats, institucions y fundacions (...) assigno y consigno los censals següents : E primerament, (...) de pentio (...) que tots anys me fa la universitat de Rupjà (...). Item tot aquell censal (...) me fa la universitat de Peratallada (...). Item tot aquell censal (...) me fa y presta lo senyor don Miquel Masdovellas en Barcelona (...). Item los fruyts del terço y part del delme que tinch (...) en lo lloch y terme de Bellcayre (...). Item los fruyts de la heretat que tinch (...) en lo lloch de Vilademat (...). Item los lloguers de la casa tinch (...) en Barcelona etc.* »<sup>23</sup>. En dehors des legs pieux traditionnels, on constate qu'il consacre l'essentiel de ses biens à l'ornementation ainsi qu'au maintien des œuvres d'art à caractère religieux de l'église paroissiale de Sant Vicenç de Rupjà pour l'essentiel mais aussi de la cathédrale de Barcelone notamment par la fabrication d'un retable pour la chapelle St Pacià dont il a le bénéfice depuis trente trois ans au moment de la rédaction de son codicille, œuvre dont il financera également les travaux de dorure, sous la vigilance de son exécuteur testamentaire, « *me sie fet fabricar y dorar un retaula en la capella del Glorios Sant Pacià, construïda en la Seu de Barcelona, en la qual capella ha treta tres anys que obtinc lo benefici (...), lo qual retaula vull sie fet y dorat de mos béns, a coneguda de dit reverent Pau Torres* ».<sup>24</sup>

Le second cas concerne le leg *post-mortem* fait à la confrérie du Rosaire de l'église paroissiale de Sant Esteve d'Olot, par Maria Anna Alzina y Cols, pour les travaux de dorure du retable de la vierge du Rosaire. Elle lèguera la somme de 200 « *doblas* » d'or qui équivaut environ à 1.024 livres barcelonaises<sup>25</sup>, que ses exécuteurs testamentaires remettront aux maîtres doreurs qui seront engagés pour effectuer les travaux dont une partie des frais seront aussi pris en charge par la confrérie du rosaire.<sup>26</sup>

Le mécène peut être aussi celui qui financera en intégralité la fabrication et/ou la dorure d'un retable destiné à l'Eglise. Comme nous le verrons ultérieurement ce fut le cas aux XVIIème et XVIIIème siècles des chanoines de la cathédrale de Gérone, mais aussi de particuliers, d'origine nobles ou bourgeoises, comme l'illustrent le contrat du retable de la sainte Croix et

---

biens de son domicile à Rupjà, « *Primo, sinquanta dos dobles sensilles en or. Item tretze dobles de dos que sont vint y sis (...). Item, sinch scuts francesos de or (...). Item, mil sinquante set reals de plata sensillos y un real de dos (...)* ».

<sup>23</sup> CD-R 1, annexe n° 279, p. 1691.

<sup>24</sup> CD-R 1, annexe n° 280, p. 1696.

<sup>25</sup> Deux catégories de « *doblas* » étaient en circulation. En effet, il y avait « *la dobla de oro* » qui équivalait à 7 livres barcelonaises, avec toutefois une valeur variable. La seconde était « *la dobla sencilla* », beaucoup plus stable, dont l'équivalence est évaluée à 5 livres barcelonaises et 12 sous en 1711. Etant donné la variabilité de la première, nous établirons les équivalences monétaires de « *la dobla* » avec « *la dobla sencilla* », afin de donner une valeur monétaire approximative en livres barcelonaises (données transmises par le professeur J.A. Pelayo).

<sup>26</sup> CD-R 1, annexe n°215, p. 1539.

de sainte Madeleine de l'église paroissiale de Figueras (1665) et celui du retable de la chapelle du Christ de l'église paroissiale de Calella (1690).

Miquel Grimosachs, docteur en droit, procureur de son frère Rafel Grimosach, « *ciudadà honrat* »<sup>27</sup> de Barcelone signe un contrat avec Domènec Rovira « *El major* » et Miquel Llavina, pour la fabrication d'un retable qui sera destiné à une chapelle de l'église paroissiale de Figueras située en-dessous de l'orgue, « *Per raho y ocasio de les coses avall escritas, per y entre lo magnifich senyor Miquel Grimosachs, en drets doctor, y ciudadà honrat de Barcelona, entrevenint en estes coses per lo magnifich senyor Rafel Grimosachs, ciudadà honrat de Barcelona, germà seu y gastant lo cost de les coses baix escritas de diner de dit senyor germà seu (...)* »<sup>28</sup>. Le 14 août 1690, Joan de Argila, appartenant à la noblesse de la ville de Calella, signe le contrat de la dorure du retable situé dans la chapelle du Christ de l'église paroissiale de Calella, avec le maître doreur Joan Moxi, « *De y sobre pintar y dorar lo retaula y altres cosas avall escritas de la capella del Sant Christo, construïda en la parrochial iglésia de la vila de Calella, bisbat de Gerona, per y entre lo magnifich Joan de Argila, cavaller en la present ciutat populat de un, y Joan Moxi daurador, ciutedà de Barcelona (...)* »<sup>29</sup>. Malgré l'investissement de la classe nobiliaire dans le patrimoine religieux, il est difficile de définir de façon précise le mécénat de cette dernière concernant la zone géographique étudiée. Le manque de données et d'analyses exhaustives relatives à la participation nobiliaire dans le mécénat des œuvres artistiques à caractère religieux dans la province de Gérone ne permet pas de déterminer le degré exact de participation dans le financement de retables. Les quelques exemples cités, à l'exception de Miquel Grimosach et de Joan Argila qui financèrent en intégralité les retables dont ils étaient les commanditaires, mettent en exergue que les financements apportés par la noblesse catalane étaient souvent faits sous forme de dons ou de legs. Par ailleurs, M<sup>a</sup>. Assumpta Roig i Torrentó<sup>30</sup> cite dans sa thèse les travaux de J.M. Puigvert qui mettent en valeur la présence de la petite et moyenne noblesse catalane dans la composition des membres fondateurs de certaines confréries (Rosaire, Saint Sacrement), ce qui nous permet de considérer le fait que cette classe de la population avait une part active dans la rénovation du patrimoine artistique religieux.

La participation financière à différents niveaux dans les frais générés par la fabrication ou la dorure d'un retable de paroissiens, d'un ou plusieurs particuliers à titre individuel sans

<sup>27</sup> Classe de la population située entre la noblesse et la bourgeoisie constituant la base de la classe dirigeante de Barcelone.

<sup>28</sup> CD-R 1, annexe n°100, p. 1366.

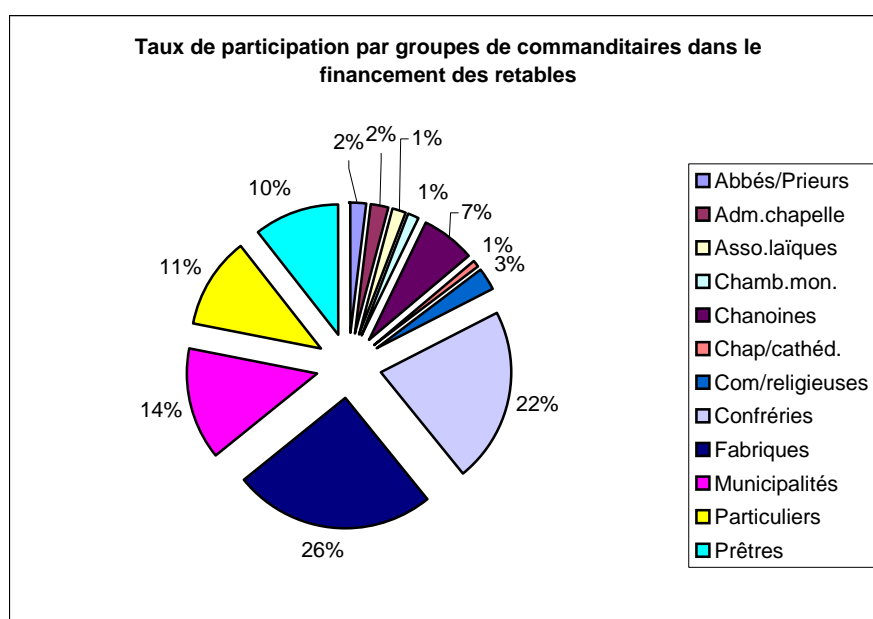
<sup>29</sup> CD-R 1, annexe n°131, p. 1413.

<sup>30</sup> Roig i Torrentó, M<sup>a</sup>.A. : *Iconografia del retaule a Catalunya (1675-1725)*, thèse de doctorat, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Edició microfotogràfica, Bellaterra, 1992, p. 153, note 12.

pour autant avoir de lien direct avec la paroisse concernée, comme c'est le cas pour la dorure du retable du maître-autel<sup>31</sup> de l'église paroissiale de Llagostera où la population avoisinante est venue contribuer aux côtés des paroissiens et de mécènes pour financer les travaux, suggère l'existence d'un mécénat que l'on pourrait qualifier « d'indirect », sous forme collective, étant donné qu'il s'agit plus d'un mouvement solidaire dans les communautés rurales pour remédier au manque de fonds et permettre ainsi à chacun d'avoir contribué à l'élaboration d'une œuvre à caractère religieux et de s'assurer ainsi une grâce divine.

L'analyse des commanditaires et des mécènes ayant participé en intégralité ou en partie dans le financement des travaux de fabrication ou de dorure des retables, réalisée à partir d'un corpus constitué de 144 contrats proposés dans cette étude<sup>32</sup> et des documents d'origines capitulaires (actes, résolutions capitulaires) met essentiellement en valeur un réseau de clients religieux et laïques, eux mêmes subdivisés en deux catégories de commanditaires : les commanditaires sous forme de groupe et les commanditaires à titre individuel.

L'étude du secteur 1, représenté ci-dessous, met en exergue parmi la clientèle trois catégories de commanditaires dont la contribution financière fut importante dans le financement des retables.



### Secteur 1

Sous forme de groupe à caractère religieux, le conseil de fabrique (26%) et les confréries (22%) représentent une valeur totale de 48% des apports financiers liés à la production et à la

<sup>31</sup> Cas étudié ultérieurement.

<sup>32</sup> Sont compris les contrats de fabrication, de dorure, de fabrication et de dorure ainsi que les contrats de fabrication et de dorure de parties de retables.



décoration des retables sur un total de 52% si on tient compte des apports financiers du clergé régulier 3% et du Chapitre de la cathédrale 1%.

Dans la catégorie des groupes à caractère laïque (municipalités, associations laïques, administrateurs de chapelles), le financement apporté par la municipalité représente une contribution financière à hauteur de 14% sur un total de 17% si on tient compte des autres commanditaires (administrateurs de chapelles 2% et associations laïques 1%).

A titre individuel, la haute hiérarchie ecclésiastique représentée par les chanoines de la cathédrale de Gérone sera la catégorie qui parmi les prêtres (10%) et les prieurs (2%) contribuera le plus avec 7% d'apport financier dans la production des retables en partant du principe que le support financier est assumé individuellement et non partagé avec d'autres contribuables. Le seul cas répertorié similaire à celui des chanoines de la cathédrale de Gérone est rappelons-le celui du père Vicens Massanet, déjà cité, prêtre bénéficiaire à la cathédrale de Barcelone, qui financera à hauteur de 2.460 livres barcelonaises des travaux de fabrication et de dorure de retables notamment de l'église paroissiale de Rupia entre 1688 et 1701, selon ses dispositions testamentaires par l'intermédiaire de son exécuteur, le père Torres<sup>33</sup>.

Enfin le mécénat laïque à titre individuel représenté par le financement de particuliers se subdivise en deux catégories : le mécène à titre individuel (noble, bourgeois etc.) qui financera en partie ou en totalité sous forme de dons ou de legs les travaux de fabrication ou de dorure d'une œuvre représente une valeur de 6,25 %<sup>34</sup> sur l'ensemble des contrats présentés dans cette analyse et les « particuliers », considérés comme des individus qui ont contribué collectivement, tout en étant à titre privé, à l'élaboration d'une œuvre (cas des paroissiens) qui représentent une valeur totale de 4,75%. En effet si on se réfère aux données présentées par le secteur 1<sup>35</sup>, on observe que les commanditaires classés dans la catégorie « particuliers » représentent un taux de 11%. Cette catégorie comprend les particuliers à titre individuel comme les représentants de la noblesse ou de la bourgeoisie et les particuliers qualifiés de « collectifs » comme par exemple les paroissiens. Le groupe « particulier à titre

---

<sup>33</sup> CD-R 1, annexe n° 127, p. 1407.  
 CD-R 1, annexe n° 136, p. 1420.  
 CD-R 1, annexe n° 140, p. 1423.  
 CD-R 1, annexe n° 164, p. 1461.

<sup>34</sup> La base de calcul est établie à partir du corpus de contrats soit : sur 144 contrats, 6 concernent le mécénat à titre individuel (CD-R 1, annexes n°18, p. 1229, n°69, p. 1319, n°71, p.1323, n°84, p. 1340, n°100, p. 1366, n°107, p. 1377, n°131, p. 1413) où le commanditaire supporte seul le financement de l'œuvre et trois autres contrats où le mécène participe au financement de l'œuvre en collectivité (CD-R 1, annexes n° 14, p.1223, n°102, p. 1370, n°215, p. 1359).

<sup>35</sup> Secteur présenté à la page 39.

individuel » représente comme nous venons de le voir une valeur équivalente à 6,25%. Si on effectue la différence avec la valeur totale, on en déduit que la catégorie « particuliers collectifs », représente un total de 4,75%. Si on fait une étude comparative entre le secteur religieux et laïque, groupes et individus confondus, on constate que l'Eglise assume 50% de la production totale des retables baroques dans la province de Gérone, le secteur laïque 28% et les confréries 22%.

Par ailleurs si on effectue une analyse sur la période étudiée (secteur 2)<sup>36</sup>, soit de 1580 à 1769 on se rend compte que lorsque le commanditaire est un individu isolé, que la catégorie « laïques » représente une valeur de 53%, suivie de la catégorie « Eglise » pour une valeur de 29% et enfin de la catégorie « confréries » pour une valeur de 18% sachant que la confrérie du Rosaire dans ce groupe représente une valeur de 3,5%. Dans la catégorie « laïques » on considère les associations, les administrateurs de chapelles, les particuliers (paroissiens et mécènes) et les municipalités. La catégorie « Eglise » concerne les fabriques, les communautés religieuses, les prêtres, les chanoines, les abbés, le Chapitre de la cathédrale. Enfin la catégorie « confrérie » est composée par les diverses confréries auxquelles s'ajoute celle du Rosaire, commanditaire important dans la production et dans la décoration de retables que ce soit à titre individuel ou collectif. La base de calcul est établie à partir de l'étude du corpus de contrats, qui rappelons-le comporte 144 actes notariés. Une analyse détaillée a permis de détacher 104 contrats dont les commanditaires assument seuls le financement de l'œuvre. Cela sous-entend que les 40 contrats restants sont des financements de type « collectif » dans lesquels il faut évidemment inclure tous les intervenants précédemment cités. La somme totale investie à titre « individuel » que nous avons pu quantifier pour l'ensemble représente une valeur approximative de 42.008 livres barcelonaises sur un investissement total de 72.096 livres barcelonaises, en tenant compte des financements collectifs. Ce qui permet de déduire que les formes de financements collectifs représentent une valeur de 30.088 livres barcelonaises. Donc si on tient compte de la somme investie par les commanditaires « uniques » soit pour une valeur de 37%, on se rend compte que cette dernière représente une part tout de même importante sur l'investissement total des capitaux (63%).

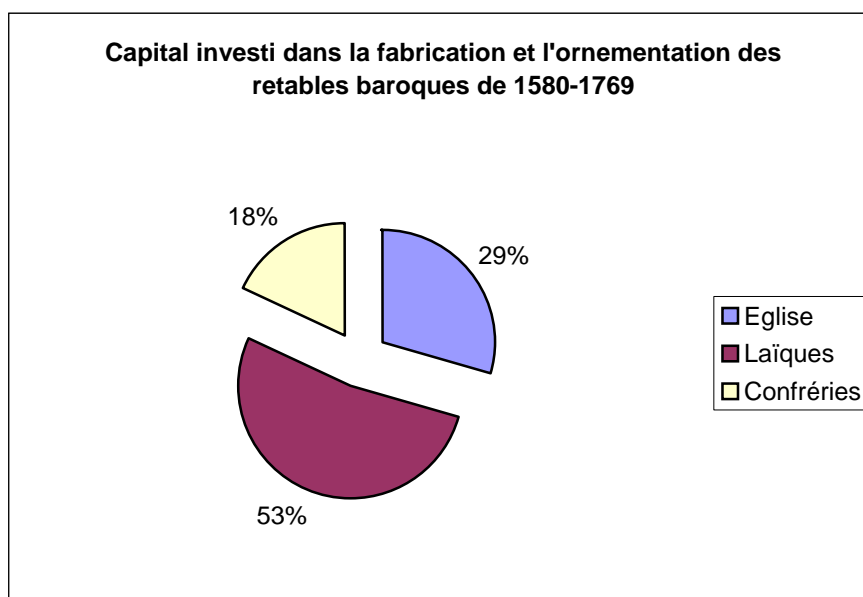
Que peut-on en déduire ? Il en ressort que même si l'Eglise toutes catégories confondues<sup>37</sup> est le principal commanditaire dans la production de retables, il apparaît cependant qu'en qualité de commanditaire unique, elle occupe la seconde position après les financements d'origines

---

<sup>36</sup> Secteur présenté à la page 45

<sup>37</sup> Cela sous-entend le clergé régulier et séculier.

laïques. C'est ce qui explique qu'assez souvent elle fait appel à des formes de financements annexes qui lui permettent de supporter une partie des frais engagés dans la fabrication ou l'ornementation d'une œuvre. Il n'en demeure pas moins qu'elle est le principal promoteur dans la diffusion du retable baroque en Catalogne.

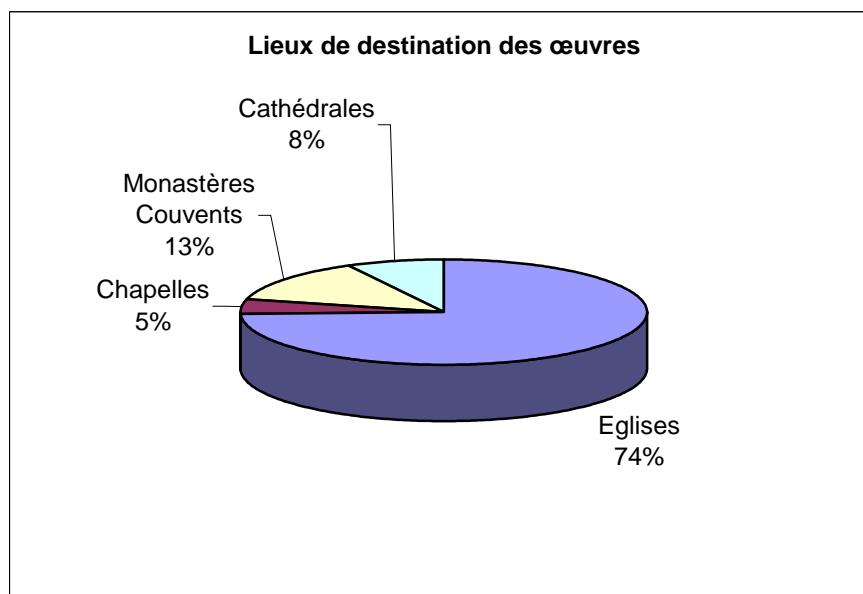


## Secteur 2

Le premier élément traité dans le contrat présente le ou les commanditaires. Les différents contrats analysés révèlent une grande diversité dans la représentation sociale de la clientèle. On peut distinguer trois catégories : les confréries, les laïques (commerçants, nobles, associations, municipalités etc.) et le clergé régulier. La clientèle religieuse provient des cathédrales, des couvents et des monastères. Concernant ces derniers, les principaux ordres religieux identifiés sur les contrats étudiés regroupent ceux de Merci, du Carmel, des bénédictins, des augustins, des capucins, des franciscains, des clarisses déchaussées, et des dominicains<sup>38</sup>. Un étude basée sur un corpus documentaire formé par 143 contrats et par les Actes Capitulaires relatifs aux retables de la cathédrale de Gérone, démontre que 74% des commandes de travaux de fabrication ou de dorure de retables ou de parties de retables sont

<sup>38</sup> Jiménez Sureda, M. : *L'església catalana...*, *op.cit.*, p. 106 : l'auteur rappelle que les ordres mendiants – franciscains, mercédaires, carmélites et dominicains-, se sont établis à Gérone pendant le XIIIème siècle.

destinées aux églises paroissiales, 13% aux couvents et monastères, 8% aux cathédrales, 5% à des chapelles appartenant à diverses paroisses des diocèses de Gérone et de Vic (Secteur 3).



### Secteur 3

En principe, dans les monastères et les couvents, le commanditaire de l'œuvre est la communauté religieuse représentée par la prieure ou le prieur de l'établissement, « (...) *que la reverent Mare Priora y dit convent de Carmelites Descalsas desitjan de nou fer construir y fabrica , per y entre dita reverent Mare Priora de dit monastir y convent de una part y Pau Costa, mestre escultor, ciutedà de Vich de part altre, son vingudes a la concordia y ajust següents(...)* »<sup>39</sup>. Parfois aux côtés de la Prieure figurent certaines représentantes de la communauté religieuse comme c'est le cas pour les contrats des retables du monastère Santa Clara de Vic (1721), « (...) *que sa reverent Mare Priora y convent de ditas monjas desitjan de nou fer y fabrica, per y entre las reverents mares Anastàsia Hijosa Coll, priora de dit monastir y convent ; Maria Teresa Bosch de Platraver, subpriora ; Maria Vincenta Solermoner (...) estan totas monjas professas de dit monestir y concent, convocadas en la forma acostumada en lo loqutori de dit monastir y convent (...), de una, lo Joseph Sunyer, mestre escultor, ciutadà de Manresa, y Jacint Moreto, també mestre escultor, ciutedà de Vic,*

<sup>39</sup> CD-R 1, annexe n°170, p. 1467.

*de part altre son vinguts a la concordia y pactes següents (...) »<sup>40</sup> ou pour celui de saint Barthélémy de Peralada, « (...) de las molt illustres senyoras presidenta y religiosas canonicas o canongenssas, baix la regla del glorios Para sant Augusti, de la vila de Perelada, bisbat de Gerona, de una ; y Pere Costa, scultpor, ciutadà de Barcelona, de part altra, se han fet y firmat los capitols y pactes avall escrits y següents (...) »<sup>41</sup>. Nous savons que les communautés religieuses ne disposaient que très rarement des fonds nécessaires pour financer la réalisation d'œuvres religieuses, en particulier les retables. Le cas cependant pouvait se présenter. Le financement du retable du maître-autel de l'église du couvent de Santa Clara de Vic (1721)<sup>42</sup>, fut assumé par la communauté religieuse pour un montant équivalent à 2.000 livres barcelonaises. Si on se réfère aux contrats proposés dans cette étude on se rend compte que le phénomène n'est pas général et que la majorité des œuvres destinées aux communautés religieuses était financée grâce à l'intervention d'un réseau de mécènes d'origine bourgeoise ou aristocratique pour la plupart.*

Aux XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles, les instances ecclésiastiques jouent un rôle fondamental dans la commande de retables. Elles seront les premières à diffuser les principes de Trente. Il est donc logique qu'une certaine prédominance de l'Eglise apparaisse, comme nous venons de le voir, par la fréquence des contrats des retables destinés à la cathédrale de Gérone et celle de Vic, aux églises paroissiales, conventuelles et monacales de la province de Gérone.

Les Chapitres des cathédrales peuvent aussi être commanditaires pour la fabrication d'une œuvre. En ce qui concerne le retable Saint Benoît de la cathédrale de Vic, le commanditaire de l'œuvre est le Chapitre de la cathédrale<sup>43</sup> : « *Y sobre la fàbrica del retaula fahedor del glorios Sant Benet en la capella de la mateixa invocacio, construïda dins la iglésia Cathedral de Vich y en la nova obra dita de Sant Bernat Calvo, per y entre lo Illustre y molt reverent Capítol de canonges de la santa iglésia de Vich com ha tenint en sa mà la administracio dita de Sant Benet, deixada per lo Illustre y molt reverent senor don Enrrich de Alemany, quodam sacristà y canonge de dita santa iglésia, commisaris per dit Illustre Capítol per est effecte elegits y Pau Costa, esculptor, ciutedà de Vich, de part altre, se ha pactat, convingut y*

<sup>40</sup> CD-R 1, annexe n°217, p. 1542.

<sup>41</sup> CD-R 1, annexe n°224, p. 1553.

<sup>42</sup> CD-R 1, annexe n°217, p. 1542.

<sup>43</sup> Audisio, G. : « *Des croyants Xvème-XIXème* », éd.Armand Colin, Paris, 1996, p.44 : « *A la charnière entre séculiers et réguliers se situent encore d'autres clercs. En premier lieu les chanoines (latin : canonicus : qui suit la règle), dont le collègue s'appelle un chapitre (du chapitre de la règle lu en assemblée). Chaque chanoine perçoit des revenus attachés à sa charge constituant la prébende (...). Pourtant tous ne vivent pas sur le même modèle : certains sont séculiers, d'autres réguliers. Réguliers, réunis en chapitres collégiaux, ils suivent une forme particulière de vie monastique et communautaire (...). Séculiers, ils forment le chapitre cathédral.* ».

*concordat lo següent (...) »<sup>44</sup>. Les chanoines peuvent également être commanditaires d'une œuvre et ce à titre particulier comme ce fut le cas de la cathédrale de Gérone. Les chanoines de la cathédrale de Gérone eurent un rôle important quant à la rénovation artistique des œuvres de la cathédrale. La contribution financière et artistique qu'ils ont apporté correspond parfaitement au contexte politico-religieux de l'époque où la réalisation d'une œuvre aidait à propager différentes dévotions et ainsi conforter la position de l'Eglise. En dehors de cet aspect, on est également en droit de se poser des questions sur l'existence d'une sensibilité artistique de la communauté canoniale de la cathédrale de Gérone où, tout simplement sur l'existence de l'affirmation d'un certain pouvoir et d'un certain statut dans la société de l'époque des serviteurs de la cathédrale, tous pour la plupart issus de famille aristocratiques ou nobles. A ce sujet l'étude réalisée par Javier Antón Pelayo sur le thème de la Mort à l'époque des Lumières à Gérone démontre dans la partie consacrée aux rituels et lieux de sépulture des chanoines de la cathédrale de Gérone que ces derniers par la réalisation de dalles personnalisées avec épitaphes et souvent la représentation du blason familial était « *una forma de vanitat que els canonges de la catedral de Girona habitualment es permetien* ».<sup>45</sup> Par le biais des épitaphes sur les dalles, comme le souligne J. Antón Pelayo, on perpétuait le souvenir des personnes inhumées mais aussi ce qu'elles représentaient. Si on établit un lien avec la présence des retables dans la cathédrale de Gérone tous financés par les chanoines et suivant la thèse de J. Antón Pelayo, on peut aisément imaginer que pour les chanoines de la cathédrale qui appartenaient pour la majeure partie d'entre eux à des familles issues de la noblesse locale, être le commanditaire d'un retable faisait d'eux des éléments qui définissaient leur statut social, d'autant plus que généralement dans le reste de l'Espagne comme le rappelle J.J. Martin González, ce sont les cardinaux, archevêques et évêques les principaux promoteurs dans le financement des retables, occupant d'ailleurs à ce titre une place prépondérante dans l'histoire du mécénat ecclésiastique<sup>46</sup>. Par ailleurs si on se réfère aux vocables des retables financés par les chanoines, la majorité ont un lien avec leur commanditaire. On observe l'importance pour le chanoine de se placer sous le saint protecteur qui veille par l'acte de baptême dès la naissance sur l'individu<sup>47</sup>. A titre d'exemples citons les*

---

<sup>44</sup> CD-R 1, annexe n°155, p. 1447.

<sup>45</sup> Antón Pelayo, J : « *Morir a la Girona de la Il.lustració. La funerària canonical i les actituds dels canonges de la catedral davant la mort.* », in *Girona a l'època de la Il.lustració*, Quaderns del Cercle, Girona, 2001, note n°159, p.77.

<sup>46</sup> Martin González, J.J. : *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, éd. Cátedra, S.A., 2d édition, Madrid, 1993, p.132.

<sup>47</sup> Delumeau, J. : *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, éd. Arthème Fayard, Paris, 1989, pp.179-189.

retables de saint Michel ou de saint Narcisse, saints patrons des chanoines Miquel Català i Alrà et Narcis Font i Llobregat.

La plupart des chanoines commanditaires ont obtenu du Chapitre l'autorisation d'être inhumé avec les leurs ou seuls dans ou devant la chapelle dont ils ont financé un retable ou le cas échéant à l'intérieur de la cathédrale. Le chanoine Emanuel Cayetano de Ferrer fut inhumé dans la chapelle saint Raphaël située dans le cloître de la cathédrale, chapelle où était placé à l'origine le retable de saint Raphaël<sup>48</sup> ; le chanoine Narcis Font i Llobregat qui a financé le retable de saint Narcisse fut enterré avec une partie de sa famille dans la chapelle de saint Narcisse à l'intérieur de la cathédrale<sup>49</sup> ; le chanoine Augusti Prats, commanditaire du retable de la Crucifixion obtint l'autorisation d'être inhumé dans la chapelle Grégorienne<sup>50</sup> ; le chanoine Ignasi Bofill fut enterré dans la chapelle de Saint Yves, chapelle qu'il a orné d'un retable sous les vocables de saint Yves et de saint Honorat<sup>51</sup> ; le chanoine Baldiri Vergonyós fut inhumé avec sa sœur et le chanoine Francesc Ardevol (bienfaiteur de la chapelle), dans la chapelle sainte Catherine pour laquelle il a financé le retable de sainte Catherine d'Alexandrie en 1643<sup>52</sup> ; le chanoine Miquel Català fut enterré dans la chapelle de saint Michel qu'il a non seulement orné d'un retable mais aussi décoré complètement<sup>53</sup>. Par contre le chanoine Cristofol Pagès, commanditaire du retable de la Vierge aux douleurs fut inhumé devant la chapelle des Saints Docteurs<sup>54</sup>, avec entre autres le chanoine Cristófol Rich, commanditaire du retable de l'Immaculée Conception<sup>55</sup>. Le chanoine Joan Gualba qui finança le retable de sainte Cécile de l'église paroissiale de Torrentbó en 1710 fut inhumé devant la chapelle de saint Etienne<sup>56</sup> et le chanoine Tomàs Regàs mécène du retable de saint Anne fut enterré devant la chapelle de saint Narcisse<sup>57</sup>. L'ensemble de ces facteurs prouve qu'il existe, en dehors du fait de vouloir préserver le salut de son âme et de s'accorder une grâce divine en dotant la communauté d'un instrument à caractère religieux devant lequel on peut prier, un sentiment de pouvoir et d'affirmation de ce dernier ainsi qu'un besoin de reconnaissance non seulement dans la société de l'époque mais aussi dans la hiérarchie ecclésiastique. Il n'en

---

<sup>48</sup> CD-R 1, annexe n°305, p. 1717 et annexe n°316, p. 1721.

<sup>49</sup> CD-R 1, annexe n°307, p. 1718 et annexe n°313, p. 1720.

<sup>50</sup> CD-R 1, annexe n°310, p. 1719.

<sup>51</sup> CD-R 1, annexe n°314, p. 1721.

<sup>52</sup> CD-R 1, annexe n°315, p. 1721.

<sup>53</sup> CD-R 1, annexe n°323, p. 1726.

<sup>54</sup> CD-R 1, annexe n°317, p. 1722.

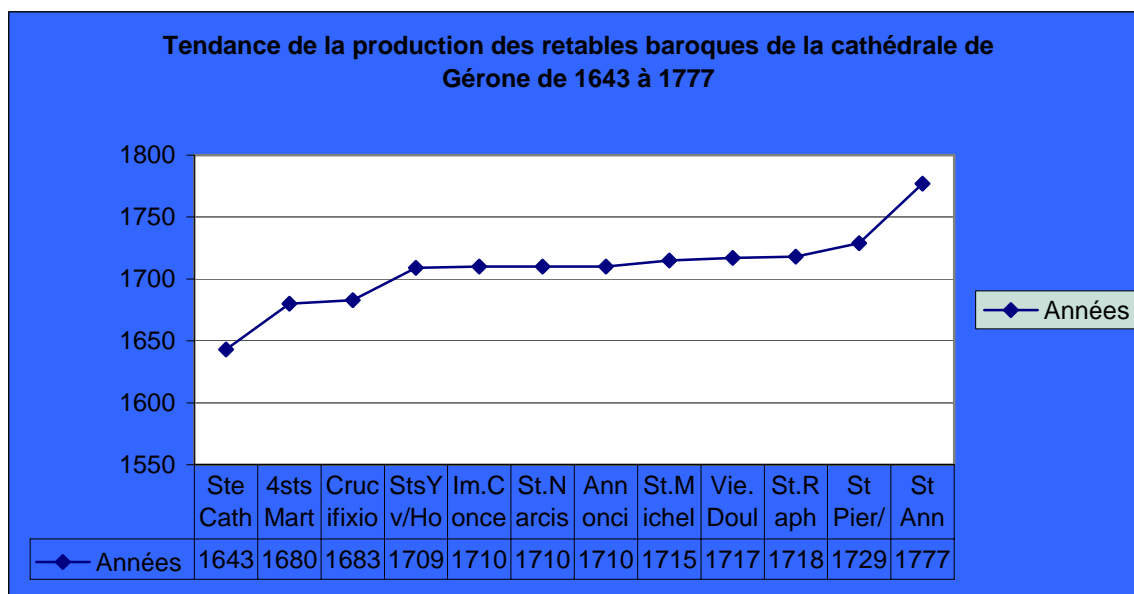
<sup>55</sup> CD-R 1, annexe n°318, p. 1722.

<sup>56</sup> CD-R 1, annexe n°319, p. 1722.

<sup>57</sup> CD-R 1, annexe n°320, p. 1723.

demeure pas moins cependant que l'existence d'une sensibilité artistique est omniprésente si on se réfère à la qualité des œuvres baroques présentées à la cathédrale de Gérone.

L'histogramme présenté ci-dessous (1) montre une tendance ascendante, avec une certaine régularité dans les années 80, de 1643 jusqu'à 1683 (trois retables seront fabriqués) pour atteindre son point culminant notamment entre 1709 et 1718, où plusieurs retables seront construits.



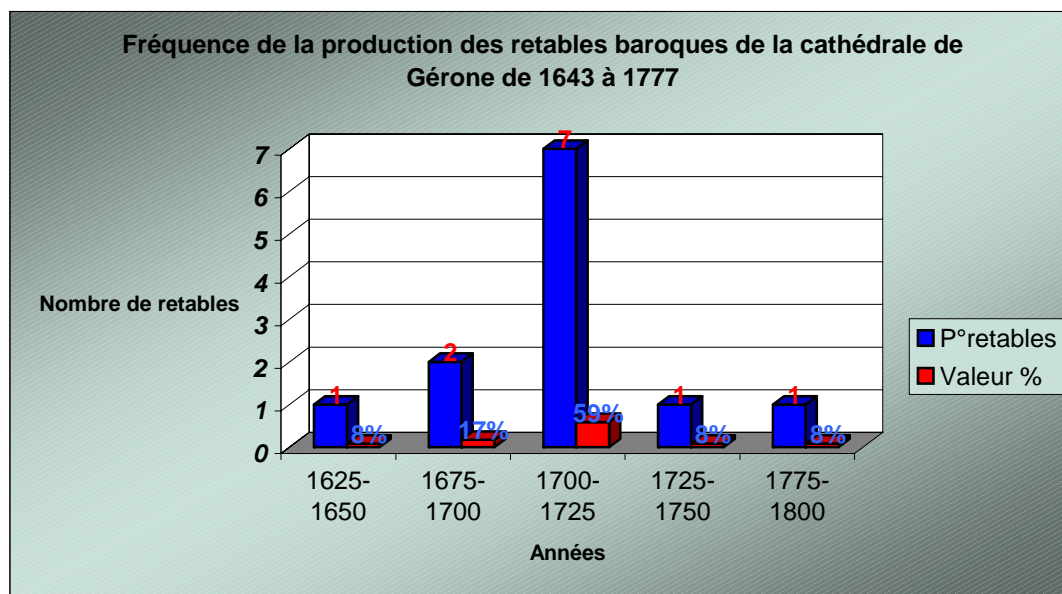
**Histogramme 1**<sup>58</sup>

De façon plus générale, si on considère une période par tranche de vingt cinq années allant de 1625 jusqu'à 1800, on constate qu'à partir du dernier quart de la première moitié du XVIIème siècle et ce jusqu'à l'aube du XVIIIème, trois retables seront placés dans les chapelles latérales de la cathédrale de Gérone (ce qui représente 25% de la production totale). La production des retables atteindra son point culminant lors du premier quart du XVIIIème siècle, période de la plénitude du style baroque catalan, avec la fabrication de sept retables entre 1709 et 1718 (soit 59%). A partir de ce moment là et ce jusqu'au dernier quart du XVIIIème siècle, les commandes de retables vont chuter jusqu'en 1777, date à laquelle un dernier retable à tendance rococo symbolisera la fin du style baroque catalan (Histogramme 2). L'analyse des histogrammes 1 et 2 fait apparaître un paradoxe : on observe, dans le cas de

<sup>58</sup> Symboles de la table des données : Ste Cath = Ste Catherine ; 4 sts Mart = 4 sts Martyrs ; Crucifixio.= Crucifixion ; Sts. Yv/H = Sts Yves et Honorat ; Im.Conc. = Immaculée Conception ; St. Narci. = St Narcisse ; Annonci. = Annonciation ; St.Mic. = St Michel ; Vie. Doul = Vierge aux douleurs ; St. Raph. = St. Raphaël ; St. Pier. = Saint Pierre et Paul ; St Ann. = St Anne.



la cathédrale de Gérone, que la production de retables atteint son point culminant au moment où se déroulent les événements de la Guerre de Succession. On est alors amené à se demander si la Guerre de Succession a affecté de la même façon la zone d'étude comme le reste de la Catalogne ?



**Histogramme 2**

Le chanoine Cristófol Rich finança donc le retable de l'Immaculée Conception, Jaume Codolar celui de l'Annonciation, le chanoine Ignacio Bofill fut le commanditaire du retable de saint Yves et de saint Honorat, Miquel Català i Alrà assumà les frais de la fabrication du retable dédié à saint Michel, Narcis Font i Llobregat finança la fabrication et la dorure du retable de saint Narcisse<sup>59</sup>, le chanoine Cristófol Pagès fut le commanditaire du retable de la Vierge aux Douleurs<sup>60</sup>, le chanoine Regàs celui de Sainte Anne, le chanoine Vergonyós celui de sainte Catherine, le chanoine Josep Çanou fut le commanditaire du retable des Quatre

<sup>59</sup> CD-R 1, annexe n° 294, p. 1712.

CD-R 1, annexe n° 307, p. 1718.

<sup>60</sup> CD-R 1, annexe n° 293, p. 1712. Il assumera également à titre posthume la décoration de la chapelle (toiles et bancs) dans laquelle le retable était disposé, CD-R 1, annexe n°298, p.1714, et annexe n°299, p.1715. Les travaux de dorure du retable seront assumés par le frère du chanoine défunt, Ginès Pagés. Le 7 janvier 1736, il demande l'autorisation au Chapitre pour effectuer les travaux et à la fabrique de lui fournir le matériel nécessaire pour effectuer ces travaux, CD-R 1, annexe n° 300, p. 1715.

Saints Martyrs, le chanoine Augusti Prats i Combelles finança le retable situé dans la chapelle grégorienne et le chanoine Emanuel Cayetano de Ferrer finança en 1718 le retable de saint Raphaël.<sup>61</sup> Le seul retable détruit de l'ensemble de la production de la cathédrale est celui de saint Pierre et saint Paul financé par le chanoine Pere Perramon pour une valeur de 500 livres barcelonaises, commandé en 1724, qui suite au décès de Pau Costa<sup>62</sup>, sculpteur en titre, sera interrompu dans le processus de sa fabrication. La seconde phase de sa construction sera effective à partir de 1729/1730, pour s'achever le 18 août 1731. Le 26 février 1734, l'œuvre sera expertisée pour la réception finale des travaux.<sup>63</sup>

Plus concrètement, le chanoine Bofill décide de financer le retable des saints Yves et Honorat, car il était bénéficiaire de l'autel de la chapelle, « *quod a pluribus annis obtinet unum pinguum benefitium in altari sanctis Ivonis et Honorati (...) dicta capella unum retrotabulum (...)* ».<sup>64</sup> L'autre exemple présente le cas du chanoine Miquel Català qui finance un retable à iconographie hagiographique, comportant une toile en son centre figurant l'archange saint Michel tuant le démon<sup>65</sup>. Joan Bosch i Ballbona<sup>66</sup> rappelle que lorsque le chanoine Miquel Català avant 1715, date de la demande de l'autorisation pour la fabrication du retable auprès du Chapitre, précise qu'il souhaite mettre « *...un quadro al mitx del Glorios Sant Miquel, son patro, fet en Roma* ». Il s'agit d'une copie d'une des plus célèbres œuvres de Guido Réni, peinte en 1635 pour l'église des capucins de Santa Maria della Concezione. Il demande alors l'autorisation au Chapitre de financer l'œuvre, requête qui lui sera accordée, « *in expendendis propiis (...) pro ornamento ecclesiae* »<sup>67</sup>. La fabrication et la dorure du retable de saint Raphaël est financée par le chanoine Cayetano de Ferrer en 1718 « *in altari Sancti Raphaellis est faciendum retrotabuli sicut disposuit quondam canonicus de Ferrer* »<sup>68</sup>. Comme le souligne Aurora Pérez Santamaria, on connaîtra l'indentité de l'auteur du retable par une

<sup>61</sup> A.C.G. : Résolution Capitulaire n°50, 1718, f.18.

<sup>62</sup> Le 19 août 1730, le chapitre étant au courant du décès de Pau Costa trouve un arrangement pour récupérer les comptes versés au sculpteur défunt, qui avait déjà commencé les travaux de fabrication de l'œuvre. Voir CD-R 1, annexe n°296, p. 1713.

<sup>63</sup> CD-R 1, annexe n° 306, p. 1718.

<sup>64</sup> A.C.G. : Résolutions capitulaires, n°47, 1709, f. 149.

<sup>65</sup> A.C.G. : Résolutions capitulaires, n°49, 1715, f.38.

Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a Catalunya...*, *op.cit.*, p.116 : l'auteur nous informe que la toile centrale du retable est une copie de celle faite par Guido Réni, que le commanditaire serait allé chercher à Rome.

<sup>66</sup> Bosch i Ballbona, J. : « *Pintura del segle XVIII a la Seu de Girona : d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana* », Actes de les jornades celebrades a Girona, 17-18-19 desembre 1987, p.147.

<sup>67</sup> A.C.G. : Résolutions capitulaires, n°49, 1715, f. 38

A.C.G. : Résolutions capitulaires, n° 50 , 1720, f.181

CD-R 1, annexe n°306, p. 1718.

CD-R 1, annexe n°323, p. 1726.

<sup>68</sup> A.C.G. : Résolutions capitulaires, n°50, 1718, f.18.

CD-R 1, annexe n° 305, p. 1717.

CD-R 1, annexe n° 316, p. 1721. (Voir aussi Pérez Santamaria, A. : *Escultura...*, *op.cit.*, p.117).

résolution capitulaire datant du 25 juin 1721, document dans lequel il est notifié que sur la totalité de la somme léguée par le chanoine de Ferrer, soit 450 livres barcelonaises, Costa n'en percevra que 260 en trois termes. Seulement une résolution capitulaire datée de 1728<sup>69</sup> concernant la dorure du retable, notifie que Costa ne percevra en fin de compte que 214 livres barcelonaises, le reste du legs du chanoine étant destiné au financement de la dorure de l'œuvre.

La tendance des commanditaires laïques serait plutôt dirigée vers la fabrication de retables destinés aux chapelles, parfois aux sanctuaires. Peut-être s'agit-il, selon le cas, d'une question de moyens financiers ? Cependant, la documentation compulsée nous démontre que quelques commanditaires laïques destinèrent aussi leur retable à des paroisses ou à une des chapelles de la cathédrale. Il est fréquent que les commanditaires individuels aient pour motivation la préoccupation de l'au-delà. Parfois ces commandes sont consécutives à la clause d'un testament. Le docteur Miquel Falco i Conill rédige en 1709 un testament dans lequel il précise entre autre le souhait de faire un retable consacré à la Vierge aux Douleurs destiné à la chapelle des Douleurs de l'église paroissiale de Besalú : « *Item, vull y man que si lo Retaule de Nostra S[egno]ra dels Dolors de Besalu no es fet quan jo moriré, sian de unos bens donadas set doblas o lo just valor de aquellas a la dita Congregacio a obs de fer dit retaula, empero si es fet sols vull sian donadas dos doblas [...]* »<sup>70</sup>.

En mai 1710, il rajoute un codicille dans lequel il précise que les exécuteurs testamentaires pourront disposer après sa mort des biens restants pour assumer le financement de cette œuvre et que l'auteur du retable sera son frère, Vicens Falco sculpteur de son état : « *Item, vull orden y man que Pagats que sian tots mos llegats, si sobran bens, de lo que sobrerà se fassa lo retaula de la capella de nostra S[egno]ra Dels Dolors de la Iglesia parroquial de S[an]t Vicens de Besalù. Y que aquell fassa Vicens Falco Escultor de Gerona mon germa* ».<sup>71</sup>

Dans la catégorie des commanditaires laïques on distingue ceux que l'on pourrait qualifier « d'individuels » comme les nobles, les bourgeois, les commerçants, etc., soit une classe assez privilégiée de la population ayant des ressources suffisantes pour financer à titre particulier une œuvre et ceux que l'on pourrait qualifier de « collectifs », telles les confréries pieuses et professionnelles.

<sup>69</sup> A.C.G. : Résolutions capitulaires, n°52, 1728, f.132. (Voir aussi Pérez Santamaria, A. : *Escultura...* , *op.cit.*, p.117).

<sup>70</sup> CD-R 1, annexe n°284, p.1701.

<sup>71</sup> CD-R 1, annexe n°285, p. 1702.

Les commanditaires ecclésiastiques peuvent aussi se diviser en deux catégories : les chanoines, à titre individuel, qui de façon générale commandent la fabrication d'un retable dédié à leur saint patron et les églises paroissiales, à titre collectif, comme certaines communautés monastiques ou conventuelles. Citons l'exemple du chanoine Ignacio Bofill, commanditaire du retable de saint Yves et de saint Honorat, fabriqué par Joan Torras en 1709 et placé dans une des premières chapelles latérales droites de la cathédrale de Gérone. Les chanoines pouvaient également financer des œuvres destinées à d'autres paroisses. Le chanoine Jaume Codolar financera une grande partie de la dorure du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Llagostera (1729) et le chanoine Juan Gualba financera en 1710 la fabrication d'un retable dédié à sainte Cécile destiné à l'église paroissiale de Torrentbó (1710)<sup>72</sup>. A titre collectif, nous pouvons citer le cas des sœurs dominicaines du couvent de Santa Clara de Vic, qui commandèrent et financèrent la fabrication d'un retable destiné au maître-autel de leur église en 1721 aux sculpteurs Josep Sunyer et Jacint Morato<sup>73</sup>. Cependant dans le cadre de commandes faites par la paroisse, il arrive que la majeure partie des travaux soit souvent financée par les paroissiens ; parfois certains mécènes apportent une contribution financière afin de participer à la fabrication ou à la dorure d'une œuvre. Dans le second contrat daté de 1710 concernant le retable de l'église paroissiale de Palafrugell, ce sont les mécènes en les personnes des conseillers municipaux de la ville qui vont apporter une participation financière importante pour l'élaboration du retable destiné au maître-autel. Un cas plus explicite et déjà cité<sup>74</sup> que nous étudierons ultérieurement, est celui de la dorure du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Llagostera. Jaume Codolar, chanoine de la cathédrale de Gérone, qui avait déjà financé en 1710 le retable de l'Annonciation situé dans la cathédrale, natif de la ville de Llagostera, figurera en tant que principal mécène à hauteur d'une participation financière de 900 livres barcelonaises, aux côtés des paroissiens et du conseil de fabrique de l'église<sup>75</sup>.

Lorsque la paroisse n'avait pas suffisamment de fonds pour financer la fabrication ou la dorure d'un retable, les paroissiens et parfois la population voisine du lieu concerné pouvait apporter leur contribution financière à la réalisation du projet. Le cas du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Llagostera illustre parfaitement cet état de fait. Fabriqué par

---

<sup>72</sup> CD-R 1, annexe n°231, p. 1566.

CD-R 1, annexe n°191, p. 1503.

<sup>73</sup> CD-R 1, annexe n°217, p. 1542.

<sup>74</sup> CD-R 1, annexe n°231, p. 1566.

<sup>75</sup> CD-R 1, annexe n°231, p. 1566.

Miquel Llavina en 1681<sup>76</sup> pour un montant de 2.575 livres barcelonaises, ce retable ne sera doré que 48 ans plus tard, en 1729<sup>77</sup>. Certainement dû aux conséquences de la guerre de Succession (1700-1714), comme le suggère Grau i Pujol dans son article<sup>78</sup>, ce décalage temporel peu courant dans le processus de fabrication et de dorure d'un retable prouve les difficultés économiques que les commanditaires eurent pour assumer financièrement dans les délais prévus les échéances fixées lors de la rédaction du contrat de fabrication en 1681. Alors que le délai fixé au préalable est de six années, le 1<sup>er</sup> août 1688, Miquel Llavina reçoit la somme de 462 livres barcelonaises.<sup>79</sup> Soit l'artiste avait pris du retard dans l'évolution de ses travaux, dû à d'autres commandes, soit les commanditaires n'avaient pas les fonds nécessaires et ne pouvaient donc s'acquitter de leur dette. Toujours est-il qu'en 1729, alors que la décision de dorer le retable fut prise, ce sont les paroissiens qui contribuèrent en partie au financement des travaux de dorure de l'œuvre. Sur l'ensemble des dons, les deux legs les plus importants furent ceux du chanoine Jaume Codolar, originaire de Llagostera, à une hauteur de 900 livres barcelonaises, et celui du père Grau Goterra à raison d'un apport financier de 557 livres barcelonaises. Ces deux seuls legs, représentent 53 % de la totalité du prix de la dorure de l'œuvre d'une valeur de 2.700 livres barcelonaises. Par ordre d'importance, les deux dons suivants, celui du sacristain, le père Joan Mundet y Vidal, 100 livres barcelonaises et l'apport du conseil de fabrique de l'église, 98 livres et 16 sous, représentent 7,3 % du budget. Le reste des dons est réparti entre les paroissiens et la population avoisinante (39,7%)<sup>80</sup>.

Afin d'évaluer la contribution de chaque catégorie, on a divisé en trois groupes - clergé régulier, représentants de la municipalité et particuliers -, les mécènes qui ont participé au financement des travaux de dorure du retable de l'église paroissiale de Llagostera.

L'histogramme 3<sup>81</sup> présente la provenance des legs avec la valeur correspondante à la contribution financière apportée. On constate que la catégorie « clergé régulier » qui comprend les participations financières du chanoine Codolar, de la fabrique de l'église et des différents prêtres et recteurs figurant sur la liste, a contribué au financement à une hauteur de 1.798 livres barcelonaises et 4 sous.

<sup>76</sup> CD-R 1, annexe n°117, p. 1392.

<sup>77</sup> CD-R 1, annexe n°231, p. 1566.

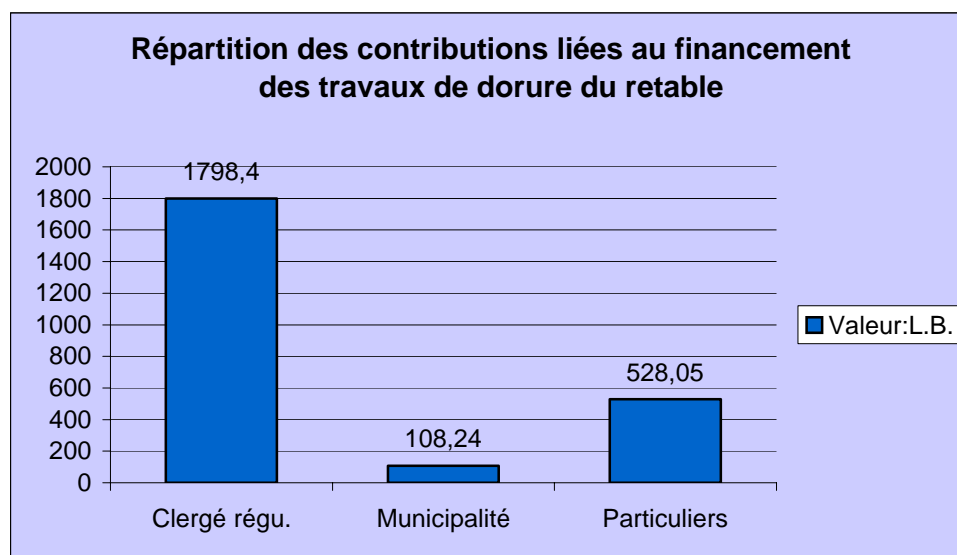
<sup>78</sup> Grau i Pujol, Puig i Tàrrach : « *Escultors i dauradors a Llagostera (ss.XVII-XVIII)* », *Quaderns de la Selva*, n°4, Centre d'estudis selvatans, Santa Coloma de Farners, 1991, p.59.

<sup>79</sup> A.H.P.G. : Notaria Caldes – Llagostera, notaire Jaume Axandri, registre n°417, (1688), ff. 178r/v : « *Apocha. Dicto die (...). Ego Michael Llavina escultor civis Bar.º pronunch In Castro de Locustaria dios.Gerundae habitator etc. Grattis et Confiteor et recognosco vobis Petro Gas (...) pnti Ano Currenti (...) operariis et fabricae del retaulo del Altar Major Eclia. Parrochials dicti Castri de Locustaria (...) et solutionibus quatuor Centum octuaginta duas libras moneate (...)* ».

<sup>80</sup> CD-R 1, annexe n°231, p.1566.

<sup>81</sup> Histogramme présenté à la page 56.

Les particuliers concernent les individus stipulés sur le document avec ou sans précision de leur statut professionnel. La contribution de ces derniers s'élève à 528,5 livres barcelonaises, auxquelles il faut ajouter une « *quartera* »<sup>82</sup> de blé dont la valeur n'est pas précisée. Enfin, la municipalité a fait don de 108,24 livres barcelonaises.



**Histogramme 3**

Si on réalise une étude en pourcentage on se rend compte que le clergé finance 74% du budget, les particuliers, 22% et la municipalité par ses représentants 4%. Cette étude permet de conforter l'hypothèse du rôle prépondérant de l'Eglise et de ses acteurs - déjà constaté en zone urbaine - dans les zones rurales, même si le secteur agricole, comme on le constatera plus tard, représente un mécénat dont la contribution financière n'est pas négligeable.

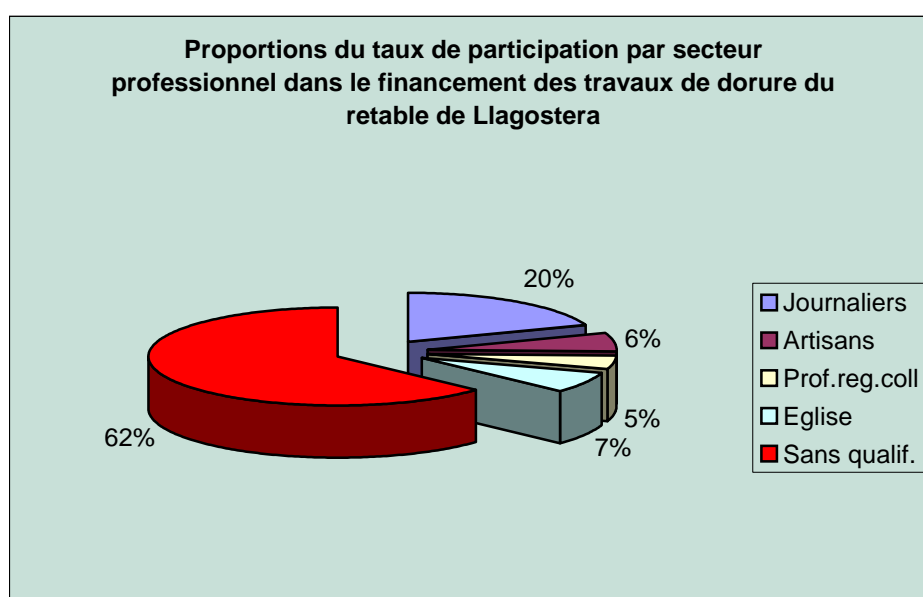
La liste présentée dans cette étude compte 133 acteurs dans la participation au budget. Si on calcule la totalité des dons qui ont été faits on arrive à un total de 2.434 livres barcelonaises, 69 sous et 6 deniers. Or le prix fait de la dorure du retable proposé par le maître doreur Félix Pi est de 2.700 livres barcelonaises. Il reste une différence de 276 livres barcelonaises, 30 sous et 4 deniers. Il est indubitable que dans cette somme il faut considérer la somme de la vente du « *quartera* » de blé légué par Jaume Farrer. La liste n'étant apparemment pas complète, il est difficile de préjuger la valeur exacte de ce « *quartera* » de blé étant donné les

<sup>82</sup> Boada i Raset, J. : « *Girona després de la Guerra de Successió* », I.E.G., éd. Dalmau Carles Pla S.A., Girona, 1986, p.62 : mesure catalane équivalente à 72,32 litres soit environ 63 kilogrammes.

diverses fluctuations de prix et des éventuels participants supplémentaires au financement du retable.<sup>83</sup>

L'analyse par secteurs d'activité représentés sur la liste permet de constater une forte représentation du secteur des personnes travaillant comme journaliers, suivi par le secteur des professions regroupées en collège, et une quasi inexistence du secteur des professions artisanales. L'étude ne peut être exhaustive dans le sens où le statut professionnel de 4% des mécènes n'a pu être identifié. L'Eglise est évidemment considérée comme un secteur à part. On entend par « journaliers », les professions du domaine agricole répertoriées sur la liste sous les qualifications de « *Pagès, Masover, Manescal, Traballador*<sup>84</sup> ».

Le secteur des professions artisanales comprend les métiers liés à ce secteur professionnel comme les « *Mestre de casas, Teixidor, Moliner, Sastre, Farrer* ». Les professions regroupées en collège représentent les autres activités entre autres les professions de « *Llicenciat, Negociant, Apotecari, Carreter* ».



#### Secteur 4<sup>85</sup>

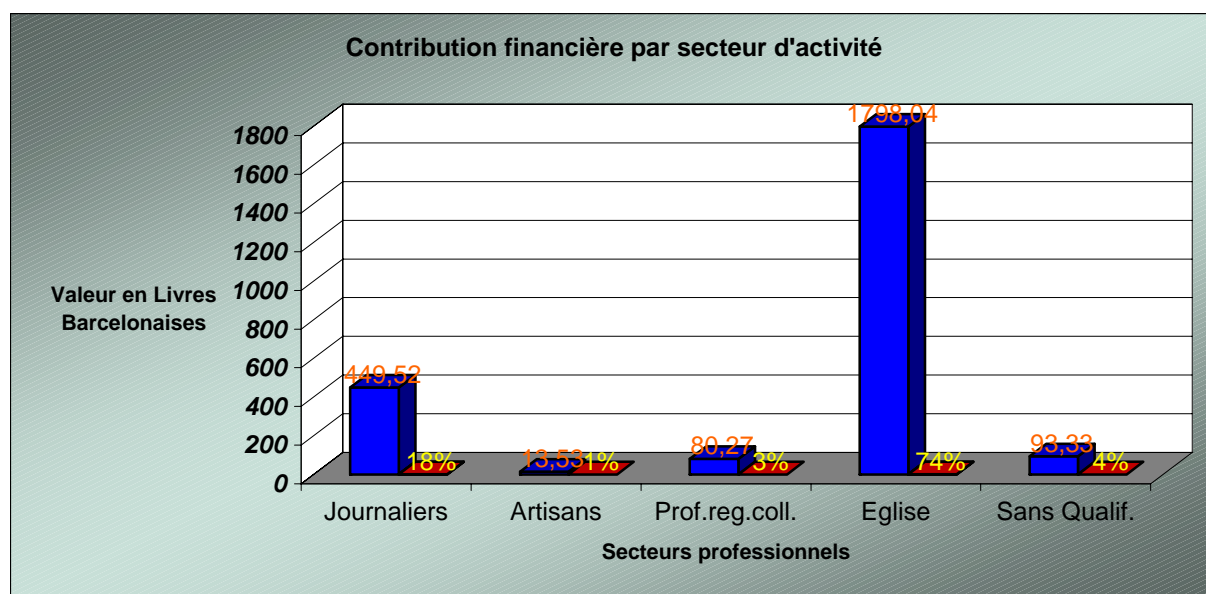
L'étude du secteur ci-dessus (secteur 4) met en exergue une représentation massive du nombre de participants non définis professionnellement. Ils représentent sur 133 personnes

<sup>83</sup> Si on se réfère à l'étude proposée par Grau i Pujol, il comptabilise 135 participants alors que sur le document dont nous disposons il en apparaît 133. Probablement que la liste figurant dans l'analyse proposée n'est pas complète. N'ayant pas localisée cette liste, on s'en tiendra à celle qui est citée dans cette étude.

<sup>84</sup> Probablement un ouvrier agricole.

<sup>85</sup> Symboles de la légende : Prof.reg.coll. = Professions regroupées en collège ; Sans qualif.= sans qualification.

figurant sur la liste une valeur de 62%<sup>86</sup>. Les personnes travaillant dans le secteur ouvrier représentent 20%, l'Eglise 7%, les professions du secteur artisanal 6% et le secteur des professions regroupées en collège et libérales représente 5%. Comme nous le verrons grâce à l'étude du graphique représenté ci-dessous (Histogramme 4), le nombre de représentants par secteur n'est pas forcément synonyme d'une contribution financière importante. Il apparaît toutefois, en dehors des individus non qualifiés, une prédominance des professions liées à l'agriculture, en dehors des professions cléricales.



**Histogramme 4**

Les représentants de l'Eglise financent à 74%, soit 1.798, 4 livres barcelonaises, les travaux de dorure du retable. Il est un fait que la contribution du chanoine Codolar de 900 livres barcelonaises est un apport essentiel dans le budget, étant donné que son legs représente une valeur de 33,33% sur la totalité du prix fixé. Le secteur agricole est celui qui finance le plus en comparaison des autres secteurs professionnels identifiés. Avec une contribution financière de 449,52 livres barcelonaises, il représente 18% de la totalité des fonds versés ; cela sous-entend une forte représentation de ce dernier dans la région. Les individus non qualifiés professionnellement participent à hauteur de 93,33 livres barcelonaises, soit 4% du budget. Etant donné le caractère agraire de la région on peut supposer qu'une partie d'entre eux appartiennent au secteur agricole. Les deux autres secteurs professionnels peu représentatifs

<sup>86</sup> Il s'agit probablement de paysans.



de l'ensemble, participent respectivement à une hauteur de 3% pour l'un et 1% pour l'autre. La faible participation du secteur artisanal s'explique par le fait que ce dernier est non seulement peu représenté dans le monde rural et que sa condition modeste ne lui permet pas de disposer suffisamment de fonds nécessaires pour apporter une contribution financière plus importante (Histogramme 4).

Lorsque les commanditaires sont les mécènes, lors de la rédaction du contrat, on tiendra compte de leur avis quant au choix du programme iconographique ainsi que de la polychromie à appliquer. Le contrat concernant le retable du maître-autel de l'église paroissiale de Palafrugell est signé par la paroisse en la personne du sacristain et des prêtres bénéficiaires, du conseil de fabrique et par deux conseillers municipaux : « *el sindichs de la obra nova (...) elegits y anonemats per la dita Universitat del mateix Castell de Palafrugell (...)* »<sup>87</sup>.

Les professions représentées dans ce document sont très diverses (un pharmacien, un épicier, un notaire, un marchand etc.). Ils seront donc consultés au moment de déterminer l'iconographie du retable, « *Item que dit senyor Costa aje de treballar (...) aje de fer les figuras des sants que dit senyors sindichs voldran y li ordenaran* ».<sup>88</sup> L'analyse du document permet de déduire que la majeure partie des frais ne seront pas assumés par la fabrique de l'église paroissiale, même si elle est le destinataire de l'œuvre.<sup>89</sup> Le fait que l'on tienne compte du choix iconographique des mécènes sous-entend que le poids de la contribution financière de ces derniers leur donne un rôle majeur dans l'édification d'une œuvre, même s'ils n'en sont pas les destinataires.

Le contenu de deux reçus de paiement concernant le retable du maître-autel de l'église paroissiale de Cassà de Selva, pose une ambivalence quant au financement de ce dernier. Cependant il apparaît que la ville par le biais de ses juridictions eut un rôle prépondérant quant au financement des coûts de fabrication du retable. En effet, le premier reçu trouvé datant du 8 janvier 1706 sur lequel on peut lire, « *Pau Costa (...) confiteor vobis reverendo Jacobo Fonalleras, presbitero et hebdomadario ecclesiae parochialis dictae villae presenti, quod dedistis et solvistis mihi(...). Et sunt ab bonum comptum del preu fet de la fàbrica del retaula major dictae per Universitatem dictae villae mihi verbo datum (...)* »<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> CD-R 1, annexe n°194, p. 1508.

<sup>88</sup> CD-R 1, annexe n°194, p. 1508.

<sup>89</sup> Cas du retable destiné au couvent et monastère de la « Mercé » de Vic où la confrérie de saint Eloi, Honorat et Eulalie a un luminaire perpétuel devant le maître-autel où le retable sera placé.

<sup>90</sup> CD-R 1, annexe n°176, p. 1476.

Le second reçu daté du 18 septembre 1707 comporte le texte suivant : « *Paulus Costa ( ... ) confiteor et recognosco vobis honorabili Narciso Grahit anno proximo a lapso iurato universitatis dictae villae, honorabili Salvio Jubert ( ... ) colectari taliae sive de la talla del retaula major ecclesiae parochialis dictae villae licet absenti et notari quod dedistis et solvistis mihi numerando ( ... )* »<sup>91</sup>.

Une première analyse de ces deux reçus permet de déduire l'hypothèse que c'est la municipalité qui aurait financé une grande partie des frais de construction du retable. On est alors en droit de se demander l'origine de la provenance des fonds destinés au financement de la construction de l'œuvre ? En accord avec Aurora Pérez Santamaria, il semble que l'hypothèse la plus vraisemblable consisterait à prendre en considération la création de taxes ou d'impôts particuliers destinés à participer au financement pour la réalisation du retable comme ce fut le cas pour le financement du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès<sup>92</sup>. Si on fait une étude comparative avec le retable de l'église paroissiale de Palafrugell, c'est la paroisse qui a financé la majeure partie des travaux. En ce qui concerne le retable de Cassà de Selva, étant donné que le contrat n'a pas encore été localisé, il est toutefois difficile de considérer cette hypothèse comme définitive. Par contre la fin des travaux de dorure du retable de Cassà de la Selva fut financée par la fabrique de l'église. Le contrat daté du 7 avril 1711 stipule que les marguilliers engagent les frères Soler et les frères Colobran pour effectuer les travaux de dorure de l'œuvre pour une valeur de 1.600 livres barcelonaises<sup>93</sup>

L'initiative de la réalisation d'un retable émane souvent d'une collectivité. Les associations de laïques, les confréries réunies par une dévotion commune ou par l'exercice d'une même profession, sont à l'origine de nombreuses commandes<sup>94</sup>. Le phénomène de religiosité populaire est un facteur important dans la fabrication et par conséquent dans la diffusion du retable baroque. L'église est par définition le lieu où se déroulent les événements de culte qui jalonnent la vie de l'individu à l'époque moderne (baptêmes, mariages, enterrements, cérémonies des fêtes religieuses). Afin qu'ils se produisent dans le meilleur cadre possible, notamment les actes courants, il fallait décorer le temple d'autels, de retables, d'orgues, de peintures et de bien d'autres éléments. Les confréries pieuses ou professionnelles furent ne serait-ce que par leurs multiples dévotions des éléments moteurs dans la production

<sup>91</sup> CD-R 1, annexe n°182, p. 1488.

<sup>92</sup> La municipalité créa un impôt supplémentaire qui consistait à verser une taxe supplémentaire les jours fériés où les pêcheurs sortaient en mer pour travailler, d'où la présence de ceintures ornées de poissons sur les atlantes situés au niveau du socle du retable.

<sup>93</sup> CD-R 1, annexe n° 197, p. 1515.

<sup>94</sup> Cas de la confrérie de la Vierge du Rosaire.

de retables baroques. Les paroisses furent les principaux centres de ces dernières. Elles occupaient les chapelles des églises paroissiales, des couvents, des monastères et des cathédrales comme c'est le cas à la cathédrale de Gérone où se trouve la chapelle de la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone, dans laquelle est placé un retable baroque de la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle sous le vocable des Quatre Saints Martyrs. Les confréries entretenaient leur chapelle avec soin pour non seulement offrir leur invocation à la vénération publique mais aussi pour officier les différents actes religieux avec la plus grande dignité.

A cette époque les institutions confraternelles et corporatives étaient toutes dénommées confréries. On peut toutefois les subdiviser en deux groupes : les confréries à caractère pieux et les confréries et les corporations professionnelles.

Les corporations de métier avaient pour habitude de financer les retables dédiés à leur saint patron, qu'elles plaçaient dans des chapelles réservées à cet effet dans les églises ou dans les cathédrales. Dans ce cas, le commanditaire est une personne morale représentant la corporation qui nomme une commission pour signer le contrat avec l'artiste concerné. Cette commission est composée de quelques uns ou de tous les membres représentant la structure corporative, désignés toujours par une sorte de conseil, dont les séances étaient régulièrement convoquées pour décider des affaires à caractère important.<sup>95</sup> C'est le cas par exemple de la confrérie du Rosaire, dont la diffusion est très répandue en Catalogne<sup>96</sup>, qui a commandé à Pau Costa un retable dédié à la Vierge du Rosaire (1704), situé dans une des chapelles latérales de l'église paroissiale sant Esteve d'Olot. Les commanditaires sont les membres du conseil de la confrérie. L'étude du contrat révèle que le conseil s'était réuni quelques jours au préalable afin de nommer une commission qui devait se réunir quelques jours plus tard en présence du sculpteur pour convenir des conditions et du prix du retable : « *Item és pactat que los dits senyors priorista, parbodres y desaners, eo de la Quinsena, attenent que ja lo dia de setse del mes de novembre proppassat fou resolt per la mateixa Quinsena de que se eligissen personas per ajustar ab lo sobredit Pau Costa, mestre, lo treball de fer dit retaula, (...), después de haver tingudas vàrias juntas, ajustat lo treball, o cost de dit retaula ab lo dit*

<sup>95</sup> A titre d'information se rapporter au décret royal accordé par Charles II aux sculpteurs de Barcelone, document dans lequel sont écrits les statuts de la confrérie, annexe n°242 , p.

<sup>96</sup> Concernant la province de Gérone, nous avons comptabilisé pour la période étudiée 31 documents qui attestent de l'existence d'un retable dédié à la Vierge du Rosaire (contrats, reçus, notification sur livre de compte etc.) : CD-R 1, annexes n° 3, p. 1200, n°4, p. 1202, n°9, p. 1215, n°10, p. 1216, n°12, p. 1220, n°14, p. 1223, n°16, p. 1226, n°17, p. 1229, n°21, p. 1234, n°22, p. 1236, n°25, p. 1241, n°26, p. 1242, n°27, p. 1244, n°29, p. 1248, n°31, p. 1253, n°40, p. 1271, n°45, p. 1279, n°46, p. 1281, n°47, p. 1283, n°48, p. 1284, n°50, p. 1287, n°55, p. 1296, n°59, p. 1302, n°64, p. 1312, n°70, p. 1339, n°73, p. 1326, n°76, p. 1331, n°110, p. 1382, n°164, p. 1461, n°172, p. 1470 et n°229, p. 1563.

*mestre Pau Costa en dos mil lliuras de moneda barcelonesa (...) »<sup>97</sup>. Il en est de même pour le retable de saint Joseph (1707) de l'église paroissiale de sant Esteve d'Olot, commandé par la confrérie de saint Joseph : « *Sobre la fabrica del infrascrit retaula per y entre Josep Cortada, sculptor de la present Vila de Olot, bisbat de Gerona, de una part Esteve Banet flasquer y Joan Alzina menor de dies fuster en lo present any Pobordres de la confrarie del glorios S[an]t. Josep fundada en la parrochial Isglesia de S[an]t. Esteve de la dita Vila, (...) tots confreres mestras de dita confrarie ; Elegits per lo effecte infrascrits per lo dit offici y confrarie ab ple poder per las cosas infrascritas com es de veurer de llur facultat ab altre acte rebut en poder del notari avale scrit als 28 de Mars proppassat de part altre son estats fets pactats firmats y jurats los capitols pactes y evinença següents (...) »<sup>98</sup>.**

Les commanditaires peuvent aussi être représentatifs d'une association de type laïque sans que ce soit une structure corporative. C'est le cas de l'association des « *Dones de Taradell* », qui ont commandé la fabrication d'un petit retable dédié à la Vierge (1701), au sculpteur Pau Costa destiné à une chapelle de l'église paroissiale de Taradell<sup>99</sup> : « *Tractat y convingut és estar per y entre Elena Bellpuig, muller de Pere Joan Bellpuig, pages de la parrochia de Sant Genis de Taradell, y Maria Reig, muller de Anthoni Reig, parayre de dicta vila de Taradell, administradoras de la asociacio dita de las donas, lo reverent Agusti Vinader, prevere y rector de dita iglésia de Taradell, Jaume Vial y de Munt, pagès de dita parrochia de Taradell, y Josep Santmiquel, texidor de llana de dita vila de Taradell, obrers de dita iglésia de Taradell de una part y Pau Costa, escultor, ciutedà de Vich (...) ».*

L'étude du corpus documentaire fait apparaître une grande diversité sociale et professionnelle en dehors de l'Eglise et de ses représentants, assez représentative des catégories socioprofessionnelles dans la province de Gérone à l'époque étudiée. Cette constatation n'est pas étonnante car par la conception d'un retable le ou les commanditaires participent à la vie liturgique et dévotionnelle de leur église paroissiale, de la chapelle de leur confrérie ou de leur famille. Afin que la réception de l'œuvre soit meilleure, l'emplacement de cette dernière à l'intérieur de l'édifice était prévu : en effet, les dimensions du retable étaient tributaires du cadre architectural dans lequel il était inséré. Il est une œuvre à « *diffusion sociale* » (M<sup>a</sup>).

<sup>97</sup> CD-R 1, annexe n°172, p. 1470.

<sup>98</sup> CD-R 1, annexe n°180, p. 1485.

<sup>99</sup> CD-R 1, annexe n°166, p. 1463.

Assumpta Roig i Torrentó), à caractère narratif dont l'emplacement devait le mettre en valeur afin que tous puissent le voir et se recueillir devant.

Par ailleurs, l'étude de la typologie documentaire permet de mieux cerner le type de relations existantes entre le client et l'artiste. Les obligations contractuelles de chacun des intervenants permettent de constater comme nous le verrons dans la seconde partie de ce chapitre que l'artiste est beaucoup plus soumis aux choix et aux directives de son commanditaire malgré l'apparente liberté de sa profession. Il suffit de se référer au tableau présenté à la page suivante pour se rendre compte que les conditions et les obligations contractuelles de l'artisan sont plus nombreuses et plus strictes que celles du commanditaire.

## TABLEAU DES OBLIGATIONS CONTRACTUELLES DE CHAQUE INTERVENANT \*

INTERVENANTS	PLAN	OBLIGATIONS	GARANTIES	FORMES DE PAIEMENT	MONNAIES
<b>ARTISTES</b>  <b>.Sculpteurs</b> <b>.Doreurs</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Selon les conditions exigées par le commanditaire</li> <li>. Fourni et dessiné par l'artiste</li> <li>. Fourni par l'artiste et dessiné par un autre maître</li> <li>. Fourni par le commanditaire</li> <li>. Modification du modèle original selon le choix du commanditaire :</li> <li>. Architecture</li> <li>. Structure</li> <li>. Iconographie</li> <li>. Copie d'un modèle déjà existant.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Réalisation des termes du contrat :               <ul style="list-style-type: none"> <li>. Architecture</li> <li>. Sculptures</li> <li>..Pièces architectoniques</li> <li>. Polychromie</li> <li>. Carnations</li> <li>. Peintures</li> <li>. Dorure</li> </ul> </li> <li>. Respect des délais de fabrication ou de dorure de l'œuvre (par étape et final).</li> <li>. Fournir la main d'œuvre et les moyens nécessaires pour les travaux (fabrication et dorure).</li> <li>. Assister à la mise en place de l'œuvre :               <ul style="list-style-type: none"> <li>. A la charge du commanditaire ou à la charge de l'artiste selon les cas.</li> </ul> </li> <li>. Expertise de l'œuvre à frais partagés.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Hypothèque sur les biens.</li> <li>. Intervention d'un autre maître en cas de non respect du contrat</li> <li>. Remises de pièces déjà exécutées.</li> <li>. Garants :               <ul style="list-style-type: none"> <li>. professionnels de même spécialité</li> <li>. Amis</li> <li>. Membres de la famille</li> </ul> </li> </ul>	<p>_____</p>	<p>_____</p>
<b>COMMANDITAIRES</b>  <b>.Confréries</b> <b>.Paroisses</b> <b>.Recteurs</b> <b>.Ordres religieux</b> <b>.Particuliers</b> <b>.Clergé</b> <b>.Municipalité</b>	<p>_____</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Acquiescement de la somme convenue pour les travaux commandés (fabrication ou dorure)</li> <li>. Transport de l'œuvre + prévision des moyens pour son installation (main d'œuvre et matériaux nécessaires)</li> <li>. Faciliter le bois et autre matériau (selon les cas)</li> <li>. Respecter l'engagement du contrat avec l'artiste choisi sauf cas de non respect du contrat par ce dernier (maladie , décès ...)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Hypothèque sur les biens</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. En trois termes :               <ul style="list-style-type: none"> <li>. Signature du contrat</li> <li>. A la moitié de l'œuvre</li> <li>. L'œuvre placée et expertisée</li> </ul> </li> <li>. Selon les fêtes religieuses</li> <li>. Selon l'évolution des travaux</li> <li>. L'œuvre terminée placée et expertisée.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Livre barcelonaise</li> <li>. Doublon d'or</li> <li>. Ducat</li> <li>. En nature (denrées alimentaires).</li> </ul>

\* Tableau récapitulatif des éléments relevés dans les contrats

## 2 – Techniques matérielles et conditions financières.

Le processus constructif d'un retable passe par diverses étapes au cours desquelles différents éléments interviennent. Élément indispensable pour assurer la conformité du compromis préalablement établi entre les deux parties intéressées, le plan constituait la phase clé et initiale dans la conception de l'œuvre. Sa fonction est double : il met non seulement en valeur le travail de création et de style de l'artiste mais aussi valorise les trois fonctions essentielles dans le processus contractuel qui sont :

- le choix du modèle,
- le suivi de ce dernier dans la fabrication,
- la vérification de la conformité de l'œuvre fabriquée par rapport au projet initial.

### a) Les plans de retables.

Le plan est l'élément essentiel si ce n'est fondamental à la réalisation du retable. Ce dernier est construit selon le modèle que l'artiste lui-même ou un autre a dessiné. Le tracé du plan pouvait être représenté selon deux modalités. La première consistait à dessiner le schéma du retable en entier, selon les données transmises par le commanditaire. La seconde consistait à représenter deux moitiés distinctes délimitées par un axe symétrique, notamment lorsque le commanditaire ne notifiait pas de façon précise les caractéristiques architecturales que l'œuvre devait présenter ( photographies 2 et 3 ).



**Figure 2 : schéma du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Tossa de Mar.**



**Figure 3 : demi-schéma d'un autre retable sous le vocable de la Vierge du Rosaire destiné à l'église paroissiale de Tossa de Mar<sup>100</sup>.**

<sup>100</sup> Photographies : Moré Aguirre, D., *Cas Fuster : la família Martí a través dels seus documents, Quaderns d'estudis Tossencs*, n°6, éd. Ajuntament de Tossa de Mar, Diputació de Girona, Girona, 2000, p.228.

Le plan est généralement dessiné par le sculpteur qui sera l'auteur de l'œuvre, selon les normes dictées par les commanditaires, « (...) *conforme a la trassa feta de sa ma propia en mig full de paper (...)* »<sup>101</sup>. Parfois le commanditaire présente un plan dessiné par un autre artiste ou demande au sculpteur une modification par rapport au plan original. Deux possibilités se présentent : il peut s'agir d'une ou de plusieurs modifications par rapport au plan dessiné par le maître-sculpteur, tel est le cas du retable pré-baroque de l'église paroissiale de Bordils (1608), où l'œuvre a subi deux modifications de sa structure architecturale au cours de sa fabrication sur une période de vingt et un mois,<sup>102</sup> ou bien lorsque le plan d'un autre artiste est choisi, le sculpteur devra apporter certaines modifications souhaitées par le commanditaire par rapport à la structure et à la composition originale du plan. C'est le cas du retable de la chapelle de sainte Cécile de Torrentbó (1710), pour lequel il est stipulé dans le contrat que les sculpteurs Francesc et Joan Julià devront représenter une scène différente de celle qui figure sur le plan : « (...) *segons thenor o forma de la trassa o modello se ha feta y sels és entrega sota escrita y firmada de mà y lletra de dit illustre senor Canonge Juan Gualba(...). Item que en lloch de la historia ques troba en dita trassa que és als peus de Santa Cicilia degan comprometen fer y posarhi la historia de la degollacio de dita santa ab lo verdugo aportant y tenint lo punyal o gavineta en la mà* »<sup>103</sup>.

En théorie lors de la rédaction du contrat le commanditaire donne certaines indications relatives aux éléments qui conforment l'œuvre. Il s'avère que ce n'est pas toujours le cas. Selon les contrats ces références sont plus ou moins succinctes. Cependant l'insistance sur la conformité de l'œuvre par rapport au modèle présenté est une indication redondante que l'on trouve systématiquement dans tous les contrats.

Le plan est en possession et sous décision<sup>104</sup> de l'artiste ou du commanditaire durant l'exécution des travaux. Cet aspect varie selon les cas. De façon générale le plan est remis au commanditaire et après acceptation de ce dernier, il est attesté devant notaire, signé par le commanditaire et par le sculpteur auteur du plan, « (...) *del modo y forma y ab las figuras que està lo modello que de present entrega als dits senyors priorista y pabordres de Nostra Senyora del Roser, firmat de mà y lletra de dit Gaspar Clapera, notari infrascrit y de dit*

<sup>101</sup> Contrat de fabrication du retable de l'église paroissiale de Riudaura (1606), CD-R 1, annexe n° 30, p. 1251.

<sup>102</sup> CD-R 1, annexe n°34, p. 1259.

CD-R 1, annexe n°37, p. 1265.

CD-R 1, annexe n°38, p. 1267.

<sup>103</sup> CD-R 1, annexe n°191, p.1503.

<sup>104</sup> Cela sous-entend que l'artiste ou le commanditaire, selon les cas, peut effectuer une quelconque transformation au cours des travaux (citons à titre d'exemple le cas du retable de saint Etienne de Bordils, qui a subi deux modifications supplémentaires au cours des travaux de fabrication par rapport au modèle initial).



*honorable Pau Costa, mestre (...) ».*<sup>105</sup> Il advient que lorsque le commanditaire est absent, le notaire signe à sa place.

Ces formalités étant réglées, deux cas de figures se présentent. En effet, soit le plan est remis à l'artiste qui le conserve pendant toute la durée des travaux de construction de l'œuvre, soit le commanditaire exige la remise du plan par l'artiste, si ce dernier devait s'absenter pour une période donnée, pendant la réalisation des travaux, comme c'est le cas pour la fabrication du retable d'Arenys de Mar (1706), « *Item ab pacte que los dits administradors, eo lo dit reverent rector en nom de aquells, hage de tenir en son poder lo sobre dit modello o trassa en lo discurs del temps que en la fàbrica de dit retaula no se treballarà, lo qual modelo dega lo dit Pau Costa deixar y entregar en mà de dit reverent señor rector y en manera alguna li sia licit ni permès aportar sen aquell fora dita present villa, si sols lo puga tenir en son poder en tot lo temps que treballarà en dita fàbrica y no altrament »*<sup>106</sup>.

Dans les contrats les plus explicites, les commanditaires indiquent de façon précise ce qu'ils souhaitent quant à la conception du retable. Le contrat du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Palafrugell illustre parfaitement cet aspect là. Un premier contrat est établi le 11 juillet 1708, selon lequel le retable doit être fait d'après le modèle du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Cassà de la Selva, « (...) *Pau Costa hage de fer y fabricar, com fer y fabricar promet lo dit retaula major, conforme a la trassa que per dits señors sindichs se firmanan que es la trassa del retaula major de la iglesia de Cassà de la Selva, (...) »*<sup>107</sup>. Deux ans plus tard, le 2 novembre 1710, un second contrat sera signé, annulant l'effet du premier, dans lequel on peut constater que les commanditaires souhaitent changer le modèle du retable, afin que ce dernier soit similaire à celui d'Arenys de Mar, « *E primerament és pactat (...) e lo dit senyor Pau Costa aja de immitar tant en lo rumbo com en las polides de la escultura al dit retaula de Arenys ab condicio que tinga de fer sinch panys, conforme y corresponents als sinch panys de las parets que son en lo presbiteri de la dita iglésia de Palafrugell*<sup>108</sup> ».

Le contrat du retable du maître-autel de l'église du couvent de « *la Mercè* » de Vic (1700) offre un cas similaire : les commanditaires souhaitent une certaine ressemblance quant à certaines parties du retable avec celui de la Merci de Barcelone : « *Item que dit mestre Joan Francesch Morato, esculptor, haja de compromet y se obliga en treballar la pastera de Nostre Señora com un dibuix que vuy se troba en la sagristia de dit convent (...). El trono de*

<sup>105</sup> CD-R 1, annexe n°172, p. 1470.

<sup>106</sup> CD-R 1, annexe n°177, p. 1477.

<sup>107</sup> CD-R 1, annexe n°187, p. 1494.

<sup>108</sup> CD-R 1, annexe n°194, p. 1508.

*Nostra señora que ha de ésser fet y treballat de fusta, axi y del conformitat és fet y treballat de plata als peus de Nostra Señora de la Mercè de la ciutat de Barcelona.*

*Y lo restant del dit retaula haja de compromet treballarlo en la forma y disposicio y ab las columnas, pasteras y figuras y demás adornamentos com lo que vuy fet y treballat en lo altar major de Nostra Señora de la Mercé de la ciutat de Barcelona (...).*

*Item que dit mestre Joan Francesch Morato (...). Y entre la polsera y lo quarto de la columna, hi haja de continuar un muntant treballat com lo ques troba en lo mateix endret en lo dit retaula del altar major de Nostra Señora de la Mercé de Barcelona »<sup>109</sup>.*

Que peut-on déduire de ce phénomène de mimétisme ? Il apparaît qu'assez souvent les sculpteurs reproduisent leurs modèles en les ajustant aux mesures du lieu auquel le retable était destiné. Si on se réfère aux retables de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot, du maître-autel d'Arenys de Mar (seul le socle diffère<sup>110</sup>), du maître-autel de l'église paroissiale de Palafrugell, tous faits par Pau Costa dans une période comprise entre 1704 et 1710, on constate une certaine similitude dans la typologie, dans la thématique et la figuration des scènes sculptées en relief, dans la représentation iconographique. Est-ce une question pratique pour l'artiste, étant donné le cumul des commandes ou une exigence des commanditaires dont le choix révèle une sensibilité plus axée vers une baroque plus évident ? Partant du principe que la construction d'une œuvre est l'objet d'une demande explicite avec des exigences techniques et intellectuelles, ce phénomène se devait à l'insistance des commanditaires qui souhaitaient posséder un retable conforme à un autre exemplaire qui avait été fait dans une autre localité. Si on fait une comparaison entre le retable du maître-autel de l'église paroissiale de Cassà de la Selva<sup>111</sup> et celui d'Arenys de Mar<sup>112</sup>, on observe que ce dernier présente des caractéristiques beaucoup plus baroques par rapport au premier, notamment dans le travail des volumes et surtout par sa typologie concave qui accentue considérablement la notion de profondeur. Il apparaît clairement que la modification du choix révèle une sensibilité du commanditaire vers un style baroque beaucoup plus affirmé.

Par ailleurs il ne faut pas oublier que la réputation d'un artiste se faisait aussi sur la qualité de ses œuvres et que le choix des commanditaires envers ce dernier en dépendait.

<sup>109</sup> CD-R 1, annexe n°162, p.1456.

<sup>110</sup> A.P.A.M. : Obra I, ff.116r/v : le socle est en pierre de Jaspe acquise en 1638 pour une valeur équivalente à 28 livres barcelonaises. Il fut fabriqué par les maîtres sculpteurs Sebrà et Bordoy en 1642 [Archives paroissiales d'Arenys de Mar : Obra I, f.118 r/v.]

<sup>111</sup> Modèle choisi lors de la rédaction du premier contrat relatif à la fabrication du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Palafrugell (1708).

<sup>112</sup> Modèle qui fera l'objet d'un second contrat daté de 1710, qui annulera le premier rédigé en 1708.

Parfois le commanditaire spécifie le programme iconographique ou tout au moins une partie, qu'il souhaite voir représenter sur le retable : « *Item, és pactat que les figures se han de posar en les pasteras de dit retaulo, hajan de [e]star en lo orde seguënt, ço és : lo Glorios Sant Esteve alli a[h]ont ara, de present [e]stà, a la mà dreta de dit sant Esteve, Sant Llorens, y a la [e]squerra, Sant Vicens, diaca y martir. En la pastera sobre Sant Esteve, la figura de Nostra Senyora. A la mà dreta della Sant Joan Baptista y la [e]squerra, Sant Jaume, Sant Barthomeu, a la pastera del mix sobre Nostre Senyora , y a la mà dreta dell, Sant Sebastià martir y a la mà [e]squerra Sant Miquel, y axi o promet dit Perdigo poser y u jura.* »<sup>113</sup>. Il peut également préciser le type de taille d'images qu'il souhaite , « *les figures y imatges de bulto de la Assomptio de Nra. Sra. de sant Joan Baptista de St. Merçal y de St. Benet (...)* »<sup>114</sup>. Les thèmes iconographiques sont généralement liés aux attentes précises des fidèles (dévotions diverses, culte aux saints patrons de confréries ou de corporations, aux saints protecteurs, locaux ). Le principe est le même dans le choix des couleurs, de l'or, des carnations dans les contrats de peinture et de dorure. Le contrat de dorure du retable de la Vierge du rosaire de l'église paroissiale de Colltort en illustre le cas<sup>115</sup>. En effet, selon les recommandations des commanditaires, Jaume et Pere Vilanova doivent peindre de couleur Jaspe les piédestals, « *(...) los dos pedestrals (...) tenen que ser jaspehats ab alguna pintura que stiga a gust del predict obrers y pabordres (...)* », doivent dorer à l'or fin (sous-entendu de bonne qualité), la prédelle, la structure, les corniches, deux figures entre autre en utilisant les couleurs référentes à celles utilisées en religion, « *(...) lo bancal (...) te de ser de or fi tota la talla y cornises y bases y las dos Figuras tambe doradas y las robas de ditas Figuras sian grafiadas sobredit sera menester y de las colors conforme las religions de cada una (...)* ». Parfois la couleur est précisée, « *(...) y lo que ha menester ab los diamants de color carmesi (...) les roses del plato de dita cornisa totas doradas y los camps de carmesi o azul (...) y los canals de carmesi o azul fins (...) la finitio de dit retaula dorada ab las lletras del nom JHS ben rellevades y lo camper de dita finitio o globo que sian de color blau o carmesi a coneguda de dits pabordres (...)* »<sup>116</sup>.

Les mesures, la typologie et d'autres détails pouvaient être indiqués. Si l'œuvre était destinée au maître-autel, à une chapelle latérale comme norme générale le commanditaire demandait que la structure architecturale occupe la hauteur et la largeur de l'espace à couvrir. Les unités

<sup>113</sup> CD-R 1, annexe n°37, p. 1265.

<sup>114</sup> CD-R 1, annexe n°30, p. 1251.

<sup>115</sup> CD-R 1, annexe n°59, p. 1302.

<sup>116</sup> CD-R 1, annexe n°59, p. 1302.

de mesures<sup>117</sup> figuraient parfois sur le document. Elles correspondaient à une demande très précise de la part du commanditaire. Selon les contrats, elles pouvaient désigner différentes parties du retable (hauteur des images, profondeur des niches, hauteur de socle). A titre d'exemple citons le contrat du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Sant Feliu de Guixols (1657), commandé à Domènec Rovira « el Major », dans lequel il est précisé les mesures ainsi que de nombreux détails architectoniques et décoratifs, « *Item se ha de fer lo peu pedra de llustre de alsada de deu palms (...). Item dintre de dit peu hi ha de haver un aposento de sis palms de fondo y set y mig de ample (...)*<sup>118</sup> etc. ».

Il se produit parfois une modification totale ou partielle du plan présenté par le sculpteur. Nous en avons un exemple dans le cadre de la rédaction du contrat du retable commandé par le couvent des carmélites déchaussées de Vic au sculpteur Pau Costa, « (...) *dit mestre Pau Costa ab intelligència empero y declaracio que en dit retaula y a de aver sis columnas enteras y no pilastres com està en la traça y que juntament dit Pau Costa age de fer sacra evangeli de Sant Joan y Lavabo de relleu si y conforme és en la capella del glorios sant Bernat Calvo de la Seu de vich y que lo relleu de dit retaule hage de éser proporcionat a la traça(...)* »<sup>119</sup>. La demande de modifications faite par le commanditaire Juan Gualba, lors de la rédaction du contrat<sup>120</sup> du retable destiné à la chapelle de Santa Cecilia de l'église paroissiale de Torrentbó (1710) est si complexe, que l'on est amené à se demander si la fabrication de ce retable ne dépendrait pas de la lecture de plusieurs plans. En effet la typologie est identique au plan, mais on observe un changement dans la figuration des images et dans la représentation des histoires relatives à la vie de Sainte Cécile, titulaire du retable. Les contrats de dorure peuvent également apporter une source d'informations et de données qui parfois peuvent se révéler complémentaires lorsque le contrat de fabrication n'a pas été suffisamment explicite sur l'iconographie ou sur d'autres détails architectoniques de l'œuvre. C'est le cas du retable de sainte Anne destiné à l'église paroissiale de Sant Llorenç de la Muga. Commandé par le père Andreu Figueres, prêtre bénéficiaire du culte de saint Anne le 24 août 1606 au sculpteur Rafel Oliu pour un montant de 24 livres barcelonaises, il fut doré quatre années plus tard, soit en 1610. Le contrat de fabrication stipule les données habituelles concernant les conditions de fabrication (délai, prix, obligations du sculpteur...) et précise une partie de l'iconographie qui sera représentée sur l'œuvre : « *la imàtia de Santa Anna, la qual imàtia, ell dit Oliu, té de fer y febricar de bulto, y de bona fusta, ab aquella proporsio ques*

<sup>117</sup> L'unité est le « palm » et correspond exactement à 0,19m.

<sup>118</sup> CD-R 1, annexe n°99, p. 1362.

<sup>119</sup> CD-R 1, annexe n°170, p. 1467.

<sup>120</sup> CD-R 1, annexe n°191, p. 1503.

*deu, ab una imatge de Nostra Senyora, ab un Jesuset en los brasos de bulto (...) »<sup>121</sup>. Si on se réfère au contrat de dorure et de peinture de l'œuvre daté du 9 février 1610, Gaspar Payrach doreur en titre doit peindre « en los sis taulons muntants del bancal en amunt, las sis historicas de la vida de la gloriosa Santa Anna (...) ço es quant lo glorios Sant Joachim, (...) fonch repellit per lo pontifce de la oferta en lo temple com ha stéril ; e lo segon, quan lo glorios sant se n anà de Nazaret a plorar al camp ab sos pastors per lo afront que en lo temple havia rebut. En lo tercer quant (...) per revelacio del Senyor s entorna del camp a la porta dorara del temple (...). En lo quart, quant los gloriosos sants conjugues se partiren del temple y se n tornaren en llur casa a Nazaret (...). En los dos taulons forans del bancal, Sant Yacinto y Sant Ramon de Penyafort (...) en lo mig, una Nostra Senyora de Pietat. En los pedetrals de las columnas, los quatre evangelistas. En lo mig del frontispici, un Dios Padre (...) »<sup>122</sup>. Nous observons qu'au même titre que le commanditaire choisit le programme iconographique lors de la conception de retable, il en est de même pour le choix des peintures et de la dorure au moment des travaux d'ornementation et de décoration de l'œuvre.*

Le plan, élément nécessaire à la construction d'un retable, n'est pas forcément considéré comme définitif dès sa présentation par l'artiste aux commanditaires de l'œuvre. Il peut être modifié et même changé dans son intégralité. Cela sous-entend le fait que le sculpteur est soumis à l'obligation des choix de son client, soit en suivant le plan fourni par ce dernier, soit en adoptant le plan que le commanditaire a modifié pour diverses raisons. Il ne s'agit pas toutefois de phénomènes fréquents car les commanditaires font généralement confiance au sculpteur. Dans ce cas, aucun détail n'est spécifié dans le contrat si ce n'est la qualité du bois, quelques images, laissant ainsi toute la liberté de création et de conception de l'œuvre à l'artiste concerné.



**Figure 4 : Plan du retable du maître-autel de l'église de la Piété de Vic**<sup>123</sup>

<sup>121</sup> CD-R 1, annexe n°32, p. 1256.

<sup>122</sup> CD-R 1, annexe n°39, p. 1269.

<sup>123</sup> Pérez Santamaria, A. : « *Retaules catalans del barroc tardà* », *Algunas consideracions*, in *Locus Amoenus*,

## b) Le lieu de fabrication

L'atelier et le lieu d'habitation constituent une même unité. Le sculpteur possède son propre atelier situé dans la résidence familiale, lieu de création, d'enseignement et de production, dans lequel il travaille avec ses apprentis et ses ouvriers. Le bois y arrive préparé pour procéder à la taille ainsi qu'à la confection des différents éléments du retable. Les opérations de coupe, affinage du bois, de taille et d'assemblage résument les pratiques habituelles des collaborateurs du maître. Le projet, le tracé du plan et la réalisation de certaines pièces relevaient des fonctions principales de ce dernier. Souvent sollicité pour fabriquer des retables destinés à des paroisses éloignées de son atelier, le sculpteur adapte la situation en fonction de la taille de l'œuvre. Lorsque le cas se présente, deux solutions sont envisageables : soit il réalise l'œuvre dans son atelier et la transporte vers son lieu de destination, soit il travaille sur place, auquel cas les commanditaires s'engagent à fournir un logement le temps de la durée des travaux. Cette pratique est assez courante. A titre d'exemples citons les cas des contrats de fabrication des retables d'Arenys de Mar, d'Olot et de l'église saint Luc de Gérone. Dans le contrat de fabrication du retable d'Arenys de Mar, il est précisé : « *Item és pactat y concordat que los dits administradors hagen de donar, com així ofereixen y donar prometen a dit Pau Costa durant lo temps de la fàbrica de dit retaula y no altrament, casa franca en le present vila per llur habitacio y per poder treballar la fàbrica de dit retaula, apta, capàs y idonea per dit efecte (...)* »<sup>124</sup>. Dans le contrat du retable de la Vierge du Rosaire d'Olot, on peut lire : « *(...) axi mateix donantli casa eo, habitacio franca a ell dit Costa, mestre y a su familia en la present vila durant la fàbrica de dit retaula (...)* »<sup>125</sup>. Enfin dans celui des cinq retables destinés à l'église saint Luc de Gérone, il est précisé que les commanditaires « *prometant donar a dit Jacint Moreto casa franca, y habitacio per els fadrins y així mobles necessaris ço es de roba per dormir y menjar, Aynas mobles y fustaments necessaris per llur habitacio, durant tant solament fabrica y treballs de dits retaules (...)* »<sup>126</sup>. Il arrive que les commanditaires aillent eux-mêmes chercher le retable à l'atelier du sculpteur. C'est le cas pour le retable de la Vierge destiné à l'une des chapelles de l'église paroissiale de Taradell : « *(...) fet y fabricat que sia aquell que ditas senyoras*

---

n° 5, 2000-2001, p. 221. L'auteur propose la reproduction photographique du schéma du retable du maître-autel de l'église paroissiale de la Piété de Vic. Le document original provient des archives de la Diputació de Barcelona.

<sup>124</sup> CD-R 1, annexe n°177, p. 1477.

<sup>125</sup> CD-R 1, annexe n°172, p. 1470.

<sup>126</sup> CD-R 1, annexe n° 227, p. 1687.

*administradores y administradors respectius nom lo hajan de anar a cercar a la ciutat de Vich en casa de dit Costa* »<sup>127</sup>, ou encore celui du retable de saint Michel de l'église paroissiale de Ventalló (1694), où les commanditaires s'engagent à leur charge à « *anar a cercar lo sobredit retaula y demes necessari per acentar aquell(...)* »<sup>128</sup>. Les commanditaires se chargent du transport de l'œuvre vers son lieu de destination. Le sculpteur ira ultérieurement placer le retable et les frais de déplacement seront à sa charge. De façon plus concrète, dans le premier cas, le sculpteur réalise l'œuvre dans son atelier. Sur le contrat est déterminé le moyen de transport, la partie qui prend en charge les frais de transport, la responsabilité qui incombe à l'une des deux parties dans le cas où il se produirait quelques dégradations de l'œuvre lors du déplacement. Le transport peut être indifféremment à la charge de l'artiste ou à celle du client. Le commanditaire établit un accord avec l'artiste concernant les conditions de transport, les clauses étant précisées dans le contrat. L'analyse des documents étudiés démontre cependant que lorsque ce type de problème se pose, les frais sont généralement à la charge du sculpteur, étant donné que cela fait partie des conditions stipulées lors de la rédaction du contrat.

Dans le second cas, lorsque le sculpteur se déplace et va travailler sur les lieux de la destination du retable, les contrats sont plus explicites. En effet il est notifié sur le document que les commanditaires s'engagent à fournir au sculpteur une maison suffisamment grande pour le loger avec sa famille y compris parfois ses ouvriers et/ou ses apprentis. De façon générale on ne fait référence qu'au logement. Cependant sur certains contrats, comme sur celui du retable de l'église paroissiale de Palafrugell (1710), on peut trouver un inventaire qui détaille le mobilier, le linge de maison, le matériel de cuisine entre autres, en somme tout ce qui pouvait concerner le minimum nécessaire utile dans une maison, « *Item és pactat e los dits reverents y honorables sindichs convenen y promten a nal dit senyor Pau Costa lo següent : Primerament de donarli puesto capàs per treballar y fer dit retaula y tenir la fusta y obra treballada tot lo temps que se continuarà la obra de dit retaula.*

*Item prometen donarli casa capàs per habitar ell y tota la familia y tots los qui treballaran en dit retaula, donantli llits, roba y taula, tarissa, vidre, mobles de cuyna, banchs, taulas y tot lo necessari de una casa* »<sup>129</sup>.

Lors des séjours éloignés de son lieu de vie, le sculpteur est exempté de toutes taxes et impôts relatifs à la ville concernée, dans laquelle il réside de façon momentanée le temps de la durée

<sup>127</sup> CD-R 1, annexe n°166, p. 1463.

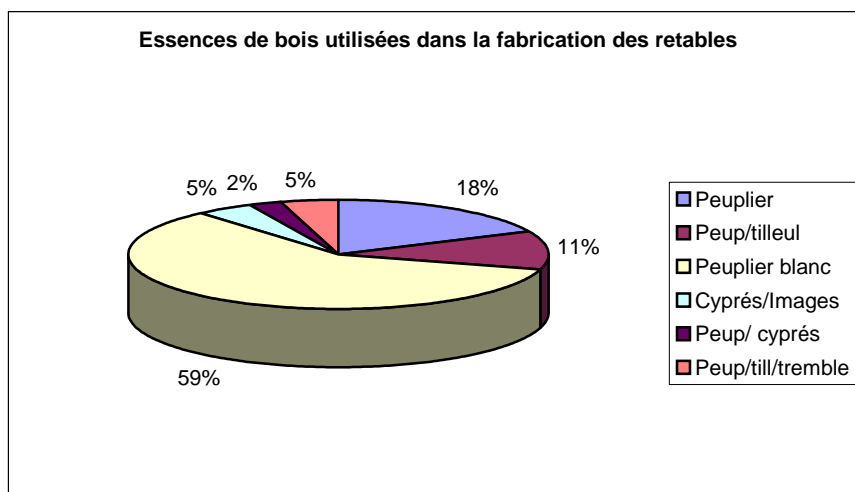
<sup>128</sup> CD-R 1, annexe n°143, p. 1426.

<sup>129</sup> CD-R 1, annexe n°194, p. 1508.

des travaux, « *Item que serà franch de tallas, allotjaments de soldats (...) y altres serveys del Rey y axi mateix de tots drets y impositions per tot lo que aja menester per gasto de la casa y familia(...)* ». Ces modalités étaient similaires à tous les artistes quelle que soit leur spécialité. En effet, les conditions de logement étaient similaires pour les doreurs qui étaient engagés pour effectuer les travaux de peinture, de polychromie et de dorure sur les retables. Si on se réfère au contrat des travaux de dorure du retable de l'église paroissiale d'Arenys de Mar, on constate que les conditions précisées concernant le logement sont identiques à celles qui furent notifiées sur le contrat passé avec le sculpteur Pau Costa. Le maître-doreur Vynials comme ce fut le cas pour Pau Costa, doit s'installer dans la ville d'Arenys de Mar et ainsi bénéficiera d'un logement le temps de la durée des travaux <sup>130</sup>.

Le matériau utilisé par excellence est le bois. Le type de bois employé dans la plupart des retables est du peuplier blanc (59%) ou du peuplier (18%). Il advient cependant que les commanditaires souhaitent que le retable soit fait dans une catégorie de bois différente tel le tilleul ou le tremble (5%). Parfois sur certain contrat il est notifié que le retable devra être fabriqué dans un type de bois précis et les images ou d'autres parties de l'œuvre seront sculptées dans un autre bois tels le cyprès ou le pin (5%)<sup>131</sup> (secteur 5).

Sur 83 contrats de fabrication de retables, seuls 43 notifient l'essence de bois utilisée. La base de calcul a été établie à partir d'un relevé précis effectué sur les contrats.<sup>132</sup>



### Secteur 5

<sup>130</sup> CD-R 1, annexe n°198, p. 1516.

<sup>131</sup> C'est le cas dans le contrat du retable destiné au maître-autel de l'église paroissiale de Sant Feliu de Guixols. CD-R 1, annexe n°99, p. 1519 : « (...) *puga fer y que tota la obra de fusta ha de ésser de fusta de albre acceptat algunes figuras que podran ser de fusta de xiprer y per lo entreuament del retaulo de part dintre si li apar a dit Rovira posarhi algunes pessas de abre poll o puga fer, acceptat no sien de pi (...)* ».

<sup>132</sup> Annexe I. 1, tableau 1, p. 1116.



Il arrive que certains commanditaires permettent au sculpteur de choisir le bois avec lequel il fabriquera le retable. C'est d'ailleurs le cas du retable destiné au maître-autel de l'église conventuelle du couvent des carmélites déchaussées de Vic. Les commanditaires donnèrent le choix à Pau Costa entre trois types de bois différents : peuplier, tremble ou tilleul, « (...) *promet fer y construir un retaula nou de fusta de alba, tell o tremol (...)* »<sup>133</sup>. L'analyse des essences de bois dans la fabrication des retables met essentiellement en valeur l'utilisation de bois locaux comme le peuplier, le tremble ou encore le pin. Les prélèvements effectués sur quelques retables de la cathédrale de Gérone font apparaître l'utilisation du chêne rouvre pour le socle et du peuplier pour le reste de l'œuvre. Assez souvent, les essences utilisées dans la fabrication d'images étaient celles de pin ou de cyprès, bois facile à travailler mais aussi plus fragile aux variations climatiques.

Les conditions de production des œuvres étaient modulables selon la taille de ces dernières, la localité à laquelle elles étaient destinées par rapport à l'atelier du maître-sculpteur. Si les retables n'étaient pas trop grands, le sculpteur le fabriquait dans son atelier, les conditions de transport ayant été déterminées au préalable. Dans le cas contraire, le maître-sculpteur se déplaçait et réalisait le retable sur place et dans ce cas précis, un logement et parfois un lieu de travail lui étaient fournis. Dans cette optique on peut parler d'atelier itinérant ce qui explique d'ailleurs le fait que de nombreux retables furent construits en dehors des villes de résidence des maîtres. Le fait de réaliser une œuvre « *in situ* » évitait non seulement au commanditaire d'assumer la charge du transport mais aussi au sculpteur de palier aux diverses altérations que l'œuvre aurait pu subir lors de son déplacement. Somme toute, les conditions de travail étaient adaptables selon la disponibilité du maître-artisan et l'amplitude des travaux qu'il avait à réaliser.

### c) Le prix des retables

Les prix varient selon l'importance de l'œuvre, la complexité architectonique, le nombre de figures, leur taille, les reliefs. Les frais de la construction d'un retable sont répartis sur un éventail assez large. Il est d'autant plus difficile d'avancer un prix moyen et d'en calculer une valeur relative par rapport à d'autres facteurs du coût de la vie de l'époque tels

---

<sup>133</sup> CD-R 1, annexe n°170, p. 1467.

les produits alimentaires (pain, vin, blé) ou par rapport à une autre œuvre car plusieurs monnaies ont cours, leur valeur est différente (étant donné les nombreuses déflations et inflations) et l'unité de compte n'était pas systématiquement identique<sup>134</sup>. L'étude réalisée par Joan Boadas i Raset, nous permet d'avoir un ordre d'idée des prix à la consommation lors du premier quart du XVIIIème siècle<sup>135</sup>. L'analyse qu'il a effectué est basée sur les années 1716 et 1717, période d'après-guerre. Les produits alimentaires de première nécessité selon le *mercurial*<sup>136</sup> avaient pour le blé un prix moyen de 1 sous 2,8 deniers, pour le pain, selon sa qualité et son poids un prix équivalent à 2 sous pour un pain blanc de 658 grammes ou pour un pain de 849 grammes de qualité moyenne ou pour un pain noir de 1241 grammes.<sup>137</sup> Le prix de la viande, produit également de première nécessité était assez élevé si on tient compte du niveau de vie de la population à cette époque. En effet les viandes les plus chères sont celles d'agneau, de mouton et de veau (400 grs valaient 5 sous). La viande la moins onéreuse restait celle de bœuf, car pour une quantité identique le consommateur payait 3 sous ou encore le lapin qui pouvait valoir selon son poids de 2 à 3 sous. Les autres produits tels l'huile, le vin oscillaient entre 2 et 3 sous voire parfois un peu plus. En 1716, 0,81 litre d'huile valait 3 sous et 6 deniers et 3,88 litres de vin coûtait 2 sous et 10 deniers. Si on tient compte des salaires pratiqués à l'époque (12 sous par jour pour un maître-menuisier ou sculpteur et 6 pour un ouvrier) et du coût de la vie dans les secteurs alimentaires, de l'habillement et locatifs, on en déduit que le prix d'un retable peut paraître selon le statut que l'on occupe et les moyens dont on dispose une somme assez importante et non accessible à beaucoup.

PRODUITS	POIDS/QUANTITE/CAPACITE	PRIX MOYEN
Blé	1000 grammes	1 sou et 2,8 deniers
Pain Blanc	658 grammes	2 sous
Pain Moyen	849 grammes	2 sous
Pain Noir	1241 grammes	2 sous
Agneau	400 grammes	5 sous
Mouton	400 grammes	5 sous
Veau	400 grammes	5 sous

<sup>134</sup> Equivalence de la monnaie catalane avec la monnaie espagnole (données communiquées par J. Antón Pelayo) : 1 livre barcelonaise équivaut 10 réaux de liard ou 20 sous ; un réal de liard vaut 2 sous ; un sou vaut 12 deniers. Par ailleurs le doublon équivaut à 2 écus d'or vaut 7 livres barcelonaises soit 2555 maravédís (1 livre barcelonaise = 365 maravédís). Un réal de liard vaut 36 maravédís, un sou vaut 18 maravédís et un denier équivaut 1 maravédís.

<sup>135</sup> Boadas i Raset, J : *Girona després de la Guerra de Successió*, col. De monografies de l'institut d'estudis Gironins, n°13, éd. I.E.G., Girona 1986, pp. 61-70.

<sup>136</sup> Boadas i Raset, J. : *Girona després de la Guerra de Successió (...)*, *op.cit.*, p. 61, note 1.

<sup>137</sup> Joan Boadas i Raset propose à la page 61 de son étude un petit tableau récapitulatif du prix des trois catégories de pain selon leur poids.

Porc	400 grammes	4 sous
Boeuf	400 grammes	3 sous
Huile	0, 81 litres	3 sous et 6 deniers
Vin	3, 88 litres	2 sous et 10 deniers
Oeufs	12	2 sous et 6 deniers
Volailles	2	4 à 5 sous
Lapin	1	2 à 3 sous
Glace (pour la conservation de certaines denrées périssables)	1 livre	4 deniers
Habillement	Une cape + un bonnet+ chaussures+ bas	+ de 7 livres barcelonaises
<b>PROFESSION</b>	<b>SALAIRES / JOUR</b>	<b>SALAIRES /AN</b>
Maître-menuisier	12 sous/jour	156 livres barc./an
Maître-maçon	12 sous/jour	156 livres barc./an
Ouvrier	6 sous/jour	78 livres barc./an
Secrétaire Municipal	1 livre, 9 sous et 6 deniers/jour	532 livres barc./an
Conseiller Municipal	16 sous et 2 deniers/jour	305 livres barc./an
<b>LOYERS</b>	<b>PRIX A LA JOURNEE</b>	<b>PRIX A L'ANNEE</b>
Zones populaires de Gérone (Mercadal, St Pere de Galligans, Pedret et Pont Major)	Inférieur à 10 deniers	15 livres barc./an

**Tableau récapitulatif des prix à la consommation et des salaires pratiqués à Gérone en 1716-1717<sup>138</sup>**

Afin de faire une étude comparative sur une période similaire, nous avons considéré les contrats de fabrication et de dorure de retables à partir des années 1710 jusqu'en 1728. Il est évident qu'au même titre que l'étude de J. Boada i Raset, l'analyse proposée ne peut être exhaustive étant donné le manque d'informations relatives à la participation personnelle des commanditaires quand le support financier est assumé collectivement. Si on prend pour référence les deux années citées par J. Boada i Raset, soit 1716-1717, les deux contrats ou documents d'origine capitulaires qui correspondent sont ceux de la cathédrale de Gérone pour la fabrication du retable de Saint Raphaël et le contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire d'Olot. Le retable de saint Raphaël a été financé à titre individuel par un chanoine de la cathédrale de Gérone, pour un prix équivalent à 214 livres barcelonaises. Si on se reporte au tableau précédent, le salaire d'une année d'un maître ne représente que 72,8% du prix total

<sup>138</sup> Données communiquées par Joan Boadas i Raset dans *Girona després de la Guerra de Successió (...)*, op.cit., pp. 62-70.

du retable, celui d'un ouvrier 36,44%. Concernant le prix de la dorure du retable de la Vierge du Rosaire d'Olot, 2.665 livres barcelonaises, le salaire annuel d'un maître représente 6,88% du prix total et celui d'un ouvrier 2,92%. Si on tient compte de l'évaluation faite par J. Boadas i Raset concernant les dépenses quotidiennes en produits de première nécessité pour une famille de quatre personnes à cette période ayant un revenu moyen de 8 à 9 sous par jour, il en ressort qu'elle est débitrice en moyenne de 2 sous par jour<sup>139</sup>. Il est évident que le financement d'un retable s'avère inabordable pour la majorité de la population. C'est ce qui explique le fait que l'individu souhaitant contribuer à l'élaboration d'une œuvre religieuse comme le retable, le fait de façon collective et ce, à hauteur variable et selon les possibilités financières de chacun.<sup>140</sup>

RETABLES	TYPE DE CONTRAT	DATE	MESURES	COMMANDITAIRES	PRIX
Sta Cecilia Torrentbó	Fabrication	1710	-	Chanoine de la cathédrale : Joan Gualba	200 L.B.
St Martin Palafrugell	Fabrication	1710	-	Prêtres + Municipalité+Fabrique	5500 L.B
St Etienne St Esteve d'En Bas	Fabrication	1710/1715	-	Fabrique	1000 L.B.
St Martin Cassà de la Selva	Dorure	1711	H : 15m85 L : 9m10 P : 9m33	Fabrique	1600 L.B.
Maître-autel Arenys de Mar	Dorure	1711	H : 16m66 L : 9m80 P : 8m40	Fabriques d'Arenys de Mar et de Sant Marti	2520 L.B.
St Raphaël Cathédrale de Gérone	Fabrication	1718	H : 5m82 L : 3m80 P : 1m15	Chanoine de la cathédrale : Emanuel Cayetano de Ferre	214 L.B.
Vierge du Rosaire Olot	Dorure (Fabrication : 1704)	1719	H : 7m94 L : 5m84 P : 4m80	Confrérie du Rosaire+ un particulier, Mariana Alsina par le biais de ses exécuteurs testamentaires	2665 L.B. (2000 L.B.)
Maître-autel Couvent Sta Clara Vic	Fabrication	1721	-	Communauté religieuses	2000 L.B.

<sup>139</sup> Boadas i Raset, J. : *Girona després de la guerra de Successió (...)*, op.cit., p. 69, note 19.

<sup>140</sup> L'exemple qui illustre le mieux ce cas de figure est celui de la dorure du retable de de Llagostera en 1729. La liste des participants au financement de l'œuvre nous permet de constater les sommes données et ce par catégories professionnelles (voir chapitre I, pp.54-56).

Maître-autel Cadaquès	Fabrication 1 <sup>er</sup> contrat : 4500 L.B. 2 <sup>d</sup> contrat : 700L.B.	1723 et 1727	H : 22m44 L : 11m80 P : 5m80	Municipalité	5200 L.B.
St Barthélémy Monastère de St Barthélémy de Peralada	Fabrication	1726	-	Communauté religieuses	260 L.B.
St Luc + 4 autres retables Eg.St Lluç de Géronne	Fabrication	1727	-	Prêtres bénéficiaires	360 « doblas » <sup>141</sup>
Vierge du Rosaire Taradell	Fabrication	1728	-	Recteur+ confrérie du Rosaire	360 L.B.
Requete Paroissiale Folguerolles	Dorure	1728	-	Fabrique	105L.B.12s.

**Tableau récapitulatif des prix pratiqués dans la fabrication et dans la dorure des retables de 1710 à 1728.**

L'analyse des tableaux récapitulatifs des commandes de travaux de fabrication et d'ornementation de retables démontre que sur la période étudiée (1580-1777)<sup>142</sup>, même si dans la majorité des cas les frais étaient supportés collectivement, la production et la diffusion du retable baroque sont des facteurs révélateurs non seulement d'une constante de l'art mais aussi d'une prise de conscience de l'individu dans l'application d'un programme iconographique issu des normes conciliaires. Par ailleurs la récupération économique de la Catalogne lors du dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle en contraste avec une Castille décadente de la fin du siècle, favorisera encore plus le développement de la production de retables.<sup>143</sup> Un simple triptyque pouvait être accessible à beaucoup : les commanditaires privés et certaines communautés religieuses s'en contentaient. Les couvents ne disposent que très rarement des

<sup>141</sup> Equivalence avec la « *dobla sencilla* » à 5 livres barcelonaises et 12 sous = 1843 livres barcelonaises et 20 sous.

<sup>142</sup> Annexe I. 1, tableau n°2, p.1119.

Annexe I. 1, tableau n°3, p.1125.

<sup>143</sup> Vilar, P : *Catalunya dins l'Espanya moderna*, Vol. 1, éd. 62, Barcelona, 1986, pp.332-341. Pierre Vilar considère que la stabilité économique est effective à partir de 1674, que la reprise des activités et du redressement économiques débute dans les zones rurales au cours des années 80-85 et ce jusqu'à la guerre de Succession .

sommes nécessaires au financement de la construction d'un retable. Ils sollicitent des mécènes pour suppléer à leur manque de moyens. D'origines nobles, bourgeoises, ou aristocratiques, les mécènes pouvaient appartenir à une association particulière, telle celle de l'Académie de saint Thomas d'Aquin, qui finança une partie des travaux d'agrandissement du retable de saint Thomas d'Aquin du monastère sant Domènec de Gérone<sup>144</sup>, ou tout simplement à titre particulier comme c'est le cas pour le retable du monastère des capucins d'Olot<sup>145</sup> financé en intégralité par Joan Coll Ferrer, « *ciutedà honrat de Barcelona* », pour une valeur de 125 livres barcelonaises, ou encore pour celui du monastère des capucins de Blanes d'une valeur de 125 livres barcelonaises, œuvre financée par un marchand, Francesc Ros, sans oublier le retable destiné à la chapelle de saint Diego du monastère de sant François de Gérone d'une valeur de 100 livres barcelonaises, dont le commanditaire n'est autre qu'Ignasi Prats, « *ciutedà honrat de Gerona* », qui avait déjà financé les travaux de dorure du retable de Saint Ignace de sa chapelle privée à Figueras en 1600, à l'époque notifié sur le contrat comme « *burgès de la vila de Figueres* »<sup>146</sup>.

En fonction des dimensions, du programme iconographique et du coût de certains matériaux (pigments, feuilles d'or, bois) le prix de revient d'un retable à typologie identique pouvait varier du simple au double voire plus dans certain cas. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles les financements des grands polyptyques sont toujours supportés collectivement. Etant donné l'échelle des prix de l'ensemble des contrats de fabrication étudiés, de 24<sup>147</sup> à 7.000 livres barcelonaises<sup>148</sup>, on peut classer par périodes les retables selon leur typologie, leur contenu et leur prix en quatre catégories : la première concernerait les retables peu importants et peu complexes, de petite taille, dont les prix oscillent entre 24 et 200 livres barcelonaises. Dans la seconde catégorie on considère des retables de taille moyenne dont la complexité morphologique et la représentation iconographique sont un peu plus élaborées et se situent sur une échelle de prix que l'on pourrait fixer entre 200 et 1.000 livres barcelonaises. La troisième catégorie de retables se détache des deux précédentes ne serait-ce que par une typologie plus complexe, souvent présentant un caractère mixte autant d'un point de vue architectural qu'ornemental dont les prix varient de 1.000 à 3.000 livres barcelonaises. Enfin dans la quatrième et dernière catégorie on considère les grands polyptyques qui sont des œuvres monumentales dont la complexité architecturale,

<sup>144</sup> CD-R 1, annexe n°193, p. 1507.

<sup>145</sup> CD-R 1, annexe n°69, p. 1320.

<sup>146</sup> CD-R 1, annexe n°15, p. 1225.

<sup>147</sup> Retable de Sainte Anne de l'église paroissiale de sant Llorenç de la Muga, CD-R 1, annexe n°32, p. 1256.

<sup>148</sup> Retable du maître-autel de l'église paroissiale de Sant Feliu de Guixols, CD-R 1, annexe n°99, p. 1362.

architectonique et ornementale mettent en valeur la plénitude et le triomphalisme du baroque catalan. Les prix oscillent entre 3.000 et 7.000 barcelonaises pour les pièces les plus importantes.

L'analyse présentée est fondée sur un corpus de 73 contrats exclusivement de fabrication de retables de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle jusqu'au premier quart de la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>149</sup>. Il en ressort que de 1580 à 1598, 83,33% des retables fabriqués figurent dans la première catégorie et que 16,66% appartiennent à la seconde. La majorité des œuvres présente des budgets ne dépassant pas les 200 livres barcelonaises. Seul le retable du maître-autel de l'église paroissiale de Palamos coûte 1.000 livres barcelonaises (1580). L'œuvre est monumentale et présente un caractère mixte. Relativement complexe pour l'époque elle est structurée par plusieurs registres et travées latérales représentant des peintures sur bois et de nombreuses images réparties dans les niches latérales et centrales. Présentant quelques critères du retable pré-baroque et appartenant à la première phase du retable baroque catalan selon la classification typologique élaborée par César Martinell, on peut considérer que son prix est tout à fait à la hauteur de la qualité architecturale et sculpturale qu'elle présente.

Au XVII<sup>ème</sup> siècle la catégorie 1 reste toujours celle qui est la plus demandée. Elle représente la moitié de la production toutes catégories confondues (50%). Sur une production de 44 retables répertoriés, on comptabilise 22 exemplaires fabriqués alors que la seconde catégorie, bien qu'elle représente une production supérieure à celle de la fin du siècle précédent, ne comptabilise que 15 exemplaires soit 34,09% de la production totale du XVII<sup>ème</sup> siècle. On commence à voir apparaître des exemplaires un peu plus grands, un peu plus onéreux d'une complexité morphologique et iconographique plus élaborée. Le prix de ces exemplaires varient entre 1000 et 3000 livres barcelonaises. Cinq exemplaires ont été répertoriés et représentent 11,36% de la production. La première œuvre répertoriée est le retable de saint Etienne, maître-autel de l'église paroissiale d'Olot( 1618), qui vaut 1050 livres barcelonaises. Si on fait une comparaison avec le retable du maître-autel de Palamos fabriqué 38 ans avant, on constate que les deux œuvres n'ont aucun point commun. La première est massive, linéaire et présente un programme iconographique varié alors que la seconde donne l'impression d'être plus « aérée », beaucoup plus simple. Il est indubitable que la demande et l'exigence du commanditaire, que la facture stylistique et le côté avanguardiste ou non de l'auteur sont des facteurs essentiels dans la considération et dans le prix de l'œuvre. Il rentre également en jeu le prix de la matière utilisée et le prix de celle-ci au moment de l'achat. Cependant, cette quasi

---

<sup>149</sup> Annexe I. 1, tableau 2, p. 1119.

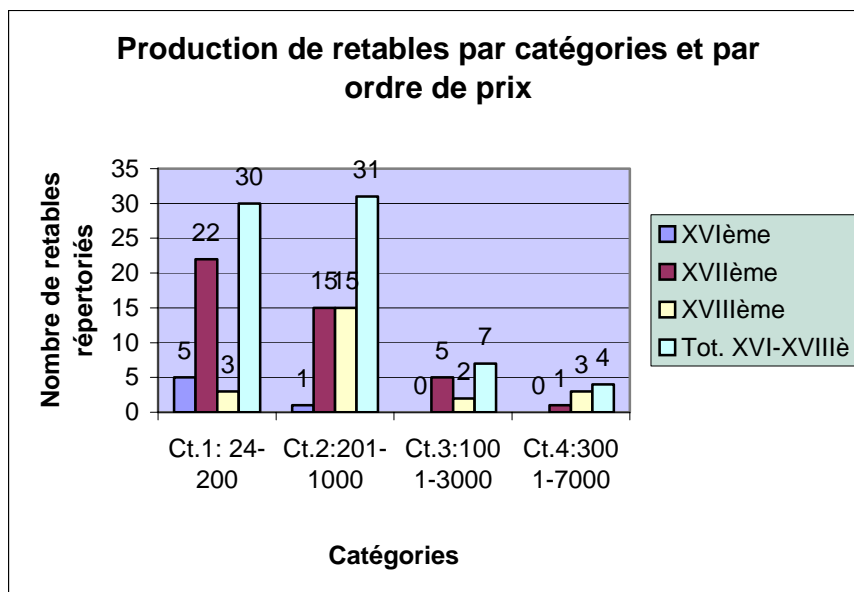
similitude de prix pour deux exemplaires baroques complètement différents nous permet de constater que la réputation du sculpteur peut avoir une importance considérable quant à l'évaluation du prix proposé lors de la rédaction des clauses financières du contrat. Pour conforter cette hypothèse il suffit de se référer à l'unique exemplaire répertorié dans notre corpus d'une valeur de 7.000 livres barcelonaises, fabriqué en 1657 par un des sculpteurs dont la réputation n'était plus à faire, Domènec Rovira « el Major », auteur du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Sant Feliu de Guixols. Si on considère les quelques restes de la prédelle, aujourd'hui conservés au Musée de Sant Feliu de Guixols, on peut supposer que l'œuvre devait être un exemplaire de grande qualité stylistique qui revêtait une certaine importance au niveau de la taille et probablement de l'ornementation. Au XVIII<sup>ème</sup> siècle le schéma productif est presque identique, la seconde catégorie de retables étant celle qui est la plus produite. Sur 23 retables répertoriés, elle représente une production de 65,21%. Nous sommes dans une période où les grands polyptyques commencent à se développer malgré la Guerre de Succession (1700-1714). On n'a pu répertorier que trois exemplaires sur l'ensemble des contrats étudiés dont les prix oscillent entre 3.000 et 7.000 livres barcelonaises. Il s'agit des retables maître-autel d'Arenys de Mar (1706), de Palafrugell (1710) et de Cadaquès (1723/1727).<sup>150</sup> La conservation de ceux d'Arenys et de Cadaquès et le précieux témoignage photographique de celui de Palafrugell nous permettent d'établir un rapport qualité-prix entre la facture architecturale et le travail du sculpteur et de son atelier, ainsi que la valeur que ces œuvres représentent. La production constatée représente donc 13,04% de la production totale référencée au XVIII<sup>ème</sup> siècle (Tableau des taux en pourcentage de la production et histogramme 5).

PERIODES	24 l. b. - 200 l. b. Catégorie 1	201 l. b. - 1000 l.b. Catégorie 2	1001 l. b. - 3000 l. b. Catégorie 3	3001 l. b. - 7000 l. b. Catégorie 4	Production de retables par période
XVI <sup>ème</sup>	83,33%	16,66%	-	-	6
XVII <sup>ème</sup>	50%	34,09%	11,36%	2,27%	44
XVIII <sup>ème</sup>	13,04%	65,21%	8,6%	13,04%	23
TOTAL	41,09%	42,46%	9,58%	5,47%	73

**Tableau des taux de pourcentage représentatif de la production de retables entre 1580 et 1769**

<sup>150</sup> Annexe I. 1, tableau 2, p. 1119.





**Histogramme 5**

L'analyse de ces documents conforte l'hypothèse évoquée antérieurement qui considère que l'Eglise est dans la plupart des cas la principale source de financement et le principal commanditaire dans la construction de ces œuvres.

Souvent le sculpteur doit régler par avance l'achat du bois nécessaire à la fabrication du retable. Lorsque c'est le cas, on peut constater que la qualité du bois est presque toujours spécifiée. Par contre lorsque c'est le commanditaire qui prend en charge l'achat du bois, il arrive que la catégorie ne soit pas précisée. Autre élément qui peut avoir une certaine incidence sur le prix du retable, c'est le don ou la vente de l'ancien retable, les commanditaires se réservant le droit de garder certaines pièces<sup>151</sup>. On peut alors se demander, étant donné le prix fixé du nouveau retable commandé, si le bois de l'ancien retable ne servait pas à fabriquer certaines pièces de la nouvelle œuvre, ou autre cas de figure, si la valeur du bois remis au sculpteur n'était pas déduite en partie du prix du retable. Cette pratique expliquerait que le prix de certaines œuvres ne soit pas aussi conséquent comme on pourrait le supposer, étant donné la typologie et l'imagerie décrites dans le contrat. On pourrait alors se demander quel type d'arrangement s'est établi entre les deux parties concernées lors de la rédaction de l'acte. La matière déduite, on constate que la main d'œuvre n'est finalement pas reconnue autant que l'on pourrait le supposer. Ce qui implique que le travail de l'artiste

<sup>151</sup> CD-R 1, annexe n° 170, p. 1467 : « (...) *prometen dita Mare Priora y convent donar y entregar a dit mestre Pau Costa lo retaula vell que vuy se troba en la iglesia de dit convent, detret tot lo que és obra de pintura o pinzell y també lo sacrari (...)* ».

n'était pas rétribué en tant que tel. Le cas du contrat de transformation de l'ancien retable de la Vierge du Rosaire de l'église Saint Pierre de Palamos illustre cet état de fait. Le 11 septembre 1615, le sculpteur Rafel Oliu signe un contrat de vente et de transformation de l'ancien retable de la Vierge du Rosaire avec les marguilliers de la fabrique de l'église concernée pour un montant de 80 livres barcelonaises, « *Rafael Oliu ligni faber ville de Blanis (...) gratis etc. per me vendo etc. vobis Josepho Ullastres, Montserrat Steve, Joannis Pi et Bernardo Pi (...) opperariis anno presenti et currenti opperis sancti Petri ecclesie Palamosii (... ) tot lo retaula que ara de present está en la capella de Nostra Senyora del Roser (...) lo qual retaula tinga jo que posar a mos gastos quant se llevará de dita capella del Roser en la dita capella de S[an]t. Pere ( ... ) que lo dits hobrers no hagen de pagar. An el qual retaula hage y sie jo tingut y obligat (...) fer sinch pasteres (...)* »<sup>152</sup>.

Le mode de paiement fait l'objet d'une clause particulière sur le contrat. Le règlement du retable se fait en plusieurs termes, en trois ou quatre fois selon les cas. Lorsqu'il s'agit de grands retables qui nécessitent plusieurs années de travaux, le règlement s'effectue annuellement et ce jusqu'au délai fixé sur le contrat. Le fractionnement des règlements suppose que la plupart du temps le commanditaire ne disposait pas de la somme requise et pouvait ainsi grâce à ce système bénéficier d'un certain temps pour récolter les fonds nécessaires. Il advenait même parfois que les commanditaires n'ayant pas réussi à réunir ou ne disposant pas de la somme requise pour le paiement des travaux effectués ou à effectuer, vendaient à l'artisan détenteur du contrat un cens dont ils étaient propriétaires afin de s'acquitter de leurs dettes et ainsi de compenser la somme dont ils étaient redevables. Le peintre-doreur Rafel Andreu, auteur des travaux de peinture et de dorure du retable de l'église paroissiale de Riudaura (1606-1611) bénéficia de cette forme de paiement. La décision des travaux de dorure du retable fut prise suite à la visite pastorale de l'évêque de Gérone qui ordonna l'ornementation et la décoration de l'œuvre. Comme les commanditaires ne disposaient apparemment pas de la totalité des fonds nécessaires pour effectuer les travaux, ils vendirent un cens d'une valeur de 100 livres barcelonaises en compensation de ces derniers, « *(...) vengueren y cediren un document redimin mediant un censal de dita cera en 100 lliures y mes per aquesta pintura necessaries (...) per solventar la pintura de dit retaula* ».<sup>153</sup>

De façon générale, l'artiste obtient son premier règlement à la signature du contrat afin qu'il puisse acheter les matériaux nécessaires, le reste étant réparti sous forme d'un

<sup>152</sup> CD-R 1, annexe n° 47, p. 1283.

<sup>153</sup> CD-R 1, annexe n°42, p. 1273.

échancier. A la lecture des reçus, on peut constater que très souvent les termes de paiement fixés lors de la rédaction des contrats, ne sont pas toujours respectés dans les dates qui ont été décidées au préalable (les retards de paiement sont souvent dus à des retards dans la réalisation des travaux ou au manque de fonds des commanditaires). Souvent l'artiste s'arrange avec les commanditaires pour éviter tout affrontement avec ces derniers en ce qui concerne les termes du règlement du retable. Dans le cas où le commanditaire ne respectait pas ses obligations financières, le maître pouvait avoir recours à la justice pour l'obtention de ses gains.

On peut déterminer quatre formes différentes de règlements :

- La première forme est basée à partir de l'évolution des travaux : le premier terme est à la signature du contrat, le second a lieu en milieu d'ouvrage ou lors de la mise en place du premier corps du retable, le troisième une fois le retable terminé, placé et inspecté :

*« Item es pactat (...) convenen y prometen donar y entregar al dit Francisco Generes per las mans y manufactura de dit retaula siscentes lliures moneda barcelonesa en esta forma ço es ara de present comptans cent lliures posada la primera andana de dit retaula. Cent lliures posada la segona andana y cent lliures posada la ultima andana que sera tot acabat dit retaula entes pero primer y declarat que hage de esser vist mirat y reconegut per dos persones pratiques a dita art de scultor y encas hi hagues algun defeste aquell haja dit Generes smenar. Y les restantes doscentes lliures a compliment de las ditas siscentes lliures dins quatre anys del die sera acabat dit retaula en avant comptadors es assaber sinquanta lliures quiscu dedits quatre anys »<sup>154</sup>.*

- La deuxième forme de paiement est régie selon les fêtes religieuses choisies par le ou les commanditaire(s) : le premier terme est réglé à la signature du contrat, les autres termes seront déterminés selon le jour de la fête choisie, stipulé lors de la rédaction de l'acte juridique :

*« (...), y per las mans y treball li donaran y pagaran a dit senyor Joan Boris cent quaranta lliures moneda barcelonesa corrent pagadores en esta forma, ço és, las quarante lliures ab tres pagues antes del dit die y festa de Sant Isidro, és a saber, lo die present y després de la ferma de la present capitulacio quinze lliures per lo die y*

---

<sup>154</sup> CD-R 1, annexe n°114, p. 1388.

*festa de Nadal propvinent, onze lliures y las restants catorze lliures a compliment de ditas quaranta per lo die y festa de Pasqua de Resurreccio, també proxim vinent, y las restants cent lliures després de haver acabat y assentat a son punt lo dit retaule, ab dos iguals pagas, és assaber sinquanta lliures per la primera paga lo die y festa de Nostra Senyora de Agost proxim vinent y las restants sinquanta lliures a compliment de ditas cent del dit die y festa de Nostra Senyora de Agost proxim vinent a un any aleshores proxim y immediadament següent.(...) »<sup>155</sup>.*

- La troisième forme de règlement est fixée selon la durée des travaux : le premier terme sera perçu lors de la signature du contrat, les autres termes seront fixés annuellement, à jours déterminés et ce jusqu'à la fin des travaux préalablement stipulée sur le document :

*« Item y finalment és pactat (...) donar y pagar al dit senyor Pau Costa present y als seus sinc mil y sinch centas lliuras barcelonesas, compresas ab dita quantitat sis centas lliuras barcelonesas que dit senyor Costa ja té rebuda per la primera fàbrica de dit retaule y capitulacio sobrachamandada, las quals quatra mil y nou centas lliuras restants prometen pagarli en la forma y manera següent,és a saber : dos centas lliuras lo dia que lo dit senyor Pau Costa enviarà polissa firmada de sa mà, sinch centas lliuras lo dia que lo dit Costa vindrà a fer la habitacio en lo present Castell ; altres sinch centas lliuras de dit dia que vindrà en dit Castell a un any ; altres sinch centas lliuras de dit dia o dos anys ; altres sinch centas lliuras del praedit dia a tres anys ; altres sinch centas lliuras del dit dia que vindrà a fer la habitacio a quatra anys ; altres sinch centas lliuras de dit dia a sinch anys ; altres sinch centas lliuras de dit dia a sis anys ; altres sinch centas lliuras del praedit dia a set anys y las restants set centas lliuras a compliment de ditas quatre mil y nou centas lliuras del dit dia de venir a fer la habitacio a vuyt anys respective proxims y immediatament següents »<sup>156</sup>.*

- La quatrième et dernière forme de règlement n'est basée sur aucune décision prise lors de la rédaction du contrat. Concrètement, il peut arriver que les commanditaires règlent les termes qui n'ont pas été fixés au préalable au fur et à mesure de l'évolution des travaux. Tel est le cas pour le retable du couvent de Santa Clara de Vic dans lequel il est notifié que la mère abbess

<sup>155</sup> CD-R 1, annexe n°104, p. 1373.

<sup>156</sup> CD-R 1, annexe n°194, p. 1508.

règlera la somme de 2000 livres barcelonaises à Josep Sunyer et Jacint Morato, en fonction de l'avancement des travaux de fabrication de l'œuvre :

« (...) *ab tot effecte los donaran y pagaran (...) la quantitat de dos mil lliuras barcelonesas proporcio servada en lo total del dit treball y que axi mateix an al dit treball del dit total los animaran pagan y satisfent la sobredita quantitat segons lo que auran treballat y aniran treballan proporcio servada o al respecte del que auran treballat y auran rebut* »<sup>157</sup>.

Il peut arriver que les termes de paiements dépassent ceux de la durée des travaux. Le cas se présente pour les règlements relatifs à la fabrication du retable de Palafrugell dont le contrat date de 1710. En effet, le paiement est échelonné sur une durée plus longue, puisque le retable doit être terminé au bout de six années. Le paiement sera acquitté au bout de huit ans<sup>158</sup>.

En pratique, les dernières échéances se prolongent au-delà de ce qui était stipulé dans le contrat.

Lorsque l'activité professionnelle d'un maître est assez intense comme c'est le cas de Pau Costa, il nomme une personne déléguée (un procureur) pour aller percevoir la ou les sommes correspondantes à l'échéancier concernant les retables terminés. Cette pratique est assez courante ; divers exemples illustrent parfaitement ce cas de figure<sup>159</sup>. Dans le cadre du contrat du retable de l'église paroissiale d'Arenys de Mar, un document daté du 3 mai 1718, notifie que Pere Costa a été délégué par son père, Pau Costa pour aller percevoir son dû<sup>160</sup>. Autre exemple, le 30 mai 1709, Genis Monsech est nommé par Pau Costa, pour aller percevoir les sommes correspondantes au dernier paiement des retables d'Olot, d'Arenys de Mar, de Palafrugell et de Torelló<sup>161</sup>. Situation identique en 1708, où la même personne est nommée pour représenter Pau Costa, afin d'aller percevoir la somme de 500 livres

<sup>157</sup>CD-R 1, annexe n°217, p. 1542.

<sup>158</sup> Si l'on consulte le codicille du testament du sculpteur Pau Costa, on constate qu'en 1726, le retable n'est toujours pas fini de payer, « (...) *obra de la iglésia de la vila de Palafrugell, a bon comta de major quantitat que la dita universitat y obra me estan devent per la fàbrica de dit retaula major de dita iglésia que tinch fet (...) que aplique tot cuidado en la cobrança de ditas cent saxanta lliuras barcelonesas (...)* ». CD-R 1, annexe n°287, p. 1704.

<sup>159</sup> Le 11 février 1669, Pere Vincens Pages est nommé procureur probablement par les commanditaires des travaux de dorure du retable de l'église paroissiale de Torroella de Montgrí, CD-R 1, annexe n°105, p. 1376. Le même jour un reçu de paiement est délivré par ce dernier au doreur Francisco Mas pour un montant équivalent à 165 livres barcelonaises, CD-R 1, annexe n°106, p. 1377.

<sup>160</sup>A.N.A.M. : Notaire Jaime Arquer, manuel 1717-1718, f.51 : « *Ego Petrus Costa, sculptor, filius et procurator Pauli Costa, etiam sculptoris, (...), mea procuratione per dictum Paulum Costa, patrem meum, in mei favorem facta (...)* ».

<sup>161</sup> CD-R 1, annexe n°188, p. 1498.

barcelonaises pour le retable d'Olot<sup>162</sup>. Il suffit de se référer au tableau chronologique<sup>163</sup> relatif à la fabrication des retables, pour se rendre compte que Pau Costa entre 1690 et 1726 a accepté la fabrication d'une douzaine de retables. Les différents contrats que Pau Costa a signé mettent en évidence un fait indéniable : une activité professionnelle intense concentrée sur une période déterminée. Une telle activité permet d'élaborer l'hypothèse que non seulement le travail en atelier devait être important mais aussi que la collaboration entre artistes de même profession était une pratique usuelle.

Lorsque les commanditaires n'ont pas la totalité des fonds nécessaires pour fabriquer l'intégralité d'un retable, il arrive que la construction de ce dernier se fasse en deux phases. C'est le cas du retable destiné au couvent de « *La Mercè* » de Vic, où les commanditaires firent fabriquer l'œuvre en deux temps. Un premier contrat est établi en 1690 entre les commanditaires et deux sculpteurs, Pau Costa et Joan Vila, pour fabriquer quelques pièces de l'œuvre (socle, piédestal, tabernacle et gradins.) pour une somme totale de 324 livres barcelonaises et 10 sous, « *Y sobre lo contracte y fabricar lo peu, padestral, sacrari y gradas del retaula del altar major (...)* »<sup>164</sup>. En 1700<sup>165</sup>, les commanditaires signent un nouveau contrat pour construire le reste du retable avec le sculpteur Francesc Morato, pour une somme de 700 livres barcelonaises. Le retable aura un coût au total de 1.024 livres barcelonaises et 10 sous. On remarque une différence en ce qui concerne le groupe des commanditaires figurant sur les deux contrats. En effet, sur le premier contrat relatif à la fabrication de quelques pièces du retable, les commanditaires représentent essentiellement la communauté religieuse.

Dix ans plus tard, lors de la rédaction du contrat pour continuer les travaux de construction et de rénovation de certaines pièces du retable, les commanditaires sont représentés par des membres de la Confrérie de saint Eloi<sup>166</sup>, le Prieur du monastère et du couvent frère Francisco Valls, un fabricant de bâts, un chaudronnier, etc. On peut supposer que le financement de la fabrication complète de l'œuvre nécessitait des fonds importants que la communauté religieuse ne possédait pas ; c'est ce qui pourrait expliquer les dix années d'interruption des travaux après le premier contrat, et la présence de nouveaux mécènes pour financer la conception du retable. D'autre part comme nous l'avons signalé antérieurement, les

<sup>162</sup> CD-R 1, annexe n°186, p. 1493 : « *Ego Genesisius Moncech, ligni faber villae Sancti Felici de Torallo, diocesis Vicensis, procurator Pauli Costa (...)* ».

<sup>163</sup> Annexe I.1, tableau 2, p. 1119.

<sup>164</sup> CD-R 1, annexe n°130, p. 1412.

<sup>165</sup> CD-R 1, annexe n°162, p. 1456 : « *Y sobre la construccio y fàbrica del retaula del altar major de la iglésia monastir y convent (...)* ».

<sup>166</sup> Confrérie de St Eloi, Honorat i Eulalie.

financements des retables destinés aux monastères étaient souvent pris en charge en intégralité par les confréries titulaires d'une chapelle, d'un luminaire perpétuel ou de tout autre bénéfice au sein de l'établissement religieux.

Il existait d'autre manière de s'associer, plus modestement certes, au financement d'une œuvre. Les paiements sous forme de denrées alimentaires (par exemple, legs de mesures de blé) pouvaient être pratiqués. Les paiements en nature se faisaient directement à l'artiste et venaient en déduction de la somme qu'il était en droit de demander pour la réalisation de ses travaux. L'ensemble devait certainement représenter la valeur réelle des travaux à effectuer. Citons à titre d'exemple les cas du retable de Saint Sébastien de l'église paroissiale de Figueras, de celui du maître-autel de l'église paroissiale de Garriguella et de celui de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Saus qui illustrent parfaitement cette pratique<sup>167</sup>.

Concernant le contrat du retable de la chapelle de saint Sébastien de Figueras daté du 5 août 1652, il est précisé que le sculpteur recevra en plus des 400 livres barcelonaises convenues, deux « *quarteras* » de blé : « (...) : *ara de present cent trenta tres lliures sis sous y vuyt y dos corteras blat y per Sant Sabestià primer vinent eo en ser posat y assentat lo dit retaula fins a la cornisa com alt es dit altres cent trenta tres lliures sis sous y vuyt y acabat y posat a tot punt dit retaula les restants cent trenta tres lliures sis sous y vuyt sots obligatio delles y bens ab jurament* »<sup>168</sup>.

Ce genre de pratique était usitée quel que soit le type de travaux à effectuer. Deux contrats de dorure font également l'objet de cette forme de paiement. Il s'agit de l'acte concernant la dorure du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Garriguella (1601), dans lequel il est stipulé que le maître-doreur Gaspar Payrachs recevra la somme de 360 livres barcelonaises et six « *quarteras* » de blé pour paiement de ses travaux « (...) *convenen y prometen al dit mestre Payrachs que per la factura, pintura y dauradura de dit retaula li donaran y pagaran, com donar y pagar prometten, tres cents ducats, valents tres centes sexanta lliures barcelonesa y sis corteres de blat bo, net y garbella, d esta manera, que de present en pecunia nombras en presència del notari y testimonis baix scrits donaran (...)* »<sup>169</sup> et de celui de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Saus pour lequel Gaspar Payrachs recevra 55 livres barcelonaises et 8 « *quarteras* » de blé :

<sup>167</sup> La pratique des paiements en nature est courante car l'Eglise bénéficiait dans ses revenus entre autre de la dîme qui est un impôt constitué par une redevance en nature.

<sup>168</sup> CD-R 1, annexe n°96, p. 1356. Le contrat sera annulé en 1656 dû aux conséquences de la peste.

<sup>169</sup> CD-R 1, annexe n°19, p. 1231.

« (...), *covenem y en bona fe prometen a vos, dit mestre Gaspar Peyrachs, pintor (...)* que sempre y quant y en tot cas que los honorables consols de dit lloch de Saus, no cobraran y aiustaran dels particulars de dit lloch de Saus las ditas vuit corderas barcelonesas de forment, y no porten y lliuren aquell bo y rebedor, en la vila de Figueras, y en la casa de vostra habitacio y en mà y poder vostre, nosaltres dos, a costes y despeses nostres, vos prometen y nos obligam a iustar dit forment y posar aquell en mà y poder de dit Antich Dalmau, a efecte que aquell porte en vostra casa, a costes y despeses sues, com ho té promès, y en cas que dit Antich Dalmau, recuse aportar y no porte lo dit blat en vostra casa, con està dit, nosaltres, dits Antoni Torrent y Montserrat Sole, volem ser y serem tinguts y obligats aportar vos aquell, a costes y despeses nostres »<sup>170</sup>.

Il est difficile d'évaluer l'équivalence monétaire par rapport au paiement en denrées alimentaires. Plusieurs problèmes se posent. En premier lieu les équivalences monétaires par rapport à un produit défini pouvaient varier d'une ville à l'autre en raison des fluctuations monétaires. Le prix des denrées dépendait également des récoltes selon les années et de la politique d'exportation pratiquée. Enfin le système de mesure n'était pas systématiquement identique dans toutes les villes du Principat, jusqu'à ce que soit établi le Système métrique en 1868. Les mesures traditionnelles catalanes proviennent des systèmes de mesures romaines et arabes transformées et adaptées avec le temps. Les vieilles mesures dépendaient de la localité concernée, susceptibles de varier selon celles qui étaient pratiquées dans les zones urbaines et qui variaient selon ce qu'il y avait à mesurer et ce à quoi cette mesure était destinée (achat, vente...).<sup>171</sup> La mesure de capacité, qui est celle qui nous intéresse dans le cadre des paiements effectués en produits de première nécessité, se pratiquait à Gérone et pratiquement dans tout le Principat, avec une certaine variabilité selon les localités notamment dans la notion de capacité. A Gérone, la mesure de base par exemple pour le grain et les noisettes était la « *quartera* », dont la capacité contenait 72,32 litres, soit l'équivalent de 63 kilogrammes. Etant donné la situation politique et économique de la Catalogne au début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>172</sup>, il est difficile d'évaluer le prix exact de la « *quartera* » de blé.

<sup>170</sup> CD-R 1, annexe n°27, p. 1244.

<sup>171</sup> Alberch i Fugueras, R., Freixas i Camps, P., Miró i Ametller, J. : *Fires i Mercats a Girona*, éd. Ajuntament de Girona, Girona, 1983, pp.90-94. Les auteurs proposent aux pages 98-99, le tableau d'équivalence des mesures de capacité entre Gérone et Barcelone ainsi qu'un tableau d'équivalence des mesures au système métrique de 1868, pp. 177-178.

<sup>172</sup> Vilar, P. : *La Catalogne dans l'Espagne Moderne*, éd. Flammarion, Paris, 1962, pp. 358-361.



Dans la majorité des cas, le commanditaire s'engage à régler le solde de la somme convenue lorsque l'œuvre est terminée, placée et contrôlée par deux experts. En théorie lorsque le dernier versement est effectué l'acte juridique est clos : le notaire le barre d'un ou plusieurs traits et note la date du jour afin de prouver que l'objet du contrat est accompli. Très souvent la clôture de l'acte s'effectue plus tard que l'ultime terme précisé dans le contrat. La cause de ce décalage est souvent due à l'incapacité de la part du commanditaire de disposer à temps de la somme requise. Parfois elle est source de litiges et la partie lésée a recours à la justice pour obtenir gain de cause. Il est rare que la défaillance provienne de l'artiste. Dans ce cas précis ce sont les garants (généralement artisans honorables ou personnes solvables), caution de la crédibilité du maître d'œuvre concerné, qui interviennent.

Il est difficile d'établir un axe chronologique quant à la valeur temporelle des échéances de paiement. Cela varie en fonction de divers critères générés par plusieurs facteurs pouvant influencer sur la détermination des dates fixées au préalable sur le contrat initial<sup>173</sup>. D'un point de vue général, il apparaît que les termes les plus courts sont de quelques mois (oscillant dans une période de cinq à six mois)<sup>174</sup>. Cela peut concerner la fabrication de petits retables, une modification ou la rénovation d'une oeuvre, ou simplement la fabrication de certaines pièces. Par contre il est indéniable que les grands retables comme ceux d'Arenys de Mar, de la cathédrale de Gérone, d'Olot ou encore de Palafrugell, ont des durées beaucoup plus longues pouvant aller de trois à huit années quant à l'échelonnement des règlements.

#### d) Mise en place de l'œuvre.

Fréquemment l'assemblage et le montage de l'œuvre étaient laissés aux soins du sculpteur ou parfois d'un artisan local. Généralement la mise en place du retable est à la charge du sculpteur. Cependant il peut arriver que le commanditaire en assume les frais. Les contrats ne sont pas toujours explicites concernant cet aspect là. Parfois le document se limite à indiquer que le retable doit être placé par le sculpteur ; selon les cas il est précisé quelle part chaque partie assume dans la répartition des frais. Lorsque les commanditaires s'engagent à prendre en charge la mise en place de l'œuvre, il est souvent précisé que ces derniers s'engagent à fournir au sculpteur l'aide nécessaire et le matériel. Le transport des pièces,

<sup>173</sup> Il peut s'agir de retard dans les travaux, des éventuelles modifications apportées en cours de fabrication, de décès ou problèmes de santé.

<sup>174</sup> Cas du retable de Saint Thomas d'Aquin du monastère Sant Domènec de Gérone. A la suite des travaux de modification et d'agrandissement de l'œuvre, les commanditaires établirent un échéancier compris entre le 3 octobre 1710 et le mois de mars 1711, en quatre termes pour un prix total de 260 livres barcelonaises, CD-R 1, annexe n°193, p. 1507.

l'intervention d'autres maîtres, le montage des échafaudages etc. peuvent aussi être pris en charge par les commanditaires. Sur le contrat du retable du couvent de « *La Mercè* » de Vic, il est clairement stipulé que les commanditaires assument les frais d'installation de l'œuvre : « *Si per assentar lo dit retaula y fer bastides se hauran de menester mestres de cases, guix, cals, pedras, bigas, entenas, pots y cordas y demés pertret tocant al offici de mestres de cases, lo dit mestre Joan Francesc Morato no haja de pagar cosa alguna, puix és pactat que vinga a carrech y obligacio de dita admistracio (...)* »<sup>175</sup>. Sur d'autres, comme celui relatif au retable de l'église paroissiale de Palafrugell, il est notifié que le sculpteur n'a pas à remplir certaines obligations et donc sous-entend que ce sont les commanditaires qui prendront à leur charge les frais supplémentaires occasionnés par la mise en place de l'œuvre : « *Item que dit Pau Costa no tinga obligacio en manera alguna, en plantar bastidas y desferlas, fer forats a las parets, posar permodols, picar pedras ni assentarlas ni altres cosas tocants al offici de mestre de casas (...)* »<sup>176</sup>.

L'étude du contrat du retable destiné au couvent des carmélites réformées de Vic (1703) met en valeur un fait intéressant. En effet sur le contrat on peut lire « *Item lo dit Pau Costa promet a dita reverent Mare Priora y convent que si a la ocasio se aurà de dorar le retaula vinrà dit Costa assistiri per desferlo y després per tornarlo asentar quant serà deorat per dirigir la obra y posarla en son degut estat, dexant la satisfactio del treball gastarà dit Pau Costa en ditas ocasions a correguda de dita reverent Mare y Priora y convent* »<sup>177</sup>. Concrètement, Pau Costa se propose de démembrer et de remonter le retable lors des travaux de dorure. Cela sous-entend que ces travaux seront payés. Comme le précise le paragraphe concerné, le financement de cette intervention de Pau Costa se fera selon l'appréciation de la mère abbesse du couvent. Cette pratique laisse supposer qu'un maître d'œuvre, en l'occurrence pour le cas présent un sculpteur, peut apporter son aide et ses connaissances à un de ses collègues de spécialité différente, un doreur par exemple, pour le démembrement et l'assemblage d'un retable. Ce qui corrobore l'hypothèse de l'existence d'un phénomène de collaboration inter-professionnelle que nous étudierons ultérieurement.

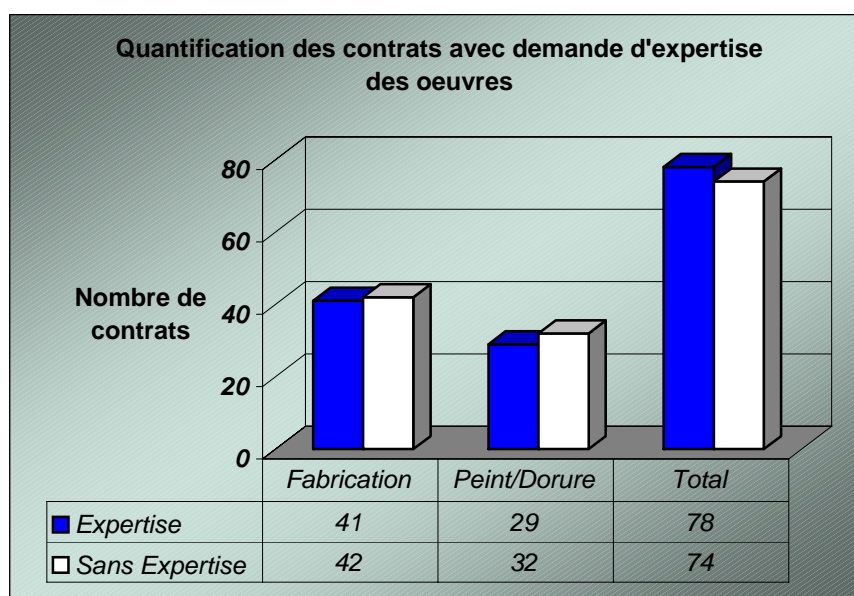
#### e) L'expertise des œuvres

<sup>175</sup> CD-R 1, annexe n°162, p. 1456.

<sup>176</sup> CD-R 1, annexe n°194, p. 1508.

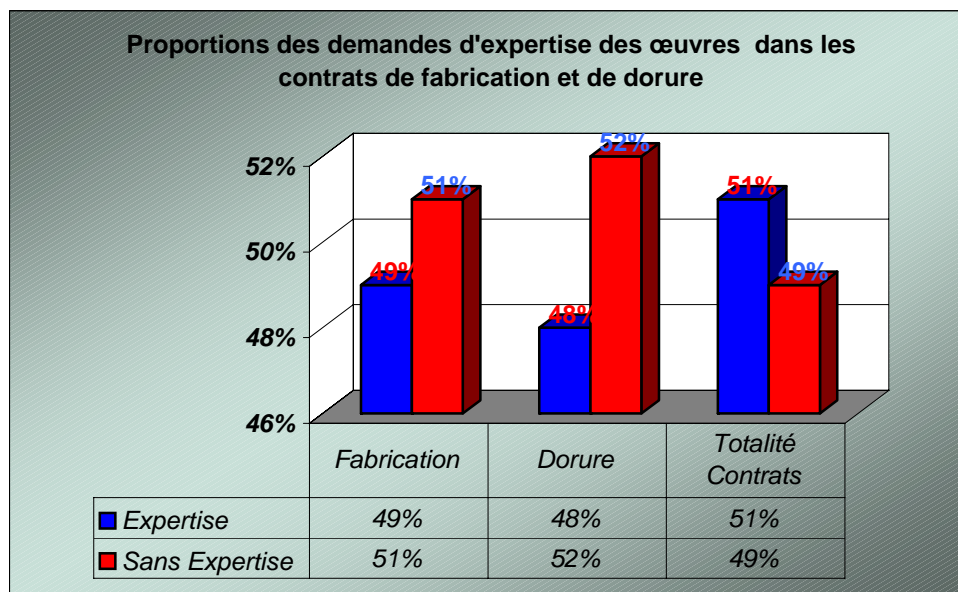
<sup>177</sup> CD-R 1, annexe n°170, p. 1467.

Lors d'une commande de travaux de fabrication ou de dorure d'une œuvre, les deux parties prévoient un contrôle de qualité du travail de l'artiste ; une clause du contrat précise que deux personnes représentant le client et l'auteur de l'œuvre seront choisies pour effectuer l'expertise. Souvent les commanditaires se réservent ce droit de faire contrôler le retable par deux personnes aptes, expertes et de même métier que le sculpteur ou le doreur mandataire du contrat<sup>178</sup>. Une fois que le retable est placé, chaque partie, commanditaires et artiste, choisissent un expert pour effectuer l'inspection de l'œuvre. Après que le retable ait été inspecté et approuvé, le sculpteur ou le doreur recevra en théorie le dernier terme de son règlement. Nous l'avons vu, les termes de paiement sont rarement respectés dans le temps. Cependant ce n'était pas une pratique apparemment systématique. Si on se réfère à l'ensemble des contrats proposés dans cette étude (histogrammes 6 et 7), on constate que sur 83 contrats de fabrication seuls 51% notifient la demande d'une expertise. Sur un corpus de 61 contrats de peinture et de dorure, la tendance est presque identique. En effet 48% des documents indiquent une demande d'expertise (Histogramme 7). Par contre la tendance générale, dont les bases de calcul ont été établies à partir du corpus global des contrats toutes spécialités confondues (144 documents), indique une proportion légèrement supérieure concernant la demande d'expertise des œuvres à celles représentatives des demandes par type de contrats (Histogramme 7).



**Histogramme 6**

<sup>178</sup> CD-R1, annexe n° 126, p. 1405 : « (...) un dia de finida dita obra reconeguda por dos officiales pratichs es a saber un pert part nomenador (...) ».



**Histogramme 7**

L'interprétation de ces résultats sous-entend deux hypothèses : la première consisterait à penser que la réputation du maître titulaire du contrat joue en sa faveur et donc que les commanditaires lui font entièrement confiance quant au respect des clauses du contrats ou dans un second cas, la notification de la demande d'expertise de l'œuvre n'était pas systématique et dans ce cas le commanditaire ou le maître en cas d'un litige éventuel pouvait faire intervenir des experts afin de mettre fin à l'hypothétique discord qui pouvait survenir.

Les contrats notifient la responsabilité de l'artisan dans le cadre où des imperfections seraient constatées. Si la cas se présente ces dernières sont à la charge de l'artiste qui devra corriger ou rectifier à ses frais, « (...) *fer visurar y regonexar a comuns gastos de dita confraria y Pairachs, y en lo que será trobat faltar lo dit Pairachs promet cumplir en tot lo que faltara a sos gastos a coneguda de dos officials, tant de fusta com de pintura* ». <sup>179</sup> Si l'œuvre n'était pas conforme au plan, ou si elle comportait des modifications non précisées au préalable, l'artiste pouvait être sanctionné. L'expertise fait l'objet d'un document juridique dans lequel les maîtres experts relatent la qualité et la conformité des travaux ainsi que le coût des modifications à apporter. Après le décès du peintre-doreur Isaac Hermens, les commanditaires du retable du maître-autel de l'église paroissiale santa Maria de Palamos firent expertiser le 31 octobre 1596 l'œuvre pour contrôler les travaux qui avaient été

<sup>179</sup> CD-R 1, annexe n°91, p. 1348.

effectués<sup>180</sup>. Les experts chiffrèrent les travaux qu'il fallait reprendre et pour certaines parties de l'œuvre à refaire. Une fois les déductions faites<sup>181</sup>, les commanditaires transmirent aux héritiers du maître décédé, le restant de son dû pour le travail qu'il avait réalisé, soit 45 livres barcelonaises<sup>182</sup>.

L'expertise de l'œuvre peut également se faire au fur et à mesure de la conception de l'œuvre. Le 11 septembre 1608<sup>183</sup>, les commanditaires du retable de l'église paroissiale de Bordills firent appel à Antoni Moret et Baldiri Rocha, sculpteurs imagiers de Gérone pour pratiquer une inspection partielle de l'œuvre. Le contenu de l'acte spécifie la date et le jour de l'inspection, « *Dilluns qui era lo die o festa de la nativitat de nostra Senyora, que comptavem vuyt del corrent mes de setembre, nos consentrem en dita parrochia de Bordills (...)* », la fonction des inspecteurs « *(...) per a mirar, veure, regonexer y judicar lo peu de dit retaulo(...)* », leurs constatations « *(...) lo qual per nosaltres vist y mirat y també la dita trassa, que com és dit nos amostrarem y verem (...)* » et leurs conclusions « *(...) diém y assentim que lo dit peu de pedra, és bo y rebedor, conforme la dita trassa, entès empero, que haja de respondra la dita obra feta, ab la ques té de fer y té de star demunt, conforme requer lo art de architectura (...)* ». Les commanditaires acceptent les conclusions des deux experts et considèrent l'œuvre comme étant conforme. A la suite de ce contrôle suivront deux contrats supplémentaires datés de 1609 faisant référence chacun à des modifications architecturales à apporter sur le retable.<sup>184</sup>

L'étude de l'ensemble des contrats et des reçus relative à la fabrication ou à la dorure d'un retable a permis de déterminer l'élaboration d'un système basé sur un mode de fonctionnement assez précis comportant certaines variantes selon les commanditaires et le type de contrat proposé. De façon générale on retrouve la même structure quant à la présentation du contenu, régie par une composition hiérarchique qui met en exergue l'importance des informations dans un ordre bien précis concernant les deux parties, le retable à réaliser, les matériaux à utiliser, la composition architecturale et parfois architectonique, l'iconographie, le financement, les conditions de travail, le prix de l'œuvre, les termes de paiement. La relation existante dans le binôme commanditaire-artiste se résume à l'écriture d'un acte conclu devant notaire où chaque partie présente selon un accord commun les

---

<sup>180</sup> CD-R 1, annexe n°7, p 1206.

<sup>181</sup> CD-R 1, annexe n°8, p 1213.

<sup>182</sup> CD-R 1, annexe n°20, p. 1233.

<sup>183</sup> CD-R 1, annexe n°35, p. 1262.

<sup>184</sup> CD-R 1, annexe n°37, p. 1265.  
CD-R 1, annexe n°38, p. 1267.

conditions auxquelles elles acceptent de se soumettre. Cependant il ne faut pas oublier que le commanditaire en tant que client sera celui dont l'exigence sera acquittée alors que l'artiste devra s'adapter à la demande de ce dernier.

## **II - RELATIONS SOCIOPROFESSIONNELLES DE L'ARTISTE.**

### **1 – Confréries et corporations**

La limite entre la notion de confrérie et de corporation est étroite. Au XV<sup>ème</sup> siècle la terminologie de l'association d'artisans relève de différentes appellations. Les termes de « métiers », « collèges »<sup>185</sup> et « confréries » pour les plus usités, étaient employés selon les catégories professionnelles. Parmi cette pluralité terminologique, la plus courante était « confrérie ». En Catalogne on nomme indifféremment ces structures « confrérie » ou « corporation » sans connaître réellement la limite qui les différencie.

#### a) Métier et religion

Expression religieuse d'autrefois, la confrérie était une société d'aide mutuelle à caractères profondément religieux et dévotionnel qui se limitait initialement à l'assistance et à la prévention sociale pour les confrères<sup>186</sup>. La fonction religieuse revêtait un rôle social basé sur l'aide dans la nécessité mettant ainsi en pratique les principes d'entraide et de charité<sup>187</sup>. L'aspect confraternel chrétien provenait de l'esprit d'association catholique, propre à l'Eglise dont le seul et unique but était de renforcer les liens spirituels.

A l'origine les corporations professionnelles étaient des associations catholiques. On les dénommait « corporation » car elles réunissaient des individus exerçant des professions identiques. Cependant le nom que les associations d'artisans se donnaient était « confrérie » car dans l'esprit de ses membres l'intérêt religieux prédominait. En s'associant pour mieux

<sup>185</sup> On trouve très souvent dans les documents les termes « *ofici* » et « *collegi* ».

<sup>186</sup> L'accompagnement de la famille du confrère décédé et l'assurance d'un enterrement approprié, surtout s'il était de condition modeste, était une de leurs principales fonctions.

<sup>187</sup> Audisio G. : *Des croyants XV<sup>ème</sup>-XIX<sup>ème</sup> siècle*, éd.Armand Colin, Paris 1996, p.252 : à tendance caritative, elles subvenaient aux besoins des veuves et des orphelins des confrères décédés.

servir les intérêts professionnels, les confréries cherchaient un moyen plus efficace pour vivre chrétiennement. Comme le définit parfaitement Gabriel Audisio, « (...) elles offraient en outre un lieu de sociabilité. Entrer dans une confrérie ? C'était à la fois travailler au salut de son âme et participer avec d'autres à une même activité »<sup>188</sup>.

La création d'un espace individuel et propre pour la célébration de leur culte était indispensable. La moralité était une des obligations à laquelle les confrères se soumettaient ; c'est la raison pour laquelle, dès qu'elle le pouvait et qu'elle en avait les moyens financiers, la confrérie entretenait la chapelle dont elle en avait le bénéfice, où participait à sa rénovation et l'ornait d'un retable pour honorer son saint patron<sup>189</sup>. C'est ainsi que la majeure partie des confréries avaient leur chapelle dans les édifices religieux, des sanctuaires, dédiés à leur saint patron. Chaque confrérie possédait une bannière sur laquelle était représentée l'image de son saint patron et un jour de l'année était attribué pour célébrer sa fête. Les confréries professionnelles ne défilaient pas seulement le jour de leur fête. La participation de ces dernières dans la vie religieuse urbaine, lors de multiples processions locales<sup>190</sup> ou manifestations publiques, bannières en tête, traduisait le rôle actif qu'elles avaient dans leurs obligations religieuses au sein de la communauté urbaine. La confrérie des menuisiers de Gérone assistait aux processions du Jeudi Saint portant la bannière tandis que les maîtres-maçon conduisaient le cortège portant le Christ en croix<sup>191</sup>. Comme le souligne Jean Delumeau, « *Des confréries de métiers ou de piété, qui n'auraient pas processionné, voilà qui n'était pas concevable* »<sup>192</sup>. La place de ces dernières dans le cortège processionnel était théoriquement en tête du cortège avec la présentation de leur bannière derrière la croix afin de lui emboîter le pas. Cependant il faut tenir compte des coutumes locales, qui peuvent modifier l'emplacement selon le type de procession (générale, patronale ...). Ce qui ne varie pas c'est l'ordre avec lequel la circulation et l'organisation processionnelles étaient régies.<sup>193</sup>

<sup>188</sup> Audisio G. : *Des croyants...*, *op.cit.*, p 253.

<sup>189</sup> Cas de la confrérie du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot, qui participa à la rénovation de la chapelle, qui finança la construction du retable de la Vierge du Rosaire et qui contribua à la dorure de ce dernier.

<sup>190</sup> Domènech i Casadevall, G. : *Els oficis de la construcció a Girona.1419-1833. Ofici i confraria, mestre de casa, picapedrers, fusters i escultors a Girona.*, thèse doctorale, éd. Institut d'estudis gironins, n°17, Girona, 2001, p.45 : en 1785, la confrérie des menuisiers de Gérone, participe aux processions du Corpus, de saint Narcisse, de l'Immaculée Conception, de l'Assomption et du Jeudi saint.

<sup>191</sup> Antón Pelayo, J. : *La herencia cultural...*, *op.cit.*, p.188.

<sup>192</sup> Delumeau, J. : *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, éd. Fayard, Paris, 1989, p.93.

<sup>193</sup> Delumeau, J. : *Rassurer...*, *op.cit.*, pp 120-121 : « *La circulation et l'organisation processionnelles devaient être régies selon un ordre bien précis, règlementé dans son parcours afin que l'ensemble forme une unité collective* ».

A Gérone les circulations processionnelles suivaient un parcours identique, établi à partir de la circulation processionnelle déterminée pour la procession de saint Narcisse, saint patron de la ville de Gérone. Les différents documents consultés à ce sujet démontrent, en dehors de quelques variantes, que le parcours emprunté pour la procession de saint Narcisse était généralement celui usité pour les autres processions. En effet les textes descriptifs concernant le déroulement de la procession du Corpus, nous informent que le parcours processionnel est identique à celui de la procession de saint Narcisse, « (...) *se fa la professo per ciutat en la forma acostumada ab la image de Nostra Señora, anan las atxetas a una part (...) conformede la professo de Sant Narcís (...)* »<sup>194</sup>. Dans le livre des « *Ceremonials de los jurados 1708* »<sup>195</sup>, sont consignés les préparatifs et le déroulement de la procession, le jour de la fête de saint Narcisse. La procession part de la « *Casa de la ciutat* » en direction de la cathédrale, « *Dit dia a las dos de la tarda se tornan trovar los Jurats en Casa de la ciutat de hont pertexen ab lo señor Veguer (...), seguidament de dos en dos, y si son tots quatre lo Prohom, Cavaller ó Ciutada dels mes vells ques troban convidats per la Professo (...), y seguidament van los demes dos ciutadans dos Cavallers, quatre mercaders y quatre Menor, qui han de aportar las dotse atxetas en la Professo partint primer los quatre tabals, trompetas inmediadament los Gegants, banderas, Aguila, (...) y aixi van dret a la Iglesia Cathedral passans per la escala y entrant per lo Portal Major, y todas la banderas y Aguila passant per lo mitg del chor y fan cortesia devant el altar major (...)* »<sup>196</sup>. Après les rites cérémoniaux traditionnels<sup>197</sup> au sein de la cathédrale, la Procession sort de la Cathédrale par la porte principale pour se diriger vers la Collégiale saint Feliu, « (...) *y va caminan la Professo general dret a la collegiata Isglesia de Sant Feliu, exint per la porta de Sant Narcís (...)* »<sup>198</sup>, puis vers le Pont de Galligans sans le franchir et sans passer par la place saint Pierre, pour se diriger vers de la place sant Feliu, place del Vi pour en fin de parcours remonter par la rue de la « *Força* » en direction de la cathédrale dans laquelle le cortège pénétrera par la porte des Apôtres : « (...) *y va dret al Pont de Galligans, no passant lo Pont, ni Plaça de Sant Pere, sino exint al cap del carrer del Portal de la Barca, Plaça de Sant Feliu, Ballestarias, Plaça de las Coles, Plaça del Vi, solament devant la Casa del General, Carrer dels Ciutadans, Porta de la*

<sup>194</sup> A.H.M.G. : 1.1.3. Llibre de ceremonials dels Jurats, 1708, lligall 4, ff.58v –59r, (procession de l'Assomption).

<sup>195</sup> A.H.M.G. : 1.1.3. Llibre de ceremonials dels Jurats, 1708, lligall 4, ff.29 – 33v.

<sup>196</sup> A.H.M.G. : 1.1.3. Llibre de ceremonials dels Jurats, 1708, lligall 4, 29v – 30r.

<sup>197</sup> A.H.M.G. : 1.1.3. Llibre de ceremonials dels Jurats, 1708, lligall 4, f.30r. : « (...) *y al entrar lo Magistrat ballan los Gegants dins de la Iglesia, y al entrar de aquella y las trompetas sonan al la entrada en la Porta Major, y dit Magistrat sen puja en lo Prebiteri ab quatre Prohoms (...)* y si las completas son acabadas, dansa la Aguila y despres ballan los Gegants devant el Altar Major ».

<sup>198</sup> A.H.M.G. : 1.1.3. Llibre de ceremonials dels Jurats, 1708, lligall 4, f.31.



*Preso Força vell voltant la Casa de la almoïna, passant devant la Font y senentra en dita Isglesia per la Porta dels Apostols entrant per lo Cor (...) »<sup>199</sup>.*

Un document daté du 18 octobre 1784<sup>200</sup> rappelle à la demande de la corporation des tisserands de Gérone le règlement à suivre lors des processions, notamment dans la présentation des bannières dans le cortège processionnel. Le source première à laquelle il est fait référence dans ce document est le règlement établi pour les processions de 1717 qui vraisemblablement nécessitaient un rappel à l'ordre dans l'organisation, la participation et l'emplacement des confréries professionnelles, « *q[u]e de esta hora en adelante todas las banderas y cera de las confrarias de esta ciudad haian por el delante de asisitir en todas lasveces que los será mandado en las funciones asistirá la ciudad sots pena de tres libras barcelonesas por cada vez que faltaran asistir cada uno de ellos (...) »<sup>201</sup>. Ce document présente un double intérêt : le premier nous permet de constater qu'en 1717, il existait vingt confréries professionnelles et une confrérie pieuse (celle de la Vierge du Rosaire) qui participaient aux processions de la ville<sup>202</sup>, et dans un second temps, il nous informe de l'ordre suivant lequel les confréries devaient se présenter dans le cortège.*

Selon les dispositions prises le 26 mai 1717, les corporations professionnelles précédaient le cortège représentant la municipalité et celui de la viguerie : « *La ciudad y la vegueria al ultimo es a saber la de la Ciudad à mano derecha y la de la Vegueria à mano izquierda »*.<sup>203</sup>

<sup>199</sup> A.H.M.G. : 1.1.3. Llibre de ceremonials dels Jurats, 1708, lligall 4, ff.31v/r.

<sup>200</sup> CD-R 1, annexe n° 272, p. 1659.

<sup>201</sup> CD-R 1, annexe n° 272, p. 1659.

<sup>202</sup> En ce qui concerne la participation de la confrérie du Rosaire aux processions de Gérone, il est précisé sur le document qu'elle occupe la quatrième place et qu'elle participe seulement les jours de la fête du Corpus.

<sup>203</sup> CD-R 1, annexe n°272, p. 1659.

Le document présenté en annexe présente dans la dénomination des confréries ou corporations de métiers quelques problèmes terminologiques. En effet on observe que les termes ne sont pas écrits en langue catalane ou parfois sont écrits dans une langue catalane approximative ou mal traduite. Probablement que le scribe ou l'auteur du document a tenté de traduire en castillan les termes d'origine. Afin d'en faciliter la compréhension, nous proposons l'équivalence des termes en langue catalane traduits en langue française : botigueros = botiguers = boutiquiers ; calçateros = calçaters = bonnetiers (fabriquant de bas) ; sombreteros = sombreroer = barretaires = chapeliers ; carderos = carders = cardiers ; basseros = basters = selliers ; passamaneros = passamaners = passementiers ; valeros = velers = voiliers (fabriquant de voiles) ; assahonadores = assaonadors = tanneurs, courroyeurs ; ollerros = ollers = potiers, vaisseliers ; taverneros = taverners = taverniers ; pasticerros = pastisers = pâtisseries ; albañiles = mestres de cases = maître-maçon ; jardinerros = hortalers = agriculteurs ; sapateros = sabaters = cordonniers ; Aloys = alois = probablement les métiers appartenant à la confrérie de saint Eloi = forgerons ; carpinteros = fusters = menuisiers ; albadiverros = albadiners = bourrelier ; texedores de lino = teixedors de li = tisserands de lin ; sastres = sastres = tailleur (coûturier) ; blanqueros = blanquers = tanneurs, courroyeur, mégisier ; pelayres = pelayres = peaussier.



<sup>204</sup> Le terme « *Vegueria* » se traduit en langue française par viguerie. La viguerie est la fonction exercée par un viguier, magistrat qui rendait la justice. Il pouvait également avoir en plus la fonction de chef militaire comme c'était le cas en Andorre.

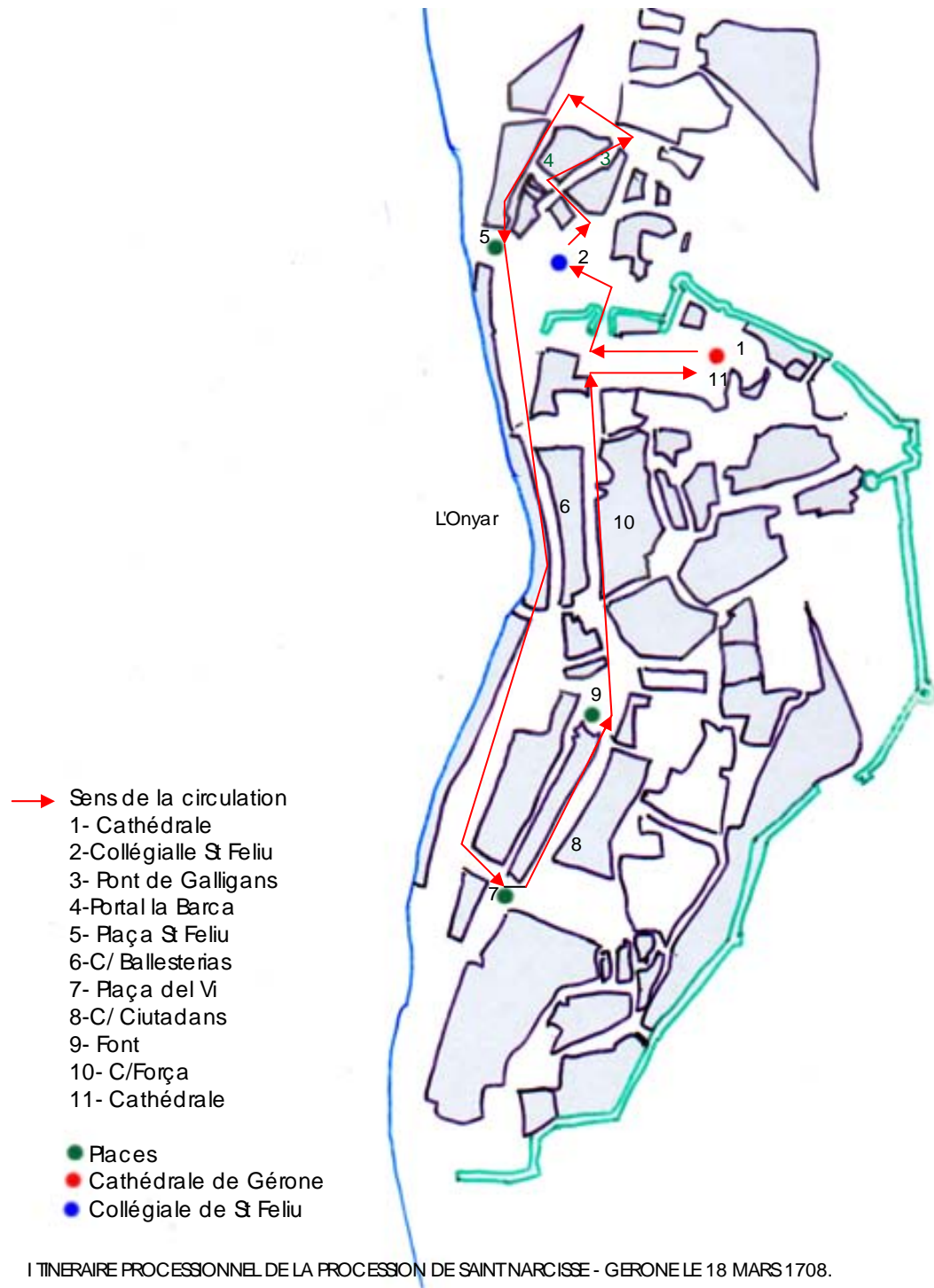


Figure 5 : carte actuelle des vieux quartiers de Gérone (*barri vell*).

Associations structurées et définies par leurs statuts qui leurs concédaient un certain pouvoir ainsi que de nombreux privilèges, elles déterminaient les devoirs et les obligations de ses membres, les activités collectives, la responsabilité et le pouvoir de leurs responsables et organisaient les élections des membres du bureau. L'élection des charges de la confrérie se produisait généralement le jour de la fête de cette dernière dans les cloîtres de cathédrales ou dans les couvents.<sup>205</sup>

Les confrères se réunissaient et élisaient soit par nomination, par vote ou par tirage au sort leurs nouveaux dirigeants ainsi que leurs assistants pour une année. Dans le système de la nomination, les futurs responsables de la corporation étaient choisis et donc nommés par les responsables sortants. Dans celui du vote, les confrères procédaient au vote des candidats proposés. Le principe de l'élection par tirage au sort consistait à mettre dans une sorte de bac rempli d'eau recouvert d'un linge, des petits rouleaux de cire<sup>206</sup>, dans lesquels étaient inscrits sur des parchemins les noms des candidats. Cela supposait la rédaction d'une liste sur laquelle figuraient l'identité des candidats à l'élection des charges. Le tirage s'effectuait devant notaire par un enfant de 7 ans. Plus tard les « *consellers* » élisaient deux dirigeants « *ab scrutini de capça (...) ab albarans o nomina on sera scrit lo nom de cascun de aquells anomenats. E aquell qui mes albarans de son nom se trobara haver en la dita capça sia un dels dits sobreposats(...)* »<sup>207</sup>. Une grande vigilance était exercée sur la conduite des confrères et celui qui manquait à ses devoirs religieux ou à ses obligations auprès de la confrérie était expulsé.

#### b) Le système corporatif

Abondantes pendant le Moyen Âge, les corporations ouvrières étaient structurées par un système hiérarchique qui régissait l'organisation interne de l'association. Association d'artisans exerçant la même activité professionnelle ou artistique, elles sont présentes probablement dès le XII<sup>e</sup> siècle. Mais elles ne prirent vraiment d'importance qu'à partir

<sup>205</sup> A.H.M.G. : Décret rédigé par Alphonse le Magnanime le 4 juillet 1419 concernant la création de la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone. La confrérie regroupait tous les métiers de la construction, CD-R 1, annexe n°238, p.1586.

<sup>206</sup> Domènech i Casadevall, G. : *Els officis de la...*, *op.cit.*, pp. 60-61 : l'auteur précise que les noms étaient inscrits sur un papier qui était introduit dans un rouleau ou dans de la cire. Les rouleaux étaient ensuite placés dans le coffre de la corporation jusqu'au jour de l'élection où on les jetait dans l'eau afin de procéder au tirage au sort. Ce système d'élection fixé par la municipalité de Gérone en 1536, sera adopté jusqu'à la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1746, ce procédé sera remplacé par celui du vote : « (...) *por vottos, debiendo recaher en los Maestros mas acaudalados, y de experimentado manejo ; Y si recayen los vottos en algune Pobre, ô, que se ignore su conducta, deberà dar finaza (...)* ».

<sup>207</sup> Freixas i Camps, P. : « *La Girona menestral del segle XV* » in *Gremis i oficis a Girona*, Ajuntament de Girona 1984, p.69. Le processus que nous venons de résumer est décrit par Pere Freixas i Camp dans son article.

des XIII<sup>ème</sup> et XIV<sup>ème</sup> siècles, époques où elles furent à de maintes reprises réorganisées. L'objectif était de préserver la profession contre l'empiètement des autres métiers, en codifiant les conditions de travail (prix, qualité des matériaux utilisés, droits de douanes sur les produits manufacturés importés...) en veillant à la formation professionnelle. Outre la défense de la profession, la corporation devait veiller à garantir la qualité du travail. Il fallait appartenir à une confrérie pour travailler et s'installer. Progressivement les confréries constituèrent une organisation corporative professionnelle régie par des privilèges, des ordonnances promulguées par le pouvoir royal<sup>208</sup> et surtout par le pouvoir municipal<sup>209</sup>. La création ou la modification des ordonnances permettait une meilleure adaptation de la confrérie ou de la corporation aux nécessités économiques du moment. Ces statuts définissaient dans un cadre juridique les obligations et les droits des membres de la confrérie. Si un des statuts préalablement établis lors de la rédaction des ordonnances, n'était pas respecté tout contrevenant était soumis à une pénalisation financière ou en nature<sup>210</sup> pour non respect à la réglementation<sup>211</sup>.

La qualification professionnelle définissait le statut économique de l'individu. Les corps de métiers ou les confréries dans lesquels les artisans se regroupaient, exerçaient de multiples fonctions au sein même de leur organisme comme le décrivent parfaitement Joan Busquets et Antoni Simon : « *com a corporacions econòmiques que controlaven els diversos sectors productius, com entitats amb projecció religiosa i assistencial* »<sup>212</sup>. En d'autres termes, en dehors des objectifs religieux, les confréries ou corporations professionnelles pratiquaient une politique autarcique et protectionniste afin d'exercer un meilleur contrôle de leur marché productif.

---

<sup>208</sup> L'intervention du pouvoir royal semble avoir été beaucoup plus effective dans le dernier tiers du XIV<sup>ème</sup> siècle notamment pour établir de nouveaux décrets afin de rétablir un équilibre entre les différents secteurs professionnels. Statuer en matière de Confrérie lui permettait de ne pas imposer une ligne politique et ainsi de renforcer le caractère exclusivement religieux de l'institution.

<sup>209</sup> Issues du Moyen Âge, les confréries naissaient de manière spontanée et devenaient de plus en plus nombreuses. Afin d'éviter et de limiter l'outrepassement de leur fonction, le pouvoir municipal lors de la première moitié du XIV<sup>ème</sup> intervint pour réglementer certains aspects de ce développement anarchique en établissant des normes professionnelles, une réglementation pour limiter la pratique d'irrégularités (fraude, régularisation de l'apprentissage...) dans le but de structurer ces associations. A Gérone on créa en 1351, le poste d'un fonctionnaire municipal, qu'on appelait « *Mostassaf* », dont la fonction consistait entre autre à veiller sur la qualité des produits, sur l'application des ordonnances promulguées par le conseil municipal et d'appliquer les peines correspondantes aux infractions pratiquées. Suivra lors de la seconde moitié du XIV<sup>ème</sup> une période d'organisation des structures corporatives.

<sup>210</sup> Amende ou achat de cire, d'huile, cierges...

<sup>211</sup> Par exemple, l'absentéisme lors des processions, l'absence non justifiée lors des réunions du conseil de la confrérie, activités frauduleuses au sein de la corporation.

<sup>212</sup> Busquets, J., Simon, A. : *Girona al segle XVII. Homes i oficis, op.cit.* p.20.

Les trois catégories professionnelles qui les composaient, les candidats-aspirants ou apprentis, les ouvriers et les maîtres, avaient pour point commun la pratique de la même profession.

La hiérarchie corporative s'établissait selon un ordre bien précis et était composée par : les consuls<sup>213</sup> ou responsables, les maîtres, les apprentis et les compagnons. Confrérie et corporation étaient intimement liées car un maître, un compagnon ou un apprenti ne pouvait exercer son métier ou s'installer professionnellement sans s'être acquitté au préalable du droit d'entrée dans l'organisme confraternel.

Les conditions requises pour appartenir à une corporation étaient de pratiquer le métier correspondant, d'être soumis au règlement, à l'autorité et au contrôle du consul. Astreints à une formation professionnelle qui menait en passant par le compagnonnage, de l'apprentissage à la maîtrise, les confrères devaient obligatoirement se soumettre à ces conditions pour pouvoir exercer ultérieurement.

#### c) De l'apprentissage à la maîtrise

L'apprentissage débutait par un serment que le candidat prêtait. Strictement réglementé, il devenait effectif par la rédaction d'un contrat devant notaire, entre le tuteur (père ou tuteur légal du futur apprenti) et le maître, acte dans lequel maître et apprenti étaient liés jusqu'à ce que la période d'apprentissage soit terminée. Les conditions du contrat stipulaient la période d'apprentissage, l'origine de l'apprenti, son âge ainsi que les obligations qui incombait à chaque partie. Le maître devait enseigner le métier à son élève, le prendre en charge totalement en lui assurant le logement, l'alimentation et l'habillement, ainsi que de l'assister en cas de maladie ; en échange de quoi l'apprenti devait une stricte et rigoureuse obéissance à son maître, « *estar a l'obediència del mestre i al servei de la seva esposa , familia , tan de dia como de nit , per tota cosa licita i honesta...* »<sup>214</sup>. Il faisait le ménage et le service de l'atelier, réalisant les besognes de base et s'initiant au fil du temps à tous les aspects du métier. Il advenait parfois que ce dernier pouvait selon le corps de métier être rétribué très modestement. Dans le cadre d'une rupture de contrat ou de la fugue d'un apprenti, le maître bénéficiait du soutien et de la protection de la confrérie. Les contrats

<sup>213</sup> Choisi parmi les artisans les plus expérimentés et élu pour une année, il rendait compte à la municipalité de la gestion de la confrérie.

<sup>214</sup> Domènech i Casadevall, G. : *Els oficis de la...* , *op.cit.* , p.84 et note n°170.

d'apprentissages localisés à Gérone<sup>215</sup>, stipulent que l'apprenti qui avait quitté l'atelier sans autorisation préalable de son maître, devait payer un sou pour chaque jour de non présence.

Gemma Domènech i Casadevall<sup>216</sup> souligne que la présence d'apprentis dans la confrérie des Quatre saints Martyrs de Gérone est notifiée dans les ordonnances de 1503 et de 1507. Quelques soixante dix années plus tard, plus précisément en 1578, une nouvelle ordonnance précise que l'apprentissage devra se faire chez un maître local, condition obligatoire pour avoir accès ultérieurement à l'examen de maître, en avoir le statut et en exercer la profession<sup>217</sup>. Une cédule royale de 1777, abolira cette discrimination professionnelle dirigée contre les candidats étrangers<sup>218</sup>, pratiquée pendant 139 années :

« (...) *Por lo cual declaro por punto general, que todos los Oficiales Artiftas, o Meneftrales, naturales de eftos mis Reynos, que pasaren de un Pueblo à otro, y folicitaren que fe les apreube de Maeftros, y reciba en el Colegio, o Gremio que haya en el de fu Oficio, fean obligados los Veedores, y Examinadores de él à admitirlos à examen, y hallandoles habiles, a defpacharles fu Carta de Examen, y à recibirlos por Individuos de fus refpectivos Colegios, o Gremios, llevandoles las mifmas propinas, y derechos, que a los demàs que hubiefen aprendido, y practicado de Oficiales en el mifmo Pueblo (...)* »<sup>219</sup>.

L'apprentissage s'effectuait sur une période variable de 3 à 6 ans selon les métiers. Les contrats d'apprentissage de Pere Sauri (17 novembre 1680)<sup>220</sup> et de Jeroni Badia (14 décembre 1681)<sup>221</sup>, apprentis menuisiers, stipulent pour le premier une période d'apprentissage de trois ans et pour le second de trois ans et demi. La durée dépendait aussi de l'âge du jeune candidat à son entrée : plus il est jeune, plus l'apprentissage sera long. Les journées non ouvrées pour cause de maladie étaient récupérables pour le maître à la fin de la période d'apprentissage. La fin de l'apprentissage était validée par un examen final présidé par un jury composé des

<sup>215</sup> Le contrat d'apprentissage de Pere Sauri illustre ce cas : « (...) *promitto vobis restituere dies absentia (...) promitto dare vobis unum solidum plata (...)* », A.H.P.G. : Girona 4, notaire Diego Puig, registre n°663, manuel 1680, 17 novembre 1680.

<sup>216</sup> Domènech i Casadevall, G. : *Els oficis...*, op.cit., p.81

<sup>217</sup> A.H.M.G. : IV.1. section « *Gremis* », Lligall 8, Ordonnance de la confrérie des Quatre Saints Martyrs datée du 14 mai 1578.

<sup>218</sup> Par le terme « étranger », en Catalogne on désigne toute personne n'appartenant pas au Principat, ou dans une zone géographiquement déterminée, comme une ville. Autrement dit « *l'étranger, c'est aussi bien Valence, la Castille ou l'Aragon que l'Italie ou la France* ». [Vilar, P. : *La Catalogne dans l'Espagne...*, op.cit., p.354.]

<sup>219</sup> A.H.M.G. : IV-1, Section *Gremios*, Lligall n°2, Real Cedula de S.M. y Señores del consejo., 24 mars 1777.

<sup>220</sup> A.H.P.G. : Girona 4, notaire Diego Puig, registre n° 665, manuel 1680, 17 novembre 1680

<sup>221</sup> A.H.P.G. : Girona 8, notaire Pere Rosello, registre n° 510, manuel 1681, 14 décembre 1681.

principaux membres de la corporation de la ville de Gérone. C'est alors que le candidat devenait ouvrier ou jeune compagnon.

Les ouvriers ou compagnons dont le travail était rémunéré, formaient une sorte de micro-société d'assistance mutuelle, tout en appartenant à la corporation, à laquelle ils versaient un droit d'entrée pour bénéficier de l'accession à ce poste<sup>222</sup>. Liés par le serment qu'ils ont prêté, ils convenaient des obligations réciproques de bienfaisances qui leur assuraient travail et aide chez un maître. Etant donné la politique protectionniste de la corporation, des mesures furent prises à partir de 1578, afin d'éviter toute concurrence déloyale d'un compagnon envers son maître. Si on se réfère aux ordonnances datées de 1578 et de 1645 pour la confrérie des menuisiers de Gérone, on constate l'existence d'un statut notifiant l'interdiction pour un ouvrier d'exécuter des travaux réservés au maître qui l'emploie.<sup>223</sup>

Pour devenir maître, l'ouvrier devait présenter à la corporation la preuve d'une conduite irréprochable. Pour être admis à « *la obra maestra* », il devait passer un certain nombre d'épreuves. L'examen consistait à réaliser une ou plusieurs œuvres, selon les règles établies et avec toute la perfection requise par le métier. Les épreuves se passaient généralement à huit clos, loin de toute aide ou présence étrangère. Le jury, constitué en commission composée de maîtres, statuait sur la réalisation des œuvres présentées par le candidat maître. Lorsque le candidat avait obtenu l'approbation générale de ses correcteurs, il prêtait serment et s'engageait à maintenir les privilèges de la corporation, d'assumer les obligations que sa fonction lui incombe et payer les droits d'examens et de cotisations qu'il devait afin d'être admis dans sa nouvelle catégorie. Ses obligations consistaient à former ses apprentis, contrôler le travail réalisé dans son atelier, contrôler la qualité des produits pour éviter la fraude, s'assurer que les diverses cotisations (droits d'examens, droits d'entrée, droits de douanes...) qui constituent les fonds de la confrérie soient versées. En tant que maître, il avait le droit de vote lors des réunions confraternelles et il pouvait accéder aux charges de la structure corporative. Lorsque le maître était élu pour occuper la fonction de responsable ou dirigeant de la corporation, il était élu comme représentant de cette dernière devant les autorités. Ses compétences se résumaient pour l'essentiel à l'accomplissement de la réglementation interne (réunions, présentations de nouvelles ordonnances, s'assurer de l'application de ces dernières et des statuts qui les structuraient ...), au suivi de l'administration confraternelle, à la gestion de cette dernière.

<sup>222</sup> CD-R 1, annexe n°274, p. 1663.

<sup>223</sup> A.H.M.G. : IV.1., section « Gremis », Lligall – 8 :

- ordonnances de la Confrérie des Quatre Saint Martyrs, 14 mai 1578,
- ordonnances de la Confrérie des « fusters », juin 1645.



« Confréries » et « Corporations » sont intimement liées tant la limite qui les sépare est quasiment vaine. Associations professionnelles à caractère religieux ou associations religieuses à caractère professionnel, les unes servaient les autres en se rendant mutuellement service pour préserver les intérêts professionnels et économiques dans un contexte profondément catholique.

## **2 – De la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone à la création de confrérie des sculpteurs de Barcelone**

### a) La confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone (1419)

Bien qu'étant organisés depuis longtemps, les métiers de la construction furent regroupés dans la confrérie des Quatre Saint Martyrs qui comptait parmi les confréries géronaises les plus importantes et les plus anciennes. Fondée en 1419 par un décret<sup>224</sup> daté du 7 juillet dicté au monastère de Sant Cugat del Vallès par Alphonse la Magnanime, elle regroupait les menuisiers, les tailleurs de pierre, les maîtres d'œuvres, les albalétriers. La confrérie avait sa chapelle correspondante à la cathédrale de Gérone<sup>225</sup> :

*« Los capitols devall scrits son stats ordonats per la Confreria faedora sots invocacio dels Quatre Martirs dels quals ha altar o capella dintre de la Seu de Gerona (...) ».*

Les prérogatives concédées concernaient essentiellement les devoirs religieux des confrères ainsi que l'organisation interne de la structure. D'après le décret daté de 1419, la confrérie célébrait sa fête le dernier jour de mai. Ses membres étaient tenus de la célébrer et de cesser toute activité professionnelle ce jour précis :

*« Item que cascun any lo derrer die del mes de Maig en lo qual es la feta dels dits benuyrats Sancts Quatre Martirs tots lo comfres e comfraesses sien tenguts de concorra e fer festa bé e diligentment e cessar de totes fayenes temporals ».*

<sup>224</sup> CD-R 1, annexe n°238, p. 1586.

<sup>225</sup> La dévotion de Arnaldo de Montrodon, évêque du diocèse de Gérone (1335-1348) l'amènera à construire et à consacrer en l'honneur des Quatre Saints Martyrs de Gérone, saint Scici, saint Justi, saint Pauli et saint Germà une chapelle à la cathédrale de Gérone pour y transférer les reliques des quatre saints.

Les confrères devaient assister à l'office religieux qui était célébré devant la chapelle des Quatre Saints Martyrs et régler la somme de douze deniers en tant que cotisation annuelle :

*« E essent ajustats en la Sgleya de la Seu e aço per oyr e scoltar devotament la missa e sermo e altre divinal offici devant lo altar dels benuyrats Sancts Quatre Martirs los quals comfres e comfraresses sien tenguts e hajen à pagar tots anys dotze diners cascun (...) ».*

Le jour de la fête qui leur était consacré, après la messe, douze confrères au minimum devaient chaque année se réunir, sans la présence des dirigeants en cours de charge, dans le réfectoire, le cloître ou dans un autre lieu de la cathédrale pour procéder à l'élection de quatre nouveaux responsables qui seront représentés par deux tailleurs de pierre et deux menuisiers :

*« Item que cascun any lo dit jorn de la dita festa quant lo dit offici serà fet tots los comfres de la dita comfraria ensemps ajustats o la major part daquells o almenys qui munten a nombre de dotze comfres ultra los quatre pabordres sien en lo refator o claustre o en altre qualsevol loch de la dita seu. E aqui elegesquen quatre pabordres ço es dos padres e dos fusters los culas regesquen e procuren ben e leyalment la dita comfraria dementres llur regiment durarà (...) ».*

L'argent versé par la confrérie servira à dire deux messes hebdomadaires : l'une destinée à la chapelle des Quatre Saints Martyrs et l'autre pour le salut des âmes des confrères décédés à la chapelle de Saint Narcisse à l'église collégiale de Saint Félix de Gérone :

*« Item que dels diners de la comfreria se cant e sie tengut de cantar cascuna setmana dues misses ço es una en lo altar dels dits benuyrats sancts Quatre Martirs, e altre en lo altar del Benuyrat Mossen sent Narcis en la [E]Sgle[s]ya de Sant Faliu de Gerona per animes dels comfres e comfraresses e totes animes altres faels defuncts (...) » .*

La participation financière servait également à acheter douze cierges destinés aux sépultures des confrères :

*« Item mes que dels dits diners sien comprats dotze ciris los quals servesquen à les sepultures dels dits comfres e comfraresses (...) ».*

Un mémorial destiné à la municipalité de Gérone, rédigé par Estevan Figueras, dirigeant de la corporation des « *Carpinteros* » de Gérone en 1785, fait état de l'évolution des ordonnances de la confrérie des Quatre Saint Martyrs de sa création jusqu'à la date de la rédaction de ce document. Concernant cette prérogative du décret de 1419, Estevan Figueras précise que les douze cierges achetés serviront aussi pour la procession du Corpus Christi :

*« La quinta, que assi mismo de los [marge gauche : dineros] de dicho Gremio deviesse comprarse doze cirios para acistir con ellos en la procession del Corpus Christi, y en las Cepulturas de los difuntos cofrades »*<sup>226</sup>.

Lorsque les responsables de la confrérie le jugeaient nécessaire, ils pouvaient convoquer les membres de la confrérie ou une partie d'entre eux par annonce publique ou d'une autre façon sans aucune demande au préalable et sans encourir une pénalité :

*« Item que tota vegada que los pabordres volrà ajustar los dits comfres o part de aquells que ho puxen fer ab veu de crida o aquella altra manera que à ells serà vist fasedor sens licencia de cort e sens incorriment de alguna pena (...) ».*

Le mémorial rédigé par Estevan Figueras, notifie l'assistance d'un bailli<sup>227</sup> ou de l'un de ses représentants, concernant cette prérogative : *« La sexta, que los Prohombres pudiessen convocarlos (...) una vez cada mes, con asistencia del Baile, subbaile o de otro oficial(...) »*<sup>228</sup>.

Par consentement du roi, les membres directeurs et les confrères sont en droit de modifier, créer, corriger ou supprimer les statuts définis dans le décret :

*« Item que los pabordres (...) pusquen adobar e affliger e tolra o declarar en cascun dels capiltols e ordinacions demunt dits. E encare fer e ajustar mes capiltols o*

<sup>226</sup> CD-R 1, annexe n°274, p. 1663.

<sup>227</sup> Bailli : terme qui provient de l'ancien français. Le verbe baillir signifie administrer. Le bailli était un agent du roi qui était chargé de fonctions administratives et judiciaires. D'abord chargé de missions temporaires, il devient à la fin du XIIème siècle un officier sédentaire, occupant une fonction de magistrat, établi dans des circonscriptions délimitées : le baillage (tribunal jugeant au nom et sous la présidence d'un bailli). A partir du XVème son pouvoir s'est amenuisé.

<sup>228</sup> CD-R 1, annexe n°274, p. 1663.

*ordinacions novells o novelles e aquelles e les demunt dites declarar, revocar e interpretar (...) »*

Le 26 novembre 1480, le roi Ferdinand d'Aragon sous forme d'un décret, confirme et développe celui de 1419 en ajoutant deux ordonnances supplémentaires. Le roi accéda à la demande des dirigeants de la confrérie en les autorisant à se réunir le dimanche précédent la fête des Quatre Saints Martyrs afin d'élire les nouveaux responsables. Il leur concède la liberté de réunion pour régler les problèmes internes à la structure corporative, il valide ou non les ordonnances, l'évaluation de la condamnation de celui qui aura transgressé la réglementation et la notification de sa peine :

*« Sia merce de vos Senyor consentir als prohomens de dita Confraria qui ara son o per temps seran que lo diumenge primer ans de la festa dels dits Sancts quatre martirs se puxen aiustar (...) o mes si mes esser hi volran en dit lloch acostumat per fer dita eleccio de pabordres e per tractar e ordonar de les coses que sien vistes esser util e proffit de dita confraria licencia alguna de official no demanada si sperada. E que en dits avist puixen dits deu homens confreres, o mes ordonar de scrit o de paraula (...) ab poder de variar (...) affigir e mudar totes e sengles coses e ordinacions tant per lur observancia com per punicio e castich dels transgressors pus en lurs ordinacions de major quantitat sis vol en nom de ban, sis vol en nom de (...) per als transgressors (...) »<sup>229</sup>.*

Les structures corporatives et confraternelles vont s'organiser progressivement et prendront de plus en plus d'importance. Elles deviennent des structures sociales, régies par des ordonnances royales et municipales, qui sous forme de privilèges avaient une incidence autant sur le terrain social et actif que dans le domaine politique. Une série d'ordonnances concernant la confrérie des Quatre Saints Martyrs (et à partir de 1641 étant donné la séparation des menuisiers avec le reste de la confrérie, concernant la Corporation de Saint Joseph ) seront promulguées selon les différents problèmes qui se poseront.

Faisant suite au mémorial daté de 1785 et rédigé par Esteve Figueras, une liste complémentaire reprend chronologiquement les données figurant sur le rapport concernant les

---

<sup>229</sup> CD-R 1, annexe n°239, p. 1588.

ordonnances préalablement citées sous l'intitulé « *Nota de ordinaciones y demas contenido en el presente informe, por el orden, con qual se citan* ».

L'étude de ce document permet d'établir que 32 ordonnances furent promulguées entre 1419 et 1754. Sous l'égide de la Confrérie des Quatres Saints Martyrs jusqu'en 1624 dans sa première période on en comptabilise 25. A partir du 22 mai 1641<sup>230</sup>, les menuisiers constituèrent une confrérie indépendante. Les ordonnances faisant référence à cette période notifient les convocations où les demandes au nom de « *Gremio de Carpinteros* ». Elles seraient au nombre de sept. La seule qui ne figure pas sur ce document est celle datée du 3 juillet 1640. Elle fait référence au retard de paiement pour régler les droits d'examens par oubli des dirigeants de la confrérie : « *En 3 de julio de 1640, los entonces jurados para hacer guardar, y cumplir la ordinacion arriba expuesta del mismo año, en razon de haver de pagar los que se examinaran y entraren en dicha cofadria encontinente, o en el mismo dia su correspondiente entrada, lo que no se observava por omission de los Prohombres, concediendo alos examinados cierto tiempo para efectuar el referido pago (...)* »<sup>231</sup>.

Le nombre et le contenu de certaines ordonnances permettent de se rendre compte que la confrérie des Quatre Saints Martyrs avait apparemment quelques problèmes notamment dans la réglementation du secteur actif de son institution. La corporation, institution professionnelle obligatoire pour bénéficier d'une certaine exclusivité dans la profession pratiquée, accordait ou non la titularisation pour exercer le métier. La confrérie des Quatre Saints Martyrs posa un certain nombre de problèmes plus ou moins liés à cet aspect, essentiellement pour des raisons de contrôle. Par ailleurs depuis le début de la création de la confrérie on s'aperçoit de la présence d'un sentiment xénophobe. Discrimination injustifiée si on tient compte de la contribution de la main d'œuvre étrangère et des « énergies créatives » qui furent décisives lors des différentes étapes de reconstruction de la ville de Gérone, elle fut récurrente avec plus ou moins de force selon la conjoncture du moment<sup>232</sup>. Une citation dont la source n'est pas précisée à laquelle Narcis Castells i Calzada fait référence illustre parfaitement l'état d'esprit dans lequel se trouvait le monde corporatif à la fin du XVIème : « *aquells sien naturalment enemichs de nostra nacio y continuament tinguen guerra contra nosaltres y com a persones sospitosas, no deven esser admesas en carrech* »<sup>233</sup>. Ce texte fut probablement écrit entre la fin du XVIème siècle et le début du XVIIème, époque où l'immigration française atteint son

<sup>230</sup> CD-R 1, annexe n° 274, p. 1663.

A.H.M.G. : Manual d'Acords n° 224, ff.132r-133v, 22 mai 1641, « *Extractio confratria dels fusters* ».

<sup>231</sup> A.H.M.G. : Manual d'Acords n° 224, ff.132r – 133v, 22 mai 1641, « *Extractio confratriae dels fusters* ».

<sup>232</sup> Castells i Calzada, N. : « *Oficis i gremis a la Girona moderna* » in *Gremis i oficis a Girona, op.cit.*, p.98.

<sup>233</sup> Castells i Calzada, N. : « *Oficis i gremis....* », *op.cit.*, p.99.

apogée, période aussi où les individus français furent exclus ou ajournés aux examens de la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone<sup>234</sup>. Ce qui est frappant, c'est la violence des termes utilisés en l'encontre des individus d'origine française. Il est évident que cette xénophobie est générée par plusieurs facteurs d'origine conflictuels<sup>235</sup>.

Bien que le flux migratoire français, fut un élément essentiel dans la récupération démographique de la Catalogne<sup>236</sup>, les conséquences d'une immigration française massive composée d'hommes jeunes, artisans ou pas, fournissant une main d'œuvre moins chère, ne pouvait que générer un danger notoire dans l'équilibre du monde corporatif local qui était déjà dans une situation de crise économique. Par ailleurs la crainte d'une concurrence étrangère ne faisait qu'amplifier le phénomène<sup>237</sup>. Les travaux de Gemma Domènec i Casadevall<sup>238</sup> tendent à démontrer la présence quasi constante d'artisans français à Gérone de 1563 à 1640, dans les métiers de la construction<sup>239</sup>. Elle en conclut que sur une période de 77 ans, l'immigration française représente une moyenne de 62% sur la totalité des artisans considérés comme étrangers. Il est donc certain que l'arrivée massive d'artisans français dans le monde corporatif local ne pouvait que perturber le poids économique qu'avaient les corporations professionnelles. Progressivement destabilisées par une concurrence étrangère, les mesures protectionnistes devaient être amplifiées. La provenance d'artisans considérés comme étrangers, c'est à dire venant d'un autre endroit du Principat ou d'une autre ville ou d'un pays différents posait un réel problème au sein même de la confrérie<sup>240</sup>. A partir de cette constatation, une politique protectionniste plus sévère que celle qui était alors pratiquée fut mise en place afin de préserver et de protéger le monde corporatif local. Les conditions d'entrée dans la confrérie que ce soit pour les natifs ou les étrangers, étaient contrôlées par les maîtres, plus haute catégorie professionnelle, qui selon le résultat de l'examen du candidat postulant ou de la présentation des preuves requises pour un artisan étranger, acceptait ou

<sup>234</sup> En 1554, un ordonnance est rédigée notifiant l'interdiction de faire passer les examens à tout individu étranger qui n'habite pas dans la ville de Gérone.

<sup>235</sup> Les différents conflits avec la France et les conséquences qui en résultèrent n'ont pu que détériorer les relations entre les deux pays.

<sup>236</sup> Benassar Bartholomé : *Histoire des espagnols*, éd. Robert Laffont (1<sup>ère</sup> éd. 1985), 2<sup>ème</sup> édition, Paris, 1992, p.426 / Vilar, P. : *La Catalogne dans l'Espagne...*, *op.cit.*, pp. 375-377.

<sup>237</sup> Une ordonnance datée de 1597, notifie l'augmentation des droits d'examens, de la cotisation annuelle des artisans français et surtout et ce afin de lutter contre une concurrence générée par l'arrivée des produits étrangers sur le marché catalan, instaure un droit de douane que chaque maître devait régler s'il se fournissait avec des matériaux importés.

<sup>238</sup> Domènec i Casadevall, G. : *Els oficis de la ...*, *op.cit.*, pp.112-113.

<sup>239</sup> Les métiers de la construction comprennent les métiers de la pierre et du bois.

<sup>240</sup> Thème récurrent et toujours présent jusqu'à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Une revendication faite par les menuisiers, sculpteurs de Canet de Mar datée du 20 juin 1774 prouve que le problème de l'immigration professionnelle et les conséquences qu'elle pouvait avoir d'un point de vue local, n'étaient pas encore résolues, CD-R 1, annexe n°271, p. 1658.

refusait son admission au sein de la confrérie. S'il s'agissait d'un artiste reconnu, l'examen n'était pas obligatoire. Il lui suffisait de prêter serment et d'apporter la preuve qu'il travaillait en tant que maître depuis plus de quatre ans. Ces seules formalités lui permettaient d'appartenir à la confrérie. Cela a généré des mécontentements se traduisant par des requêtes et des modifications d'ordonnances. C'est un thème récurrent que l'on trouve dans la documentation sous la forme que les artisans étrangers envahissent le marché du travail local soumis à une réglementation stricte :

*« (...) Mes encara per lo be comu de tota la republica de dita vostra ciutat en la qual declinen es nodrexen molts inexperts en dits officis e qui no dubte empendre obres ponderoses e grans, e tals que lur discrecio e capacitat no pot com prendre(...)E los ja dits artesans experimentats e vells en dit officis posat en si porten tots los carrechs de dita confraria venen a perir de fam (...) Hoc, e que venints persones no confreres de dita confraria de parts altres, o de la mateixa terra, o ciutat sens haver experimentat de lur saberia sens comportar los carrechs de dita confraria mengem lo pa e ocupen los guanys dels dits antichs confreres (...) ».<sup>241</sup>*

Afin de remédier à cela, le 19 décembre 1481 une ordonnance rédigée par les dirigeants et les membres de la confrérie fut promulguée. Selon le mémorial rédigé par Estevan Figueras en 1785, huit points essentiels furent traités :

- 1 - Ceux qui souhaitaient exercer une activité professionnelle à Gérone dans les métiers de menuisiers ou tailleurs de pierre devaient passer un examen d'entrée à la confrérie. S'ils passaient outre, ils seraient frappés d'une amende. Par contre, les individus étrangers n'avaient pas l'obligation de passer cette épreuve pour exercer leur activité professionnelle à partir du moment qu'ils prêtaient serment et qu'ils apportaient les preuves qu'ils avaient exercé sur une période minimale de quatre ans la fonction de maître au sein ou en dehors du Principat.
- 2 - Chaque samedi les confrères devaient payer une certaine somme en tant que cotisation hebdomadaire. S'ils manquaient à leur obligation financière ils étaient pénalisés par une amende de 5 sous.
- 3 - Les jeunes compagnons étaient soumis aux mêmes conditions.

---

<sup>241</sup> CD-R 1, annexe n°239, p.1588.

- 4 - Les enfants de confrères qui seraient candidats à l'examen d'entrée de la confrérie ne payeraient que 10 sous de droits.
- 5 - La vente des produits réalisés ne pouvait être effective qu'après l'expertise des dirigeants de la confrérie. Si elle s'effectuait sans que le produit ait été contrôlé par les autorités dirigeantes, le contrevenant était pénalisé par une amende de 5 livres barcelonaises<sup>242</sup>.
- 6 - Quel que soit le conflit, le différent entre confrères, le responsable de la confrérie statuerait et les frapperait d'une amende de 5 livres si cela s'avérait nécessaire.
- 7 - Obligations pour les confrères d'accompagner les viatiques<sup>243</sup> ainsi que les confrères décédés lors de leur enterrement.
- 8 - Les confrères avaient l'obligation d'aller aux convocations des responsables de la confrérie. S'ils ne s'y rendaient pas, ils étaient pénalisés par une amende d'un montant d'une demi-livre barcelonaise de cire.

L'ensemble de ces prérogatives fut approuvé par la municipalité et fut mis en pratique le 12 juin 1482. Le droit d'examen était évalué à 10 sous. Concernant les artisans étrangers, les conditions étaient acceptées seulement s'ils devaient en plus être propriétaires ou locataires d'un logement dans la ville de Gérone, dans lequel ils vivraient avec leur famille et pour lequel ils s'acquitteraient des charges et taxes relatives à la ville et à la confrérie. Si on réalise une synthèse des principaux thèmes traités dans les différentes ordonnances ou prérogatives localisées concernant la Confrérie des Quatre Saints Martyrs et plus tard de la Confrérie de saint Joseph, qui reste liée en titre avec celle des Quatre Saints Martyrs concernant la ville de Gérone<sup>244</sup>, on en conclut que la gestion administrative et interne a toujours généré une source de problèmes de divers ordres dont les tenants et les aboutissants tournent essentiellement autour de facteurs de contrôle de la structure corporative et de ses composantes. Citons-en quelques exemples afin de mieux cerner le contexte :

L'ordonnance datée du 8 mai 1503, proposée par la municipalité d'alors fait état de l'interdiction de s'installer et de travailler dans la ville de Gérone, pour un artisan qui n'était

---

<sup>242</sup> La qualité des produits était une des principales préoccupations de la confrérie. Cette nouvelle norme permettait d'effectuer un meilleur contrôle afin de contrecarrer d'éventuelles activités frauduleuses.

<sup>243</sup> Sacrement de l'Eucharistie (saint sacrement) donné à un malade mourant.

<sup>244</sup> La séparation des métiers du bois de ceux de la pierre en 1641, associa la confrérie des Quatre saints Martyrs avec Sainte Lucie pour les professions de la construction et avec saint Joseph pour les menuisiers.



pas titulaire de l'examen d'entrée dans la confrérie, et surtout sans logement. Si l'individu concerné outre passait ce droit, il était pénalisé par une amende de 50 sous.

Suite à un certain nombre de revendications des membres de la confrérie, les dirigeants de cette dernière statuèrent le 23 juillet 1507 en matière financière et règlementaire : si un confrère ne s'est pas acquitté de ses obligations financières envers la confrérie et le bailli, il ne pourra pas, sous peine d'être pénalisé par une amende, même pour une aide momentanée, embaucher des apprentis ou des compagnons pour l'aider dans sa tâche.

Afin d'éviter toutes sortes de fraudes concernant l'utilisation de certains matériaux et d'en limiter les abus, tous les produits devront être fabriqués dans le même bois et non dans des bois différents comme cela pouvait arriver. Citons à titre d'exemple le cas du « *fuster* » Agustí Llinàs qui utilisa du bois de mauvaise qualité pour la fabrication de certaines pièces du retable de *Sant Sever* de la cathédrale de Barcelone et qui s'engage à le remplacer par du peuplier <sup>245</sup> :

« (...) Agustí Llinàs, *fuster*, ciutedà de Barcelona, per quant ab acte rebut en poder del nostre avall scrit a 27 de agost 1680, prometé fer de bona fusta lo retaula de sant Sever de la seu de Barcelona a satisfacció dels reverents administradors de la capelle y collegi de sant Sever de la Seu de Barcelona, y per quant ha fet una columna de la qual se han fet quatre parts, un tauló del martiri del Sant, dos cartelas, tot de fusta de poy, la qual fusta de poy no se acostuma de posar ab retaulas, ni està a satisfacció de dits reverents administradors. Per ço promet als reverents (...) que dins vuyt dies comptadors del dia present (...) entregará a Jacinto Trulls, sculptor, ciutedà de Barcelona fusta de bon alba per fer ditas pessas y que feta que sia per dit sculptor la dita feyna immediadament li entregará la fusta també de alba per a fer lo remato y després de fets, assentarlos (...) »<sup>246</sup>.

Le 9 janvier 1683 les responsables de la confrérie des « *fusters* » de Barcelone après avoir expertisé le retable de *Sant Sever* destiné à la cathédrale de Barcelone, qui était au moment des faits chez le doreur Pau Llorens pour les travaux d'ornementation, constatent l'utilisation

<sup>245</sup> Acte daté du 8 janvier 1683.

<sup>246</sup> A.H.P.B. : Notaire Bonaventura Torres, registre n° 25, manuel 1683, ff. 19-20.  
Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a ...*, op.cit., pp.427-428.

d'un bois qui ne correspondait pas à celui que les commanditaires avaient probablement choisi.<sup>247</sup>

Enfin, aucune absence n'est tolérée en réunion et au cours de celle-ci jusqu'à ce que l'ordre du jour soit traité, sauf autorisation délivrée par le responsable en titre de la confrérie ou pour cause d'enterrement. Tout contrevenant sera pénalisé par une amende de l'ordre d'une livre de cire pour les cierges de la confrérie.

Deux ordonnances datées de 1519 font référence aux aspects festifs de la confrérie. La première rédigée le 5 juin 1519, précise que désormais les responsables en titre de la confrérie élus la veille de la fête des Quatre Saints Martyrs, ne prendraient leurs fonctions qu'après cette dernière afin de mieux se consacrer le jour de celle-ci à l'Office Divin qui se déroulera chez un de ses prédécesseurs. Les responsables en fin de charge devaient commander les cierges aux artisans de la corporation concernée pour les porter lors de la procession. Les responsables sortants avaient un délai de quinze jours pour remettre les livres de comptes de la confrérie aux nouveaux élus. Si le délai n'était pas respecté ces derniers étaient en droit de les pénaliser d'une amende de 50 sous dont la première moitié serait destinée à la cassette royale et l'autre à la confrérie.

L'ordonnance datée du 9 septembre 1519 nous informe sur le protocole à respecter lors de la procession. Tous les confrères devaient participer à la procession de la cathédrale de Gérone. Chacun avait sa fonction. Lorsque la procession sortait pour aller à la chapelle de la Vierge des Anges ou à une autre chapelle jusqu'à la porte de sortie, la présence de tous était obligatoire. De la porte jusqu'à la chapelle de destination seuls les grands maîtres (soit les deux responsables en titre) accompagnés de quatre confrères qu'ils avaient préalablement choisi, portant les six cierges de la confrérie, accompagnaient la procession. Si le protocole n'était pas respecté, les deux responsables encourraient une amende d'une livre de cire et les quatre confrères d'une amende de cinq sous.

Concernant le statut des apprentis ou des jeunes ouvriers (enfants de confrères ou autre), l'ordonnance datée du 7 juillet 1520, notifie que ces derniers lorsqu'ils seront sous la responsabilité d'un maître, devront payer la somme de 4 sous en droit d'entrée, en supplément de la cotisation de laquelle ils devront s'acquitter chaque samedi, pour appartenir

---

<sup>247</sup> Le contrat de fabrication du retable daté du 26 août 1680 ne précise pas la qualité de bois à utiliser. Ce contrat est l'objet d'une collaboration professionnelle entre le sculpteur Jacint Trulls et le menuisier Augustí Llinàs [A.H.P.B. : Notaire Bonaventura Torres, registre n° 10, llibre segon, concordia, 1673-1701, ff.318-319]. Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, *op.cit.*, pp.421-422. Apparemment le choix de la qualité de la matière devait faire l'objet d'un accord ou d'un engagement oral. L'acte daté du 8 janvier 1683, dans lequel Llinàs s'engage à remplacer les pièces faites dans le bois de mauvaise qualité et l'expertise réalisée par les confrères des « *fusters* » de Barcelone (9 janvier 1683) prouvent que certains termes d'un probable engagement oral n'ont pas été respectés.

à la confrérie. Cependant s'il advenait qu'ils dussent s'absenter momentanément pour revenir, il n'avaient pas à repayer la cotisation relative au droit d'entrée.

D'après l'ordonnance du 19 août 1527, on peut supposer que la confrérie avait certaines difficultés à assumer les charges auxquelles elle devait subvenir. En effet, en accord avec la municipalité, les responsables de la confrérie augmentèrent considérablement la cotisation du droit d'examen d'entrée. Ceux qui payaient la somme de 10 sous (autochtone ou étranger) devaient désormais en payer 30. Seuls les enfants de maître avaient une cotisation de l'ordre de 20 sous. En 1536, la municipalité à la demande des autorités confraternelles statua sur le procédé utilisé pour l'élection des responsables de la confrérie. L'ordonnance du 2 juin 1536 précise que désormais confrérie et corporation seront différenciées. Il en résulte que dans chacune des deux bourses, l'une destinée à la confrérie, l'autre à la corporation, seront mis 10 rouleaux de cire comportant chacun un nom. Le jour de l'élection, on mettra séparément les rouleaux disposés dans chaque bourse dans un bac rempli d'eau et les noms seront tirés au sort par un enfant de moins de 10 ans. S'il advenait que celui qui était tiré au sort ne fût pas compétant en la matière pour diverses raisons (financières, fraude...), on effectuait un autre tirage au sort. Une fois l'élection terminée on déposait les deux bourses dans une arche fermée par trois clés.

L'inéligibilité d'un candidat quelle que soit la fonction à laquelle il prétendait, pouvait dépendre de multiples raisons. Un compte rendu d'élection des charges de la confrérie des menuisiers de Gérone daté du 25 juin 1730 présente quelques exemples de non attribution de fonction au sein de la confrérie. Le premier cas concerne la charge de Trésorier. Ledro Verges fut tiré au sort pour occuper ce poste. Etant donné qu'il était débiteur envers la confrérie, il n'était pas concevable qu'il puisse assumer cette fonction. On effectua alors un autre tirage au sort et il fut remplacé par un certain Miquel Ribas qui présentait toutes les qualités requises pour assumer cette fonction :

*« (...) Ledro Verges al qual ahunque presente y de querer aceptar el otro Empleo se le fue puesta por los Pabordres y mayor parte de los ~~cofades~~ cofades maestros presentes en dha convocacion, la excepcion de no poder obtener dho empleo por hallarse deudor a la dha cofadria, y immediatam[en]t<sup>e</sup> fue procedido â la Extraccion de otro rodolin en el qual fue hallado escrito el nombre siguiente.*

*Miquel Ribas el qual presente y teniendo las calidades ~~que de~~ necesarias para el dho Empleo de Clavario(...) »<sup>248</sup>*

Jayme Ladriřsa ( ou Ladrefsa) ne put être élu à la fonction d'adjoint étant donné qu'il avait entrepris des actions à l'encontre de la confrérie, « (...) *pero no en manera alguna el d[ic]ho Jayme Ladriřsa por no poder obtener el d[ic]ho ni otro oficio de d[ic]ha cofadria, respecto de haver hecho diferentes cosas contra de ella y que assi segun sus ordinaciones se havia del sortear otro en su lugar (...) »*. L'individu concerné n'acceptant pas cette décision demanda la justification par rapport aux statuts de la confrérie, précédemment établis. Les faits reprochés ayant été définis, il n'eut aucun recours et l'élection d'un nouvel adjoint sera effectuée :

*« Y por esto los Pabordres actuales y demas cofadres maestros de la p[rese]nte cofadria que se hallan ahi presentes y convocados y congregados â effecto de sortear Pabordres de d[ic]ha Cofadria Protestan al d[ic]ho Jayme Ladriřsa que ahunque haya sido extrahido por el officio de Adjuncto no deva ni queda ser admitido, ni aceptan aquel (...) y seguidam[en]<sup>te</sup> se sortee otro maestro por el d[ic]ho oficio (...) d[ic]hos Pabordres y demas de d[ic]ha cofadria le protestan de todos danyos gastos y despesas y demas [mots illisibles] requiriendo a [mots illisibles], leve auro de la p[rese]nte protesta (...) »<sup>249</sup>.*

Le conseil de la confrérie était exclusivement composé de maîtres. Les maîtres responsables étaient assistés par d'autres maîtres qui occupaient diverses charges. A la tête étaient les « *Pabordes* », soit les dirigeants de la structure corporative. Ils étaient au nombre de deux : le « *Major* » et le « *Menor* » ; suivaient les assistants, les examinateurs et le trésorier. Jusqu'à la séparation des menuisiers avec les autres métiers de la construction en 1641, les statuts de la confrérie des Quatre saints Martyrs, permettaient l'élection de deux responsables de chaque spécialité. L'ordonnance de 1536, notifia une modification quant au nombre de responsables à la tête de la confrérie. En effet, et ce une année sur deux, trois maîtres accédaient à la charge de responsable, deux d'une même spécialité et un de l'autre. Cependant cela n'empêchait pas l'existence de litiges au sein du groupe.

<sup>248</sup> CD-R 1, annexe n°270, p. 1653.

<sup>249</sup> CD-R 1, annexe n°270, p. 1653.

L'ordonnance datée du 25 mai 1540 prouve qu'il existait des tensions internes au sein même de la structure corporative<sup>250</sup>. Les relations existantes entre les maîtres formateurs représentant les métiers de la pierre et du bois, ne semblaient guère cordiales. Si on se réfère au contenu on constate que les responsables de la confrérie par le biais de cette ordonnance ont dû fixer les limites de chaque profession afin que ni l'une ni l'autre n'empiète sur leur travail respectif. En résumé, ni le maçon, ni le tailleur de pierre ne pouvaient effectuer des travaux de menuiserie à l'exception des poutres et des charpentes de toitures qu'ils pouvaient travailler et poser. Les conditions étaient identiques pour les menuisiers. Ils ne pouvaient entreprendre des travaux directement liés aux métiers de la pierre.

Ceux qui étaient dans une catégorie professionnelle précise et appartenant à la confrérie en tant que tel, ne pouvaient exercer la profession d'une autre spécialité à moins de posséder une autorisation préalable à l'examen d'entrée afin de pouvoir exercer les deux métiers.

Chaque spécialité pouvait être abandonnée pour en exercer une autre à la seule condition d'obtenir l'examen pour la nouvelle spécialité professionnelle. Cependant on ne pouvait reprendre son ancienne activité. Etant donné la pluridisciplinarité professionnelle de la confrérie des Quatre Saints Martyrs à son origine, il est indubitable que les limites qui séparent les activités professionnelles de chaque spécialité vont se confondre à un moment donné. La conséquence directe de ce phénomène va générer une source de conflits entre les confrères concernant les parts de marché qui leur reviennent. Afin que le climat ne dégénère plus, la séparation des métiers du bois de ceux de la pierre en 1641 permettra ainsi l'indépendance de chaque spécialité et ainsi mettra fin aux conflits antérieurs.

Les ordonnances de 1554 et de 1570 insistent sur la nécessité de l'examen d'entrée à la confrérie pour exercer, les conditions et le respect de cette réglementation par les maîtres.

Le 20 février 1593 les ordonnances rédigées jusqu'alors furent toutes révoquées par la municipalité sauf celles qui concernaient la pratique du Culte Divin. Six mois plus tard à la demande des autorités de la confrérie elles furent rétablies et concédées une autre fois par la municipalité. Quel est le facteur qui généra cette prise de décision de la part de la municipalité ? Trop de conflits au sein même de la confrérie ? L'installation d'une certaine indépendance un peu trop envahissante par rapport au pouvoir municipal ?

Entre 1570 et 1620 les corporations vont progressivement perdre leur indépendance face au pouvoir municipal. Cette liberté d'action, toutefois modérée, va être contrôlée et gérée par les nouvelles mesures économiques et sociales entreprises par le municipalité afin de restructurer

---

<sup>250</sup> Ce qui amènera entre autre, un siècle plus tard la séparation des menuisiers et des professionnels de la construction.

une ville dont la crise avait entraîné de lourdes conséquences. Les confréries et les corporations étaient à l'époque moderne des institutions de contrôle social qui intégraient une société fortement hiérarchisée, participante du pouvoir et qui jouissait d'une notable liberté d'action depuis leurs créations. Par ailleurs les confréries et les corporations se referment sur elles-mêmes et perdent de leur vitalité. Le caractère conservateur s'accroît de plus en plus par la maintenance de leurs prérogatives dans une société en crise. La décision prise par le pouvoir municipal va entraîner un certain nombre de conflits générés par le mécontentement des institutions corporatives et confraternelles, d'autant plus que la décision des autorités municipales n'affectera pas de la même façon l'ensemble de ces institutions. Ces mécontentements se manifestaient de différentes manières : ce pouvait être des petits révoltes à titre collectif lors des réunions de certaines confréries, ou bien à titre individuel lors d'une procession ou d'une autre festivité de la ville, au cours desquelles on interpellait les plus hauts magistrats de la ville. Généralement les rebelles étaient emprisonnés. En 1560, les responsables de la politique municipale bénéficièrent d'un décret royal qui leur permettait de corriger ou de modifier n'importe quelle ordonnance quelle que soit la confrérie ou la corporation concernée. L'application de ce décret va entraîner la perte de l'identité corporative et la perte de leur liberté. Afin de contrôler et de limiter les éventuelles discordes qui s'élevaient contre les nouvelles mesures et de lutter contre toutes manifestations ou foyers de révoltes, la municipalité décida le 21 juin 1568 que toutes les réunions corporatives et confraternelles se dérouleraient au sein même de la mairie en présence d'un responsable municipal qui veillerait au bon déroulement des débats, au respect des autorités en présence et qui sanctionnerait les contrevenants. Le pouvoir municipal contrôlera les livres de décrets et de comptes des structures corporatives : il aura le pouvoir de publier de nouvelles ordonnances pour réglementer les corporations et les confréries. Le 28 novembre 1593 la municipalité rédigea de nouvelles prérogatives, ratifiant celles de 1481, qui permettaient d'encaisser des fonds supplémentaires et ainsi, pourvoir aux difficultés de la confrérie : les maîtres, leurs enfants, les confrères, les compagnons mariés qui payent un loyer et qui appartiennent à la corporation doivent donner une somme d'argent tous les samedis jusqu'à ce que la confrérie se soit acquittée de la totalité des charges qu'elle a à assumer. L'individu qui ne s'acquitterait pas de cette obligation sera pénalisé d'une amende de cinq sous à chaque fois qu'il ne participera pas financièrement.

Par ailleurs, concernant les droits d'ouverture d'un atelier ou les droits d'examen, le candidat devait régler par avance. Si le candidat était catalan, il devait 5 livres ; s'il était d'origine

française, il devait la somme de 8 livres et s'il était enfant de maître, il devait payer 2 livres et 2 sous. Enfin les responsables étaient obligés d'exiger les cotisations annuelles pour la confrérie. Les revenus financiers de la confrérie provenaient du paiement des droits de ses membres et des fonds indirects issus des pénalisations financières sous forme d'amendes, pouvant être réglées en argent ou en nature (cire, cierge, huile). Ces fonds servaient à pourvoir aux besoins des confrères nécessiteux et à financer les célébrations et les manifestations religieuses propre à la confrérie ainsi que celles d'ordre public<sup>251</sup>. Seulement certains confrères ne s'acquittaient pas de leurs obligations financières comme les ordonnances l'exigeaient. Afin de pallier à cette déficience économique de la confrérie, les responsables prenaient les mesures nécessaires.

L'étude de l'ensemble des ordonnances met en valeur un fait qui semble inhérent à la confrérie : le manque de fonds pour assumer toutes ses charges. Dû à divers facteurs, on constate assez souvent que les responsables ou la municipalité interviennent, soit par le biais d'une augmentation des cotisations, soit par des pénalités d'ordre pécunières pour tenter de résoudre les problèmes financiers. Parfois certains, en désaccord avec les dirigeants de la confrérie pour diverses raisons ne s'acquittaient pas de leurs droits. Cela handicapait fortement les ressources financières de l'organisation et posait de sérieux problèmes. Les responsables devaient alors trouver un recours afin de subvenir aux besoins de la confrérie. Une ordonnance datant de 1604 présente cet aspect du problème auquel nous venons de faire référence : la confrérie des Quatres Saints Martyrs devait refaire sa bannière. N'ayant pas les fonds convenables pour en assumer les frais étant donné les autres obligations, elle eut recours à une augmentation des droits de cotisation :

*« (...) que per lo que dita confraria esta mols carregada decensals y altres carrechs y tambe que de prompte tinga necessitat de fer bandera nova per lo que la que a vuy [mot illisible] dita confraria te estiga molt verla y squinsada y no tinga dita confraria emolumets sufficients pera fer dita bandera y pagar les pencions de dits censals y altres carrechs aque dita confratria es obligada deslberen y ordenan que desta hora al devant tots los qui se [mot illisible] de dits officis (...) haien de pagar ço es los naturals del p[rese]nt Principat de Cathalunya vuyt lliures y los qui no seran nãls del*

<sup>251</sup> CD-R 1, annexe n° 276, p. 1685.

CD-R 1, annexe n°277, p. 1687.

Ces deux documents non datés présentent une liste détaillée des charges et des frais annuels obligatoires dont la corporation des menuisiers de Gérone devait s'acquitter.

*p[rese]ñt principat de Cathalunya (...) haien de pagar dotze lliures moneda Barcelonesa y los que seran fills de mestres haien de pagar lo que es acostumat y que no sie moguda en ninguna manera la tatxa del que avuy se paga per raho del dret de lur examen resp.r lo qual dret de dit examen se haien de pagar lo mateix die ques fara lo dit examen y en continent sie examinat altrament no pagant dit dret de dit examen no sie tingut per mestra ni puga obrir botiga ni pendre ningunes fayenas ason compte en dita ciutat hi termens de ella y aso per los grans abusos se fan en dita confraria de algunes persones que se segueian algunes [maleus] [benties] contra los pabordres de dita confraria per la cobrança del dret de dits examens.*

*Item desliberan y ordenan que tambe desta hora al durant tots los fadrins qui treballaran de dits officis haien de pagar per llur entrada deu sous de dita moneda Barza (...) »<sup>252</sup>.*

L'ordonnance datée du 12 novembre 1698 proposée par la municipalité, notifie à la demande des responsables de la corporation des menuisiers, l'augmentation des droits d'examen de 16 sous à 20 sous auxquels s'ajoutent 5 livres barcelonaises pour l'achat d'un flambeau et une somme indéterminée pour les examinateurs. Les maîtres mariés avec la fille d'un autre confrère seront comme auparavant exonérés. Ils participeront uniquement aux financements d'un flambeau à la hauteur de 5 livres barcelonaises et aux salaires donnés aux examinateurs.

La municipalité intervenait par la rédaction d'ordonnances surtout dans la réglementation professionnelle du système corporatif. Elle convoquait les membres dirigeants de la confrérie et statuait. La rédaction de l'acte se faisait devant notaire, « *Facio fidem ego Raphael Albert notarius publicus (...)* »<sup>253</sup>. Une ordonnance datée du 12 mars 1616 stipulait dans un de ses paragraphes la modification des conditions d'apprentissage par rapport à l'admissibilité à l'examen final<sup>254</sup> ainsi que l'exonération de la cotisation d'un nouveau confrère dans le cas où il épouserait la fille d'un maître<sup>255</sup> :

<sup>252</sup> CD-R 1, annexe n°240, p. 1591.

<sup>253</sup> CD-R 1, annexe n°241, p. 1593.

<sup>254</sup> Ceux qui n'avaient pas fait leur apprentissage sous l'autorité d'un maître sur une période de trois ans ne pouvait se présenter à l'examen. Dans le cas contraire les conditions d'admissibilité étaient justifiées, CD-R 1, annexe n°241, p. 1593.

<sup>255</sup> Par ailleurs n'importe quel individu, sous-entendu autre qu'un confrère ou un membre de la famille, qui épousera la fille d'un maître sera exonéré de la cotisation obligatoire du droit d'examen pour appartenir à la confrérie.



« (...) *aldevan no pugue esser admes ex examen adits officis ningu que hija estat per apranent ab mestre exeminat per temps de tres anys acceptat los fills de mestres los quals havent practicat ab sos pares o [los ] altres mestros sols haÿan practicat dits tres anys haÿan de esser admessos en dit examen y que tots los examens se faran de assi (...) Mis ordenam que desta hora aldavant qualsevol persona que casara ab filla de mestra del qualsevol de dits officis no haÿan de pagar per la entrada del examen fins conforme pagar los fills dels mestres de dits officis (...)*»<sup>256</sup>.

Le gouverneur de Gérone, rédigea une ordonnance commune destinée à toutes les corporations de Gérone en date du 7 mai 1744 dont le but consistait à apporter des améliorations et des modifications au niveau de la réglementation interne de la structure corporative : le confrère convoqué qui ne pourra être présent à une réunion pour une raison bien précise sera tenu d'avertir par avance de son absence. Une fois l'ensemble des confrères réunis, les dirigeants devront exposer le motif. Chacun devra donner son avis sur la question traitée. Après quoi on procédera au vote. Les bulletins en faveur ou en défaveur devront être comptabilisés. Le vote terminé, les résultats seront donnés et la confrérie optera pour le parti qui l'aura emporté. La date, la question posée et les résultats devront être notifiés par le responsable de la confrérie sur un registre prévu à cet effet. Un responsable municipal assistera au vote.

Un changement radical va se produire en ce qui concerne le système d'élection des responsables de la confrérie. En effet on ne procédera plus par tirage au sort mais par vote. Les candidats seront choisis parmi les maîtres les plus expérimentés et les plus aptes à occuper cette fonction. S'il s'agit d'un maître pauvre et que les électeurs ne le savent pas, l'élection sera annulée et le vote repris.

Aucun confrère ne pourra être expulsé de la confrérie s'il est absent au moment de la décision. Les fonds de la confrérie ne devront pas être utilisés en cas de litiges sans l'autorisation de l'échevin, du viguier ou de son représentant. Enfin lorsque la confrérie devra se réunir sur ordre de la municipalité, un de ses représentants devra obligatoirement y assister.

On constate que le pouvoir municipal est omniprésent. Comme nous l'avons signalé antérieurement au fur et à mesure du développement des confréries, la municipalité interviendra très rapidement pour dans un premier temps éviter une prolifération anarchique

---

<sup>256</sup> CD-R 1, annexe n°241, p. 1593.

des structures corporatives mais aussi pour régler les aspects professionnels de ces dernières.

Le processus rituel des processions pouvait également faire l'objet d'une ordonnance. Celle datée du 31 mars 1754, précise le parcours de la circulation processionnelle à suivre pour le jour de la fête patronale. Il y est stipulé que le jour de la fête de la confrérie des Quatre Saints Martyrs et celui de la fête de Saint Joseph tous les confrères devront cesser de travailler et assister obligatoirement aux offices divins.

Le parcours débutait au domicile du grand maître « Prohombre mayor », où tous les confrères devaient se réunir autour de la bannière. Ils devaient passer en premier par l'escalier de la Collégiale de Sant Feliu de Gérone, entrer dans l'église, passer par le chœur, s'agenouiller avec la bannière devant la chapelle de saint Narcisse. Ensuite ils repartaient pour la cathédrale où ils assistaient aux offices religieux. Après quoi ils restituaient la bannière au grand maître de la confrérie en la ramenant à son domicile.

La corporation assiste aux processions du Corpus, de l'Assomption, de l'Immaculée Conception et à celle de Saint Narcisse. Pour la procession de l'Immaculée Conception, la confrérie défilera avec la bannière et tous les cierges. Pour celle du Corpus, la confrérie sera représentée par six cierges : deux tenus par les dirigeants, deux autres par leurs assistants et les deux derniers par les examinateurs. Pour la procession consacrée à saint Narcisse, la confrérie défilera avec quatre cierges : deux tenus par les assistants des responsables de la corporation et deux autres tenus par les examinateurs. Enfin pour la procession du Jeudi Saint les deux responsables, le trésorier et huit confrères tirés au sort porteront les onze flambeaux qui représenteront la confrérie. Partant du principe que le nombre de cierges est symbolique de l'importance de la procession ou de celle que lui accordait la confrérie ou la corporation, on observe que les trois processions pour lesquelles la corporation était représentée par un grand nombre de cierges sont celles de l'Immaculée Conception, du Jeudi Saint et du Corpus, autrement dit des processions à caractère profondément religieux.

Après l'analyse de ces quelques ordonnances destinées à la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone, il ressort une certaine instabilité au sein même de la structure corporative. Bien que cette dernière se consolida au fur et à mesure de son développement l'intervention fréquente du pouvoir municipal dénote une grande vigilance de l'organisme afin d'éviter une dérive professionnelle et financière dont les conséquences auraient pu être assez graves à plusieurs niveaux. Par ailleurs la qualification professionnelle au sein même de la confrérie n'était pas exactement définie. La confrérie des menuisiers de Gérone comptait parmi les

métiers du bois entre autre les spécialités de cordonnier-bottier, de tonnelier. Le terme de « *fuster* » à cette époque revêtait une signification beaucoup plus ample que celle que nous lui donnons aujourd'hui.

L'analyse du corpus de contrats de fabrication met en évidence pour la majorité des cas que les sculpteurs ne sont pas cités en tant que qualification professionnelle. Le terme récurrent est celui de « *fusters* ». Or « *fuster* » désigne le menuisier, l'assemblier. Il est vrai qu'à cette époque un « *fuster* » pouvait être architecte, sculpteur ou assemblier selon les besoins<sup>257</sup>. La conception d'un retable n'appartient pas à un domaine professionnel délimité. Sculpteurs, peintres, doreurs, menuisiers, pouvaient intervenir dans les différents aspects constructifs et ornementaux de l'œuvre. L'analyse des contrats de fabrication de retables de la fin du XVIème et du début XVIIème nous permet de constater que de nombreux sculpteurs sont référencés sous la dénomination de « *fusters* », parfois on trouve la qualification d'« *Imaginayre* », ce qui sous-entend la qualité de sculpteur-imagier ; on trouve également sous la qualification de « *pintor* », comme c'est le cas de Miquel Payrach(s) qui pour les contrats des retables de la Vierge de l'Om de Masarac (1643)<sup>258</sup> et de sainte Ursule et sainte Lucie de l'église paroissiale de Figueras (1644)<sup>259</sup> s'engage à non seulement réaliser ou à faire réaliser la construction et assume la dorure de ces œuvres. C'est au cours de la première moitié du XVIIème que le terme « sculpteur » apparaîtra dans les contrats<sup>260</sup>. Sur l'ensemble du corpus documentaire concernant les contrats, toute spécialité confondue, 93,75% notifient le statut professionnel de l'artiste engagé pour effectué les travaux commandés.

Si on effectue un relevé sur les 135 contrats faisant référence à la spécialité professionnelle<sup>261</sup>, il apparaît que les termes de « menuisier » et de « sculpteur » représentent un total de 54,81% alors que la terminologie relative à celle des « peintres » et des « doreurs » ne représente que 40,74% de l'ensemble des termes utilisés pour déterminer la catégorie professionnelle sous laquelle l'artiste signait le contrat.

<sup>257</sup> Cas de Joan Boris, il réalisera en 1665 le retable de Saint Jean, sainte Lucie et saint Martien pour l'église paroissiale de Figueras sous le statut professionnel d'architecte « *De y sobre la fabrica del retaula faedor de Sant Joan y Santa Lluçia y Marcia en lo altar de Sant Joan de la Isglesia parroquial de Sant Pera de la present vila de Figueres per y entre Joan Boris arquitector de la ciutat de Gerona de una part ...* » et deux années plus tard, en 1667, celui de saint Isidore de l'église paroissiale de Llagostera sous la qualification professionnelle de sculpteur « *De y sobre la fàbrica del retaule en la capella del glorios Sant Isidro de la isglésia parrochial de sant Feliu de Llagostera bisbat de Gerona per y entre lo senyor Joan Boris, escultor, ciutedà de Gerona de una* », CD-R 1, annexe n° 102, p. 1369 et annexe n° 104, p. 1373.

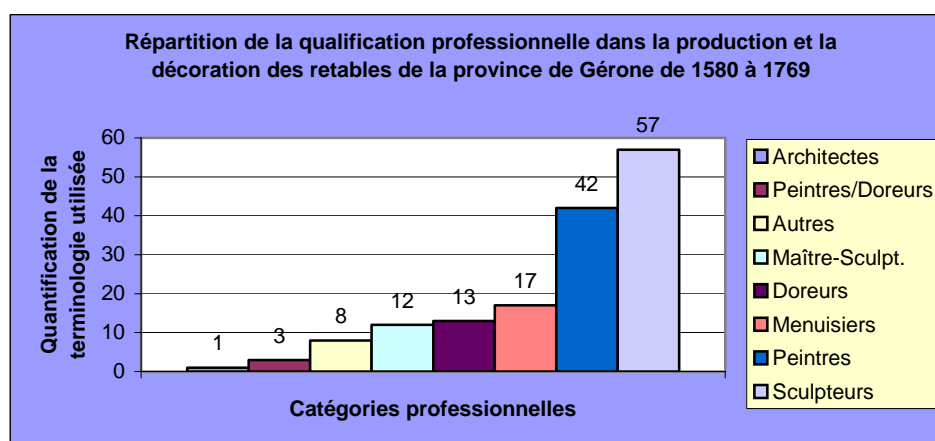
<sup>258</sup> CD-R 1, annexe n°88, p. 1344.

<sup>259</sup> CD-R 1, annexe n°89, p. 1346.

<sup>260</sup> La première référence apparaît sur le contrat de fabrication du retable du monastère de la Vierge du Carme d'Olot (1611), où Domingo Casamira est présenté sous le terme de sculpteur.

<sup>261</sup> Annexe I. 1, tableau 4, p. 1130.

Sur 88 artistes qui sont intervenus, 17 soit 19,31% sont nommés sous la qualification de « *fusters* », 57 sous la qualification de sculpteur (64,77%), 1 soit 1,13% sous le statut professionnel d'« *Imaginayre* », 12 (13,63%) sous la dénomination de maître-sculpteur ; les catégories « *fuster-entallador* », « *fuster-imaginayre* », « *fuster-sculptor* », « *manumisser-sculptor* », « *Imaginayre-sculptor* »<sup>262</sup>, sont au nombre de 8 et représentent une valeur de 9,09%. Enfin la dénomination en tant qu'architecte ne figure qu'une fois soit l'équivalent de 1,13%. Dans les contrats de dorure ou de peinture de retables, la terminologie du statut professionnel est beaucoup moins complexe. Par rapport à la qualification professionnelle, les termes utilisés sont moins nombreux que ceux que l'on peut trouver dans les métiers du bois. En effet, on est « *pintor* », « *pintor-daurador* » ou « *daurador* ». Le relevé effectué sur les contrats comptabilise 42 individus dénommés sous la qualification de peintres soit une valeur de 47,72% sur l'ensemble des documents, 13 sous celle de doreur (14,77%) et 3 sous la dénomination de peintre-doreur soit une valeur équivalente à 3,40% (histogramme 8). Cette simplification terminologique s'explique par le fait que les peintres et les doreurs menaient un combat pour la reconnaissance de leur art et de leur spécialité apparemment beaucoup plus obstiné que celui mené par les sculpteurs. Les résultats de cette lutte acharnée se sont concrétisés par la création de différents décrets obtenant ainsi le statut et la qualification professionnelle correspondante à leur spécialité. En 1683, les doreurs se séparèrent des peintres et des peintres de vitraux en créant une nouvelle corporation. En 1688, les peintres obtinrent la reconnaissance suprême de leur art par le décret accordé par Charles II, les autorisant à se constituer en Collège et donc à être considérés comme artistes exerçant une profession libérale. Cela n'empêchera pas l'existence de nombreux litiges.



**Histogramme 8**

<sup>262</sup> Dans l'histogramme n° 8, ces catégories professionnelles sont considérées dans la rubrique « autres ».

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà signalé le terme de sculpteur apparaît avec une certaine fréquence dans les contrats de fabrication à partir du XVII<sup>ème</sup> siècle. Cela correspond probablement à cette lutte, similaire à celle des peintres et des doreurs, qu'ils entreprirent pour la reconnaissance de leur condition d'artiste latente depuis un certain nombre d'années.

Déjà la séparation des menuisiers avec le reste des métiers de la construction regroupés dans la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone, ne se produisit qu'en 1641. Cela prouve qu'une certaine indépendance était souhaitée d'autant plus, comme nous l'avons vu, que des tensions au sein même de la structure corporative se produisaient notamment dans la répartition du travail. Seulement cette séparation était sous l'égide de la corporation des « *Carpinteros* », soit des menuisiers. Bien qu'étant pratiquée, la profession de sculpteur en tant qu'entité professionnelle reconnue, n'apparaissait nulle part. Il faudra attendre le 7 novembre 1680, pour que les sculpteurs soient reconnus officiellement en tant que confrérie et corporation professionnelle - et non en tant que Collège comme c'est le cas pour les peintres-, par un décret royal signé de Charles II. Seulement la considération en tant qu'artiste ne sera effective qu'à partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

#### b) La confrérie des sculpteurs de Barcelone (1680)

L'analyse de la documentation localisée dans les différents sites d'archives de Gérone, ne permet pas de considérer l'existence d'une structure corporative ou confraternelle spécifique au métier de la sculpture. Nous savons que les sculpteurs étaient assimilés sous la catégories des « *fusters* », soit des menuisiers. Le phénomène d'itinérance de la plupart d'entre eux, probablement le manque de moyens humains et leur condition d'humble artisan sont autant de facteurs défavorables qui ne pouvaient promouvoir la création d'un organisme qui pouvait les protéger par rapport aux autres métiers du bois. Par ailleurs, le prestige des menuisiers « assembleurs » (« *ensambladores* ») était tel en Catalogne que la plupart du temps les contrats concernant la fabrication de retables leur étaient réservés laissant dans l'ombre le sculpteur. Dans le cadre de la conception d'un retable le travail des menuisiers pouvait être également réalisé par les sculpteurs. Ces derniers n'ayant pas de corporation propre à leur activité, vont tenter au début du XVI<sup>ème</sup> siècle de créer leur propre confrérie<sup>263</sup>. La très puissante corporation des menuisiers s'y opposera pour des raisons aisées à comprendre : la création d'une telle corporation entraînerait systématiquement une perte du

---

<sup>263</sup> Martinell, C. : *Arquitectura i esculturas barroques a Catalunya*, éd. Alpha II, Barcelona 1961, pp.113-117.

marché et un manque à gagner pour leur corporation. La seconde tentative fut également un échec. Le 18 août 1679, les sculpteurs de Barcelone présentent au Conseil de Cent une requête signée par de nombreux sculpteurs qui souhaitaient se regrouper en confrérie. L'opposition de la corporation des menuisiers fut telle que le Conseil de Cent refusa d'accéder à leur demande. La seule solution était de s'adresser au roi. Ce qu'ils firent le 16 avril 1680 : « (...) *omnes sculptores et architectores, cives Barcinonae, (...) intendimus a S.C. et Regia Majestate Domini Nostri Regis Caroli Secundi, feliciter regnantis, super regiminae nostrae artis esculpturae, architecturae et tallae, erigendo dictam nostram artem in Collegium et aliis pro expeditione dicti Regii Privilegii et executoriae ejusdem necessariam habeamus pecuniae quantitatem infrascriptam (...)* »<sup>264</sup>. Sept mois plus tard, le 7 novembre 1680, ils obtinrent gain de cause par la création d'un décret royal qui les reconnaissait en tant que confrérie et non en tant que Collège comme ils l'avaient demandé :

« *Nos Carolus, etc. Cum pro parte fidelium nostrorum Joannis Grau, majoris, Francisci Grau, minoris, Petri Serra, Pauli Suner, maioris, (...), humuliter que supplicando ut eas simul cum Privilegio Collegii sive Confratriae sub invocatione Sanctorum Martyrum sculptorum, non solum concedere, verum etiam decretare et approbare de nostra solita munificentia dignaremur (...)* »<sup>265</sup>.

Décret nécessaire pour la revalorisation de leur situation professionnelle reconnue théoriquement comme artistique<sup>266</sup>, longtemps occultée par celle des menuisiers, ce document présente en dix huit ordonnances les devoirs religieux et les obligations financières de ses futurs membres, l'organisation de la nouvelle structure corporative et les conditions requises pour accéder au statut de maître. Les requêtes sont présentées et approuvées ou modifiées par le roi :

1 - Le 8 novembre, jour de la fête des Quatre Saints Martyrs, les confrères ont l'obligation d'être présents à Barcelone et d'assister aux offices religieux consacrés à l'invocation de leur confrérie. Les confrères qui n'y assisteront pas seront sanctionnés par une amende de 2 livres de cire :

---

<sup>264</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca...*, op.cit.,pp.383-384. L'auteur fait référence au « *Censal mort* » concédé par Pau Prexens pour le prêt qu'il fait aux sculpteurs de Barcelone afin qu'ils aient les fonds nécessaires pour la création de la confrérie des sculpteurs de Barcelone (requête des sculpteurs pour la création de leur confrérie faite auprès du roi Charles II le 20 avril 1680).

<sup>265</sup> CD-R 1, annexe n°242, p. 1595.

<sup>266</sup> CD-R 1, annexe n°242, p. 1595 : « (...) *de ditas Arts de Escultura , Architectura y Talla (...)* ».

« *Primo, que lo dia o festa dels gloriosos sants Màrtirs que és als huit de nohembre tingan obligasio totas las personas ques trobaran agragadas al Collegi de ditas Arts de Escultura, Architectura y Talla y seran presents en la ciutat de Barcelona, no tenint just impediment de assitir en la iglésia ahont se farà la festa de dits gloriosos sancts màrtirs y estar alli tot lo temps que los divinae officis se celebran, sots pena en cas de contrafaccio de pagar per quiscuna vegada dos lliuras de cera aplicadoras a dit Collegi (...)* ».

Etant donné le caractère pénalisant et l'importance du caractère religieux, il est précisé dans cette ordonnance que le terme de Collège est impropre et qu'il sera remplacé par celui de Confrérie, « *Plau a sa Magestat, ab tal condicio que no es puga usar el titol de Collegi, sino el de Confraria dels Sants Martirs Scultors, per tenir lo contrari inconvenient* »<sup>267</sup>.

2 – Le système d'élection des dirigeants de la confrérie est identique à celui déjà existant dans les autres confréries : deux dirigeants seront élus chaque année par tirage au sort, le dimanche précédent la fête des Quatre Saints Martyrs :

« (...) *dos Bolsas per fer extraccio de consols, és a saber una per consol en cap (...) y altre per consol en segon lloch (...) que quiscun any se fase extraccio de dos consols, la qual haja de fer lo diumenja ants de la festa y festivitat dels gloriosos sants màrtirs. Plau a sa Magestat, pero en lloch de consols haze de tenir les bolses y fer la extraccio dels prohomens la que se estila el les demés confrarias de Barcelona* ».<sup>268</sup>

3 - L'élection annuelle du trésorier se fera après celle des autorités confraternelles :

« *Item supliquen a Vostra Magestat que axi mateix quiscun any, feta la extraccio dels dos consols, se haze de fer eleccio de credencer o clavari (...)* ».<sup>269</sup>

4 - Le roi leur concède la fréquence des réunions lorsqu'elles s'avèrent opportunes mais sous demande d'autorisation officielle comme le pratique l'ensemble des confréries :

<sup>267</sup> CD-R 1, annexe n°242, p. 1595.

<sup>268</sup> CD-R 1, annexe n°242, p. 1595.

<sup>269</sup> CD-R 1, annexe n°242, p. 1595.

*« Item suplican a Vostra Magestat quels sobredits consols pogan y lo sie licit y permès fer ajuntar lo collegi sens que sie menester demanar llicencia als officials reals y pogan tenir aquell sens intervencio ni assistenci de algù officials reals (...). En aço plau a sa Magestat es fasa lo que en les demés confraries de Barcelona, ahont ants de juntarse se obté la llicencia acostumada »<sup>270</sup>.*

5 - Les dirigeants de la Confrérie et leurs membres ont le pouvoir de corriger, modifier, supprimer les ordonnances pré-citées ainsi que d'en créer de nouvelles ne serait-ce que pour un meilleur fonctionnement de la structure corporative :

*« (...) dits consols y collegi pogan tenir facultat y poder corregir, imunar y mudar totes aquellas ordinations y ferne de novas quels aparexerà. Esser més convenients per la total perfeccio de ditas arts y major utilitat de dit collegi. Plau a sa Magestat ».<sup>271</sup>*

Les neuf ordonnances suivantes présentent les conditions de la formation professionnelle, de l'apprentissage à la maîtrise. Cette dernière s'acquerrait par la réalisation d'œuvres :

6 - Les sculpteurs proposaient une période de sept années pour effectuer l'apprentissage dans l'atelier d'un maître confrère, *« (...) las personnas que voldran professar ditas arts hajen de estar per apranents ab un dels collegiats de la ciutat de Barcelona per temps y espay de set anys, per ser ditas arts tan difíciltosas de poder las aprender »*. Le roi leur concéda les conditions générales mais réduisit la période d'apprentissage à quatre ans pour les apprentis et à trois ans pour les ouvriers, *« Plau a sa Magestat, pero que el temps dels aprenents sia solament de quatre anys de pràctica y per a els fadrins tres »<sup>272</sup>.*

7 - Aucune demande concernant le statut de maître ou de confrère ne pourra être acceptée si le candidat n'a pas effectué au préalable son apprentissage chez un maître confrère, *« (...) »*

<sup>270</sup> CD-R 1, annexe n°242, p. 1595.

<sup>271</sup> CD-R 1, annexe n°242, p. 1595.

<sup>272</sup> CD-R 1, annexe n°242, p. 1595.



*ningun jove puga demanar la plaza de mestre o collegial que primerament no haje estat per apranent lo sobredit temps ab un dels collegiats »<sup>273</sup>. Requête concédée par le roi.*

8 – Après l'apprentissage, si le candidat sollicite auprès de la confrérie une demande pour accéder au statut de maître et l'admission à la corporation, après étude et acceptation de son cas par les autorités de la confrérie, il sera soumis à un examen :

*« (...) que quant lo fadri o fadrins que auran professat las ditas arts voldran pasarse a mestres y agregarse al dit collegi, tingue, o tinguen obligacio de conferirse ab los consols que en aquella ocassio se trobaran de dit collegi y demanar plaza y agragacio a dit collegi, a effecte quels dits consols pogan mirar y examinar si lo tal fadri o fadrins tenen las qualitats necessàrias per poder demanar dita mestria, y tingudas, puga o pogan anomenar padri per fer lo examen »<sup>274</sup>.*

9 - L'examen consiste à passer deux épreuves : l'une pratique et l'autre théorique. Lors de la première épreuve le candidat devra réaliser deux images, une vêtue et l'autre dévêtue ainsi qu'une frise sculptée en relief dont la facture sera faite selon l'inspiration et le choix du candidat :

*« (...) hajen de fer son examen, és a saber, dos immatges, una vestida y altra desnuda, y aixi mateix hajen de fer una frisa de talla u fullatge a la invencio »<sup>275</sup>.*

10 - Le jury doit être composé au maximum de cinq membres : les deux dirigeants et le trésorier en fonction doivent être obligatoirement présents. Les deux autres membres du jury seront choisis parmi les confrères par les deux responsables et l'ensemble de la corporation :

*« (...) que los examinadors (...) hajen de ser los dos consols ultimament extrets, los dos ques trobaran actualment, y lo crecender y clavari, (...) altres examinadors que aparezca als consols y collegi anomenar (...) ab quès nos sien mès de cinch los examinadors »<sup>276</sup>.*

---

<sup>273</sup> *Ibidem*

<sup>274</sup> *Ibidem*

<sup>275</sup> *Ibidem*

<sup>276</sup> *Ibidem*

11 - La deuxième épreuve concerne la partie théorique qui consiste à répondre aux quatre questions qui seront posées par chaque membre du jury soit deux concernant l'architecture et deux autres relatives à la sculpture :

*« (...) que quiscù dels examinadors hagen de fer dos preguntes, és a saber, dos de escultura y dos de arquitectura »<sup>277</sup>.*

12 - Le candidat considéré apte à la fonction de maître par le jury et par l'ensemble de la corporation sera officiellement admis en tant que tel et considéré comme membre de la corporation après la rédaction du procès verbal faisant acte de son statut devant notaire :

*« (...) si lo examinat o examinats son hàbils per a obtenir dita mestria y trobats hàbils se haje de llevar acte en poder del notari de dit collegi y agragarlos en aquell axi com los demás collegiats »<sup>278</sup>.*

13 - Le candidat ajourné, aura la possibilité de représenter ses épreuves d'examen :

*« (...) altrament no tenint dita major part dels vots rèstia inhàbil per aquella vegada fins que sie més capx y dona la satusfaccio ques menester en altre examen »<sup>279</sup>.*

14 - Les sculpteurs proposèrent qu'une fois l'examen obtenu, le candidat s'acquittât auprès du trésorier de la confrérie de la somme de cinquante livres barcelonaises qui serviraient de participation aux frais de la corporation, somme à laquelle s'ajouterait celle de deux livres barcelonaises pour chaque membre du jury, *« (...) concedit la mestria hagen de donar, és a saber, quiscù cinquanta lliuras moneda barcelonesa al crecender o clavari ess trobarà, per los gastos de dit collegi y a quiscù dels examinadors per son treball dos lliuras (...) »*. Le roi modifia le montant des sommes en leur accordant quarante livres barcelonaises pour la confrérie et douze réaux pour les membres du jury, *« (...) la propina de la Confraria se reduixca a quaranta lliures no més per quiscù dels fadrins que serà habilitat y a dotse reals la de quiscù dels examainadors »<sup>280</sup>.*

---

<sup>277</sup> *Ibidem*

<sup>278</sup> *Ibidem*

<sup>279</sup> *Ibidem*

<sup>280</sup> *Ibidem*

15 - Les enfants et les gendres de maîtres qui passeront le même examen bénéficieront d'un tarif préférentiel et ne paieront que cinq livres barcelonaises à la confrérie :

*« (...) que seran fills de mestre y los que casaran ab fillas de mestres hajen de fer los matexos exàmenes que sobre se ha dit, empero que solament tingan obligacio de pagar cinch lliuras (...) ».*<sup>281</sup>

16 - Quiconque ne présentera pas les conditions et les qualités requises pour appartenir à la confrérie des sculpteurs, ne pourra s'installer et ouvrir un atelier dans la ville de Barcelone sous peine d'une amende de cinquante livres barcelonaises :

*« (...) que los escultores, arquitectors y entalladors que vui son, que al devant seran admessos y agregats al dit collegi y no altres pugan tenir botiga aberta en la ciutat de Barcelona y treballar de las ditas arts de escultur, arquitectura y talla (...) sots pena de cinquanta lliures aplicadores (...) ».*<sup>282</sup>

17 - Chaque sculpteur est tenu de participer financièrement aux fonds de la confrérie à hauteur de dix livres barcelonaises :

*« (...) lo cos de dit Collegi tinga poder pagar los gastos se oferiran en lo principi de aquell que tots los sobredits scultors que vui son, tingan obligacio de pagar quiscù une vagada tan solament deu lliuras (...) ».*<sup>283</sup>

18 - Les ouvriers et apprentis pour être admis au sein de la confrérie des sculpteurs payeront la somme de vingt cinq livres barcelonaises le temps de leur apprentissage :

*« (...) quant los fadrins y aprenents (...) hajen de ser admesos a dit Collegi, pagant tan solament vinticinch lliuras y los demés gastos ».*<sup>284</sup>

Onze jours plus tard les sculpteurs rédigèrent un communiqué destiné aux responsables de la confrérie des menuisiers afin de les informer de la création de leur propre corporation et du

---

<sup>281</sup> *Ibidem*

<sup>282</sup> *Ibidem*

<sup>283</sup> *Ibidem*

<sup>284</sup> *Ibidem*

contenu de leurs statuts ,<sup>285</sup> « *Per qué ignoràntia allegar no pugan V[ostra]. Mercès señors pro[ho]ms, clavari y sindichs de la Confraria dels fusters de la present ciutat de la gràcia y Real Privilegi (posat ja en execucio per haver fets differents actes positius en virtut de aquell) que és estat Sa Magestat (que Déu garde) fer y otorgar a la Confraria dels Sculptors, Architectors y entalldors de la present ciutat, dada en Madrit, als set del present y corrent mes de novembre(...)* »<sup>286</sup>. Enfin séparé de cette puissante corporation, ils pouvaient affirmer leur indépendance professionnelle face à ces derniers. La création de la confrérie des sculpteurs allait générer une source de conflits et de tensions avec celle des menuisiers de Barcelone. La réponse d'Andreu Puig, maître menuisier et syndich de la confrérie des menuisiers ne laissa aucun doute sur les différents qui allaient suivre. Il considérait la confrérie des sculpteurs et les ordonnances qui la régissaient comme illégitimes étant donné qu'il n'avait pas eu la copie intégrale du décret, « (...) *en effecte notificacio de com la Magestat del Rey, Nostre Señor (que Déu garde) auria fet y atorgat un Privilegi creantlos Confraria en data de set de novembre corrent pro sentaret axi mateix alguns praeteros capitols de dit Real Privilegi nils té par tels, majorment no havent dat integra copia de aquell per a compender son contengut y saber lo què part de dit Puig y Confraria de fusters se hauria de obrar y axi no entén dar fe a dita copia mancada y no integra, ans bé protesta de valerse dels remays de dret tot lo que diu ab la deguda urbanitat y antencio al ques deu a las cosas de Sa Magesta (...)* »<sup>287</sup>. Cela sous-entendait que les prérogatives des sculpteurs n'allaient pas être respectées. Bien que les représentants de la corporation des menuisiers ne semblent accorder officiellement aucune foi à la communication des sculpteurs portée à leur connaissance, il semble cependant qu'ils nourrissent une certaine crainte.

Avec la création de la corporation des sculpteurs, la perte d'une part de marché est évidente pour les menuisiers. Cela va entraîner un état de crise entre les deux professions qui se traduira par une situation conflictuelle basée sur une surveillance étroite et mutuelle de leurs activités professionnelles afin de vérifier si l'une ou l'autre des corporations n'empiétaient pas sur leur travail respectif. A ce propos César Martinell, souligne la fréquence des litiges entre les deux professions lorsqu'un cas particulier se présentait. Les limites de l'une ou de l'autre des deux activités étaient difficiles à déterminer étant donné que tout menuisier était aussi architecte, sculpteur ou assembleur. Les menuisiers n'admettaient pas que la conception architecturale soit intégrée dans la sculpture ; ils réclamaient l'exclusivité de la fabrication des

<sup>285</sup> CD-R 1, annexe n°243, p. 1599.

<sup>286</sup> CD-R 1, annexe n°243, p. 1599.

<sup>287</sup> A.H.P.B : Notaire Brossa Jose , Notolarum 1674-1680, ff.11-13 .

éléments architectoniques de l'œuvre.<sup>288</sup> La reconnaissance artistique des sculpteurs, et ce malgré la création du décret de Charles II, ne se produira que quelques années plus tard, au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle ; jusqu'alors on ne différenciait pas la spécialisation artisanale de l'artistique dans les métiers du bois. M<sup>a</sup>. Assumpta Roig i Torrentó<sup>289</sup> rappelle que les conflits corporatifs entre les menuisiers et les sculpteurs ont commencé à Barcelone en 1658. L'augmentation au cours du XVII<sup>ème</sup> siècle de la construction de retables (transformation de ces derniers avec plus de sculptures, de reliefs et d'images sculptées) et d'autres objets en bois sculpté, générera cette ambiance conflictuelle dans laquelle la corporation des menuisiers perdra de sa prestance sociale en tant qu'entité professionnelle ainsi que de sa puissance se trouvant affaiblie par la perte d'un certain nombre de ses membres qui se consacreront désormais à la sculpture. La présence d'un marché concurrentiel que suppose le métier de sculpteur, entraînera les nombreux litiges dont nous parlerons ultérieurement. Cependant on ne peut généraliser ce phénomène enclenché à Barcelone à tout le Principat. Il est nécessaire de rappeler que sur le marché de la construction de retable à Gérone ou à Vic le travail de fabrication du retable est attribué autant au sculpteur qu'au menuisier qu'à l'imagier, comme le démontrent les contrats présentés dans cette étude. Il n'y avait pas de confréries attitrées. Il suffit de se référer aux travaux d'Aurora Pérez Santamaria pour constater que par exemple à Vic, les sculpteurs et les menuisiers étaient regroupés sous la confrérie de *sant Josep, Just i Quatre Sants Martyrs*.<sup>290</sup> La nomination du sculpteur Francesc Morato en 1697 en tant que procureur de la confrérie « *Sanctorum Josephi, Justi et Quatuor Martyrum officii fabri lignariorum (...)* »<sup>291</sup> et l'acte de réunion du conseil de la confrérie daté du 10 octobre 1702 qui notifie la présence des sculpteurs Francesc Morato et Pau Costa en tant que membres de la confrérie, démontrent que les deux corps de métiers étaient réunis sous une même structure confraternelle<sup>292</sup>. A Gérone, les sculpteurs et les menuisiers appartenaient jusqu'en 1641 à la confrérie des Quatre Saints Martyrs qui regroupait de nombreux métiers et à partir de 1641, ils se séparèrent des autres métiers de la construction pour former une confrérie propre aux métiers du bois, la confrérie de saint Joseph et des Quatre Saint Martyrs. Enfin l'étude de Joan Bosch<sup>293</sup> sur les ateliers de sculpture dans la région du Bages au XVII<sup>ème</sup> siècle démontre l'existence d'aucun litige entre les deux corps de métiers comme ce fut le cas à Barcelone.

<sup>288</sup> Martinell, C. : *Arquitectura i escultura...*, op.cit., p.113-117.

<sup>289</sup> Roig i Torrentó, M<sup>a</sup>. A. : *Iconografia del retaule a Catalunya...*, op.cit., p.12.

<sup>290</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca...*, op.cit., pp. 80-81.

<sup>291</sup> CD-R 1, annexe n°256, p. 1630.

<sup>292</sup> CD-R 1, annexe n°257, p. 1630.

<sup>293</sup> Bosch, J. : *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, éd. Caixa d'Estalvis, Manresa, 1990.

L'analyse des premiers audits de compte de la confrérie des sculpteurs de Barcelone révèle que lors des premières années qui suivirent la création de la confrérie des sculpteurs la dépense considérable engagée pour les frais de justice représente un pourcentage assez important sur le budget annuel de la confrérie. Deux années après la création de la corporation des sculpteurs, un premier bilan fut présenté, concernant la période va du 17 novembre 1680 au 12 novembre 1681, par Francisco Santacruz, alors trésorier de la confrérie<sup>294</sup>. Le document est divisé en deux parties : la première concerne les crédits et la seconde les débits. Ce document présente un triple intérêt : la connaissance de la situation économique de la confrérie, le nombre approximatif et les noms des sculpteurs qui ont cotisé et les divers frais auxquels l'organisation était soumise.

Ce qui ressort de l'étude de ce premier document est que la majeure partie des frais fut occasionnée par les frais d'avocats et de notaires, dû aux différents litiges en cours avec la confrérie des menuisiers :

*« Primo ha pagat a Joan Riquer, notari causidich de dita cofraria per las causa y rahons (...) Item al discret Joan Marmer, advocat de dita confraria per las causas y rahons (...) Item a dit discret Joan Marmer y al discret Josep Güell, altre advocat de dita confraria, per las causas y rahons(...) Item a Josep Forcada notari, per imprimir un memorial contra los fusters (...) Item per la acistència que fèu don Damià ab son fadri als penyoraments dels fusters (...) Item per la acistència de Jaume Creus ab son fadri per los penyoraments dels fusters etc »<sup>295</sup>.*

Sur les 35 dépenses comptabilisées, 54% concernent les frais de justice. Le reste des dépenses se répartissent entre les diverses charges et les frais occasionnés par l'obtention du décret royal auxquels ont participé financièrement dans le cadre de l'élaboration du premier mémorial de la confrérie destiné à Madrid, les sculpteurs Francisco Santacruz, Joan Gra, Joan Roig et Miquel Llavina à hauteur de 12 livres barcelonaises et 8 sous. Chacun sera remboursé sur la base de 3 livres barcelonaises et 2 sous :

---

<sup>294</sup> CD-R 1, annexe n°245, p. 1604.

<sup>295</sup> *Ibidem*

« *Item per lo pagà dit Francisco Santacrus per part junt ab Joan Gra, Joan Roig y Miquel Llavina al discret Josep Güell per lo primer memorial que anà a Madrit, que entre tot fosen 12 ll 8 ss, li toca per sa part.....3ll 2ss* »<sup>296</sup>.

L'étude de la première partie du bilan fait apparaître une inégalité dans le versement des cotisations pour l'affiliation à la confrérie. La cotisation s'élève à la somme de 10 livres barcelonaises par maître, « *per las deu lliuras que han de donar los mestres per la agragacio a la Confreria* »<sup>297</sup>. Or quatre maîtres - Augusti Llinàs, Jacinto Trulls, Miquel Llavina et Idelfonso Campillo -, apportent respectivement une contribution financière de l'ordre de 6 livres barcelonaises, de 5 livres pour Trulls et pour Font et de 3 livres barcelonaises pour Campillo. Bénéficiaient-ils de conditions ou de privilèges particuliers ?

Les audits de 1694, de 1706 et 1712<sup>298</sup> présentent plus ou moins les mêmes caractéristiques avec des frais de justice moins importants. Cependant on remarque une baisse considérable du nombre de confrères notamment en 1712<sup>299</sup>. Deux hypothèses apparaissent probables : soit cette baisse est due indirectement à la guerre de Succession comme le suggère Aurora Pérez Santamaria, soit elle est due à la mobilité des artistes qui, étant donné la difficulté du marché et une demande considérable, sont allés exécuter des commandes dans d'autres parties du Principat. C'est le cas du sculpteur Joan Julià, qui figure sur le premier bilan daté de 1680<sup>300</sup>, et dont on ne trouve aucune référence sur les bilans suivants (1692, 1703, 1710). Or il s'avère qu'en 1705, il signe un contrat de fabrication du retable destiné à la chapelle de saint Laurent, paroisse de Llagostera, appartenant au diocèse de Gérone, en collaboration avec son fils Francesc.<sup>301</sup> On le retrouve en 1710, sur la fabrication du retable de sainte Cécile de l'église paroissiale de Torrentó<sup>302</sup>.

Afin de financer leurs démarches auprès de Madrid pour la concession de leur reconnaissance en tant que confrérie, les sculpteurs empruntèrent à Pau Prexens la somme de 330 livres barcelonaises pour pallier aux divers frais engagés<sup>303</sup>. La première donnée

<sup>296</sup> *Ibidem*

<sup>297</sup> *Ibidem*

<sup>298</sup> CD-R 1, annexe n°255, p. 1627.

CD-R 1, annexe n°260, p. 1633.

CD-R 1, annexe n°263, p. 1639.

<sup>299</sup> Si on se réfère au nombre de membres qui cotisent la première année (1680-1681), on comptabilise 12 sculpteurs. En 1712, le bilan des comptes de la confrérie présente seulement 2 sculpteurs, N. Roig et Joan Costa, qui règlent leur cotisation annuelle.

<sup>300</sup> CD-R 1, annexe n°245, p. 1604.

<sup>301</sup> CD-R 1, annexe n°175, p. 1474.

<sup>302</sup> CD-R 1, annexe n°191, p. 1503.

<sup>303</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura Barroca a ...*, op.cit., p.79

documentaire transcrite par Aurora Pérez Santamaria<sup>304</sup> dans son étude établit le montant de la somme empruntée par les sculpteurs de Barcelone, « *Item alio instrumento nos dicti Joannes Roig, Joannes Gra, Francisco Santacruz (...) Alfonsus Campillo et Petrus Llopart, venditores predicti, firmamus apocham vobis dicto nobili don Paulo Prexens, emptori, pro presenti de dictis tercentis et triginta libris barcinonensibus (...)* ». Le document suivant daté également du 20 avril 1680 stipule le remboursement du prêt à Pau Prexens dans un délai de trois ans sous forme de rente annuelle, « (...) *convenimus et bona fide promissimus vobis dicto nobili don Paulo Prexens, emptori predicto his presenti, quod intra tres annos proximos fuerimus requisiti pro majori (...)* »<sup>305</sup>. Le troisième document est une ratification de Joan Roig, sculpteur de Barcelone, qui confirme avoir reçu la somme de 330 livres barcelonaises de Pau Prexens :

« *Ego Joannis Roig, sculptor civis Barcinonae (...) recognosco vobis nobili domino don Paulo Prexens, Barcinone populato, (...) dedistis et solvistis mihi, tanquam personae per supradictos ad id electae et nominatae, tercentas et triginta libras monetae Barcinonae (...)* »<sup>306</sup>.

Cette forme de mécénat apparaît au début du document dans la partie des encaissements, la somme stipulée correspondant à la quantité restante, « *Primo per lo que li ha quedat del censal de sta Maria, luït lo censal del sr. don Pau Preixens.....255ll.* »<sup>307</sup>.

Le bilan des comptes de la confrérie des sculpteurs de Barcelone présentés lors de l'audit du 25 octobre 1694 et concernant la période allant du 8 novembre 1692 au 18 novembre 1693, présente une situation financière positive.<sup>308</sup> En effet si on fait le bilan entre les recettes et les dépenses, on constate un bénéfice d'un montant de 29 livres barcelonaises 1 sous et 2 deniers. Cela s'explique surtout par le fait que le montant des encaissements (64 ll 16 ss 8 d) fut nettement supérieur à celui des dépenses (35 ll 15 ss)<sup>309</sup>. En effet le trésorier de la confrérie encaisse pour une valeur de 28 livres barcelonaises et 13 sous, les retards de cotisations de certains membres de la confrérie, « (...) *de resta del any 1692 (...) eo de alguns*

<sup>304</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, op.cit., p.384.

<sup>305</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, op.cit., p.385.

<sup>306</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, op.cit., p.385.

<sup>307</sup> CD-R 1, annexe n°245, p. 1604.

<sup>308</sup> CD-R 1, annexe n°255, p. 1697.

<sup>309</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a ...*, op.cit., p.79 : l'auteur suppose un impôt supplémentaire étant donné que les quantités payées par les maîtres varient.



*que devian atrasat per lo prop dit any 1692* », « *Ha pagat la pencio de dit any mil sis cents noranta hu, que son.....30 ll* »<sup>310</sup>. A cela s'ajoutent les cotisations de l'année 1692-1693, qui s'élèvent à un montant de 36 livres barcelonaises 3 sous et 8 deniers. Les dépenses effectuées lors de cette période concernent essentiellement des frais engagés exclusivement pour la confrérie (35 livres barcelonaises et 15 sous).

L'audit présenté le 8 décembre 1706, présente une situation déficitaire de la confrérie des sculpteurs de Barcelone, d'un montant équivalent à 1 livre barcelonaise 3 sous et 4 deniers.<sup>311</sup>

De novembre 1703 à novembre 1706, le montant correspondant aux bénéfices de l'année précédant celle de l'audit correspond à une valeur de 99 livres barcelonaises 18 sous et 10 deniers, remis au trésorier Francesc Espill par son prédécesseur Miquel Llavina :

*« Primo per lo que li entregà Miquel Llavina, clavari del any precedent.....8 ll 15 ss*  
 - *Item per lo diners ques trovaban en caxa de la Confraria y li foren entregat.....87 ll 8ss*  
 - *Item per la festa.....3 ll 15ss* ».

Or les dépenses de la confrérie réparties pour l'essentiel entre le remboursement du prêt effectué lors de sa création (90 livres barcelonaises), « *Primo a trenta de setembre mil set cents y quatre (...) per la pensio cyaguda en lo mars mil set cents y sinch ...30 ll* », et divers frais relatifs au fonctionnement de cette dernière, atteignent un montant d'une valeur de 101 livres barcelonaises, 2 sous et 2 deniers. Par ailleurs, aucune mention n'est faite concernant les cotisations des membres. Cela sous-entend une baisse en nombre de ces derniers et donc un manque à gagner pour la confrérie.

La dernière donnée connue à ce jour concernant les bilans financiers de la confrérie des sculpteurs de Barcelone est l'audit des comptes daté du 2 janvier 1712. Etant donné la date de l'audit et qu'il n'est pas précisé sur le document une période précise, si ce n'est la prise de poste en tant que trésorier de Francisco Espill en 1710<sup>312</sup>, on peut supposer que ce bilan

<sup>310</sup> CD-R 1, annexe n°255, p. 1627.

<sup>311</sup> CD-R 1, annexe n°260, p. 1633.

<sup>312</sup> « (...) *recognoscimus vobis dicto Francisco Espill, confratri dictae Confratriae, in anno millesimo septingentesimo decimo clavario (...)* », CD-R 1, annexe n°260, p. 1633.

concerne la période 1710-1712.<sup>313</sup> Le bilan est dans l'ensemble positif avec un excédent de l'ordre de 8 livres barcelonaises 87 sous et 34 deniers, malgré une faible représentation des membres de la confrérie. Les versements effectués sont de l'ordre de 81 livres barcelonaises 6 sous et 2 deniers. Le montant des dépenses atteint la somme de 73 livres, 79 sous et 28 deniers. Parmi ces frais, il est intéressant de constater que le montant du remboursement du prêt non seulement est la somme la plus importante mais aussi, que le délai qui avait été fixé initialement, soit trois ans, n'a pas été respecté étant donné qu'une période de douze années vient de s'écouler. Les frais de justice apparaissent de nouveau. En effet on note une dépense de l'ordre de 4 livres 14 sous et 8 deniers pour un procès, « *Item per lo plet quatre lliures, catorse sous y vuyt (...)* ».

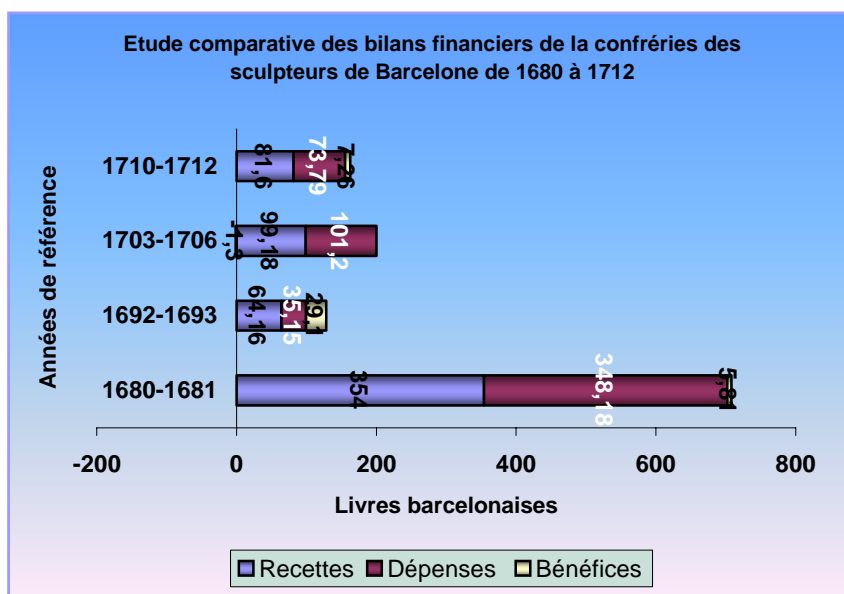
Si on effectue une analyse comparative des quatre bilans précédemment commentés<sup>314</sup>, on constate une nette irrégularité dans les versements effectués à la confrérie entre le moment de sa création en 1680 et sa situation en 1712. Cela s'explique en partie par le nombre de confrères qui cotisèrent pour leur adhésion à la confrérie à hauteur de 28% et surtout par l'importance de la somme restante du prêt qui avait été effectué auprès de Pau Prexens qui représente 72% du budget. A partir de la dernière décennie du XVII<sup>ème</sup> on constate une baisse assez notable qui se maintiendra avec une légère augmentation au début du XVIII<sup>ème</sup>. De façon générale les dépenses suivent les mouvements financiers des encaissements effectués pour le compte de la confrérie. Deux exceptions apparaissent au cours de cette période : dans l'audit des comptes daté de 1694, concernant la période de 1692 à 1693, on constate une dépense minime pour les frais relatifs à la confrérie de l'ordre de 27 % alors que les recettes sont de l'ordre de 50%. Le bénéfice de la période en cours sera donc de 23%. L'encaissement des retards des cotisations de l'année précédente et une revalorisation des cotisations de l'année en cours peuvent expliquer la différence des montants à verser qui figurent sur le documents d'origine. Le deuxième cas concerne le bilan de la période suivante, 1707-1706, déficitaire d'une valeur de 1% étant donné que les dépenses sont supérieures aux fonds que la confrérie a encaissé (101 livres barcelonaises 2 sous et 2 deniers et 99 livres barcelonaises 18 sous et 10 deniers, soit 50% de dépenses et 49% de recette).

L'étude de ces données permet de conclure que la confrérie des sculpteurs de Barcelone, et ce malgré la Guerre de Succession et le phénomène de migrations interrégionales des artistes, a su maintenir dans ses périodes les moins fastes, un équilibre positif dans l'ensemble de sa balance financière. Performance d'autant moins évidente, que les corporations perdent peu à

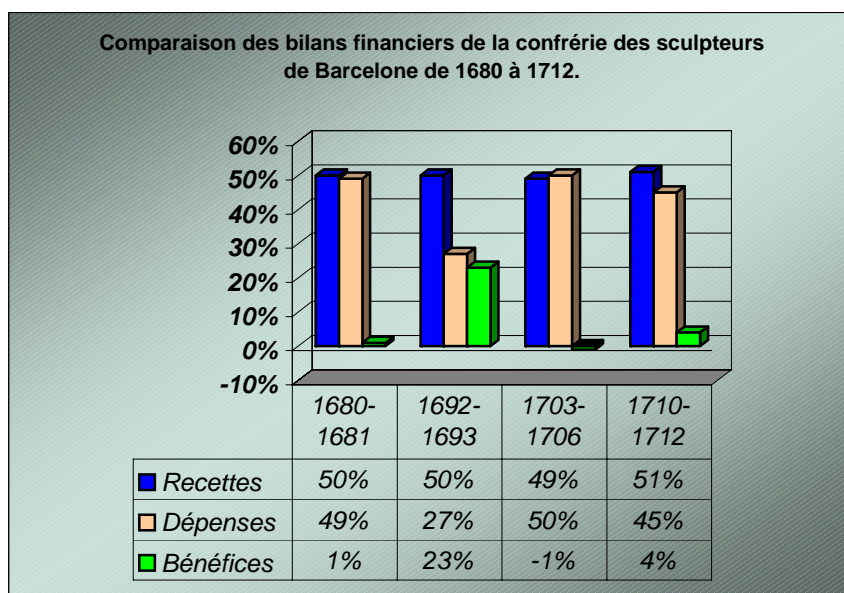
<sup>313</sup> CD-R 1, annexe n°260, p. 1633.

<sup>314</sup> Histogrammes 9 et 10, p. 141

peu leur indépendance et vont subir la perte de leurs privilèges avec quelques années plus tard l'instauration de la politique de la « *Nueva Planta* » en 1714-1715.



Histogramme 9 : Valeurs en livres barcelonaises



Histogramme 10 : Valeurs en pourcentage

En accord avec l'étude réalisée par Aurora Pérez Santamaria<sup>315</sup>, l'analyse des bilans, notamment le premier et le dernier, démontre clairement que les frais engagés pour les dépenses de justice permettent d'affirmer l'existence d'une réelle tension entre les menuisiers et les sculpteurs notamment dans les premiers moments de l'existence de la confrérie des sculpteurs de Barcelone. Cette hypothèse est confortée par une série de documents qu'elle propose dans son étude sur les ateliers de Vic et de Barcelone relatant les plaintes pour diverses raisons entre les deux parties concernées. Le 22 mars 1681, la corporation des menuisiers dénonce le sculpteur barcelonais Bernat Vilar pour avoir réalisé des travaux spécifiques à la menuiserie :

« (...) *Francesch Riera, Antoni Mas y Pau Queralt, fusters ciutedans de Barcelona, lo present y corrent any promens de la confraria dels fusters de la present ciutat, trobam a Bernat Vilar scultor de la dita present ciutat treballant de offisi de fuster, ço és ajuntant duas pots de cantell ab garlopa obradas de una cara, lo que no poden fer los scultors sino és sols los mestres fusters per ser feyna tocant a dit offisi de fuster. (...)* »<sup>316</sup>.

Le même jour, la confrérie des menuisiers porte plainte contre Antoni Mascord, pour avoir réalisé des travaux de menuiserie dans l'atelier du sculpteur barcelonais Joan Gra :

« (...) *lo present y corrent any promens de la confraria dels fusters de la present ciutat trobam Anthoni Mascord, jove scultor treballant en la casa de Joan Gra, scultor de la dita present ciutat, de offisi de fuster, ço és ajuntant peses de cantell ab galorpa y rebot, lo que no poden fer los sculptors, sino sols los mestres fusters, per ser feyna tocant a dit offici (...)* »<sup>317</sup>.

Le 10 avril 1681, la corporation des menuisiers de Barcelone porte plainte contre l'apprenti sculpteur Isidro Fortuny pour avoir réalisé des travaux de menuiserie dans l'atelier des sculpteurs barcelonais, les Tramuges :

<sup>315</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, op.cit., pp.78-79.

<sup>316</sup> A.H.P.B. : Notaire Torres Francisco, manuel n°20, 1681, ff.143-144.  
Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, op.cit., p.392-393.

<sup>317</sup> A.H.P.B. : Notaire Torres Francisco, manuel n°20, 1681, ff.144-145.  
Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a ...*, op.cit., pp.393-394.

« (...) avem trobat treballant del ofici de fuster sense ésser mestre examinat a Isidro Fortuny, jove scultor de la casa de dit Tramuges, obrant et regruxant pessas y trosos de pots de alba de set a vuyt palms de llarch, lo que no poden fer los scultors ni los jovens de dit ofici, conminantli las poenas en los reals privilegis consedits a la dita confraria dels fusters contengudas »<sup>318</sup>.

Le 19 avril 1681, les responsables de la confrérie des menuisiers portent plainte contre Miquel Llavina, sculpteur barcelonais, pour avoir surpris un de ses apprentis en train d'effectuer des travaux de menuiserie :

« (...) havem trobat en casa dit llavina un jove scultor que treballa de fuster obrant y regruxant, passant per adrasador pots de alba y passant per axa, lo que no poden fer los scultors sino solament los mestres exeminats de fuster de la present ciutat. Et dictus Michael Llavina, presentis, respondiendó dixit que lo que estava treballant era feyna de arquitectura de un retaula, la qual arquitectura feya y obrava en virtut de privilegi real novament concedit per lo Rey Nostre señor (...) als scultors de la dita present ciutat protestantlos lo dany, agravi, gastos y demás se offeriran per contravenir adit real privilegi »<sup>319</sup>.

Les plaintes du 19 avril 1681<sup>320</sup> et celle du 6 mai 1681<sup>321</sup>, concernent à nouveau l'atelier du sculpteur barcelonais Llätzer Trameges. Les responsables de la corporation des menuisiers accusent les sculpteurs Josep Font et Isidro Fortuny d'avoir réalisés des travaux de menuiserie.

« (...) havem trobat a Josep Font y Isidro Fortuny, esculptors de la present ciutat, treballant de fuster en casa de Llätzer Trameges (...) lo que no poden fer los scultors per ser feyna tocant a mestres fusters, examinats per la present confraria. Et dictus Lazerus Tramuges, presentis, respondendo dixit que lo que treballaba era arquitectura

<sup>318</sup> A.H.P.B. : Notaire Francisco Torres, manuel n°20, 1681, ff.175-176.

Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, op.cit., p.394.

<sup>319</sup> A.H.P.B. : Notaire Francisco Torres, manuel n°20, 1681, ff.194-196.

Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a ...*, op.cit., p.395.

<sup>320</sup> A.H.P.B. : Notaire Francisco Torres, manuel n°20, 1681, ff.196-197.

Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a ...*, op.cit., p.396.

<sup>321</sup> A.H.P.B. : Notaire Francisco Torres, manuel n°20, 1681, ff.239-240.

Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a ...*, op.cit., 397.

*y feyna per un retaula conforme una trassa en pergami (...) que ho podia obrar en virtut del privilegi real (...) »<sup>322</sup>.*

On constate dans les deux documents que les sculpteurs concernés par les plaintes, Llàtzer Trameges et Josep Font, précisent qu'il s'agissait de travaux d'architecture relatifs à la conception d'un retable et que le décret de 1680, leur permettait de les réaliser. Les responsables de la confrérie des menuisiers répondirent en précisant qu'ils n'accordaient aucun crédit à l'existence d'un tel décret :

*« (...) llevan acta com nosaltres dits proms de la confraria dels fusters, constituïts en las casas de dit Llàtzer Tramuja avem trobat al dit Joseph Font y Isidro Fortuny treballant de feyna de fuster (...) lo que no poden fer per no ésser mestres examinats del dit offici. A las quals coses responen dit Font digué que dita feyna és de arquitectura y no de fuster la qual ha de servir per un retaule fabrica conforme la trasa (...) a mes que la dita feyna fa en virtut de privilegi real (...). E los dits proms responen a ditas coses digueren que no creuen que dits esculptors tingan el Real Privilegi (...) »<sup>323</sup>.*

Le fait que la corporation des menuisiers de Barcelone porte plainte avec une certaine fréquence contre la corporation des sculpteurs et qu'elle ne leur reconnaît pas le droit d'effectuer certains travaux de menuiserie même si ces derniers sont de type architectural et non de menuiserie à proprement parler, démontre la crainte que les menuisiers ont par rapport à l'activité des sculpteurs. Cela sous-entend une surveillance constante des ateliers de sculpteurs de la part des menuisiers contribuant ainsi à créer un contexte professionnel qui ne fera qu'évoluer dans une perpétuelle ambiance conflictuelle. Les documents précédemment cités ne font que faire acte de cette attitude : *« (...) havem trobat en casa de (...) »*.

Etant donné la mobilité des sculpteurs à cette époque il est intéressant de constater que des sculpteurs comme Miquel Llavina, les Roig, les Julià, Domènec Rovira, les Sunyer, pour les plus connus, auteurs de retables dans la province de Gérone, qui luttèrent pour l'obtention de leur reconnaissance professionnelle, ont appartenu à la corporation des sculpteurs de Barcelone.

<sup>322</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, op.cit., p.396.

<sup>323</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, op.cit., p.396

Comme nous l'avons déjà signalé, les sculpteurs de Gérone et de Vic ne créeront pas de corporation propre à leur spécialité comme ce fut le cas pour Barcelone. Ce fait est peut être dû au manque de moyens humains étant donné le phénomène migratoire des artistes au sein même du Principat. L'absence immédiate, et ce malgré une production assez considérable, de reconnaissance en tant que profession artistique et libérale peut être également un des facteurs qui contribua à ce que les sculpteurs n'eussent pas localement de confrérie propre à leur spécialité. C'est ce qui explique dans le cas de Gérone leur assimilation dans la confrérie des métiers liés à la menuiserie puisque la confrérie de Saint Joseph, créée en 1641<sup>324</sup>, liée à celle des Quatre Saints Martyrs de Gérone, était non seulement constituée par des menuisiers mais aussi par des sculpteurs et des maîtres en la matière.

La pratique d'une politique protectionniste trop exarcébée, l'augmentation des taxes professionnelles liée aux problèmes économiques du XVIIème, une autorité municipale chaque fois plus présente et pressante, les conséquences de la Guerre de Succession suivie des décrets de la politique de la « *Nueva Planta* » et la création de l'Académie San Fernando en 1752, seront autant de facteurs qui contribueront au déclin du système corporatif qui perdra progressivement vitalité, privilèges et monopoles, pour se solder à la fin du XVIIIème avec les prémices d'une industrialisation naissante par une perte totale de son autonomie qui les conduira à sa perte.

### **3 – La séparation des peintres et des doreurs : de la confrérie à la création de collèges.**

Les doreurs de la ville de Gérone ne dépendaient pas d'une structure corporative ou confraternelle spécifique susceptible de les protéger. La recherche documentaire entreprise dans les archives locales n'a pas permis de déterminer l'existence d'un tel organisme. De la même façon que les sculpteurs dépendaient de la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone dans un premier temps, puis à partir de 1641 à celle des Quatre Saints Martyrs et de saint Joseph qui regroupait les menuisiers, les doreurs appartenaient à la corporation de saint Eloi de Gérone qui regroupaient les métiers relatifs à la métallurgie. La confrérie de saint Eloi, créée en 1228 et reconnue par un décret royal en 1429 regroupait les forgerons, les serruriers, les doreurs, les potiers, les étameurs, les chaudronniers, les armuriers, les

---

<sup>324</sup> Date de la séparation des menuisiers avec le reste des professions de la construction regroupées au sein de la confrérie.

coutelliers etc.<sup>325</sup>. Nous sommes en présence d'un schéma quasiment identique à celui des sculpteurs, où la prise de conscience pour acquérir une certaine indépendance professionnelle pour atteindre, dans un second temps la condition d'artiste, débuta à Barcelone, avec la séparation des peintres et des doreurs, chacun obtenant sa reconnaissance spécifique par la création d'un collège.

La lutte entreprise par les peintres pour maintenir leurs prérogatives face aux doreurs rappelle celle qu'entreprirent les menuisiers contre les sculpteurs. Leur parcours et leur but sont similaires : être reconnu comme artiste indépendant et non comme artisan. Cependant le résultat obtenu par les peintres en 1688 grâce au décret rédigé par Charles II est différent de celui des sculpteurs, en ce sens qu'ils obtinrent l'accord du roi pour se constituer en collège et être ainsi reconnu en tant que profession libérale et artistique alors que les sculpteurs n'obtinrent que la création d'une confrérie en 1680 puisque Charles II leur refusa de se constituer en collège. Leur reconnaissance fut beaucoup plus tardive. Les motivations étaient-elles différentes ? La création de la corporation est-elle suffisante à leurs yeux pour une simple reconnaissance de leur spécialité ? Le débat évoqué à ce sujet considère que leur lutte fut moins soutenue et beaucoup moins opiniâtre que celle entreprise par les peintres<sup>326</sup>. L'indépendance des deux corps de métiers, peintres et doreurs, se concrétisera par la formation du Collège des Doreurs de Barcelone fondé en 1683 et par la création du Collège des Peintres de Barcelone créée en 1688.

#### a) Le collège des doreurs de Barcelone (1683)

Au moyen-âge les peintres barcelonais étaient regroupés avec d'autres corps de métiers dans la confrérie de *Sant Esteve dels Freners*. L'évêque de Barcelone, Juan Dimas Loris, leur accorda après l'obtention du décret daté de 1516, de fonder une nouvelle confrérie sous le vocable de saint Luc, au maître-autel de l'église sant Miquel de Barcelone<sup>327</sup>. Le

<sup>325</sup> Antón Pelayo, J. : « *La herencia cultural.....* », *op.cit.*, pp. 196-197.

<sup>326</sup> Le 17 janvier 1683, quelques mois avant la séparation des deux corps de métier, le conseil du collège des peintres et des doreurs se réunit afin de nommer le syndich pour assurer une meilleure défense de ses prérogatives suite au litige invoqué avec Christofol Pineda, accusé d'avoir transgressé le règlement pour avoir effectué des travaux de peinture sans être membre du collège. Faisant appel au « *conceller del ordre del quint* » de Barcelone pour la restitution des œuvres qui lui avaient été confisquées par le collège, il obtint gain de cause auprès des autorités locales et récupéra ce qui lui avait été pris. C'est pour cela que le collège nomma un syndic pour préserver ses privilèges, CD-R 1, annexe n° 246, p. 1607.

<sup>327</sup> Alcolea, S. : *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, Anales i Boletín de los museos de arte de Barcelona, vol. XIV, éd. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona 1959-1960, p.29



décret de 1516, regroupait les professions de peintre, de peintre de vitraux et de doreur dans la même corporation. Les doreurs souhaitant devenir une spécialité indépendante et suite à de nombreux et probables litiges avec les peintres, après s'être concertés avec ces derniers sont arrivés à conclure un accord en commun en 1650<sup>328</sup>, pour se constituer en structure corporative indépendante sous l'égide du collège des « *Dauradors, Esgrafiadors i Pintors de retaules de Barcelona* » en 1683. Malgré cette séparation conventionnelle, le problème récurrent de la concurrence entre les deux spécialités dans un marché productif très prisé, deviendra la source de nombreux litiges<sup>329</sup> qui engendreront l'application d'une politique protectionniste trop exacerbée dont la conséquence directe sera la décadence du collège des peintres de Barcelone et sa fermeture en 1786.

En l'absence du décret de création du collège daté de 1683, un certain nombre de documents nous permettent de connaître certains aspects du fonctionnement de ce dernier ainsi que les épreuves de qualification pour accéder au statut de maître.

Le collège se réunissait à la chapelle de la Vierge aux douleurs de l'église de Notre-Dame du *Bon Succés* de Barcelone pour y accomplir les actes traditionnels relatifs au fonctionnement de leur structure corporative, telle par exemple la reconnaissance d'un des leurs venant d'accéder au statut de maître-doreur. Le 2 juillet 1684, le conseil du collège des doreurs se réunit pour accepter parmi les membres du collège Salvador Viladomat présenté et parrainé par Simon Fonat, le plus ancien des maîtres, au statut de maître-doreur et de peintre de retable :

« *Convocats y congregats los dauradors de la present ciutat, en la capella de Nostra Senyora de las Dolors de la iglésia de Nostra Senyora del Bon Succés de la present ciutat, (...) Tots dauradors, estufadors y encarnadors de la present ciutat (...) Perçut Simon Fonat, mestre més antich, fonch proposat com Salvador Viladomar<sup>330</sup>és passat mestre daurador per los Illustres senyors Concellers, lo qual desiga també ésser egregat en mestre daurador pintor retauler ab las perrogativas que gosan los demés agregats (...) E lo dit consell ohida la dita proposició a més vots ha deliberat que lo*

<sup>328</sup> Alcolea, S. : *La pintura en Barcelona...*, op.cit., p.29, note 35.

<sup>329</sup> La séparation des deux spécialités s'étant produite en 1683, les peintres n'acceptaient pas que les doreurs puissent effectuer des travaux de peintures comme cela se produisait souvent. Source de nombreux litiges, le 7 janvier 1703, le collège des peintres se réunit pour décider que les doreurs ne pouvaient être qualifiés de peintres de retables et ne pouvaient donc plus exercer l'art de la peinture, CD-R 1,annexe n° 258, p. 1631.

<sup>330</sup> Il s'agit probablement d'une erreur du scribe puisqu'il s'agit de Salvador Viladomat.

*dit Salvador Viladomar sia agregat en mestre daurador y pintor retauler (...) ab totas la prerrogativas y preheminènsias que gosan los demás (...)* ».<sup>331</sup>

Etant une formation de type collégial, les examens diffèrent en certains points des épreuves pratiquées par la confrérie des sculpteurs, notamment dans la pratique rituelle ( par exemple, désignation d'un parrain pour le candidat-aspirant, présentation du candidat selon un certain cérémonial, présentation des preuves de pureté de sang). Les épreuves de pratique professionnelle sont certes spécifiques à la spécialité présentée. Le candidat-aspirant au statut de maître doit dans un premier temps présenter un examen préliminaire qui lui permettra dans un second temps d'accéder aux épreuves finales. Si on fait une comparaison avec les statuts du décret signé par Charles II relatif à la création du collège des peintres, on constate que le processus appliqué à la présentation des examens présente un rituel identique à celui pratiqué par le collège des peintres. L'analyse du cas de Francesc Mas, candidat au statut de maître-doreur, nous permet de reconstituer le processus d'examen pratiqué au collège des doreurs de Barcelone. Le 13 janvier 1686, Francesc Mas se présente à l'épreuve que l'on peut qualifier « d'essai », se déroulant à huit clos au couvent des Servites de Barcelone. Après avoir présenté les preuves de son certificat d'apprentissage effectué à l'atelier de Josep Vassiana<sup>332</sup>, « (...) lo notari del present collegi, llegirà la informacio ses rebuda per las provas del aprendisatge y fadritge de Francisco Mas », et sa candidature au statut de maître-doreur, « (...) que desitja ser creat mestre daurador a efecte de que a vista de dita informacio delibere lo fahedor »<sup>333</sup>, il est autorisé à se présenter à l'examen.

Francesc Vinyals, second responsable en titre du collège nomme le parrain de Francesc Mas, « (...) Francisco Vinyals nomena en padri per dit Francisco Mas a Ramon Pinos qui avisa a dit Mas lo qual entra en dit collegi (...) », et précise la requête du candidat Francesc Mas pour intégrer le collège, « (...) donà per proposicio la peticio de dit Mas (...) ». Ce dernier présente devant les membres du collège l'épreuve de l'examen d'essai qui consistait à dessiner un motif sur une feuille de papier blanc, « (...) en presencia de tots los sobredits collegiats en un full de paper blanch féu un dibuix (...) ». Une fois le dessin expertisé le collège lui concède l'autorisation de se présenter dans un délai de deux mois aux épreuves de l'examen final au cours duquel il doit présenter une figure dorée et polychrome, un dessin colorié avec une frise dorée en partie ainsi qu'un autre dessin auxquels s'ajoutent les preuves

<sup>331</sup> A.H.P.B. : Notaire Ramon Vilana Perlas, manuel 1684, ff. 12v-13.

Peréz Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, op.cit., pp.409-410.

<sup>332</sup> CD-R 1, annexe n°244, p. 1603.

<sup>333</sup> CD-R 1, annexe n°247, p. 1609.

de pureté de sang, « (...) *dits collegiats miraren dit dibuix (...) resolué que se concedesca la plassa de mestre daurador (...) ab que dins de dos mesos proxims fassa per son examen públich una figura daurada y estofada, un dibuix acolorit ab sa frisa en una part daurada y un papar acolorit y, done sos requisits de provas de llinatge (...)* »<sup>334</sup>.

Deux mois plus tard, le 3 mars 1686, Francesc Mas se présente aux épreuves de la seconde partie de l'examen pour accéder au statut auquel il aspirait. Il présente une figure de l'Immaculée Conception selon les critères d'ornementation exigés ainsi que les autres épreuves qu'on lui avait imposées deux mois auparavant :

*« (...) als quals per dit Francesc vinyals fou explicat com Francesch Mas, jove daurador, al qual en dias passats se li concedi la plassa, ha fetas las provas de llinatge y de vita et moribus y (...) y per son examen públich ha daurada, estofada y encarnada una Mare de Déu de Concepcio y en una post daurada un fris acolorit y ab un paper lo matex »*<sup>335</sup>.

Après délibération du jury, Francesc Mas est admis en tant que maître-doreur et donc membre du collège, « (...) *E lo dit collegi (...) deliberaren que dit Francesc Mas sie creat (...) mestre colegiat del present collegi (...)* »<sup>336</sup> et s'acquitte de la somme de 10 livres barcelonaises pour régler ses droits d'admission au collège après l'obtention de son examen :

*« (...) Ego Josephus Vinyals, clavarius collegii deauratorum, esgrafiatorum et depictorum retabulorum (...) recognosco vobis Francisco Mas, deauratori presenti, quodmodo infrascripto dedistis et exsolvistis mihi, dicto nomine, (...) et recepisse fateor decem libras (...) pro vestro examine seu creatione collegiati presentis collégii »*<sup>337</sup>.

A l'image des structures corporatives et collégiales, celle des doreurs appliquait également une réglementation très stricte quant à son organisation interne, afin de veiller à la qualité professionnelle et artistique de ses membres. Rappelons que tous les membres ou futurs membres devaient respecter les ordonnances qui composaient les statuts de la corporation. Si

<sup>334</sup> CD-R 1, annexe n°247, p. 1609.

<sup>335</sup> CD-R 1, annexe n°248, p. 1610.

<sup>336</sup> *Ibidem*

<sup>337</sup> CD-R 1, annexe n°249, p. 1612.

l'un des leurs contrevenait à ces derniers il pouvait être pénalisé comme nous le savons par une amende ou dans le cas d'un candidat qui se refuse à respecter le règlement imposé pour les épreuves pouvait être pénalisé par un report d'examen décidé par les membres du jury. Le cas se présente pour le fils de Francesc Mas, Miquel Mas qui refusa lors de son examen « d'essai » le 8 mars 1692, de faire la figure selon les critères exigés par les ordonnances du collège, « (...) *se delibera que no se donas la plasa de daurador a Miquel Mas attès que havia dit que no volia fer la figura conforme disposan los Privilegis y Ordinacions del present collegi (...)* »<sup>338</sup>. Après délibération, le candidat fut ajourné et autorisé à représenter ultérieurement cette épreuve à la condition que ce dernier respecte les normes d'examen<sup>339</sup>. Miquel Mas représentera cet examen le 7 mars 1694 selon les conditions requises<sup>340</sup>, pour obtenir grâce à la seconde épreuve quelques jours plus tard, soit le 21 mars 1694, l'accès au statut de maître-doreur et son intronisation au collège en s'acquittant d'une somme de 5 livres en tant qu'enfant de maître pour régler ses droits d'examens<sup>341</sup>. Toujours dans le soucis d'une stricte application des ordonnances, seuls les maîtres et non les ouvriers avaient le pouvoir de négocier et obtenir un marché. Aurora Pérez Santamaria<sup>342</sup> nous cite le cas, d'un ouvrier doreur, Lluís Lallusca, candidat-aspirant au statut de maître-doreur, qui fut pénalisé d'une amende de 10 livres barcelonaises pour avoir négocié un contrat sans avoir la qualité de maître, « (...) *ab tal que primer pagui a la mena de deu lliuras en què ha incorregut per haver consertat feyna sens ésser mestra (...)* »<sup>343</sup>. Suite au refus de ce dernier à s'acquitter de cette amende<sup>344</sup>, alors qu'il venait de demander au collège de représenter l'examen pour devenir maître-doreur, examen qu'il avait déjà passé et qu'il n'avait pas obtenu, les membres du conseil du collège décidèrent de nommer deux membres du collège pour vérifier s'il avait effectué son apprentissage et les deux années obligatoires de pratique en tant qu'ouvrier, « (...) *se eligessen dos personas per fer haveriguació si lo dit Lluís Lallusca ha complert lo temps del aprenentatge y fadrinatge ab què foren anomenadas las personas de Francisco Mas y Magí Canut per fer dita averigüació de quibus* »<sup>345</sup>. Le résultat de l'enquête effectuée

<sup>338</sup> CD-R 1, annexe n°251, p. 1622.

<sup>339</sup> « (...) *han dit que dit Miquel Mas ja faria la figura y axi se tornàs a juntar collegi (...)* lo collegi deliberà que se li fes un logull altre vegada (...) », CD-R 1, annexe n° 251, p. 1622.

<sup>340</sup> CD-R 1, Annexe n°253, p. 1624.

<sup>341</sup> CD-R 1, annexe n°254, p. 1625.

<sup>342</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, op.cit.,p.88

<sup>343</sup> A.H.P.B. : notaire Ramon Vilana Perlas, manuel 1694, f.5, 31 décembre 1693.

Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a ...*, op.cit., pp.417-418

<sup>344</sup> A.H.P.B. : notaire Ramon, Vilana Perlas, manuel 1694, f. 5

Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, op.cit., p.418 : « (...) *lo dit Lallusca respongué que no volia pagar ninguna cosa (...)* »

<sup>345</sup> *Ibidem*

ne put qu'apporter la preuve de son apprentissage mais pas celui des deux années de pratique, « (...) *en las quals ocasions veu que dit Lallusca estava per aprenent de daurador en sa casa y que aximateix judica y té per cert ell que dit Lallusca estigué per aprenent de daurador en casa de dit Ripoll alguns dos anys (...)* »<sup>346</sup>. Ils lui proposèrent d'effectuer ses deux années de pratique dans un atelier avant de postuler aux épreuves d'accès au statut de maître-doreur, « (...) *ha deliberat que atesa la informació se és rebuda al contrari del contingut en lo acte fet per dit Ripoll*<sup>347</sup>. *Y aximateix (...)* perçó que dit Lluís Lallusca acabe de estar los dos anys li falten en casa de altre mestre y després tenint tots los requisits se li donarà lloch per pujar a examen »<sup>348</sup>. Face à l'insistance de Lluís Lallusca à vouloir présenter cet examen et sa décision à vouloir s'acquitter de son amende le conseil du collège lui donne l'autorisation de passer les épreuves<sup>349</sup> et il devint maître-doreur le 23 mars 1694<sup>350</sup>. L'étude de ce cas pose cependant un problème. En effet, d'un côté nous avons un collège qui pratique une politique stricte veillant à ce que les ordonnances et les prérogatives qui structurent leur réglementation interne soient scrupuleusement respectées. A l'opposé, la possibilité d'un apport financier quelle qu'en soit la cause peut modifier l'attitude première étant donné que cela apporte un bénéfice supplémentaire aux caisses du collège, même si cette dernière est une irrégularité qui contrevient à la réglementation générale. Que peut-on en conclure ? Malgré l'existence d'une attitude opiniâtre dans la défense et le respect de leurs privilèges, on constate que le facteur économique revêt une telle importance que ce dernier peut aller jusqu'à influencer dans la prise de décision et ainsi prévaloir sur la réglementation interne et morale.

L'analyse de l'ensemble de ces quelques documents nous permet de déterminer la période d'apprentissage, le processus d'examens pour l'accession au statut de maître, le contenu de ces derniers et les tarifs appliqués pour appartenir au collège après avoir obtenu les examens. En résumé pour pouvoir exercer le métier de doreur il fallait effectuer une période

<sup>346</sup> Témoignage de Fructuosus Creus, doreur, recueilli par les deux membres du conseil du collège.

A.H.P.B. : notaire Ramon Vilana Perlas, manuel 1694, ff. 5v-6v, 1<sup>er</sup> janvier 1694.

Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, *op.cit.*, p.418.

<sup>347</sup> Le maître formateur de Lallusca avait signé un certificat attestant de son apprentissage et de sa période de pratique au sein de son atelier. Cependant les témoignages recueillis n'attestent que de la période d'apprentissage, d'où la décision de lui faire faire ses deux années de pratique dans l'atelier d'un maître appartenant au collège (A.H.P.B. : notaire Ramon Vilana Perlas, manuel 1694, f. 10 v., 2 janvier 1694).

<sup>348</sup> A.H.P.B. : notaire Ramon Vilana Perlas, manuel 1694, ff. 10r/v, 2 janvier 1694.

Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, *op.cit.*, p.419.

<sup>349</sup> A.H.P.B. : notaire Ramon Vilana Perlas, manuel 1694, ff. 54v-55v, 27 janvier 1694.

Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a...*, *op.cit.*, pp.419-420 : « (...) *Lo qual Lluys Lallusca respongué que estava prompte en pagar ditas deu lliuras (...)* las quals deu lliuras axi pagadas y entregadas per dit Lallusca demana a dit honorable Collegi fos servit donarli la plaça de dit art de deurador. E lo dit Collegi (...) *deliberà que dit Lallusca fes la tentativa (...)* ».

<sup>350</sup> A.H.P.B. : notaire Ramon Vilana Perlas, manuel 1694, ff.161-162, le 23 mars 1694 et Pérez Santamaria, A., *op.cit.*, pp.420-421.

d'apprentissage à priori de deux ans chez un maître appartenant au collège, suivie d'une période de pratique équivalente à deux années. Après avoir effectué ces deux périodes de formation, le candidat pouvait postuler à l'examen pour accéder au statut de maître-doreur. Les épreuves se déroulaient devant quatre examinateurs et étaient divisées en deux parties : la première, considérée comme un examen probatoire qui permettait l'accession à l'épreuve finale, consistait en la réalisation de quelques dessins et la seconde, présentée deux mois après l'obtention de la première partie, comprenait la polychromie et la dorure d'une figure, un dessin en couleur avec une frise dorée en partie, un papier coloré et la présentation des preuves de pureté de sang. Une fois le candidat-aspirant admis, il devait s'acquitter de ses droits d'examens pour intégrer le collège et en devenir membre. Les droits s'élevaient à la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle à 10 livres barcelonaises pour les candidats n'ayant aucune filiation avec un maître et à 5 livres barcelonaises pour les enfants de maîtres membres du collège. Comme pour toute corporation, il est indubitable que l'ensemble des ordonnances devait présenter des prérogatives dont le but était de régler le fonctionnement interne de l'organisation afin de protéger au mieux ses activités professionnelles ainsi que ses privilèges tout en bénéficiant des avantages qu'une structure collégiale pouvait apporter.

#### b) Le collège des peintres de Barcelone (1688).

Après la séparation avec les doreurs, les peintres continuèrent leur lutte acharnée pour obtenir une indépendance complète et la reconnaissance de leur spécialité en tant que profession libérale et artistique<sup>351</sup>. Pour cela, il fallait la création d'un nouveau décret basé sur une nouvelle réglementation qui les considèreraient comme appartenant à la catégorie d'artistes « *professores de arte liberal* » mais aussi qui accorderait à la peinture une autre place que celle qu'elle avait jusqu'alors, c'est à dire une considération autre que celle d'art artisanal, « *conseguir que la pintura dejara de ser considerada como arte manual o mecànica* »<sup>352</sup>. L'obtention du décret fut précédé par quelques démarches préalables entreprises par la corporation des peintres de Barcelone. Le 11 mars 1687 la décision fut prise

<sup>351</sup> Martin González, J.J. : *El artista ...*, op.cit., pp.77-79 : l'auteur rappelle que la lutte pour la reconnaissance de la noblesse de cet art part de l'Italie du *Quattrocento* où les artistes tentèrent de valoriser l'art de la peinture en l'élevant au rang d'activité libérale. La peinture était considérée comme un art par excellence placé au-dessus de tous les autres. L'objectif était de la considérer au même titre que les « *artes liberales* » composé du *Trivium* (grammaire, rhétorique et didactique) et du *Quadrivium* (arithmétique, géométrie, astrologie et musique). Certains même comme Alberti dans son *Tratatto della Pintura*, l'élevait à la catégorie d'art divin.

<sup>352</sup> Alcolea, S. : *La pintura en Barcelona...*, op.cit., p.29.

par les membres de la corporation de confier les pleins pouvoirs aux responsables et au trésorier afin d'aller défendre leur cause à Madrid. Quelques mois plus tard, le 7 septembre 1687, le conseil de la corporation se réunit et décide de transmettre au « *Real Concejo* » le mémorial concernant la demande de la création d'un nouveau décret pour réguler l'activité picturale et obtenir les attributions et les considérations dues aux artistes. Le 29 novembre 1687, le père Isidro Pascual sera mandaté par la corporation pour aller présenter le mémorial à la Cour et obtenir la création du décret. Les frais seront financés par la communauté ecclésiastique de l'église sant Miquel de Barcelone, lieu où la corporation des peintres de Barcelone se réunissait. Ils obtinrent satisfaction en 1688, par la rédaction d'un décret concédé par Charles II qui leur reconnaissait le droit de se constituer en collège et ainsi d'accéder au statut d'artiste pratiquant un art libéral<sup>353</sup>.

Le 30 mai 1688 est fondé le collège des peintres de Barcelone<sup>354</sup>. Le décret constitué par 31 ordonnances règlemente et revalorise l'activité picturale en lui concédant non seulement un caractère noble et libéral mais aussi assure à ceux qui la pratiqueront la certitude de la reconnaissance du statut d'artiste ainsi que la jouissance des privilèges et des immunités que les autres professions à caractère libéral avaient. Il présente les devoirs religieux et les obligations financières de ses futurs membres, l'organisation de la nouvelle structure collégiale et les conditions requises pour accéder au statut de maître. Les requêtes sont présentées et approuvées ou modifiées par le roi. Le tableau figuré ci-dessous présente un récapitulatif des 31 ordonnances et de leur contenu qui constituent le décret de 1688<sup>355</sup>.

<b>N° Ordonnances</b>	<b>Contenu des ordonnances</b>
1	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Reconnaissance de la peinture comme art noble et libéral</li> <li>. Privilèges, immunités et honneurs pour ceux qui l'enseignent et la pratique</li> <li>. Application dans la ville de Barcelone, le comtés du Roussillon, de la Cerdagne, et dans le Principat de Catalogne</li> </ul>
2	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Période d'apprentissage fixée à 6 ans dans l'atelier d'un maître membre du collège.</li> <li>. Après la période d'apprentissage suit une période de 2 ans de pratique avant de postuler aux trois épreuves d'accès au statut de maître</li> </ul>

<sup>353</sup> Alcolea, S. : *La pintura en Barcelona...*, op.cit.,pp.29-30.

<sup>354</sup> CD-R 1, annexe n°250, p. 1612.

<sup>355</sup> *Ibidem*

<b>3</b>	. Le collège sera dirigé et formé par deux responsables ou consuls, un trésorier et l'ensemble des peintres membres.
<b>4</b>	. Les membres du collège peuvent se réunir selon les besoins et les affaires en cours sans périodicité fixe.
<b>5</b>	. L'élection des responsables et du trésorier doit être faite la veille de la fête patronale, par scrutin secret à la majorité des votes des membres du collège. . La procédure de vote consiste à écrire sur un papier trois noms de peintres appartenant au collège qui ont présenté leur candidature aux postes requis. . Le premier vote concerne l'élection du responsable en titre ou consul. . Le second celui du second responsable. . Le troisième celui du trésorier.
<b>6</b>	. Comptage des voix . Si le nombre ne correspond pas à celui des électeurs, on procède à une nouvelle élection
<b>7</b>	. Les responsables ou consuls sortants ne votent qu'en cas de parité à l'élection d'une charge : en théorie c'est le responsable en titre qui procèdera au vote. En son absence, ce vote sera effectué par le second responsable. . Après le vote, les responsables et le trésorier sortants iront chercher les nouveaux élus.
<b>8</b>	. Le jour suivant la fête patronale, les nouveaux élus iront prêter serment selon un rituel précis chez le « <i>Canciller</i> » afin de prendre possession de leur nouvelle charge.
<b>9</b>	. Le premier dimanche suivant la Toussaint les membres du collège se réunissent pour effectuer la passation de pouvoir, la transmission des comptes et la remise des fonds existants.
<b>10</b>	. Le même jour on procède à l'élection des quatre examinateurs qui composeront le jury d'examen, deux pour chaque responsable, ces derniers ayant été choisis parmi les membres qui auront précédemment exercé une des charges de responsabilité au sein du collège. . Si le cas ne se présentait pas, on choisit n'importe quel autre membre du collège.
<b>11</b>	. Obligation d'assister aux réunions convoquées par le responsable du collège, sous peine d'amende de 2 livres de cire.
<b>12</b>	. Cas où une requête est proposée au collège : - tous les membres du collège votent, - la proposition est faite par le responsable et la décision est soumise au scrutin à la majorité.
<b>13</b>	. La décision de communiquer une requête au collège revient au premier responsable après s'être concerté avec le second responsable et en cas d'absence de ce dernier, avec le trésorier.
<b>14</b>	. Tout candidat aspirant au statut de maître et qui souhaite devenir membre du collège devra avoir fait son apprentissage sur une période de 6 ans dans l'atelier d'un maître membre du collège, sans interruption dans la période de formation, sauf en cas de maladie. La période



	<p>d'absence sera à rattraper.</p> <p>. Les apprentis régis sous le décret précédant ne sont pas concernés par cette ordonnance.</p>
<b>15</b>	<p>. La maître formateur est tenu dans les trois mois qui suivent la signature du contrat d'informer les responsables du collège du début de la période d'apprentissage, afin que cette information soit consignée dans le livre du collège prévu à cet effet.</p>
<b>16</b>	<p>. La période d'apprentissage accomplie, l'apprenti se doit d'effectuer une autre période de deux années de pratique en tant qu'ouvrier peintre, statut sous lequel il devra s'acquitter annuellement de la somme d'une livre et de quatre sous pour le jour de la fête de saint Luc en plus des droits qu'il devra verser au collège.</p>
<b>17</b>	<p>. Après les deux années de pratique, le doreur peut prétendre à la candidature au statut de maître-doreur et devenir membre du collège.</p> <p>. Après acceptation de sa requête par le collège, le candidat choisira un parrain parmi les membres et passera l'épreuve préliminaire.</p>
<b>18</b>	<p>. L'épreuve préliminaire consistait à :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- dessiner au crayon sur un papier une figure entière et la moitié d'une autre dans l'attitude indiquée par chaque examinateur,</li> <li>- répondre aux questions posées, après l'admission à la première partie des épreuves.</li> </ul>
<b>19</b>	<p>. Après l'admission à l'examen préliminaire, le candidat devra se préparer à l'examen final qui consiste à :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- faire une toile à thème religieux choisi par les responsables dans un délai de deux mois,</li> <li>- reproduire le dessin de sa toile sur papier,</li> <li>- présenter les preuves de pureté de sang.</li> </ul>
<b>20</b>	<p>. L'examen final se passe chez le premier responsable, en présence du second responsable, du trésorier, des quatre membres du jury et du parrain du candidat.</p> <p>. Les épreuves consistent à :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- dessiner deux figures entières, demandées par chaque examinateur,</li> <li>- répondre à trois ou quatre questions que chaque membre du jury lui poseront</li> </ul>
<b>21</b>	<p>. Présentation des preuves de pureté de sang similaires à celles demandées pour les notaires et les apothicaires de Barcelone ; condition indispensable pour être admis à l'ultime épreuve</p> <p>. L'ensemble des formalités étant accompli, l'examen se déroulera donc chez le premier responsable du collège. Après quoi les membres du collège se rendaient à la résidence du « <i>Canciller</i> » ou du Régent de la « <i>Real Audiencia</i> » afin de rendre compte devant l'autorité du déroulement et des résultats des examens présentés par le candidat-aspirant.</p> <p>. Vote pour évaluer le degré de capacité du candidat.</p> <p>. Présence également des docteurs de la « <i>Real Audiencia</i> » et de notaires.</p>
<b>22</b>	<p>. Les preuves de pureté de sang ayant été apportées, le candidat doit verser 50 livres barcelonaises à la caisse du collège.</p> <p>. Régler la somme de 24 réaux barcelonais pour les frais destinés à payer le « <i>Canciller</i> » ou</p>

	<p>le <i>Régent</i>, auxquels s'ajoute une compensation en nature (paires de gants).</p> <p>. Régler la somme de 12 réaux et remise d'une paire de gants pour les deux docteurs de la « <i>Real Audiencia</i> », les responsables du collège, le trésorier, les quatre examinateurs et le parrain.</p>
<b>23</b>	. Le candidat ayant obtenu le grade de maître, comme membre du collège il prête serment et s'engage auprès des responsables à respecter les ordonnances et le règlement du collège.
<b>24</b>	<p>. Les enfants de maître, membre du collège sont tenus de passer les mêmes épreuves d'examen.</p> <p>. Les enfants de maître et les candidats qui sont mariés avec des filles de maître appartenant au collège seront affranchis de 40 livres et ne régleront que la somme de 10 livres barcelonaises à la caisse du collège afin de s'acquitter de leurs droits.</p>
<b>25</b>	<p>. Une fois élu, le trésorier doit prêter serment devant le « <i>Canciller</i> » et les responsables du collège.</p> <p>. Il est tenu de rédiger un livre de comptes notifiant les crédits et les dépenses du collège. Les responsables en posséderont également un exemplaire pour contrôler les mouvements financiers du collège.</p>
<b>26</b>	. Réglementation et contrôle des comptes afin qu'il ne puissent y avoir aucune manipulation suspecte de la part du trésorier sous peine de poursuites judiciaires.
<b>27</b>	. Après leur élection, les examinateurs prêtent serment devant les nouveaux responsables.
<b>28</b>	<p>. Tout individu, membre du collège, qui intentera une action à l'encontre de ce dernier sera privé de tous les honneurs, immunités, place et métier dont bénéficient les autres membres du collège.</p> <p>. Privation des droits et interdiction de réintégrer et d'exercer une fonction au sein du collège pour une durée de 6 ans</p> <p>. Interdiction pour les responsables pendant cette période, sous peine d'une amende de 100 livres barcelonaises, de restituer les prérogatives au peintre contrevenant.</p>
<b>29</b>	. Tout responsable qui contreviendra à la réglementation établie par le décret royal sera sanctionné d'une amende de 100 livres par le viguier.
<b>30</b>	<p>. Les ouvriers ne peuvent accepter la commande d'une œuvre même si le maître de l'atelier dans lequel il travaille leur en donne le pouvoir, sauf en cas de maladie de ce dernier.</p> <p>. La peine encourue pour tout maître contrevenant s'élève à 10 livres barcelonaises.</p> <p>. L'ouvrier qui aura transgressé le règlement ne pourra prétendre sur une période de deux ans au titre de maître pour appartenir au collège. S'il est pris en train de peindre, et qui plus est s'il s'agit de sujets profanes, les œuvres seront transmises au tribunal du Saint Office.</p>
<b>31</b>	Les ordonnances doivent être observées et respectées par les membres du collège. Tout contrevenant sera soumis aux amendes prévues à cet effet ou aux décisions de justice.

**Tableau récapitulatif des articles du décret de la création du collège des peintres de Barcelone (1688).**

Le roi confirmera et approuvera l'ensemble des ordonnances proposées par les peintres en précisant toutefois que tous les peintres qui n'appartiennent pas au Principat de Catalogne et qui voudront exercer leur art à Barcelone devront être entendus par les responsables du collège, et si ces derniers les trouvent aptes, ils devront leur accorder une autorisation pour qu'ils puissent pratiquer leur art sans avoir à passer les épreuves pour appartenir au collège. Cependant ils devront s'acquitter de la somme de 10 livres barcelonaises destinée à la caisse du collège pour l'obtention de leur licence ainsi que de 6 livres supplémentaires annuelles pour la participation aux frais du collège. Dans le cas où ces derniers souhaitent accéder au statut de maître et devenir membre du collège en se soumettant aux examens, les responsables et la communauté collégiale sont dans l'obligation d'accepter et de leur concéder une place en tant que peintre appartenant à leur organisme.

Au cours de la réunion du 20 juin 1688 le conseil du collège rajouta une ordonnance selon laquelle les membres du collège dont le père ou le grand-père résidait dans le même lieu d'habitation que ce dernier et ayant plus de 70 ans, seraient exemptés de toutes participations financières attenantes au collège. Au cours de cette réunion il fut également décidé de retirer les licences accordées, selon les dispositions des anciennes ordonnances du collège, à différentes personnes qui avaient obtenu l'autorisation de peindre sans être membre à part entière de l'organisme collégial.<sup>356</sup> L'application immédiate de certaines ordonnances du nouveau décret permet de constater le souci de la part des membres du collège de pratiquer une politique protectionniste afin d'assurer au mieux la défense de leurs droits dans un marché productif très prisé. La défense des prérogatives collégiales entraînera une surveillance constante du marché afin d'éviter la pénétration d'œuvres d'artistes « étrangers » dans la ville de Barcelone ainsi qu'une concurrence considérée comme dangereuse pour le collège des peintres « licenciés ». De nombreux litiges, comme nous le verrons ultérieurement, en seront la conséquence directe. Les frais occasionnés par les intérêts des cens<sup>357</sup>, le paiement des honoraires des notaires, des avocats qui défendaient le collège dans les procès que ce dernier avait engagé pour la défense de ses privilèges, les nouveaux impôts destinés à financer en 1741 la reconstruction destinés aux officiers de la « *guarnición de la plaza* »<sup>358</sup>, affaiblissaient au fur et à mesure une situation économique qui n'était déjà pas très favorable. Par ailleurs cet engouement opiniâtre dans la défense de leurs privilèges ne pouvait que leur porter préjudice car la diminution de l'activité productive engendrerait systématiquement une baisse des

---

<sup>356</sup> Alcolea, S. : *La pintura en...*, *op.cit.*, p.33.

<sup>357</sup> La pratique du cens, comme nous l'avons déjà vu était courante dans la vie corporative étant donné les problèmes financiers quasi constants que les organismes confraternels ou corporatifs avaient.

<sup>358</sup> Alcolea, S. : *La pintura en...*, *op.cit.*, p.52, note 99.

revenus. Le 5 octobre 1701 les responsables du collège des peintres de Barcelone répondirent au *Cancellor*, suite à sa demande concernant la participation du collège aux festivités de la venue de Philippe V à Barcelone, qu'il ne pourrait assumer et satisfaire la commande et la demande de ce dernier, par manque de moyens. Cependant les membres du collège sont disposés à collaborer à la condition qu'on leur fournisse les matériaux<sup>359</sup>. A l'occasion de la venue de l'infant Charles Bourbon Farnèse à Barcelone<sup>360</sup>, la municipalité demanda au collège des peintres le 1<sup>er</sup> novembre 1731 de peindre à la porte de « *los Estudios* » un grand frontispice en perspective sous forme d'arc de triomphe. Malgré son manque de moyens le collège accepta la commande à la seule et unique condition que la municipalité lui fournisse les matériaux (bois, toiles et couleurs). En échange tous les membres du collège devaient y participer sous peine d'une amende d'un real à huit par jour non œuvré.<sup>361</sup> Autre exemple, le 17 octobre 1728, le collège décida de continuer la pratique des saisies à l'encontre des peintres contrevenants en les obligeant de remettre chaque année deux ou plusieurs toiles pour les vendre afin que le collège puisse disposer de fonds supplémentaires pour pallier aux frais occasionnés par ces derniers<sup>362</sup>. L'ensemble de ces exemples démontre que le collège comme la majeure partie des corporations et confréries de Barcelone à ce moment là, souffrait de graves difficultés économiques et ne disposait pas toujours des fonds nécessaires pour pallier à ses frais.

Ce combat à la fois constant et opiniâtre généré par l'application d'une politique protectionniste trop exacerbée conduira le collège à sa décadence le 21 février 1786 date à laquelle Charles III dicta un ordre royal qui clôturait définitivement le collège des peintres de Barcelone en abolissant ses statuts et ses privilèges<sup>363</sup>.

#### **4 – L'artiste dans la société de la Gérone moderne**

##### **A – Aspects relationnels**

Parallèlement au contexte professionnel se détache un aspect social qui permet de situer le genre de relations que les artistes entretenaient entre eux et celles qu'ils avaient avec

<sup>359</sup> Alcolea, S. : *La pintura en...*, *op.cit.*, pp.37-38.

<sup>360</sup> Fils de Philippe V et d'Elisabeth de Farnèse, son entrée à Barcelone coïncida avec son départ pour l'Italie afin de participer à la reconquête de Naples et de la Sicile. Il deviendra le futur Charles III, à la mort de son père le 9 juillet 1746.

<sup>361</sup> Alcolea, S. : *La pintura en...*, *op.cit.*, p.52, note 97.

<sup>362</sup> Alcolea, S. : *La pintura en ...*, *op.cit.*, p.50, note 93.

<sup>363</sup> Alcolea, S. : *La pintura en...*, *op.cit.*, p.65.

leur clientèle. Le phénomène relationnel qui ressort le plus est celui d'une collaboration professionnelle dont la fréquence semblait s'accroître chaque fois plus.

#### a) La collaboration entre artistes

Le phénomène de collaboration professionnelle entre artistes de même spécialité pouvait être selon les cas assez fréquent et varié selon les besoins. Ce genre de relation pouvait être familiale ou amicale, parfois confraternelle. La succession des ateliers s'effectuait souvent de père en fils, de beau-père en gendre. Le caractère protectionniste et corporatif qui encadre les métiers d'origine artisanale trouvera dans les liens familiaux un procédé non seulement pratique mais aussi efficace pour garantir la continuité professionnelle de la spécialité pratiquée. Le mariage entre la fille d'un maître et l'un de ses collaborateurs ou avec une autre personne de même métier et l'héritage de l'atelier paternel, sont les composants du système traditionnel qui a permis la transmission et par conséquent la pérennité du métier pendant plusieurs générations. Les grandes familles de sculpteurs catalans comme les Sunyers ou encore les Pujols illustrent parfaitement cet état de fait. Les liens d'amitié et de confiance qui existaient entre personnes issues du même cadre socio-professionnel revêtaient un rôle important. Par exemple il arrivait fréquemment que d'autres artistes se portent garants (« *Fiadors* ») ou témoins pour le maître concerné lors de la rédaction d'un contrat, lorsque les commanditaires demandaient une garantie quant à la crédibilité professionnelle et morale du sculpteur. Personnages emblématiques, économiquement solvables, les garants d'un point de vue légal devaient répondre de l'artiste face au commanditaire, en subvenant au préjudice commis par le maître, soit en continuant les travaux en cours, soit en paliant financièrement. Cela démontre la présence d'un sentiment d'insécurité et quelque part de manque de confiance dans la relation du binôme artiste-client. Le commanditaire a besoin dans certains cas d'être rassuré, et surtout de s'assurer du bon déroulement des engagements pris dans le contrat, « (...) *y per maior seguretat de dites coses a que dit mestre Joan Puïades se es obligat dona y anomena fermanses per tots los dines que si bestrauran per dita fabrica (...) y dit mestre Puïades per lo tot y dites fermanses per lo que se obligan tots y sengles bens llurs y de quiscune de ells (...)* »<sup>364</sup>. Comme le souligne très justement J.J. Martin Gonzalez, « *El contratante contrae un riesgo : el del tiempo y el de la inversión del dinero. El aval del fiador es medida precautoria explicable* »<sup>365</sup>. Souvent on peut lire sur les contrats, les reçus, les

<sup>364</sup> CD-R 1, annexe n°30, p. 1565.

<sup>365</sup> Martin Gonzalez, J.J. : *El artista...*, op.cit., p.37.

accords passés entre les deux parties, des références à d'autres sculpteurs, menuisiers, imagiers, doreurs. Lorsqu'il s'agissait d'un membre de la famille, on le précisait sur le document. Si les liens familiaux se conjugaient avec les professionnels, ce qui était souvent le cas, la caution revêtait de meilleures conditions et donc assurait aux yeux du commanditaire une meilleure garantie.

Le sculpteur bénéficiait, surtout lorsqu'il s'agissait de retables de grandes dimensions, de l'aide de ses collaborateurs, de ses ouvriers qui réalisaient des pièces architectoniques dans son atelier. Le maître dirigeait la construction du retable et réalisait les pièces les plus difficiles. Ses ouvriers fabriquaient le reste.

### **La sous-traitance des travaux.**

Le travail du sculpteur variait en fonction des commandes, de leur contenu et du nombre d'ouvriers dont il disposait. Souvent il arrivait que le sculpteur, malgré l'aide qu'il pouvait avoir dans son atelier, fasse appel à un autre sculpteur ou un menuisier afin de réaliser certaines parties du retable, étant donné l'intensité de son activité qui ne lui permettait pas d'assumer l'ensemble des travaux dans le délai de fabrication qui lui avait été imposé par les commanditaires de l'œuvre. Généralement les menuisiers préparaient les pièces de bois pour le sculpteur. Lorsque le sculpteur ne pouvait réaliser la structure architectonique de l'œuvre, les ateliers de menuiserie s'en chargeaient. De nombreux exemples illustrent cet état de faits. En effet si on se réfère au contrat<sup>366</sup> que le sculpteur Francesc Génères passa avec le menuisier-sculpteur Josep Boris pour terminer les travaux d'architecture du retable de saint Benoît de l'église de Sant Pere de Galligans de Gérone à une date déterminée, on est amené à constater deux faits : le premier, Francesc Génères délègue une partie du travail à un autre sculpteur afin de terminer certaines pièces de l'œuvre, ce qui laisserait supposer deux hypothèses : soit son activité professionnelle était considérable à ce moment là et donc ne pouvait assurer le travail dans les délais imposés<sup>367</sup>; soit il était malade et donc ne pouvait plus assumer l'ensemble des travaux<sup>368</sup>. Le second fait sous-entend que Génères serait

---

<sup>366</sup> Contrat dans lequel Boris s'engage à terminer les travaux d'architecture restants en date du 15 novembre 1676, CD-R 1, annexe n°111, p. 1384.

<sup>367</sup> Au moment de la rédaction de ce contrat de collaboration professionnelle, Francesc Génères avaient deux fabrications de retables en cours : celui de saint Benoît destiné au monastère de Sant Pere de Galligans de Gérone et celui de la Vierge des Désemparés destiné à l'ex-collégiale de Sant Feliu de Gérone.

<sup>368</sup> Les rares données documentaires concernant Francesc Génères dont nous disposons pour l'instant, ont permis de déterminer la présence de Génères à Gérone de 1674 à 1680 date de sa mort. A ce propos, à l'époque où Génères rédige son testament (A.H.P.G. : Girona 8, Pere Rosello, manuel 1680, vol 509), le 13 mai 1680, chez le notaire P.Rosello, notaire de Gérone, il vivait encore dans la ville. « *En el moment de testar es troba malalt i viu*

l'auteur du retable. Cette hypothèse se confirmerait par l'existence d'un reçu, auquel fait référence Gemma Domènech i Casadevall dans son article intitulé « *L'escultor Francesc Generes a Girona* »<sup>369</sup>, lorsqu'elle notifie que le 14 juin 1677, Francesc Génères nomme comme procureur pour aller percevoir un terme de paiement, son beau-frère Joan Escard : « (...) el 14 de juny de 1677, Francesc Generes nomena procurador el seu cunyat Joan Escard, guanter de Barcelona, perquè li cobrés les pensions de determinats censals (... ) ».

Le contrat original de la construction du retable, n'a pas encore été localisé. Peut-être n'existe-t-il plus ? Cependant ce que l'on peut affirmer, c'est que le retable a été fabriqué, puisque le contrat de dorure de l'œuvre que les commanditaires ont signé avec le maître doreur Dauaros en 1677, prouve indubitablement que le retable a existé<sup>370</sup>.

Un autre type de collaboration entre artistes apparaît dans le cadre de la fabrication du retable baroque destiné au maître-autel de l'église paroissiale Santa Maria de Cadaquès.

Les seules références trouvées jusqu'ici sont des transcriptions effectuées par un historien de la « *Real Academia de Historia* », Joaquin Guitert y Fontseré, qui dans un livret consacré à l'église Santa Maria de Cadaquès,<sup>371</sup> a transcrit une partie des différents documents qu'il a trouvés à l'époque de son étude. Les transcriptions effectuées n'étant pas complètes, bien que ce document soit une source de renseignements précieux, l'analyse ne peut en être exhaustive. La fabrication du retable s'est effectuée en deux temps, plusieurs acteurs intervenant à différentes époques de sa construction, de 1723 date de la rédaction du premier contrat jusqu'en 1729, date de la fin des travaux. D'un point de vue chronologique, le 23 novembre 1723, les sculpteurs Joan Torras et Pau Costa sont engagés pour fabriquer un retable baroque destiné au maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès. Les commanditaires sont les échevins de la ville qui engagent les deux sculpteurs pour la fabrication de l'œuvre.<sup>372</sup>

Dans un document daté du 7 août 1724, on constate que Costa passe un contrat avec Josep Serrano, pour fabriquer deux bancs, la structure architecturale, la balustrade, deux chandeliers (selon un modèle fait par F.Morato), pour la somme de 960 livres barcelonaises, Serrano prenant à sa charge les frais des matériaux utilisés.<sup>373</sup> Le 13 août 1724, soit six jours plus tard,

---

a la placeta dels calderers ». Cette information donnée par Gemma Domènech i Casadevall, dans son article « *L'escultor Francesc Generes a Girona* », Locus Amoenus, N°2, 1996, U.A.B., p. 195, sous-entend que Génères était déjà malade au moment de la rédaction de son testament et craignait de décéder. Le 19 juillet 1680, sa fille est nommée héritière universelle ; donc à la lumière de ces données documentaires, il est probable que le décès de Génères se produisit entre le 13 mai 1680, date de la rédaction du testament, et le 19 juillet 1680.

<sup>369</sup> Gemma Domènec i Casadevall, « *L'escultor Francesc Génères...* », *op.cit.*, p.192.

<sup>370</sup> CD-R 1, annexe n°113, p. 1387.

<sup>371</sup> Guitert y Fontseré, J. : *Cadaquès su iglesia y su altar mayor*, éd. Mas Catalonia, La Selva del Campo, 1954.

<sup>372</sup> CD-R 1, annexe n°218, p. 1544.

<sup>373</sup> CD- R 1, annexe n°221, p. 1548.

Pau Costa et Joan Torras, coauteur du retable, passent un contrat pour le partage des travaux à effectuer. Torras s'engage à faire la taille des pièces du retable, le polissage des images et des bas reliefs, la taille des pièces d'ornementation et la décoration du retable, la fabrication du tabernacle, des degrés, des chandeliers, des balustrades, des anges, des séraphins, des couronnes, des attributs des images, pour la somme de 1.150 livres barcelonaises.

Pau Costa prend en charge le reste des travaux relatifs au retable, entre autre la réalisation des bas reliefs scéniques.<sup>374</sup>

Le fait que Costa délègue une partie du travail qui l'incombe à Josep Serrano et qu'il partage les travaux à effectuer avec Joan Torras, permet de supposer, étant donné la notoriété de ce sculpteur, qu'il devait avoir une activité professionnelle considérable et certainement en dehors du site de Cadaquès<sup>375</sup> ; d'autant plus que sur le premier contrat il est stipulé qu'obligatoirement un des deux sculpteurs résidera sur place pendant la durée des travaux et que dans le contrat passé en 1724, il est stipulé que c'est Torras qui résidera sur les lieux de fabrication du retable, le temps de sa conception.

Etant donné le décès de Pau Costa en novembre 1726<sup>376</sup>, les deux coauteurs du retable ont travaillé en collaboration directe environ deux ans et demi. A la mort de Costa, on peut supposer que Joan Torras s'est substitué à ce dernier en terminant le retable et que Serrano prit alors en charge tout l'aspect structurel de l'œuvre. Le 31 mars 1727, les commanditaires rédigèrent un nouveau contrat avec Joan Torras, ce dernier s'engageant à terminer les travaux de fabrication du retable à dater du jour de la signature de l'acte, pour une somme supplémentaire de 700 livres barcelonaises, par rapport à la somme initiale prévue lors de la rédaction du premier contrat<sup>377</sup>. Le retable sera terminé dans les délais prévus, en 1729 et doré en 1788, dates qui figurent sur les blasons de la ville, représentés de chaque côté de l'œuvre, au niveau du socle.

La collaboration interprofessionnelle était également un phénomène important. Le 19 juin 1580, Juan Ballester signe un contrat avec le tailleur de pierre Pere Almar afin que ce dernier lui fournisse le matériau nécessaire pour le socle, sous forme de pièces en pierre, taillées selon les mesures indiquées :

<sup>374</sup> CD-R 1, annexe n°222, p. 1549.

<sup>375</sup> En 1726, alors qu'il travaillait sur le retable de Cadaquès, Pau Costa passe un contrat avec la confrérie saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot pour terminer les travaux de construction du retable saint Joseph, pour une somme équivalente à 600 livres barcelonaises, CD-R 1, annexe n°223, p. 1551.

<sup>376</sup> CD-R 1, annexe n°289, p. 1708 : « *Ab set del mes de novembre del any mil set cents vint y sis en lo sementeri de esta iglésia parroquial de Santa Maria de Cadaquès, bisbat de Gerona, és estat enterrat lo cos de Pau Costa (...)* ».

<sup>377</sup> CD-R 1, annexe n° 225, p. 1556 : « (...) *administradors de dit retaula prometan donar a lo dit Joan Torras set centas lliuras moneda barcelonesa (...)* ».



« *Per y entre Johan Ballester, scultor de Gerona de un part y Pere Almar, picapedrer de Gerona de part altre (...) lo dit Pere Almar convé y promet al dit mestre Ballester traurer de la pedrera d'en Barceló, en la montanya de Montjuïc, tota la pedra necessària per el bancal (...) dotze pessés de tres palms (...) sis peses de quatre palms de alt (...) lo dit mestre Ballester convé y promet donar y pagar al dit Pere Almar, per tot lo preu vint y una lliura barcelonesa (...)* »<sup>378</sup>.

La collaboration professionnelle pouvait aussi se manifester par la transmission d'un contrat à un autre artiste lorsque l'artiste en titre ne pouvait plus pour une raison quelconque assurer les engagements qu'il avait pris lors de la rédaction du contrat initial. En théorie les commanditaires doivent en être informés et acquiescer ou non le choix du nouvel artisan. L'exemple de Josep Cortada, dans le cadre de la fabrication du retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot, illustre cette pratique. Suite à sa nomination en tant que sculpteur officiel à la cour de l'Archiduc d'Autriche, ce dernier cède son contrat à Joan Alzina afin qu'il puisse continuer les travaux de fabrication de l'œuvre. Cependant comme nous le verrons ultérieurement, de cette cessation de contrat il en résultera une source de conflits avec les commanditaires, ces derniers n'ayant pas été informés du départ de Josep Cortada et surtout de son choix et des conditions du contrat qu'il avait passé avec le sculpteur qui devait le remplacer. Les clauses du contrat sont similaires à celles de l'acte initial. La partie qui diffère concerne la déduction du montant des travaux effectués par Josep Cortada, « (...) *lo dit Josep Cortada avall li cedira de las nou centas sinquanta lliuras barcelonesas per la dita confraria a ell promesas pagar per sos treballs de fer y fabricar y deixar posat y perficionat lo dit retaula en lo modo en dit acte expressat sis centas lliures de moneda barcelonesa (...)* »<sup>379</sup>. Joan Alzina s'engage à respecter les conditions du contrat initial « (...) *Promet al dit Josep Cortada assi present y als seus & que ell quant antes podra fara o fara acabar de fer y perficionar per un perit mestre del art de ascultura lo dit retaula de St. Josep y assentar aquell en la dita capella segons lo dit modello (...)* »<sup>380</sup> et se soumet aux conditions générales déterminées dans l'acte premier daté de 1707<sup>381</sup> :

<sup>378</sup> CD-R 1, annexe n°2, p. 1199.

<sup>379</sup> CD-R 1, annexe n°190, p. 1500.

<sup>380</sup> *Ibidem*

<sup>381</sup> CD-R 1, annexe n°180, p. 1485.

« (...) y ab la mateixa forma que ell dit Cortada esta obligat ab lo dit desobrachalendat acte la qual promesa fa lo dit Alzina ab pacte que en cas que per part del dit offici y confraria se fara visurar lo dit retaula y se trobara per los visuradors que en aquell o, en part de ell hi aura alguna o, mes falta que en tal cas si las faltas se trobaran en la part (...) que lo dit Cortada ha fet en tal cas la part de dit retaula que se hauria de tornar fer del treballat per dit Cortada que reste en obligacio lo mateix Cortada en haverho de fer y cumplir, y si sera en la part que Alzina fara o fara fer y treballar ell promet cumpliro si y de la manera que en lo sobrechanlendat acte esta expressat »<sup>382</sup>.

Le 3 juillet 1625 le peintre-doreur milanais Andrea Pavoni engage Jaume Gali pour la fin des travaux de dorure et de peinture du retable de la Vierge du Rosaire de Palamos en accord avec les commanditaires de l'œuvre. Andréa Pavoni s'engage à payer 100 livres barcelonaises à Gali pour terminer le retable dans les délais<sup>383</sup>.

Ces différents exemples relatifs à la collaboration professionnelle entre artistes permettent de comprendre le fonctionnement d'un secteur d'activité qui requérait une sous-traitance des travaux à effectuer tellement la demande et par conséquent la production étaient importantes.

### **Une collaboration relationnelle.**

Le commanditaire est en droit de demander à l'artiste la réalisation de certaines pièces de l'œuvre. Bien que le phénomène de collaboration professionnelle semble être fréquent, il est toutefois difficile de préciser le degré de celle-ci ainsi que les attributions de chacun. Le maître peut pour certaines commandes, s'assurer du concours d'un autre maître ou d'assistants qualifiés pouvant être parfois employés à demeure dans son atelier ou sur le lieu de réalisation de l'œuvre. Lorsque le sculpteur avait une grande réputation professionnelle, la fréquence des contrats et donc des commandes s'accroissait très rapidement. Cela sous-entendait une activité intense à une période donnée. Pau Costa était considéré comme un sculpteur avant-gardiste de la plénitude du baroque catalan. Son atelier était un des plus actifs, si ce n'est le plus productif de la Catalogne. Afin d'honorer ses commandes, il avait un certain

<sup>382</sup> CD-R 1, annexe n°190, p. 1500.

<sup>383</sup> CD-R 1, annexe n°58, p. 1301.

nombre de collaborateurs ou d'aides auxquels il faisait appel et qui se chargeaient d'exécuter certaines parties de retables, l'ensemble étant dirigé par le maître d'œuvre.

Josep Pol, apparemment sculpteur peu connu, fut l'un des nombreux collaborateurs de Pau Costa. Il travailla sous ses ordres lors des premières décennies du XVIII<sup>ème</sup> siècle, notamment sur le retable de l'église paroissiale de Palafrugell<sup>384</sup>.

L'analyse des quelques données documentaires trouvées à ce sujet, laisse apparaître une étroite relation entre les deux hommes, bien avant la fabrication du retable de Palafrugell. En effet on sait que Costa le connaissait car si on se réfère à un document daté du 24 août 1702, on constate que Pol nomme Costa en tant que procureur. Par ailleurs Pol devait travailler dans l'atelier de Costa à Vic sur des œuvres qui furent commandées à ce dernier, « *Ego Josephus Pol, juvenis sculptor, Vici commorans, (...), creo et ordino procuratorem meum generalem et iam cum libera et generali administratione vos dictorum, Paulum Costa, sculptorem civens vicensis (...)* ». <sup>385</sup>

On sait que Pol résidait à Sant Vicenç de Llanvaneras où il travaillait sur le retable de saint Isidore, retable commandé à Pau Costa.<sup>386</sup>

Sur le contrat d'Arenys de Mar daté du 18 août 1706, on peut lire le nom de Josep Pol, parmi les deux collaborateurs que Costa avait choisi en tant que garants de son travail. Comme nous le fait remarquer Badia-Homs, sur ce contrat on a quelques données supplémentaires<sup>387</sup> quant à l'origine de Josep Pol. En effet il y est stipulé son lieu de naissance, sa profession, son lieu de résidence, son nom complet : « (...) *fermansas a Josep Pol y Lluch, escultor, habitant en la parroquia de Sant Vicenç de Llanvaneras, bisbat de Barcelona, natural de la vila de Palautordera (...)* » <sup>388</sup>. Sur le premier contrat daté de 1708 du retable de l'église paroissiale de Palafrugell, annulé en faveur du second rédigé en 1710<sup>389</sup>, Josep Pol figure à nouveau comme l'un des garants de Costa, sous la mention d'architecte. On retrouve cette dénomination dans le contrat définitif. Par ailleurs si on se réfère aux reçus de paiement datés

<sup>384</sup> Badia-Homs, J. : « *L'activitat de l'escultor Josep Pol (Primera mitad del segle XVIII)* », Estudis del Baix Empordà, N°14, 1995.

<sup>385</sup> A.D.V. : Notaire Comes, Josep, manuel 1702, f. 167.

<sup>386</sup> Fortià Solà : *Historia de Torelló*, Vol. II B, Barcelona, 1948, p.75.

<sup>387</sup> A ce sujet, lorsque le garant ou le témoin est un membre de la famille de l'auteur du retable, on mentionne le degré de parenté. Cela se vérifie sur le contrat du retable de la Vierge du Rosaire de Sant Vicenç de Ruplà, dans lequel on mentionne le degré de parenté entre Joan Roig et son fils. Autre exemple, sur le contrat relatif à la dorure du même retable dont les travaux ont été faits par Joan Moxi, c'est Joan Roig fils, qui se porte garant, beau-frère de Moxi.

<sup>388</sup> CD-R 1, annexe n°177, p. 1477.

<sup>389</sup> CD-R 1, annexe n°187, p. 1494.

CD-R 1, annexe n°194, p. 1508.

de 1714, 1715, 1719<sup>390</sup>, on constate que Pau Costa était à Palafrugell, « *Pau Costa sculptor in Castro Palafrugelli (...) de presenti habitator (...)* ». Par contre sur le reçu daté du 8 juin 1724, Pau Costa ne figure plus comme habitant de Palafrugell. On peut en déduire qu'il n'habite plus probablement à Palafrugell, lieu où il résidait pour la fabrication du retable, d'autant plus qu'à cette période il avait entrepris les travaux de fabrication du retable de l'église paroissiale de Cadaquès. Or sur le reçu daté du 10 juin 1719, on constate que Josep Pol vivait toujours à Palafrugell. L'étude de ces différents documents permet de déduire l'hypothèse selon laquelle Josep Pol, pendant l'absence de Pau Costa, a continué les travaux sur le retable de Palafrugell. Le fait que Costa souhaite que Josep Pol perçoive la somme de 361 livres barcelonaises, 7 sous et 7 deniers, sur la somme totale de 1.225 livres barcelonaises, 15 sous et 3 deniers<sup>391</sup> que Costa devait percevoir pour l'ensemble des travaux, corrobore cette hypothèse :

« (...) *Modus vero solutionis dictarum mille ducentum viginti quinque librarum, quinque solidum, et trium denarium (...) realiter et de facto et residuas tercentum sexaginta unam libras, septem solidos et septem denarios de voluntate mea dedistis et solvistis Josepho Pol scultori (...) pro labore et facere attinente in dicto retabuli majori* ».

Cela suppose une relation amicale et très étroite entre les deux hommes et que Pol fut aussi un précieux collaborateur de Costa. La pratique de ce genre de relations semble être constante car le phénomène de sous-traitance des travaux annexes à la fabrication de l'œuvre apparaît courant. Cela se manifeste de diverses façons. La répartition des travaux peut être faite entre deux coauteurs d'une œuvre, comme c'est le cas entre Torras et Costa pour le retable de Cadaquès ; le sculpteur peut également déléguer une partie de ses travaux à un tiers<sup>392</sup>, il peut aussi demander à un de ses collaborateurs de travailler sur une œuvre lors d'une de ses absences pour aller effectuer d'autres travaux sur un retable différent, comme ce fut le cas pour le retable de Palafrugell sur lequel Josep Pol travailla lors de l'absence de Costa.

---

<sup>390</sup> CD-R 1, annexe n°211, p. 1533.

CD-R 1, annexe n°212, p. 1534.

CD-R 1, annexe n°216, p. 1541.

CD-R 1, annexe n°219, p. 1546.

<sup>391</sup> CD-R 1, annexe n°216, p. 1541.

<sup>392</sup> Accord entre Costa et Serrano pour le retable de Cadaquès, ou encore celui passé entre Générès et Boris pour le retable de Sant Pere de Galligans.

En dehors des liens familiaux où l'intérêt était autre, on peut supposer que l'appartenance à un même groupe social au sein d'une même confrérie devait renforcer les liens d'amitié et de considération confraternelle, malgré l'existence parfois de certaines rivalités.

## Litiges

Phénomènes fréquents notamment après la création de la confrérie des sculpteurs de Barcelone en 1680 entre artisans du métier du bois (menuisiers et sculpteurs), les litiges pouvaient également se produire entre artiste et commanditaire. La nature de ces divergences était souvent d'origine financière. En effet, le 16 janvier 1704 le sculpteur Pau Costa signe avec la confrérie du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot, un contrat pour la fabrication d'un retable dédié à la vierge du Rosaire, à faire dans un délai de trois ans à compter de la date de signature du document et pour une somme de 2.000 livres barcelonaises fractionnées en quatre termes de paiement : 400 livres barcelonaises, le socle, la niche principale, l'image de la vierge du Rosaire et toute l'ornementation s'y afférant terminés ; 400 autres à la moitié du retable, 400 livres supplémentaires le retable terminé et placé, et 400 livres barcelonaises deux années après la mise en place de l'œuvre.

L'étude du reçu de paiement daté du 13 septembre 1707, nous informe que Costa avait terminé et placé le retable une semaine avant, « (...) *dicti retabuli jam finiti et positi die sexta, presentis currentis mensis septembris (...)* »<sup>393</sup>. Or il ne recevra que la somme de 1.100 livres barcelonaises, « (...) *habui et recepi numerando realiter et de facto omnimoda voluntati meae, mille et centum librae monetae barchinonense(...)* »<sup>394</sup> au lieu de recevoir les trois quart de la somme totale comme il était prévu sur le contrat de fabrication étant donné que les commanditaires n'avaient pas respecté les termes de paiements, « *quatra centas lliuras barcelonesas acabat que sia tot lo pau (...), altra quatra centas lliuras, lo dia que haurà acabar de treballar mig retaula, otras quatra centas, lo dia que haurà acabat y assentat lo mateix retaula(...)* »<sup>395</sup>. Le quart restant devait être versé deux années après, soit en 1709, « (...) *y las restant quatra centas lliuras barcelonesas del dit dia que serà acabat y assentat dit retaula a dos anys leshores proxims (...)* »<sup>396</sup> et devait ainsi clôturer la dette de la confrérie. En 1708, Genis Monsech, procureur de Costa percevra la somme de 500 livres barcelonaises,

---

<sup>393</sup> CD-R 1, annexe n°181, p. 1487.

<sup>394</sup> *Ibidem*

<sup>395</sup> CD-R 1, annexe n°172, p. 1470.

<sup>396</sup> *Ibidem*

« *Ego Genesisius Moncech (...) procurator Pauli Costa (...) quodmodo infrascripto dedistis et solvistis mihi dicto nomine quingentum libras barcinonenses (...)* »<sup>397</sup>.

Or un reçu daté du 8 janvier 1714, notifie que la confrérie s'est acquittée de la somme qu'elle devait à Pau Costa pour la fabrication du retable, « *Ego Paulus Costa (...) dedistis et solvistis mihi tercentum libras barcinonensas et sunt pro satisfactione consimilium quas dicti domini praepositi et singularis nomine dictae confratriae Beatae Mariae Rosarii mihi dare et solvera tenentur pro complemento quantitatis mihi satisfacere promissae pro nova fabrica per me dictum Paulum Costa facta retabuli altaris Beatae Mariae Rosarii (...)* »<sup>398</sup>. Si on tient compte des conditions stipulées sur le contrat, la confrérie avait un retard de paiement de cinq ans puisque le retable devait être acquitté en 1709.

Les frais engagés par la reconstruction de la chapelle de la confrérie entre 1698 et 1701, suite à un programme de rénovation d'une série de chapelles latérales de l'église paroissiale d'Olot<sup>399</sup> suivis des frais occasionnés par la fabrication du retable, ont considérablement affaibli les ressources financières de la confrérie. Faisant tarder les échéances de paiement étant dans l'impossibilité de les assumer en intégralité, la confrérie va se trouver dans une situation inconfortable face à Pau Costa. En effet ce dernier, face à cette situation, menaça les administrateurs de la confrérie d'intenter un procès et de faire saisir les biens de la confrérie pour percevoir son dû. Les administrateurs décidèrent de ne pas répondre à cette menace juridique et décidèrent de faire une sorte de prêt, sous forme d'un cens, auprès d'un médecin de Torelló, Ignacio Figuerola, d'une valeur de 300 livres barcelonaises<sup>400</sup> par la vente d'un « *censal mort* »<sup>401</sup>. Genis Monsech, proche collaborateur de Pau Costa et originaire de Torelló, sera nommé par la confrérie pour effectuer cette vente auprès du médecin.<sup>402</sup> Le 8 janvier 1714, Costa ayant perçu la somme que la confrérie lui devait, annule la dette de cette dernière.<sup>403</sup>

<sup>397</sup> CD-R 1, annexe n°186, p. 1493.

<sup>398</sup> CD-R 1, annexe n°205, p. 1527.

<sup>399</sup> Ce programme de rénovation et de transformation des chapelles latérales commença à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et se termina au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, [A.H.M.O. : manuals d'accords dels anys 1698-1702].

<sup>400</sup> Données communiquées par Carles Dorico i Alujas dans « *La dauradura del retaule del Roser de l'església parroquial de sant Esteve d'Olot* », Annals 94, P.E.H.O.C, 1994, p.106-107. On peut retrouver l'identité du mécène de Torelló, sur le reçu daté du 08 janvier 1714 : « (...) *pretium venditur et noviter creatum magnifico Ignacio Figuerola, medicinae doctori in villa Sancti Faelicis de Torello populato pro ut de dicta venditione originali censualis praedictae apocha dicti pretii censuali praemensionati (...)* », CD-R 1, annexe n° 205, p. 1527.

<sup>401</sup> Voir Glossaire, p. 1027.

<sup>402</sup> A.E.V. : archives notariales de Torelló, notaire Francesc Reverter, manuel 1713-1714, registre n°241, ff.11-16, 29 décembre 1713.

<sup>403</sup> CD-R 1, annexe n°205, p. 1527.

L'histoire du retable de saint Joseph, beaucoup plus complexe, fut également la source d'un litige entre le sculpteur Josep Cortada et le commanditaire du retable, la confrérie saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot, qui interrompit la fabrication de l'œuvre pendant de nombreuses années jusqu'à ce que les conflits soient résolus. En résumé le processus de la fabrication de ce retable s'étendit sur vingt années et quatre sculpteurs participèrent à sa fabrication. Suite à une commission convoquée par la confrérie Saint Joseph, le 28 mars 1707, la décision fut prise de faire fabriquer un retable pour orner la nouvelle chapelle, « (...) *que la capella de dita confraria esta sens retaula lo que es incident y que per major honra dels dits confreres y lustre de dita confraria serrà be se fes uns esfors fent fer un retaula garbos en dita capella collocant en ell lo glorios S[an]t. Josep (...) se a resolt se fasse com es estat proposat als quals sels done lo ple poder necessari per ajustar la fabrica de dit retaula (...)* »<sup>404</sup>. Cette demande se concrétise le 11 avril 1707, par un contrat passé entre les responsables de la confrérie saint Josep et le sculpteur Josep Cortada, « *Sobre la fabrica del infrascrit retaula per y entre Josep Cortada, scultor de la present vila de Olot bisbat de Gerona de una part Esteve BanetFlasquer y Joan Alzina menor e dies fuster en lo present any Pobordres de la confrarie del glorios S[an]t. Josep fundada en la parrochial Isglesia de S[an]t. Esteve de la dita Vila (...)* »<sup>405</sup>. Les conditions stipulées sur le contrat précisent la somme que Josep Cortada percevra, « (...) *li prometen donar y pagar de diners de dita confrarie Noucentas Sinquanta lliures de moneda barcelonesa (...)* »<sup>406</sup>, l'accord du sculpteur, « (...) *promet als sobredits Pobordres (...) fara lo retaula del glorios S[an]t. Josep segons lo modello que ell te fet y ensenyat devant notari (...) posar aquell perficionat en la capella novament feta (...)* »<sup>407</sup>, l'expertise du retable à la charge de la confrérie, « (...) *dits Pobordres y elegits apparexara pujan fer visurar lo dit retaula per los mestres del art de ascultura los apparexera a gastos propis de dita confraria (...)* »<sup>408</sup>, les obligations du sculpteur par rapport à la dite expertise, « (...) *y en cas que constara ab dita relacio no estar dit retaula o part de ell ab la deguda perfeccio, en dit Promet lo dit Cortada a gastos seus propis tornar a fer lo dit retaula o aquella part que no estarà ab la deguda perfeccio (...)* »<sup>409</sup>, l'engagement du sculpteur par rapport aux conditions précisées, « (...) *E las preditas cosas totas y sengles attender y cumplir promet lo dit Josep Cortada sens dilacio ni scusa alguna (...)* »<sup>410</sup>, la prise

<sup>404</sup> CD-R 1, annexe n°261, p. 1636.

<sup>405</sup> CD-R 1, annexe n°180, p. 1485.

<sup>406</sup> *Ibidem*

<sup>407</sup> *Ibidem*

<sup>408</sup> *Ibidem*

<sup>409</sup> *Ibidem*

<sup>410</sup> *Ibidem*

en charge du matériau par la confrérie et la remise de ce dernier au sculpteur, « (...) y de laltre part prometen entregarli lo die present tota la fusta que dita confraria te feta y previnguda per la fabrica del dit retaula (...) »<sup>411</sup>.

En 1709 Josep Cortada, nommé sculpteur Officiel à la cour de l'Archiduc d'Autriche, fut obligé de quitter Olot pour aller à Barcelone<sup>412</sup>. Une partie du retable était déjà fabriquée. Seulement avec cette nomination il ne pouvait plus assumer les engagements qu'il avait pris auprès de ses commanditaires. C'est alors qu'en 1709, il passa un accord sous la forme d'un contrat avec le menuisier Joan Alzina pour la suite des travaux de fabrication de l'œuvre. Cet acte va générer une source de conflits entre la confrérie et le sculpteur qui ne se résoudre qu'en 1723. Pendant ce temps la fabrication du retable stagnera jusqu'à la rédaction d'un nouveau contrat avec Pau Costa en 1726.

Concrètement, un acte rédigé devant notaire entre Josep Cortada, « *mestre asculdor* » et Joan Alzina « *mestre fuster* », daté du 3 décembre 1709<sup>413</sup>, stipule l'impossibilité pour Josep Cortada de continuer les travaux de fabrication du retable étant donné sa nomination à Barcelone à la cour de l'Archiduc d'Autriche, « (...) havent lo dit Josep Cortada fet y treballat part del dit retaula, no li es possible poder continuar lo treballar en aquell per trobarse official del Rey nostre S[enyo]r (Deu lo garde) y habitar en la Ciutat de Barcelona (...) »<sup>414</sup>. Afin de pallier à son absence il propose à Joan Alzina de reprendre la suite de ses travaux, selon les conditions du contrat préalablement établi avec la confrérie saint Joseph, déduisant la part qui lui revient par rapport aux travaux qu'il a déjà effectués<sup>415</sup>. Cet arrangement entre Cortada et Alzina s'est produit sans consulter les commanditaires. Leur mécontentement s'est manifesté six mois après, lors d'une réunion de la confrérie convoquée exceptionnellement à cet effet. En effet, le 20 juillet 1710<sup>416</sup>, les confrères se réunissent à la demande de leurs responsables afin de présenter le problème. Le document notifie le fait que Cortada n'a pas respecté les conditions établies lors de la rédaction du contrat en prenant l'initiative de confier la suite de ses travaux de fabrication de l'œuvre à Joan Alzina, membre confrère, sans en référer à la confrérie, « (...) ans be ha cedit la fabrica de dit retaula à Joan Alzina, menor, fuster un dels altres confreres de dita confraria sens consentiment ni voluntat del dit offici y Confraria lo que noli es permes, Y altrament lo dit Cortada no haja observat

---

<sup>411</sup> *Ibidem*

<sup>412</sup> Solà Morales, J.M. : « *El retaule de Sant Josep de la parroquia d'Olot* », Annals 1978, éd.P.E.H.O.C., Olot 1979, p.355.

<sup>413</sup> CD-R 1, annexe n°190, p. 1500.

<sup>414</sup> *Ibidem*

<sup>415</sup> *Ibidem*

<sup>416</sup> CD-R 1, annexe n°262, p. 1637.



*ningun dels pactes en dit* »<sup>417</sup>. En désaccord total avec cette décision, la confrérie suspendra les travaux de fabrication, « *Acte expressats ni voler dita Confraria que dit Joan Alzina ni dit Cortada continuen la prossaquicio de dit retaula per no estar aquell segons lo modello per dit Cortada fet, y reglas de art ; per la qual causa dit Pabordre escrigue, a, dit Cortada ponderantli que no venia be a dit offici que lo dit Alzina continuas la fabrica del dit retaula (...)* »<sup>418</sup>.

Josep Cortada sollicite auprès de la confrérie son dû par rapport aux travaux qu'il avait effectué. Une plainte sera déposée auprès de la curie<sup>419</sup> du vicariat de Gérone, « (...) *ja sabrian que Josep Cortada escultor convingue en dias passats als Pobordres del any passat en Gerona devant lo Ill[us]tre. S[eny]or. Vicari General del Ill[ustre]. S[enyo]r. Bisbe de Gerona pretenet cobrar de la dita Confraria certa quantitat que se li deu de part del Retaula que anys ha te fet per la dita Confraria en virtut del acte de feu entre ell y los Pobordres y elegits de dita Confraria (...)* »<sup>420</sup>. L'acte daté du 15 février 1723, relate en partie les causes du litige existant entre les deux parties. Les commanditaires peu satisfaits du travail effectué et surtout de l'évolution de ce dernier par rapport au délai initial, reprochent à Cortada d'avoir causé un préjudice à la confrérie :

*« (...) dient que si be lo dit Cortada te fet part del dit retaula que lo treball de fer aquell no Importaria de molt la quantitat per ell pretesa con se hauria fet constar y hi haurian Judicat las personas noticiosas y que podia quedar ia satisfet del dit sou treball ab las ditas Cent y deu lliuras que dits Pabordres tenia rebudas, y ab la fusta que per acabar tot lo dit Retaula li entregaran en dit any Mil set Centy Set y antes be haurian pretingut Recobrar del dit Cortada alguna quantitat per quant no havia cumplert ab lo lapso de tant anys en fer lo dit Retaula o avensat lo treball de aquell que de quedar Molta part del per ell treball seu l lensat a perdre lo que es estat en greu dany perjudici de dita Confraria »*<sup>421</sup>.

La défense face à cette accusation, mettait en valeur le fait que les échéances de paiement n'avaient pas été respectées, « (...) *dient que si no haira continent lo treball de dit retaula es estado la Causa principal per no haver dits Pabordres Sisaners y elegits per dita Confraria*

---

<sup>417</sup> *Ibidem*

<sup>418</sup> *Ibidem*

<sup>419</sup> Curie a ici le sens de tribunal.

<sup>420</sup> CD-R 1, annexe n°267, p. 1647.

<sup>421</sup> CD-R 1, annexe n°268, p. 1648.

*en ferli las pagas per elles promesas ab lo Sobre Chalendat acta de Conveni(...) »<sup>422</sup>. A cela devaient se greffer d'autres conflits de sources inconnues, puisque non précisées sur le document, qui ont généré l'origine de ce litige, « (...) y per Moltes altres Causas, y Rahons que quiscuna de ditas parts hauria deduidas en dita Causa. Y com los plets sien varios, y duptoso, y aportan si Molts gastos, Rencors y Malas Voluntats (...) »<sup>423</sup>.*

Le litige durera jusqu'au 15 février 1723<sup>424</sup>, date à laquelle Josep Cortada, représenté par Ignasi Mitjà, son procureur, et la confrérie saint Joseph conviennent d'une somme en compensation du travail qu'il avait réalisé :

*« Com se aportas plet y causa en la curia del Vicariat Ecclesiastich de la ciutat de Gerona per y entre Joseph Cortada (...) y los Pabordres de la Confraria de Sant Joseph (...). Y com los plets sien varios, y duptosos y aportan (...) son vingudas la ditas parts à la transaccio y Concordia eo pactes avall escuts y següents :*

*Primerament (...) los Pabordres Sisaners y elegits per dita Confraria prometan donar y pagar al dit son principal (...) pagat empero que sia de las ditas Cent nou lliuras y Setse sous que dita Confraria ab altre Capítol avall li prometra donar, cancellant ara per la horas anul.lant ab lo present lo dit acte de convenci per la fabrica de dit Retaula y la promesa per dita confraria al dit Joseph Cortada feta ab lo dit acte (...) axi de tal manera que ni una part ni altre no puga danyar, ni aprofitat. Lo qual donacio y cessio fa dit Ignasi Mitjà en nom del dit son principal (...). Y de altre part Convenen y en bona fe prometan al dit Ignasi Mitjà en dit nom, que li donaran y pagaran Cen nou lliuras y Setse sous de moneda Barcelonesa en esta forma, ço es dos lliuras setse sous de comptant lo dia present y en pago de les Restants Cent y Set lliuras per elle en dit nom y dels llurs & tant en los preus en cas de quitacio com en las pencions (...). Item lo dit Ignasi Mitjà en dit nom ferma apocha als Sobredits Pabordres Sisaners y elegits per dita Confraria de las ditas Cent y Nou lliuras y Setse sous(...) Item (...) las quals confessa haver rebudas a sas voluntats en esta forma ço es dos lliura setse sous de Mans dels dits Pabordres y las Restant Cent y Set lliuras ab la Cassio dels dits Censals per dits Pabordres Sisaners (...) »<sup>425</sup>.*

---

<sup>422</sup> *Ibidem*

<sup>423</sup> *Ibidem*

<sup>424</sup> *Ibidem*

<sup>425</sup> CD-R 1, annexe n°268, p. 1648.

Le problème étant réglé, les poursuites n'avaient plus lieu d'être et le conflit entre les deux parties s'arrêtait là. Le 2 mai 1726, la confrérie se réunit à nouveau afin de choisir d'un commun accord le sculpteur Pau Costa, pour continuer et terminer les travaux de fabrication de l'œuvre, « (...) *de concertar y ajustar ab lo honorable Pau Costa mestre Escultor de la ciutat de Vich la fabrica de dit retaula (...)* »<sup>426</sup>. Alors que Costa travaillait en collaboration avec Joan Torras sur le retable de Cadaquès, il accepte le contrat proposé par la confrérie de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot, pour terminer le retable. Le 5 mai 1726, le contrat est signé par les deux parties.<sup>427</sup> Les conditions stipulaient que Costa s'engageait à terminer le retable dans un délai d'une année pour la somme de 600 livres barcelonaises. Les commanditaires s'engageaient de leur côté à lui fournir le bois nécessaire, préalablement préparé, la main d'œuvre supplémentaire, le logement et le nécessaire pour son séjour à Olot le temps des travaux ainsi que pour celui de ses collaborateurs, « (...) *comensant a fabricar aquell luego de passadas les festas del esperit Sant proxim vinents y tenir aquell fabricat del dia de Pasqua del esperit sant proxim vinent a un any (...)* *hajen de donar y pagar a dit Costa sis centas lliuras de Moneda Barcelonesa (...)* *pagar tot lo que sia de obres, mans y materials de mestres de Casa y donar llits y roba necessaria tant per los llits com per la taula per la gent treballaran en la dita Obra lo que tot prometan attendrer servir y Cumplir sens dilacio(...)* »<sup>428</sup>. Pau Costa ne pourra terminer les travaux du retable, puisqu'il meurt probablement le 5 ou le 6 novembre 1726. Le 5 novembre 1726 il rédige un testament ainsi qu'un codicille.<sup>429</sup> Il est enterré le 7 novembre 1726 au cimetière de l'église paroissiale de Cadaquès, « *Ab set del mes de novembre del any mil set cents vint y sis en lo sementeri de esta isglésia parroquial de Santa Maria de Cadaquès, bisbat de Gerona, és estat enterrat lo cos de Pau Costa , escultor de la ciutat de Vich de edad de sexanta dos anys (...)* »<sup>430</sup>. La fabrication du retable est à nouveau suspendue.

Cinq mois après le décès de Pau Costa, les responsables de la confrérie Saint Joseph signent un nouveau contrat pour la fin des travaux du retable avec les sculpteurs Francesc de Borge et Francesc Escarpanter, le 15 avril 1727.<sup>431</sup> Les sculpteurs s'engagent à terminer le retable en respectant les travaux qui avaient déjà été effectués, dans un délai d'une année, « (...) *prometan fabricar lo retaula de dita confraria del Glorios Patriarca St.Josep Conforme tenen*

<sup>426</sup> A.C.O. : notariais d'Olot, notaire J. Oliveres, ff. 294v-295.

<sup>427</sup> CD-R 1, annexe n°223, p. 1551.

<sup>428</sup> *Ibidem*

<sup>429</sup> CD-R 1, annexe n°287, p. 1704.

CD-R 1, annexe n°288, p. 1707.

<sup>430</sup> CD-R 1, annexe n°289, p. 1708.

<sup>431</sup> CD-R 1, annexe n°226, p. 1557.

*comensat aquell, y tenir aquell fabricat y de fet desi un any proxim (...) »<sup>432</sup>, pour la somme de 410 livres barcelonaises, « *Item que per paga y satisfacio de dita fabrica de dit retaula (...) pagarlos quatre centas y deu lliures de moneda barcelonesa(...) »<sup>433</sup>, partagées entre la confrérie, 186 livres, et le révérent Pera Serrat pour une valeur de 224 livres barcelonaises, « *So es dits Pabordres, y elegits en nom de dita confraria cent vuytanta sis lliuras y lo Rnt.Pera Serrat ab los pactes y declaracions baix escrits, y no seus ells ni de altre modo, ni manera Dos centas vint y quatre lliures de dita moneda (...) »<sup>434</sup>. Le retable sera enfin terminé dans le délai fixé, deux reçus datant de 1728 attestent que les sculpteurs Borge et Escarpanter ont perçu les 410 livres promises pour la réalisation de la fin des travaux de l'œuvre.<sup>435</sup>***

Parcours peu commun dans le processus de fabrication d'un retable, celui de saint Joseph fut victime d'un concours de circonstances dont la principale cause, le litige entre l'artiste et les commanditaires de l'œuvre, eut pour conséquence, au fil du temps, l'arrêt des travaux pendant plusieurs années et l'intervention de divers artistes donnant ainsi un style baroque hétéroclite, de peu de prestance n'exaltant pas la plénitude du style baroque des œuvres contemporaines de cette période.

L' « *assisenament* », procédé par lequel un artisan peut concurrencer un autre artisan de même spécialité bénéficiaire d'un contrat, en proposant de meilleures conditions financières réduisant le prix fixé lors de la rédaction du contrat d'un sixième de sa valeur initiale, peut également générer un litige non seulement entre les deux acteurs du contrat mais aussi avec l'artisan concurrent. Ce fut le cas pour la dorure du retable du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot.

Comme nous l'avons vu précédemment, la confrérie du Rosaire eut de nombreuses difficultés financières pour assumer le paiement de la fabrication du retable. Commander des travaux de dorure n'était pas le propos du moment, étant donné que la confrérie devait probablement se trouver acculée financièrement. Il faudra attendre six années pour qu'un legs

---

<sup>432</sup> *Ibidem*

<sup>433</sup> *Ibidem*

<sup>434</sup> *Ibidem*.

<sup>435</sup> A.CO. : notariales d'Olot, notaire J.Oliveras, registre n°1031, f.340 (18 mai1728) et f.476 (7 août 1728).

permette d'entreprendre les travaux de dorure. Les exécuteurs testamentaires de Maria Anna Alzina y Colls<sup>436</sup> lèguent à la confrérie 840 livres barcelonaises<sup>437</sup>.

Les exécuteurs testamentaires et la confrérie du Rosaire signent un contrat le 5 février 1719 avec les frères Antoni et Joaquim Soler i Colobran pour réaliser les travaux de dorure du retable. Les doreurs s'engagent à exécuter les travaux dans un délai de deux ans, « (...) *dorar lo dit retaula dessi y per lo espai de dos anys proxims (...)* »<sup>438</sup>, à prendre en charge l'or, les couleurs et le reste des matériaux nécessaires pour la réalisation de la dorure du retable, « (...) *prometen bestraurer y comprar a llur gastos tot lo or y demés necessari per dorar, colorar y estofar lo dit retaula* »<sup>439</sup>, à partager les travaux avec un certain Josep Viguet, doreur originaire d'Olot<sup>440</sup>, « (...) *convenen y prometen acullir, com ab lo present acullan, a Joseph Viguet, dorador de dita vila de Olot, en la dita obra per la tercera part del treball (...)* »<sup>441</sup>, pour 1.825 livres barcelonaises, « *Item que per paga y satisfacio de la dita obra de dorar, colorar y estofar respective lo dit retaula los dits Pabordres y quinzena, en nom de dita confraria, convenen y prometen a dits (...) mil vuycentas vint y sinch lliures de moneda barcelonesa (...)* »<sup>442</sup>.

Quelques jours après la signature du contrat, Francesc Bazil dont l'objectif était de s'approprier l'œuvre, propose à la confrérie du Rosaire de réaliser les travaux de dorure du retable selon les conditions stipulées sur le contrat pour un prix moins élevé que celui des frères Colobran. Cela sous-entendait que si les commanditaires l'acceptaient, les frères Colobran perdaient la commande, car l'artiste ou l'artisan qui proposait un « *assisenament* » pouvait s'approprier de n'importe quel chantier accordé auparavant à un autre. Par ailleurs, il semble que les exécuteurs testamentaires de Maria Anna Alzina, n'étaient pas d'accord avec ce procédé que la confrérie du rosaire semblait apprécier. Selon Carles Dorico i Alujas, les exécuteurs testamentaires préféraient garder les frères Soler i Colobran, comme il en avait été décidé lors de la signature du contrat de dorure. Peut-être n'avaient-ils pas apprécié que la confrérie prennent la décision d'accepter l' « *assisenament* » sans les avoir consultés. Afin de

<sup>436</sup> Dorico i Alujas, C. : « *La dauradura del retaule del Roser...* », *op.cit.*, p.106 : l'auteur précise que Marianna Alzina et Cols était la veuve de Miquel Alzina, notable de Barcelone résidant à Olot.

<sup>437</sup> CD-R 1, annexe n°215, p. 1539.

<sup>438</sup> *Ibidem.*

<sup>439</sup> *Ibidem*

<sup>440</sup> Dorico i Alujas, C. : « *La dauradura del retaule del Roser...* », *op.cit.*, p.108 : l'auteur précise que le motif de cette collaboration avec Josep Viguet n'est précisé sur aucun document. Toujours est-il, selon Carles Dorico i Alujas, que cette association prit fin le lendemain, date à laquelle Viguet se retira du contrat [ voir A.C.O : notariais d'Olot, notaire Jaume Oliveras i Gurri, manuel 1719, registre n°1022, ff 76r/v, 6 décembre 1719]

<sup>441</sup> CD-R 1, annexe n°215, p. 1539.

<sup>442</sup> *Ibidem*

convaincre et de lutter contre l'opposition des exécuteurs testamentaires, le 19 février 1719<sup>443</sup> les administrateurs de la confrérie du rosaire nommèrent un représentant pour aller solliciter l'avis de l'évêque et de son vicaire général afin qu'ils se prononcent en faveur de l'« *assisenament* » proposé par Bazil. La décision prise à cet égard est à ce jour inconnue.<sup>444</sup> Suite à cela le 22 février 1719<sup>445</sup>, la confrérie du Rosaire convoqua Antoni Soler i Colobran pour lui notifier la proposition « *d'assisenament* » faite par le doreur Francesc Bazil, « (...) *que Francisco Bazil, dorador y pintor de la ciutat de Vich, havia offert acisenar lo contracte de dorar lo retaula de dita confraria que dita quinzena tenia fet ab dits Colobran (...)* ». Dans un second temps, les administrateurs de la confrérie lui demandèrent s'il souhaitait faire à son tour une proposition similaire à celle de Bazil ou s'il préférerait abandonner les travaux de dorure et de polychromie de l'œuvre, « (...) *que declarassen llur ànonimo, sivolian o no usar de fadiga y prelacio, la qual los offerian, alt passat lo temps de la constitucio, los protestaven de fer y firmar lo acte a favor de dit Frances Bazil, acceptant dita oferta, requirintlos que encontinent cessen de desfer lo dit retaula y obrà en ell, (...)* ». Antoni Soler précise que les travaux sont commencés et que la procédure « *d'assisenament* » ne peut avoir lieu. Il demande un temps de réflexion pour répondre à la proposition faite par la confrérie, « *Y lo dit Antoni Soler y Colobran respon que té la obra comensada y entregada, y que axis no creu puga tenir lloch lo dit acisenament, y que se atura lo temps de la constitucio per a respondrer* ». Le 24 février 1719, Antoni Soler i Colobran répond que cette proposition « *d'assisenament* » ne peut-être considérée comme valable étant donné les différents vices de forme dans la procédure. Concrètement il considère que cette notification ne peut-être recevable juridiquement étant donné que toutes les parties concernées ne sont pas présentes et qu'aucune partie si ce n'est les intéressés ne les a averti du contenu des négociations de l'« *assisenament* » :

« (...) *diu que la dita notificacio no és legitimament feta ni en la forma que de dret se requireix, tant per no ser feta al dit Joaquim Soler y Colobran com també per no contenir expressa e individua mencio del preu, pactes y demés circumstàncies de la pretesa oferta(...)* »<sup>446</sup> .

<sup>443</sup> A.C.O. : notariaux d'Olot, notaire Jaime Oliveras i Guri, manuel 1719, registre n°1022, ff.82v-83.

<sup>444</sup> Dorico i Alujas, C. : « *La dauradura del retaule del Roser.* », *op.cit.*, p109.

<sup>445</sup> CD-R 1, annexe n°265, p. 1644.

<sup>446</sup> *Ibidem*

Par ailleurs Antoni Soler i Colobran leur notifie qu'ils ne peuvent accepter la proposition de F. Bazil, sans avoir l'accord des exécuteurs testamentaires de Maria Anna Alzina, « (...) y podria ser la dita oferta ficticia y simulada y en tot cas no podria la dita quinzena tenir lo contentiement dels marmessors del ùltim testament de la « quodam Maria Anna Alzina y Cols », admètrer lo acisenament ni apartarse del tracte (...) no pot esta obrar effecte algun. »<sup>447</sup>, et que « l'assisenament » ne peut prendre effet, étant donné qu'il fut proposé alors que les travaux étaient déjà commencés. Par conséquent le contrat ne peut être rompu :

« ùltimament diu que, tenint com té ja la obra de dorar dit retaula comensada, ab contentiment y voluntat dels pabordres de la confraria, (...) no pot tenir lloc la admissio de nou oferta ni acisenament, majormente trobantse lo contracte jurat, tant per la quinzena com dels demés contahents y contentints, y axi bé, no poderse contravenir a aquell (...) »<sup>448</sup>.

D'après Carles Dorico i Alujas<sup>449</sup>, les administrateurs de la confrérie et Francesc Bazil ne tinrent pas compte de la requête d'Antoni Soler i Colobran et de l'avis des exécuteurs testamentaires de Maria Anna Alzina y Cols, puisqu'ils signaient le même jour en accord avec Francesc Bazil un document dans lequel étaient stipulés les conditions de travail et le prix que le doreur proposait pour effectuer les mêmes travaux que les frères Colobran. Bazil effectuait les travaux pour un montant de 1.520 livres barcelonaises, 16 sous et 8 deniers au lieu de 1.825 livres barcelonaises. La différence de 304 livres barcelonaises, 35 sous et 4 deniers correspond au sixième du prix initialement proposé. Les administrateurs de la confrérie habilitèrent Francesc Bazil pour qu'il perçoive des exécuteurs testamentaires de Maria Anna Alzina la somme de 870 livres barcelonaises, la confrérie réglant les 650 livres 18 sous et 8 deniers restant dans les mêmes conditions que celles qui étaient stipulées dans le contrat initial.<sup>450</sup> Il apparaît très clairement que la confrérie était bénéficiaire par rapport au financement qu'elle devait apporter en relation avec le contrat initial signé avec les frères Soler i Colobran. Face à cette attitude les exécuteurs testamentaires de Maria Anna Alzina protestent et considèrent ce nouveau contrat comme irrecevable étant donné que la rédaction de ce dernier attentait non seulement à leurs droits mais aussi aux dernières volontés de la

---

<sup>447</sup> *Ibidem*

<sup>448</sup> *Ibidem*

<sup>449</sup> Dorico i Alujas, C. : « *La dauradura del retaule del Roser...* », *op.cit.*, p.111

<sup>450</sup> A.C.O. : notariais d'Olot, notaire Jaume Oliveras i Gurri, manuel 1719, registre n°1022, ff.90-92, 24 février 1719.

mècène.<sup>451</sup> Le litige naissant entre les commanditaires semble s'aggraver, la confrérie étant en faveur de Francesc Bazil et les représentants de Maria Anna Alzina i Cols en faveur des frères Soler i Colobran. La nomination d'un procureur par chacune des parties confirme le fait que l'une des deux parties eut recours à la voie juridique.<sup>452</sup> Si on se réfère à la date de renonciation de « *l'assisenament* » de la part de Francesc Bazil, le 6 décembre 1721<sup>453</sup>, on peut en déduire deux hypothèses : la première est qu'étant donné la durée du litige, soit deux ans, et que la procédure n'aboutissait à rien de concret, Francesc Bazil décide de renoncer à ce marché ; la seconde et certainement la plus probable est qu'Antoni Soler i Colobran a gagné le procès et donc reprendra les travaux de dorure du retable.

Les litiges entre artistes quelle que soit la spécialité pratiquée était un phénomène assez fréquent particulièrement lorsque les professions de spécialités apparentées (menuisiers-sculpteurs ; peintres-doreurs) se séparèrent et se constituèrent soit en corporation soit en collège. Nous avons vu précédemment l'extrême vigilance de la corporation des menuisiers envers la corporation des sculpteurs et les nombreux litiges qui en résultèrent. Le phénomène et le procédé sont absolument identiques concernant les collèges des doreurs et celui des peintres. Le schéma initial est similaire. D'un organisme corporatif ou confraternel qui regroupait diverses professions apparentées dans la spécialité, on passe dans une organisation plus spécifique qui définit et détermine une réglementation distinctive en relation avec la spécialité pratiquée. Dans le but de protéger les privilèges accordés, ces organismes appliqueront une politique protectionniste drastique basée sur une surveillance constante de la pratique de leur art sur le marché barcelonais. Cela engendre indubitablement une source de conflits dont les conséquences peuvent être multiples et variées. Dans son étude Santiago Alcolea traite quelques uns de ces nombreux cas de litiges. Il met surtout l'accent sur la valeur accordée par le collège des peintres quant à la défense de leurs privilèges bafoués en quelque sorte par une concurrence sur le marché pictural d'artistes considérés comme « étrangers », ne possédant aucune licence accordée par le collège et qui plus est n'appartenaient pas au collège. Santiago Alcolea cite le cas de Juan Grimalt dont les œuvres et le matériel furent

---

<sup>451</sup> A.C.O. : notariais d'Olot, notaire Jaume Oliveras i Gurri, manuel 1719, registre n°1022, ff 92v-93, 26 février 1719.

<sup>452</sup> Dorico i Alujas, C. : « *La dauradura del retaule del Roser...* », *op.cit.*, p.112 : concernant les frères Soler i Colobran, consulter aux A.C.O. : notariais d'Olot, notaire Francesc Masbernat, manuel 1719-1720, registre n° 1213, f.34, 25 février 1719. Pour les administrateurs de la confrérie se référer à : A.C.O. : notariais d'Olot, notaire Jaume Oliveras i Gurri, manuel 1719, registre n°1022, f.99v, 27 février 1719.

<sup>453</sup> Dorico i Alujas, C. : « *La dauradura del retaule del Roser...* », *op.cit.*, p112 : en compensation de sa renonciation, les exécuteurs testamentaires de Maria Anna Alzina i Cols, donnent 33 livres barcelonaises et 6 sous à Bazil [A.C.O. : Notariais d'Olot, notaire Jaume Oliveras i Gurri, manuel 1721, registre n°1024, f.363v].



saisis pour avoir pratiqué cet art sans avoir obtenu une autorisation. Le collège des peintres de Barcelone le condamna à régler une amende de 10 livres barcelonaises<sup>454</sup>. Manuel Planella, qui avait peint et dessiné des œuvres sans licence et sans appartenir au collège, se refusa de s'acquitter de l'amende de 10 livres barcelonaises que le collège lui avait imposé et fut saisi par l'aguazil qui lui confisqua 32 estampes et 5 dessins<sup>455</sup>.

Suite à la décision prise lors de la réunion datée du 7 novembre 1688, dont le but était de contrôler la qualité des œuvres, d'épurer leur production et surtout de les destiner à un marché barcelonais dont le produit ne devait être assuré que par des peintres appartenant au collège, générera le fait que certains artistes régulariseront leur situation auprès du collège sans pour autant que l'application de cette ordonnance soit généralisée<sup>456</sup> et suivie par la communauté artistique picturale du moment. Les sources de conflits ne concernaient pas seulement les relations entre les peintres eux-mêmes mais aussi celles qu'ils pouvaient y avoir entre les peintres et les peintres de vitraux et les doreurs. Les documents datés du 11 septembre 1689 et celui du 7 janvier 1703, démontrent l'existence de cas litigieux qui ne font qu'accroître ce sentiment de lutte constante pour la défense des privilèges des peintres. En effet, le 11 septembre 1689, dans le soucis d'appliquer les ordonnances du nouveau décret, le collège des peintres arriva à conclure un accord avec la corporation des peintres de vitraux pour résoudre les différences existantes entre les deux spécialités et probablement délimiter les conditions de travail de chacun d'entre elles.<sup>457</sup> Lors de la réunion du collège des peintres de Barcelone datée du 7 janvier 1703, on notifia le fait que les doreurs se prévalaient du titre de peintres de retables et en tant que tels pratiquaient une spécialité qui revenait de plein droit à l'art pictural :

*« (...) que per qunat havent tingut noticia que los consols de la Confraria de dauradors de la present ciutat y los confreres de aquella no duptan ni han duptat en intitularse y cognominarse pintors retaulers y que com a tals ajustan y fan differents obras propias y peculiars de la art de la pintura »<sup>458</sup>.*

<sup>454</sup> Alcolea, S. : *La pintura en Barcelona ...*, op.cit., p.33.

<sup>455</sup> Alcolea, S. : *La pintura en Barcelona...*, op.cit., p.34.

<sup>456</sup> Alcolea, S. : *La pintura en Barcelona...*, op.cit., p.34. : afin d'éviter tout abus, conflits et discussions, il fut décidé que tous ceux qui souhaitaient commencer dans l'exercice de la peinture étaient tenu de faire rédiger en présence du maître formateur, un certificat d'apprentissage par le notaire du collège sous peine de s'exposer au refus de présenter les examens d'accession au collège destinés à cet effet.

<sup>457</sup> Alcolea, S. : *La pintura en Barcelona...*, op.cit.,p.34, note 46.

<sup>458</sup> CD-R 1, annexe n°258, p. 1631.

Il est évident que la réaction du collège des peintres ne pouvait se faire attendre, en ce sens que sous cette dénomination les doreurs leur prenaient une part de marché qui selon le décret de 1688, leur revenait de plein droit. Ce pourquoi la décision du collège fut de suggérer aux responsables du collège des doreurs de Barcelone de ne plus utiliser la dénomination de peintres de retables ni d'effectuer des travaux de peinture sous peine de poursuites judiciaires :

*« (...) és estat de sentir que lo intitularse y cognominarse dits dauradors pintors retaulers de directo se oposava al dret que al present Collegi (...) en forsa de ditas ordinacions per intitularse sols dits col·legiats pintors retaulers, no essent licit en vista del referit a dits dauradors cognominarse pintors retaulers, ni fer ni exercir cosa alguna que lo a la art de pintura y que axi era molt propi de la obligacio del present Collegi exir al reparo sobre referit y que a efecte de que los penyoraments que a cetero se podrian fer contra dits dauradors (...) seria molt convenient que per part del present Collegi per medi de son sindich se requerescan e interpellin en escrits lo sindich y consols de dita Confraria de dauradors per a que de alli al devant se abstingan de intitularse y cognominarse sos confreres pintors retaulers (...) com sols dit dauradors se pugan intitular y cognominar dauradors stofadors o sgrafidors y com a tals fer lo tocant a la art de dauradura, stofadura y sgrafiadura (...) »<sup>459</sup>.*

Le cas que nous venons de citer illustre parfaitement le contexte conflictuel et concurrentiel dans lequel se trouvaient les menuisiers et les sculpteurs de Barcelone. Malgré la différence de spécialité et donc de marché, on constate que le phénomène est récurrent. Même si les sources de conflits ne sont pas toutes identiques entre les métiers du bois et ceux de la peinture, il n'en demeure pas moins qu'il existe un certain parallélisme dans l'évolution du parcours et dans la pratique de leur politique défensive et protectrice.

Enfin, éviter l'introduction sur le marché barcelonais de tableaux peints ailleurs que dans Barcelone va accroître la surveillance et la vigilance du collège et engendrera la rédaction de diverses ordonnances afin de mieux protéger les prérogatives du collège. On assistera à de nombreuses saisies d'œuvres qui généreront de nombreux procès dispendieux pour le collège. Par ailleurs cette constante préoccupation protectionniste dans un contexte plus ou moins conflictuel, génèrera une baisse de la vitalité dans la production artistique, délimitée par la

---

<sup>459</sup> CD-R 1, annexe n°258, p. 1631

stricte application des ordonnances. Afin de mieux cerner le contexte Santiago Alcolea nous présente quelques exemples qui permettent de déterminer le contexte et l'ambiance artistique du moment. Lors de la réunion du collège des peintres datée du 20 juin 1723, on notifia le fait que l'on vendait sur la place publique des tableaux provenant de Valence. Afin de contrecarrer cela et de pénaliser les contrevenants on procéda à la saisie de 17 tableaux<sup>460</sup>. Le 15 octobre 1728, les responsables du collège accompagnés de l'aguazil, procédaient à la saisie de tableaux à thématique religieuse mis en vente par le libraire Francisco Campmany, propriétaire de ces derniers, qui protesta contre la mesure qui avait été prise en notifiant qu'il était non seulement habituel de vendre des tableaux sur la place des « *encants* », lieux de saisie des toiles et qu'en plus ces derniers avaient été peints par des artistes formés au collège des peintres de Barcelone<sup>461</sup>. On assiste à une lutte constante entre les peintres membres du collège et ceux qui n'en sont pas mais qui pratiquent leur art grâce à une licence délivrée par le collège. Cette crise générée par la peur de la pratique d'abus par les peintres « licenciés », va engendrer de nouveaux conflits et de nouvelles plaintes contre ces derniers, l'ensemble administré par une série d'ordonnances chaque fois plus drastiques. La conséquence directe sera qu'en 1743 réapparaîtra le problème de l'activité picturale à la fois détournée et secrète dont le produit sera vendu sans l'approbation du collège. Le 17 novembre 1743 sera rédigé un mémorial destiné à la « *Real Audiencia* » afin de signaler les préjudices occasionnés aux membres du collège par la pratique d'une telle activité qui alimente un marché parallèle<sup>462</sup>. Des peintres comme Antonio Viladomat ou encore Manuel Tramulles se mobilisèrent contre cette pratique du collège. Citons à titre d'exemple le mémorial rédigé le 18 octobre 1750 par Manuel Tramulles, destiné au *Capitan general* de Catalogne qu'il communiqua aux responsables du collège des peintres de Barcelone dans lequel il précise le caractère pénalisant de la « *licencia cortapisa* », obligatoire depuis 1742, pour les peintres « licenciés ». Il s'agit d'une licence à caractère restrictif soumise à des conditions bien précises. En effet, dans le cas concret qui nous intéresse, les peintres « licenciés », en étant soumis à cette licence ne pouvaient bénéficier d'aides, sous-entendu d'ouvriers, d'apprentis ou de collaborateurs pour constituer leur atelier et assumer leurs commandes. Tramulles dans son mémorial notifia aux responsables du collège qu'ils n'avaient aucun motif pour imposer une telle restriction professionnelle car dans le décret de Charles II, confirmé par celui de Philippe V, on autorisait aux peintres « licenciés » la libre faculté d'exercer leur art. L'application de cette licence

---

<sup>460</sup> Alcolea, S. : *La pintura en Barcelona...*, *op.cit.*, p.49

<sup>461</sup> Alcolea, S. : *La pintura en Barcelona...*, *op.cit.*, pp.49-50.

<sup>462</sup> Alcolea, S. : *la pintura en Barcelona...*, *op.cit.*, p.54.

cause un premier préjudice à cette catégorie de peintres en limitant indirectement leur activité professionnelle<sup>463</sup>. Dans un second temps, cette licence implique que les futurs peintres, qui pouvaient bénéficier d'un meilleur enseignement des peintres « licenciés » plus compétents et habiles apparemment que les peintres appartenant au collège, en seraient privés par l'application de cette licence puisque rappelons-le, le peintre « licencié » ne pouvait constituer son atelier. Cette disposition prise par le collège des peintres de Barcelone amène à penser que ces derniers non seulement craignaient la concurrence d'une production peut être de bien meilleure qualité que celle produite par les ateliers des membres du collège et appréhendaient la capacité et la qualité d'un enseignement probablement supérieur à celui des peintres appartenant au collège. Santiago Alcolea cite le cas d'Antonio Viladomat considéré comme « *le premier témoin de la réapparition de la peinture catalane* »<sup>464</sup> (Véronique Gérard-Powell), qui eut et forma de nombreux disciples, membres du collège ou peintres « licenciés », qui suivirent et appliquèrent ses nombreuses indications dans l'apprentissage de l'art pictural<sup>465</sup>.

Manuel Tramulles termina son memorial en demandant au *Capitan General* de Catalogne, le marquis de la Miña, de déclarer l'entière liberté de son exercice par rapport à l'ordonnance restrictive publiée par le collège des peintres de Barcelone. La requête sera provisoirement accordée en leur permettant d'avoir des collaborateurs jusqu'à ce que la justice prenne une décision. Le procès débuta en 1750. Cette solution ne sera effectivement que transitoire car le 6 juillet 1754, par la publication d'un arrêt, le collège des peintres de Barcelone gagnèrent le procès<sup>466</sup>. La décision de justice allait en leur faveur puisque les peintres « licenciés » n'avaient définitivement pas le droit de bénéficier de l'aide de collaborateurs et de disciples pour travailler dans de meilleures conditions et transmettre leur savoir. Cette décision eut pour conséquence l'application d'une politique collégiale encore plus stricte notamment envers les jeunes peintres qui contrevenaient à la réglementation imposée par le collège, se traduisant par une série de confiscations et de saisies d'œuvres. Le collège des peintres avait gagné la bataille qui l'opposait contre les peintres licenciés. La preuve en étant la demande

---

<sup>463</sup> Dans l'entreprise d'une œuvre à caractère important, ces derniers ne pouvaient travailler avec l'aide de collaborateurs de façon permanente que leur refusait la licence et donc ne pouvaient prendre le risque d'entreprendre un commande de grande envergure en utilisant une main d'œuvre momentanée.

<sup>464</sup> Gérard – Powell, V. (dir.) : *L'art espagnol*, éd. Flammarion, Paris 2001, p. 200.

<sup>465</sup> Alcolea, S. : *La pintura en Barcelona...*, *op.cit.*, p.57.

<sup>466</sup> Alcolea, S. : *la pintura en Barcelona...*, *op.cit.*, pp. 244 –246 : l'auteur présente un document qui résume les différentes plaintes et les témoignages du procès contre le collège des peintres de Barcelone suivis entre autre par Manuel Tramullas. Dans ce document il est précisé que « *El 6 de julio de 1754 fue publicada la sentencia por la cual quedó prohibido a los pintores licenciados el tener ayudantes y discípulos, con la cual el Colegio de Pintores de Barcelona resultó vencedor en el pleito iniciado el año 1750* ».

d'admission au collège des peintres de Barcelone dans la catégorie des maîtres, des plus grands défenseurs des peintres « licenciés », les frères Manuel et Francesc Tramulles et de José Sala afin de se libérer des travées inévitables imposées par le collège et de pouvoir travailler en toute liberté<sup>467</sup>.

#### b) Relations dans le binôme artiste-commanditaire

Nous venons de voir dans la partie précédente que les artistes pouvaient entretenir entre eux d'excellentes relations à la fois amicales et professionnelles mais aussi parfois conflictuelles. Le rapport qu'ils avaient avec la clientèle pouvait varier selon les cas. Les relations semblaient cordiales et se limitaient à ce qui était spécifié dans le contrat.

D'après l'analyse effectuée à partir de contrats et des reçus, les relations entre les artistes et leurs commanditaires étaient purement professionnelles basées sur un axe essentiellement économique et productif. Le caractère bilatéral de cette relation suppose un échange entre les parties citées dans l'écriture notariale. Fabriquer une œuvre en échange d'une somme d'argent tend à définir des garanties pour chacun des acteurs afin que ces derniers puissent bénéficier de leurs droits respectifs en cas de non accomplissement des termes du contrat et ainsi éviter tout préjudice ou litige. Nous savons que la durée des travaux et donc par conséquent l'espacement des paiements des échéances fixées au préalable, pouvaient varier selon divers facteurs de type professionnel (taille de l'œuvre, productivité de l'atelier du maître) et surtout des conditions économiques du ou des commanditaire(s). Les termes ne sont pas toujours respectés. Plusieurs cas se présentaient. Dans le premier cas, le sculpteur ayant une activité professionnelle intense, plusieurs retables en commande, et étant obligé de se déplacer, il pouvait prendre du retard dans la progression de ses travaux. Parfois il pouvait s'arranger avec les commanditaires en différant les délais de paiement.

Certains commanditaires pour s'assurer du respect du délai de fabrication de l'œuvre, stipulaient clairement sur le contrat que si les travaux étaient terminés avant, le sculpteur percevait une somme supplémentaire par rapport au prix initialement fixé. On trouve ce cas de figure dans le contrat concernant la fabrication d'un certain nombre de pièces du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Berga :

---

<sup>467</sup> Alcolea, S. : *La pintura en Barcelona...*, *op.cit.*, pp.57-58, notes 113 bis et 115.

*« Ab los pactes dits, se obliga dit adjuntament en donar a dit Josep Sunyé, per dita obra, quaranta dos doblas, valent quiscuna sinch lliuras dotse sous, y dit Josep Sunyé se obliga també en fer dita obra per ditas quaranta dos doblas y, a més de dits pactes, se ha tractat que per tot lo setembre procsim vinent, que serà al setembre de mil setsents trenta dos, serà feta y asentada dita obra y per a que no faltia en ser feta per dit mes de setembre, los senyors regidors, si es feta com se diu en dit mes de setembre, donaran de gratuita dos doblas més de las quaranta dos »<sup>468</sup>.*

Parfois le commanditaire se réserve le droit de retarder les paiements si le sculpteur ne respecte pas les délais imposés. Dans le contrat du retable de la chapelle de sainte Cécile de Torrentbó, on remarque que le commanditaire inclut dans le contrat le fait que le sculpteur ne percevra pas son second terme si à la date prévue le premier corps du retable n'est pas terminé :

*« Declarant expressament que en cas per lo dit die de Nostre Senyora a XV de agost prop vinent dits Francesch Julià y Joan Julià son fill, no tindra acabada y posada la primera andana com dalt se son obligats, no tinga obligacio lo dit senyor canonge Gualba de donarlos y pagarlos les ditas sinquanta lliures de la segona paga, fins y a tant que tot lo dit retaula serà acabat, assentat y visurat »<sup>469</sup>.*

En dehors de la fabrication des grands retables tels ceux d'Arenys de Mar, d'Olot, de Palafrugell où les termes de paiement des travaux seront échelonnés sur une période assez longue, la consultation des reçus démontre que très souvent l'échéancier notifié lors de la rédaction des contrats n'est pas respecté. Plusieurs facteurs de type économiques, professionnels et humains font que l'espacement des termes de paiements soit parfois réparti sur une longue période. L'aspect relationnel entre les artistes et leurs commanditaires existe à travers les obligations notifiées dans le contrat. Elles se résument à la cordialité et parfois sont soumises à une certaine pression exercée par les commanditaires quant aux conditions imposées. L'artiste en tant qu'auteur de l'œuvre se doit de respecter et d'assumer l'ensemble des conditions notifiées dans le compromis qu'il a engagé avec son commanditaire lors de la rédaction du contrat. En échange le commanditaire est tenu de respecter les délais de paiement fixés dans le contrat et de s'acquitter de la totalité de la somme convenue pour la fabrication

<sup>468</sup> A.H.C. Berga : Registre de negocis de la vila, 1729-1732, f. 228.

<sup>469</sup> CD-R 1, annexe n°191, p. 1505.

ou la dorure du retable<sup>470</sup>. Citons l'exemple du père Vicens Massanet, mécène à titre individuel le plus actif dans le groupe de commanditaires présenté dans cette étude, qui par le biais de son exécuteur testamentaire finança la fabrication et l'ornementation de diverses œuvres. Les contrats de fabrication et de dorure d'un retable dédié au Christ et des travaux d'agrandissement du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà, furent scrupuleusement respectés non seulement dans les délais d'exécution des travaux mais aussi dans les délais de paiement de ces derniers. Le contrat de fabrication daté du 21 octobre 1691 stipule que « *per tota la qual obra promet dit (...) pagar a dits pare y fill Roigs siscentas lliures (...) pagadoras ab tres iguals pagas, ço és, 200 lliures lo die present, 200 lliures a mitja obra y las restans 200 lliures posada y assentada (...)* »<sup>471</sup>. Le même jour est délivré le premier reçu de paiement pour un montant équivalent à 200 livres barcelonaises<sup>472</sup>. Cinq mois plus tard, le 2 mars 1692<sup>473</sup>, le second reçu de paiement atteste d'un règlement à hauteur de 200 livres barcelonaises et le 23 juillet 1692<sup>474</sup>, les travaux sont terminés puisque les sculpteurs Joan Roig (père et fils) reçoivent leur dernier terme de paiement d'un montant équivalent à 200 livres barcelonaises. Le processus est identique concernant les travaux de dorure de ces deux retables. En effet le 18 février 1693, l'exécuteur testamentaire du père Massanet passe un contrat avec les frères Colobran pour effectuer les travaux de dorure du retable dédié au Christ et des parties modifiées sur le maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà. Les frères Colobran percevront la somme de 600 livres barcelonaises promises par le père Torres, « *Y per totta la feyna dit reverent Pau Torres, en dit nom, los promet pagar siscentes lliures moneda barcelonesa, pagadoras ab tres iguals pagas, ço és, la primera lo die present, la segona a mitja feyna y la tercera acabada la dita obra (...)* »<sup>475</sup>. Le jour même les frères Colobran perçoivent la somme promise d'un montant équivalent à 200 livres barcelonaises<sup>476</sup> et quatre mois plus tard, le 9 juin 1693, ils perçoivent 400 livres barcelonaises, somme qui correspond aux deux derniers termes de paiement, qui complète le prix fixé lors de la rédaction du contrat<sup>477</sup>. Cela sous-entend que les frères Colobran ont terminé les travaux de

<sup>470</sup> Cas du contrat de dorure concernant le retable de l'église paroissiale de Calella (1690), commandé par Joan de Argila, commanditaire probable de la fabrication du retable. La consultation du contrat et des reçus de paiement démontre que le commanditaire a respecté les délais de paiement et que l'artiste a de son côté respecté le délai qui lui était imparti pour exécuter les travaux d'ornementation de l'œuvre, voir annexes CD-R 1, n° 131, p. 1413, n°132, p 1415. et n°133, p. 1415.

<sup>471</sup> CD-R 1, annexe n°136, p. 1420.

<sup>472</sup> CD-R 1, annexe n°137, p. 1421.

<sup>473</sup> CD-R 1, annexe n°138, p. 1422.

<sup>474</sup> CD-R 1, annexe n°139, p. 1422.

<sup>475</sup> CD-R 1, annexe n°140, p. 1423.

<sup>476</sup> CD-R 1, annexe n°141, p. 1424.

<sup>477</sup> CD-R 1, annexe n°142, p. 1425.

dorure des deux retables bien avant le délai qui avait été fixé au préalable. Il ne faut pas oublier que le commanditaire est celui qui exige et que l'artiste est celui qui exécute ! Cependant le cas inverse peut se produire. Comme nous l'avons déjà vu, le cas se présente pour le règlement des travaux de fabrication du retable du Rosaire à l'église paroissiale Sant Esteve d'Olot. La confrérie du Rosaire, commanditaire de l'œuvre ayant apparemment des difficultés économiques n'a pu payer à temps les travaux effectués par Pau Costa.

Au moment où Pau Costa rédigeait son codicille, le 5 novembre 1726, on se rend compte que le retable de Palafrugell seize années après la signature du contrat n'était pas encore réglé en totalité :

*« dexo y llego al revarent Sebastià Escofet, prevere beneficiat de la iglésia de dita vila de Cadaquès, cent sexanta lliuras, moneda barcelonesa, per ell abedoras y cobradoras de la universitat y obra de la iglésia de la vila de Palafrugell, a bon compte de major quantitat que la dita universitat y obra me estan devent per la fàbrica del retaula major de dita iglésia tinch fet (...) »<sup>478</sup>.*

La relation ne se limitait pas uniquement à cet échange de bons procédés régis par un acte où chacun s'engage à respecter les conditions déterminées lors de la rédaction de ce dernier. Il apparaît très clairement que le binôme commanditaire-artiste revêt un rôle à caractère social. En effet dans ce principe de l'offre et de la demande, l'art devient à la fois un lien et un moyen par lequel l'artiste pourra exalter sa créativité tout en satisfaisant le goût esthétique de son commanditaire.

## B - Statut et condition de l'artiste

Bien que la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle fut synonyme d'un changement et d'un renouveau pour l'artiste de l'époque moderne, il n'en demeure pas moins concernant la Catalogne, et notamment pour la catégorie des sculpteurs, qu'il fallut attendre le premier quart du XVIII<sup>ème</sup> siècle pour être considérés comme des artistes à part entière et non comme des artisans. Le cas des peintres fut légèrement différent, car ils obtinrent cette reconnaissance par le décret de Charles II en 1688 qui leur permettait de se constituer en collège et donc de pouvoir exercer leur art en tant que profession libérale. Cela ne voulait pas dire pour autant

<sup>478</sup> CD-R 1, annexe n°288, p. 1707.



que leur situation professionnelle et personnelle en était améliorée. Plusieurs facteurs, comme nous l'avons vu, entrent en jeu, notamment et non des moindres une politique protectionniste à la fois trop exarcebée et anxiogène appliquée par les organismes corporatifs afin d'éliminer ce phénomène concurrentiel entre les différentes spécialités de formation commune (métiers du bois, métiers de la peinture et de la dorure) sur un marché très prolix. Dans ce contexte de luttes incessantes nous sommes amenés à nous demander comment l'artiste catalan pouvait évoluer et qu'elle en était sa condition dans un monde professionnel artistique tourmenté.

#### a) Situation personnelle de l'artiste

Les artistes de l'époque moderne évoluent depuis le jour de leur naissance dans une société profondément religieuse. La majorité des commandes proviennent d'organismes liés à la vie religieuse. Les principaux commanditaires sont les paroisses, les confréries à caractère pieux pour la plupart, les monastères et les couvents. Hommes pieux pour la majorité, comme le démontre l'étude des testaments, les artistes de l'époque moderne appartiennent à cette société profondément catholique ne serait-ce que pour avoir reçu les sacrements depuis leur naissance qui maintiennent leur vie sociale au sein même de l'Eglise (baptême, mariage, enterrements parfois à l'intérieur du temple). Par ailleurs le rôle et le poids des confréries et des corporations professionnelles dans la structure de la société artisanale moderne est prépondérant. Si on se réfère aux ordonnances du décret de 1680 pour les sculpteurs, aux contrats de fabrication ou de dorure on constate que l'individu est soumis à un rythme de travail imposé par l'Eglise (les termes de paiements, les délais de travaux sont généralement régis par les fêtes religieuses) et par la confrérie ou la corporation à laquelle il appartient (participation aux processions, fêtes des saints patrons).

Entreprendre une étude sur les croyances et les comportements spirituels de l'artiste moderne est une entreprise difficile car beaucoup de facteurs entrent en jeu. Cependant la façon la plus sûre d'établir une analyse précise sur les pratiques religieuses au niveau individuel dans la société artisanale de l'époque peut se faire par l'analyse des testaments, documents dans lesquels apparaît la manifestation concrète des dévotions ne serait-ce que par la distribution de legs pieux, le choix du lieu de sépulture, les dons pour faire dire les messes pour contribuer au salut de son âme, sans oublier les sommes léguées et les messes à dire pour le rachat de ses fautes sur terre. Le document se présente selon un ordre prédéfini dans lequel les clauses testamentaires sont immuables. Les testaments présentés dans cette étude sont tous rédigés de la même façon seul diverge le contenu des clauses. Le document débute par une formule

introductive dans laquelle le testateur manifeste sa condition de chrétien et de croyant en recommandant son âme au « Très-Haut », « *E primerament y ans de totes cosas encomanant la mía ànima a son altíssim creador y salvador (...)* »<sup>479</sup>. Les legs pieux, les messes à dire, le choix de la sépulture et les quantités léguées nous informent sur la personnalité du testateur étant donné que cela relève du domaine intime. L'aspect fondamental qui se détache en premier lieu, c'est l'emplacement de la sépulture. La croyance en l'au-delà joue un rôle essentiel dans le choix du lieu pour l'ultime repos. Certains se font enterrer dans le cimetière le plus proche du lieu du décès, d'autres choisiront la sépulture familiale où se feront inhumer dans des églises, à la cathédrale, dans des monastères ou des couvents. Pour les plus pieux, comme c'est le cas du menuisier Jaume Flor, ils demanderont à être enterrés dans un lieu saint avec les habits religieux :

*« Elegesch la sepultura al cos meu [document détérioré] fahedora dentre la capelle del santíssim sagra[ment] de la Isglesia del monestir de St francesc dels [document détérioré] de la present ciutat de Gerona, supplicant al pare [mots illisibles] de dit monestir vulle aquella concedirme habit de religios de dit sanct, assignant y de per la charitat de dita sepultura y obsequies (...) »*<sup>480</sup>.

La consultation des livres de testaments des études notariales de Gérone (districts de Girona 1 à Girona 11) concernant la période du XVII<sup>e</sup> siècle et début XVIII<sup>e</sup> siècle a permis de localiser 26 testaments dont les testateurs étaient des menuisiers ou des sculpteurs et un peintre<sup>481</sup>. Si on effectue un relevé des lieux de sépultures on constate que neuf d'entre-eux souhaitent être inhumés au cimetière de la collégiale Sant Feliu de Gérone, six au sein même du temple, deux au cimetière de la cathédrale de Gérone, trois dans les monastères de saint François, de saint Joseph et des frères prêcheurs de Gérone, cinq dans les cimetières d'autres localités et un dans le cimetière du monastère de Sant Pere de Galligans. Bien que cette analyse ne puisse être exhaustive étant donné le nombre infime de testaments localisés<sup>482</sup>, on peut toutefois établir une perspective d'étude à partir de ces données

---

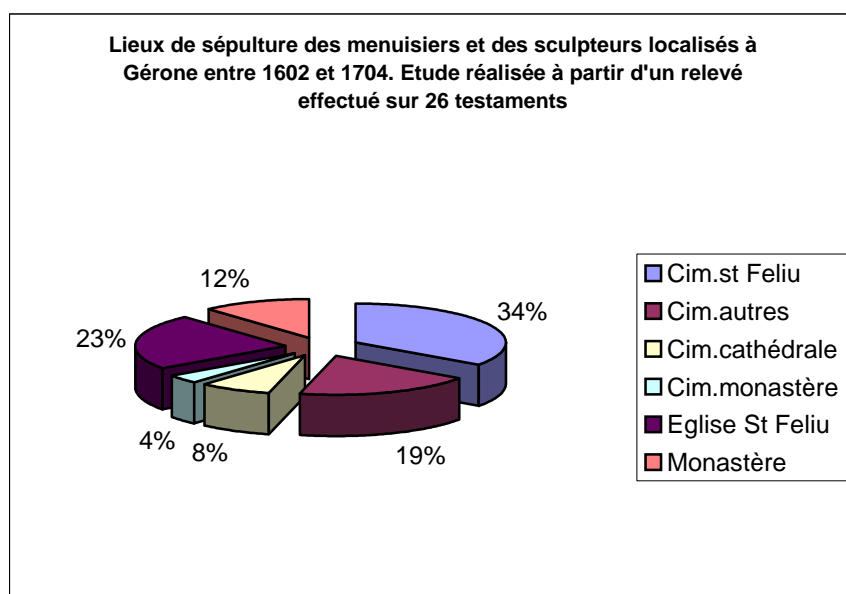
<sup>479</sup> A.H.P.G. : Girona 9, notaire Pere Casadevall, registre n°561, f.2r, 2 août 1644, testament du menuisier Pere Geli.

<sup>480</sup> A.H.P.G. : Girona 3, notaire Joan Fontdevila, registre n°635, ff.50r-51v, 15 juillet 1648, testament du menuisier Jaume Flor.

<sup>481</sup> Annexe I .1, tableau 5, p 1136.

<sup>482</sup> Un certain nombre de testaments consultés n'ont pas été pris en compte dans cette étude car la mauvaise qualité et la détérioration des documents n'ont pas permis d'en exploiter le contenu.

documentaires. Autrement dit il en ressort que 57%<sup>483</sup> des artisans cités souhaitent être inhumés soit dans le cimetière de la collégiale de Sant Feliu soit au sein même de l'église ; 19% ont choisi comme lieux de sépulture des cimetières situés dans d'autres localités que celle de Gérone. Deux raisons peuvent expliquer ce choix : dans la plupart des cas, l'emplacement est déterminé en fonction de la localité où l'artisan se trouve au moment de son décès<sup>484</sup> ; le choix de l'emplacement peut également être déterminé en fonction de l'endroit où la tombe familiale est située. Enfin, 11% souhaitent être enterrés dans trois des monastères de Gérone. Le reste du groupe qui représente une valeur approximative de 10% ont désigné comme lieux de sépulture le cimetière de la cathédrale de Gérone (7%) et le cimetière du monastère de Sant Pere de Galligans (3%) [secteur 6].



### Secteur 6

Parmi l'ensemble des testateurs, trois d'entre-eux précisent leur souhait d'être enterrés dans les tombes familiales situées pour l'essentiel dans l'église de la collégiale de Sant Feliu et dans le cimetière de la cathédrale de Gérone :

<sup>483</sup> 34% souhaitent être inhumés dans le cimetière de sant Feliu et 23% dans l'église de sant Feliu.

<sup>484</sup> C'est le cas pour les menuisiers Salvi Puigmiquel et Josep Planas, qui souhaitent être enterrés au cimetière de l'église de Celrà, voir A.H.P.G. : Girona 3, notaire Joan Fontdevila, registre n°635, (1642-1650), ff.103r-104v, testament de Salvi Puigmiquel, 14 décembre 1646 : « *Elegesch sepultura al meu cos fahedora en lo sementer de dita Isglesia de Celra (...)* » et A.H.P.G. : Girona 4, notaire Diego Puig, registre n°668, (1672-1676), f.36v, testament de Josep Planas, 30 septembre 1672 : « *Elegesch la sepultura (...) en lo Sementer de la Isglesia de la pnt Parrochia de Celra (...)* ».

« *Elegesch ma sepultura de meu cos fahedora en lo cementeri de la Seu de la present ciutat y en lo lloco, vas que tinc enterrat Joseph fill meu (...)* »<sup>485</sup>,

« *Elegesch la sepultura al cos meu fahedora en la Isglesia secular y collegiada de S' Feliu de la pnt ciutat de Gerona en lo vas y fossar ahont esta foserrat lo venr. Narcis Garau q° prevere y beneficiat de dita Isglesia mo germà (...)* »<sup>486</sup>,

« *Elegesch sepultura al meu cos fahedora en lo vas del q° Pere Picaperas mon sogra qui es dins la Isglesia de Sant feliu (...)* »<sup>487</sup>,

« *Elegesch la sepultura al cos meu fahedora en lo Sementeri de la Isglesia de Bordils y en lo vas ahont esta enterrat mon pare la qual sepultura (...)* »<sup>488</sup>

Il est de convenance de laisser une somme d'argent comme droit afin de bénéficier d'un enterrement et d'un lieu de sépulture souhaité<sup>489</sup>. C'est ainsi que les testateurs destineront des legs pour la célébration des messes le jour de leurs obsèques, pour l'organisation de leurs funérailles, pour la recommandation de leur âme à Dieu<sup>490</sup> grâce à de nombreuses messes qui seront dites ou chantées<sup>491</sup> dans de nombreux temples (églises, couvents, monastères)<sup>492</sup>, et pour annihiler tous les préjugés moraux, ce dernier s'acquittera, afin de se donner une meilleure conscience, de ses dettes morales en destinant un legs par exemple à des œuvres

<sup>485</sup> A.H.P.G. : Girona 3, notaire Joan Fontdevila, registre n°635, (1642 -1650), ff.11r-12v, testament de Bartomeu Montalt daté du 20 juin 1643.

<sup>486</sup> A.H.P.G. : Girona 2, notaire Pere Vinyoles, registre n°834, (1624-1631), ff.49-51, testament de Pere Garau daté du 28 octobre 1624.

<sup>487</sup> A.H.P.G. : Girona 5, notaire Rafel Monras, registre n° 994, (1641-1650), ff.48v-51r, testament de Joan Marti daté du 30 mai 1642

<sup>488</sup> A.H.P.G. : Girona 4, notaire Ramon Grau, registre n°619, (1631-1641), ff.121r-122r, testament de Miquel Carreras, menuisier, 14 juin 1639.

<sup>489</sup> A.H.P.G. : Girona 3, notaire Joan Fontdevila, registre n° 635, (1642-1650), ff.50r-51r, testament de Jaume Flor, menuisier, 15 juillet 1648 : « *Elegesch sepultura (...) assignant y de per la charitat de dita sepultura y obsequies (...) diners [mots illisibles] en raho de dita ma sepultura y obsequias a coneguda de dits mos manumissors* ».

A.H.P.G. : Girona 2, notaire Pere Vinyoles, registre n°834, (1624-1631), f.85, testament de Llätzer Riera, menuisier, 12 juillet 1626 : « *Elegesch la sepultura (...) la qual vull me sia feta ab offici de requiem y deix de mos bens la caritat acostumada (...)* ».

<sup>490</sup> A.H.P.G. : Girona 1, notaire Joan Silvestre, registre n° 1115, (1682-1694), ff.213v-215r, testament d' Antony Barnoya, sculpteur : « *E primerament y antes de totes coses encoman la mia anima a son altissim Creador(...)* ».

<sup>491</sup> A.H.P.G. : Girona 1, notaire Pera Gali, registre n°983, (1598-1615), paragraphe n°45, testament de Jaume Casas, menuisier, 26 juillet 1602, : « *Item vull que per anima mia sia celebrat offici cantat lo dia del(...)* ».

<sup>492</sup> A.H.P.G. : Girona 1, notaire Joan Silvestre, registre n°1115, (1682-1694), ff.213v-215r, testament d' Antony Barnoya, sculpteur : « *(...) deix y per anima mia celebrar vull y man que despres de seguida ma fi (...)* com sie possible vint missas baixas celebradores en la dita Isglesia de San Feliu de Gerona y en los altars privilegiats de aquella deixant per caritat de aquellas de mos bens lo que sie necessari aconeguda de dits mos fill y manumissors ».

A.H.P.G. : Girona 1, notaire Miquel Gali, registre n°1017, (1622-1642), testament de Domènec Soler, menuisier, 18 octobre 1625 : « *(...) vull que seguida ma fi sia celebrada per anima mia una missa baixa en quiscun altar privilegiat de totes las Iglesias de Gerona* ».

pieuses ou caritatives<sup>493</sup>. Après la distribution de l'ensemble de ces legs pieux, ce qui restait était destiné à son épouse ainsi qu'à sa descendance. Peu, parmi les testaments analysés sont propriétaires de biens immobiliers. Dans son testament Domènec Soler notifie qu'il est propriétaire de deux maisons, « (...) *lloguers que procehyran de las dos casas que jo tinc y possohesch en la pnt ciutat (...)* »<sup>494</sup>. Pere Garau dans son codicille précise qu'il est propriétaire de deux Mas et d'une maison à Gérone, « *Jo Pera Garau, fuster de Gerona propietari del mas alra de la parr<sup>a</sup> de Ridellots de la Creu y del mas bosset de la parro<sup>a</sup> de Cassa de la Selva del bisbat de Gerona (...)* »<sup>495</sup> et qu'il lègue l'un d'entre-eux ainsi que sa maison de Gérone à sa fille Angela Casa, « (...) *he fet llegar a Angela Casa la filla mia (...)* *la casa mia situada en la plassa de S<sup>t</sup> Feliu de la pnt ciutat en la qual jo habito y del mas alra situat en la parroquia de Ridellots de la Creu (...)* »<sup>496</sup>. Enfin le menuisier Jaume Puig, notifie dans son testament que sa maison soit gardée mais qu'il soit fait à son décès un inventaire *post-mortem*, afin de pallier à l'entretien de ses enfants « *Ple y que de aquelles hage de alimentar a nostros fills estant y habitant en lo Pont Major en ma casa conservant aquella vull empero que sia obligada a fer inventari de tots mos bens* »<sup>497</sup>. Ces trois exemples ne sont probablement pas représentatifs du groupe. Les testateurs lèguent quelques sommes d'argent pour la dot de leur fille<sup>498</sup> et restituent à leur épouse<sup>499</sup> celle qu'il avait perçu lors de leur mariage. Il est difficile de faire un calcul précis des sommes léguées pour plusieurs raisons. La période étudiée est soumise à diverses fluctuations monétaires, les sommes léguées ne sont pas forcément représentatives des moyens financiers dont disposaient les testateurs étant donné que dans la plupart des cas les biens étaient vendus aux enchères, afin que les exécuteurs testamentaires de ce dernier puissent acquitter ses dettes et distribuer les dons et les legs qu'il avait attribué.

L'analyse de ces testaments nous permet de constater que l'artisan de l'époque moderne est orienté avant tout vers la Rédemption ce qui, dans une société à caractère profondément

<sup>493</sup> A.H.P.G. : Girona 1, notaire Miquel Gali, registre n° 1017, (1622-1642), testament de Domènec Soler, menuisier, 18 octobre 1625 : « *Item deix al Hospital de S<sup>ta</sup> Caterina de la pnt ciutat vint sous per caritat* ».

A.H.P.G. : Girona 1, notaire Pere Gali, registre n°939, (1589-1612), f.140, second testament de Jaume Casas, menuisier, 22 août 1607 : « *Item deix a l'Hospital de Sta Catarina de Gerona sinch lliures per amor de Deu.* ».

<sup>494</sup> A.H.P.G. : Girona 1, notaire Miquel Gali, registre n° 1017, (1622-1642), 18 octobre 1625.

<sup>495</sup> A.H.P.G. : Girona 2, notaire Pere Vinyoles, registre n°834, (1624-1631), f.51, 28 octobre 1624.

<sup>496</sup> *Ibidem*

<sup>497</sup> A.H.P.G. : Girona 3, notaire Joan Ruirans

<sup>498</sup> A.H.P.G. : Girona 6, notaire Miquel Mascort, registre n°753, (1640-1651), f.194, testament de Pere Cassanyes, menuisier, 24 novembre 1647 : « (...) *deix a Catarina filla mia y de dita ma muller llegitima y natural (...)* *a edat de casar cent lliuras (...)* ».

<sup>499</sup> A.H.P.G. : Girona 1, notaire Miquel Gali, registre n°1017, (1622-1642), testament de Domènec Soler, 18 octobre 1625 : « *Item regonesch a dita Elisabet muller mia que de ello y per son adot tinc rebudas cent quoranta lliures las quals vull li sian restituhydas de mos bens* ».

religieux représente somme toute un comportement normal. L'artiste est un homme marié dont la vie évolue dans un cadre conjugal défini. Lorsque ce dernier se retrouve veuf, il ne reste pas célibataire et se remarie pour continuer sa vie dans les mêmes conditions. Citons le cas de Pau Costa qui dans son testament notifie les deux femmes qui ont partagé sa vie, la première étant décédée, « *Item dexo y llego a Maria Costa, carissima muller mia (...) instituesch y hereter meu universal fas a Pera Costa, escultor de la ciutat de Barcelona, fill meu y de Taresa, quodam primera muller mia (...)* »<sup>500</sup>. Homme pieux en général, l'artiste de l'époque moderne semble plus incliné vers une vie de piété que vers une vie dissolue. Enfin, malgré le taux d'alphabétisation peu élevé, il n'en demeure pas moins que les artisans des métiers du bois ou de l'ornementation sont des individus cultivés ne serait-ce que par les divers canaux de pénétration de la culture sous ses différents aspects<sup>501</sup> auxquels ils sont soumis depuis leur enfance<sup>502</sup> et pendant leur formation. L'artiste devait savoir lire et écrire. Il possédait des ouvrages relatifs à sa spécialité, des traités d'architecture, des gravures, des estampes et d'autres types de documents qui lui permettaient de pratiquer son art et ainsi développer son imagination et sa créativité. La consultation des inventaires *post-mortem* localisés aux archives historiques de Gérone ne précise pas dans la plupart des cas de façon exhaustive les bibliothèques des artisans. Cependant celui de l'imagier Joan Domènec nous informe sur les quelques ouvrages ou parchemins qu'il possédait. La partie qui nous intéresse concerne son étude :

« *En lo estudi de dita casa*  
*Pº una sort de trassas de ymaginayres de diferentes cosas unas en paper otras en*  
*pregami (...)*  
*Item quarante y dos llibres de estampas grans y richs*  
*Item quatre llibres de trasses*  
*Item dos flos sanctorum vells*  
 (...) »<sup>503</sup>.

Cet imagier avait une bibliothèque constituée de 48 exemplaires et de quelques schémas tracés sur papier et sur des parchemins. L'essentiel de sa bibliothèque est composé d'estampes, ce qui est normal pour un sculpteur-imagier et de quatre ouvrages spécialisés

<sup>500</sup> CD-R 1, annexe n°287, p. 1704.

<sup>501</sup> Antón Pelayo, J. : *La herencial cultural...*, *op.cit.*, pp.188-192. : l'auteur après avoir fait une étude comparative avec d'autres professions, déduit que le groupe d'individus regroupés sous la mention de menuisiers ont un niveau d'alphabétisation moyen mais supérieur à certaines catégories professionnelles.

<sup>502</sup> Comme nous l'avons déjà vu, l'homme moderne était soumis depuis sa plus jeune enfance à une éducation religieuse (on apprenait souvent à lire par l'étude des prières) soumise à l'écoute de sermons, à l'étude de la prière voire de la liturgie.

<sup>503</sup> A.H.P.G. : Girona 4, notaire M.Vila, 1<sup>er</sup> Llibre d'Inventaris (1601-1603), registre n°518, 27 juin 1602.

dans le tracé auxquels s'ajoutent les schémas sur papier représentant certainement des plans de retables, des reproductions représentant des tracés d'images ainsi que divers croquis de type architectural. L'inventaire *post-mortem* du peintre barcelonais Pau Rossell<sup>504</sup> révèle que ce dernier possédait le traité d'Architecture de Bibiena (1711) et quelques dessins, « (...) *dos calaixos grans y dins de ells un llibre de arquitectura de Fernando Galli Bibiena (...) y diferents papers de dibuixos (...)* ». Il est difficile d'étendre ces deux exemples à l'ensemble des artistes car l'étude d'un cas n'a aucune valeur exhaustive. Cependant elle nous renseigne sur le type de documents qu'ils utilisaient.

#### a) Situation professionnelle

Comme nous avons pu déjà le constater, l'artiste catalan développe son activité dans un cadre territorial variable. La majorité travaille à l'extérieur de leur lieu de résidence, déplaçant atelier et famille si nécessaire pour un séjour plus ou moins défini en fonction de l'ampleur de la commande qu'il a accepté d'exécuter. Leur activité professionnelle est aussi déterminé selon le marché de l'offre et de la demande. Si on fait la synthèse des contrats de fabrication et de dorure<sup>505</sup> proposés dans cette étude on constate l'existence d'un phénomène migratoire important d'une région du Principat à une autre. Souvent certains produisent même en dehors de la province. Si nous prenons le cas de l'atelier de Pau Costa, artiste originaire de l'Osona, dont l'atelier est situé à Vic, considéré comme un des plus novateurs de son temps, on remarque qu'il a fabriqué des retables dans divers endroits de la province de Gérone<sup>506</sup>. Comme on peut le constater sur la carte retraçant son parcours professionnel, ses œuvres s'étendent sur l'ensemble du territoire provincial avec une forte concentration de ces dernières à Gérone et à Vic. Auteur des plus beaux et grands retables baroques de la province de Gérone, il a également fabriqué des retables dans la zone du Berguedà, entre autres le retable du sanctuaire de la Vierge de Queralt, annexé à la paroisse de Berga<sup>507</sup>, il est également l'auteur du retable maître-autel du monastère de Sant Pere de la Portella (1695)<sup>508</sup>, de celui du

<sup>504</sup> A.H.P.B. : notaire Tomàs Casanovas Forés, manuel 1758, f.303, 26 septembre 1758. et Alcolea, S. : *La pintura en Barcelona....., op.cit.*, p. 249

<sup>505</sup> Annexe I.1, tableau n°2, p.1119 et tableau n°3, p.1125.

<sup>506</sup> Annexe I.2, carte 1, p. 1165.

<sup>507</sup> Un acte daté du 13 mai 1703, nous indique que Pau Costa est l'auteur de ce retable. Il nomme comme procureur pour aller percevoir les derniers termes de paiement relatifs à la fabrication du retable à sa place, un certain Joan Vadrinas : « *Paulus Costa, escultor civis (...) ordinavit procuratorem sum certum itaquod Joannem Vadrinas (...)* » [A.D.V. : notaire Domènec Solermoner, manuel 1703, f.174].

<sup>508</sup> CD-R 1, annexe n°146, p. 1430.

sanctuaire de Notre-Dame de Corbera<sup>509</sup> en collaboration avec Tomàs Costa sans oublier les retables de saint Isidore de Sant Vicenç de Montalt (1704) et celui de Sant Vicenç de Llavaneres (1705)<sup>510</sup>, localités situées dans la province de Barcelone. Il est indubitable que son extension productive est un indicateur de la puissance de son art et de la notoriété qu'il en ressort. Le cas de Costa s'apparente à ceux des grandes lignées de sculpteurs comme les Pujols<sup>511</sup> ou encore les Moreto. Certains comme Josep et Pau Sunyer i Raurell ont fabriqué des retables de l'autre côté de la frontière. Teresa Avellí Casademont propose à ce sujet une étude relative à la production de retables de ces deux sculpteurs originaires de Manresa, dans les Pyrénées orientales<sup>512</sup>. Ce phénomène migratoire et le cadre productif de l'artiste sont essentiellement conditionnés par des facteurs de type politiques, économiques et religieux. En effet, le développement de la production artistique et sa diffusion dans différentes zones constituent une richesse avérée, une manifestation de la productivité et par conséquent de l'économie. Cela ne veut pas dire pour autant que l'artiste en avait des retombées financières positives. Même si quelques uns d'entre eux se détachent du groupe, il n'en demeure pas moins que la majorité vivait dans des conditions presque misérables. Par ailleurs en dehors de cet aspect purement d'ordre économique il ne faut pas omettre le fait que cette euphorie productive contribue à la transmission et à la diffusion d'un message artistique qui rappelons-le avait pour principal but d'obtenir la reconnaissance suprême d'un statut et d'une condition longtemps dénigrés par cette société profondément ancrée et dirigée par un puissant système corporatif.

L'analyse de la production des retables baroques dans la province de Gérone démontre une production importante. Malgré cette extraordinaire productivité il est difficile de définir de façon précise le niveau et la qualité de vie des artistes. La consultation des inventaires *post-mortem*, n'apporte pas de données suffisamment explicites pour pouvoir réaliser une étude élaborée du sujet. La description des ateliers de menuisiers, sculpteurs ou peintres se résume à la désignation du matériel utilisé (pas toujours) et parfois des pièces qui étaient en cours de

---

Dorico, C. : « *L'escultor Pau Costa a Berga i la comarca* », revista del Departament d'Historia de l'Art, pub. Universitat de Barcelona, 1994, p.301 : l'auteur propose une photographie du retable, localisée aux archives Luigi à Berga.

<sup>509</sup> Dorico, C. : « *L'escultor Pau Costa ...* », *op.cit.*, pp.298-300.

<sup>510</sup> Ce retable dédié à saint Isidore fut fabriqué avec la collaboration de Josep Pol.

<sup>511</sup> A ce sujet voir l'excellent ouvrage de Joan Vilamala i Terricabres qui propose une étude de la diffusion de la production de la famille Pujols, sculpteurs sur cinq générations [Vilamala i Terricabres, J. : *L'obra dels Pujols. Escultors de la Catalunya central (ss.XVIII-XIX)*, éd. Farell, Sant Vicenç de Castellet, 2001, pp. 5-132.

<sup>512</sup> Avellí Casademont, T. : « *Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc* », *Locus Amoenus*, n°6, 2002-2003, pp. 271-292. L'auteur présente une analyse à partir d'une série de retables localisés à l'église paroissiale de Saint Martin de Joc, localité située entre Prades et Perpignan, attribués pour la plupart à Josep Sunyer i Raurell (fig. 1, p.280 ; fig. 2, p.281 ; fig.3, p.282 ; fig.4, p.283 ; fig.5, p.284 ) et à Pau Sunyer i Raurell (fig.7, p. 287 ; fig.8, p.288 ).



travaux au moment du décès de l'artisan. A titre d'exemple citons le cas de l'inventaire *post-mortem* de Bernat Saüch, peintre de Gérone, effectué le 30 octobre 1643<sup>513</sup>.

La description du contenu de l'atelier présente une table en bois, une sorte de mortier, une presse, deux bancs en bois et une caisse en mauvais état :

« *Primo en la casa en que dit defunt (...) En la botiga de dita casa*

*P° una taula de fusta*

*Item una pedra de moler*

*Item una premsa*

*Item dos banchs de fusta*

*Item una caxa dolenta (...) ».*

Quatre années plus tard, le 30 octobre 1648, un autre inventaire est effectué par son épouse Anne-Marie Saüch. Les descriptions de l'atelier et du domicile sont identiques. L'élément nouveau est la notification d'une somme d'argent d'une valeur de 150 livres barcelonaises que les commanditaires des travaux de peinture et de dorure d'un retable destiné à l'église paroissiale de la Selva de Mar lui devaient, « *Item y finalmente cent sinquant lliures que deven a dit difunct per lo preu de un Retaule de la Isglesia de lloch de la Selva de mar de la montanya de F[texte dans la marge gauche : S<sup>t</sup> Pere de Rodes]* ». <sup>514</sup> Cet exemple nous conforte dans l'idée que le non respect des termes de paiement dans les délais impartis ne peuvent que contribuer à l'appauvrissement de l'artiste. L'inventaire *post-mortem* effectué le 29 juin 1644, après le décès du menuisier Pau Castellar nous informe non seulement sur son outillage mais aussi sur les pièces qui étaient en cours de fabrication. Le détail des pièces désignées nous permet de constater que ce dernier participait probablement à la fabrication ou à la restauration d'un retable :

« *En la botiga de la casa en la qual dit difunct (...)*

*Item quatre columnas entorxadas y entalladas*

*Ab son capitell y tercio sense simacio de sis palms*

*Item dos columnas de quatre palms de alt ab capitell entallat*

*Item onze ferras entregrans y petites [mots illisibles] trencadas y les altras [mots illisibles]*

<sup>513</sup> A.H.P.G. : Girona 3, notaire Joan Fontdevila, registre n°637, Llibre d'inventaris 1643.

<sup>514</sup> A.H.P.G. : Girona 3, notaire Joan Fontdevila, registre n°637, Llibre d'inventaris 1643, 30 octobre 1648.

*Item dua axas de ferro*

*Item tres escayres de caboza (...)*

*Item tres escayres de bancas*

(...)

*Item tres compassos los dos y laltre petit molt fats*

*Item dua estaralla molt dolenta*

*Item dos marteles (...)*

*Item sis ferros de tenir entre grans y petit*

*Item sis garlopal de ferro molt (...)*

*Item tres adressadors (...)*

*Item set barrinas grandetas molt usada*

*Item unas tisoras de tallar llauna*

*Item setze ferros de mar molt dolenti*

*Item una raspa*

*Item altra raspa usada*

(...)

*Item una cana y mja de fusta de albre blanc*

(...)

*Item tres reglas*

*Item una basseta nova y altre de vella*

(...)

*Item quatre columnas escalabornada de sis palms*

(...) »<sup>515</sup>.

Les « *encants* »<sup>516</sup> consultés ne permettent pas de chiffer et d'évaluer exactement leur pouvoir d'achat. En effet, la plupart se fournissaient en matériel dans les ventes aux enchères. Le prix de l'objet est toujours plus ou moins dévalué. Par ailleurs la vente aux enchères est généralement pratiquée pour récupérer une somme d'argent destinée à améliorer les conditions de vie de l'épouse voir des enfants du défunt mais aussi pour pallier aux frais engagés par ce dernier (enterrement, aumônes, legs pieux) et satisfaire ainsi ses dernières

<sup>515</sup> A.H.P.G. : Girona 3, notaire Joan Fontdevila, registre n°637, Llibre d'inventaris 1643, 29 juin 1644.

<sup>516</sup> Antón Pelayo, J. : *La herencia cultural...*, *op.cit.*, pp.343-344 : l'auteur analyse et définit la pratique de l'« *encant* » en Catalogne.

volontés<sup>517</sup>. L'analyse du cadastre de Barcelone sur une période de dix ans (1721-1731) effectuée par Aurora Perez Santamaria<sup>518</sup> ne fait que renforcer l'hypothèse que le sculpteur de l'époque moderne vivait dans des conditions de vie assez modestes. Les corporations étaient divisées en trois catégories, la première étant celle dont la cotisation était la plus élevée et la troisième la plus faible.

Catégories	Maîtres	Ouvriers
1 <sup>ère</sup> catégorie	75 réaux	45 réaux
2 <sup>ème</sup> catégorie	60 réaux	37,5 réaux
3 <sup>ème</sup> catégorie	45 réaux	30 réaux

**Tableau du classement par catégories et par droits de cotisations professionnelles selon le cadastre de Barcelone.**

Dans la première catégorie figurait entre autres la corporation des menuisiers de Barcelone. Par contre les sculpteurs, aux côtés des peintres et des doreurs, pour les professions qui nous intéressent, figuraient dans la catégorie la plus basse. Cela sous-entend que les sculpteurs ne pouvaient combattre à armes égales la puissante corporation des menuisiers et que le classement dans la troisième catégorie était synonyme d'un gain peu éminent étant donné que la cotisation relative à l'impôt demandé est la moins élevée. Les quelques exemples cités par Aurora Pérez Santamaria, d'après le cadastre de Barcelone de 1721 à 1731, montrent la réalité de la situation professionnelle et donc personnelle du sculpteur qui résidait et travaillait à Barcelone à cette période. Nous savons que les artisans vers la fin de leur vie sont généralement pris en charge par leur descendance ne serait-ce que par devoir confraternel et aussi pour subvenir à leur besoin tant ils se trouvaient dans une situation économique désastreuse. Le sculpteur Francesc Trulls travaille dans l'atelier de son père, Jacint Trulls trop âgé en 1723 pour continuer son activité professionnelle, pour subvenir aux besoins de ce dernier tellement sa situation était précaire. Francisco Espill, ne cotise plus à partir de 1727 alors qu'il a 68 ans. Cela sous-entend qu'il ne travaille plus<sup>519</sup>. La consultation du cadastre de

<sup>517</sup> A.H.P.G. : Girona 3, notaire Joan Ruirans, registre n° 605, (1619-1633), ff.212r-213r. Dans son testament, comme nous l'avons déjà commenté précédemment, le menuisier Jaume Puig souhaite qu'il soit pratiqué un inventaire de biens après décès afin que ces derniers soient vendus pour que sa famille ne manque de rien.

Antón Pelayo, J. : *La herencia cultural...*, op.cit., p. 344.

<sup>518</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a Catalunya...*, op.cit., pp.81-83.

<sup>519</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a Catalunya...*, op.cit., pp.81-82.

Gérone n'apporte rien concernant l'étude du niveau de vie des artisans sculpteurs de cette période. La documentation relative à la vie des sculpteurs est quasi inexistante. Les documents du cadastre se limitent à indiquer les déplacements du sculpteur, voire de son atelier et sa composition. La seule donnée fiable est celle qui notifie l'identité du sculpteur qui résidait à Gérone à une période déterminée. C'est ainsi que nous savons qu'en 1720 et 1722, le sculpteur Josep Cortada était présent à Gérone, que Marià Barnoya y était en 1716 et 1720. La situation professionnelle et sociale des doreurs n'était guère enviable à celle du sculpteur. Toujours selon Aurora Pérez Santamaria, l'étude du cadastre de Barcelone concernant la corporation des doreurs<sup>520</sup> nous informe essentiellement sur l'instabilité de la profession de doreur. Pour ne citer que quelques exemples, Joan Moxi, maître-doreur travaillera en tant que poissonnier à partir de 1721 alors qu'il est âgé de 61 ans. Bartomeu Fàbregas également maître-doreur travaille et cotise en tant que débardeur au port de Barcelone<sup>521</sup> alors qu'il est âgé de 56 ans.

Le niveau de vie des sculpteurs où des doreurs dépendait de leur notoriété, de la réputation de leur atelier et de la production qui en sortait. Comme nous le savons la situation de ce dernier à l'époque moderne dépendait de nombreux facteurs de type économiques et politiques. En dehors des ateliers dirigés par les grandes lignées de sculpteurs, la majorité vivait ou survivait dans des conditions de vie plus ou moins correctes pouvant parfois aller en fin de vie jusqu'à l'extrême précarité. C'est pour cela que la plupart du temps, en dehors des commandes concernant les retables, sculpteurs et doreurs se consacraient à des activités annexes qui leur apportaient une source de revenus complémentaires<sup>522</sup>. Sur l'ensemble des contrats présentés dans cette étude, sept d'entre eux concernent des travaux annexes à la fabrication ou à la dorure d'un retable<sup>523</sup>. Le 30 janvier 1611, le sculpteur Domingo Casamira signe un contrat avec les responsables de la confrérie du saint Sépulcre du monastère de la Vierge du Carme d'Olot pour la fabrication des images de saint Jean et de saint Jacques le Majeur pour un montant équivalent à 26 livres barcelonaises<sup>524</sup>. Le peintre-doreur Antoni Jaume Vilanova accepte un contrat en 1614 à la demande des marguilliers de la fabrique pour effectuer des travaux de nettoyage et de restauration de certaines pièces du retable de sainte

<sup>520</sup> A.H.B. : Cadastre de Barcelona, section Gremis de dauradors (1721-1731).

<sup>521</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a Catalunya...*, *op.cit.*, p.89.

<sup>522</sup> Dans certains contrats on trouve la commande en plus de celle du retable de chandelliers par exemple.

<sup>523</sup> Annexe I. 1, tableau 6, p. 1137 .

<sup>524</sup> CD-R 1, annexe n° 41, p. 1272.

Madeleine de l'église de Cogolls<sup>525</sup>. Le 3 juillet 1621, le peintre-doreur Jaume Vilanova accepte à la demande des responsables du saint Sépulcre du monastère de la Vierge du Carme d'Olot de peindre et de dorer onze apôtres ainsi que différents éléments de l'œuvre (niche, la voûte du Sépulcre, scène de l'Assomption de la Vierge) pour une valeur de 40 livres barcelonaises<sup>526</sup>. Le peintre-doreur Gaspar Payrach accepte en 1622 le contrat concernant la dorure de la corniche du retable de l'église paroissiale de Vilalfant pour un montant de 40 livres barcelonaises<sup>527</sup>. Le peintre-doreur Jaume Vilanova et le sculpteur Gabriel Mon acceptent respectivement pour le premier la fabrication et la dorure d'un tabernacle destiné au retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Sant Miquel de Pera<sup>528</sup> et pour le second la fabrication d'un tabernacle pour le retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Riudaura.<sup>529</sup> Enfin le sculpteur Quirze Darder accepte de fabriquer une chaise-porteur destinée à supporter l'image de sainte Lucie à la demande de la confrérie de sainte Lucie de l'église paroissiale de Figueras<sup>530</sup>. Cela démontre que la situation sociale de l'artiste n'était pas stable et quelque part peu viable. L'existence de ces activités annexes démontre très clairement que le facteur économique joue un rôle primordial dans la vie de l'artisan, pouvant être parfois au détriment d'œuvres de qualité et de la pratique d'un art absolu. La meilleure preuve étant la similitude typologique et même parfois ornementale que l'on retrouve sur certaines œuvres<sup>531</sup>.

#### b) Considération de l'artiste dans la société

Analyser la place qu'avait l'artisan-artiste dans la société de la Gérone moderne s'avère être une tâche assez délicate car comme nous l'avons vu, en dehors de Barcelone et encore très tardivement, il n'y avait pas de corporations ou de collèges attitrés aux métiers de la sculpture ou de la dorure. Si on se réfère aux combats menés par les peintres et les sculpteurs de Barcelone afin d'obtenir la reconnaissance de leur condition d'artiste au sein de la société artistique catalane du moment, on se rend compte que les multiples conflits internes générés par l'application d'une politique protectionniste corporative ou collégiale trop paroxystique ne leur permettra pas de vivre pleinement cette reconnaissance pour laquelle ils

<sup>525</sup> CD-R 1, annexe n° 44, p. 1277.

<sup>526</sup> A.C.O. : notariats d'Olot, notaire Joan Oliveres, registre n°621, 3 juillet 1621.

<sup>527</sup> CD-R 1, annexe n°56, p. 1297.

<sup>528</sup> CD-R 1, annexe n°64, p. 1312.

<sup>529</sup> CD-R 1, annexe n°76, p. 1331.

<sup>530</sup> CD-R 1, annexe n°65, p. 1313.

<sup>531</sup> Pau Costa a accepté de faire le retable de Palafrugell quasiment identique à celui d'Arenys de Mar.

se battaient depuis très longtemps déjà. Si on fait une comparaison entre les sculpteurs, les peintres et les doreurs, on observe à la fois un point commun mais aussi une grande différence entre les métiers du bois et ceux de l'ornementation. En effet, le lien que l'on peut établir entre les deux corporations professionnelles se résume à cette lutte permanente engagée par ces deux corps de métiers pour pouvoir accéder à une considération sociale égale, à leur condition d'artiste et non à celle d'artisan dans laquelle ils évoluaient depuis trop longtemps déjà. Le combat entrepris par ces deux catégories d'artistes est l'objet d'une prise de conscience générée par de nombreux litiges existants entre différentes spécialités au sein de chaque corps de métier, due au phénomène concurrentiel considéré comme déloyal par la partie lésée<sup>532</sup>. Cependant le point commun s'arrête à ce niveau là. En effet, comme nous avons pu déjà le constater dans les parties précédentes de ce chapitre, la différence fondamentale apparaît dans la façon dont le pouvoir royal considère les métiers de la sculpture et ceux de la peinture et de la dorure. Le premier élément qui transparaît se manifeste par le contenu des décrets accordés par Charles II, qui semble donner une nette préférence aux peintres et aux doreurs, puisqu'il les autorise respectivement en 1688 et 1683 à se constituer en Collège, bénéficiant non seulement de la reconnaissance de leur spécialité en tant que profession libérale donc artistique à part entière, et jouissant ainsi de tous les avantages et prérogatives des autres professions libérales reconnues à Barcelone. Par contre la situation est tout à fait différente pour les sculpteurs. Bien qu'ils aient fait la demande de la création d'un collège avant les peintres, puisque le décret date de 1680, le roi Charles II ne leur concéda que le statut de confrérie, ramenant ainsi la profession au système corporatif donc régie par une politique artisanale ; ce qui expliquera d'ailleurs qu'il fallut attendre la premier quart du XVIIIème pour aborder un début de reconnaissance artistique qui en fait se concrétisera réellement avec la création de l'Académie San Fernando de Madrid. Cela sous-entend que Charles II accordait plus de crédit aux peintres considérant leur art comme le fruit de leur propre créativité et donc le droit d'être reconnu comme artiste. Alors que les sculpteurs malgré la création de leur corporation qui les rendait indépendants du corps des menuisiers, seront toujours dans les premiers temps considérés comme de simples artisans. Seuls des ateliers assez importants comme ceux dirigés par Costa, Sunyer, Morato ou encore Pujol, de par la composition de ces derniers, permettaient au maître-sculpteur de se consacrer pleinement à sa créativité et de produire de magnifiques œuvres comme celles de Cadaquès, d'Olot, de la cathédrale de Gérone, d'Arenys de Mar ou encore du couvent de Santa Clara de

---

<sup>532</sup> Citons à titre d'exemples les litiges entre les sculpteurs et les menuisiers et ceux entre les peintres et les doreurs dont le fondement est absolument identique.

Vic. Le sculpteur devient alors inventeur et créateur, car avant de conceptualiser son œuvre, il la dessine dans son étude. Au fur et à mesure que son atelier prend une certaine importance, il délègue son travail - en dehors de la fabrication de certaines pièces, souvent à la demande des commanditaires -, et peut ainsi se consacrer entièrement à la réalisation de son œuvre. Autrement dit, le sculpteur qui n'a pas la possibilité ou les moyens de constituer un tel atelier, se trouve réduit à faire des œuvres plus ou moins de type « standard » tout en essayant de les différencier par sa facture stylistique sans pouvoir réellement mettre en exergue sa créativité. C'est ainsi que la série des petits retables baroques situés dans les chapelles latérales de l'église paroissiale de Cadaquès présente une typologie, une ornementation, et une facture stylistique presque identiques. Même si la plupart des retables semblent avoir été fabriqués par la même personne, il n'en demeure pas moins que les autres exemplaires ne se différencient que par quelques détails sculpturaux ou architecturaux sans pour autant se détacher de l'ensemble. De là se pose la question sur l'existence d'un phénomène de mimétisme stylistique et de l'absence de créativité dus à la réalité économique et à la nécessité productive du moment. Malgré ces constatations, il est indubitable que le sculpteur reste un créateur dont l'art est aussi noble que celui de la peinture. Seulement si on analyse les faits dans le temps, la considération entre les deux corps de métiers est différente. Ils n'obtinrent pas la reconnaissance royale, puisque Charles II ne semble pas considérer leur lutte aussi noble que celle des peintres, ne leur concédant pas le droit de se constituer en collège, « (...) *no puga esser el titol de Collegi, sino el de Confraria (...)* »<sup>533</sup>. Même si cette reconnaissance en tant qu'artiste libre d'exercer son art, n'a pas fondamentalement amélioré le niveau de vie des peintres<sup>534</sup>, il n'en demeure pas moins que l'accès à ce statut leur apportait au moins ce pourquoi ils s'étaient battus depuis le XV<sup>e</sup> siècle : être reconnu comme artiste et pouvoir exercer et enseigner leur art dans la liberté la plus totale. Face à cette différence on est amené à se demander quelles sont les raisons qui ont contribué à ce que deux groupes d'artistes à spécialités différentes, dont les luttes furent au fil du temps contemporaines l'une de l'autre,

---

<sup>533</sup> CD-R 1, annexe n°242, p. 1595.

<sup>534</sup> L'accession à ce statut collégial n'apportera pas de réelles améliorations à la situation professionnelle et donc économique de l'artiste, ces derniers étant de façon constante occupés à la défense de leurs privilèges en engageant le collège dans de multiples procès dû à cette anxiété permanente d'une concurrence étrangère ou locale sous-jacente qui leur prenait leur part de marché. Il ne faut pas oublier que les deux peintres qui canalisèrent et consolidèrent le phénomène pictural catalan furent Antoni Viladomat et Francesc Tramulles, deux individus qui combattirent avec ardeur le collège des peintres de Barcelone dû au fait que ce dernier leur refusait le droit de constituer un atelier, lieu de création et d'enseignement, étant donné qu'ils n'appartenaient pas au collège. Viladomat gagna son procès contre le collège et a pu ainsi continuer la pratique de son enseignement de l'art pictural accordant beaucoup de valeur à la culture artistique de l'esprit, ce qui faisait de lui un précurseur dans sa spécialité (Voir à ce sujet Joan Ramon Triadó, *L'època del Barroc s. XVII-XVIII*, Historia de l'art Català, éd.edicions 62, Barcelona, 1984, pp.137-138).

ne soient pas considérés de la même façon. Deux hypothèses sont à envisager : la première consisterait à penser que les sculpteurs n'eurent pas la même conviction et donc un déterminisme beaucoup moins virulent que celui des peintres, pour combattre l'imposante corporation des menuisiers dont il faut reconnaître la puissance ne serait-ce déjà que par l'importance numérique du groupe et le poids qu'avait cette dernière dans la société artistique barcelonaises de l'époque. Rappelons que les sculpteurs fondateurs du mouvement revendicatif pour la constitution de leur corps de métier en corporation étaient au nombre de 28 alors que selon Joan Triadó la corporation des menuisiers de Barcelone comptait parmi ses membres entre 130 et 140 personnes<sup>535</sup>. La seconde hypothèse, conséquente à la première serait de considérer le fait que les sculpteurs, groupe nettement inférieur à celui des menuisiers, lassés par des litiges incessants avec ces derniers, se contentèrent de leur reconnaissance en tant qu'entité corporative, ce qui les rendait indépendants des menuisiers. Première forme d'indépendance considérée comme fondamentale dans leur combat pour l'obtention de leur statut d'artiste, la création de la corporation des sculpteurs ne résoudra pas pour autant l'émergence de nouveaux conflits entre les deux corps de métiers qui seront omniprésents au cours du XVIIIème siècle.

La pratique d'une vigilance constante, d'une politique protectrice dont le paroxysme aura un effet à long terme dévastateur - à partir du dernier quart du XVIIIème le nombre de peintres collégiaux qui cotisent diminue de plus en plus -, conduira le 21 février 1786 à la décadence du collège des peintres dont l'histoire prendra fin par sa fermeture sur ordre de Charles III. Ce décret annihile les statuts et les prérogatives dont les peintres jouissaient ainsi que tous les avantages dont ils pouvaient bénéficier. Ils n'auraient désormais plus le droit de se réunir sous la formation d'un collège, sous peine d'une amende équivalente à 50 livres barcelonaises et leurs ordonnances furent réquisitionnées par le pouvoir municipal.

Considérés comme artisans depuis plusieurs siècles, les artistes catalans se trouvèrent aux XVIIème et XVIIIème siècles dans une situation dont l'ambivalence se manifestait par une considération professionnelle à la fois artisanale et artistique. La reconnaissance artistique officielle pour les peintres et celle que l'on peut considérer comme officieuse pour les sculpteurs ne mettront pas fin aux problèmes conflictuels qui ont existés au cours des époques précédentes. Partagé entre le pouvoir décisif de l'entité corporative et les plaintes collégiales, l'artiste barcelonais ne cessera d'évoluer dans un contexte à la fois

---

<sup>535</sup> Triadó, J.R. : « *L'artista entre el gremialisme i l'Acadèmia* », dans *L'època del Barroc s. XVII-XVIII*, Història de l'Art Català, vol.V, éd. edicions 62, Barcelona, 1984, p.136.



trouble et instable qui en fin de compte se soldera, bien qu'étant une nouvelle source de désaccords, par la création de l'Académie de San Fernando de Madrid.

### c) La création de l'Académie de San Fernando

Etant donné le contexte décadent dans lesquels les arts évoluaient depuis un certain temps, il fallait pallier à cette situation en créant une structure officielle capable de transmettre une méthode d'enseignement. Juan de Villanueva fut un des premiers à en prendre conscience. Ses multiples efforts ne purent se concrétiser à cause de la guerre. C'est Antonio Meléndez, à son retour d'Italie qui demanda la fondation d'une académie d'art à Madrid. Il n'obtint dans un premier temps aucune réponse de l'autorité dirigeante. Il faudra attendre 1744, pour que la fondation de l'Académie de San Fernando soit reconnue. Le 13 juillet 1744, lors d'une réunion publique sous la présidence de Villarias, la junte préparatoire à la fondation fut autorisée. La première séance eut lieu le 1<sup>er</sup> septembre 1744 suivie presque une année plus tard de la seconde, celle du 15 juillet 1745. Afin d'officialiser la création d'un tel organisme, il ne manquait plus que l'approbation de Philippe V, qui ne put rédiger le décret, ce dernier étant décédé le 9 juillet 1746. Ce sera son successeur, Ferdinand VI qui confirmera les statuts de l'Académie le 8 avril 1751 et qui signera le décret de création le 12 avril 1752<sup>536</sup>.

Il est évident que la création d'une structure à caractère académique dans une société catalane profondément régie par un système corporatif notamment dans le milieu artistique ne pouvait être que sources inévitables de conflits et de controverses : l'activité artistique perd de son individualité corporative et permet ainsi à l'artiste d'atteindre la considération à laquelle il prétendait depuis un certain temps et ainsi accéder à un nouveau statut social distinct de celui d'artisan. L'instauration d'une telle structure avait surtout pour mission celle d'épurer et de réhabiliter l'art, victime depuis longtemps des rivalités d'ordre corporatives. Créée en grande partie grâce à l'intervention d'artistes étrangers comme le peintre Louis-Michel Van Loo<sup>537</sup> ou encore le sculpteur italien Olivieri, comme nous le rappelle Véronique Gérard-Powell<sup>538</sup>, son fonctionnement rappelant le système français fut rapidement imité à Saragosse en 1754 puis à Valence en 1765. Elle suscita également un intérêt chez les artistes

<sup>536</sup> Bottineau, Y. : *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Vol.1, Mémoires du musée de l'île-de-France, château de Sceaux, éd. Conseil Général Hauts-de-Seine, Paris, 1993, pp. 582-585.

<sup>537</sup> Louis-Michel Van Loo (1707-1771) : peintre à la Cour des Bourbons, il eut un rôle fondamental dans la création de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando en 1752.

<sup>538</sup> Gérard-Powell, V. (dir) : *L'art espagnol, op.cit.*, p.200.

catalans puisque le 15 septembre 1758, plusieurs artistes de Barcelone manifestèrent le souhait de créer une académie des Beaux-Arts à leurs frais :

*« Dia 15 de septiembre de 1758. Sepan quantos esta pública escritura vieren y leyeren como en la ciudad de Barcelona, cabeza del Principado de Cataluña, nosotros D. Franciscos Tramullas, pintor académico supernumerario de la Real Academia San Fernando y director de la pintura de la de Barcelona ; manuel Tramullas, pintor y director de pintura asimismo de la propia ; Carlos Grau, escultor y Director ; Ignacio Valls, escultor de plata y gravador de la Rl. Academia de Buenas Letras de esta ciudad, Director (...) todos vecinos de dicha ciudad de Barcelona (...) que del conocimiento y destreza en las tres nobles artes se espera resultar y atendida la benigna propensión de su Rl. Magt. (que Dios guarde)(...)en tan laudable exercicio con cyos motivos deseamos en dicha ciudad de Barcelona fundar y establecer una Academia baxo cuyos Estatutos se camine al la perfección de dichas tres Nobles Artes sin gravar el Ararario de S.M.(...) de cuya Rl. Piedad se espera conseguir la autoridad y Decreto para que tan estimulados deseos logren su debido cumplimiento. Por tanto de nuestra libre voluntad (...) nos obligamos a plantar y mantener a expensas propias la Academia de las tres Nobles Artes (...)<sup>539</sup>.*

La création de l'Académie de San Fernando<sup>540</sup> va ébranler l'organisation de la vie artistique en Espagne en otant le monopole de la formation aux ateliers. Selon les statuts qui la régissent, les artistes ne pouvaient être diplômés en dehors du système académique. En organisant les études et la pratique des trois nobles arts, les institutions corporatives se retrouvaient démunies des avantages qu'elles avaient dans le domaine de la transmission et du savoir. La conséquence directe à l'instauration d'un tel organisme allait se traduire par la résurgence de nombreux conflits entre les académiciens et les confrères, ce qui engendrera de nombreuses plaintes dans un climat de tension constante. La situation ne faisant que s'empirer, et ce afin de mettre fin à cette situation conflictuelle, un ordre royal fut promulgué par Charles III. Datant du 29 juin 1780 et ratifié le 16 Avril 1782, il déclare libre les métiers de la sculpture, de la peinture, du dessin, de l'architecture et de la gravure.

<sup>539</sup> A.H.P.B. : notaire Jacinto Baramón, protocole 1758, f.157.

Une transcription complète du document est proposée par Santiago Alcolea dans *La pintura en Barcelona...*, *op.cit.*, pp. 246-248.

<sup>540</sup> L'académie de San Fernando fut créée sous la protection de Ferdinand VI, le 17 avril 1752. Ses statuts furent approuvés en 1757.

L'avènement de l'Académie San Fernando fut selon Véronique Gérard-Powell, le moteur qui relança la création et la qualité artistique picturale. Les nombreux décès prématurés de toute une génération de peintres espagnols de la fin du XVII<sup>ème</sup> contribua à créer un vide dans la productivité artistique espagnole. Vide rempli par la présence de nombreux artistes étrangers à Madrid, la plupart disciples de Rigo, faisait quelque part défaut d'autant plus que la sculpture et l'architecture baroques arrivaient à leur apogée dans toute la péninsule. Peu de peintres travaillèrent à la Cour. Véronique Gérard-Powell cite Jacinto Mélandez de Ribera (1674-1734), qui fut nommé peintre du roi en 1712 et Juan García de Miranda (1677-1749), pour les plus intéressants. En dehors de ces deux peintres et d'Antoni Viladomat (1677-1749), considéré comme « le promoteur et le précurseur » de la peinture catalane et fondateur de l'école des Beaux-arts de Barcelone, il fallut attendre les années 1750 pour voir arriver une génération intéressante de peintres<sup>541</sup>. Par ailleurs il ne faut pas omettre le fait que la qualité et l'amplitude de l'enseignement dispensé dans la structure académique permettaient à tout élève académicien de bénéficier de moyens de connaissances, pratiques et théoriques différents et donc plus enrichissant que les quelques traités sur lesquels ils travaillaient afin de parfaire leur formation.

L'accession au titre d'académicien de mérite ramenait l'artiste à une valeur indiscutable. Comme l'indique César Martinell, la concession de ce titre leur octroyait le privilège de la noblesse personnelle bénéficiant des immunités, des prérogatives, des exemptions ainsi que le droit de porter l'épée et surtout d'exercer librement leur art sans appartenir à une corporation ou à une confrérie. Le titre d'académicien de mérite, très difficile à obtenir n'était pas accessible à tous. C'est pourquoi l'Académie établit une autre catégorie d'académiciens qui n'avaient pu avoir accès au titre suprême, car seuls les artistes de grande valeur avec une solide formation pouvaient y accéder.<sup>542</sup>

Nous ne pouvons terminer cette partie sans parler de Pere Costa i Casas, fils du sculpteur Pau Costa et de Taresa Casas, qui fut le premier sculpteur catalan à obtenir le grade d'académicien de mérite. Né à Vic en 1693 et décédé en 1761 à Berga, il profitera de la présence de Conrad Rodulfo et de Galli Bibiena à Barcelone pour s'orienter vers de nouveaux courants stylistiques. L'historiographie catalane commence à reconstituer le parcours de ce dernier. Concernant ses œuvres les plus célèbres, il interviendra comme architecte sur la façade de la cathédrale de Gérone, il dessinera le projet du maître-autel de la cathédrale de Gérone, que l'on peut consulter aux archives capitulaires, également le projet de la façade de l'église de

<sup>541</sup> Gérard-Powell, V. : *L'art espagnol, op.cit.*,p.200.

<sup>542</sup> Martinell, C. : *Arquitectura i escultura barroques...*, *op.cit.*, Vol.III, p.113.

saint Augustin de Barcelone, il fera le projet du mausolée de Philippe V destiné à l'université de Cervera, ainsi que sa statue. Comme sculpteur il fabriquera un certain nombre de retables comme celui de saint Raphaël de la cathédrale de Gérone en 1718, le retable du maître-autel du monastère augustin de saint Barthélémy de Peralada en 1726, celui du monastère de saint Ramon del Portell en 1741, celui du maître-autel en 1761 de l'église paroissiale de Berga ; il a fait les images de la Charité, sur la façade de la chapelle de l'Hopital Santa Creu de Barcelone et celle de saint Michel qui ornait la façade de son église dans la Barceloneta, sans oublier les trois volumes consacrés à l'étude héraldique des familles nobles les plus importantes du Principat consultables aux archives historiques de Barcelone sous la mention « *Nobiliari Català* ». Il obtint le 20 janvier 1754 le grade d'académicien de mérite. Le second artiste catalan qui obtiendra ce titre en 1760 sera le sculpteur Carles Sala (1728-1788) et Lluís Bonifaç i Massó (1730-1786), artiste très prolifique<sup>543</sup>, obtient le grade d'académicien de mérite le 5 juin 1763.

La fondation de l'Académie San Fernando fut synonyme de la perte du système corporatif et de l'avènement d'une autorité dont le but était de réguler les principes esthétiques. Orienter le goût de l'époque vers des modèles plus classiques telle était la tâche de l'enseignement pratiqué à l'Académie.

Comme le souligne Véronique Gérard-Powell, les préoccupations de l'Académie dans sa mission épuratrice notamment concernant l'ornement conduisit son enseignement vers un changement de direction pour « *l'orienter vers le grand baroque romain du début du siècle* » au détriment d'une réflexion qui aurait certainement contribué à modifier les critères d'une nouvelle architecture<sup>544</sup>.

---

<sup>543</sup> Triadó, J.R. : *L'època del barroc...*, *op.cit.*, p.182. : d'après les données transmises par César Martinell, il serait l'auteur de 50 retables avec images et reliefs, de 32 images, de 12 projets sans qu'il en soit l'exécuteur, 8 modèles d'images pour leur fabrication en argent, le chœur de la cathédrale de Lérida avec ses images en haut reliefs, ses séraphins etc.

<sup>544</sup> Gérard-Powell, V. (dir) : *L'art espagnol*, *op.cit.*, p.203 : l'auteur précise qu'il faudra attendre 1788 pour que Benito Bails publie sous le titre de *Elementos de Arquitectura*, un traité qui modifiera et apportera un nouveau modèle d'architecture.

CHAPITRE II

**EVOLUTION, MORPHOLOGIE ET DIFFUSION DU  
RETABLE BAROQUE CATALAN**

## I – LE STYLE BAROQUE CATALAN

Le style est par définition une manière particulière à un genre, à une époque ou pour une artiste une manière d'exécuter reconnaissable dans ses œuvres ou dans son interprétation. Définir le style baroque c'est considérer un certain nombre de facteurs à la fois stylistiques, humains et religieux ce qui relève d'une certaine complexité. Considéré comme une dégénérescence de la Renaissance par J. Burckhardt dans son *Cicérone* en 1860 il juge que « *l'architecture baroque parle le même langage que la Renaissance mais c'est un langage dégénéré* », il fut réhabilité par Heinrich Wölfflin, qui dans *Renaissance et Baroque*<sup>1</sup>, affirmera que le Baroque n'est pas une période de décadence du style classique, mais qu'il a son style propre, irréductible au Classicisme<sup>2</sup>. On considère que son analyse est une des approches les plus exhaustives du baroque. Cependant autant son étude comme sa définition ne sont pas encore définitivement établies. Valentina Anker<sup>3</sup> propose une approche en trois points qui met en exergue les principales caractéristiques du style. Elle considère que le terme *baroque* est relatif à un style architectural créé à Rome et qui s'est étendu dans d'autres pays. Il est la confluence de trois arts tels l'architecture, la peinture et la sculpture ainsi qu'aux « *autres formes de la production spirituelle* » de l'époque moderne. Par ailleurs même si les historiens de l'art s'accordent à dire que le baroque commence au début du XVIIème siècle et qu'il se termine à la première moitié du XVIIIème siècle, cela ne veut pas dire pour autant que tout ce qui est produit pendant cette période est nécessairement de style baroque. Enfin, on considère aujourd'hui qu'entre la fin de la Renaissance et le début du Baroque, il apparaît une période que l'on appelle *maniérisme* ainsi qu'une esthétique *rococo* à la fin de la période baroque<sup>4</sup>. Après ces considérations d'ordre général qui permettent de comprendre la complexité du style baroque, il apparaît clairement que définir le style baroque catalan étant donné les divers facteurs qui interviennent dans les concepts de style, d'art et de courants stylistiques, sans oublier les contextes historique, politique et social de l'époque moderne en Catalogne et plus localement dans la province de Gérone, est une entreprise dont le dessein ne

<sup>1</sup> Wölfflin, H. : *Renaissance...*, *op.cit.*, pp.1-26. L'auteur expose les cinq catégories d'oppositions entre le classicisme et le baroque :

- le style classique est linéaire, le baroque est pictural,
- le style classique est construit par plans, le baroque en profondeur,
- le style classique est de forme fermée, le baroque, ouverte,
- l'unité du style classique se fait dans la claire distinction de ses éléments, celle du baroque dans un unité indivisible,
- le style classique vise à la clarté, le baroque subordonne l'essence des personnages à leur relation.

<sup>2</sup> Thèse qu'il développera dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, (1915).

<sup>3</sup> Docteur ès lettres, chargée de recherches au Fonds national suisse de la recherche scientifique.

<sup>4</sup> Anker, V. : « *Baroque* », dans *Connaissance de la Peinture*, *op.cit.*, p.50.

peut être qu'une approche que nous allons tenter de rendre la plus exhaustive possible. Déterminer les caractéristiques qui permettent de fixer certains critères définitoires formels et ornementaux, analyser les diverses phases et l'évolution morphologique du retable sont essentiels dans l'élaboration d'une telle approche.

## 1 – Caractéristiques du style

### a) La typologie

César Martinell a été l'un des premiers à introduire le concept de typologie dans l'étude du retable et notamment du retable catalan. Pour la première fois on considère le retable comme un ensemble à la fois architectural et architectonique. Conçu selon un plan dessiné au préalable selon des critères bien définis, le retable devient une structure architectonique qui sert de support à une imagerie. Comme le souligne J.J. Martin González, il faut toutefois établir une distinction entre les plans commandés à de grands architectes et ceux qui sont produits par des artistes locaux (sculpteurs, architectes, menuisiers) destinés à un culte local limité dans l'espace<sup>5</sup>. Le retable, structure architecturale composée de registres superposés ou non s'articule autour d'une typologie formelle avec ses variantes selon l'exigence de la commande, le lieu où il est placé et l'adaptation à ce dernier. Par typologie on considère la forme de l'œuvre (le plan) et l'organisation dans la superposition des registres qui la structurent.

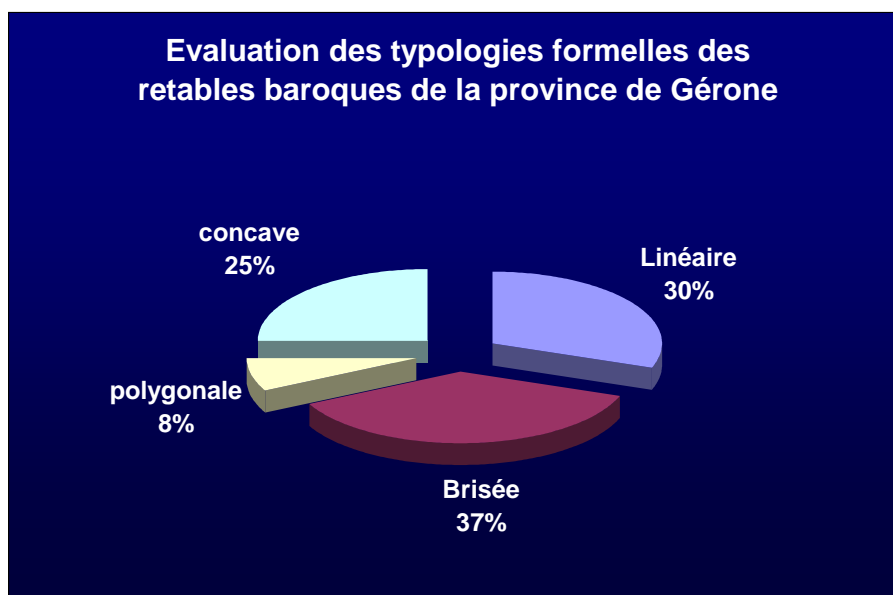
L'analyse des formes des œuvres proposées dans cette étude démontre que les retables s'adaptaient pour la plupart à l'architecture des chapelles ou des absides auxquelles ils étaient destinés. La base du retable conditionne tout l'ensemble de l'œuvre. On dénombre essentiellement quatre formes typologiques : la structure linéaire, brisée, polygonale et la structure concave ou curviligne<sup>6</sup>. Les types de formes qui sont les plus utilisées sont les linéaires et les brisées. Les typologies polygonales ou concaves sont moins communes mais apparaissent pour s'adapter au chevet de l'abside ou de la chapelle de l'église où le retable devait être placé. On remarque que la plupart des œuvres à typologie concave ou curviligne sont les grands polyptyques de la plénitude du baroque catalan<sup>7</sup> comme les retables de la Vierge du Rosaire d'Olot, de la Vierge au Sept Douleurs de Besalú, d'Arenys de Mar, du

<sup>5</sup> Martin González, J.J. : *El retablo barroco en España*, éd. Editorial Alpuerto, Madrid, 1993, p.10.

<sup>6</sup> Annexe I.1, tableau 8, p. 1138.

<sup>7</sup> Etude réalisée sur les 92 exemplaires de retables baroques présentés dans le Catalogue.

maître-autel de Cadaquès, de Palafrugell, de Llofriu, du maître-autel de Fornels de la Selva pour les plus représentatifs<sup>8</sup> (secteur 7). Si on effectue un calcul de la profondeur moyenne des exemplaires présentés dans ce corpus d'étude, on observe que les œuvres fabriquées au début du XVIII<sup>e</sup> siècle présentent des caractéristiques typologiques tendant vers la forme polygonale de type concave ou curviligne. La profondeur moyenne de ces retables représente une valeur approximative de 5m80<sup>9</sup>. On est amené à se demander s'il s'agit de la tendance stylistique du moment ou si le choix du commanditaire tend vers une sensibilité artistique d'un baroque plus évident. Il est toutefois difficile d'élaborer une analyse comparative et précise de la question étant donné que le sculpteur Pau Costa est l'auteur de la majorité de ces retables.



#### Secteur 7

<sup>8</sup> Voir CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°30, n°41, n°31, n°57, n°42, n°69, n°70

<sup>9</sup> Calcul effectué à partir de 8 retables fabriqués entre 1704 et 1777 :

- Maître-autel, Cassà de la Selva, triptyque brisé, profondeur =9m33 (1704/1705)
- Vierge du Rosaire, Olot, polyptyque curviligne, profondeur=4m80 (1704)
- Maître-autel, Arenys de Mar, polyptyque concave, profondeur=8m40 (1706)
- Saint Joseph, Olot, polyptyque brisé, profondeur=5m70 (1707)
- Saint Narcisse, cathédrale de Gérone, triptyque brisé, profondeur=2m50 (1710)
- Vierge aux Douleurs, cathédrale de Gérone, triptyque linéaire, profondeur=2m92 (1717)
- Maître-autel, Cadaquès, polyptyque concave, profondeur=5m80 (1723)
- Sainte Anne, cathédrale de Gérone, profondeur=2m06 (1777)



L'évolution typologique concerne également la superposition et le nombre de registres qui conforment le retable. Jusqu'au dernier tiers du XVII<sup>e</sup> on fabrique surtout le retable type triptyque, structuré par un socle, une prédelle, un ou deux corps, et un attique. Les normes traditionnelles de la superposition des ordres que l'on mettait en valeur en empilant les corps pendant la Renaissance, comme le retable du maître-autel de l'église paroissiale de Palamos<sup>10</sup>, disparaissent progressivement pour laisser place à une disposition plus simple, réduite à la superposition de deux corps encadrés par des travées verticales<sup>11</sup>. Avec l'avènement du style baroque apparaissent des retables à partir du derniers tiers du XVII<sup>e</sup> et ce jusque vers 1730 sous forme de grands triptyques et polyptyques à structure brisée, polygonale ou concave, présentant une superposition de quatre registres et deux travées latérales en moyenne pour les triptyques et de cinq registres et de quatre travées latérales pour les polyptyques. Après cette période on assiste à une évolution du retable le transformant en une œuvre beaucoup plus classique, formée pour la majorité de trois registres avec ou sans prédelle - socle, corps principal, attique -, devenant essentiellement un support pour l'imagerie où la scène narrative n'a plus sa place<sup>12</sup>.

#### b) Les éléments architectoniques

Le retable est un ensemble composé par des éléments de soutien mais aussi par des éléments soutenus. Parmi les éléments de soutien, la colonne représente le support le plus utilisé dans le retable baroque catalan.

Le relevé effectué sur les 96 exemplaires présentés dans le catalogue nous permet de déterminer quatre types de base de colonnes avec leurs variantes (fig. 1 à 4) :

- la colonne striée imitant la forme de la spirale,
- la colonne cannelée,
- la colonne torse,
- la colonne à fût lisse.

<sup>10</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue, n° 1.

<sup>11</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue thèse : citons à titre d'exemples les retables de saint Etienne d'Olot, n°5, de la Vierge du Rosaire d'Arenys n°6, ou encore celui des Quatre Saints Martyrs de la cathédrale de Gérone n°9.

<sup>12</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°54, n°55, n°56, n°60, n°64.



**Figure 1 : colonne striée** **Figure 2 : colonne cannelée** **Figure 3 : colonne torse** **Figure : 4 colonne lisse**

Comme nous le rappelle J.J. Martin González on trouve sur les retables jusqu'à la moitié du XVIIème siècle la colonne de type cannelée surmontée d'un chapiteau d'ordre corinthien ou d'ordre composite<sup>13</sup>. La colonne striée reproduisant un mouvement torsadé va représenter la première étape annonçant le baroque. Comme nous pouvons le constater sur la figure 1, la colonne qui encadre la niche principale du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Arenys de Mar<sup>14</sup> (1625), comporte un fût strié imitant un mouvement en spirales. Le premier tiers du fût est orné par une décoration de type végétal. La colonne est surmontée par un chapiteau d'ordre corinthien. La colonne cannelée se décline sous deux formes. La première, type classique comme celle qui figure sur le retable de sainte Catherine de la cathédrale de Gérone (1643), présente un fût cannelé avec un tiers orné (fig.2). La seconde on la retrouve à partir de 1710, pleine période de la colonne torse, où elle se revêt d'une guirlande disposée de façon hélicoïdale dont le mouvement imite celui de la colonne torse. C'est le cas pour les retables de saint Narcisse (1710) et de saint Michel (1716) de la cathédrale de Gérone, du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès (1723), du

<sup>13</sup> Martin González, J.J. : *El retablo barroco...*, op.cit., p.12.

<sup>14</sup> CD-R 2, Catalogue : n°6.

retable du maître-autel de Llofriu (seconde moitié du XVIIIème siècle) et des représentations de colonnes sur les quatre retables peints en perspective de l'église paroissiale de Navata (1725- ?) (Fig. 5 à 8) .



**Figure 5: colonne cannelée avec guirlande hélicoïdale**

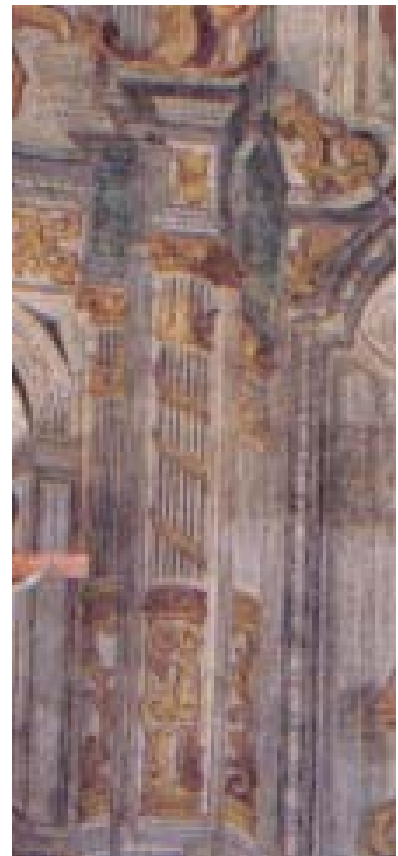


**Figure 6 : colonne cannelée avec guirlande hélicoïdale**

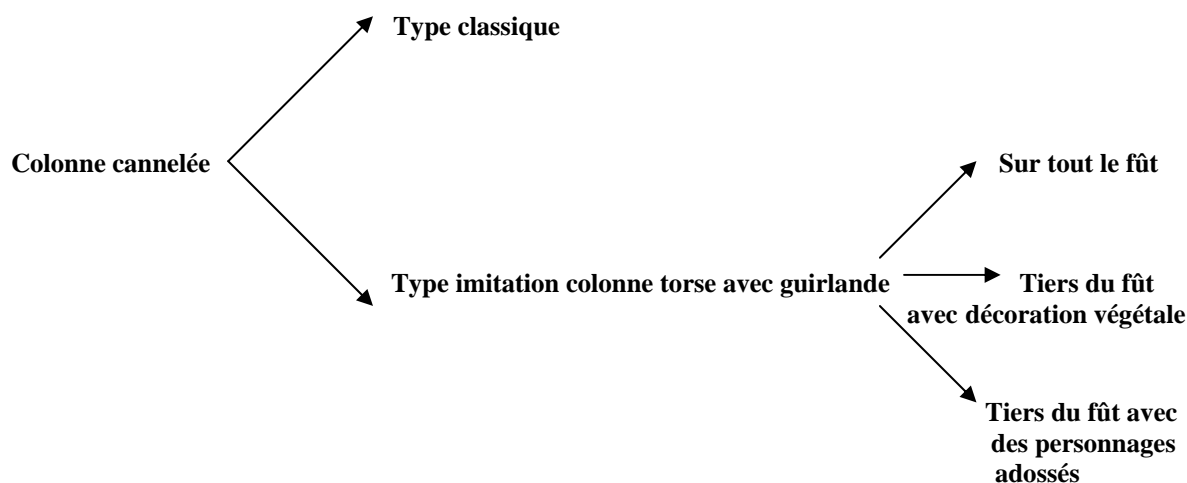


**Figure 7 : colonne cannelée avec guirlande végétale disposée en croix**

**Figure 8 : colonne cannelée avec guirlande hélicoïdale peinte en perspective.**



La colonne cannelée avec comme ornement une guirlande hélicoïdale se décline elle-même en trois variantes : la colonne cannelée avec la décoration végétale hélicoïdale, celle dont le tiers inférieur du fût présente une ornementation de type végétal et des personnages adossés (type colonne du retable du maître-autel de Palafrugell) et celle dont le tiers inférieur est uniquement orné avec des figures (Cadaquès).



La colonne torse apparaît dans notre corpus de retables vers 1679-1680 avec le retable des Quatre saints Martyrs de la cathédrale de Gérone<sup>15</sup>. La colonne torse est l'élément architectonique de base pour comprendre le retable baroque. Elle évolua vers des formes différentes au fur et à mesure que l'on avançait vers la plénitude du baroque. Ornementée par des guirlandes ornées de rinceaux de raisins, d'anges, d'oiseaux, de feuillages, de fleurs, disposées sur ou entre les spirales, elle allait progressivement être dépouillée de tous ces

<sup>15</sup> Si on se réfère au catalogue on constate que le retable de l'Immaculée Conception de la chapelle privée du Palais Caramany de Gérone est antérieur à celui des Quatre Saints Martyrs. Seulement comme nous l'avons notifié dans le commentaire, ce retable paraît être un œuvre assez éclectique étant donné que la structure n'est pas contemporaine des panneaux peints qui composent les travées de l'œuvre. En l'absence de documentation précise il est difficile d'affirmer avec certitude que cet exemplaire est une œuvre datant de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. La date précisée sur le catalogue et dans le commentaire est celle qui figure sur un des cartouches situé sur l'œuvre. Elle a été précisée à titre de repère mais sans avoir la certitude absolue que la structure intégrale du support appartienne à cette période.

ornements. Son développement sera différent selon les pays dans lesquels l'art baroque apparaîtra. Etant donné que les premières colonnes torsées sont apparues en 1625<sup>16</sup> il y a une certaine probabilité à ce que la colonne soit arrivée en Catalogne quelques décennies plus tard. Elle se présente sous deux formes : la colonne torsée à six spirales et la colonne torsée à quatre spirales (Fig. 9 et 10 ).



**Figure 9 : colonne torsée à six spirales**

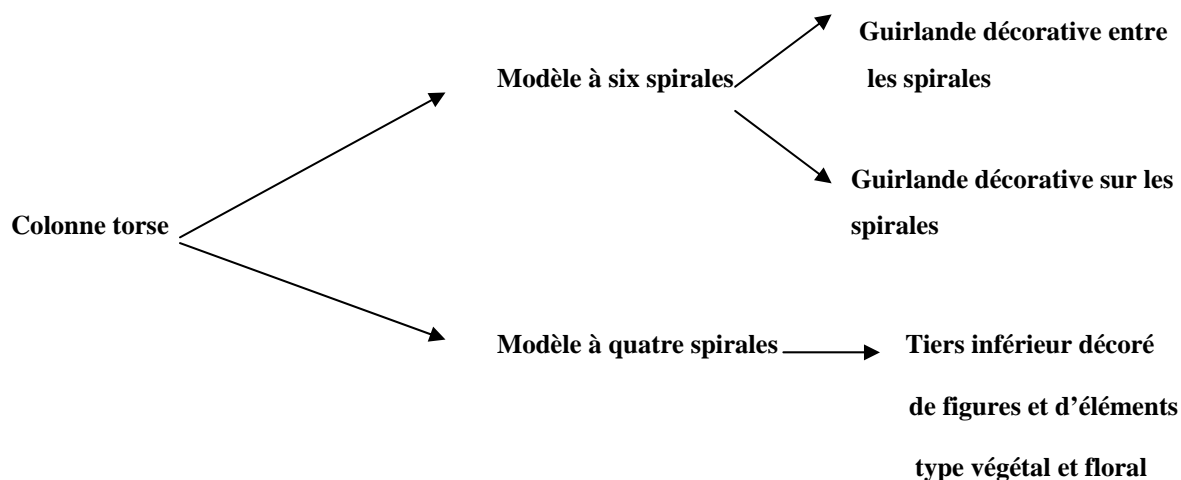


**Figure 10 : colonne torsée à quatre spirales**

<sup>16</sup> Martin González, J.J. : *El retablo barroco...*, *op.cit.*, p.12, note 29 : l'auteur cite un article du professeur Otero Tuñez dans lequel il est notifié que des colonnes torsées furent réalisées pour le retablo des « *Reliquias* » de la cathédrale de Santiago de Compostella (1625).



La colonne torse entière est le modèle de colonne que l'on trouve le plus fréquemment sur les retables. Sur la totalité du corpus elle représente environ une valeur de 30 % ; les colonnes torsées à quatre spirales avec le tiers inférieur ornementé, environ 5%.



Le dernier type de colonne utilisée dans la production baroque catalane est le modèle de la colonne à fût lisse. On la trouve indifféremment au début du XVII<sup>ème</sup> mais aussi lors du premier quart du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Elle se décline également sous deux variantes : la colonne à fût lisse entourée par une guirlande hélicoïdale reproduisant ainsi le mouvement de la colonne torse (type colonne d'un des trois retables baroques datant de 1728 de l'église paroissiale de Colomers) ( Fig.11) et sous sa seconde variante, recouverte d'une ornementation de type végétal généralement apposée dans la partie supérieure du fût, comme les colonnes du retable du maître-autel du couvent de Santa Clara de Vic (1721) ou encore celui d'une chapelle latérale de l'église paroissiale de Beget (Fig. 12)

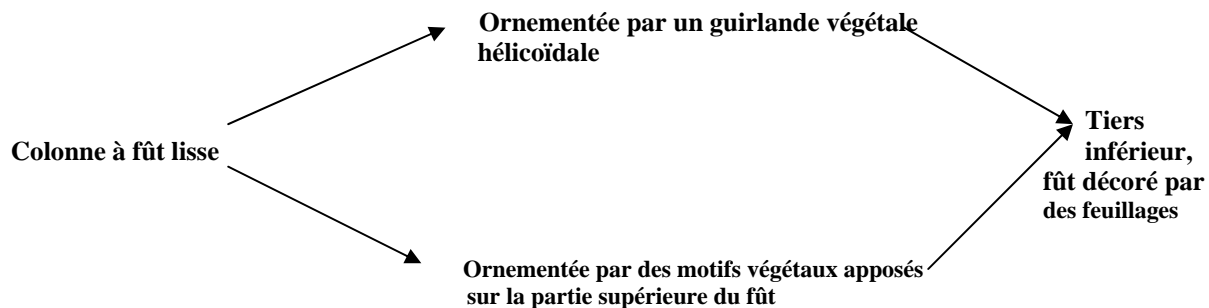


Figure 11 : colonne à fût lisse ornée d'une guirlande hélicoïdale



Figure 12 : colonnes à fût lisse ornementées par des éléments végétaux





Il arrive que des œuvres comme les retables de Cadaquès ou de Palafrugell combinent l'utilisation de types différents. Par exemple le retable du maître-autel de Cadaquès présente dans sa partie centrale des colonnes cannelées dont le tiers inférieur est ornementé par des « *putti* », surmontées par un chapiteau corinthien alors que sur les travées latérales du corps principal sont figurées des colonnes à fût lisse ornementées par une guirlande végétale de type hélicoïdal imitant la colonne torse à six spirales.

Le pilastre est un élément de support peu utilisé dans le retable baroque catalan. Les quelques exemplaires les plus intéressants ont été relevé sur trois retables de la cathédrale de Gérone fabriqués entre 1710 et 1716. Il s'agit des retable de l'Annonciation (1710), où les pilastres sont situés au niveau de l'attique ( Fig.13), de saint Narcisse (1710) où les pilastres sont situés à chaque extrémité du corps principal de l'œuvre (Fig.14) et de saint Michel (1716) où les pilastres encadrent le panneau central de l'attique (Fig. 15).



Figure 13 : retable de l'Annonciation    Figure 14 : retable de st Narcisse    Figure 15 : retable de st Michel

Comme on peut le constater sur ces trois photographies, les pilastres sont essentiellement d'ordre composite. Le point commun aux trois exemplaires est l'ornementation utilisée. La tendance générale se traduit par la représentation d'éléments de type végétal et floral figurés sous diverses formes : feuilles et fleurs pour l'essentiel. Disposés sur la partie frontale du pilastre selon un axe vertical, ces ornements sont dorés en majorité.

Comme nous le rappelle J.J.Martin González, afin d'élever encore plus haut le tabernacle le nombre de gradins s'est accru avec l'insertion de ce dernier<sup>17</sup> lors de la première moitié du XVIIIème siècle. Eléments qui à l'origine servaient de support aux objets qui ornaient l'autel tels les chandeliers, les candélabres (Fig. 16), il est devenu au XVIIIème un support fondamental lui conférant ainsi une fonction à caractère religieux : mettre en exergue le thème de l'Eucharistie (Fig. 17).



**Figure 16 : Gradins du retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale d'Olot**

<sup>17</sup> Martin González, J.J. : *El retablo barroco...*, op.cit., p.135 : « *El retablo muestra la significación eucarística por medio del sagrario (...)*De su creciente importancia manifiesta la tendencia a elevarse en el retablo hacia un punto medio. Para ello se arbitran una grada, que preparan la sensación de subida espiritual, de escala del Cielo ».



**Figure 17 : gradins du retable du maître-autel, église paroissiale de Cadaqués**

Les gradins sont dans la plupart des cas ornementés par une décoration de type végétal représentant des feuillages se terminant en volutes entre lesquelles sont figurés des têtes d'anges ailés.

Élément symbolisant dans toute sa force le support du retable en entier, l'atlante est représenté au niveau du socle, réparti de façon équitable en fonction de la typologie de l'œuvre. Nous les trouvons sur les retables de Palafrugell et de Cadaqués (Fig. 18 et 19).



**Figure 18 : atlante, socle du retable de saint Martin, église paroissiale de Palafrugell**

**Figure 19 : atlante, socle du retable du maître-autel, église paroissiale de Cadaquès.**





### c) Les entablements

Déterminer de façon précise les types d'entablements utilisés dans le retable baroque est une entreprise complexe étant donné la variété typologique des œuvres. Même si on constate des schémas à typologie répétitive, il n'en demeure pas moins qu'une œuvre est unique ce qui sous-entend que l'entablement s'adapte à cette dernière. Par ailleurs d'autres facteurs comme l'emplacement dans lequel le retable est destiné revêt une importance capitale dans la forme d'entablement qui sera utilisée. Partant du principe que le retable baroque catalan a évolué selon quatre étapes qui se sont développées entre le début du XVII<sup>ème</sup> siècle et le derniers tiers du XVIII<sup>ème</sup>, on considère deux formes d'entablements présentant chacune plusieurs variantes. La première forme est l'entablement continu que l'on retrouve sur les retables post-conciliaires tels ceux de Palamos (1580) et de la Vierge du Rosaire de Vilabertran (1606) dont la fonction est de séparer les différents registres de l'œuvre (Fig. 20 ).



**Figure 20 : entablement continu de séparation entre le premier corps et le second du retable du maître-autel, église paroissiale de Palamos.**

La première variante de l'entablement continu se matérialise par une brisure en angle droit au niveau de la travée centrale. Le retable de sainte Catherine de la cathédrale de Gérone (1643) présente au niveau de l'attique cette forme d'entablement (Fig.21).



**Figure 21 : entablement de séparation entre le corps principal et l'attique, retable de sainte Catherine, cathédrale de Gérone.**

La seconde variante se caractérise par une brisure toujours au niveau de la travée centrale, mais la différence réside dans la forme de cette dernière : elle ne forme plus un angle droit mais une courbe, ce qui rompt le statisme de la structure d'ensemble (Fig.22).



**Figure 22 : entablement de séparation entre le corps principal et le second, retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale d'Arenys de Mar (1625).**

L'entablement que l'on considère baroque se décline sous trois variantes. La première concerne des retables de la fin du XVIIème siècle, où la brisure de l'entablement se décale en angle droit sur deux niveaux. Les retables des chapelles latérales de l'église paroissiale de Cadaquès illustrent parfaitement ce type de brisure (Fig. 23).



**Figure 23 : entablement de séparation entre le corps principal et le second, retable de saint Jean-Baptiste, église paroissiale de Cadaquès (1672).**

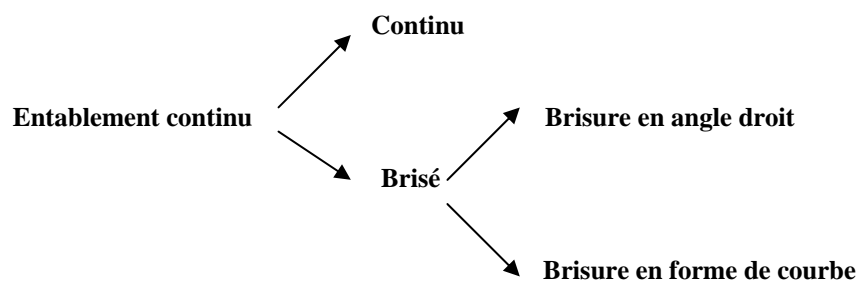
L'entablement pleinement baroque présente une typologie qui se caractérise par la présence de plusieurs brisures au niveau de sa structure qui se déclinent en deux variantes : les brisures en angle droit, comme celles que l'on peut constater sur le retable de saint Michel de la cathédrale de Gérone (Fig.24), et les brisures de forme concave ou convexe que l'on peut trouver sur des retables comme ceux de Cadaquès ou d'Arenys (Fig.25), qui contribuent par la présence de leurs formes courbées à donner un plus grand dynamisme à l'ensemble de la structure.

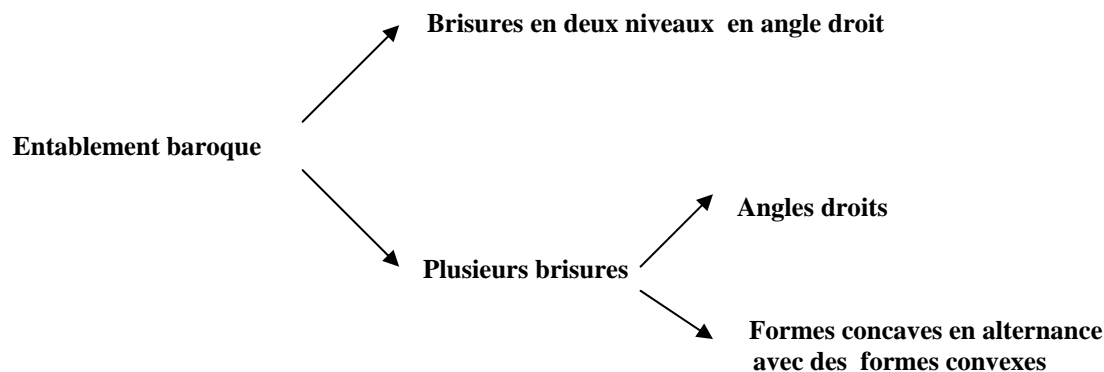


Figure 24 : détail entablement, retable saint Michel, cathédrale de Gérone.



Figure 25 : entablement de séparation entre le second corps et l'attique, retable maître-autel de Cadaqués.





#### d) L'ornementation

L'ornementation est l'élément caractéristique du retable baroque. Plus ou moins profuse selon l'époque à laquelle le retable a été fabriqué, elle se présente sous divers aspects. Un ornement peut être une décoration représentant des végétaux, des fruits ou des fleurs, une représentation animale, des figurations d'anges, de têtes d'anges ailées, de « *putti* ».

La catégorie des ornements type végétal est représentée sur l'ensemble de l'œuvre dans des zones précises. Si on effectue une lecture morphologique de l'œuvre, on constate que le socle, registre habituel du retable catalan, quel que soit le type d'éléments qui le composent (scènes en relief, blason du commanditaire, écu avec anagramme marial, figures) comporte selon des proportions différentes généralement une décoration de type végétal que l'on peut retrouver sur les encadrements, à titre d'ornements dans les parties extrêmes de l'œuvre, ou sur une autre partie. Les gradins de l'autel sont toujours ornementés par une décoration de type végétal, parfois entrecoupée par des têtes d'anges ailées. Les formes sont généralement de type courbe, se terminant souvent en volute. Dorée dans la majorité des cas, elle rappelle souvent le type d'ornementation que l'on retrouve au niveau de la prédelle. L'ornementation de la prédelle revêt différents aspects dans sa représentation. En effet, on peut déterminer quatre combinaisons ornementales.

La première concerne les prédelles sur lesquelles sont représentées des scènes narratives sculptées en demi-relief, souvent encadrées par les piédestaux décorés par une ornementation de type végétal avec des têtes d'anges ailées ou des anges en attitude « d'atlante » (Fig. 26 et 27).





Figure 26 : prédelle du retable de saint Jean-Baptiste, église paroissiale de Cadaquès



Figure 27 : détail ornemental, prédelle du retable de saint Michel, cathédrale de Gérone

La seconde variante est le type de prédelle qui ne comporte que de la décoration végétale parfois associée à la représentation de fruits (Fig. 28).



**Figure 28 : prédelle du retable du maître-autel, église paroissiale de Sant Cebrià de Vallalta.**

La troisième combinaison compose à la fois des ornements de type végétal, des scènes sculptées en relief et des figures. Tel est le cas de la prédelle du retable du maître-autel de Cadaquès (Fig. 29).



**Figure 29 : prédelle du retable du maître-autel, église paroissiale de Cadaquès.**

La quatrième et dernière catégorie d'ornementation de prédelle est celle qui combine les scènes sculptées en relief et la décoration de type végétal (Fig.30).



**Figure 30 : prédelle du retable de saint Martin de Tours, église paroissiale de Cassà de la Selva (copie).**

L'ornementation de type végétal est également présente sur les encadrements des scènes sculptées en demi-relief, parfois sur les contours des blasons, évidemment sur les colonnes torsées, sur les tiers inférieurs des fûts des colonnes et sur les ornements architectoniques de l'attique.

En général les motifs représentés sont des tiges desquelles partent de grandes feuilles, des feuillages entrelacés sous forme de guirlandes parfois entrecoupées par quelques fleurs, par des motifs figurant des fruits à signification eucharistique pour la majorité d'entre eux, comme les rinceaux de raisins ou sous forme de corbeille comme c'est le cas pour les retable de saint Isidore et de saint Antoine de Padoue (1702) de l'église paroissiale de Cadaquès (1718).

La décoration des retables à l'aide d'animaux est très rare. Lorsqu'on emploie une ornementation de type animalier c'est toujours en référence symbolique plus qu'en référence ornementale. En effet, les oiseaux qui picorent le raisin sur les colonnes torsées et le pélican qui ouvre sa poitrine pour raviver ses petits ne peuvent être que des symboles eucharistiques. On trouve avec fréquence la première catégorie d'oiseau sur de nombreux retables notamment dans l'ornementation des colonnes torsées. La représentation du pélican est beaucoup plus rare. L'attique du retable de Cadaquès est finalisé par un pélican avec ses petits et la prédelle du retable de saint Michel de la cathédrale de Gérone est ornementée par un pélican flanqué par deux anges.

Les anges et les « *putti* » font également parti des éléments ornementaux. En dehors de leur signification symbolique, ils se présentent sous trois variantes :

- les anges figurés en entier adoptant diverses attitudes selon la fonction qu'on leur confère sur le retable. Ils sont représentés à tous les niveaux de l'œuvre pouvant aller du socle jusqu'à l'attique.
- les têtes d'anges ailés, éléments décoratifs que l'on trouve généralement sur les encadrements des scènes sculptées, sur les entablements, encadrant des médaillons, des cartouches, sur les supports des images, sur les gradins, sur les socles, les prédelles et les attiques, sont également figurées avec une certaine fréquence sur l'ensemble des œuvres étudiées
- les « *putti* », un peu moins fréquents sont présents sur les encadrements de scènes, sur les supports d'images et sur les entablements.

Lors de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, on assiste à l'éclosion progressive du retable baroque catalan qui présentait déjà des caractères très baroques non seulement dans l'aspect structurel mais aussi dans la figuration ornementale. La colonne torsée se développe de plus en plus, s'isole configurant ainsi une plus grande profondeur à l'œuvre tout en valorisant la sculpture en ronde-bosse. Le travail en volume en ressort d'autant plus. Citons à titre d'exemple le retable de saint Christophe de Les Planes d'Hostoles, œuvre datant probablement du début du XVIII<sup>e</sup> siècle qui illustre ce moment transitoire du passage au baroque torsé ou « *salomonique* »<sup>17</sup> selon la qualification de César Martinell. Triptyque brisé à forme polygonale, le retable est structuré par quatre registres horizontaux divisés par trois travées verticales. De composition mixte, le retable se présente en deux plans : au premier plan ressortent les images, dont la combinaison du travail en ronde-bosse associée à leur disposition sur l'œuvre par rapport à la structure de l'œuvre leur confère un rôle essentiel dans la mise en avant au premier plan de cette dernière. Au second plan apparaît la composition architectonique mise en valeur par la présence des toiles peintes situées dans la partie la plus retirée du retable permettant ainsi que la disposition architectonique ressorte encore avec plus de vigueur<sup>18</sup>. On remarquera l'importance du socle qui sert de support au tabernacle présenté dans la travée centrale. Nous sommes dans une période où le retable va revêtir une signification eucharistique par l'insertion du tabernacle, forme évoluée de l'ostensoir, afin de mettre en exergue l'exposition du Sacrement. En Catalogne le tabernacle a une forme circulaire ou semi-circulaire avec une ouverture devant. Parmi les œuvres analysées il se présente sous deux variantes : de forme convexe, ses portes sont peintes comme le tabernacle du retable d'Arenys de Mar ( Fig. 31) ou celui de saint Christophe de Les Planes d'Hostoles (Fig 32).



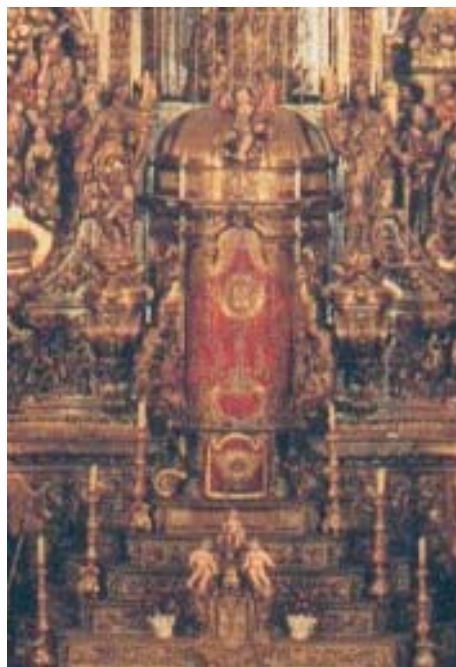
**Figure 31 : Tabernacle, maître-autel d'Arenys de Mar**      **Figure 32 : Tabernacle, maître-autel Les Planes**

<sup>17</sup> Par référence à l'ouvrage de Juan Caramel, *Templum Salomonis, Rectam et obliquam Architecturam*, 1678, œuvre qui eut une grande influence sur l'architecture baroque espagnole.

<sup>18</sup>CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°40.



Le second modèle de tabernacle est de forme cylindrique rehaussé d'une coupole comme ceux qui ornent les retables de Palafrugell ou de Cadaquès (Fig.33).



**Figure 33 : Tabernacle, maître-autel de Cadaquès.**

Le retable baroque catalan comme la production artistique de la péninsule ibérique est passé du début du XVII<sup>ème</sup> au dernier quart du XVIII<sup>ème</sup> siècle par plusieurs étapes de transformation morphologique, présentant ainsi diverses variantes typologiques promouvant un phénomène ascendant dans l'insertion et le développement de l'ornementation. On dépure les formes structurelles afin de laisser place à une exaltation décorative. La sculpture catalane va se développer progressivement au cours du XVII<sup>ème</sup> siècle pour connaître au XVIII<sup>ème</sup> un véritable apogée non seulement artistique mais aussi productive. La tradition à la fois artisanale et corporative très ancrée en Catalogne produira des dynasties de sculpteurs comme les Costa, les Sunyer, les Pujol, les Morato, dont la production mettra en exergue un haut niveau technique et artistique qui transparaît dans les quelques exemplaires sauvés des conflits les plus destructeurs pour la production catalane. Peu d'endroits en Espagne surent

maintenir un aussi haut niveau avec une telle qualité professionnelle la production de retable<sup>19</sup>.

Si on considère la notion d'école comme la coïncidence du lieu, du temps, d'artistes et de production alors on peut considérer qu'il existe une école catalane de la sculpture baroque.

## 2 – L'école baroque catalane locale

La production catalane en matière de retable, malgré les nombreuses destructions d'œuvres depuis la « *desamortización* » de 1835, nous offre quelques exemplaires encore conservés dans les provinces catalanes. L'étude de la diffusion du retable baroque en Catalogne et notamment dans la province de Gérone, comme nous le verrons dans la partie suivante, nous permet d'élaborer l'hypothèse d'une production intense et de qualité, notamment entre le derniers tiers du XVIIème et la première moitié du XVIIIème malgré la Guerre de Succession. Même après cette période de baroque torse, le phénomène baroque continuera en Catalogne sous une forme plus classique voire néoclassique vers la fin du XVIIIème, que l'on qualifiera de tardif ou d'académique. Sans cette destruction massive d'œuvres, comme le fait justement remarquer J.J.Martin González, la Catalogne aurait pu offrir un des meilleurs ensembles sculptural de l'Espagne<sup>20</sup> présentant ses diverses variantes locales selon les influences artistiques du moment tout en gardant tout au long de sa production un certain classicisme dans ses lignes. Le baroque catalan n'est-il pas plus austère et moins exubérant que la production sévillane ou madrilène ? L'analyse des retables proposés dans cette étude nous permet d'observer cette constante dans l'aspect représentatif de l'œuvre dont la fonction revêtait plus un caractère dévotionnel local à fonction « utilitaire » (saints contre la peste, les intempéries, pour favoriser les récoltes) et sociale que l'exaltation d'un certain pathétisme que l'on peut observer sur de nombreuses œuvres. Il apparaît très clairement que la sculpture baroque catalane n'a pas atteint la force expressive qui caractérise la production de retable dans d'autres provinces espagnoles. La sculpture de la première période mettait en exergue une tendance très classique répondant ainsi aux critères post-conciliaires où l'austérité du tracé architectural formait une combinaison parfaite avec le statisme des images. Comme le souligne César Martinell<sup>21</sup>, bien que la Catalogne suivra la tendance générale espagnole, l'art baroque catalan restera fidèle à la sobriété déjà constatée

<sup>19</sup> Martin González, J.J. : « *La escultura del siglo XVII en las demas escuelas españolas* », in *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVIII*, Summas Artis, vol. XXVI, éd. Espasa Calpe S.A., Madrid, 1982, p. 396.

<sup>20</sup> Martin González, J.J. : « *La escultura del siglo XVII...* », *op.cit.*, p.396.

<sup>21</sup> Martinell, C. : *Arquitectura i esculturas ....* », Vol.I, *op.cit.*p.37.

dans l'art médiéval. L'enrichissement de l'ornementation, l'adaptation de la typologie, l'insertion d'éléments architectoniques plus exubérants, un tracé de lignes plus courbé, plus mouvementé va conférer à la sculpture ainsi qu'à l'œuvre un caractère baroque qui ne fera que s'accroître au fur et à mesure que l'on approche du XVIII<sup>ème</sup> siècle, période de l'éclosion du retable baroque catalan.

Lors de la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle le retable va évoluer vers une tendance unitaire mettant ainsi en valeur l'image titulaire de l'œuvre. Selon ses diverses variantes ce dernier pourra présenter des reliefs sur les travées latérales imitant la forme et la composition géométrique de la toile peinte comme le retable de saint Etienne de l'église paroissiale d'Olot, fabriqué en 1618 par Domingo Casamira, ou combiner au niveau des travées latérales des reliefs qui encadrent la travée centrale avec une figuration statuaire disposée dans les niches situées sur les travées latérales extrêmes comme c'est le cas pour le retable de saint Etienne de l'église paroissiale de Bordils (1608) qui est une forme évoluée du retable du maître-autel de Palamos (1580) qui lui, combine sculptures et peintures sur bois.

Avec le sculpteur Augusti Pujol on atteint la maîtrise d'une technique sculpturale dont la facture stylistique s'exalte dans l'art de combiner les éléments entre-eux. En effet, si on prend comme exemple le retable de la Vierge du Rosaire d'Arenys de Mar (1625) qu'il a fabriqué en collaboration avec Josep Oliu, on observe le côté pictural de sa facture stylistique dans les reliefs situés au niveau des travées latérales de l'œuvre. Il est l'auteur de nombreux retables entre autres pour les plus belles pièces des retables du Rosaire de Sarrià (1617), de Barcelone (1619), de l'Immaculée Conception de Verdú (1623), considérée comme son œuvre maîtresse. La seconde moitié et notamment lors du dernier tiers du XVII<sup>ème</sup>, les œuvres se caractérisent par l'application du mouvement dans les lignes et les formes afin de donner plus de réalisme à la sculpture. Le retable devient un support sur lequel sculpture, architecture et ornementation se fondent pour former un ensemble homogène duquel ressortira une grande force expressive par laquelle se manifestera cette théâtralité baroque si souvent observée. La Catalogne suivra cette tendance tout en gardant une certaine réserve notamment dans l'expressivité de ses formes. En Catalogne deux formes de retables coexistent pendant cette période. Selon César Martinell parmi les retables de type traditionnel il y a des exemplaires dont les corps sont superposés, type le retable du maître-autel du sanctuaire de la Gleva, fabriqué en 1683 par Pau Sunyer en collaboration avec Francesc Ferriol, et ceux qui tendent vers une intégration unitaire, tel le retable de la Crucifixion situé dans la chapelle grégorienne de la cathédrale de Gérone (1683) ou celui de l'Immaculée Conception de la cathédrale de Tarragone. Le XVIII<sup>ème</sup> siècle catalan donnera de plus en plus d'importance à la partie centrale de l'œuvre

ce qui lui confèrera un caractère unitaire. Les grandes œuvres comme celle de Cadaquès, de Palafrugell, de Cassà de la Selva ou encore d'Arenys de Mar<sup>22</sup> pour ne citer que les plus connues reposent sur un socle qui est plus relevé, plus haut, sur lequel les portes sont sculptées. Le nombre de gradins s'accroît revêtant ainsi la forme d'un escalier qui va conduire au tabernacle. L'image titulaire est présentée dans une immense niche. Les œuvres les plus caractéristiques de cette nouvelle typologie sont celles de Pau Costa, sculpteur avant-gardiste dont les quelques exemplaires sauvés de la destruction et les quelques photos conservées des retables qui ont été brûlés, nous permettent d'admirer probablement les plus belles œuvres de la plénitude du baroque catalan qui ont été fabriquées dans la province de Gérone. Ce n'est pas déconsidérer les autres œuvres que d'affirmer cela. Cependant, son style à la fois délicat et détaillé, enlevé et rythmé transmet le dynamisme recherché dans le baroque. Les anges dont les corps et les tuniques sont ondulés confèrent une sensation aérienne selon la posture dans laquelle ils sont figurés et l'endroit où ils sont situés sur le retable. Ses « Immaculées » et ses « Assomptions » dénotent toujours cette sensation de légèreté, plus ou moins aériennes selon les retables. Cependant lorsque le cas ne se présente pas, l'impulsion donnée aux vêtements, aux drapés confère une certaine ampleur dans la figuration de l'ensemble. C'est à partir de 1721 que l'on va voir apparaître une nouvelle variante du retable qui va annoncer le Classicisme catalan : le retable du maître-autel du couvent de Santa Clara de Vic fabriqué par Josep Sunyer et Jacint Morato. De la collaboration de ces deux sculpteurs va résulter une magnifique œuvre qui va « trancher » avec l'exubérance décorative de la période précédente. En effet les colonnes et les entablements sont dépourvus de toute ornementation si ce n'est quelques motifs de type végétal disposés ou apposés dans des zones bien précises. Nous sommes en présence d'un baroque monumental qui dans sa première étape dépure l'aspect ornemental et décoratif de l'œuvre. Bien que la tendance s'orientera de plus en plus vers un retable classique voire néoclassique, le phénomène baroque sera toujours présent en Catalogne. Le catalogue proposé dans cette étude en atteste ne serait-ce que par le nombre de retables répertoriés à tendance baroque dont les lignes architecturales et les éléments architectoniques nous rappellent l'impérieuse présence du classicisme qui a jalonné avec plus ou moins d'importance la période baroque du retable catalan. Dans cette même perspective il ne faut pas oublier de mentionner la chapelle de la Vierge dels Colls de Sant Llorens de

---

<sup>22</sup> Le socle ne comporte pas de portes sculptées comme dans la plupart des retables fabriqués par Pau Costa. La raison en est que le socle était déjà fabriqué quand la commande lui fut faite.



Morunys, œuvre tardo-baroque (1773-1784) faite par Josep Pujol<sup>23</sup>. Après cette brève considération historique du retable baroque catalan, nous allons tenter de définir les traits caractéristiques de l'école baroque catalane locale à travers l'exemple de celle de Manresa, foyer artistique dont sont issus les sculpteurs les plus réputés de la production des retables de la province de Gérone.

En 1986, J.M. Gasol, publie un article sur la question dans lequel il met en évidence l'existence d'une école sculpturale dont la production s'est exportée à différents endroits du Principat<sup>24</sup> dans un premier moment pour devenir lors d'une seconde étape le fruit d'une production locale résultante de la pratique et d'un savoir traditionnel à caractère familial représentés par les grandes lignées de sculpteurs dont la notoriété et la réputation n'étaient plus à faire. L'historiographie locale révèle la présence de nombreux sculpteurs à Manresa au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dont la spécialité se destinait à la thématique religieuse ainsi qu'à la sculpture du bois. De la taille d'images à la fabrication de retables, les ateliers n'étaient pas un phénomène exclusif des grands centres de production. Il est évident, comme l'ont démontré C. Martinell<sup>25</sup>, A.Pérez Santamaría<sup>26</sup> sans oublier J.Bosch i Ballbona<sup>27</sup>, qu'il existait des ateliers de sculpture dans les autres endroits du Principat. Cela sous-entend que parallèlement à l'école catalane de la sculpture baroque dont sont issus les plus grands sculpteurs barcelonais, il existe une production locale avec ses propres caractéristiques stylistiques issues du travail d'artisans locaux dont les ateliers furent non seulement très productifs mais aussi imposèrent un style local résultant de la transmission d'un savoir dont la technique, d'après J.J. Martín González, atteignait toujours un très haut niveau. L'analyse des contrats nous présente une variété de sculpteurs qui ont fabriqué des retables dans différentes zones de la province de Gérone. Définir quels sont les ateliers qui ont produit le plus et donc déterminer le style et l'adaptation de ce dernier en fonction de l'évolution du goût esthétique est une entreprise pour l'instant difficile à amorcer, étant donné le peu d'exemplaires baroques qui ont survécus aux destructions massives et l'état actuel de la recherche documentaire. Cependant si nous prenons dans le cas de l'étude de la province de Gérone, l'exemple de Pau Costa, atelier local dont la production est la mieux documentée, la qualité artistique du maître est notoire créant et adaptant sa facture stylistique à l'exigence de

<sup>23</sup> Segret i Riu, M., Roig i Torrentó M<sup>a</sup>.A. : *Altar dels Colls*, éd. Parroquia de Sant Llorenç de Morunys, Berga, 1984.

<sup>24</sup> Gasol, J.M. : « *L'escola barroca manresana* », *Revista de Catalunya*, n°3, décembre 1986, pp. 97-118.

<sup>25</sup> C. Martinell étudia le regroupement des ateliers de sculpture de Barcelone, Vic, Manresa et Perpignan, pour les plus importants.

<sup>26</sup> A. Pérez Santamaria présente la carte de la diffusion des œuvres produites par les ateliers de Barcelone et de Vic.

<sup>27</sup> J.Bosch i Ballbona analyse de façon détaillée le fonctionnement de l'atelier dans le Bages.

la demande, selon la pratique esthétique du moment et la zone dans laquelle il destinait ses œuvres. C'est ainsi que l'on observe, même si parfois on constate un certain mimétisme typologique ou ornemental dans la production de ses œuvres, des retables monumentaux comme ceux d'Arenys de Mar, d'Olot ou de Cadaquès, qui présentent certaines caractéristiques novatrices comme l'insertion de l'ellipse dans la présentation de ses reliefs<sup>28</sup>, ou encore comme les retables baroques de la cathédrale de Gérone, de typologie différentes étant donné les lieux de destination, dont la finesse et le raffinement stylistique nous permettent de connaître les goûts esthétiques du moment à la cathédrale de Gérone et l'adaptation que Pau Costa en a fait. Un sculpteur évolue selon les courants de l'époque et les influences que ce dernier subit. Etant donné que peu de sculpteurs catalans sortaient du Principat, les principaux canaux de transmission se faisaient par les biais des traités d'architecture et la consultation de gravures ou d'estampes. Autre facteur et non négligeable étudié par M<sup>a</sup>.A. Roig i Torrentó<sup>29</sup> est l'influence que pouvait amener la proximité frontalière et la fréquence des relations entretenus avec les pays concernés. Dans le cas de la Catalogne ses relations avec la France et l'Italie feront que la sculpture catalane mettra en valeur un sens très marqué à tendance classiciste, omniprésent de façon plus ou moins marquée selon les époques, tout au long de sa production, l'éloignant ainsi du pathétisme baroque que l'on retrouve sur les œuvres fabriquées dans la péninsule ibérique. Cela n'empêchera pas pour autant que les caractéristiques du style baroque s'imposent progressivement comme ce fut le cas dans les autres écoles péninsulaires et européennes.

Le phénomène d'itinérance professionnelle contribuait également à diffuser un style. Comme nous l'avons vu précédemment la migration interrégionale était une pratique nécessaire pour vivre. Les contrats consultés nous permettent d'observer que les sculpteurs pouvaient travailler dans plusieurs villes voire dans plusieurs régions et même comme ce fut le cas de Luis Génères, sculpteur originaire de Manresa, qui émigra sur le territoire français, à Perpignan où il y décéda en 1710. Par ailleurs il ne faut pas non plus négliger le fait que pendant la Guerre de Succession (1700-1714), de nombreux sculpteurs allèrent travailler sur le territoire français. Les artisans se déplaçaient avec ou sans leur atelier selon la taille de l'œuvre à réaliser. C'est ainsi que l'on trouve des œuvres faites par les sculpteurs Costa, Sunyer, Pujol, Rovira pour les plus connus, destinées à d'autres zones géographiques que celle dans laquelle ils vivaient. Ce qui permet de conforter l'hypothèse que face à ce phénomène migratoire apparaît cette autre constante qu'est le développement d'une

<sup>28</sup> Retable de la Vierge du Rosaire d'Olot.

<sup>29</sup> Roig i Torrentó, M<sup>a</sup>. A : *Iconografia ...*, op.cit., pp.5-21.

production locale. Dans certain cas la nécessité économique n'était pas non plus le facteur indispensable qui expliquait ce phénomène migratoire. La notoriété de l'artiste jouait également un rôle prépondérant ce qui sous-entend la diffusion d'un style et d'une technique. J.M<sup>a</sup> Gasol<sup>30</sup> souligne le rôle important qu'eurent les sculpteurs de la dynastie des Grau, originaires de Manresa, dans l'évolution du retable baroque catalan, dont les œuvres témoignent du passage d'un baroque post-conciliaire à tendance renaissance vers les formes les plus exubérantes et richement ornementées du baroque « *salomonique* »<sup>31</sup>. La collaboration entre maîtres était un phénomène courant en Catalogne. L'association de deux ateliers dans la conception d'un retable donnait lieu à des œuvres monumentales dont la notoriété n'est plus à faire. La dynastie de Sunyer, qui donnera lieu à plusieurs générations de sculpteurs s'étendant sur un siècle et demi, produira pour l'un d'entre eux, Josep Sunyer, associé à un autre sculpteur aussi notoire que ce dernier, Jacint Morato, une des œuvres considérée comme fondamentale et significative dans le changement de l'esthétique catalane du moment : le retable du maître-autel du couvent de Santa Clara de Vic (1721). En effet au lieu de fabriquer un retable d'ordre torse, style du moment, on assiste à la naissance d'un nouveau style, beaucoup plus dépuré et plus classique qui annoncera la tendance néo-classique, que C. Martinell appelle le baroque académique. Avec la présence des Bourbons et le triomphe de Philippe V, le Principat va subir une perte d'identité à la fois administrative mais aussi artistique. Comme le souligne A. Bonet Correa, pour affirmer son pouvoir Philippe V modifiera le paysage architectural en introduisant le style français. L'architecture édilitaire relevait d'un classicisme purement français structuré par des édifices bien proportionnés dont la distribution ornementale était organisée selon une logique déterminée. A l'image de l'architecture urbaine, celle appliquée dans la conception des retables, relève d'un art officiel et académique différent de celui qui était appliqué jusqu'alors en Catalogne présentant un grand intérêt dans le domaine religieux (sanctuaires, églises, ermitages)<sup>32</sup>. Même si l'inventaire photographique des retables détruits et des œuvres relevées « *in situ* » dans les différents lieux de culte de la province de Gérone concernant les diocèses de Gérone et Vic, nous présente à partir des années 1730 des œuvres à caractère classique puis néoclassique, il n'en demeure pas moins que le caractère baroque est toujours présent ce qui rend parfois en l'absence de tout document, la datation ou l'évaluation de l'œuvre assez délicate. Il est évident qu'il existe des dénominations communes dans les pays dans lesquels le baroque a

<sup>30</sup> Gasol, J.M. : « *L'escola barroca...* », *op.cit.*, p.113.

<sup>31</sup> Sous-entendu « torse ».

<sup>32</sup> Bonet Correa, A. : *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, éd. Akal S.A., Madrid, 1990, p.78.

existé. Cependant les influences et la réception des courants européens et l'adaptation à ces derniers ne furent pas identiques à tous les foyers de production, chacun gardant son identité culturelle et artistique. C'est peut-être là un des critères du style baroque catalan : une tendance classique, issue des siècles précédents, dont la constante est indiscutable tout au long de la période considérée comme baroque, présentant selon les goûts esthétiques du moment et les influences subies par les artistes, des variantes issues de la confluence des courants artistiques européens en vogue à une période déterminée.

Le maintien du caractère familial des ateliers, la présence d'un provincialisme à caractère corporatif et artisanal, la réponse à une forte demande locale contribuèrent à ce que des ateliers spécialisés réalisèrent dans tout le Principat que ce soit au niveau régional ou local des œuvres du plus grand intérêt ne serait-ce que par leur diversité typologique. Par ailleurs d'un point de vue historique, la période étudiée se trouve dans un premier temps sous l'influence de l'art de Cour des Habsbourg pour passer sous celui de la maison des Bourbons avec l'avènement de Philippe V au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Il est indubitable que tout l'art va subir des changements sensibles et notamment le retable. A l'image de l'école baroque de Manresa, d'où sont issus des artistes dont la production a permis de déterminer un style proprement local, il n'en demeure pas moins qu'il existait probablement d'autres centres productifs en dehors de ceux de Barcelone, de Vic ou de Valls, qui regroupés par le phénomène d'associations professionnelles aurait permis de mieux cerner la question de l'existence d'une école locale dans les régions les plus importantes du Principat et concernant notre étude, la province de Gérone. Ce dont on est sûr, c'est que la production localisée dans les diocèses de Gérone et de Vic, dont de nombreuses œuvres sont encore anonymes, est le fruit des enseignements traditionnels divulgués dans les ateliers de Manresa et de Vic pour l'essentiel, ce qui nous permet de considérer l'existence d'écoles de sculptures baroques locales comme effective tout en étant promotrices d'un style catalan propre, dont le principal critère se caractérise par l'absence d'un profond pathétisme que l'on retrouve dans le baroque péninsulaire et la constante d'un classicisme architectural.

## II – LES QUATRE PHASES DU RETABLE BAROQUE CATALAN

Après une période assez modeste dans la production de la sculpture catalane à l'époque de la Renaissance, la manifestation artistique que l'on qualifie de baroque<sup>33</sup> va poindre pour se développer progressivement au XVII<sup>e</sup> siècle, atteindre son point culminant lors de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle pour retrouver une certaine quiétude avec le retour des canons classiques de type académiques, qui conduiront l'art baroque vers un concept néoclassique. Dans les productions artistiques religieuses, le retable constitue l'objet de prédilection sur le territoire catalan. Œuvre à caractère pluridisciplinaire émanant du Classicisme et de la Renaissance, le retable catalan va évoluer selon un cycle bien déterminé présentant une grande variété de typologies. César Martinell fut le premier à proposer une analyse sur l'évolution du retable baroque catalan en créant le concept de typologie sur trois périodes qu'il a qualifié de « *Primer Barroc* », de « *Barroc Salomònic* » et de « *Barroc Acadèmic* »<sup>34</sup>. Concernant notre étude, les exemplaires répertoriés dans les diocèses de Vic et de Gérone présentent les critères définis par C.Martinell dans l'étude du cycle évolutif du retable catalan qu'il nous propose. Mieux cerner l'évolution des schémas architectoniques de ces œuvres c'est analyser selon un axe chronologique défini en quatre périodes les changements notables des structures architecturales et de leurs composantes de la période que l'on considère post-conciliaire (fin du XVI<sup>e</sup> siècle) jusqu'à celle que l'on qualifiera de tardive ou d'académique (fin du XVIII<sup>e</sup> siècle).

### **1 – Les retables post-conciliaires (1580-1600)**

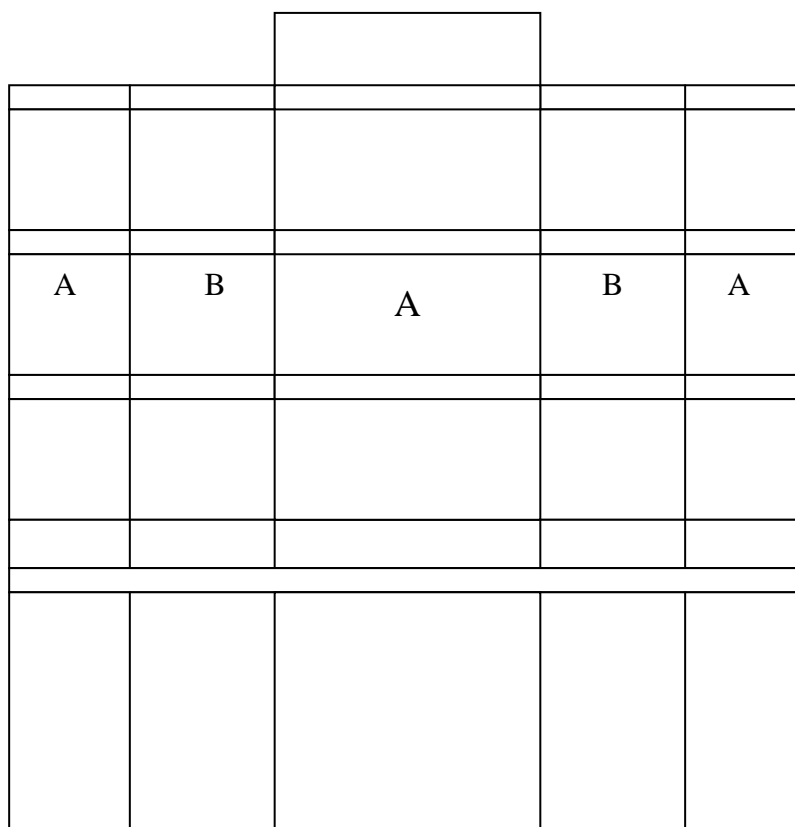
La catégorie des retables post-conciliaires présente des caractéristiques architecturales communes à l'architecture de l'Escorial<sup>35</sup>. L'œuvre revêt une typologie linéaire et sa structure est composée par des registres superposés. L'équilibre de l'œuvre s'agence entre la verticalité des travées et l'horizontalité des registres. L'architecture d'origine gréco-romaine (ordres ioniques et doriques) met en exergue la caractéristique classique de l'œuvre. Les entrecolonnements comportent des niches dans lesquelles sont exposées des images sculptées

<sup>33</sup> Rappelons qu'au XVII<sup>e</sup> siècle on n'employait pas le terme de baroque.

<sup>34</sup> Martinell, C : *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, Monumenta Cataloniae, éd. Alpha II, Vol.I, II, III, Barcelone 1959-1963

<sup>35</sup> Martin González, J.J. : *El retablo barroco...*, *op.cit.*, p.35. : l'auteur explique l'influence qu'eut le tracé architectural du retable de l'Escorial, dessiné par Juan de Herrera, qui servit de moteur à ce que J.J. Martin González appelle des plans « universels ».

en volume. Les entablements sont continus. Selon la classification de C. Martinell, le retable post-conciliaire catalan se présente sous deux variantes : l'œuvre qu'il considère comme appartenant à la première phase, type renaissance à fond plat, structurée par une typologie linéaire, des entablements continus, par la superposition de registres et, les retables appartenant à la seconde phase, variantes de la première, qui présentent par alternance sur les travées latérales des peintures et des niches dotées d'images sculptées en ronde-bosse, mettant en valeur une légère profondeur. Le retable du maître-autel de l'église paroissiale de Palamos fabriqué en 1580, présente cette typologie linéaire structurée par la superposition de trois registres surmontés d'un attique<sup>36</sup>. De forme rectangulaire, la disposition du cadre architectural présente cette structure à la fois verticale et horizontale qui s'adaptent parfaitement au chevet de l'église. Si on effectue une lecture verticale de l'œuvre, on observe que les niches s'alternent de façon régulière avec les scènes peintes sur bois (A/B/A/B/A)<sup>37</sup>. Il règne un parfait équilibre au niveau des travées latérales séparées par une travée centrale dont les niches sont un peu plus larges afin de mieux focaliser sur l'image titulaire de l'œuvre et les thèmes iconologiques les plus significatifs.



<sup>36</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°1.

<sup>37</sup> A = Niches + Images ; B= Scènes peintes sur panneaux de bois

## 2 – Les retables pré-baroques (1600-1670)

Cette période dans la phase évolutive du retable baroque catalan va se caractériser dans sa première moitié par la persistance de certains critères du retable du siècle précédent : superposition de deux ou trois registres horizontaux encadrés par des travées verticales. La catégorie de retable avec des scènes en relief va dominer au détriment de la peinture. La prédelle va prendre une certaine importance, phase préparatoire à son évolution ultérieure pour la réception de scènes sculptées en relief, dans des encadrements de type rectangulaire pour recouvrir une forme elliptique au début du XVIIIème grâce à l'initiative de Pau Costa sur le retable d'Arenys de Mar (1706). Cette période correspond également à l'introduction d'atlantes au niveau du socle. A partir de ces caractéristiques générales le retable baroque catalan va se décliner selon trois variantes typologiques qui vont passer par trois phases successives pour arriver au derniers tiers du XVIIème à l'ordre toise et au retable purement baroque.

La première phase se caractérise par des œuvres à structure linéaire, composées par deux ou trois corps superposés qui vont s'articuler par des travées comportant des reliefs et des entrecolumnements pourvus de niches dans lesquelles sont exposées des images (type retable du maître-autel de Sant Hipòlit de Voltregà)<sup>38</sup>.

La seconde phase va se caractériser par la rupture de la typologie linéaire. En effet, apparaît la forme polygonale conditionnée par l'abside sur laquelle on adapte le retable mais aussi par l'aspect oblique des travées latérales.

L'ouverture d'une plus grande niche au centre de l'œuvre, généralement située sur le corps principal et pénétrant dans le registre supérieur, va représenter un changement fondamental dans l'équilibre de la structure d'ensemble et va être considérée comme la troisième variante du retable baroque catalan.

Les retables de saint Etienne de Bordils, de saint Etienne d'Olot et de la Vierge du Rosaire d'Arenys de Mar présentent ces diverses typologies<sup>39</sup>. L'exemplaire considéré comme pleinement pré-baroque présente une typologie brisée de l'œuvre à forme polygonale qui s'adapte à l'abside de l'église. Composé par trois corps superposés, dont la niche du premier s'érige dans le registre au-dessus sans qu'elle ait pour autant un caractère unitaire, confère à ce retable des caractéristiques de la première et la seconde phase. Si on effectue une lecture verticale on observe que sur les travées latérales les niches alternent avec les scènes sculptées

<sup>38</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n° 10

<sup>39</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°4, p., n°5, n°6.

en relief type A/B/A/B/A. Œuvre très classique dont le caractère architectural est renforcé par la présence de frontons brisés dont certains revêtent la forme d'un édicule, elle présente également des caractéristiques considérées par C. Martinell dans sa classification typologique comme appartenant à la seconde phase qui se caractérise par les critères suivants :

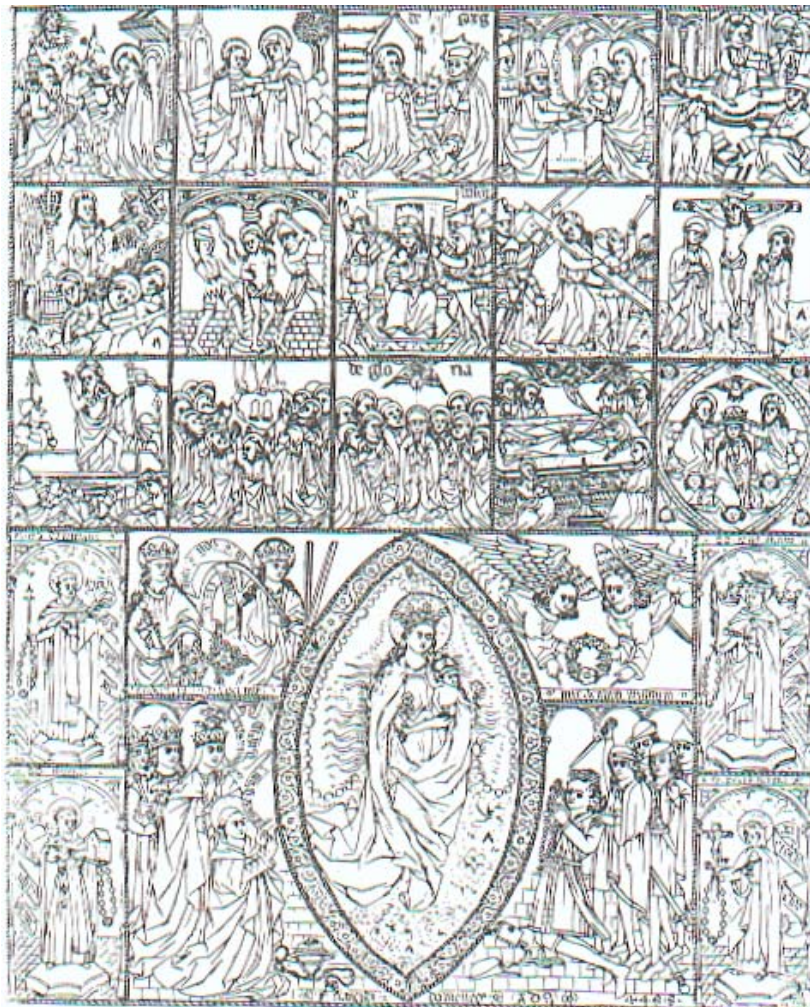
- structure qui s'adapte à l'abside,
- typologie du retable polyptyque,
- histoires en relief.

Le retable saint Etienne de l'église paroissiale d'Olot (1618) de par sa structure présente un caractère nouveau au niveau conceptuel. Composé par un socle, deux corps et un attique, sa distribution typologique s'agence de façon différente par rapport à l'organisation de ses registres. En effet, la travée centrale, composée par deux grandes niches annonce le caractère unitaire que nous trouverons sur des retables à la fin du XVII<sup>ème</sup> et lors de la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. L'espace pris par cette travée centrale dans le schéma architectonique de l'œuvre amène la focalisation sur cette partie de l'œuvre. Les travées latérales ne servent qu'à encadrer les deux niches. Il n'y a pas d'alternance comme sur les retables précédents. Œuvre que l'on peut considérer comme transitoire ou avant-gardiste, elle présente à la fois un caractère novateur dans sa répartition tout en gardant des critères architecturaux à tendance classique (colonnes, encadrement des niches du premier et second corps).

Le retable de la Vierge du Rosaire d'Arenys de Mar (1625), correspond à la troisième variante du retable baroque catalan ne serait-ce que par l'insertion d'une niche centrale dans le premier corps qui s'insère légèrement dans le registre supérieur. Structuré par un socle, deux corps et un attique, il présente une typologie linéaire. Les colonnes striées dont les mouvements commencent à annoncer l'ordre toscan, encadrent la niche principale ainsi que les reliefs représentés sur les travées latérales des deux corps de l'œuvre. On observera la dualité entre les demi-frontons brisés de type « classique » situés au niveau du second corps avec ceux représentés au-dessus du corps principal de l'œuvre qui se terminent en volute, élément caractéristique des influences baroques. Autre élément significatif de l'évolution de l'œuvre : la représentation iconographique. En effet, si le retable évolue il en est de même pour son iconographie. C'est notamment le cas pour les retables dédiés à la Vierge du Rosaire. Comme le souligne J.J. Martin González, le retable de la Vierge du Rosaire de Martorell, fabriqué au début du XVII<sup>ème</sup> siècle, correspond à la structure de la gravure du Francesc Domenech : la vierge au centre, au-dessus de laquelle sont représentés les quinze mystères du rosaire



ordonnés selon trois rangées représentant chacune cinq cantiques (avec le thème du couronnement à l'attique étant donné la place de la Vierge au centre du premier corps)<sup>40</sup>.



**Figure 34 : gravure des mystères de la Vierge du Rosaire, par Frère Francesc Domenech (1488)<sup>41</sup>.**

Seulement l'évolution typologique tributaire des canons architecturaux et esthétiques du moment va obligatoirement réduire l'espace et modifier la distribution des scènes. Si la typologie classique permettait de représenter les quinze mystères selon le schéma proposé par Domenech<sup>42</sup>, le changement de la structure du retable changera aussi la numérotation des

<sup>40</sup> Martin González, J.J. : *El retablo barroco...*, *op.cit.*, p.80, note 122, p.90.

<sup>41</sup> Martin González, J.J. : *El retablo barroco...*, *op.cit.*, p.80, figure n°41.

<sup>42</sup> Citons à titre d'exemple le contrat de la dorure et de la peinture du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Agullana, signé le 9 décembre 1600, document sur lequel il est notifié que les peintres engagés doivent peindre les quinze mystères du rosaire : « (...) pintaran los quinze misteris i actes de Nostra Senyora »,

mystères du rosaire ce qui sous-entend que la Vierge ne sera plus entourée du rosaire. On représente moins de mystères en essayant de garder les cycles. Seulement il arrive que ces cycles soient interrompus et qu'il y ait des interpolations comme c'est le cas sur le retable d'Arenys de Mar où l'Annonciation côtoie l'Adoration des Bergers dont le cycle est interrompu par la Flagellation, l'Assomption et la Résurrection du Christ. L'attique figure traditionnellement le Couronnement de la Vierge.

Le retable de sainte Catherine de la cathédrale de Gérone (1643)<sup>43</sup> d'une typologie un peu particulière étant donné la période de sa conception, présente un caractère unitaire où tout est focalisé sur le vocable titulaire du retable. Le retable se présente en deux plans : le premier est mis en valeur par l'avancée des colonnes cannelées qui avec celui du fronton brisé qui structure l'attique, introduit une légère notion de profondeur. Œuvre à la fois classique et de tendance plateresque dans son ornementation, elle est composée d'un corps unique au centre duquel figure une toile représentant la sainte titulaire de l'œuvre. Exemple difficile à classer de par son éclectisme, il présente des critères appartenant à la première phase du retable considéré comme post-conciliaire étant donné ses caractéristiques typologiques classiques et pré-baroques de par la présence de certains éléments architectoniques, mais aussi annonce cette tendance unitaire que l'on retrouvera sur la majorité des exemplaires baroques de la cathédrale de Gérone où l'élément central devient l'unité autour de laquelle l'ensemble du schéma architectural sera distribué. Si nous faisons une comparaison avec le retable de sainte Anne fabriqué en 1777 à tendance classique, qui n'a fondamentalement rien à voir d'un point de vue typologie, architectural et ornemental avec ce dernier, on constate qu'à deux périodes différentes il existe des œuvres à caractères éclectiques dont la composition architectonique présente des éléments de divers ordres relatant les différentes variantes à la fois architecturales et ornementales d'œuvres antérieures. Cela sous-entend que l'on admettait des œuvres dans lesquelles prédominait une tendance plus qu'une autre tributaire de l'artiste qui l'exécutait.

### **3 – Les retables baroques (1670 –1730)**

Aboutissement de toute l'évolution précédente, cette période qui va du derniers tiers du XVIIème jusqu'au premier tiers du XVIIIème siècle va manifester l'apogée du retable

---

CD-R 1, annexe n°16, p. 1226, ou encore celui du retable de l'église paroissiale de Llança signé le 27 avril 1606, CD-R 1, annexe n°29, p. 1248.

<sup>43</sup> CD-R 2, Catalogue : n° 8

baroque catalan, où la colonne torse fait son entrée à partir de la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle<sup>44</sup> et devient l'élément caractéristique de l'ordre, qualifié de « *salomonique* » par C. Martinell. La Catalogne va très tôt appliquer les normes du traité de Juan Caramuel édité en 1678<sup>45</sup> ; cependant on observe que sur deux contrats localisés aux archives protocolaires de Barcelone et aux archives historiques de Gérone, la notification de la colonne « *salomonique* » en 1665 et 1666, soit quelques années avant l'édition du traité de Caramuel. Les autres cas intéressants sont ceux mis en valeur par les contrats de fabrication du retable de la Sainte Croix et sainte Madeleine destiné à l'église paroissiale de Figuéras (1665)<sup>46</sup> et de celui de sainte Suzanne de l'église de Santa Susanna del Mercadal de Gérone (1666)<sup>47</sup>. L'analyse des contrats nous permet d'établir l'hypothèse que les deux sculpteurs concernés, Miquel Llavina et Domènec Rovira, connaissaient sans aucun doute l'existence de la colonne torse et qu'ils n'ont pas attendu l'arrivée du traité de Caramuel pour en appliquer les concepts. Si on se réfère aux documents relatifs aux premières notifications de la colonne torse<sup>48</sup> et à ceux que nous venons de citer, on observe que la Catalogne utilisera de façon ponctuelle la colonne torse. Peut-être est-ce dû à un phénomène local au sein même du Principat que l'on peut attribuer à l'influence des courants italiens. Cela sous-entend, si on tient compte de l'évolution du retable baroque catalan avec ses phases post-conciliaire et pré-baroque, que ce dernier présentait par rapport à la production péninsulaire des caractères novateurs pas toujours considérés à leur juste valeur. Il est évident que cette affirmation ne peut-être exhaustive étant donné que les bases documentaires n'en signalent que le fait. Dans l'attente de pouvoir en confirmer l'hypothèse on peut considérer que ce caractère novateur est une annonce de l'introduction « officielle » de la colonne torse au cours du dernier tiers du XVII<sup>ème</sup> siècle (vers 1680).

---

<sup>44</sup> D'un point de vue théorique les historiens de l'art s'accordent à dire en général que la colonne torse arrive lors de la seconde moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle, notamment en Catalogne. Ce qui est le cas d'ailleurs. Seulement dans la province de Gérone, l'utilisation de la colonne torse paraît être beaucoup plus précoce. En effet, elle est mentionnée sur les documents pour la première fois en 1627, dans le contrat de fabrication du retable de sainte Eulalie de l'église paroissiale de Begudà : « *Item las columnas entorsades* », CD-R 1, annexe n°62, p. 1309. On retrouve cette mention sur le contrat du retable de saint Isidore de l'église paroissiale d'Olot signé en 1628 : « *Item fara totas las columnas del tersio en avall ab sa talla conforme a la trassa y del tersio en amunt entorxadas* », CD-R 1, annexe n°68, p. 1318. Un facteur qu'il ne faut omettre est celui de l'identité du sculpteur. En effet, il faut tenir compte de ses connaissances artistiques et architecturales. On observe dans les exemples que nous venons de citer que les deux retables ont été fabriqués par le même artisan, Gabriel Mon.

<sup>45</sup> Caramuel, J. : *Architectura civil recta y obliqua, considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalem*, Vegenen, 1678 (Référence citée par J.J.Martin González, *El retablo barroco...*, op.cit., p.23).

<sup>46</sup> CD-R 1, annexe n°100, p. 1366.

<sup>47</sup> CD-R 1, annexe n°103, p. 1371.

<sup>48</sup> CD-R 1, annexe n°62, p. 1309.

CD-R 1, annexe n°68, p. 1317.

On observera que malgré la prédominance de l'ordre toise lors de cette période les œuvres de construction architecturale comme les retables maintiennent les normes classiques. L'iconographie va se simplifier : on cherche à focaliser l'image unique. Parfois on renforce le thème du programme iconographique en mettant une autre image à l'attique. Les œuvres baroques les plus caractéristiques sont représentées par les grands retables tels ceux de la Vierge du Rosaire et de saint Joseph d'Olot, d'Arenys de Mar, de Palafrugell ou encore de Cadaquès. Cependant il n'en demeure pas moins que l'ensemble de la production analysée de cette période reflète assez bien l'esprit baroque. Seulement certaines œuvres présentent une ornementation moins profuse ce qui atténue le dynamisme de l'ensemble architectonique. Par ailleurs il ne faut pas déconsidérer l'influence française qui dans un premier temps par le phénomène frontalier aura une certaine répercussion dans le maintien des formes classiques mais aussi par l'avènement de Philippe V, qui imposera l'influence artistique française dans les normes constructives annihilant ainsi les influences italiennes présentes sous le règne des Habsbourg et notamment celles de la période de l'Archiduc Charles d'Autriche dont la cour était installée à Barcelone de 1708 à 1711. Période fortement influencée par les courants italiens, cette période comme le rappelle A. Bonet Correa fut essentielle pour l'art catalan de la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. L'archiduc commence une révision des normes artistiques inspirées par les tendances académiques qu'il confie aux artistes qui l'accompagnent. Il amena en qualité de maître de cérémonie le scénographe Fernando Galli-Bibiena qui en réhabilitant avec l'aide de son fils, la *Lonja* en tant que théâtre, introduit l'opéra italien et les décors baroques<sup>49</sup>. L'influence fut d'autant plus importante que nous sommes dans une société inclinée vers les spectacles d'opéras dans lesquels les protagonistes usaient de méthodes mélodramatiques et revêtaient des tenues dont l'ampleur avait pour effet de donner cette sensation de liberté et d'intensité expressive qui, dotée d'une richesse plastique, pouvait dans le cadre d'un retable détacher l'image de la semi-obscurité dans laquelle elle se trouvait. C'est d'ailleurs ce qui caractérise le dynamisme et cette sensation de mobilité des images situées sur les retables d'où l'usage d'artifices, qui par l'effet donné à l'aspect vestimentaire et à l'attitude adoptée amplifiait cette énergie que l'ensemble architectonique semblait vouloir transmettre. La réception de la théâtralité baroque fut assez modérée en Catalogne. L'attitude des figures est beaucoup plus contenue car les images présentent une certaine sobriété dans les formes et dans le mouvement. La longue tradition du classicisme omniprésent depuis la période que l'on considère comme pré-baroque fait que

---

<sup>49</sup> Bonet Correa, A. : *Fiesta, poder...., op.cit.*, p.76.

l'on atteint rarement cette attitude d'exaltation démesurée que l'on retrouve sur de nombreux retables de la péninsule ibérique. La Catalogne approche avec une certaine prudence la période baroque en appliquant avec modération la typologie de ses formes tout en respectant l'idéal esthétique de l'époque.

Les caractéristiques sculpturales de cette période, exclusivement religieuses, vont se manifester essentiellement par la production du retable. Tout en maintenant la tradition architectonique précédente, le retable baroque catalan va s'adapter en modifiant sa typologie et en se parant d'ornements et d'éléments architectoniques qui conféreront à l'ensemble cet idéal de synthèse propre à l'art baroque. Le retable catalan se décline sous deux variantes typologiques. La première présente la typologie traditionnelle dont le caractère conservateur est toujours présent. Elle se manifeste par la superposition des registres, par le maintien des séparations horizontales, par la présence de colonnes torsées et par la présence de niches dans lesquelles sont insérées les images. La seconde typologie se caractérise par l'insertion d'une grande niche centrale qui focalise l'image titulaire de l'œuvre. La sculpture va recouvrir de plus en plus d'importance. Le premier plan du retable va être plus avancé dû à la mise en valeur par la disposition de la statuaire. Les images se superposent sur les deux corps de l'œuvre lui conférant ainsi une certaine verticalité. L'image titulaire va dominer l'ensemble. L'accentuation de la profondeur sera exercée par cette verticalité imposée ce qui confèrera à l'ensemble un équilibre architectural et sculptural. C. Martinell décline cette phase en quatre variantes :

- la première variante correspond à des retables à tendance unitaire dont les ordres diffèrent avec une structure adaptable à la forme polygonale de l'abside. Le retable référence est celui de la « *Puríssima* » de la cathédrale de Tarragone<sup>50</sup> ( Fig.35).



**Figure 35 : Retable de la « *Puríssima* », cathédrale de Tarragone.**

<sup>50</sup> Fabriqué par Domènec Rovira et Francesc Grau en 1678 et doré par Josep Cabanyes (Barcelone) en 1680. Les mesures sont pour la hauteur, 10m20, pour la largeur, 6m et pour la profondeur, 1m50.



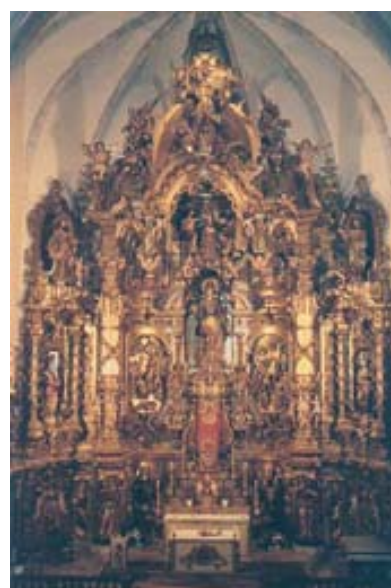
- la seconde variante se caractérise par une tendance unitaire, une niche centrale entourée de motifs secondaires de type elliptiques et des travées latérales extrêmes qui s'adaptent à l'abside. Le retable référent est celui du maître-autel d'Arenys de Mar (Fig.36).



**Figure 36 : retable du maître-autel, église paroissiale d'Arenys de Mar.**

- la troisième variante de cette quatrième phase correspond au type de retable du maître-autel de Cadaquès (Fig.37). Elle se caractérise par une tendance unitaire, des ordres superposés différents et l'adaptation à l'abside des travées latérales extrêmes.

**Figure 37 : retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès.**



- la quatrième variante du retable baroque catalan définie par C.Martinell se caractérise par une tendance unitaire, par la prédominance de la niche centrale autour de laquelle confluent des motifs distribués de façon elliptique et dont la typologie s'adapte à l'abside. Le retable référent est celui du maître-autel de l'église d'Igualada (Anoia) fabriqué entre 1718 et 1726 (Fig. 38, 39 et 40) par Josep Sunyer i Raurell et Jacint Morato. C. Martinell présente le premier plan dessiné par Josep Sunyer et Jacint Morato en 1704. Œuvre détruite en 1936, elle fut reconstruite avec les principaux éléments entre 1941 et 1955. C. Martinell propose le schéma et la photographie de la copie<sup>51</sup>.



**Figure 38 : plan original, 1704.**



**Figure 39 : plan du retable actuel**

<sup>51</sup> Martinell, C. : *Arquitectura i escultura....*, op.cit., Vol.III, p.75 et p. 91 pour les figures 38 et 39.



Figure 40 : copie du retable maître-autel, église d'Igualada.



La majorité des œuvres répertoriées concernant les diocèses de Gérone et Vic présente une typologie de type traditionnel où lorsque le cas se présente les corps se superposent tout en s'adaptant à l'architecture de son lieu d'emplacement. Les retables de l'église paroissiale de de Llagostera, de Bàscara, du sanctuaire de la Gleva, de la Cellera de Ter, de Blanes, de Sant Jordi Desvalls<sup>52</sup> présentent une superposition du corps principal et du secondaire tout en maintenant les séparations horizontales entre ces deux registres, présentant par alternance sur les travées latérales la distribution des reliefs et des niches où des entrecolonnements dans lesquels sont insérées les images ( type A/B/A/B/A/). La niche principale beaucoup plus grande s'insère dans la plupart des cas dans le second corps de l'œuvre. L'aspect sculptural ressort de l'ensemble du retable. De structure brisée à forme polygonale, l'ensemble de ces exemplaires s'adapte à l'abside dans laquelle ils sont insérés. Dans la catégorie des retables de type traditionnel dont l'architecture revêt une tendance assez classique, correspondent les retables des chapelles latérales de l'église paroissiale de Cadaquès qui sous deux types de variantes présentent un ensemble assez homogène. Les retables de saint Jean-Baptiste, de la Vierge du Rosaire, de saint Antoine de Padoue de typologie linéaire, présentent une superposition des deux corps qui structurent la partie centrale de l'œuvre, séparés par un entablement<sup>53</sup>. La travée centrale comporte une niche dans laquelle est insérée l'image titulaire surmontée au second registre par une autre niche. La niche principale du retable de saint Antoine de Padoue et celle dans laquelle se trouve l'image actuelle de saint Joseph du retable de saint Jean-Baptiste s'insère avec plus ou moins d'importance selon les cas dans le second corps du retable. Les travées latérales comportent des niches et des reliefs sur les deux registres selon le retable. Dans le cas des retables de Cadaquès se déclinent trois variantes :

- le retable de saint Jean-Baptiste comporte au niveau du corps principal des niches dont les fonds sont plats et des scènes narratives au second,
- le retable de la Vierge du Rosaire présente des scènes narratives sur les deux registres,
- le retable de saint Antoine de Padoue comporte des niches sur les deux corps.

Les deux autres retables qui sont ceux de saint Sébastien et de la Vierge du Carme sont constitués par un corps en dehors des autres registres du retable<sup>54</sup>. Celui de saint Sébastien présente une structure linéaire. La niche centrale est plus grande que celles qui sont figurées

<sup>52</sup> CD-R 2, AnnexeIII, Catalogue : n°14, n°16, n°17, n°19, n°20, n°29.

<sup>53</sup> CD-R 2, AnnexeIII, Catalogue : n° 13, n°15, n°28.

<sup>54</sup> CR-R 2, Annexe III, Catalogue : n°23, n°24.

au niveau des travées latérales. La platitude des fonds ramène cet élément plus à un entrecolonnement qu'à une niche. La disposition des images sur des consoles et celle des colonnes torsées contribuent à donner une légère profondeur par rapport au plan général de l'œuvre. L'œuvre apparaît selon deux plans : le premier est mis en valeur par l'avancée des éléments architectoniques et sculpturaux et le second contribue à accroître cette légère « perspective ». L'effet est beaucoup accentué sur le retable de la Vierge du Carme ne serait-ce que par la forme de la structure. L'aspect concave de sa typologie renforce cette sensation que la sculpture domine peu à peu sur l'ensemble architectonique. Structuré au niveau de la travée centrale par une niche dans laquelle est insérée l'image de la Vierge, le retable présente au niveau des travées latérales un entrecolonnement au centre duquel les images sont disposées. L'obliquité des travées latérales étant moins prononcée que dans le cas des retables dont la typologie est brisée, contribue à donner un aspect beaucoup plus concave à l'œuvre lui attribuant ainsi un aspect semi-circulaire qui lui confère une certaine profondeur. Il suffit d'observer le retable de saint Isidore<sup>55</sup> pour se rendre compte de ce genre d'effet accru par la hauteur de l'œuvre.

Même si la présence de toiles était rare sur les retables baroques catalans, les quelques exemplaires répertoriés présentent des caractéristiques assez intéressantes. Toujours dans l'esprit unitaire où la composition architectonique a tendance à se focaliser sur le vocable de l'œuvre, les retables du couvent de sainte Thérèse de Vic (1697-1706), ceux de saint Yves et de saint Honorat (1709) et de saint Michel de la cathédrale de Gérone (1716), celui de saint Christophe de Les Planes d'Hostoles sans oublier celui des Quatre Saints Martyrs de la cathédrale de Gérone (1679/1680) qui est le premier exemplaire baroque torsé répertorié dans notre inventaire<sup>56</sup>, présentent cette mixité compositive.

Le retable des Quatre Saints Martyrs comme celui de saint Narcisse (1710) présente un caractère mixte réunissant sur l'œuvre la pratique des trois arts : l'architecture, la peinture et la sculpture. Seuls points communs entre les deux, ces dernières bien qu'étant baroques, présentent des typologies différentes. Le retable des Quatre Saints Martyrs présente une structure brisée dont l'obliquité des travées latérales s'adapte parfaitement aux parois de la chapelle dans laquelle il est inséré. La travée centrale et les deux latérales comportent des toiles qui figurent les saints titulaires de l'œuvre. On observe la présence de scènes narratives au niveau de la prédelle, représentant les martyres des saints et de la présence de petites images dans des zones déterminées de l'œuvre. Selon la tradition catalane, le socle est en

<sup>55</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°52, p.

<sup>56</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°27, n°38, n°45, n°40, n°41, n°9.

Pierre et représente un tiers du retable. Première œuvre répertoriée dans notre corpus de retables comme exemplaire purement baroque de la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, elle présente un schéma architectural dont l'aspect classique est compensé par une organisation architectonique qui valorise le caractère sobre et modéré du baroque catalan.

Le retable du maître-autel de l'église du couvent de saint Thérèse de Vic (1698) présente une structure totalement différente de l'œuvre précédente. La tendance unitaire apparaît très clairement. A la place d'une grande niche centrale est insérée une immense toile présentée dans un cadre architectural très large qui surplombe l'ensemble du registre. Doté d'un tabernacle de forme cylindrique rehaussé par une coupole, cette œuvre se présente sous la forme d'un triptyque linéaire. Les travées latérales comportent des entrecolonnements au centre desquels sont disposées des images. Le schéma architectonique présente de nombreuses caractéristiques du baroque torse ne serait-ce que par le dynamisme qui s'en dégage. On observera la présence des deux variantes de colonnes : la colonne torse à six spirales située au niveau de l'entrecolonnement et deux autres, plus grandes qui flanquent la toile, de type lisse avec le tiers du fût inférieur ornementé par de grandes feuilles d'acanthe stylisées. Elles sont entourées par une guirlande de type végétal disposée de façon hélicoïdale afin d'imiter l'effet « torse ». Cette œuvre correspond à la seconde variante du retable (tendance unitaire) constitué d'un seul corps dont le schéma architectonique conflue autour de la travée centrale.

Les retables de saint Yves et saint Honorat et celui de saint Michel de la cathédrale de Gérone présentent les mêmes caractéristiques typologiques. En effet, constitués par quatre registres (socle, prédelle, un corps, un attique) et de structure brisée, ces deux exemplaires présentent dans leur partie centrale une grande toile encadrée par deux travées obliques sur lesquelles figurent un entrecolonnement. La différence réside dans le type de colonnes. Le retable de saint Michel comporte deux colonnes cannelées entourées par une guirlande de type végétal qui imite l'effet produit par la colonne torse. Les deux colonnes du retable de saint Yves et Honorat sont de type torse à six spirales dont une guirlande de type végétal vient amplifier le mouvement de rotation de la colonne de par sa disposition sur les spirales. Les attiques séparés du registre inférieur par un entablement brisé à de nombreux niveaux des deux retables présentent un schéma architectural et architectonique quasiment identique. Deux panneaux servant de fonds aux images, sont disposés au niveau des travées latérales. La travée centrale présente pour l'un l'image de l'archange Gabriel accompagné de Tobie alors que celle du retable de saint Yves et de saint Honorat figure une scène narrative : celle de l'Annonciation. Les deux cadres elliptiques qui entourent ces figurations sont flanqués par

deux pilastres. Chaque partie centrale de l'attique se termine par un fronton brisé, au centre duquel figure un médaillon. Malgré les sept années qui séparent ces deux œuvres nous sommes confrontés à une forme architecturale et un schéma architectonique répété. Le style et la facture artistique sont différents. Face à cette typologie réitérative et sachant qu'il s'agit de deux sculpteurs différents (Joan Torras pour le retable de saint Yves et de saint Honorat et de Pau Costa pour celui de saint Michel) nous sommes amenés à nous demander s'il s'agit tout simplement d'une copie de la part de Pau Costa, puisque son retable a été fabriqué après celui de saint Yves et saint Honorat, où s'il s'agit de l'exigence du commanditaire, à moins que cela soit dans la tradition des chanoines de la cathédrale. Ce phénomène de mimétisme se reproduit avec les retables de l'Annonciation et celui de l'Immaculée Conception situés dans les chapelles frontales au niveau de l'entrée de la cathédrale.

Le retable du maître-autel de l'église paroissiale de Les Planes d'Hostoles présentent des caractéristiques différentes. Comme nous l'avons déjà signalé son schéma architectonique met en valeur un premier plan de par l'avancée que la disposition et l'attitude des statues suggèrent. Polyptyque brisé à forme concave, à la fois à caractère traditionnel (superposition des corps séparés par un entablement brisé) et à tendance unitaire (niche centrale importante s'élevant dans le second corps) cet exemplaire présente au niveau des travées latérales une alternance entre toiles et entrecolonnements entre lesquels sont placées des images. Il est évident que l'emplacement et le caractère linéaire des toiles ne font que contribuer à la mise en avant des éléments architectoniques et sculpturaux dont le volume confère à l'ensemble de l'œuvre cette sensation de profondeur et d'aspect semi-circulaire.

Comme nous avons pu le constater le caractère unitaire du retable était sous-jacent depuis la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle. Même si cette typologie alterne avec des retables de type conservateur, il n'en demeure pas moins que le caractère unitaire du retable baroque catalan va progressivement s'affirmer chaque fois davantage. Les quelques exemplaires dont nous disposons de témoignages photographiques et ceux qui existent encore illustrent cette évolution vers une tendance unitaire où l'ensemble architectonique de l'œuvre va confluer vers la niche centrale dans laquelle sera disposée l'image titulaire de l'œuvre. Cette période comprend, à quelques exceptions près, le début du XVIII<sup>ème</sup> jusque vers les années 30<sup>57</sup>. Il est évident que même après cette période qui relève plus d'un baroque tardif à tendance classique ou néoclassique qu'un baroque torse, il devait y avoir des exemplaires de type torse.

---

<sup>57</sup> Période relative à l'inventaire proposé dans cette étude.

Le premier retable de notre étude qui présente ce critère de référence et dont l'exubérance ornementale arbore le début d'une phase que l'on peut considérer comme pleinement baroque, est celui de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot fabriqué en 1704 par Pau Costa<sup>58</sup>. Par ailleurs il ne faut pas omettre le fait que Pau Costa est considéré comme un sculpteur en avance sur son temps. Son atelier a produit les plus beaux exemplaires baroques connus à ce jour dans la province de Gérone. Considérons donc qu'à la lumière des données que nous avons, que le retable de la Vierge du Rosaire marque un changement dans le retable baroque provincial. Cette œuvre présente ce caractère unitaire dont nous parlons depuis la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle sous son aspect fondamental : une immense et profonde niche s'élevant largement dans le second corps de l'œuvre. Si on effectue une lecture à la fois morphologique, architectonique et iconographique de l'œuvre on constate que la répartition du schéma général présente une succession d'éléments de tout ordre qui confluent autour de l'image centrale. Par ailleurs la structure concave et la disposition avancée au premier plan d'une statuaire et d'éléments architectoniques contribuent à donner un mouvement général dont la synthèse se traduit par un certain dynamisme de l'ensemble, rehaussé par une plastique qui contribue à donner plus de réalité et de véracité à l'ensemble de l'imagerie. Deux ans plus tard, Pau Costa fabriquera le retable du maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar, autre exemplaire fondamental<sup>59</sup>. Monumentale œuvre, ce retable à invocation mariale représente avec celui de Cadaquès la phase d'apogée du baroque catalan. Malgré l'exubérance ornementale on dénote une certaine sobriété dans son ensemble. Sa structure concave contribue à souligner et à mettre en exergue le travail des volumes des différents éléments qui conforment l'œuvre. Disposé sur un socle assez haut en pierre de Jaspe, le retable se divise en quatre registres et un attique (socle inclus). La prédelle devient presque un corps ne serait-ce que par ses mesures. On observera un fait nouveau : l'utilisation de l'ellipse sur la prédelle pour délimiter les scènes narratives. La niche centrale de taille importante s'incère dans le second corps, elle même décalée par le tabernacle qui est placé au centre de la prédelle et qui pénètre au niveau de la travée centrale dans le registre supérieur où est située la niche principale. Par décalage l'effet se reproduira avec la niche du second corps. De façon identique au retable précédent, l'instauration d'une telle niche contribue à focaliser l'image qui y est insérée. Cette sensation semi-circulaire amplifiée par la typologie concave de l'œuvre, la disposition et la figuration

---

<sup>58</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°30

<sup>59</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°31

du schéma architectonique contribuent à donner l'impression que l'ensemble conflue vers la niche centrale, objet autour duquel tout semble de concentrer<sup>60</sup>.

Les retables de l'Annonciation et de l'Immaculée Conception de la cathédrale de Gérone (1710) dans la tradition des retables à tendance unitaire illustrent parfaitement ce caractère. Constitués d'un socle, d'une prédelle, d'un corps et d'un attique ils présentent pour le premier une structure linéaire et brisée pour le second. De typologie similaire, en dehors de la structure, ces exemplaires sont composés par une très grande niche placée au niveau de la travée centrale dans laquelle sont représentés, sculptés en demi-relief des cycles de la vie de la Vierge (Annonciation, Assomption) s'insère dans l'attique. Ce dernier comporte dans sa partie centrale et ce dans les deux cas, une niche elliptique dans laquelle est inséré un groupe sculptural : les images de saint Christophe et de l'Enfant pour le retable de l'Immaculée Conception et saint Jacques chevauchant un cheval qui piétine une groupe d'hérétiques représentés sur le retable de l'Annonciation. La distribution du schéma architectonique se simplifie notamment d'un point de vue iconographie. Au niveau du corps principal les niches sont encadrées par des entrecolonnements dans lesquels sont placées les images, situés sur les travées latérales. Les travées latérales correspondantes au niveau de l'attique présentent également des images disposées sur un piédestal. Nous sommes en présence de deux exemplaires où le caractère unitaire apparaît pleinement. Malgré la profusion ornementale et la disposition de l'ensemble architectonique, l'ampleur de la scène centrale ne peut qu'amener le spectateur à focaliser sur la thématique iconologique de l'œuvre.

Une œuvre qui nous permet d'apprécier les multiples facettes artistiques du sculpteur Pau Costa est le retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Cassà de la Selva. Fabriqué probablement vers 1704-1705, cet exemplaire présente un genre différent des retables de Pau Costa que l'on connaît. Polyptyque brisé, il est structuré par quatre registres (socle, prédelle, corps principal et attique) divisés par trois travées verticales. Le socle est assez haut et présente une porte au niveau des travées latérales. Cette œuvre présente un double intérêt. Malgré la présence d'une ornementation végétale répartie sur l'ensemble des registres, on observera une tendance ornementale plus dépurée que celle que l'on peut voir sur les retables précédemment cités ainsi qu'une immense niche présentée sous forme de dais ce qui renforce le caractère unitaire de l'œuvre. Élément central de l'œuvre elle attire l'attention du spectateur. Tout est mis en œuvre pour focaliser sur cet élément central. L'utilisation du dais dans la structure architecturale de la niche ne fait qu'accroître la notion de profondeur de

---

<sup>60</sup> Ce commentaire peut également s'adapter au retable de Palafrugell, voir catalogue, *op.cit.*, CD-R II, annexe III, n°42.

cette partie du retable. C'est l'élément qui ressort le plus en apparaissant ainsi au premier plan, d'autant plus que l'insertion qu'elle provoque au niveau de l'attique est assez brutale et profonde. Le schéma architectural se divise en deux parties. Le corps principal présente des entrecolonnements entre lesquels sont figurés des images et des ornements traditionnels utilisés dans l'ordre tose, alors que l'attique présente une structure architecturale différente. L'ornementation et la disposition des éléments qui le conforment, suggèrent une sensation beaucoup plus dynamique dans le mouvement d'ensemble.

Les retables de saint Narcisse (1710), de la Vierge aux Douleurs (1717) et de saint Raphaël (1717) de la cathédrale de Gérone présentent trois typologies différentes<sup>61</sup>. Triptyque brisé formé par trois registres (socle, un corps et un attique) le retable de saint Narcisse est une œuvre à caractère mixte. De tendance unitaire, son schéma architectural lui confère un sentiment d'unité dans lequel la niche centrale est l'élément autour duquel tout conflue. Dans un immense niche qui s'insère au niveau de l'attique, l'image de saint Narcisse est mise en valeur ne serait-ce que par la hauteur de l'image, les mesures des anges qui le flanquent et la taille de la niche. Il apparaît un contraste avec les éléments architectoniques et ornementaux qui sont disposés autour. En effet, les mesures des toiles qui l'encadrent (encadrement inclus) sont de proportions nettement inférieures. Il en est de même pour celles qui sont situées à l'attique et qui flanquent l'image de saint André qui d'ailleurs est moins volumineuse que celle de saint Narcisse. Les colonnes cannelées sont décorées par une guirlande de type végétale disposée de façon hélicoïdale de sorte à rappeler le mouvement des spirales de la colonne tose. Décorée par une ornementation profuse judicieusement distribuée, cette œuvre présente une certaine uniformité dans son aspect général sans pour autant déroger à sa spécificité baroque.

Dans un style plus traditionnel le retable de la Vierge aux Douleurs présente également cette tendance unitaire par l'insertion d'une grande niche centrale en forme de dais qui abrite le groupe Vierge-Christ. L'utilisation de ce procédé amène le spectateur à focaliser sur l'image ou le thème titulaire de l'œuvre. Très baroque dans sa conception et dans son ornementation et ce malgré une structure linéaire, la disposition de l'ensemble des éléments architectoniques confère au retable un certain profondeur.

Le retable de saint Raphaël, exemplaire de type baroque, présente une certaine particularité en comparaison des œuvres qui lui sont contemporaines. Corps unique disposé sur un socle et rehaussé d'un attique, il présente une structure légèrement brisée et forme un ensemble

---

<sup>61</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n° 45, n°47, n°48.

presque compact. Structuré au niveau du corps principal par des lignes totalement dépurées, cet exemplaire présente un caractère académique qui tranche avec l'aspect baroque de l'attique. Œuvre essentiellement architecturale, elle comporte dans sa partie centrale quelques ornements de type végétal et des motifs géométriques courbés et contre-courbés se terminant dans les parties extrêmes par des volutes. La thématique iconographique est réduite à sa plus simple représentation : une scène sculptée en demi-relief figurant l'archange Raphaël et Tobie accompagné par l'archange Gabriel. Le médaillon situé à l'attique rappelle le vocable de la précédente chapelle dans laquelle il était placé. Attribué à Pere Costa i Casas, fils de Pau Costa, sa facture architecturale et stylistique annonce ce mouvement dépuratoire auquel on va assister à partir des années 1720 avec le retable du maître-autel de l'église du couvent de Santa Clara de Vic fabriqué en 1721.

Le retable du maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès produit de la collaboration de deux sculpteurs, Pau Costa et Joan Torras, fut fabriqué entre 1723 et 1727. Œuvre monumentale à caractère triomphaliste, le retable s'échelonne sur plusieurs niveaux et les colonnes s'articulent en divers plans. La structure concave du retable est d'autant plus accentuée que les colonnes monumentales situées aux axes essentiels de l'œuvre ne font qu'amplifier ce phénomène. Afin de mieux focaliser sur le thème iconographique central on observe que ce dernier est dédoublé par la niche située au-dessus. Si on fait une lecture verticale de la travée centrale on remarque que la disposition du tabernacle, de la niche centrale, de la secondaire et de l'attique contribue à exalter les thèmes de l'Eucharistie, du culte marial et du triomphe de l'église catholique sur l'hérésie. Le caractère unitaire de l'œuvre est d'autant plus fort que cet axe central impose cette unité. La disposition du schéma architectonique et l'ornementation contribuent à créer un effet triomphaliste. Le dynamisme architectonique associé à la signification eucharistique exprime un état émotionnel tel, que cette œuvre produit un effet inattendu.

L'analyse de ces quelques exemplaires démontre que le retable baroque catalan présente différentes variantes issues des deux typologies dominantes, gardant selon les cas le caractère conservateur auquel s'ajoutent des éléments qui lui confèrent l'aspect baroque ou, présente une caractère unitaire qui amène progressivement le retable à se dépouiller tout en gardant sa particularité baroque. Classer par genre et par type de façon exhaustive l'ensemble de la production répertoriée est une entreprise complexe étant donné que sous l'égide des tendances générales que nous venons de décrire se déclinent presque autant de variantes qu'il existe de sculpteurs. Certes on répète le type de retable de la période précédente adapté aux



goûts de l'artiste et au budget consacré pour la conception de l'œuvre. Par ailleurs le goût esthétique du moment associé à l'application d'un art local ne fait qu'accroître cette variation typologique que nous venons d'observer. Cependant la tendance dominante et générale consiste à simplifier au fur et à mesure notamment dans le domaine iconographique. L'insertion des niches et/ou de scènes narratives devient l'objet d'une exigence particulière de la part du commanditaire. Ce mouvement dépuratoire va amener progressivement le retable catalan à une forme beaucoup plus classique tout en étant une véritable composition architectonique. Nous rentrons dans une nouvelle variante du retable que C. Martinell considère comme « académique ».

#### 4 – Les retables baroques tardifs (1730-1790)

La colonne lisse ornementée est de plus en plus utilisée au détriment de la colonne torse qui tend à disparaître. Le retable « académique » amène le sens unitaire à son apogée, la niche centrale servant de point central vers lequel l'ensemble architectonique conflue et autour duquel tout est centralisé. Le premier exemplaire répertorié dans le corpus d'œuvres présenté dans cette étude, qui va introduire le classicisme, est celui du maître-autel de l'église du couvent de Santa Clara de Vic, fabriqué en 1721. Cet exemplaire présente des tendances architecturales et ornementales beaucoup plus dépurées bien que nous soyons encore en pleine période baroque.

L'exemple qui illustre cette typologie est le retable du sanctuaire du Miracle de Riner<sup>62</sup>, appartenant au diocèse de Solsona fabriqué en 1747 par Carles Morato, exemplaire qui présente un tracé que l'on retrouve dans les œuvres de Borromini avec certains effets « rococos » par l'utilisation de l'effet rocaille mais qui est aussi pleinement baroque (Fig.41)<sup>63</sup>.

Le retable devient en quelque sorte une immense niche dont le départ débute au niveau du tabernacle.

<sup>62</sup> Mesures : hauteur = 2m ; largeur = 1m50 ; profondeur = approximativement 4m

<sup>63</sup> Martín González, J.J. : *Escultura barroca en España, 1600-1770*, éd. Cátedra, S.A., Madrid, 1998, p. 503.



**Figure 41 : retable maître-autel, sanctuaire du miracle de Riner**

Le premier changement significatif dans la production baroque provinciale est mis en exergue par le retable de l'église du couvent de Santa Clara de Vic, fabriqué par Josep Sunyer et Jacint Morato en 1721. Comme nous l'avons déjà notifié cette œuvre à caractère classique pour l'essentiel va changer les canons esthétiques baroques qui étaient appliqués jusqu'alors bien que l'on constatera encore l'existence d'œuvres à forte tendance baroque. La conception de cette œuvre alors que nous sommes encore en pleine période torse va modifier les schémas architectoniques et architecturaux des retables tout en gardant l'entrecolonnement qui rappelle le principe des travées latérales. Elle annonce le retour de la période classique sous une nouvelle forme voire même de type néoclassique du retable baroque catalan. Il est un fait indéniable que le caractère unitaire de la niche principale va avoir des incidences sur le reste de l'œuvre. Nous diviserons cette période en deux tendances typologiques. La première que l'on pourrait considérer comme transitoire, présente des œuvres qui gardent leur caractère monumental encore assez baroque, de structure brisée à forme polygonale ou concave selon

les cas, dont la niche principale revêt sa fonction unitaire entourée par une ornementation de type végétal beaucoup plus allégée et comportant une iconographie de type sculptural. Les retables deviennent des monuments dédiés aux saints. Les deux composantes du retable sont pour l'essentiel les éléments architectoniques (colonnes, supports) et la composition statuaire. Les retables du couvent de Santa Clara de Vic (1721), de l'ex-couvent des carmélites chaussées de Gérone, du couvent Saint Joseph de carmélites réformées de Gérone, du maître-autel de l'église saint Luc de Gérone, de la Vierge aux Sept Douleurs de la chapelle de l'« *Hospital del Pobres* » de l'église des Douleurs de Toroella de Montgrí, de l'église paroissiale de Colomers, de saint « Genís » de l'église paroissiale de Cervià de Ter et de saint Michel de l'église de Tossa de Mar illustrent cette typologie de retable<sup>64</sup>.

Le retable du maître-autel de l'église du couvent de Santa Clara de Vic forme une véritable composition architectonique avec un soubassement, un socle, une prédelle, un corps principal et un attique orné par des colonnes disposées sur un piédestal, entre lesquelles sont placées des images sur des consoles ou des piédestaux. Si nous faisons une comparaison avec le retable de la Vierge aux Sept Douleurs de Torroella de Montgrí fabriqué environ dix-huit années plus tard (1739) on observe qu'en dehors de la taille qui diffère légèrement, le schéma architectonique est identique sur certains points. La niche principale occupe un espace prépondérant si on tient compte de la proportion de l'œuvre, à la fois somptueuse et unitaire, elle est mise en valeur par la forme de la structure de l'œuvre. De typologie brisée, on observe que le retable perd son caractère adossé qu'il avait auparavant. Dans le cas du retable de la Vierge aux Sept Douleurs, on observe ce genre de phénomène. La travée centrale de l'œuvre est mise en exergue par cet effet d'avancée que la forme de la structure produit. Ainsi les travées latérales passent au second plan afin de mieux mettre en valeur l'aspect central de l'œuvre. Le retable du couvent de Santa Clara ne présente pas encore cette caractéristique architecturale. Il présente une structure de type traditionnel, brisée avec un caractère adossé. Cependant il servira de modèle pour la période suivante. Les lignes sont beaucoup plus dépurées, l'ornementation et la représentation iconographique sont réduites de façon significative : le retable devient pleinement un monument d'architecture malgré le dynamisme suggéré par certains éléments. Élément de référence pour la période suivante, cette œuvre présente les influences de type « académique » qui tendaient à s'imposer.

Les retables du couvent des carmélites chaussées de Gérone, de saint Luc de l'église saint Luc de Gérone, du couvent de saint Joseph de Gérone, de l'église paroissiale de Colomers et

---

<sup>64</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°54, n°55, n°56, n°60, n°64, n°66, n°67.

de l'église paroissiale de Cervià de Ter présentent des typologies où coexistaient le style baroque et le style « académique ». La tendance unitaire est indiscutable. En dehors du retable du Couvent de saint Joseph, ceux de saint Luc et du couvent des carmélites chaussées de Gérone présentent une structure brisée à forme concave. On cherche encore à donner cet effet de profondeur qui favorise la focalisation sur la niche centrale, le reste de l'œuvre passant au second plan. Les formes architecturales et le schéma architectonique ne sont pas autant simplifiés comme on peut le voir sur le retable de Santa Clara de Vic. Ces trois retables gardent encore un caractère massif qui se traduit par la présence d'une certaine complexité à la fois architecturale et architectonique. Les retables de Colomers et de Cervià de Ter présentent deux variantes où coexistent deux tendances, baroque et classique, l'une emportant sur l'autre selon les cas. Le retable de Colomers présente des caractéristiques ornementales baroques mais tend nettement vers une tendance classique voire néoclassique ne serait-ce que par sa composition typologique. Le retable de l'église paroissiale de Cervià de Ter présente des caractéristiques inverses. De tendance à dominante baroque, il présente un schéma architectonique relevant d'un certain classicisme mettant en valeur le caractère unitaire de l'œuvre.

Déterminer des critères exhaustifs qui permettraient de définir exactement le passage du style baroque à celui que l'on considère plus classique est un travail qui relève d'une grande complexité. On peut toutefois définir des tendances générales mais en dehors de quelques œuvres qui ont marqué un changement décisif dans la pratique du style, on observe la persistance du baroque sous diverses variantes que l'on pourrait qualifier de néo-baroques ou de pseudo-classiques, tellement les limites sont parfois difficiles à déterminer dans la réalisation des retables du moins jusqu'au début de la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

La seconde typologie qui correspond à peu près à la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle présente des retables à caractères purement classiques probablement dû aux nouveaux canons architecturaux imposés par le style académique, pure réaction contre les audaces esthétiques de la période antérieure, sans oublier l'influence du classicisme français notamment dans l'architecture constructive. Ce mouvement entraînera l'avènement d'un autre, assez difficile à définir de par ses diverses formes d'expression, basé sur la pratique de l'architecture gréco-romaine avec ses variantes, plus connu sous le terme de néoclassicisme. Nous sommes désormais en présence d'œuvres dont les lignes sont totalement dépouillées comportant une ornementation de type végétal discrète disposée sur des zones définies. La colonne de type cylindrique et lisse est dépouillée de toute ornementation massive. Seuls

quelques éléments de type végétal très discrets décorent parfois la partie supérieure de la colonne lorsque le cas se présente. Sinon, comme c'est le cas sur le retable de saint Anne de la cathédrale de Gérone (1777), les fûts sont totalement dénués de tout élément ornemental. Le contexte volumineux et la dynamique qui en résultaient ont totalement disparu. Le retable revêt un caractère uniquement unitaire. En les dépouillant ainsi, l'attention ne peut se concentrer que sur la niche centrale dans laquelle est insérée l'image titulaire de l'œuvre, lui conférant ainsi un caractère attractif qui concentre toute l'attention sur ce point unique du retable. Les images dont le nombre a fortement diminué, - deux flanquent celle de la niche principale- appartiennent encore au schéma architectonique. Seulement elles contribuent désormais à mettre un peu plus en exergue le vocable central. Elles deviennent en quelque sorte des éléments décoratifs dont la fonction est de renforcer la thématique iconographique de l'œuvre. Au même titre que le retable se simplifie et que la niche centrale revêt un caractère exclusivement unitaire, l'iconographie se modifie de façon similaire : par manque d'espace sa représentation diminue et se focalise par rapport à la thématique de l'œuvre. La composition typologique des retables reste immuable dans l'ensemble : il est toujours constitué par un socle, une prédelle selon les cas, un corps unique et un attique<sup>65</sup>. En dehors de la niche centrale tout n'est qu'architecture présentant selon les œuvres, des structures brisées à forme polygonale ou concave et des structures de type linéaire. La notion de profondeur disparaît au profit d'un léger décalage vers l'intérieur ou l'extérieur selon les cas, des travées latérales par rapport à la travée centrale. Les vingt-et-un derniers exemplaires répertoriés sur notre catalogue (n°73- n°94) en dehors du retable de saint Antoine de Padoue (1765)<sup>66</sup> de l'église romane de Sant Gregori et celui du Sacré-Coeur de Jésus de l'église paroissiale de Colomers<sup>67</sup> dont la tendance s'incline plus vers le rococo<sup>68</sup> qu'un baroque à tendance néoclassique, illustrent le retable baroque tardif catalan. On retrouve sur l'ensemble de ces œuvres une constante typologique dans laquelle la niche centrale est l'élément autour duquel le schéma architectonique est organisé. Constitué d'un corps unique, l'attique du retable présente dans sa partie centrale deux catégories d'éléments : soit leur fonction consiste à doubler le thème central (type niche) comme par exemple sur les retables de saint Michel et de la Vierge du Rosaire de Tossa de Mar<sup>69</sup>, ou ceux de Sant Pere de Pescador, de

<sup>65</sup> Il existe encore des exemplaires structurés par un corps principal et un secondaire comme le retable du maître-autel de Llança (CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°89)

<sup>66</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°82.

<sup>67</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°81.

<sup>68</sup> Le style rococo apparaît surtout dans l'ornementation.

<sup>69</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n° 73 et n°74

Porqueres, de Sant Miquel Fluvià<sup>70</sup>, soit sont insérés des motifs décoratifs de type géométrique ou non (type médaillon ou tout autre motif) comme on peut l'observer sur la série des petits retables des chapelles latérales de l'église paroissiale de Béget<sup>71</sup>.

On peut considérer que le retable baroque catalan a évolué progressivement s'adaptant selon les époques aux courants stylistiques du moment tout en gardant son caractère local et provincial. L'existence des écoles locales dont sont issus la plupart des sculpteurs n'ont fait qu'enrichir les factures stylistiques de par leur diversité ce qui contribua à produire un ensemble d'œuvres d'une qualité exceptionnelle. Définir les critères du style baroque catalan est une entreprise complexe étant donné la diversité des variantes typologiques et stylistiques que nous proposent les œuvres répertoriées. Cependant il en ressort quelques traits caractéristiques comme le caractère classique qui fut omniprésent sur toute la période étudiée avec des moments plus importants que d'autres. Il est certain que les influences suivies par la Catalogne sont essentiellement italiennes jusqu'au XVIII<sup>e</sup>me, époque où le changement va s'orienter progressivement vers le classicisme français, qui constituera un art monarchique dont la concrétisation finale se fera avec la fondation de l'Académie des Beaux-arts de San Fernando de Madrid, dont la date officielle est en théorie celle de 1744<sup>72</sup>. La mort de Philippe V le 9 juillet 1746, à la veille d'approuver cette fondation retardera la création du décret dont les statuts seront confirmés par Ferdinand VI le 12 avril 1752.

Ce qui caractérise le plus le style baroque catalan c'est sa sobriété par rapport à l'ensemble de la production madrilène ou encore sévillane. L'analyse des œuvres nous permet de constater que même dans la plénitude du style baroque, les retables catalans n'ont jamais atteint l'exubérance et la force d'expression que ceux que l'on peut observer dans le reste de l'Espagne. Il est indubitable que la Catalogne s'est clairement manifestée dans la production d'œuvres de style baroque avec toute la théâtralité que cela impliquait, seulement elle n'a atteint que très rarement le stade de l'exaltation que l'on peut trouver dans l'imagerie ou la sculpture reproduisant des attitudes extatiques extrêmes. Ce caractère est probablement dû à l'héritage d'un style classique à la fois sobre et pondéré que l'on retrouve sur les retables post-conciliaires et pré-baroques, lesquels respectent l'idéal esthétique de l'époque tout en adoptant une certaine prudence quant à leur représentation. Il est difficile d'effectuer un choix exhaustif parmi les œuvres répertoriées pour déterminer les moments clés de l'évolution morphologique du retable baroque dans la province de Gérone. Cependant l'analyse effectuée

<sup>70</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°73, n°74, n°77, n°78, n°93.

<sup>71</sup> CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°87, n°88, n°90, n°91.

<sup>72</sup> La junte préparatoire fut autorisée le 3 juillet 1744, la première séance le 1<sup>er</sup> septembre 1744 et la seconde le 15 juillet 1745.

a permis de détacher un certain nombre d'œuvres à caractère plus marqué, qui illustrent les quatre phases par lesquelles le retable baroque a évolué. Il s'agit des œuvres suivantes :

Phase post-conciliaire :

- le retable du maître-autel de l'église paroissiale de Palamos (1580), catégorie post-conciliaire.

Phase pré-baroque :

- le retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1625), catégorie pré-baroque.

Phase baroque :

- le retable des Quatre Saints Martyrs de la cathédrale de Gérone (1679/1680), catégorie baroque première variante,
- le retable du maître-autel du sanctuaire de la Gleva (1683), catégorie baroque seconde variante,
- le retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot (1704), catégorie baroque troisième variante (correspond à la plénitude du baroque en Catalogne),
- le retable du maître-autel de l'église d'Arenys de Mar (1706), catégorie baroque troisième variante (correspond à la plénitude du baroque en Catalogne),
- le retable de l'Immaculée Conception de la cathédrale de Gérone (1710), catégorie baroque troisième variante (correspond à la plénitude du baroque en Catalogne),
- le retable du maître-autel de l'église du couvent Santa Clara de Vic (1721), catégorie baroque quatrième variante (annonce du classicisme),
- le retable du maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès (1723), catégorie baroque troisième variante.

Phase baroque tardif :

- le retable du maître-autel de l'église paroissiale de la Tallada d'Empordà, catégorie baroque académique,
- le retable de saint Vincent de l'église paroissiale de Llançà, (1782), catégorie baroque académique à tendance néoclassique
- le retable de saint André de l'église paroissiale de Sant André de Salou (vers 1790) catégorie baroque académique à tendance néoclassique.

### **III – ZONES DE PRODUCTION ET DE DIFFUSION**

Entreprendre un étude sur la diffusion du retable baroque dans la province c'est en premier lieu procéder à la réalisation d'un inventaire pour nous permettre de localiser les œuvres détruites et celles qui sont encore conservées de nos jours. En dehors de l'inventaire « *in situ* », d'autres sources comme les documents d'archives ou encore les quelques témoignages photographiques d'avant-guerre vont nous permettre non seulement d'évaluer la production de 1580 à 1790 mais aussi de la localiser. Afin de faciliter la localisation des œuvres les cartes utilisées sont actuelles. Les délimitations des archiprêtrés correspondent au dernier remaniement épiscopal effectué par le diocèse de Gérone<sup>71</sup>. Cependant et ce à titre indicatif nous proposons en annexe documentaire une carte de l'évêché de Gérone au XVIème siècle<sup>72</sup>.

### 1 – Diffusion des retables baroques

Concernant la répartition et la diffusion du retable dans notre zone d'étude<sup>73</sup>, A. Pérez Santamaria a présenté une carte qui résume la production des ateliers de sculpture et de dorure de Barcelone et de Vic auxquels s'ajoutent quelques ateliers locaux dont on propose la reproduction ci-dessous<sup>74</sup> (Fig.42).



Figure 42 : carte de la répartition des ateliers (A. Pérez Santamaria)

<sup>71</sup> Les fonds de cartes ont été réalisés par Narcís Negre, Service du Patrimoine historique architectonique, évêché de Gérone.

<sup>72</sup> Annexe I. 2, carte 2, p.1166.

<sup>73</sup> Annexe I. 2, carte 3, p. 1167.

<sup>74</sup> Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca...*, *op.cit.*, p.99.



Concernant les diocèses de Vic et de Gérone on comptabilise douze villes pour les ateliers de Vic et sept villes pour ceux de Barcelone<sup>75</sup>. Etant donné l'importance des ateliers de Vic, sans compter la production des ateliers de Manresa, dont nous savons qu'elle fut importante, on peut supposer que la production locale revêtait une caractère important sur la période d'étude présentée dans cette analyse.

Pour comptabiliser le nombre de retables qui ont été fabriqué entre 1580 et 1790 nous avons divisé l'inventaire en trois parties :

- inventaire des retables conservés ainsi que des restes de retables effectué « *in situ* »,
- inventaire documentaire attestant de l'existence d'œuvres (contrats de fabrication et de dorure, reçus de paiement de fabrication ou de dorure, reconnaissance de dettes, notifications de paiement sur livre de comptes notariés, livres de comptes paroissiaux, testaments, contrats de fabrication de tabernacle prouvant l'existence d'un retable, contrats de fabrication ou de dorure de pièces attestant de l'existence d'un retable, des notifications de travaux de dorure, des contrats de transformations de retable prouvant l'existence de retables au sein du temple, actes et résolutions capitulaires, chroniques<sup>76</sup>, pour l'essentiel des documents utilisés),
- inventaire photographique à partir de documents trouvés dans les différents sites d'archives, sur certaines publications dont la photographie n'a pu être localisée.

La synthèse de ces trois inventaires a permis de considérer que, entre 1580 et 1790 la production de retables dans la province de Gérone concernant les diocèses de Gérone et de Vic représente une valeur de 250 retables en bois auxquels on ajoute les quatre exemplaires peints en perspective. Il est évident que ce chiffre est indicatif pour deux raisons : la première et ce malgré une documentation importante, les différents conflits et notamment celui de 1936 ont détruit de nombreux documents d'archives, et la seconde est qu'il reste encore à dépouiller de nombreux fonds jusqu'ici inexplorés. L'inventaire « *in situ* » permet de

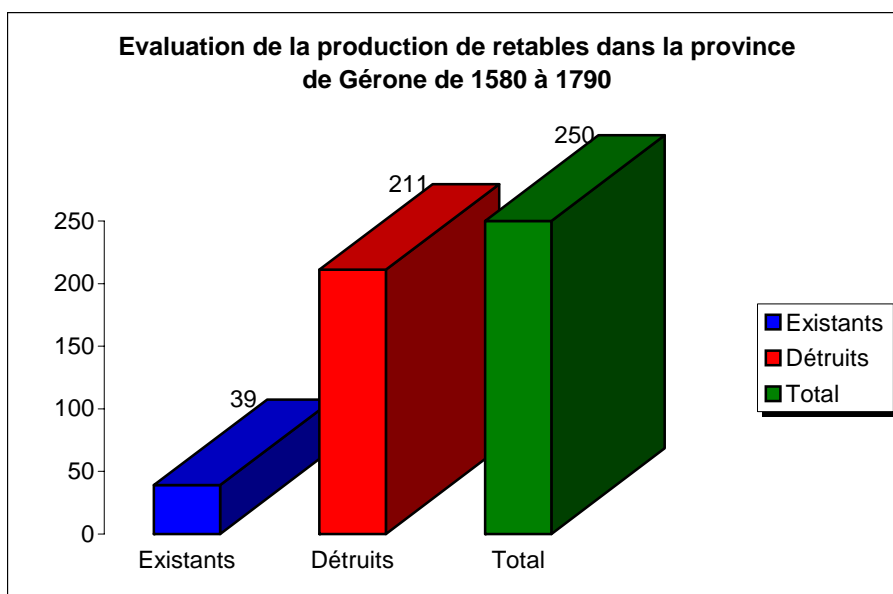
<sup>75</sup> Il faut tenir compte du fait qu'Aurora Pérez Santamaria délimite son étude de 1680 à 1730.

<sup>76</sup> Dans ce cas précis nous faisons référence à l'ouvrage de Cayetano Barraquer y Roviolta, *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Vol. II, éd. Imprenta de Francisco J. Altès y Alabart, Barcelona, 1906, pp. 480-481, dans lequel il précise qu'en plus du retable du maître-autel il avait constaté lors de sa visite au monastère de Sant Pere de Galligans la présence de six retables baroques situés dans les chapelles latérales : « (...) *vi en la iglesia de San Pedro de Galligans el retablo mayor y seis laterales de este templo (...) Los siete retablos pertenecen todos al mismo estilo arquitectónico, al barroco del tiempo en que, si bien abundaban en modo excesivo las esculturas, las líneas tortuosas y los caprichos, habían ya venido en desuso las columnas salomónicas ; época que opino cayó en la primera mitad del siglo XVIII (...). Los retablos laterales ofrecían a la pública veneración la Virgen Dolorida con el cadáver de su Hijo en las rodillas, Nuestra Señora del Carmen, el evangelista San Juan, la muerte de San José, la transverberación del corazón de Santa Teresa, y otro Santo que ignoro porque actualmente está cambiado ; todos de escultura barnizada y dorada* ».

constater l'existence de 41 exemplaires d'époque dont deux copies (Gleva et Cassà de la Selva) et les quatre retables peints en perspective de Navata. Les restes de retables localisés dans les églises ou dans les musées locaux nous inclinent à penser qu'il faut considérer 7 retables supplémentaires ( peintures sur bois de Palamos, pièces du retable de saint Antoine de Padoue de l'église paroissiale d'Olot, celle de l'église de Montnegre, les quelques pièces répertoriées issues du retable du maître-autel de l'église de Sant Feliu de Guixols fabriqué en 1657 répertoriées au musée de Sant Feliu de Guixols (anges, reliefs de prédelle), quatre pièces d'un retable attribué à Francesc Génères<sup>77</sup> comportant trois statues et un caisson reproduisant le mariage de la Vierge au musée diocésain de Gérone, le relief de saint Sébastien localisé au musée d'art de Gérone et deux reliefs localisés au musée du Trésor de la cathédrale de Gérone). Donc en résumé nous avons répertorié 39 exemplaires en bois polychrome dont deux copies. Cela sous-entend que nous considérons dans notre calcul les copies comme inexistantes dans l'évaluation des pièces existantes partant du principe que les œuvres originales ont été détruites. Le reste des retables a été comptabilisé grâce à la documentation archivistique et photographique. Cela étant précisé nous considérons que 211 retables ont été détruits en tenant compte des restes localisés soit une valeur équivalente à 84,4 % de la production évaluée. Les 15,6% restant sont localisés dans les églises d'Olot, de Beget, de Cadaquès, de Colomers, de Sant Gregori, de Montfullà, de Sant Andreu de Salou, de Sant Cebrià de Vallalta, d'Arenys de Mar, de Cassà de la Selva (copie) et de la cathédrale de Gérone pour la production concernant le diocèse de Gérone. Concernant le diocèse de Vic nous retiendrons la copie du maître-autel du Sanctuaire de la Gleva. Les quelques exemplaires existants destinés à des chapelles privées ont été localisés à Gérone et à St Hilari Sacalm (Histogramme 11).

---

<sup>77</sup> Gemma Domènec i Casadevall a attribué ces pièces comme appartenant au retable de la Vierge des Désseparés dont le contrat stipule que c'est Francesc Génères l'auteur. Elle a basé son analyse sur des documents d'archives qui ont permis d'attester la présence de ce sculpteur à Gérone. Malheureusement la lecture du contrat (CD-R 1, annexe n°114, p.1388) ne nous apporte pas d'éléments concrets quant à l'iconographie représentée sur le retable. Par ailleurs il est difficile d'évaluer sa production et son style puisqu'à ce jour il n'a pas été trouvé une source précise qui nous permettrait de comparer ou de supposer qu'il est l'auteur de ces restes et, que ces derniers aient appartenus au retable de la Vierge des Désseparés de l'ex-collégiale Sant Feliu de Gérone. La seule chose que l'on peut supposer est que la taille des sculptures et les motifs du fonds du caisson sont de la fin du XVIIIème siècle. Nous considérerons donc momentanément qu'il y a une probabilité en fonction de la documentation présentée par G. Domènec i Casadevall que Francesc Génères est peut-être l'auteur des pièces présentées (voir CD-R 2, Annexe III, Catalogue : n°97.)



**Histogramme 11**

L'analyse des documents de sources archivistiques et photographiques et l'inventaire sur site ont permis de localiser les villes et les villages où les retables étaient diffusés. Concernant le diocèse de Gérone, deux facteurs sont à considérer : la politique diocésaine de l'évêché de Gérone, depuis le Concile de Trente et notamment lors de la première moitié du XVIIIème siècle, qui au même titre que l'Eglise catalane, évoluait dans un contexte de réformes qui prétendait parmi les nombreux objectifs qu'il s'était fixé, d'oublier les divers conflits qu'avaient appauvri le Principat. Par ailleurs comme le rappelle M<sup>a</sup>. A.Roig i Torrentó, dans le cadre d'une application rigoureuse des décrets épiscopaux inspirés des décrets conciliaires issus du Concile de Trente, il fallait exercer un contrôle à la fois moral et social sur la communauté paysanne par le biais de la paroisse dont le vecteur direct en était le recteur, « *Les reformes impulsades a partir de Trento respecte la disciplina eclesiàstica, el dogma, els canals de difusió per la perdurabilitat tridentina, segons Evangelista Vilanova, els seminaris, predicació, catecismà roma, missal de Pius V, sermonaris etc. son recolsades plenament per la monarquía (...)* »<sup>78</sup>. Le rôle du prêtre était en cela fondamental car il devait « *transmettre als seus fidels la veritat de la fe catòlica mitjançant l'ensenyança del catecisme y la pràctica dels sacraments. Rector que, associat freqüentment amb les confraries, participa en les*

<sup>78</sup> Roig i Torrentó, M<sup>a</sup>. A. : *Iconografía del retaule...*, op.cit., p.95.

*decisions sobre la construcció de nous altars de devoció i l'ordre jeràrquic-temàtic dels mateixos* »<sup>79</sup>. C'est ce qui explique en partie une telle demande dans les zones rurales. Par ailleurs comme le notifie J.M. Puigvert i Solà dans sa thèse sur le rôle du clergé séculier dans l'évêché de Gérone aux XVIIème et XVIIIème siècles, les communautés rurales furent celles qui financèrent la majeure partie de la production artistique de l'évêché de Gérone<sup>80</sup>. Autre facteur dont il faut tenir compte : la prospérité agricole de la Catalogne lors de la première moitié du XVIIème siècle<sup>81</sup> et après la crise de 1640-1659<sup>82</sup>, le second redressement économique par les zones rurales du Principat<sup>83</sup>. Ce qui laisse entendre que la puissance de la richesse agricole et parallèlement les progrès industriels présupposent une augmentation des ressources économiques et donc facilitent les commandes des retables.

Nous avons répertorié 102 points de réception ; cela ne tient pas compte du nombre de retables par site. L'étude des documents fait apparaître en premier lieu une forte demande en milieu rural. Les « *comarcas* » dont la réception est la plus forte sont celles de l'Alt Empordà, de la Garrotxa et du Gironès. Cela s'explique entre autre par le fait que dans chacune de ces zones il y a les plus grands centres de demandes et de production : pour l'Alt Empordà il s'agit de la ville de Figuéras où nous avons pu constater une production assez considérable autant dans la ville qu'aux alentours, il est de même pour la ville d'Olot dans la Garrotxa sans oublier la ville de Gérone dans le Gironès. A elles seules ces trois « régions » représentent une valeur de 64% soit plus de la moitié de la diffusion des retables sur l'ensemble de la zone géographique délimitée. En quatrième position avec une valeur de 12 % est la région du Baix Empordà, limitrophe avec le Gironès et l'Alt Empordà. La proximité des ateliers de production et de peinture de Barcelone et de Figuéras doit probablement jouer un rôle dans la diffusion du retable dans cette zone géographique. Les autres « régions » représentent des valeurs entre 8 % pour l'Osona et 2% pour le Pla de l'Estany (secteur 8)<sup>84</sup>.

<sup>79</sup> Roig i Torrentó, M<sup>a</sup> A. : *Iconografia del retaule...*, *op.cit.*, p.169.

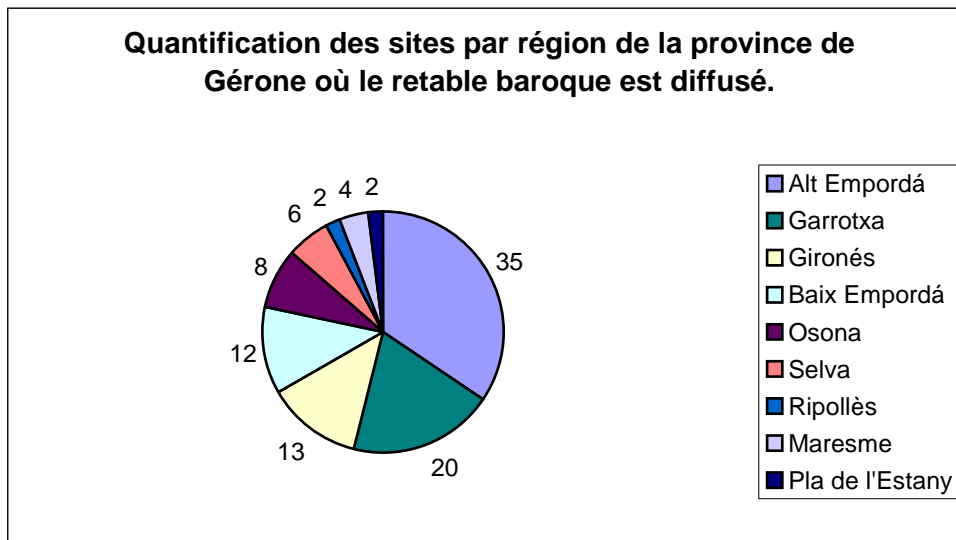
<sup>80</sup> Puigvert i Solà, J.M. : *La parròquia rural a Catalunya (Segles XVII-XVIII Bisbat de Girona)*, thèse doctorale, éd. Université de Barcelone, 1990, p. 362.

<sup>81</sup> Vilar, P. : *La Catalogne dans...*, *op.cit.*, pp.358-361.

<sup>82</sup> Vilar, P. : *La Catalogne dans...*, *op.cit.*, pp. 382-388 et 389- 393 : l'auteur présente les causes qui ont provoqué la décadence momentanée de la Catalogne en commençant par la guerre des « *segadors* » en 1640, pour continuer avec l'inflation monétaire et ses conséquences de 1640 à 1654, contemporaines des épidémies de peste entre 1650 et 1653 ainsi que de la crise de la production catalane entre 1649 et 1659, pour terminer avec le traité des Pyrénées signé en 1659 qui signifiera pour le Principat la perte du Roussillon et de la Cerdagne.

<sup>83</sup> Vilar, P. : *La Catalogne dans...*, *op.cit.*, pp. 400-403.

<sup>84</sup> Secteur présenté à la page 271.



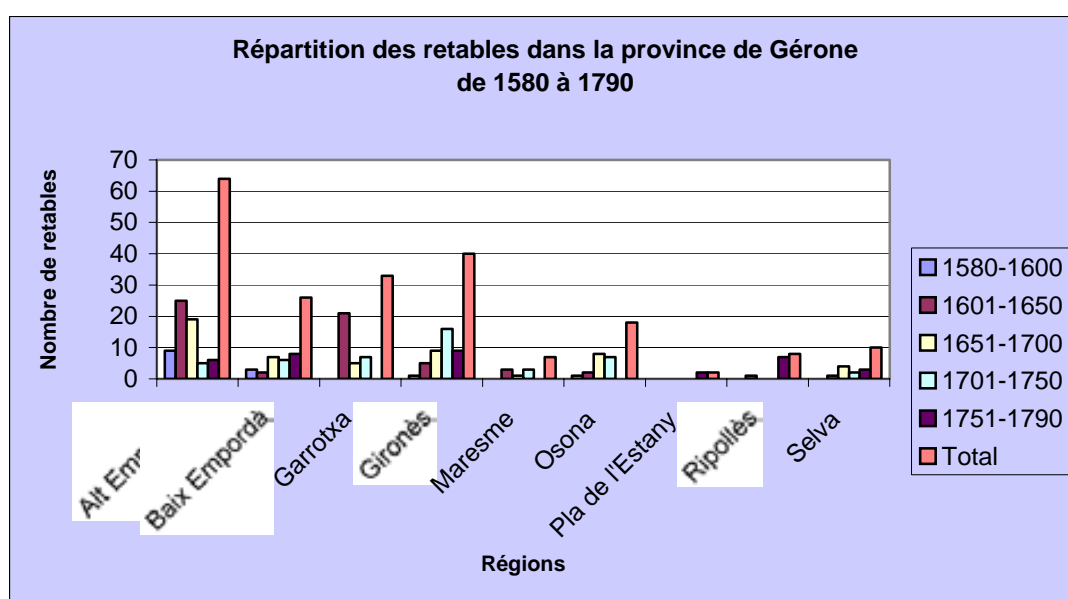
#### Secteur 8

Le secteur présenté ci-dessus représente par « *comarca* » ou région le nombre de villes ou de villages dans lesquels la présence de retables a été avérée. Comme nous pouvons le constater les quatre secteurs dominants sont pour le diocèse de Gérone l'Alt Empordà, la Garrotxa, le Gironés et le Baix Empordà et concernant le diocèse de Vic, la partie correspondante à la province de Gérone est celle de l'Osona qui arrive en cinquième position. On ne peut faire une comparaison entre les deux diocèses étant donné que celui de Vic ne comprend qu'une partie du territoire sur lequel il exerce son autorité. Étant donné la présence des ateliers de Vic et de Manresa on peut supposer que la production, bien que les limites diocésaines semblent moins étendues que celles de Gérone, devait être assez importante. Concernant le territoire de l'Osona si on établit une comparaison avec un archiprêtré équivalent comme celui du Maresme qui comporte douze paroisses au même titre que le territoire correspondant dans l'Osona on constate que la production concernant le diocèse de Vic est nettement plus importante que celle du Maresme.

Le retable baroque est largement diffusé sur l'ensemble du territoire étudié<sup>85</sup>. Certaines villes comme Gérone, Olot, Figueres, Vic, Castelló d'Empúries, Palamos ou encore Llagostera présentent une concentration d'œuvres plus importante que dans les zones rurales profondes où le retable se diffuse tout autant, mais où la concentration d'œuvres est beaucoup moins

<sup>85</sup> Annexe I. 2, carte 4, p. 1168.

effective<sup>86</sup>. La mobilité des sculpteurs et la proximité des ateliers ont favorisé cette expansion du retable sur la zone géographique étudiée sans oublier l'influence de la politique diocésaine dans la rénovation du patrimoine religieux<sup>87</sup> ainsi que le rôle joué par les zones rurales dont la prospérité agricole a permis lors de la première moitié du XVII<sup>e</sup> et pendant le dernier tiers de ce dernier de placer la Catalogne dans une position économique notamment à partir de 1659 plus enviable que celle qu'elle eut pendant les dix neuf années de crise qu'elle venait de subir. Ce qui est confirmé par l'histogramme représenté ci-dessous (Histogramme 12) qui reflète parfaitement cet état de fait.



**Histogramme 12**

En effet on observe que les régions du Baix Empordà, de l'Alt Empordà et de la Garrotxa considérées comme des zones rurales présentent une production assez considérable lors de la

<sup>86</sup> Les zones de l'intérieur sont moins peuplées à cause d'une crise économique et donc moins productrices d'œuvres.

<sup>87</sup> Citons à titre d'exemple, un document que Joan Gay a transcrit en partie dans son article concernant les retables peints en perspective de Navata. Il s'agit d'un document épiscopal imprimé le 15 mars 1725 que l'évêque Josep Taverner i d'Ardena a fait distribuer dans son diocèse après avoir effectué une seconde visite dans l'Evêché. « *Instrucció Pastoral per lo bon govern de las parroquias del Bisbat de Gerona, disoposada per lo Illustrissim y Reverendissim Senyor Don Joseph de Taverner, y D'Ardena (....)* :

2. *En primer lloch avent experimentat, que en molta Iglesias los Retaulas per ser molt Antichs, y pintat sobre Fusta, y Guix estan del tot deslustrat, y encare indecents, sera bé, que tant prest com se puga, se fassan recomodar, que en molts es facil, o se fassan de nou, segons la comoditat de cada Iglesia, sent cosa certa, que las Pinturas, y tot altra cosa, que se posa en los Retaules, deu ser decent, y en estat, que moga a devoció a tots los que acuden a ella, y que al contrari no exciten a risa, o indevoció* ». ( Voir Gay i Puigvert, J : *Les pintures murals...*, op.cit., p.621)

première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle (1601-1650) alors que le Gironès, atteint son point culminant lors de la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle tout en tenant compte du fait que la période antérieure présentait une production tout à fait honorable. Par ailleurs l'analyse chronologique des documents présentés en annexe permet de constater une certaine régularité dans la demande jusque vers la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Un des éléments le plus troublant apparaît dans l'entreprise constructive des plus belles œuvres pendant la période de la Guerre de Succession (1700-1714). Comme pour toutes les périodes de conflits, les conséquences qui s'en suivirent furent catastrophiques (pertes humaines, destructions massives d'œuvres, misère etc.). Nous sommes alors amené à nous demander qu'elle a été la motivation et la concrétisation d'une telle entreprise constructive d'autant plus que les œuvres qui ont été conçues lors de cette période sont les plus grands et les plus beaux exemplaires baroques que nous avons répertorié. Peut-être que les zones concernées n'ont pas été aussi gravement atteintes qu'un tel conflit laisse supposer. Pour ne citer que ceux d'Arenys de Mar dont le prix de revient entre les travaux de fabrication et ceux de dorure est équivalent à 5.720 livres barcelonaises (3.200 livres pour la fabrication et 2.520 livres pour la dorure) ou celui de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot qui équivaut à 4.665 livres barcelonaises (2.000 livres pour la conception et 2.665 livres pour la dorure), de Palafrugell dont la seule fabrication a coûté 5.500 livres barcelonaises, on constate que ce sont les zones urbaines celles qui investissent le plus. Le prix moyen des autres œuvres varie aux alentours de 462 livres barcelonaises, avec cinq retables dont le prix est compris entre 500 et 1.000 livres barcelonaises et sept exemplaires dont l'échelle de prix varie entre 107 et environ 350 livres barcelonaises<sup>88</sup>. En dehors du retable de Taradell, de Sant Ponç d'Aulina, de Torrentó et de Sant Esteve d'en Bas, on peut considérer que l'ensemble de ces œuvres a été localisé dans des zones urbaines ; cela ne sous-entend pas que les zones rurales n'en faisaient pas autant. Il est évident que cette étude ne peut-être exhaustive pour plusieurs raisons, cependant elle permet de connaître la tendance constructive dans la province de Gérone à cette période. Le facteur économique est la caractéristique essentielle de cette période. En effet les spécialistes s'accordent à dire que la récupération économique de la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle de la Catalogne commencée dans les années 70, en contraste avec la déchéance économique de la Castille à peu près à la même période (vers 1680), gardera sa stabilité jusqu'à la fin de Guerre de Succession en 1714. Il est indéniable que cette essor économique ne peut avoir qu'une incidence positive pour le financement des œuvres d'art, qui plus est les retables. Comme le

---

<sup>88</sup> Etude réalisée sur 15 contrats de fabrication de retables situés entre 1701 et 1715 (contrat du retable de l'église paroissiale de Taradell et celui de l'église paroissiale de Sant Esteve d'En Bas.

démontre l'histogramme 10, on observe une phase productive intensive à partir de deux derniers tiers du XVII<sup>e</sup> siècle dans les villes comme dans les campagnes. Tout cela tend à penser que le binôme essor économique-production est purement l'objet d'une relation de cause à effet comme le fait remarquer M<sup>a</sup>. A. Roig i Torrentó<sup>89</sup>. Cependant elle émet l'hypothèse, que je partage totalement, que la connaissance des données documentaires n'est pas nécessairement un facteur de certitude quant à l'exécution d'une œuvre, étant donné qu'un certain nombre ne furent construites que partiellement ou pas du tout comme c'est le cas du retable de la chapelle de saint Sébastien de Figuéras, dont la commande fut annulée à cause de la peste<sup>90</sup>. Par ailleurs la fabrication suppose un coût qui est généralement supporté collectivement ce qui sous-entend comme nous l'avons déjà constaté avec le retable du maître-autel de Cassà de la Selva, que la population pouvait être soumise à des taxes ou à des impôts supplémentaires comme ce fut probablement le cas du retable de Cadaquès. Enfin les deux derniers facteurs dont il faut tenir compte sont ceux de l'invocation locale et de la piété populaire. Pour la population l'instauration d'un retable était synonyme de protection contre tous les fléaux qu'elle pouvait subir : on invoquait et on priait pour se rassurer et se protéger. On ne peut étudier la diffusion et la production du retable sans relier les données « techniques » transmises par les contrats sans tenir compte de l'invocation de ce dernier<sup>91</sup>. M<sup>a</sup>. A. Roig i Torrentó illustre cet aspect de la question en prenant pour exemple les trois invocations - saint Isidore, la Vierge du Rosaire et celle du « *Sant Crist* »-, les plus représentées en Catalogne en milieu rural comme en milieu urbain<sup>92</sup>.

## 2 – Etude de la répartition des retables baroques par diocèse

Le diocèse de Gérone est actuellement divisé par douze archiprêtrés qui recouvrent les régions de l'Alt Empordà, du Baix Empordà, de la Selva, du Maresme, du Pla de l'Estany, de la Garrotxa, du Gironès, et une partie du Ripollès<sup>93</sup>. L'ensemble de ces archiprêtrés est regroupé en quatre zones pastorales : celles de Gérone, celle de « *l'Interior* », celle de l'Empordà et celle de la « *Costa* »<sup>94</sup>. La région de l'Osona, correspond à une partie du diocèse de Vic. Etant donné que l'inventaire « *in situ* » et photographique ont été réalisés à partir des cartes actuelles des limites diocésaines et ce afin d'en faciliter l'étude, nous avons assimilé les

<sup>89</sup> Roig i Torrentó M<sup>a</sup> A. : *Iconografía del retaule...*, *op.cit.*, p.26.

<sup>90</sup> CD-R 1, annexe n°96, p. 1356.

<sup>91</sup> Roig i Torrentó, M<sup>a</sup> A. : *Iconografía del retaule...*, *op.cit.*, p 27.

<sup>92</sup> Roig i Torrentó, M<sup>a</sup> A. : *Iconografía del retaule...*, *op.cit.*, pp.28-30.

<sup>93</sup> Le reste de la région dépend du diocèse d'Urgell.

<sup>94</sup> Annexe I. 2, carte 5, p. 1169.



paroisses citées dans les documents d'archives aux cartes actuelles. Il faut toutefois tenir compte que les limites des diocèses étaient différentes avant le traité des Pyrénées en 1659<sup>95</sup>. L'évêché de Gérone au XVIème siècle était divisé par quatre archidiaconés qui étaient ceux de Besalú, de l'Empordà, de la Selva et le « *Major* ». La ville de Camprodon qui n'appartient plus de nos jours au diocèse de Gérone<sup>96</sup> dépendait de l'archidiaconé de Besalú qui dépendait du diocèse de Gérone<sup>97</sup>.

Le diocèse de Gérone comporte 388 paroisses, 15 annexes et 17 sanctuaires. La répartition régionale ne correspond pas nécessairement aux limites des archiprêtres. Citons le cas de quatre archiprêtres qui desservent deux régions :

- l'archiprêtre de la Selva se partage entre la Selva et le Gironès,
- l'archiprêtre du Tordera est réparti entre la Selva et le Maresme,
- l'archiprêtre du Ter-Brugent dessert la Selva et la Garrotxa,
- l'archiprêtre de l'Alt Fluvià se divise entre le Ripollès et la Garrotxa.

La zone pastorale de Gérone est divisée par deux archiprêtres : ceux de Gérone et de l'Angels-Llemena. L'analyse des données dont nous disposons (documents, photographies, inventaire) nous ont permis de dénombrer sept paroisses dont une, celle de Sant Gregori, qui abrite deux exemplaires de retables baroques de la seconde moitié du XVIIIème siècle, sur un total actuel de trente-cinq paroisses qui structurent l'archiprêtre, ce qui représente une valeur de 20 %.

Dans l'archiprêtre de Gérone-Salt constitué par dix-neuf paroisses le relevé documentaire, photographique et sur site a permis de localiser huit paroisses auxquelles s'ajoute la cathédrale de Gérone, qui conserve le plus bel ensemble de retables baroques de la province sans oublier le retable situé dans l'église paroissiale de Montfullà, qui proviendrait d'une communauté religieuse féminine de Vic. Sur le nombre total de paroisses on observe que 47,36% ont abrité des retables. Si on effectue la somme des paroisses sur les deux archiprêtres on en conclut que la zone pastorale de Gérone comprend seize paroisses dans lesquelles une demande de retable a été faite ce qui représente une valeur de 29,62% sur la totalité des paroisses répertoriées<sup>98</sup>.

<sup>95</sup> Hurtado, V., Mestre, J.(...): *Atles d'història de Catalunya*, éd. Edicions 62, Barcelona, 1995, p.148 : les auteurs proposent une carte qui représente les diocèses catalans avant 1640.

<sup>96</sup> Aujourd'hui elle dépend du diocèse de l'Urgell

<sup>97</sup> Voir à ce sujet l'étude proposée par Monserrat Jiménez Sureda dans *L'església catalana sota...*, *op.cit.*, pp. 61-66.

<sup>98</sup> Annexe I.2, carte 6, p. 1170.

Trois archiprêtrés desservent la zone pastorale de l'Empordà. L'archiprêtré de l'Alt Empordà comprend quatre-vingt-dix-sept paroisses. Nous avons relevé trente-sept paroisses dont deux, celles de Navata et de Cadaquès qui présentent pour l'une quatre peintures en perspectives de retables et pour l'autre un ensemble de retables baroques de la fin du XVII<sup>ème</sup> et du début du XVIII<sup>ème</sup> siècle dont le maître-autel qui date de la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Avec la cathédrale de Gérone, l'église de Cadaquès est le second temple qui présente un ensemble sculptural aussi complet. La diffusion du retable dans l'Alt Empordà représente une valeur de 38,14% avec comme principaux centres de production et de diffusion ceux de Figueras et Castelló d'Empúries<sup>99</sup>.

L'archiprêtré de Montgri-La Bisbal constitué par cinquante-et-une paroisses présente une carte assez éparse dans la répartition des retables que nous avons localisés. En effet, on a pu documenter sept paroisses dont une présente des exemplaires baroques. Il s'agit de l'église paroissiale de Colomers qui abrite un groupe de trois retables baroques de la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle. On considère que sur la totalité des paroisses, 13,72% ont abrité des retables baroques.

Le dernier archiprêtré de la zone pastorale de l'Empordà est celui de la « Costa Brava Centre ». Sur les vingt-et-une paroisses qui le structurent nous en avons relevé sept qui ont diffusé le retable baroque. Il est nécessaire de faire une parenthèse concernant le monastère de Solius, dont l'église est la paroissiale du lieu. La consultation des inventaires diocésains<sup>100</sup> datant de 1980 nous permet de constater qu'à cette période deux retables baroques avaient été mentionnés. Or ces retables baroques ne sont plus présents dans le temple. Nous sommes amenés à nous demander ce qu'ils sont devenus. Peut-être ont-ils été démontés lors de l'installation de la communauté cistercienne dans les années 80. Il a été impossible d'obtenir plus d'informations concernant ces retables. Le seul exemplaire existant est de style rococo « classique ». Etant donné les précisions mentionnées sur les inventaires diocésains nous considérerons donc les retables Solius dans notre décompte. Ce qui nous amène à observer que 33,33% des paroisses de cet archiprêtré ont compté au moins l'existence d'un retable baroque au sein de leurs temples. Si on fait le total des trois archiprêtrés on constate que dans la zone pastorale de l'Empordà 30,17 % des paroisses étaient dotées d'au moins un retable.

La zone pastorale de « l'Interior » est celle qui comporte le plus d'archiprêtrés : elle est structurée par les archiprêtrés de l'alt Fluvià, du Ter-Brugent, de Farners-Montseny, de Banyoles et par celui de la Selva. Le relevé effectué dans l'archiprêtré de l'Alt Fluvià a

<sup>99</sup> Annexe I,2, carte 7, p. 1171.

<sup>100</sup> Musée diocésain de Gérone : *Relació d'objectes sagrats existents a l'església parroquial de Solius*.

permis de localiser treize paroisses dont certaines comme celle d'Olot comportent en plus des chapelles ou des sanctuaires qui ont abrité des retables. Sur les quarante-six paroisses qui conforment l'archiprêtré, 28,26% étaient dotées de retables. Deux d'entre elles, celle d'Olot et celle de Beget abritent encore des exemplaires baroques<sup>101</sup>.

La concentration des œuvres baroques est beaucoup plus dense dans l'archiprêtré du Ter-Brugent dû à l'espace géographique du territoire concerné. Sur dix-sept paroisses nous en avons relevé huit qui ont commandé des retables, ce qui représente une valeur de 47,05% sur l'ensemble de l'archiprêtré. Dans celui de Farners-Montseny constitué de vingt-six paroisses nous avons relevé aucune paroisse. Le seul exemplaire qui existe de nos jours est le retable de l'Assomption de la chapelle privée du Château de Montsolís qui est situé sur la commune de Sant Hilari Sacalm. L'archiprêtré de la Selva, présente six paroisses dont trois comportent des exemplaires baroques ou des restes de retables comme l'église paroissiale de Montnegre. L'église de Sant Andreu de Salou nous offre un retable baroque de type académique à tendance néoclassique de la fin du XVIIIème siècle et celle de Cassà de la Selva nous présente une copie fidèle de l'exemplaire original datant du début du XVIIIème siècle. Etant donné le nombre total de paroisses de l'archiprêtré (11) on considère que plus de la moitié ont diffusé le retable baroque avec une valeur de 54,54%. Le dernier archiprêtré de cette zone, celui de Banyoles composé de quarante-trois paroisses présente une tendance assez faible. En effet nous avons pu localiser trois paroisses sur l'ensemble ce qui représente une valeur de 6,97%. Ce qui paraît presque anormal étant donné sa situation limitrophe entre les archiprêtrés de l'Alt Fluvià et celui de l'Alt Empordà, zones où les centres de diffusion étaient les plus importants.

Si on comptabilise l'ensemble de ces cinq archiprêtrés on constate que 25,64% des paroisses étaient dotées de retables de baroques.

La dernière zone pastorale qui concerne de diocèse de Gérone est celle de la « *Costa* ». Divisée par deux archiprêtrés, ceux du Tordera et du Maresme, elle présente une répartition relativement étendue et côtière pour le premier et une relative concentration d'œuvres pour le second<sup>102</sup>. L'archiprêtré du Tordera compte dix paroisses parmi lesquelles trois ont comporté des retables baroques ce qui représente une valeur de 30 % sur l'ensemble des paroisses avec trois paroisses localisées. L'archiprêtré du Maresme, composé par douze paroisses dont deux présentent des exemplaires baroques, présente une répartition d'œuvres partagée entre quatre

<sup>101</sup> Annexe I. 2, carte 8, p. 1172.

<sup>102</sup> Annexe I. 2, carte 9, p. 1173.

paroisses ce qui représente une valeur de 33,33%. La diffusion des retables baroques dans la zone pastorale de la « *Costa* » représente une valeur de 31, 81%.

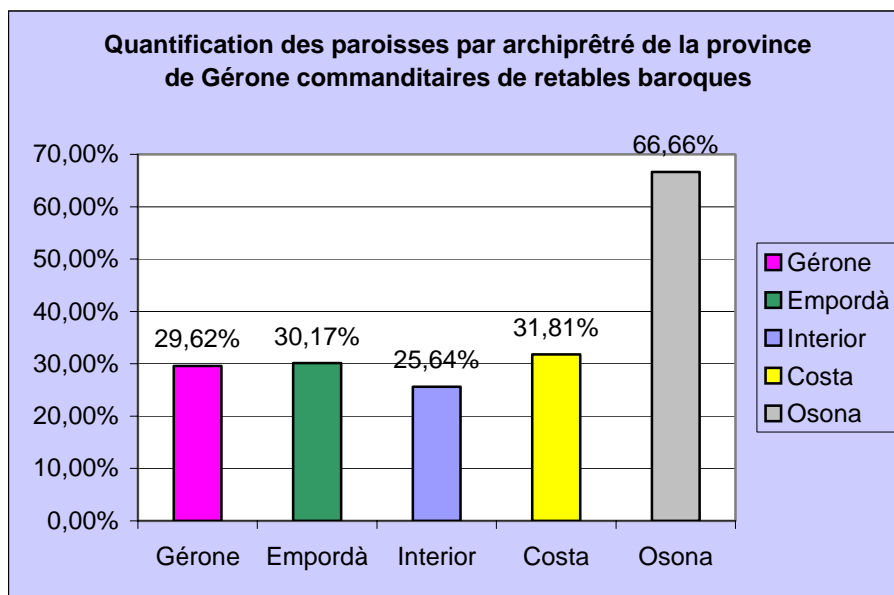
La région de l'Osona desservie par le diocèse de Vic, comporte douze paroisses<sup>103</sup>. Le relevé effectué fait acte de huit paroisses dont tous les retables ont été détruits ce qui représente une valeur de 66,66%. Seul le sanctuaire de la Gleva nous propose une copie de l'œuvre originale. Il est très probable que cette partie de l'Osona devait comporter beaucoup plus de retables que ceux que nous avons pu documenter étant donné que cette zone se situe autour de Vic, centre de production et de diffusion important.

Si on tient compte de l'ensemble des paroisses concernées par cette étude soit un total de 400 ( 388 pour le diocèses de Gérone et 12 pour celui de Vic) on observe que 28,5% des paroisses étaient dotées de un ou plusieurs retables baroques. Il est évident que ce résultat est à considérer comme une tendance car étant donné la ferveur productive du temps et les politiques diocésaines appliquées il est très probable que le nombre de paroisses commanditaires de retables, devait être supérieur à celui indiqué par cette analyse. Si on part du principe que le diocèse de Gérone, pour ne choisir que cet exemple, compte 388 églises et qu'en moyenne chaque temple comporte entre trois et cinq retables, on obtient une moyenne de 1552 retables diffusés dans ce diocèse. Sachant qu'il ne reste de nos jours que 39 exemplaires conservés, cela nous amène à émettre l'hypothèse qu'il ne reste que 2,5% de la totalité de la production.

Lorsqu'on observe la tendance par archiprêtré on constate que trois d'entre eux maintiennent des taux à peu près équivalents en dehors de celui de « *l'Interior* » qui présente une tendance légèrement inférieure. Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce fait comme par exemple, la concentration d'œuvres en milieu urbain (Olot, Figueras, Gérone, Vic) ou encore l'étendu de l'espace géographique sans oublier la destruction massive des œuvres à caractère religieux et d'un certain nombre d'archives, surtout les archives paroissiales, pendant les événements de 1936. Cependant on ne peut omettre le fait que la production devait être plus importante que celle qui a été inventoriée. Si on se réfère au territoire de l'Osona, le relevé effectué démontre que 66,66% des paroisses ont été commanditaires de retables baroques. La proportion est importante par rapport à celle que l'on peut observer dans les archiprêtrés du diocèse de Gérone. On est alors amené à se demander si cette tendance est représentative de la diffusion du retable baroque dans la province de Gérone où s'il s'agit d'une politique diocésaine plus énergique (Histogramme 13).

---

<sup>103</sup> Annexe I.2, carte 10, p. 1174.



**Histogramme 13**

La réalisation des inventaires « *in situ* », photographiques et documentaires a permis de présenter une carte générale qui nous démontre que le retable baroque a été largement diffusé dans la province de Gérone notamment dans le Nord, le Nord-Est et le Nord-Ouest jusqu'à la partie centrale de la province même si l'analyse par archiprêtré tend à supposer parfois le contraire. Le retable semble être moins diffusé dans le Sud-Ouest et Sud-Est de la province. Est-ce une tendance représentative de la réalité ? Difficile de préjuger sur ce point de vue étant donné que nous sommes tributaires de la documentation que l'on trouve quelque soit sa forme. On suppose que toutes les sources de données localisées ont permis de documenter au moins un quart de ce que représente réellement la production et par conséquent la diffusion du retable baroque dans la province de Gérone. Ce qui apparaît évident c'est une grande concentration urbaine, généralement lieu de formation, où de nombreuses œuvres d'art s'accumulent ; cependant on ne peut nier le fait que la diffusion du retable fut large et répandue sur l'ensemble de la province. Une productivité intense et de qualité diffusée sur l'ensemble du territoire met en valeur l'existence d'un art populaire qui pénétra jusque dans les milieux les plus reculés du Principat.

## **RESUME en français :**

L'étude des retables baroques catalans de la province de Gérone permet de présenter un ensemble artistique représentatif d'un style local dont la spécificité se caractérise par la présentation d'un style baroque modéré, à tendance classique issu des périodes antérieures, fruit d'une tradition artisanale corporative, dont la transmission à caractère familial produira des œuvres de très grande qualité. Les influences artistiques italiennes sous le règne des Habsbourg, de Joan Caramuel avec l'avènement de l'ordre torse et de Fernando Galli-Bibiena vont être substituées progressivement lors de la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle par un certain classicisme issu du style français, que Philippe V imposera peu à peu dans le style architectural, dont on retrouvera les répercussions dans la représentation du retable, notamment à partir de 1721 avec le retable du maître-autel destiné au couvent de sainte Claire de Vic, première œuvre de style dépuré fabriquée en pleine période torse. Victime de nombreuses destructions notamment lors des événements de 1936, et selon un inventaire réalisé dans les diocèses de Gérone et de Vic, on estime que la production conservée représente un quart de la production détruite identifiée grâce à un inventaire photographique et documentaire. La diffusion de cette dernière se caractérise par une forte concentration d'œuvres dans les centres urbains comme ceux de Gérone, Vic, Olot et Figueras et une diffusion beaucoup plus éparse mais tout aussi importante dans les zones à caractère rural. Objet de prédilection dans la production baroque catalane du moment, le retable, *instrument dévotionnel à projection sociale* devient alors le reflet d'une société profondément catholique à caractère traditionnel dont la religiosité populaire se définissait, selon les zones de diffusion, par un culte marial omniprésent secondé par une iconographie de type hagiographique à caractère matérialiste se traduisant dans la plupart des cas par l'invocation de saints protecteurs toutes catégories confondues.

---

## **TITRE et RESUME en anglais :**

Baroque altarpieces in the province of Gerone (1580-1777)

A sociocultural study of pictures

(How they were produced, spread and received).

The study of baroque catalan altarpieces in the province of Gerone allows to discover an artistic whole which is representative of an area style whose precifity is characterized by the presence of a moderate baroque style, whith a classical touch inherited from the past : it is the fruit of a traditional corporation whose knowledge that was passed down gave from to high-quality works. The artistic influences from Italy, during the reign of the Habsbourgs, of both Joan Caramuel whith the advent of the torso trend an Fernado Galli-Bibiena, will gradually evolve into a classical French style (the first part of the 18<sup>th</sup> century), while will be gradually imposed by Philip V and whose influence can be noticed in the structure itself of such an altarpiece (in particular from 1721 ouwards), with the example of the high-altar intended for Holy Claire's convent in Vic, the first clean-lined altarpiece made in the middle of the torso trend. During the 1936 events, a lot of altarpieces were destroyed and thanks to an inventory made in the provinces of Gerone and Vic, we know that the remaining ones, amount to a quarter of what was ruined, all that beain listed in files whith photographs and documents to prove it. What emerges from all that in that a lot of altarpieces can be found in cities like Gerone, Vic, Olot and Figueras and, on the other hand, one can find others which are scattered right in the middle of the country (but of great importance as well). The altarpiece, as a favourite objet d'art in the baroque catalan production of that time and as a devotional instrument indicative of a social background, became the reflection of a deeply catholic society in the Spanish tradition whose religious beliefs were conveyed, in various areas,through an omnipresent worship of the Virgin Mary, relustrated whith hagiographic and materialistic pictures : such a worship mostly was aimed to invoke all kinds of saints ' protection.

---

**DISCIPLINE :** Langues romanes-Civilisation espagnole

**MOTS-CLES :** retable, baroque, Catalogne, province de Gérone, Pau Costa, matériaux, iconographie, iconologie, sculpteurs, doreurs, restauration-conservation, confrérie, corporation

## **INTITULE ET ADRESSE DE L'U.F.R. OU DU LABORATOIRE :**

---

- TEMIBER, Maison des Pays Ibériques, 33607 PESSAC et AMERIBER, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 33607, PESSAC.

- Departament d'Història Moderna i Contemporània, Universitat Autònoma de Barcelona, O8193 BELLATERRA.

**UNIVERSITE BORDEAUX III - MICHEL DE MONTAIGNE  
U.F.R. : ETUDES IBERIQUES ET IBERO – AMERICAINES**

**UNIVERSITE AUTONOME DE BARCELONE – BELLATERRA  
U.F.R. : DEPARTAMENT D’HISTORIA MODERNA I CONTEMPORANIA**

**ANNEE :**

**N°**

**THESE**

**pour obtenir le grade de**

**DOCTEUR DE L’UNIVERSITE BORDEAUX III**

**DOCTEUR DE L’UNIVERSITE AUTONOME DE BARCELONE**

**Discipline : LANGUES ROMANES – CIVILISATION ESPAGNOLE**

**présentée et soutenue publiquement**

**par**

**LAURENCE GALLINARO**

**Le 22 octobre 2005**

**TITRE**

**RETABLES BAROQUES DE LA PROVINCE DE GERONE**

**(1580-1777)**

**ETUDES ICONOLOGIQUE ET SOCIOCULTURELLE**

**(Modes de production, diffusion, réception)**

---

**VOLUME II**

---

**Directeurs de thèse :**

**M. Jean-Marc Buiguès (BX III)**

**M. Javier Antón Pelayo (U.A.B.)**

**JURY**

**Mme Michèle Dalmace  
Mme Cécile Mary Trojani  
M. Jean-Marc Buiguès**

**Mme Monserrat Jiménez Sureda  
Mme M<sup>a</sup>. Assumpta Roig i Torrentó  
M. Javier Antón Pelayo**

**UNIVERSITE BORDEAUX III - MICHEL DE MONTAIGNE  
U.F.R. : ETUDES IBERIQUES ET IBERO – AMERICAINES**

**UNIVERSITE AUTONOME DE BARCELONE – BELLATERRA  
U.F.R. : DEPARTAMENT D’HISTORIA MODERNA I CONTEMPORANIA**

**ANNEE :**

**N°**

**THESE**

**pour obtenir le grade de**

**DOCTEUR DE L’UNIVERSITE BORDEAUX III**

**DOCTEUR DE L’UNIVERSITE AUTONOME DE BARCELONE**

**Discipline : LANGUES ROMANES – CIVILISATION ESPAGNOLE**

**présentée et soutenue publiquement**

**par**

**LAURENCE GALLINARO**

**Le 22 octobre 2005**

**TITRE**

**RETABLES BAROQUES DE LA PROVINCE DE GERONE**

**(1580-1777)**

**ETUDES ICONOLOGIQUE ET SOCIOCULTURELLE**

**(Modes de production, diffusion, réception)**

---

**VOLUME II**

---

**Directeurs de thèse :**

**M. Jean-Marc Buiguès (BX III)**

**M. Javier Antón Pelayo (U.A.B.)**

**JURY**

**Mme Michèle Dalmace  
Mme Cécile Mary Trojani  
M. Jean-Marc Buiguès**

**Mme Monserrat Jiménez Sureda  
Mme M<sup>a</sup>. Assumpta Roig i Torrentó  
M. Javier Antón Pelayo**

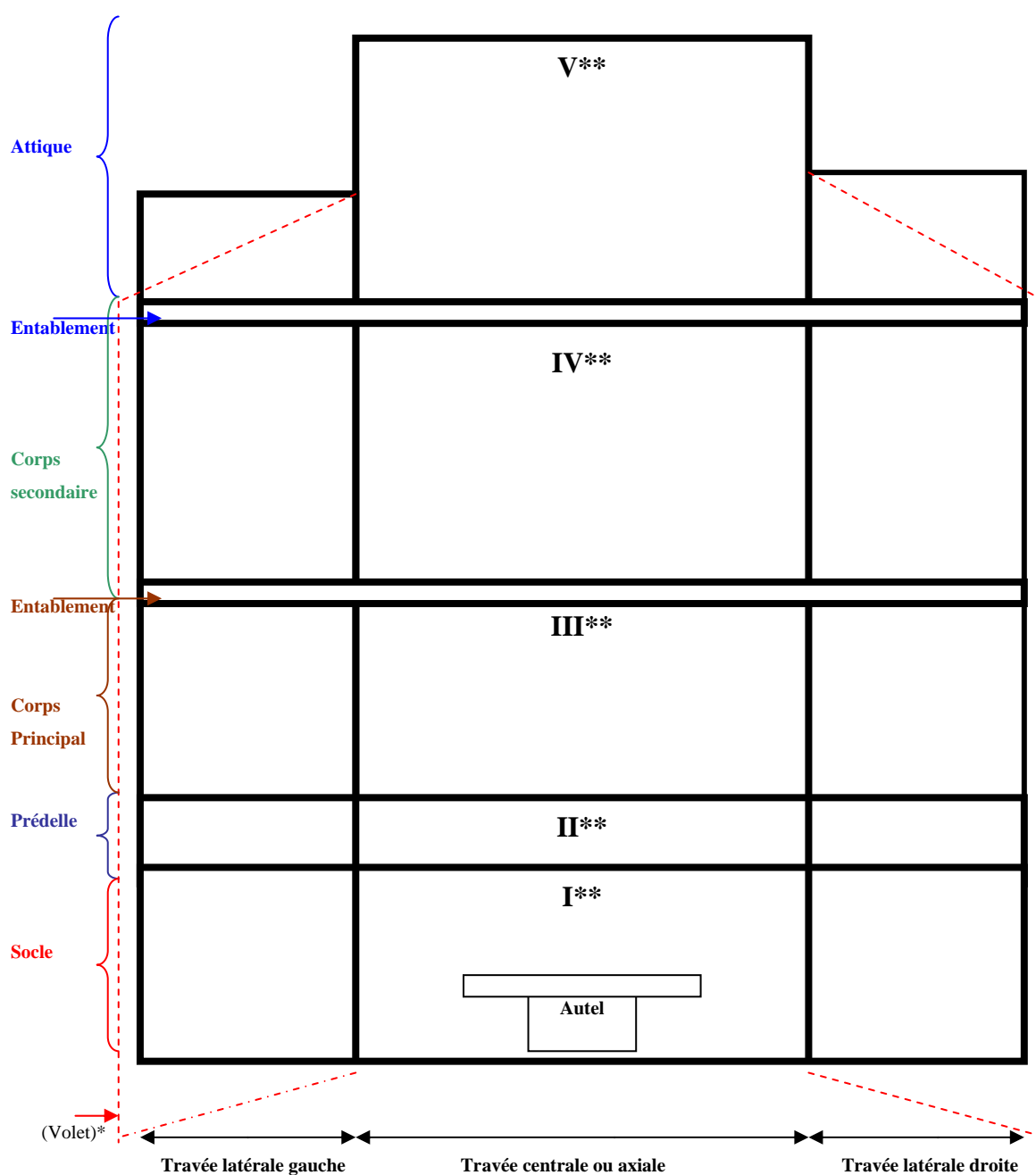


### CHAPITRE III

## **ICONOGRAPHIE ET MATERIAUX DES RETABLES**

## I – TERMINOLOGIE DU RETABLE

Avant de commencer ce chapitre consacré au commentaire des œuvres répertoriées, il est nécessaire de préciser et de situer quelques termes qui seront employés dans les pages qui vont suivre. La figure ci-dessous nous rappelle les termes désignant les différentes parties du retable.



\* Lorsque les travées latérales peuvent se replier sur la travée centrale, la terminologie est différente. Dans ce cas là on dénommera cette partie du retable « volet ».

\*\* L'ensemble des parties I + II + III + IV + V forment les registres de l'œuvre.

## 1 – Structure

Quelle que soit sa typologie, le retable est structuré par un assemblage de planches, appelé « parquet » (Fig. 1 à 6). Les planches sont réunies à l'aide d'un joint enduit de colle, parfois renforcé par des queues d'aronde<sup>1</sup> lorsque cela s'avère nécessaire. Des bandes de toiles ou de la filasse effilochée peuvent être collées le long des joints afin de colmater les éventuelles fentes, gerces et nœuds qui seraient dans la planche. Les moulures et les montants d'encadrement sont chevillés.



**Figure 1 : partie arrière, niveau attique du retable de saint Raphaël, cathédrale de Gérone**



**Figures 2 et 3 : partie arrière, travée latérale droite du retable saint Raphaël, cathédrale de Gérone.**



<sup>1</sup> Un assemblage à queue d'aronde est un assemblage dans lequel le tenon et la mortaise ont une forme qui rappelle une queue d'hirondelle.



**Figure 4 : partie arrière, niveau socle.  
Travée droite du retable de saint Raphaël,  
cathédrale de Gérone.**



**Figure 5 : partie arrière,  
corps principal du retable de  
saint Raphaël, cathédrale de  
Gérone.**



**Figure 6 : partie arrière correspondante à l'autel du retable de saint Raphaël, cathédrale de Gérone.**

Le retable peut se matérialiser par diverses typologies selon les demandes de la clientèle. Cependant il présente des structures communes : le socle, la prédelle, le corps principal et l'attique.

Le socle, élément fondamental sur lequel repose le retable peut être en pierre, en marbre ou en bois. Il peut être continu ou se rompre en son centre pour permettre l'insertion de l'autel lorsque ce dernier est prévu en tant que partie intégrante de l'œuvre. Les blasons des commanditaires ou de la ville figurent généralement répartis à chaque extrémité. Parfois des scènes sculptées en relief peuvent y figurer.

La prédelle, partie inférieure placée entre la table d'autel et le retable qui la surmonte auquel elle sert de soubassement, peut se subdiviser en plusieurs compartiments, suivant la typologie du corps principal. Constituée de plusieurs panneaux, elle peut représenter des scènes narratives entourées d'une décoration de type végétal et botanique, correspondantes au découpage de la composition. Sur certains retables elle est continue et comporte le même genre d'ornementation.

Le corps principal, élément occupant le plus d'espace dans la structure du retable, peut être compartimenté ou non. Composé par des compartiments horizontaux il appartient à un ensemble peint ou sculpté. Il représente l'image titulaire de l'œuvre dans sa partie centrale, qui peut être encadrée selon le nombre de travées et le programme iconographique choisi par le commanditaire par des scènes narratives ou d'autres images de personnages importants. Il peut être également surmonté par un second corps dont la structure reproduit le schéma architectural du registre inférieur qui le supporte.

L'attique, couronnement horizontal et décoratif de l'œuvre, placé au-dessus de la corniche au registre terminal d'une construction, peut indifféremment suivre ou pas la typologie du retable qu'il surmonte. Souvent placé en encorbellement<sup>2</sup> de sorte à protéger le reste du retable de la poussière, il peut revêtir une forme compacte ou détaillée comprenant un pièce architectonique en son centre et une représentation statuaire à ses extrémités. Il peut aussi comporter des inscriptions, des bas-relief ou des images.

## 2 - Typologie

---

<sup>2</sup> Encorbellement : construction établie en surplomb et supportée par des consoles ou des corbeaux.  
Corbeau : pièce de bois ou de métal en saillie servant à supporter une charge.

Axée sur le corps principal et le compartimentage de l'œuvre, la typologie du retable selon l'époque et le lieu revêtira une structure tripartite ou polyptyque.

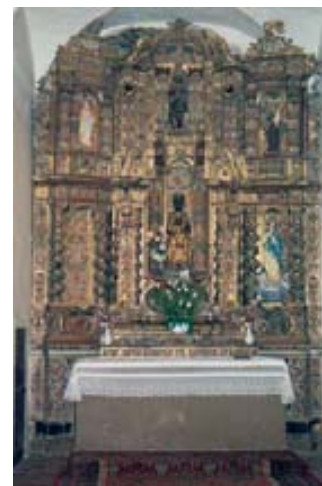
La forme triptyque structure verticalement le retable en trois parties. Une travée centrale, plus haute que les latérales, axe la répartition géométrique de l'ensemble architectural. De chaque côté figure une travée, plus basse et moins large que l'axiale, disposée symétriquement (Fig. 7 à 9).



**Figure 7 :** retable de l'Annonciation, Cathédrale de Gérone, 1710.



**Figure 8 :** retable de la Vierge aux Douleurs, cathédrale de Gérone, 1717.



**Figure 9 :** retable de saint Isidore, église paroissiale de Cadaquès, 1718.

Le polyptyque est un retable formé par un ensemble de panneaux peints ou sculptés intégrant un ensemble de menuiserie (Fig.10 et 11). La division de la structure du polyptyque est beaucoup plus complexe car elle est subdivisée dans le sens horizontal au minimum par trois registres (pouvant aller jusqu'à six) et dans le sens vertical par cinq travées (une centrale encadrée par quatre latérales réparties symétriquement de chaque côté).



**Figure 10 :** retable maître-autel, église paroissiale d'Arenys de Mar, 1706.



**Figure 11 : retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès, 1723.**



L'application des décrets conciliaires va générer une recrudescence de l'imagerie religieuse et va conduire à la multiplication de sculptures (généralement en ronde-bosse) et des scènes en relief sur une même œuvre. La ferveur sculpturale qui en résulte amènera à développer et donc à fragmenter la structure architecturale, séparée à chaque registre par un entablement souvent brisé et saillant au niveau des travées latérales. C'est ainsi que le retable à typologie polyptyque fera son apparition et sera un des plus fervent représentant du style baroque.

## **II – COMMENTAIRES ICONOGRAPHIQUES ET ETUDE ICONOLOGIQUE DES RETABLES BAROQUES DE LA PROVINCE DE GERONE.**

Après avoir déterminé le contexte professionnel dans lequel les retables étaient fabriqués, nous allons analyser 35 exemplaires répartis selon trois catégories. La première catégorie concerne l'analyse de vingt-et-un retables documentés et attestés dans le temps sur une période allant de 1580 à 1777. La seconde catégorie concerne l'étude de dix œuvres, dont la documentation n'a pu être encore localisée mais ayant été fabriqués entre 1633 et 1765 voire le dernier quart du XVIIIème siècle pour ceux qui ne présentent aucune date permettant de les situer sur un axe chronologique. Enfin la troisième et dernière catégorie présente

l'analyse de quatre retables peints en perspective représentés à l'église paroissiale de Navata, œuvres peintes entre 1725 et probablement 1785.

### **1 – Notices et commentaires des retables baroques documentés.**

Le commentaire d'une œuvre d'art relève toujours d'un exercice assez délicat notamment lorsqu'il s'agit d'un type commun comme c'est le cas pour l'étude du retable. Certes leurs différentes typologies selon la période à laquelle ils ont été fabriqués, permettent de mettre en exergue leurs formes et leurs programmes iconographiques divers selon des critères déterminés pour l'essentiel par les commanditaires. Cependant la méthode utilisée pour le commentaire descriptif est identique. Afin d'en faciliter la lecture et la compréhension, chaque œuvre présentée fera l'objet d'une notice, d'un schéma présentant la structure et l'iconographie, d'un second schéma représentant la structure typologique de l'œuvre dans le cadre dans lequel elle est insérée, d'une photographie et d'un commentaire à la fois architectural, ornemental, iconographique et iconologique. Le corpus de retables commentés est composé par seize exemplaires, dont une copie<sup>3</sup>, qui n'ont pas été détruits, situés pour la plupart à la cathédrale de Gérone, à l'église paroissiale d'Olot, à celle d'Arenys de Mar, de Cassà de la Selva et de Cadaquès, et de cinq retables détruits lors des événements de 1936, dont les photographies prises avant cette période nous ont permis de réaliser un commentaire le plus précis possible dans la mesure où la qualité du support photographique le permettait. Les retables présentés selon un axe chronologique sont :

- Retable du maître-autel de l'église paroissiale de Palamos, 1580,
- retable de saint Etienne de l'église paroissiale de Bordils, 1608,
- retable sainte Catherine d'Alexandrie de la cathédrale de Gérone, 1643,
- retable des Quatre Saints Martyrs de la cathédrale de Gérone, 1679/1680,
- retable de la chapelle Grégorienne de la cathédrale de Gérone, 1683,
- retable du maître-autel de l'église paroissiale de Blanes, 1689/1690,
- retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot, 1704,
- retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Cassà de la Selva, 1704/1705,
- retable du maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar, 1706,
- retable saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot, 1707,

---

<sup>3</sup> Le retable actuel du maître-autel de l'église paroissiale de Cassà de la Selva est une copie de l'œuvre originale, dans laquelle furent insérés des éléments de l'œuvre d'origine, qui fut brûlée lors de la Guerre civile espagnole en 1936.



- retable de saint Yves et de saint Honorat de la cathédrale de Gérone, 1709,
- retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell, 1710,
- retable de l'Annonciation de la cathédrale de Gérone, 1710,
- retable de l'Immaculée Conception de la cathédrale de Gérone, 1710,
- retable de saint Narcisse de la cathédrale de Gérone, 1710,
- retable de saint Etienne de l'église paroissiale de Sant Esteve d'en Bas, 1710/1715,
- retable de saint Michel de la cathédrale de Gérone, 1716,
- retable de la Vierge aux Douleurs de la cathédrale de Gérone, 1717,
- retable de saint Raphaël de la cathédrale de Gérone, 1718,
- retable du maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès, 1723,
- retable de sainte Anne de la cathédrale de Gérone, 1777.

RETABLE DU MAITRE-AUTEL DE L'ÉGLISE  
PAROISSIALE SANTA MARIA  
DE  
PALAMOS

---

RETABLE : maître-Autel.

EPOQUE : fin XVIème.

DATE : 1580.

AUTEUR : Juan Ballester.

COMMANDITAIRE : municipalité de Palamos.

CONTRAT : 16/07/1580.

PRIX : 1.000 livres barcelonaises.

MESURES : retable original (1580) retable actuel (1947)

          hauteur : 11 m 60 ( approximativement) / hauteur : 10 m 86 (socle en pierre inclus :  
2 m 44)

          largeur : 6 m 40 (approximativement) / largeur : 7 m 53

CATEGORIE DE BOIS :

TECHNIQUE : polychromie/dorure.

STRUCTURE : retable actuel (1947)

          horizontale : quatre registres, soit un socle, un corps principal, un corps  
secondaire et un attique.

          verticale : cinq travées soit un centrale et quatre latérales jusqu'au second  
corps. A partir du second corps, la structure verticale est composée de trois travées, soit une  
travée centrale et deux latérales.

          retable original ( 1580, détruit en 1936)

          horizontale : six registres, soit un socle, une prédelle, trois corps et un attique.

          verticale : cinq travées, soit un centrale et quatre latérales.

TYPOLOGIE : polyptyque linéaire.

ICONOGRAPHIE : mariale (retable actuel) // hagiographique et mariale (retable original)

DOREUR : Isaac Hermens i Vermei.

CONTRAT : 13/07/1594.<sup>3</sup>

PRIX : 1.600 livres barcelonaises.

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Palamos.

EGLISE : paroissiale.

VOCABLE : Santa Maria.

EPOQUE : XVème-XVIème.<sup>4</sup>

STYLE : gothique.

REMARQUES : l'œuvre originale fut brûlée lors de la guerre civile espagnole en 1936.<sup>5</sup> Seuls le socle en pierre et les toiles furent préservés. Les sculptures en ronde-bosse représentant les apôtres, les saints, la vierge furent également détruites. Le retable actuel ne correspond pas dans son ensemble à la morphologie originale. La structure est linéaire mais le dessin architectural est différent. Le nouveau retable fut adapté selon les éléments qui avaient été épargnés par l'incendie. Etant donné le mauvais état du support photographique<sup>6</sup> représentant le retable original, le commentaire de l'œuvre ne peut être exhaustif. Cependant l'identification de certains éléments qui composent le retable s'est faite grâce au contenu très détaillé du contrat ainsi qu'à une étude faite par Marià Carbonell i Buades, lors de la réalisation du catalogue<sup>7</sup> de l'exposition concernant la peinture catalane au XVIème siècle dans l'évêché de Gérone, qui s'est déroulée entre novembre 1998 et avril 1999 au musée d'art de Gérone. Une photographie reconstituée et présentant la place des toiles est proposée à la page 136 (Photo : IAAHB/SRBM, C. Aymerich)

Le commentaire de l'œuvre concernera l'exemplaire datant de 1580. Cependant un schéma ainsi qu'une photographie du retable actuel seront proposés à titre indicatif.

## DOCUMENTATION :

. Sources :

Archives Historiques Provinciales de Gérone

<sup>3</sup> La notification de la date du contrat de dorure et de peinture du retable figure dans le document d'expertise daté du 31/10/1596, CD-R 1, annexe n°7, p. 1206.

<sup>4</sup> Concernant l'histoire de la construction de l'église, consulter l'article de Pere Trijueque i Fonalleras, « *L'església parroquial de Santa Maria de Palamos* », notes inédites, estudis del baix empordà, pub. I.E.B.A., n°12, 1993, pp. 107-115.

<sup>5</sup> Trijueque i Fonalleras, P. : « *L'Esglesia...* », *op.cit.*, p117. « *Precisament els quadres, que formen parte de l'actual retaule de l'altar major, foren les úniques peces, a part del peu de pedra, que es salvaren del foc l'any 1936* ».

<sup>6</sup> Trijueque, P. : « *Retaules del segle XVI a Palamos, Vila-Romà i Vall-Llobrega* », E.B.E., n°9, pub. I.E.B.A., 1990, p.123. L'auteur propose un photographie du retable original.

<sup>7</sup> *De Flandes a Italia.. El canvi de model en la pintura catalane del segle XVI: el bisbat de Girona*, Museu d'Art de Girona, pp.134-137. Elle propose un commentaire détaillé notamment sur la technique et l'évolution de cette dernière du peintre Isaac Hermens auteur des peintures.

A.H.P.G. : Notaria Palamos, notaire Nicolas Batlle, registre n°125 (1580).

A.H.P.G. : Notaria Palamos, notaire Joan Marigo, registres n°151(1595), n°153(1596) et n°154 (1596).

A.H.P.G. : Notaria Palamos, notaire Miquel Pujades registre n°166 (1602).

A.H.P.G. : Girona 3, notaire Benet Reig, registre n°341(1580).

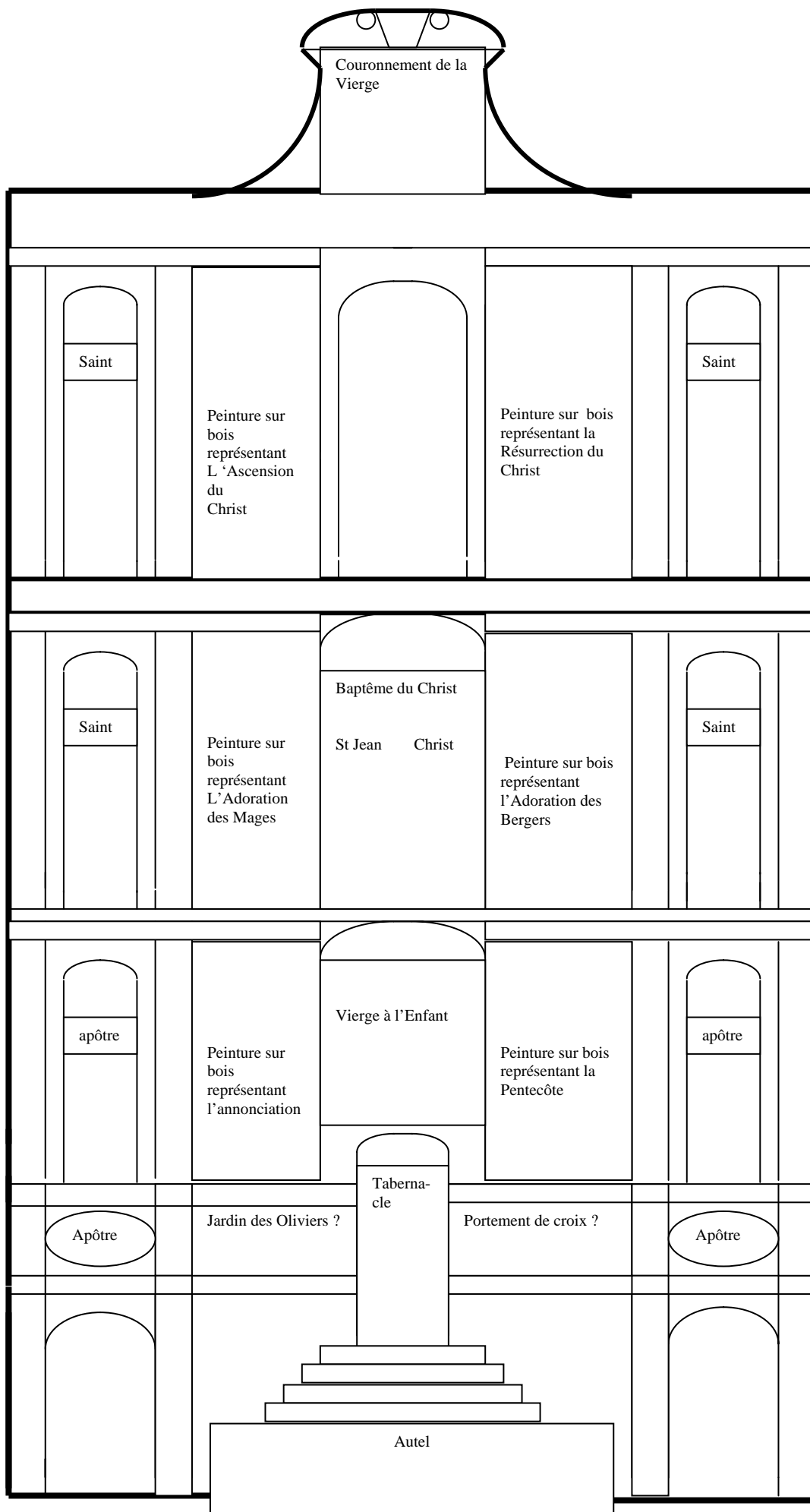
.Bibliographie :

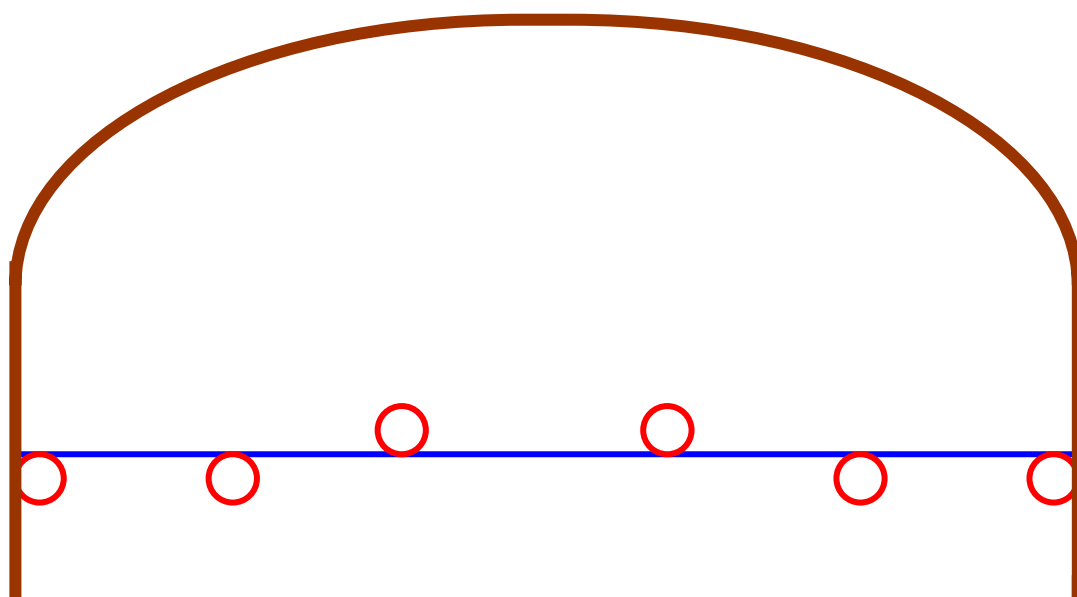
Clara, J. : « *Escultors de la segona meitat del segle XVI al baix empordà* », E.B.E., n°8, pub. I.E.B.A., 1989.

Marquès, J.M<sup>a</sup>., Micalo i Camps, P. : *Santa Maria de Palamos*, éd. Parroquia Santa Maria.

Trijueque, P. : « *Retaules del segle XVI a Palamos, Vila-Roma i Vall-Llobrega* », E.B.E., n°9, pub. I.E.B.E., 1990.

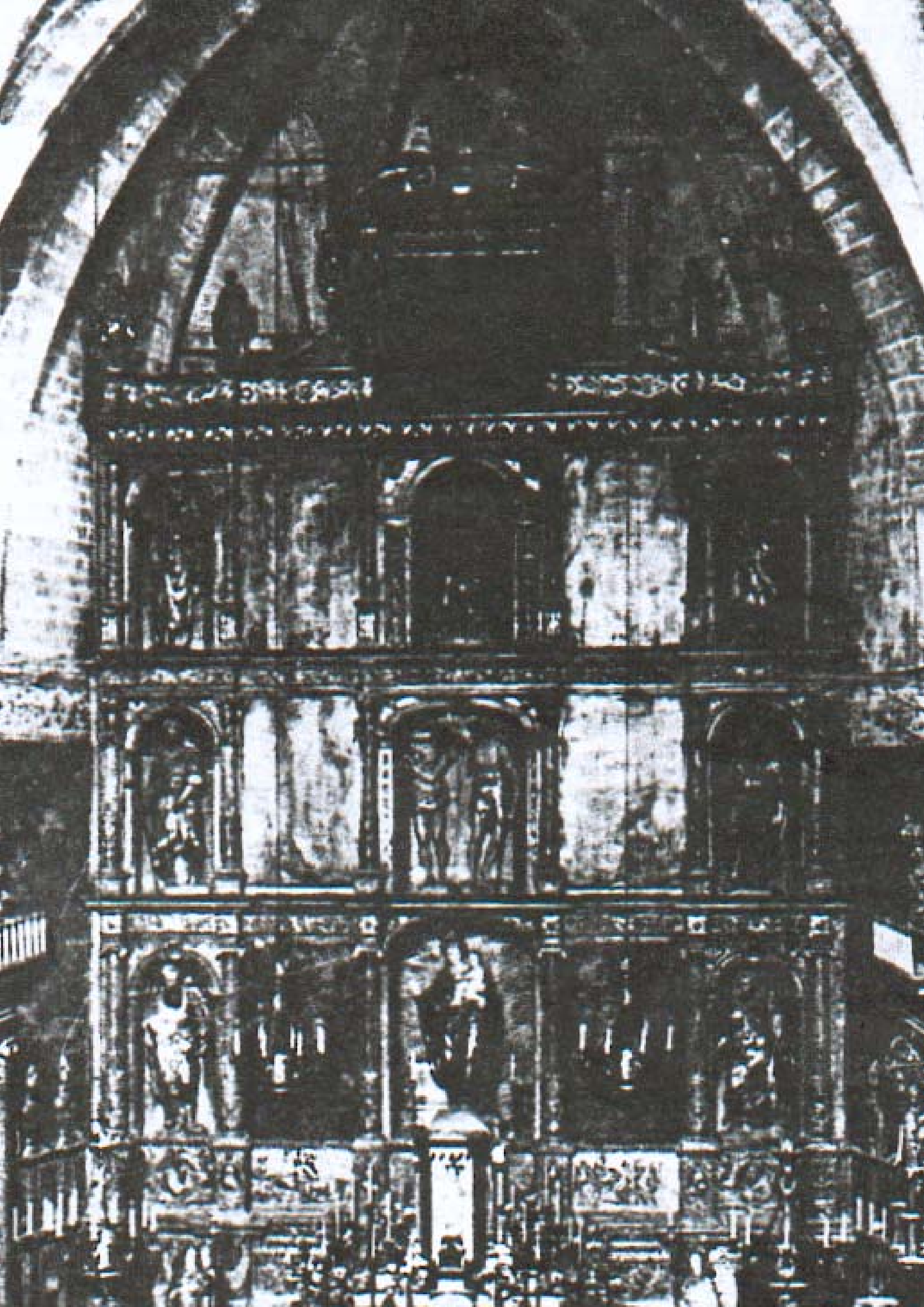
Trijueque i Fonalleras, P. : « *L'església parroquial de Santa Maria de Palamos. Notes inédites* », E.B.A., n°12, pub.I.E.B.A., 1993.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

**Figure 12** : retable maître-autel, église paroissiale de Palamos (*page suivante*)





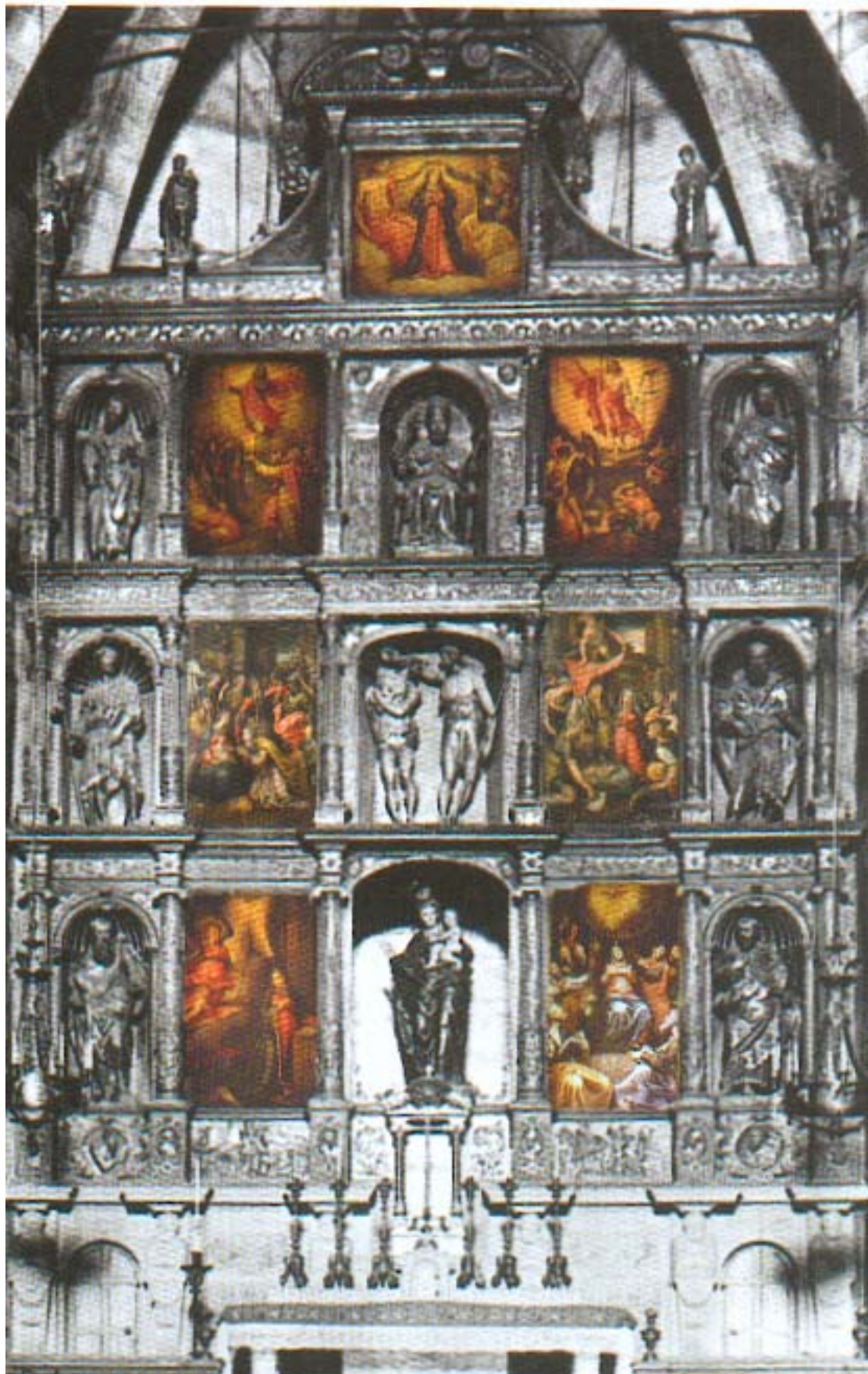


Figure 13 : photographie recomposée du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Palamos IAAHB/SRBM. (C. AYMERICH, p.136)



## Typologie

Cet exemplaire de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle présente certaines caractéristiques pré-baroques correspondant à la première phase de l'évolution du retable baroque catalan, selon la classification faite par César Martinell,<sup>8</sup> ne serait-ce que par sa structure architecturale, les éléments architectoniques qui la constituent et son programme iconographique. Il est divisé horizontalement par six registres (socle, prédelle, trois corps et un attique) et structuré verticalement par cinq travées (une centrale et quatre latérales). Ses dimensions considérables, le socle en pierre, la présence de niches, d'images, de panneaux sculptés en haut relief, la division horizontale des travées latérales par de petits entablements, mettent en valeur les autres éléments qui conforment l'œuvre, tout en conservant le schéma réticulaire des travées. L'ensemble architectural du retable s'adapte à l'abside dans laquelle il est placé.

## Socle

De taille proportionnelle à la structure du retable, il se rompt légèrement en son centre pour permettre l'insertion du tabernacle. Il s'adapte parfaitement à la répartition architectonique qui équilibre et structure l'ensemble du retable. Six atlantes sculptés dans la pierre sont figurés au niveau des articulations du retable. Une porte encadrée par deux atlantes est située à chaque extrémité, au niveau des travées latérales.

Le matériau qui compose le socle est constitué par de la pierre provenant de la montagne de Montjuïc de Gérone<sup>9</sup>. Le sculpteur s'est inspiré d'un imprimé de la tombe du pape Jules II,<sup>10</sup> pour le travail stylistique de la pierre.

## Prédelle

Travée centrale :

Le tabernacle occupe la majeure partie de l'espace de la travée centrale de la prédelle. De forme cylindrique, la partie supérieure en forme de coupole s'insère légèrement dans la niche du registre supérieur.

<sup>8</sup> Martinell C. : *Escultura i arquitectura barrocas a Catalunya*, vol.1, Barcelona, Alpha, 1959, pp.61-62.

<sup>9</sup> CD-R 1, annexe n° 1, p. 1195 : « *hage de fer y fabricar lo peu de dit retaula de pedra de la montanya de Montjuïc de la ciutat de Gerona de la millor y mes blanca se trobara(...)* ».

<sup>10</sup> CD-R 1, annexe n°1, p 1195 : « (...) *obra conforme apar en una stempa de la sepultura de Julio segon de la qual la trasllada fahent que tota la obra que haura y sera en dit peu sia pulida i brumida (...)* ». Maria Carbonell i Buades, dans son commentaire consacré au retable de Palamos dans le catalogue de l'exposition (98/99) donne une référence supplémentaire concernant cet aspect du contrat : « *telamons de la tomba de Juli II a San Pietro in Vincoli, frontispici del tractat d'arquitectura de Vignola* » (*De Flandes a Italia. op.cit.* , p.134.)

Travées latérales gauches et droites :

Respectant la structure du retable, elles s'articulent et correspondent aux axes architecturaux délimités par les colonnes ainsi qu'à l'espace qu'elles encadrent.

Premières travées :

Entre les piédestaux qui supportent les colonnes du registre supérieur et encadrant le tabernacle, est représentée dans un cadre rectangulaire, une scène sculptée en haut relief. Si on se réfère aux données stipulées sur le contrat, il s'agirait théoriquement d'une scène de la Passion du Christ, « *Item es pactat que en lo mateix banchal ha de fer dos istorias de mig relleu , una de cada part del sagrari, y en la una ha de haver un portacreu y en l'altra la oracio que feu en l.ort o lo que ben vist sera a dits sindichs i jurats* »<sup>11</sup>.

Chaque piédestal semble représenter au centre, dans un médaillon, un buste de profil sculpté en demi-relief.

Secondes travées :

Dans un espace plus réduit et inséré au centre d'un encadrement rectangulaire (qui semble orné d'une décoration de type végétal), un médaillon de forme circulaire représente un buste sculpté de profil et en demi-relief. Selon le contrat, chaque extrémité de la prédelle devait représenter le buste d'un apôtre identique à ceux qui sont représentés sur le retable de saint « Just », « *Item es pactat etc. que lo banchal sobre las portaladas dit mestre Juan Ballester ha de fer dos apostolls asomats de mig pits en amunt de bulto seguint l.ordre conforme los que estan al retaula de sanct Just* ».<sup>12</sup>

## Premier corps

Travée centrale :

Dans une large niche se terminant par un arc déprimé est représentée l'image de la Vierge à l'Enfant. Elle semble revêtue d'un large manteau et paraît porter un nimbe. Le groupe vierge-enfant est sculpté en ronde-bosse. Elle porte le Christ sur son bras gauche alors que son bras droit est levé. La qualité de la photographie ne permet pas de distinguer l'attitude et l'expression dans lesquelles elle est figurée. La niche est encadrée par deux colonnes d'ordre ionique. Les fûts des colonnes paraissent cannelés et décorés par une sorte de guirlande végétale, type hélicoïdale. Le premier tiers du fût comporte une ornementation probablement composée d'éléments végétaux.

<sup>11</sup> CD-R 1, annexe n°1, p.1195.

<sup>12</sup> *Ibidem*

Travées latérales gauche et droite :

Les travées latérales sont structurées de façon identique. Elles représentent une composition figurative mixte.

Premières travées :

Une toile figurée dans un cadre rectangulaire et encadrée par deux colonnes, compose la première travée. Il est difficile de distinguer la scène qui est représentée. La recomposition photographique permet de situer l'emplacement des toiles. A gauche de la niche est représentée la scène de l'Annonciation<sup>13</sup> selon la tradition de l'ancienne iconographie. La vierge est dans sa chambre en train de prier, agenouillée alors que l'archange Gabriel pénètre par le côté gauche de la composition dans la cellule mariale. A droite est représentée la scène du miracle de la Pentecôte. Marie est figurée au centre de l'espace pictural. Au-dessus d'elle est représentée la colombe de l'Esprit Saint de laquelle émane une auréole de lumière. Autour de la Vierge sont représentés les apôtres, pour la majorité en attitude de prière.

Deuxièmes travées :

Chaque extrémité du retable se termine par une niche encadrée par deux colonnes dans laquelle est figurée une image sculptée en ronde-bosse représentant un des apôtres, selon les termes du contrat : « *Item es pactat etc. que en l'altra andana sobre lo banchal ha de fer dos apostols de bulto de altaria de nou palms que es lo natural* ». <sup>14</sup> Les deux images sont présentes sur la photographie. Cependant il est difficile de les identifier étant donné la qualité du support. La structure architecturale de la niche se termine par un arc en plein cintre et comporte un pendentif à l'intérieur dans la partie supérieure.

### **Entablement:**

Un entablement peu important composé d'un architrave et d'une petite corniche légèrement saillante sépare le premier corps du second.

### **Second corps**

<sup>13</sup> Maria Carbonnel i Buades, *De Flandes a Italia, op.cit.*, p.137 : selon l'auteur du commentaire, Hermens se serait inspiré d'une gravure d'Agostino Carracci faite à partir d'un original d'Orazio Sammachini.

<sup>14</sup> CD-R 1, annexe n°1, p.1195.

La répartition et la structure architecturale sont identiques à celles du premier corps. La différence réside dans le nombre d'images représentées à ce niveau du retable.

Travée centrale :

Deux personnages sculptés en ronde-bosse sont représentés dans la niche centrale. Si on se réfère aux termes du contrat, il s'agirait de la représentation du baptême du Christ. Les personnages figurés seraient Jean, à droite, reproduisant le geste du baptême et le Christ à gauche, « *Item es pactat etc. que en l'altra andana hage de fer quatre imatgens de bulto de altaria de nou palms, so es en lo mix lo batejament en hi sia Cristo et Sant Joan y a las altras pasteres los apostols que als sindichs y jurats aparaxara y la mateixa libertat de nominar los apostols que voldran en tots los latres imatgens seran en dita obre* »<sup>15</sup>.

La niche est identique à celle du corps inférieur : elle est large et se termine par un arc déprimé. Elle est encadrée par deux colonnes dont les chapiteaux seraient d'ordre corinthien.

Travées latérales gauche et droite :

A l'image de celles qui sont situées sur la registre inférieur, deux toiles encadrent la niche principale au niveau des premières travées : l'adoration des Mages à droite et celle de l'adoration des Bergers à gauche. Dans la scène qui représente l'Épiphanie, Marie est figurée dans la partie gauche de la composition, tenant sur ses genoux l'enfant qui vient de naître. Face à elle, agenouillé, un des trois mages, en attitude de prière s'incline devant l'enfant. Derrière ce dernier on note la présence d'un enfant qui tient le manteau du roi de sa main droite et le cadeau de celui-ci dans sa main gauche. Les deux autres mages sont représentés en arrière plan, debout tenant chacun le don qu'il est venu offrir à celui qui vient de naître. Joseph est représenté derrière la vierge. Sur un fond composé par un décor architectural, donnant un effet de perspective et d'ouverture par le biais de la représentation d'une porte dans la partie supérieure droite de la toile, l'ensemble des personnages figurés dénote une concentration qui réduit l'espace représentatif. Cela contribue à mettre en valeur la scène principale qui figure au premier plan.

Par contre la scène de l'Adoration des Bergers paraît beaucoup plus aérée, les personnages étant représentés nettement moins entassés. La répartition de l'espace géométrique de cette composition est beaucoup moins comprimée. Au centre, agenouillée, la vierge est figurée en attitude de prière devant l'enfant qui vient de naître. Ce dernier est représenté nu, étendu sur un linge. À droite de la vierge, est représenté Joseph en attitude pensive. Autour et au premier plan de la composition, les bergers. À gauche, est figuré à genoux celui qui a apporté en

---

<sup>15</sup> *Ibidem*

offrande l'agneau. L'animal est représenté au pied du « berceau » de l'enfant. Une ouverture située au niveau de la partie supérieure droite de la composition met en valeur une perspective qui amplifie la répartition de l'espace.

Deux niches dans lesquelles est représentée l'image d'un saint sculptée en ronde-bosse terminent les parties extrêmes du retable.

### **Entablement**

Un second entablement sépare le second corps du troisième. Il est aussi structuré par un architrave et une corniche légèrement saillante.

### **Troisième corps**

Travée centrale :

Dans une niche se terminant par un arc en plein cintre est représentée l'image d'un saint sculptée en ronde-bosse. La qualité du support d'étude ne permet pas de l'identifier. Deux colonnes d'ordre corinthien encadrent la niche.

Travées latérales gauche et droite :

Deux toiles flanquent la niche principale au niveau des premières travées. Celle qui est située sur la première travée latérale gauche représente la scène de l'Ascension du Christ. L'espace peut se diviser en deux parties : au centre, dans la partie supérieure de la composition est figuré le Christ entouré par un cercle lumineux, représenté les bras ouverts sur un demi cercle de nuages, montant seul au ciel ; au registre inférieur les apôtres et la vierge suivent la scène du regard.

La toile représentée sur la première travée latérale droite figure la scène de la Résurrection du Christ.<sup>16</sup> De façon identique à celui de l'Ascension, l'espace peut également se diviser en deux parties : occupant la moitié supérieure de la composition représenté sous l'aspect d'une apparition lumineuse, le Christ de face sort du tombeau et lève la main droite dans un geste de bénédiction. Il tient dans sa main gauche l'étendard dont la hampe semble reposer sur le tombeau. L'espace inférieur représente les gardes du tombeau. Répartis sur l'ensemble, ils sont figurés semble-t-il assoupis.

Les secondes travées sont composées par une niche dans laquelle est représentée une image d'un saint sculptée en ronde-bosse, identique à celle qui figure dans la niche principale :

---

<sup>16</sup> Maria Carbonnel i Buades, *De Flandres a Italia, op.cit.*p 137 : la représentation de cette Résurrection du Christ rappelle des versions de thèmes gravés par Cornelis Cort et les Wierix.

« *Item es pactat etc. que en l'altra andana tercera hage de fer tres imatgens de bulto de altaria de nou palms los quals seran a coneguda dels sindichs y jurats.* »<sup>17</sup>

### Entablement

Un entablement plus important que les précédents sépare le troisième corps de l'attique. Il semble être composé par un architrave, une frise et une corniche. Il se brise au niveau de la travée centrale.

### Attique

Un cadre dans lequel devait figurer la Trinité,<sup>18</sup> finalise l'axe central du retable. La toile représentée figure le Couronnement de la Vierge par le Christ et Dieu le Père. La vierge en attitude prière est figurée au centre de la composition. Elle est encadrée par le Christ, à gauche et Dieu le Père à droite, les deux étant en train de la couronner. Deux sculptures, situées au-dessus de chaque travée latérale encadrent cette pièce de l'attique. Deux colonnes d'ordre composite<sup>19</sup> flanquent le cadre. Deux frontons brisés se terminant en volutes couronnent cette partie du retable.

### Conclusion

Retable post-conciliaire, il présente des critères considérés par César Martinell comme appartenant au « premier baroque »<sup>20</sup> : une structure linéaire, des entablements continus, des toiles représentant des histoires peintes relatives à l'invocation principale, et quelques sculptures en relief. Œuvre de caractère mixte, ce retable présente une composition figurative basée à partir de sculptures en ronde-bosse, de toiles peintes et de hauts reliefs. Les travées comportent des niches où des images sont figurées au centre ainsi qu'à chaque extrémité du retable. Les peintures représentées sur les trois corps appartiennent aux épisodes

<sup>17</sup> CD-R 1, annexe n°1, p. 1195.

<sup>18</sup> *Ibidem*: « *Item es pactat etc. que en lo final y derrer quadro lo dit mestre ha de fer la Sanctissima Trinitat, so es ab lo Déu lo Para y un Christo y lo Sanct Sperit de mig relleu de altaria conforme sera la instancia* ».

<sup>19</sup> Il est difficile de vérifier sur le support photographique si l'ordre architectural des colonnes est fidèle aux données figurant sur le contrat. Une étude approfondie de quelques détails, lorsque cela est possible, permet cependant de supposer que l'œuvre fut exécutée selon les conditions établies lors de la rédaction du document. On peut alors supposer que l'ordre des colonnes est respecté : « (...) *lo dit mestre ha treta la hobre y inventio de dites columpnes y capitells, so es lo primer orde jonich y lo segon corintio y lo tercer composit y lo mes alt tambe composit (...)* », CD-R 1, annexe n°1, p.1195.

<sup>20</sup> Martinell, C. : *Escultura i arquitectura...*, *op.cit.*, p.61 : l'auteur définit les caractéristiques des retables qu'il qualifie comme appartenant à la première phase : « *d'aquesta modalitat se'ns presenta resolta en un plan vertical damunt d'un basament i els diferents pisos amb columnes i entaulaments que de vegada comencen d'ordre doric i acaben amb el corinti i més sovint entren aquest i el jonich per als pisos inferiors i acaben amb el compos, tots ells sobremuntats pel coronament, de silueta moguda. Les columnes d'aquests retaules tenen el terç inferior decorat amb profusio de talla i el restant entorxat o sigui amb estries helicoidals (...)* ».

du cycle marial pour l'essentiel.<sup>21</sup> Par cet œuvre on assiste à la première phase de l'évolution de la ferveur sculpturale, caractéristique essentielle de l'art baroque, peu pratiquée dans un contexte et une époque où la production d'œuvres de ce type existait peu et n'avait pas les mêmes représentations architectonique, iconographique et architecturale. Selon Martinell<sup>22</sup> l'éclectisme sculptural du XVI<sup>ème</sup> siècle, entre les mains d'artistes immigrés, atteindra une certaine cohésion au XVII<sup>ème</sup> avec la présence d'artistes autochtones (tels les Pujol, les Rovira, les Costa etc.) qui développeront un style adapté à l'époque en créant ainsi une école. L'imagerie religieuse apparaît et deviendra au fil du temps la représentation de l'idéal baroque, comme nous le constaterons plus tard lors de la plénitude de ce style. Le langage architectonique de ce retable est de tendance classique. Les différents corps du retable représentent des éléments d'ordre ionique pour le premier corps, d'ordre corinthien pour le second et d'ordre composite pour les deux derniers registres de l'œuvre. Cependant il ne faut pas négliger la structure de l'œuvre et ses composantes<sup>23</sup> qui permettent d'émettre l'hypothèse que ce retable met en valeur quelques prémisses d'un style qui commence à poindre sous sa forme primitive à l'orée du XVII<sup>ème</sup> siècle et qui évoluera selon les idéaux baroques au cours du temps.

La thématique iconologique célèbre le culte marial en mettant en exergue les concepts conciliaires. Le programme iconographique représenté sur le retable appartient à différentes phases du cycle de la vie de Marie narrées par les sept cantiques de la Vierge.<sup>24</sup> La représentation hagiographique soutient et renforce l'idéologie doctrinaire issue du concile de Trente.

---

<sup>21</sup> Se référer aux toiles d'origine figurant sur le retable actuel.

<sup>22</sup> Martinell, C. : *Escultura i arquitectura...*, *op.cit.*, p.89

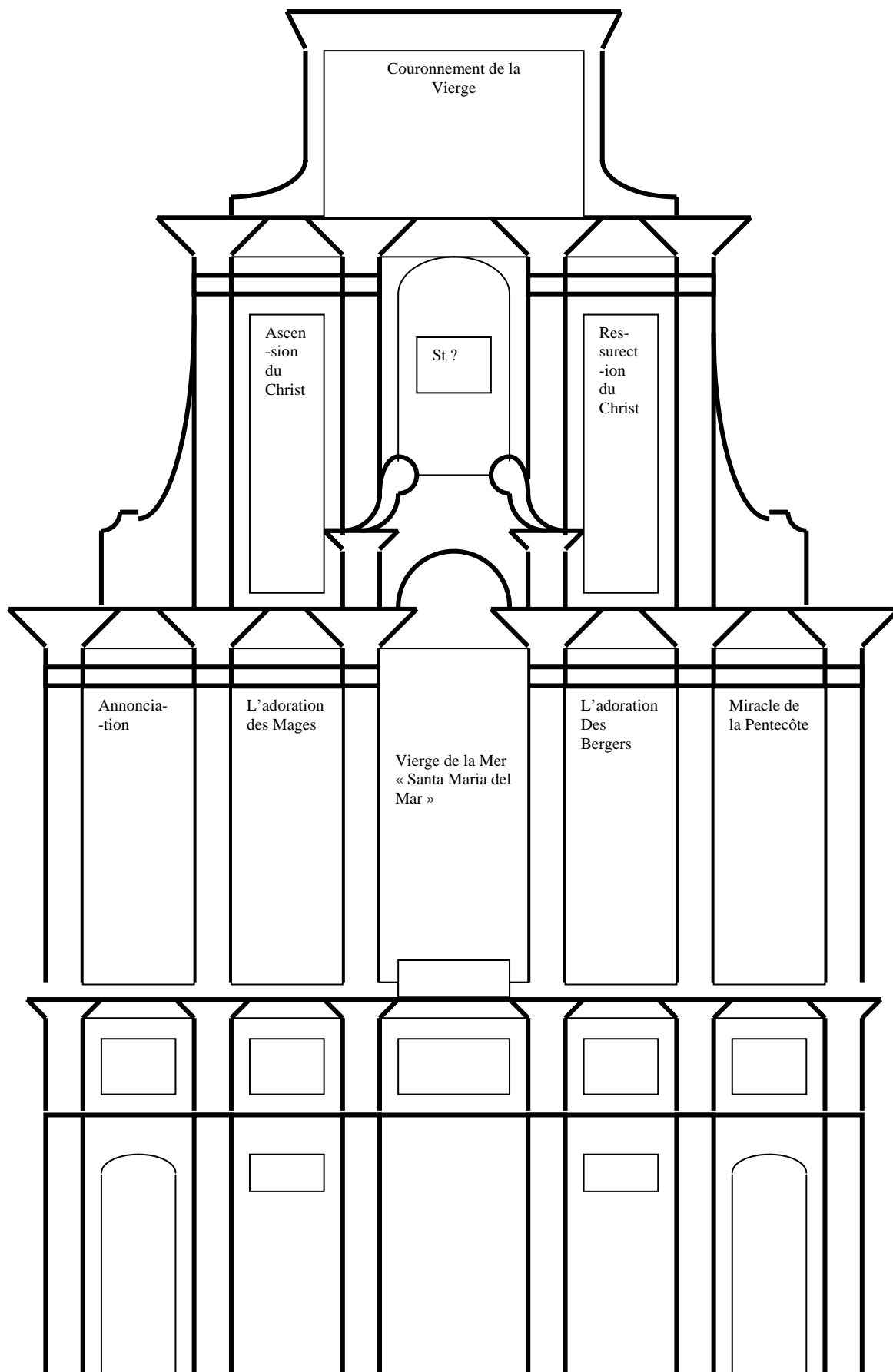
<sup>23</sup> Si on se réfère au contenu de l'expertise datée du 31 octobre 1596, CD-R 1, annexe n° 7, p.1206, on observe qu'une description minutieuse est faite par les deux experts nommés. Ils détaillent quelques éléments architectoniques et iconographiques (colonnes, corniches, frises, ornementations en forme de feuilles, les couleurs, les décors des piédestaux, les images de saint Jean, de saint Pierre, saint Jacques etc.).

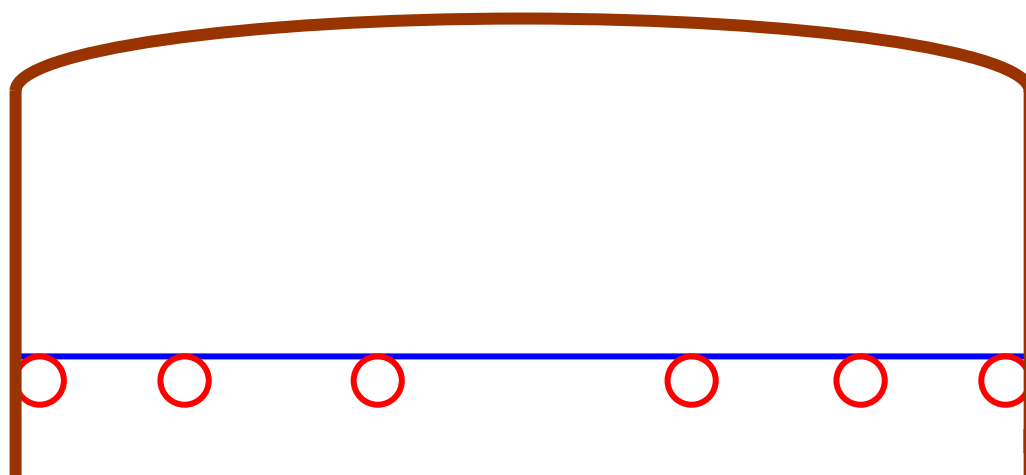
<sup>24</sup> Maria Carbonell i Buades : *De Flandes a Italià*, *op.cit.*, p135 : l'auteur fait également allusion à cette série iconographique qui représente les histoires des cantiques, du triomphe de la Vierge et du triomphe du Christ.

**Retable actuel du maître-autel de l'église paroissiale de Palamos (fig.14)**

Fabriqué en 1947 par le sculpteur Claudi Rius, cette œuvre de style renaissance incorpore dans une répartition différente les sept peintures originales de l'œuvre datant de 1580. Les mesures des panneaux peints sont les suivantes : 2 m 02 x 1 m 24 / 2 m 03 x 1 m 29. La typologie est de structure linéaire, identique à celle de l'œuvre originale ; seule diffère sa structure architecturale.







Structure typologique et emplacement du retable



## RETABLE DE SAINT ETIENNE DE L'EGLISE PAROISSIALE DE BORDILS.

---

RETABLE : maître-autel.

EPOQUE : XVIIème.

DATE : 1608.

AUTEUR : Pere Perdigo.

COMMANDITAIRE : municipalité de Bordils.

CONTRAT : 23/02/1608 [ Les demandes de modifications architecturales de l'œuvre firent l'objet de deux contrats supplémentaires en date du 30/06/1609 (C2) et du 15/11/1609 (C3)]

PRIX : 1.390 livres barcelonaises (C1 : 940 l.b., C2 : 360 l.b., C3 : 90 l.b.)

MESURES :

CATEGORIE DE BOIS : peuplier blanc.

TECHNIQUE : polychromie/dorure.

STRUCTURE :

horizontale : six registres soit un socle, une prédelle, trois corps et un attique.

verticale : cinq travées, soit une centrale et quatre latérales.

TYPOLOGIE : polyptyque brisé.

ICONOGRAPHIE : hagiographique et mariale.

DOREUR :

CONTRAT :

PRIX :

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Bordils

EGLISE : paroissiale

VOCABLE : saint Etienne

EPOQUE :

STYLE :

REMARQUES : Dora Santamaria i Colomer, propose un schéma ainsi qu'une description iconographique du retable faits par Jésus Santamaria à la page 143 de son article<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Santamaria i Colomer, D., : « *Pere Perdigo escultor de Vulpellac (1559-1639)* », E.B.E. n°9, pub. I.E.B.E. 1990, pp. 141-159.

L'état du support d'étude n'étant pas de bonne qualité,<sup>26</sup> le commentaire ne pourra pas être exhaustif.

Le commentaire du retable portera sur la structure architecturale et les éléments qui la conforment. L'identification iconographique des images et leur situation sur le retable ont pu être possible grâce au contrat concernant la deuxième modification de l'œuvre, document détaillé qui présente non seulement le choix des commanditaires dans la représentation des images ainsi que la place qui leur destinaient sur l'ensemble du retable<sup>27</sup> : « *Item, és pactat que les figures se han de posar en les pasteres de dit retaules, hajen de star en lo orde següent, ço és : lo Glorios Sant Esteve alli a ont ara, de present stá a la má dreita de dit Sant Esteve, Sant Llorens, y a la squerra Sant Jaume. Sant Barthomeu, a las pastera del mix sobre Nostre Senyora, y a la má dreita dell, Sant Sebastiá martir y a la má squerra Sant Miquel, y axi o promet dit Perdigo posar y jura* ».

#### DOCUMENTATION :

##### . Sources :

Archives Historiques Provinciales de Gérone

A.H.P.G. : Girona 9, notaire Pere Canals, registres n°389 (1608) et n° 391 (1609).

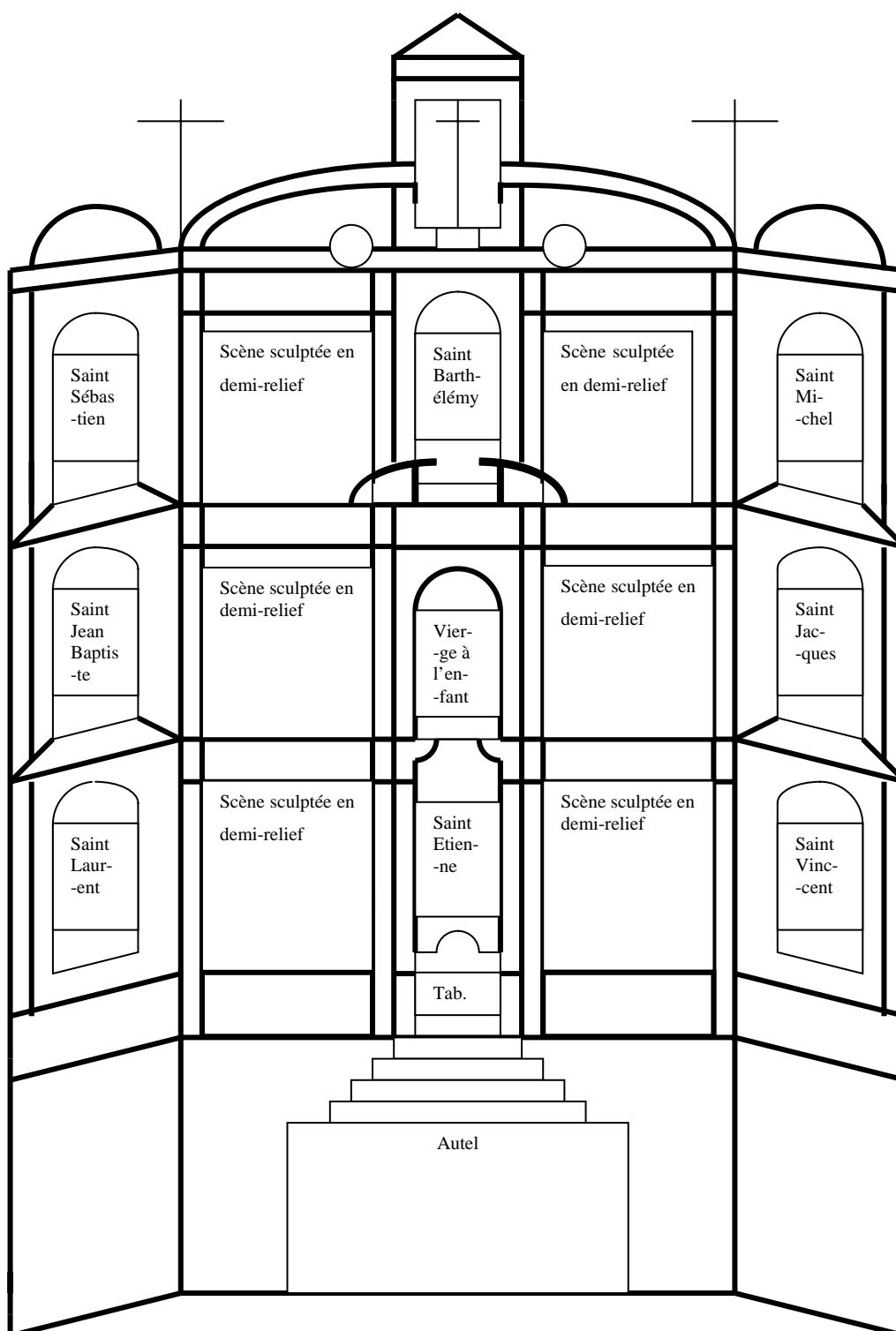
##### . Bibliographie :

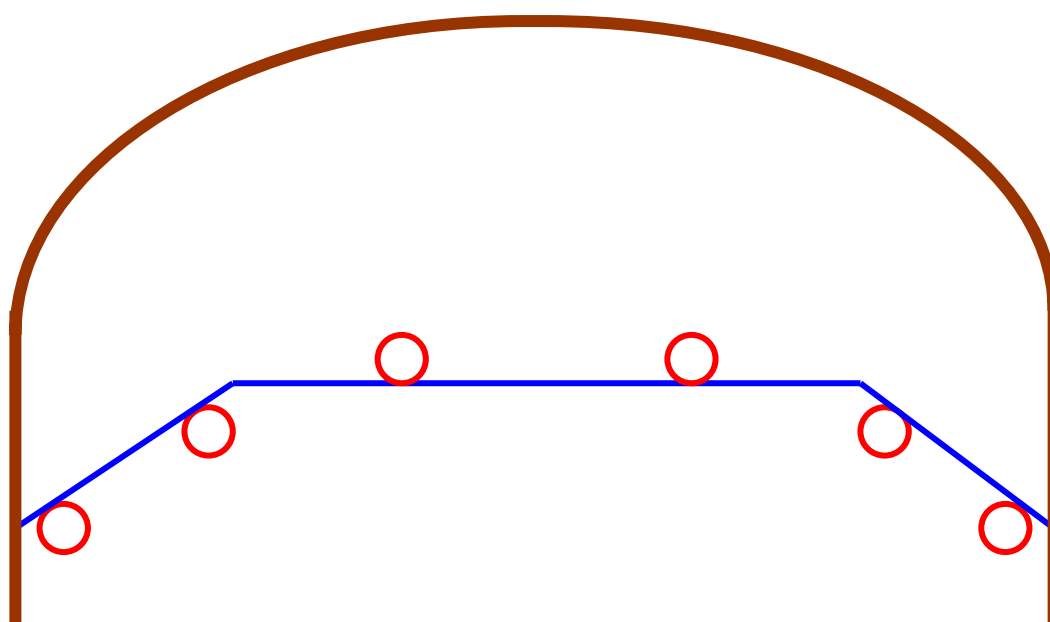
Santamaria i Colomer, D., : « *Pere Perdigo escultor de Vulpellac (1559-1639)* », E.B.E., n°9, pub.I.E.B.E., 1990.

---

<sup>26</sup> La photographie provient des archives photographiques du Musée Archéologique de Catalogne de Gérone, fonds Botet.

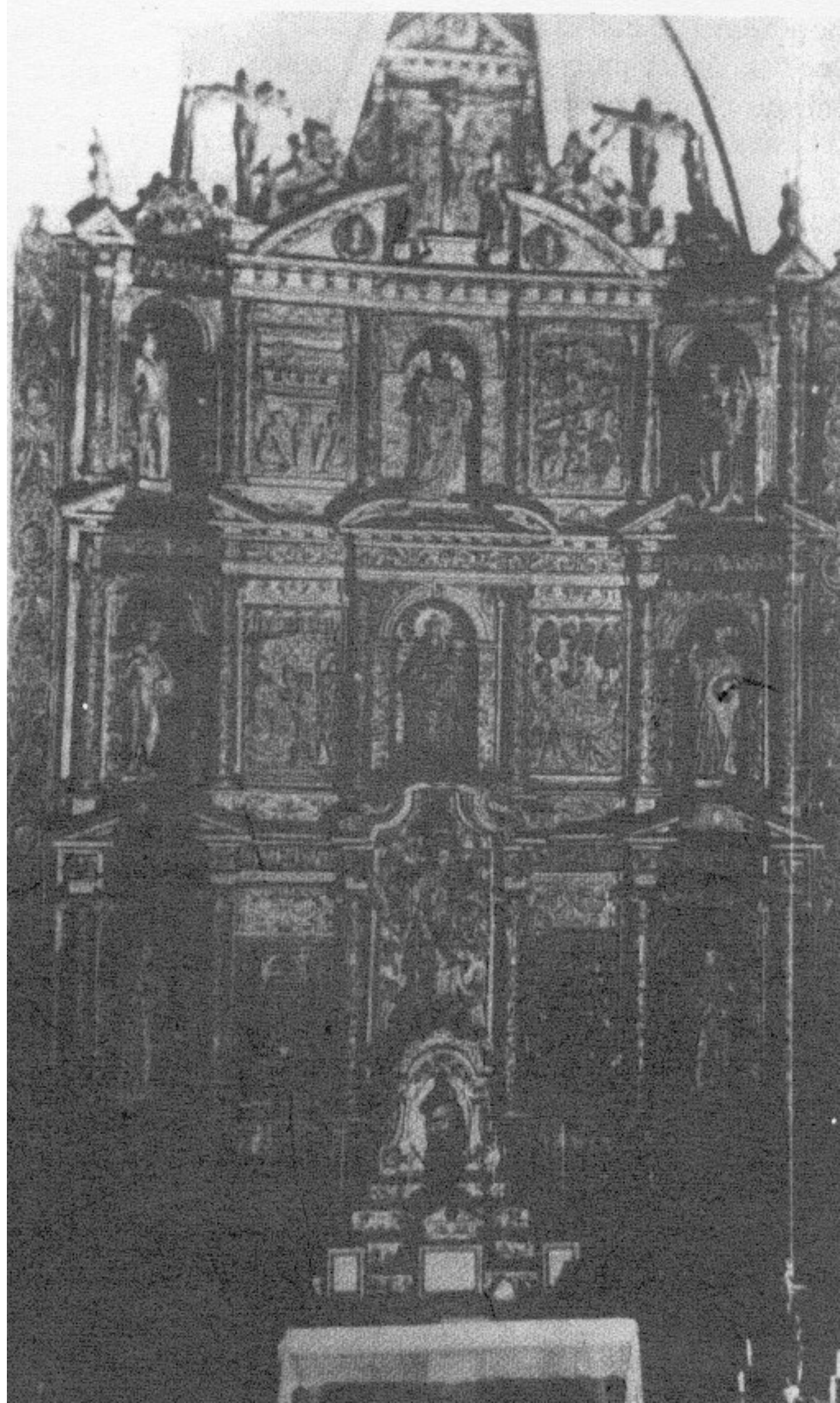
<sup>27</sup> CD-R 1, annexe n°38, p. 1267.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

**Figure 15 : retable de saint Etienne, église paroissiale de Bordils** (*page suivante*)





## Typologie

Ce polyptyque brisé au niveau des travées latérales présente les caractéristiques des retables pré-baroques de la seconde phase<sup>28</sup> dans l'étude du processus évolutif des retables baroques catalans, selon les critères établis par César Martinell.<sup>29</sup> Cet exemplaire de dimensions considérables pour l'époque concernée, présente une structure architecturale composée par six registres horizontaux dont un socle en pierre. Elle est divisée verticalement par cinq travées dont les travées latérales extrêmes, disposées de façon obliques, s'adaptent à l'abside polygonale qui compose le cadre dans lequel le retable est inséré.

## Socle

Les seules données le concernant sont stipulées sur le contrat initial de l'œuvre. La description de ce dernier est difficile étant donné la mauvaise qualité du support d'étude. Ce que l'on sait concerne le matériau qui le compose et le style selon lequel il devait être travaillé. La pierre provient de la carrière de Celrá : « *Item, és pactat que los dits sindichs convenen y prometen de aportar a gastos de dita universitat, tota la pedra de lo qual se farà lo peu de dit retaule, dins lo lloch de Bordils, entès empero, que se haja de trencar en la pedrera de Celrá (...)* »<sup>30</sup>. L'artiste devait la sculpter de la même façon que celle qui compose le portail de la façade de l'église collégiale de Sant Feliu de Gérone : « (...) *que haja de fer lo peu del retaule de pedra picat brunyit, conforme lo portal de la iglesia collegiada y secular de Sant Feliu de Gerona (...)* »<sup>31</sup>.

## Prédelle

On suppose qu'elle s'adapte au schéma architectural du retable. Au niveau de la travée centrale, est représenté le tabernacle. Il semble s'ériger légèrement dans la niche située au registre supérieur. Il est impossible de commenter la composition des travées latérales étant donné l'état de la photographie. Deux hypothèses pourraient au moins être émises : soit les encadrements représentent une ornementation de type végétal entrelacée avec divers motifs, soit ils figuraient des scènes sculptées en relief narrant des histoires relatives à la vie du saint titulaire de l'œuvre. Aucune donnée stipulée sur les contrats permet d'approfondir l'étude de la prédelle.

<sup>28</sup> Dora Santamaria i Colomer considère également ce retable comme un exemplaire pré-baroque appartenant à la seconde phase du processus évolutif du retable baroque catalan, selon l'étude faite par César Martinell.

<sup>29</sup> Martinell, C. : *Escultura i arquitectura...*, op.cit., p 62-63.

<sup>30</sup> CD-R 1, annexe n°34, p.1259.

<sup>31</sup> CD-R 1, annexe n°34, p.1259.

## Premier corps

Travée centrale :

La niche dans laquelle est représentée sculptée en ronde-bosse l'image de saint Etienne,<sup>32</sup> se termine par un arc qui comporte un intrados. La partie supérieure de la niche s'érige dans le registre supérieur et brise l'entablement qui sépare les deux corps. La niche est encadrée par deux colonnes d'ordre ionique. Deux panneaux narratifs sculptés semble-t-il en haut relief, composent les premières travées latérales.

Travées latérales gauche et droite :

La répartition architecturale et ornementale est identique sur les deux travées. La différence réside dans la narration des histoires sur les premières travées et dans la représentation de l'imagerie au niveau des secondes travées. Une description explicite des éléments architecturaux est quasiment impossible étant donné la mauvaise qualité du support photographique. Cependant une observation attentive et les données stipulées sur le contrat daté du 23 février 1608<sup>33</sup> permettent de déterminer un ordre architectural de type ionique notamment sur les chapiteaux des colonnes qui divisent les travées.

La seconde travée latérale gauche comporte une niche dans laquelle serait représentée l'image de saint Laurent<sup>34</sup>. Celle de droite contiendrait l'image de saint Vincent<sup>35</sup>.

## Entablement

L'entablement qui sépare le premier corps du second se rompt au niveau de la travée centrale dû à l'insertion de la niche de saint Etienne dans le second registre.

Deux petits frontons brisés, situés au-dessus des chapiteaux des colonnes inférieures et donc au-dessus de la niche qu'elles encadrent, complètent l'entablement au niveau des secondes travées latérales gauche et droite. L'entablement est composé d'un architrave, d'une frise et d'une corniche. Il est difficile de déterminer le type de décoration qui le orne.

## Second corps

---

<sup>32</sup> *Ibidem*

<sup>33</sup> *Ibidem* : « (...) posar en lo lloch y a voluntats de dits sindichs, ab polseras, conforme la obra requer y haje de seguir lorde de la arquitectura : cornisses, jonc y corinto con stà en dita trassa dibuxat(...) ».

<sup>34</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et les saints*, éd. Flammarion, 1994, p.214. Diacre de Sixte II, trésorier de l'Eglise, il fut martyrisé à Rome lors de la persécution de Valérien, en août 258. Il est généralement présenté avec la dalmatique du diacre, le Livre de l'Evangile, la palme de martyr et le gril de son supplice. Il porte la croix triomphale sur l'épaule droite, l'Evangile dans la main gauche. Parfois un calice plein de pièces d'or évoque sa générosité.

Malheureusement il est difficile de pratiquer une description précise de l'image de saint Laurent figurant sur le retable. L'identification des attributs avec lesquels il serait représenté est impossible à effectuer.

<sup>35</sup> Diacre de l'évêque de Saragosse Valerius, fut martyrisé par le gouverneur Dacien en 304, date théorique.

Travée centrale :

Sculptée en ronde-bosse et occupant la niche centrale, figure l'image de la Vierge avec l'Enfant sur ses bras. Elle semble porter un nimbe radiant, comportant probablement les douze étoiles. Au-dessus de l'entablement qui surmonte la niche, deux demi-frontons brisés et courbés s'érigent dans l'avant dernier registre du retable.

Travées latérales gauche et droite :

Comme sur le registre inférieur, la niche est encadrée par deux colonnes. Chaque première travée représente une scène sculptée en haut relief. L'ensemble des éléments architecturaux est d'ordre corinthien. Les fûts des colonnes semblent entourés par une guirlande de type végétal, à imitation de la colonne torse que l'on retrouvera plus tard. Les données stipulées sur le second contrat<sup>36</sup> corroborent la présence de cet ordre architectural à ce niveau du retable : « *E primerament, és pactat que lo dit Perdigo aje, com bé promet, que en lo segon cuerpo que avuy se fa, que és dorde corintio (...)* ».

Dans la niche située sur la seconde travée latérale gauche est représentée l'image de saint Jean Baptiste.<sup>37</sup> Il porte une tunique en peau d'animal, un de ses attributs, allusion à sa vie d'anachorète dans le désert ainsi qu'un nimbe. Il tient un objet un peu volumineux dans sa main gauche. Peut-être est-ce un livre ? Son bras droit est relevé et il semble tenir une plume dans sa main droite. L'attitude dans laquelle il est représenté donne l'impression qu'il s'apprête à écrire.

La seconde travée latérale droite représente dans une niche identique à celle de la travée opposée, l'image sculptée en ronde-bosse de saint Jacques. L'attitude dans laquelle est représenté le saint, la main droite relevée paraissant tenir un bâton (bâton de foulon ou peut-être une crosse épiscopale) et les vêtements qu'il revêt laisseraient supposer qu'il s'agirait de saint Jacques le Mineur. Souvent figuré en évêque de Jérusalem, son attribut est le bâton de foulon, qui fut l'instrument de son martyre.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> CD-R 1, annexe n°37, p. 1265.

<sup>37</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M., : *La bible et...*, op.cit., pp. 192-193 : prophète et martyr, il est considéré par les Évangélistes comme le dernier des Prophètes. Il précède et annonce la venue du Messie (Mt 11, 13) : c'est la raison pour laquelle on l'appelle le Précurseur. Il baptise Jésus et le reconnaît comme le Messie lorsque l'Esprit Saint descend sur lui « sous une apparence corporelle, comme une colombe ». Luc rapporte dans ses évangiles l'événement (Lc 3, 21-22), (Lc 7, 18-23), (Lc 7, 24-28). Il est représenté à l'époque paléochrétienne vêtu du manteau des philosophes de l'Antiquité ; à partir de l'époque de Constantin il revêt l'aspect d'un anachorète dans le désert, portant une tunique de poil de chameau ; à la fin du Moyen Âge, il peut être vêtu d'une peau de mouton, avec la tête et les pattes de l'animal par-devant. « *Il porte un bâton avec son extrémité l'agneau crucifère inscrit dans un médaillon. Ce motif peut être posé sur un livre* ». A partir de la Renaissance la représentation en anachorète devient plus importante. Ses attributs sont l'agneau crucifère (Jn 1, 36), la hache (Mt.3, 10) et la tunique de poil de chameau ou peau de mouton.

<sup>38</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., pp.188-189 : apôtre, mort en 62, il porte le surnom de « Mineur » pour ne pas le confondre avec Jacques le « Majeur » avec qui il n'a aucune parenté. Après

## Entablement

Un entablement continu sépare le second corps du troisième. Il est constitué d'un architrave, d'une frise et d'une corniche, d'ordre corinthien. La partie centrale se brise et devient saillante au niveau de la niche centrale.

## Troisième corps

Travée centrale :

Dans une niche apparemment peu profonde est figurée l'image sculptée en ronde-bosse de saint Barthélemy.<sup>39</sup> La description s'avère difficile. Cependant on distingue une sorte de drapé retombant sur son bras gauche. Peut-être est-ce sa peau suspendue à son bras, un des principaux attributs de son martyr.

La niche est encadrée par deux colonnes d'ordre composite.

Travées latérales gauche et droite :

De chaque côté de la niche des scènes sculptées en haut relief sont représentées.

Les secondes travées latérales comportent pour celle de gauche l'image de saint Sébastien et l'image de saint Michel pour celle de droite, sculptées en ronde-bosse.

Saint Sébastien<sup>40</sup> est figuré quasiment nu, les mains attachées derrière le dos, subissant son martyre. Cette représentation pourrait provenir de la Renaissance italienne, où Pietro della Francesca propose une variante dans l'iconographie de ce saint : il le représente nu, percé de flèches, les mains liées derrière le dos,<sup>41</sup> et non attachées à une colonne, à un pieu ou un arbre comme on avait l'habitude de le représenter au XIII<sup>e</sup> siècle.<sup>42</sup>

le départ de Pierre pour Rome, il devient le chef des chrétiens de Palestine (d'où sa considération comme évêque de Jérusalem). Sa mission était de convertir les juifs à la religion du Christ. Alors qu'il prêchait près du Temple, il fut précipité de sa chaire sur ordre de Caïphe. Il survit. Quelques temps plus tard, il fut tué par les juifs. Ils le lapidèrent et l'achevèrent à l'aide d'un foulon qui lui fracassa le crâne. Ses attributs sont le bâton de foulon et le costume épiscopal.

<sup>39</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, pp.60-61 : parfois appelé Nathanael, mentionné dans la liste des douze apôtres il ne joue aucun rôle ni dans les Actes des Apôtres ni dans l'Évangile. Il aurait évangélisé, après la mort du Christ, la Mésopotamie et l'Arabie. Il serait même allé jusqu'aux Indes. Sur ordre du roi Astyage (Grande Arménie), il fut écorché vif puis crucifié. Ses attributs sont le couteau avec lequel il fut écorché et la Peau suspendue à son bras ou la portant sur ses épaules.

<sup>40</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.309 : saint militaire, martyr, son culte eut une grande diffusion au Moyen Âge. Soldat enrôlé à Rome vers 283, il est nommé par Dioclétien commandant de la garde prétorienne, sans savoir qu'il était chrétien. Il ne cachera pas son prosélytisme auprès de prisonniers persécutés pour leur foi. Cela lui vaudra sa condamnation à mort. Il sera percé de flèches.

<sup>41</sup> Polyptyque de la Miséricorde, 1445-1448, pinacothèque de Borgo San Sepolcro.

<sup>42</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p 310.

Il est difficile de décrire l'attitude dans laquelle est représentée l'image de saint Michel et les attributs qu'il porte. Le seul élément que l'on perçoit est une des deux ailes, attribut de sa condition d'archange.

### Entablement

Un entablement brisé et saillant au niveau de la partie centrale, sépare le troisième corps de l'attique. Un grand fronton rompu en son centre et structuré par deux demi-frontons brisés et courbés, situé au-dessus de l'entablement, couronne la travée centrale du retable. L'ordre architectural est identique à celui qui structure le registre inférieur.

### Attique

L'ensemble de l'attique représente la scène de la Crucifixion. Au centre le Christ est représenté en croix, surélevé par rapport aux personnages et aux divers éléments qui configurent l'ensemble. Au pied de celle-ci est figurée à gauche l'image de Marie et celle de saint Jean à droite. Au niveau des travées latérales sont figurés les deux malfaiteurs qui furent crucifiés en même temps que le Christ. La représentation et l'équilibre que dénote la répartition des figures sont fidèles aux conditions précisées sur le contrat : « (...) *les columnas foranas hajan de star de sobre delles lo Bon Lladre y lo Mal Lladre, y en dret de les duas columnas del mix, sobre lo frontispici, aja de star Maria y Sant Joan y un Cristo en lo mix del retaulo, que lo dit Cristo tinga sa final.* »<sup>43</sup>

Malheureusement la photographie ne nous permet pas de constater si la partie centrale de l'attique est surmontée de l'image de Dieu comme il est stipulé sur le dernier contrat. On peut supposer que c'est le cas, étant donné la présence d'un frontispice au-dessus duquel devait figurer l'image de Dieu : « *Y en lo mon del retaulo, sobre les quatre columnes que aje de fer una obra ab lo cornisal y frontispici ab un Dios Padre en lo frontispici, tant alt com se trobarà lloch en dita volta (...)* »<sup>44</sup>.

### Conclusion

Exemplaire post-conciliaire d'un baroque naissant, ce retable appartenant à la seconde phase tel que la définit César Martinell, perd son caractère linéaire et contribue à une meilleure adaptation à l'abside polygonale dans laquelle il est placé. De dimensions

<sup>43</sup> CD-R 1, annexe n°37, p.1265.

<sup>44</sup> CD-R 1, annexe n°38, p.1267.

considérables, il conserve les entablements continus qui parfois se brisent ou deviennent saillants à certains endroits de l'œuvre et présente quelques frontons brisés et courbés. Au niveau des parties extrêmes, les travées sont constituées par des niches dans lesquelles figurent différentes images. De haut reliefs narratifs composent les travées intermédiaires situées entre la travée centrale et les secondes travées latérales. Des colonnes d'ordre architectural différent selon les registres séparent les différentes travées.

Souvent décrit comme un exemplaire de style renaissance par les historiens catalans,<sup>45</sup> le retable de Bordils présente de nombreuses caractéristiques, peu contemporaines des œuvres que l'on fabriquait à ce moment là et dénote un changement stylistique en substituant progressivement la représentation picturale par la figuration sculpturale.

La tendance iconologique est d'ordre hagiographique. L'analyse de cette dernière qui permettrait d'en déterminer le thème principal est difficile à proposer étant donné que l'état du document photographique ne permet pas d'étudier les histoires présentées sur les panneaux sculptés en haut relief figurant sur le retable. Il ne faut pas négliger la présence de l'image de la Vierge à l'Enfant, l'une des représentations des plus célèbres des types de vierges dont l'iconographie a connu de multiples variantes.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Pour le détail, voir l'article de Dora Santamaria i Colomer, « *Pere Perdigó escultor de Vulpellac (1159-1639)* », *op.cit.*, p.148, note 14.

<sup>46</sup> Pour consulter les différentes représentations, voir Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, *op.cit.*, p.236-237.

## RETABLE DE SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE DE LA CATHEDRALE DE GERONE<sup>47</sup>.

---

RETABLE : sainte Catherine.

Chapelle sainte Catherine<sup>48</sup>

EPOQUE : XVIIème siècle.

DATE : 1643-1678<sup>49</sup>.

AUTEUR :

COMMANDITAIRE : Baldiri Vergonyó,<sup>50</sup> chanoine et archidiacre de l'Empordà.

CONTRAT :

PRIX :

MESURES :

hauteur : 6m06.

largeur : 4m06.

profondeur : 1m03.

CATEGORIE DE BOIS :

TECHNIQUE : polychromie/dorure.

STRUCTURE :

---

<sup>47</sup> Annexe I.3, plan 1, p. 1176.

<sup>48</sup> Le 7 mai 1228, le Chanoine Bernat de Súbiraniques fonde un bénéfice pour sainte Catherine [A.C.G : Gran Llibre Vert, f.169, 7/05/1228]. Le 29 avril 1312, le Chapitre de la cathédrale de Gérone prend la décision de construire de nouvelles chapelles et le 12 janvier 1314, une autorisation est acceptée pour l'édification d'une chapelle, qui serait située au centre de l'abside [A.C.G. : Gran Llibre Vert, f.17, 12/01/1314]. On suppose que cette chapelle pourrait être celle de sainte Catherine étant donné sa disposition. Cependant aucun document ne permet pour l'instant de l'affirmer. Ce dont on est sûr c'est qu'en 1358, la chapelle existait. En effet le chanoine Geraldo de Palau a fait don d'un missel à la chapelle le 8 janvier 1358, « *unum Missale completum in capella beate Caterine (...)* » (Battle y Prats, Ll., *La biblioteca de la catedral de Gerona*, Vol.1, éd.C.S.I.C., Gerona, 1947, p.17).

<sup>49</sup> Les dates précisées ne sont pas celles qui permettent d'attester ni la date ni le délai de construction de l'œuvre. En effet, 1643 est la date de livraison de l'œuvre (A.C.G. : A.C., T.24, f.245, 21/11/1643). Le commanditaire avait fait un don pour la construction de ce retable. Etant décédé en 1640, on suppose que le contrat a du être établi entre 1640 et 1643. En second lieu la date de 1678 est celle qui figure en bas de la toile centrale, avec le nom du peintre qui l'a exécutée. Donc on en conclut que la toile est postérieure à l'œuvre.

<sup>50</sup> CD-R 1, annexe n°315, p. 1721 : le chanoine Vergonyó décède le 6 avril 1640 et sera enterré dans la chapelle de sainte Catherine.

horizontale : quatre registres soit un socle, une prédelle, un corps principal et un attique.

verticale : trois panneaux, soit deux panneaux latéraux et un central.

TYPOLOGIE : triptyque linéaire.

ICONOGRAPHIE : anges et hagiographique.

DOREUR :

CONTRAT :

PRIX :

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Gérone

EGLISE : cathédrale

VOCABLE : Santa Maria Asumpta

EPOQUE : XVème siècle.

STYLE : gothique <sup>51</sup>.

REMARQUES :

DOCUMENTATION :

. Sources :

Archives Capitulaires de la Cathédrale de Gérone

A.C.G. : Actas Capitulares, Tome 24, 21/11/1643.

Gran Llibre vert

Sulpici Pontich, Volume III.

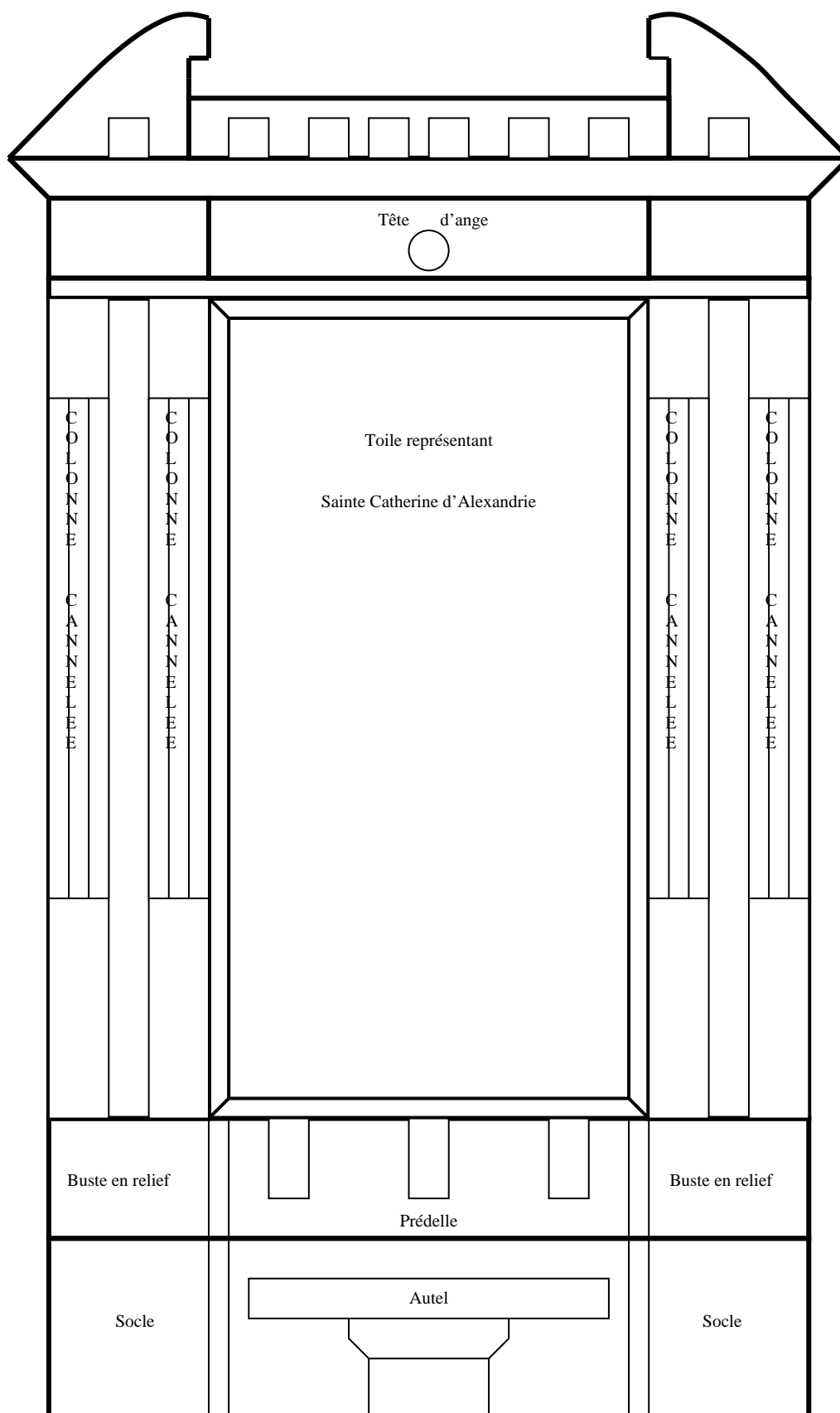
. Bibliographie :

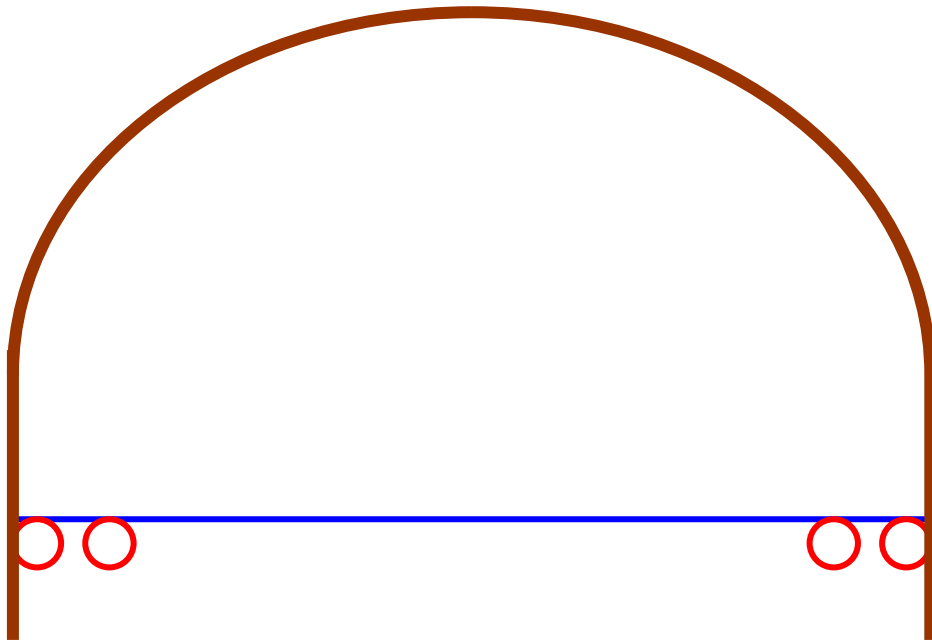
Battle i Prats, L. : *La biblioteca de la catedral de Gerona*, Vol.1, C.S.I.C., Gérone, 1947, p.17.

---

<sup>51</sup> La cathédrale de Gérone représente différents styles architectoniques depuis le premier édifice préroman connu, commencé en 1019 et consacré en 1038. Elle est formée par quatre styles architectoniques : Roman, Gothique, Renaissance et Baroque (clocher, roman ; nef gothique (Xvème) ; perron, baroque etc.).







Structure typologique et emplacement de l'œuvre

**Figure 16 : retable de sainte Catherine, cathédrale de Gérone** *(page suivante)*



## Typologie

Ce retable de typologie linéaire est composé d'un socle, d'une prédelle, d'un corps principal dans lequel s'insère une toile représentant la scène principale de l'ensemble figuratif et d'un attique structuré par un fronton brisé. Aucune image n'est représentée (sauf celle de sainte Catherine d'Alexandrie<sup>52</sup> figurant sur la toile) ; seuls huit bustes non identifiés sont placés à l'attique de l'œuvre. La chapelle dans laquelle le retable est inséré semble adopter une forme pentagonale : la paroi se scinde en trois parties en forme d'abside. La partie supérieure de la chapelle est divisée par six ogives qui se rejoignent à la clé de voûte.

## Socle

A chaque extrémité du socle et correspondant aux travées latérales de l'œuvre, est représentée gravée en creux sur la pierre, un motif figurant une roue à pointes brisée, objet du martyre de sainte Catherine d'Alexandrie.

## Prédelle

Divisée en trois compartiments et suivant la structure architectonique de l'œuvre, la prédelle supporte le corps principal du retable. Les panneaux latéraux symétriques par rapport à l'axe principal, constituent les bases sur lesquelles reposent les deux colonnes cannelées situées à chaque extrémité. La décoration est essentiellement de type végétal, à la fois courbée et sinueuse. Les éléments décoratifs représentent des feuilles et quelques fleurs, l'ensemble étant en bois polychrome. Au centre figure un médaillon de forme elliptique dans lequel est représenté un personnage. L'ornementation représentée sur chaque panneau latéral de la prédelle est non seulement symétrique mais identique.

La partie centrale d'un point de vue décoratif ne comporte que trois pièces de forme rectangulaire, disposées verticalement, sculptées et peintes réparties à intervalles réguliers sur l'ensemble du panneau.

## Corps principal

---

<sup>52</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, pp.79 et 80. Vierge et martyre, Sainte Catherine est morte en 310. Son historicité est très douteuse. Elle refuse d'épouser l'Empereur Maximien, en raison de son « mariage mystique » avec le Christ. Elle s'affronte contre cinquante philosophes alexandrins chargés par l'empereur Maximien de lui démontrer l'inanité de la foi chrétienne. Furieux de sa victoire, il fait brûler vifs ces philosophes puis condamne Catherine à être déchirée par une roue garnie de pointes. Lors de son martyre, celle-ci se brise miraculeusement. Catherine sera alors décapitée.



Encadrée par deux colonnes situées de chaque côté, figure une toile occupant l'intégralité du registre central représentant l'image principale du retable : sainte Catherine d'Alexandrie<sup>53</sup>(fig.17).



**Figure 17: Sainte Catherine d'Alexandrie**

Au centre de la composition est représentée sainte Catherine avec tous les attributs faisant référence à son martyre. La sainte tient dans sa main droite la palme du martyr. Son bras gauche est replié sur sa poitrine. Elle revêt une tunique ainsi qu'un manteau dont la doublure semble être de l'hermine. Etant issue d'une famille noble d'Alexandrie, on peut supposer que l'artiste ou le commanditaire a souhaité symboliser ou faire référence à la classe sociale à laquelle elle appartenait.<sup>54</sup> Elle est figurée au-dessus d'un rocher, presque agenouillée, la jambe gauche repliée sous elle-même et la droite semblant reposer sur ce dernier.

Deuxième attribut de son martyre, posée devant elle, une épée (Fig. 18), celle de la décollation. Sainte Catherine présente une attitude sereine, les yeux dirigés vers le ciel traduisant l'élan de toute son âme vers Dieu. Une auréole lumineuse, symbole de l'extase et du prestige de la vision, est représentée derrière la tête de la sainte. Au-dessus de cette

<sup>53</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.80 : le récit légendaire de sa vie s'est répandu à partir du IXème siècle. Elle fut l'objet d'une immense vénération au Moyen Âge.

<sup>54</sup> Voragine (de), S. : *La leyenda dorada*, Vol. 2, éd. Alianza forma, 1997, p.766 : « *Catalina, hija del rey Costo, y entregada desde (...). A sus dieciocho anos de edad, estando un dia recogida en el inmenso palacio en el que vivia como unica duena y senora del mismo (...)* ».

auréole, tenue par des anges, le troisième attribut, la couronne de martyr. Représentés au-dessus de la sainte, dans la partie haute de la composition, presque en second plan, les deux anges disposés de chaque côté de la figure principale, s'apprêtent à la couronner. A droite, en arrière plan de la composition, on peut apercevoir difficilement, et ce, dû à la détérioration de la toile, la scène de la décapitation de la sainte ( Fig. 19).



**Figure 18: épée de décollation**



**Figure 19: détail de la scène de décapitation**

En bas de la toile on remarque une inscription qui stipule : « *Arnau fecit. Barchinone 1678* ». Etant donné les références relatives à la construction du retable<sup>55</sup> et la date qui figure en bas de cette toile, on peut supposer que cette toile est ultérieure à la construction de l'œuvre. Plusieurs hypothèses peuvent s'élaborer à partir de cette constatation : soit la toile choisie par le commanditaire a été détériorée et donc remplacée, soit le financement prévu à cet effet n'était pas suffisant et il fallut attendre pour la commander. La première hypothèse apparaît beaucoup plus probable que la seconde.

Les panneaux latéraux droit et gauche, d'un point de vue ornemental, sont identiques. Deux colonnes cannelées, situées sur chaque panneau, encadrent la toile qui représente la scène principale du retable. Les colonnes se terminent par des chapiteaux de style corinthien ; le fût est cannelé et la base comporte une ornementation composée d'éléments de style plateresque. Au centre figure une tête d'ange ailée, sculptée en demi-relief, dans un encadrement en forme de médaillon. Au-dessus, debout sur un piédestal, un « *putto* », semblant soutenir une partie de la décoration sculptée sur la base. Disposés symétriquement,

<sup>55</sup>A.C.G : Acte Capitulaire, Tom.24, daté du 21/11/1643, f.245, qui fait acte de la livraison du retable de sainte Catherine.

au-dessus et en-dessous du médaillon central et sur les côtés de la base de la colonne, figurent deux visages sculptés en demi-relief, non identifiés<sup>56</sup> (Fig. 20 et 21).

La décoration de la base des quatre colonnes est de type botanique, constituée par des sortes de feuillages courbés et polychromes, l'ensemble figurant sur un fond doré. Il s'agit d'une ornementation de style plateresque.



**Figures 20 et 21: colonnes à fûts cannelés.**

---

<sup>56</sup> Il s'agit peut être de la représentation du commanditaire, comme cela se produisait quelquefois.

## Entablement

Le corps principal est séparé de l'attique par un entablement structuré par une corniche et un architrave dont l'ornementation de style plateresque comporte une décoration de type végétal, revêtant un aspect très sinueux qui se fond dans l'ensemble ornemental de l'œuvre.

Une tête d'ange, sculptée en demi-relief figure en son centre.

## Attique

Le retable est couronné par un fronton brisé.<sup>57</sup> Dans la partie centrale figurent six bustes, encadrés à chaque extrémité du fronton, par deux autres de proportion différente (Fig.22). L'ensemble de ces bustes, en bois polychrome, représente des personnages masculins, non identifiés, revêtus de tunique. Peut-être s'agit-il de la représentation symbolique des philosophes imposés par l'Empereur Maximien, afin de convaincre la sainte sur l'inanité de la foi chrétienne ? Ou s'agit-il de personnages importants ? Rien à ce jour ne permet d'identifier ces huit bustes.



Figure 22 : attique

## Conclusion

L'éclectisme du style architectural de ce retable tendrait à le considérer comme une œuvre transitoire, qui mettrait en valeur les prémices du baroque. Cette œuvre présente à la fois des éléments décoratifs et architectoniques de style plateresque comme les colonnes, l'architrave et des éléments de style pré-baroque tel le fronton brisé. L'ornementation peu profuse sur l'ensemble de l'œuvre, représente modestement quelques feuillages plus ou moins

<sup>57</sup> Élément architectonique baroque.



entrelacés, assez régulier dans leur disposition. On est loin de la décoration profuse que l'on retrouve sur les retables de la plénitude du style baroque. L'iconographie est de type hagiographique, dont le thème concerne le martyr de sainte Catherine d'Alexandrie, sainte titulaire du retable. Bien qu'on ne puisse le considérer comme un retable de style profondément baroque, l'étude de cette œuvre permet d'entrevoir une des phases de l'évolution de ce style en Catalogne, considéré comme tardif mais qui de par la présence de certains éléments architectoniques, comme le souligne dans son ouvrage César Martinell, peut présenter des signes annonciateurs du style baroque.

## LE RETABLE DES QUATRE SAINTS MARTYRS DE LA CATHEDRALE DE GERONE

---

RETABLE : Quatre Saints Martyrs

EPOQUE : XVIIème

DATE : 1679 ?<sup>58</sup>

AUTEUR :

COMMANDITAIRE : Josep Çanou, chanoine de la cathédrale de Gérone.

CONTRAT :

PRIX :

MESURES :

hauteur : 7 m 64 (inclus le socle en pierre d'une hauteur de 1m98)

largeur : 4 m 35

profondeur : 1 m 66

CATEGORIE DE BOIS :

TECHNIQUE : polychrome/dorure/peinture

STRUCTURE :

horizontale : quatre registres, soit un socle, une prédelle, un corps principal et un attique.

verticale : trois travées, soit une centrale et deux latérales.

TYPOLOGIE : triptyque brisé

ICONOGRAPHIE : hagiographique locale, anges.

DOREUR :

CONTRAT :

PRIX :

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Gérone.

---

<sup>58</sup> Le 15 novembre 1679, le Chapitre de la cathédrale autorise Josep Çanou, chanoine de la cathédrale, de placer un retable dédié aux Quatre Saints Martyrs, dans la chapelle de même dévotion [ACG : Résolution Capitulaire, Tom.33,1678-1680, f.180, 13/04/1678 et 15/11/1679]. Par ailleurs sur le Sulpici Pontic vol.I , il est précisé que le Chapitre accorde l'autorisation au commanditaire en date du 15/12/1679, CD-R 1, annexe n° 307, p. 1718. Etant donné la date de l'autorisation accordée par le Chapitre de la cathédrale concernant la fabrication du retable (1679), on peut supposer que ce dernier fut construit à partir du 15 décembre 1679 ou au cours de l'année suivante.

EGLISE : cathédrale.

VOCABLE : Santa Maria Asumpta

EPOQUE : XVème

STYLE : Gothique

REMARQUES : La châsse de style gothique ornée du blason des Monrrodon,<sup>59</sup> surmontée de quatre bustes représentant les Quatre Saints Martyrs, dans laquelle sont conservées leurs reliques, de par sa situation (posée sur l'autel) occulte entièrement la travée centrale de la prédelle du retable.

Les murs latéraux de la chapelle comportent les sépultures des mécènes de la chapelle des Quatre saints martyrs, les évêques Arnau et Bertran de Monrrodon.<sup>60</sup>

#### DOCUMENTATION :

##### . Sources :

Archives Capitulaires de la cathédrale de Gérone

A.C.G. : Sulpici Pontich, vol.III, paragraphe n° 16.

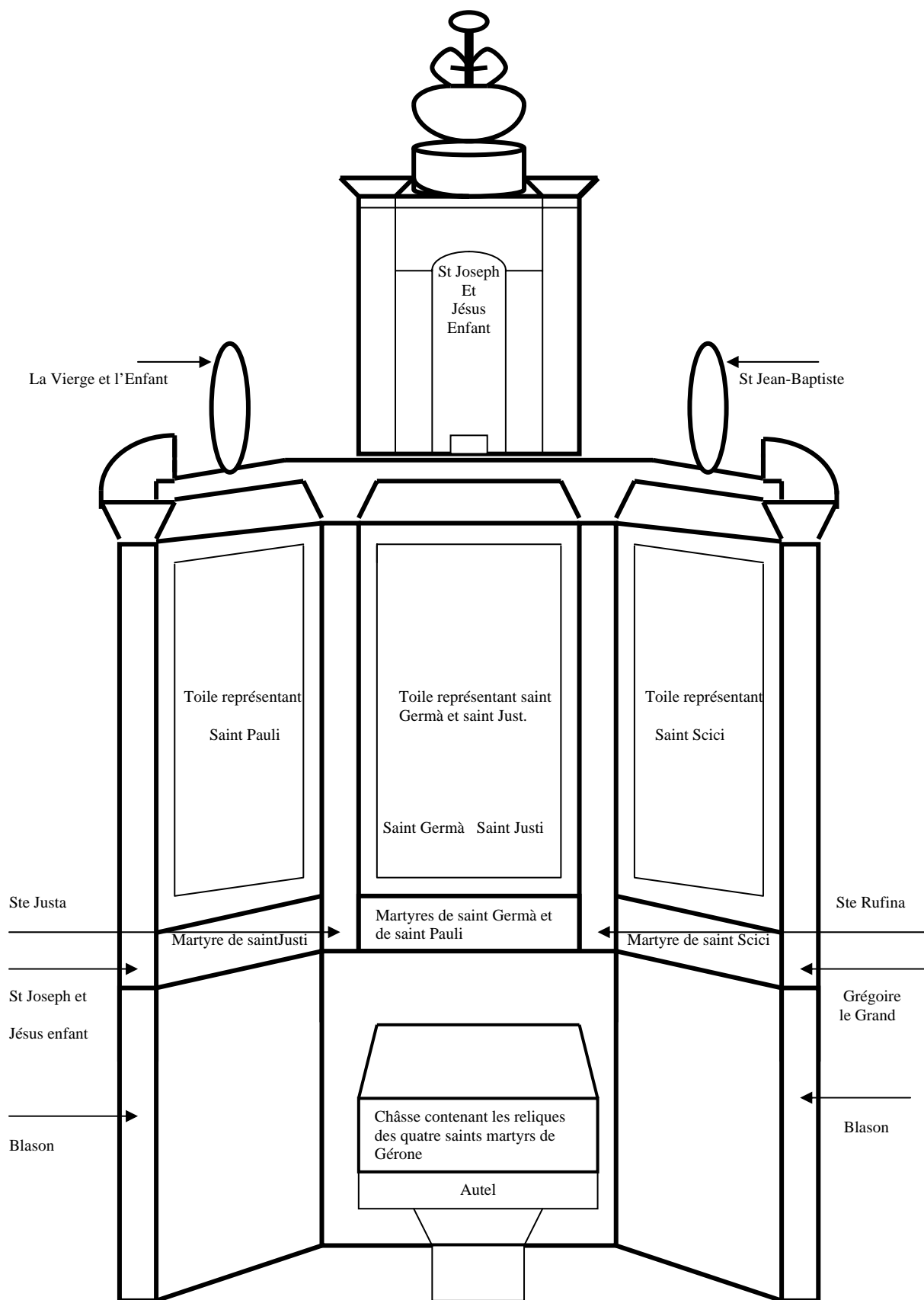
A.C.G. : Resolution Capitulaires, Tom.33, (1678-1680).

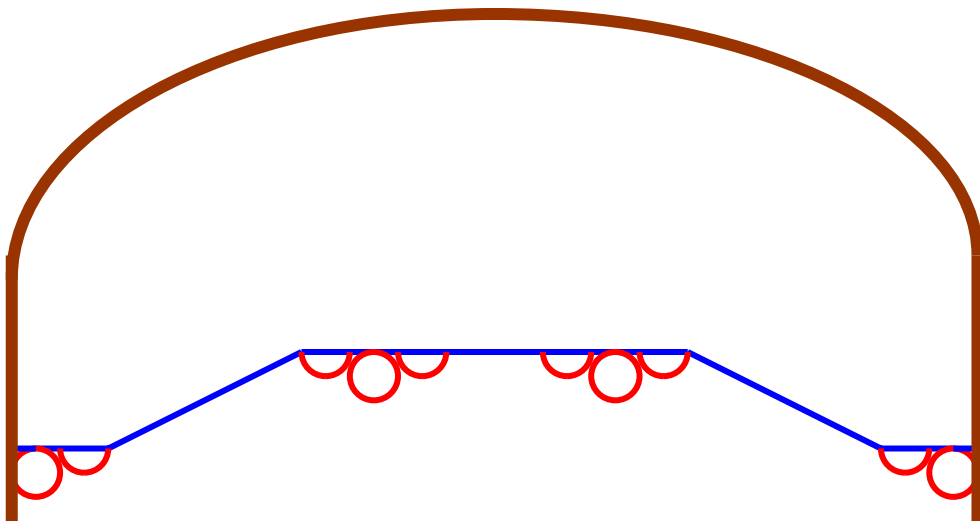
##### . Bibliographie :

Domènech i Casadevall, G. : *Els oficis de la Construcció a Girona. 1419-1833.Ofici i Confraria.Mestres de Cases, Picapedrers, Fusters i Escultors a Girona*, pub.I.E.G., Girona, 2001, pp.35-38.

<sup>59</sup> Gemma Domènech i Casadevall dans *Els oficis de la construcció a Girona.1419-1833*, thèse doctorale, éd.I.E.G., Gérone 2001, propose une description de la châsse, pp.34-35 : « (...) *Es tracta d'una petita arqueta de pedra (...), amb decoració figurada a la part frontal, als costats i la vessant anterior de la coberta. A la part frontal (...) esculpides en marbre, les imatges dels Quatre Màrtirs i de la Verge de la Llet amb la figura del donant, vestit d'eclesiàstic, agenollat als seus peus, sota arcadas trilobadas decorades amb flors de lis. Als laterals hi ha ubicats sant Miquel amb el drac i santa Catarina amb la roda i la palma que li son propies. I a la coberta, tres medallons lobulats tanquen els escuts dels Mont-Rodo i la image de Déu Pare (...). Coronant el sepulcre, hi ha els quatre bustos dels sants realitzats en fusta policromada sufragats pel canonge Pijoan i datats l'any 1659 (...)* ».

<sup>60</sup> En 1332, le chanoine Arnau de Monrrodon dédie une chapelle de la cathédrale aux Quatre saints martyrs, fonde un bénéfice et transfère les reliques des saints. La dévotion aux Quatre saints martyrs spécifique à Gérone, fut promue ultérieurement par les évêques de Monrrodon. [ Gemma Domènech i Casadevall, *Els oficis de...*, *op.cit.*, pp.29-30 et note 51 p.34]. Comme il est indiqué dans le volume III du Sulpici Pontich, CD-R 1, annexe n°309, p1719, les sépultures de *Arnaldo de Monrrodon*, mort le 21 novembre 1348 et de *Bertran de Monrrodon* décédé le 4 octobre 1387 sont disposées de façon surélevées sur les parois latérales de la chapelle, voir CD-R 3, annexe IV, planches IX et X.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre



## Typologie

Triptyque de nature mixte dont la structure architecturale est axée et divisée verticalement par trois travées et horizontalement par quatre registres, cet exemplaire baroque de taille moyenne présente un ensemble figuratif à la fois pictural et sculptural. Trois scènes sculptées en demi-relief réparties au niveau de la prédelle, quelques images sculptées en ronde-bosse et trois toiles constituent la composition figurative de l'œuvre. La structure brisée de cette œuvre s'adapte parfaitement à l'architecture de la chapelle dans laquelle elle est insérée.

## Socle



A chaque extrémité du socle en pierre est figuré le blason du commanditaire Josep Çanou ( Fig.24). Ecu de type moderne, deux meubles composent son contenu. En chef, occupant le tiers supérieur sont représentées trois formes ovales figurant semble t-il une coquille de noix. Le second meuble de type végétal part de la pointe et occupe les deux tiers du champ. L'écu est surmonté d'un heaume orné d'un cimier. Courbes et contre-courbes entourent et ornent le contour de l'écu.

Figure 24 : blason de la famille Çanou

## Prédelle

La prédelle s'articule symétriquement à la structure architecturale du retable. Trois panneaux sculptés en demi-relief, en bois polychrome, représentent les martyres subis par saint Justi, saint Germà, saint Pauli et saint Scici.<sup>61</sup>

Travée centrale :

<sup>61</sup>Pla Cargol, J. : *Santos mártires de Gerona (san Félix, San Narciso y otros santos)*, éd. Dalmau Carles, Pla S.A., Girona, 1955, pp.21-25 :l'historiographie locale présente les quatre saints martyrs vénérés à Gérone, comme des martyrs de l'époque de l'empereur Dioclétien. Persécutés et martyrisés par Rufin en 304, leurs reliques sont vénérées à la chapelle des Quatre Saints Martyrs de la cathédrale de Gérone.

Originaires du Baix Empordà (Pera), la vie des quatre saints présente des caractéristiques communes : tout d'abord des liens de parenté les unissent (Germà et Pauli sont frères jumeaux de Lyro et Floris ; Justi et Scici, fils de Syro, frère de Lyro et Gelida, sœur de Floris). Par ailleurs une série de faits miraculeux se produisent tout au long de leur vie : à Ultramort, ils guérissent un ouvrier gravement blessé, à Monells ils exorcisent un ensorcelé, à Flaça ils guérissent un sourd et muet de naissance, à Gérone un boiteux etc. Consacrés depuis leur jeunesse aux métiers de la sculpture du bois et de la pierre, étant donné leur célébrité, ils furent appelés par Rufin, alors capitaine du préfet d'Hispania Datien, pour sculpter les figures des deux romains. Etant donné leur croyance, les quatre saints refusèrent de sculpter les images de faux dieux. Rufin les fit emprisonner et fouetter, en les laissant sans nourriture pendant plus de dix jours afin de les faire changer d'avis. Réconfortés par l'apparition d'un ange dans leur cellule, ils se maintinrent sur leur position et furent condamnés à mort par Rufin. Après leurs martyres, les corps des quatre saints furent enterrés à l'extérieur des murailles, à l'emplacement de l'actuelle église Saint Félix de Gérone.

Sculptées en demi-relief, dans un encadrement rectangulaire, sont représentées les scènes de martyres de saint Germà et saint Pauli.

Au premier plan figurent les personnages qui composent ces scènes : dans la partie gauche, encadré par ses bourreaux, saint Germà, à genoux, attaché à un pieu, prêt à subir son martyre (Fig.25). A sa gauche un bourreau tenant une sorte de masse avec laquelle il s'apprête à lui écraser la tête.<sup>62</sup> A sa droite, l'autre bourreau tient dans sa main droite, un objet difficile à identifier. Peut-être est-ce une pierre ?



Figure 25: martyre de St.Germà

Dans l'angle supérieur gauche sont représentés deux personnages, peut-être des dignitaires, dans une sorte de tribune, depuis laquelle ils vont assister au martyre.

La partie droite du panneau représente le martyre de saint Pauli<sup>63</sup> (Fig.26). Egalement encadré par ses bourreaux, il est représenté à genoux, en attitude de prière. Les deux bourreaux sont représentés avec une gestuelle différente : celui qui est situé à droite tient dans sa main droite un poignard disposé au niveau de la gorge avec lequel il s'apprête à égorger Pauli. Celui de gauche est figuré le bras droit levé, la main droite tenant un poignard,<sup>64</sup> reproduisant le geste du coup de poignard qu'il va donner.

<sup>62</sup> Domènech i Casadevall, G. : *Els oficis...*, *op.cit.*, p.29 : l'auteur nous précise la nature du martyre de Germà. En effet pour avoir dit que Dieu le Père était tout puissant, on lui écrasa la tête à coup de pierre et de marteau.

<sup>63</sup> Domènech i Casadevall, G. : *Els oficis...*, *op.cit.*, p.29 : Pauli fut égorgé pour avoir assuré que le Christ est mort sur la croix.

<sup>64</sup> Bien que l'objet tenu par le bourreau ne figure pas dans sa représentation intégrale, on devine le manche du poignard dans sa main.





**Figure 26: Martyre de Saint Pauli**

Dans l'angle supérieur droit sont représentés deux personnages en tribune, dont probablement Rufin, qui de sa main droite semble donner le signal pour l'exécution des martyres. L'arrière plan est composé par une représentation architecturale comprenant des habitations, figurant probablement la ville de Gérone.

Bien que la répartition des éléments conformant ces scènes de martyres donne l'impression d'une certain équilibre entre les deux scènes qui la composent, séparées par la tour figurant au centre, il n'en demeure pas moins que l'ensemble figuratif est de facture et d'exécution grossière, omettant la finesse du détail dans la représentation sculpturale, ôtant ainsi toute sensation d'espace et de perspective.

Deux piédestaux sur lesquels reposent les colonnes torsées du corps principal encadrent le compartiment central de la prédelle.



Figure 27 : sainte Justa

Sur la face externe du piédestal situé à gauche est représentée l'image de sainte Justa (Fig.27) sculptée en ronde-bosse. Disposée sur une console, la sainte est figurée tenant dans sa main droite la palme de martyr, la main gauche étant disposée sur sa poitrine. Elle revêt une tunique dorée, sur laquelle sont peints des motifs décoratifs, surmontée d'un large manteau dont les plis et surplis suggèrent une certaine mouvance.

La niche devant laquelle elle est représentée est de facture architectonique classique, se terminant par un arc en plein cintre. Sur la partie inférieure du piédestal, au niveau de la console, on peut lire le nom de la sainte « *S. IVSTA* », gravé dans le bois. Les autres faces du piédestal sont dorées et comportent une ornementation de type végétal composée de feuillages se terminant à divers endroits par quelques volutes et quelques fleurs notamment dans la partie supérieure de la pièce. On remarque une figure sculptée en demi-relief au centre de la face externe gauche.

Travée latérale gauche :

Dans un cadre rectangulaire plus petit que celui de la travée centrale, est représentée la scène du martyre de Justi<sup>65</sup> (Fig.28). Au premier plan, dans la partie gauche est figuré le saint, à genoux, le buste penché vers l'avant, venant d'être décapité. Deux bourreaux l'encadrent : le premier, celui de gauche tient dans sa main droite le sabre ou l'épée de décollation, et le second, celui de droite tient dans ses deux mains la tête du saint martyr qu'il semble présenter au quatrième personnage de la composition, assis sur un trône rehaussé d'un dais situé au dessus de trois marches, qui pourrait être Rufin. Si on se réfère aux éléments qui conforment l'arrière plan de la composition - un arbre représenté dans l'angle supérieur gauche de la composition, la présence des murailles, la représentation d'une tour ou d'un clocher à l'intérieur de ces dernières -, on peut supposer que la scène du martyre se passe à l'extérieur des murailles de la ville de Gérone.

<sup>65</sup>Domènech i Casadevall, G. : *Els oficis...*, *op.cit.*, p. 29 : Justi fut décapité pour avoir affirmé que le Christ était la tête de l'Eglise.



Figure 28 : martyre de st. Justi

Cette partie de la prédelle se termine par deux piédestaux soutenant les colonnes torsées du registre principal. L'ornementation est de type végétal, identique à celle qui orne les piédestaux qui séparent la travée centrale de la travée latérale gauche. Le piédestal situé à l'extrémité du retable représente sur sa face interne l'écu du commanditaire, sans le heaume, entouré par une décoration formée essentiellement de courbes et de contre-courbes qui parfois se terminent en volutes. Sur la face externe était représentée l'image de Saint Joseph avec le Christ enfant<sup>66</sup>.

Travée latérale droite :

Les piédestaux supportant les colonnes torsées du registre supérieur séparent la travée centrale de la travée latérale de droite. La décoration est identique à ceux qui sont situés sur la travée opposée. La différence réside dans l'image figurée. Bien qu'elle ne soit pas présente sur son support, on peut identifier la sainte qui figurait à cet emplacement grâce à son nom gravé au niveau du support : « *S. RUFINA*<sup>67</sup> ».

<sup>66</sup>Domènech I Casadevall, G. : *Els oficis...* , *op.cit.*, p.36 : l'auteur a pu identifier l'image représentée sur cette partie de la prédelle, car au moment de la réalisation de ses travaux, la statuette figurait à son emplacement. Il en est de même, pour l'image de sainte Rufina, qui ne figure plus aujourd'hui à son emplacement. Elle propose une photo de chacune d'entre elles aux pages 420 ( planche XIII) et 422 (planche XV) de son ouvrage.

<sup>67</sup> Dalmau B. : « *Santoral* », col. espiga, pub. Abadia de Montserrat, n°47, 1996, p.88 : sainte Justa et sainte Rufina furent deux vierges martyres. Les deux sœurs confessèrent en 297 à Séville, leur foi au Christ en refusant d'offrir pour le culte d'Adonis le fruit de leur activité de poterie qui leur permettait de gagner leur vie.

Dans un encadrement identique à celui de la travée latérale opposée est représentée la scène du martyre de Scici qui fut brûlé pour avoir dit que le Christ avait envoyé l'Esprit Saint sous forme de langues de feu<sup>68</sup>(Fig.29). Attaché sur un bûché, le saint est représenté au milieu des flammes attisées par ses trois bourreaux. Dans la partie gauche de la composition sont figurés deux autres personnages, assistant à la crémation. L'un d'eux pousse un pan de rideaux de sa main gauche et semble montrer de sa main droite, l'index relevé, la scène de martyre. Est-ce Rufin ?

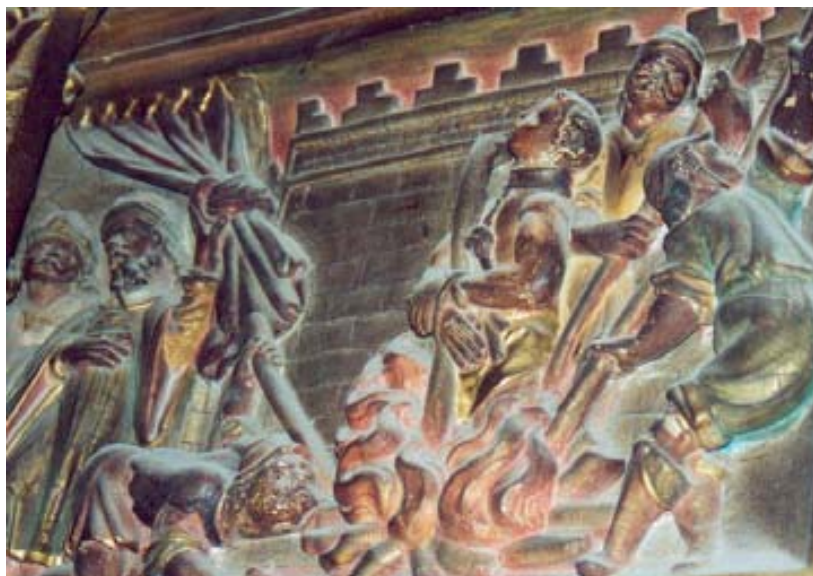


Figure 29: martyre de St.Scici

La composition de l'arrière plan est identique à celle des autres compartiments de la prédelle. Elle représente les murailles de la ville de Gérone. Comme pour Justi, le martyre se passe à l'extérieur de la ville.

L'extrémité droite de la prédelle se termine par les piédestaux qui supportent les colonnes torsées du registre supérieur. L'un d'eux comporte sur sa face interne l'écu du commanditaire et représente au niveau de sa face externe, devant une niche d'architecture classique, reposant sur un support l'image du pape Grégoire le Grand<sup>69</sup>(Fig.30).

<sup>68</sup>Domènech i Casadevall, G. : *Els oficis...*, *op.cit.*, p29.

<sup>69</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.173 : Docteur de l'Eglise, il est né à Rome vers 540. Abbé bénédictin d'un monastère qu'il fonda, il devint pape en 590. Administrateur et réformateur, théologien et philosophe, cet érudit sera l'auteur de nombreux ouvrages qui marqueront la pensée médiévale. Il meurt en 604.





Figure 30 : travée latérale droite de la prédelle



Il porte les attributs pontificaux composés par la tiare sertie de trois couronnes superposées,<sup>70</sup> la croix pontificale et le bâton pastoral dans sa main droite. Dans celle de gauche, il tient un livre ouvert qu'il semble lire. Il porte l'habit pontifical blanc, seule couleur liturgique à l'origine (Fig.31).

Figure 31 : Grégoire le Grand

### Corps principal

Le registre principal du retable est divisé en trois travées composées par de grandes toiles peintes représentant les Quatre saints martyrs. Une colonne et une demi-colonne torsées constituent les éléments de jonction entre la travée centrale et les latérales et forment ainsi la structure architecturale de cette partie du retable.

Travée centrale :

<sup>70</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.269 : « Le pape est coiffé de la tiare en forme de cône, d'abord sertie d'une seule couronne à sa base, puis de trois couronnes superposées à partir de X<sup>v</sup>ème siècle. Type Grégoire le Grand. »



Figure 32 : saint Germà et Saint Justi

Dans un encadrement juxtaposé à deux demi-colonnes torsées disposées de chaque côté, figure la toile centrale sur laquelle sont représentés saint Germain et saint Justi (Fig.32).

A gauche est représenté saint Germain. Il tient dans sa main gauche un document qui pourrait être un plan. Sa main droite est repliée sur sa poitrine. Il revêt une tunique rouge sur laquelle il porte un manteau. L'aspect vestimentaire est similaire à celui des romains. On remarque dans l'angle gauche de la toile l'inscription peinte du nom du saint.

A droite est figuré saint Justi. Il tient dans sa main gauche, un compas et un niveau dans l'autre. Son nom figure également au bas de la toile au niveau de ses pieds.

Un certain nombre de livres dont un ouvert sont disposés sur le sol, entre les deux saints.

La partie supérieure de la toile représente deux « *putti* », situés au-dessus de la tête de chaque saint, portant une couronne de fleurs, en guise d'auréole et donnant ainsi l'impression qu'ils s'apprêtent à les couronner.

L'arrière plan de la composition dénote un certain réalisme baroque ne serait-ce que par l'équilibre qui s'établit entre ombres et lumières. Le ciel orageux et sombre semble éclairé par quelques lueurs qui se détachent à certains endroits.



Une paire de colonnes torsées encadre la toile centrale du corps principal du retable (Fig.33). Ce groupe est composé d'une colonne et d'une demi-colonne à six spirales. Le fût des colonnes, doré, est orné par une guirlande représentant une vigne<sup>71</sup> disposée de façon hélicoïdale, comportant des rinceaux de raisins<sup>72</sup> picorés pour certains par des oiseaux intercalés avec des « *putti* », figurés dans des attitudes différentes. Le chapiteau est d'ordre corinthien formé par un astragale, deux rangées de feuilles d'acanthe et se termine par quatre volutes disposées à chaque angle. L'entrecolonnement est structuré par un espace très réduit décoré par une ornementation de type végétal et floral.

Figure 33 : colonnes torsées , corps principal.

Travée latérale gauche :

Une demi-colonne et une paire de colonnes torsées servent d'encadrement à la toile située sur la travée latérale gauche. Représenté sur une toile de forme rectangulaire de dimension inférieure à celle qui occupe la partie centrale du retable, saint Pauli (Fig.34), identifiable par l'inscription de son nom dans l'angle inférieur droit de la toile. La proportion dans laquelle il est figuré occupe la quasi totalité de la composition. Il est revêtu d'une tunique marron et d'une cape de couleur rouge. L'aspect vestimentaire rappelle, comme les autres saints figurant sur les autres toiles, le style romain. Il tient dans sa main droite une sorte de burin. Comme pour Justi ou Germà, deux « *putti* » tiennent au-dessus de sa tête une couronne de fleur. L'arrière plan est identique à celui qui est peint sur la toile centrale. Le clair côtoie habilement l'obscur, en mettant en exergue quelques lueurs qui sortent de cet ensemble ténébreux notamment au niveau de la partie supérieure de la toile. L'extrémité de cette partie du registre se termine par une paire de colonnes torsées à six spirales identiques à celles qui encadrent la travée centrale.

<sup>71</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.337 : « (...) La vigne est en effet un très fort symbole messianique (...) le Messie est symbolisé par une vigne féconde et salvatrice. Dans ce dernier cas, la métaphore qui assimile le vin au sang peut jouer pleinement ».

<sup>72</sup> Symbole eucharistique.





Figure 34 : Saint Pauli

Travée latérale droite :

Encadrée par une structure architectonique identique, une toile représentant saint Scici (Fig.35) occupe l'intégralité de cette travée. Vêtu de façon similaire, il tient dans sa main droite une équerre et un livre dans celle de gauche. L'arrière plan est similaire aux autres toiles. Cependant à la différence des autres saints, il est représenté devant une structure architecturale. Il est également couronné par deux « *putti* » qui tiennent une couronne de fleurs.





Figure 35: Saint Sciei

### Entablement

La typologie de l'entablement qui sépare le corps principal de l'attique est brisée en différents endroits, notamment au niveau des travées latérales. Composé d'une frise, d'un architrave et d'une corniche saillante à divers endroits, il est couronné au niveau des extrémités par un demi-fronton brisé. La décoration qui orne l'ensemble de cette partie du retable est essentiellement de type végétal, enrichie au niveau de la frise par la présence de têtes d'anges ailés situées au milieu de la travée centrale et au-dessus des chapiteaux corinthiens qui coiffent les colonnes torses (Fig.36).



Figure 36 : Détail entablement

### Attique

Travée centrale :

La travée centrale compose l'essentiel de l'attique du retable (Fig.37). Le panneau est structuré par une niche, dans laquelle est figuré un groupe sculpté, flanquée par deux demi-pilastres, comportant une ornementation de type végétal. Elle se termine par un arc en anse de panier au-dessus duquel un petit entablement sert de jonction avec le couronnement de l'attique. Deux autres pilastres ornés dans la partie supérieure par des caryatides<sup>73</sup> disposées sur une console, délimitent la structure architecturale du panneau. Une décoration botanique et végétale disposée de chaque côté formant des courbes et des contre-courbes ornemente les extrémités de cette partie du retable.

Dans une niche de type classique, peu profonde est représentée l'image de Saint Joseph identifiable par le bâton fleuri, surmonté par un bouquet de lis,<sup>74</sup> qu'il tient dans sa main droite accompagné du Christ enfant. Il porte un nimbe, symbole de sa sainteté. L'Enfant qu'il tient de sa main gauche, a la tête relevée en sa direction.<sup>75</sup>

Au-dessus de l'entablement deux pièces architectoniques couronnent l'ensemble. Un tambour, au-dessous duquel est figuré la colombe de l'Esprit Saint, est rehaussé par un médaillon au centre duquel est représenté la tête d'un ange.



Figure 37 : attique

Travée latérale gauche :

<sup>73</sup> Domènech i Casadevall, G. : *Els oficis...*, *op.cit.*, p.37 et note n°63 : l'auteur dans le commentaire du retable qu'elle propose nous précise qu'à la place des caryatides était représenté la figure de l'Empereur Charlemagne jusqu'en 1833.

<sup>74</sup> Lorsque Joseph est représenté avec l'Enfant, le lis est symbole de chasteté.

<sup>75</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.205 : on assiste au XVIème siècle à un grand changement dans la représentation iconographique de Joseph. En promouvant son culte, sainte Thérèse d'Avila « fixe le type de Joseph avec son fils figuré avec un lis ».

Dans un médaillon circulaire dont le contour est ornementé par des courbes et contre-courbes dorées se terminant en volutes, au-dessus duquel est figurée une tête d'ange rehaussée d'une pièce décorative, est représentée sculptée en demi-relief l'image de la Vierge tenant l'Enfant de son bras droit (Fig.39).

A l'extrémité du retable est représentée un personnage féminin sculpté en ronde-bosse tenant de ses deux mains la Corne d'Amalthée ou Corne d'Abondance,<sup>76</sup> remplie de fruits. Serait-ce une représentation de l'Abondance (Fig.38 et 39) ?

Travée latérale droite :

Dans un médaillon identique est représentée sculptée en demi-relief l'image de saint Jean Baptiste<sup>77</sup> (Fig.38). Il tient dans sa main droite un bâton.<sup>78</sup> A l'extrémité du retable figure un personnage féminin, sculpté en ronde-bosse tenant de ses deux mains une Corne d'Amalthée, identique à celui qui est représenté sur la travée opposée.



Figure 38 : saint Jean Baptiste



Figure 39 : Vierge à l'Enfant

## Conclusion

Triptyque de taille moyenne à typologie brisée, le retable des Quatre Saints Martyrs présente une iconologie à caractère hagiographique locale pour l'essentiel.<sup>79</sup> Les martyres de

<sup>76</sup> Ripa, C. : *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices représentés (Edit 1643)*, première partie, éd. Aux Amateurs de Livres, Paris, 1994, p.3.

<sup>77</sup> Identification faite par Gemma Domènech i Casadevall, *op.cit.*, p.193.

<sup>78</sup> Bien que l'identification du saint ne me semble pas certaine, étant donné l'absence d'attributs, on peut supposer que l'identification proposée par G. Domènech i Casadevall soit probable. Dans le guide iconographique de Duchet-Suchaux et Pastoureau, on trouve une référence relative au bâton que Jean Baptiste porte (Duchet-Suchaux, G, Pastoureau, M. : *La bible et...., op.cit.*, p.193 : « Il porte un bâton avec à son extrémité l'agneau crucifère inscrit dans un médaillon ». Etant donné la hauteur où se trouve le médaillon, la facture sculpturale et peut-être les dégradations dues aux affres du temps (perte du médaillon à l'extrémité du bâton), il est difficile de faire une analyse exhaustive de la pièce.

<sup>79</sup> Les Quatre saints martyrs furent vénérés et martyrisés à Gérone.

Scici, Germà, Justi et Pauli sont figurés au niveau de la prédelle ; trois toiles présentent les Quatre saints avec leurs attributs sur le registre principal. Cependant sont présentes quelques allusions au cycle marial notamment par la représentation de la Vierge à l'Enfant (attique), de Saint Joseph et l'Enfant à deux reprises (attique et prédelle).<sup>80</sup>

Œuvre caractéristique du baroque catalan, de type mixte, du dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, cet exemplaire répond aux critères post-conciliaires en exaltant le culte des saints,<sup>81</sup> d'autant plus qu'il est renforcé par la présence des reliques - considérées comme « *pure idolâtrie* » (Mâle) par les protestants - des Quatre Saints Martyrs, disposées à l'intérieur de la châsse de style gothique. Eloigné des polyptyques de style baroque catalan du premier tiers du XVIII<sup>e</sup> où la profusion décorative, les scènes narratives et la grandeur de la structure architecturale étaient les éléments clés traduisant la magnificence du baroque, il n'en demeure pas moins que cet exemplaire de tradition classique présente une style baroque assez représentatif et annonciateur de celui qui sera adopté lors de la plénitude du baroque catalan quelques décennies plus tard, ne serait-ce que par la présence des colonnes et demi-colonnes torsées.

---

<sup>80</sup> Sous l'influence des Jésuites, le type de Joseph fut intégré au cycle marial au XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>81</sup> Le culte rendu par l'Église aux saints fut considéré par les protestants comme blasphématoire par rapport au Christ, qu'ils considéraient comme seul et unique médiateur (Calvin). L'effet immédiat fut la mise en exergue de l'exaltation des saints, du récit original de leur vie, de leur martyre afin de contrecarrer les propos issus du protestantisme.

## RETABLE DE LA CHAPELLE GREGORIENNE DE LA CATHEDRALE DE GERONE.

---

RETABLE : Crucifixion

Chapelle Grégorienne<sup>82</sup>

EPOQUE : XVIIème siècle.

DATE : 1683<sup>83</sup>

AUTEUR : Solivera ?<sup>84</sup>

COMMANDITAIRE : Agustí Prats i Combelles, chanoine.

CONTRAT :

PRIX :

MESURES :

hauteur : 6 m 99

largeur : 4 m 56

profondeur : 1 m 15

CATEGORIE DE BOIS :

TECHNIQUES : polychromie /dorure /peinture

STRUCTURE :

horizontale : quatre registres soit un socle, une prédelle, un corps principal et un attique.

verticale : trois panneaux, deux latéraux et un central.

TYPOLOGIE : triptyque linéaire.

---

<sup>82</sup> D'après Jaume Marquès i Casanovas, le bénéfice de la chapelle fut fondé en trois temps par Berenger de Palau, sacristain de la cathédrale : la chapelle en 1312, la fête en 1315 et le bénéfice de l'acceptation du don fait par la Curie en 1316. Chapelle du Corpus, elle prendra le nom de Grégorienne le 1<sup>er</sup> octobre 1576, lorsque le grand archidiacre Jaume d'Agullana obtient de la cathédrale le privilège d'indulgence plénière pour chaque messe qui seront célébrées à cet autel. Le chapitre changera le vocable de la chapelle en lui attribuant celui de Grégorienne.

<sup>83</sup> CD-R1, annexe n°310, p.1719.

<sup>84</sup> Le « *Llibre d'Obra* » de la cathédrale notifie une dépense de 6 livres barcelonaises le 15 juillet 1680, versées à maître Solivera pour effectuer des diverses tâches sur l'autel de la chapelle Grégorienne. Il s'agit probablement des travaux préalables à l'installation du nouveau retable. Serait-il l'auteur de l'œuvre ? Aucune documentation ne nous permet pour l'instant de l'affirmer.

ICONOGRAPHIE : passion et anges.

DOREUR :

CONTRAT : 03/05/1688<sup>85</sup>

PRIX :

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Gérone.

EGLISE : Cathédrale.

VOCABLE : Santa Maria Asumpta

EPOQUE : XVème

STYLE : Gothique

REMARQUES :

DOCUMENTATION :

. Sources :

Archives Capitulaires de la Cathédrale de Gérone

A.C.G. : Resolutions Capitulaires, Tom.39.

A.C.G. : Sulpici Pontich, Vol.III, paragraphe n° 35.

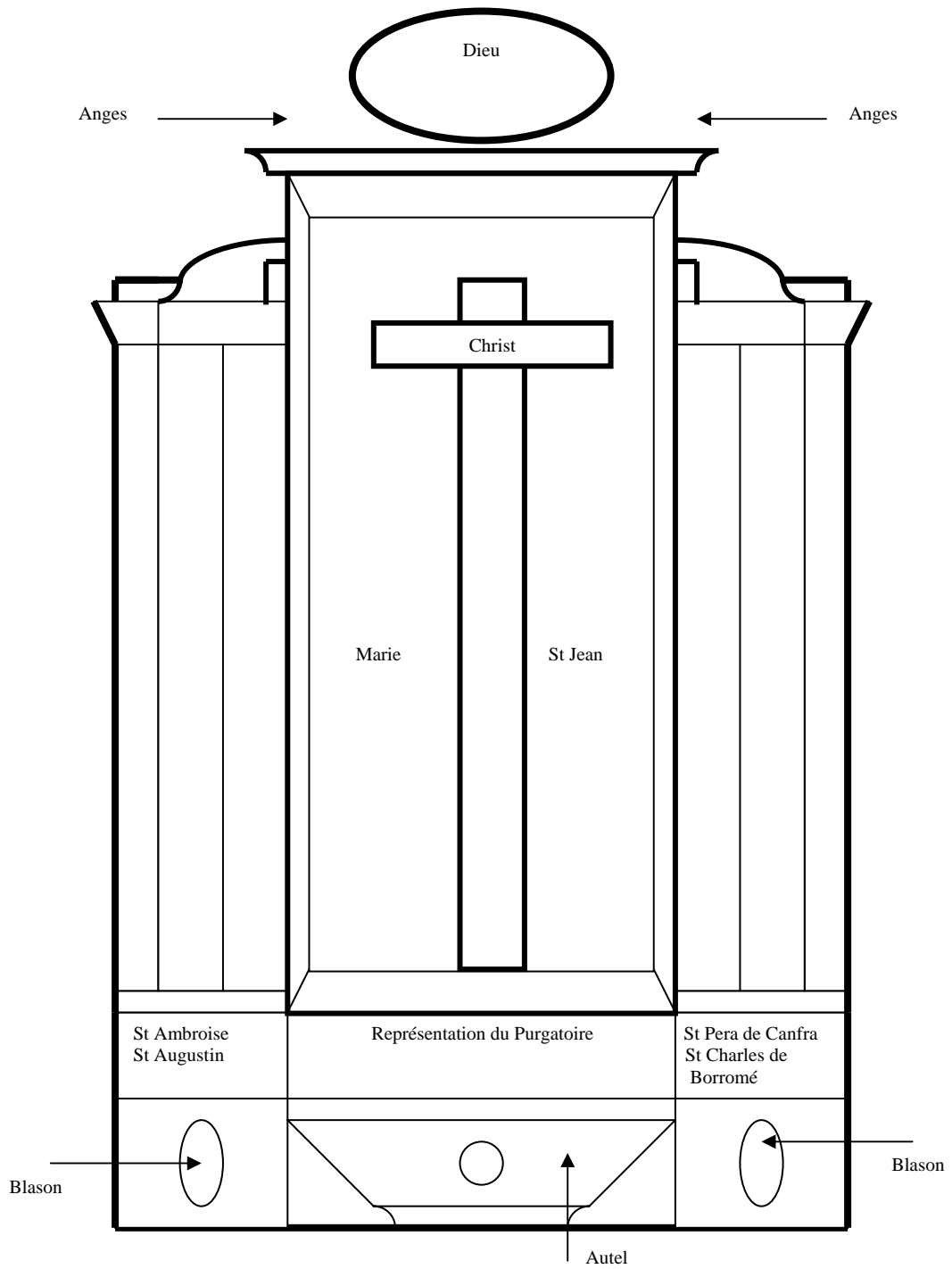
. Bibliographie :

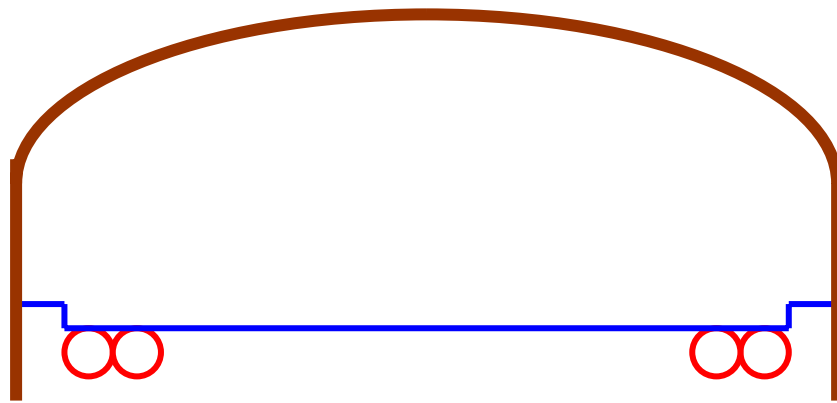
Marquès i Casanovas, J. : « *La capella gregoriana* », Diari de Girona, 28/06/1987, p.26.

Marquès i Casanovas, J. : « *La capella gregoriana* », Diari de Girona, 05/07/1987, p.28.

---

<sup>85</sup> A.C.G. : Resolution capitulaire, Tom.39, f.20.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

**Figure 40** : retable de la Crucifixion, cathédrale de Gérone (*page suivante*)







## Typologie

Ce retable à structure linéaire est composé par un socle, une prédelle, un corps principal et un attique. La partie centrale surélevée par rapport à la structure architecturale qui l'encadre, comporte une toile disposée en second plan, qui sert de fond à une sculpture en bois polychrome, superposée à cette dernière, représentant le Christ en croix. Verticalement, trois panneaux le composent, deux latéraux et un central.

## Socle

De chaque côté de l'autel est représenté le blason du commanditaire.<sup>86</sup> La lecture de ce dernier, peu évidente étant donné l'état de détérioration, permet cependant de distinguer quelques éléments. Sur champ azur ou sinople, côté flanc dextre on distingue une main avec l'index levé en direction du cœur de l'écu. Côté flanc senestre, en chef figure un soleil doré. D'après Jaume Marquès i Casanovas, il s'agirait d'une allusion au patronyme du commanditaire « Prats »<sup>87</sup>.

Le blason comporte un encadrement doré, entouré par une ornementation très courbée et dorée. En chef l'écu est surmonté d'un heaume orné d'un cimier.<sup>88</sup> Certainement une référence aux origines du commanditaire (Fig. 41).



Figure 41: Blason de la famille Prats

## Prédelle

<sup>86</sup> On retrouve la même représentation héraldique sur la dalle de la tombe du mécène, située au pavement de la chapelle et sur la clé de voûte de cette dernière.

<sup>87</sup> Diari de Girona , « *La capella gregoriana* », 5 de julio de 1987, p.28.

<sup>88</sup> Thiébaud , J.M. : *Dictionnaire des termes du blason*, Editions Cêtre Besançon, p.78 : « *Ornement extérieur de l'écu, surmontant le casque ou le heaume. Beaucoup moins immuable que les armes, le cimier est souvent différent selon chaque propriétaire, un même personnage pouvant à la rigueur en changer plusieurs fois dans sa vie, voire à l'occasion de chaque tournoi et ce avec d'autant plus de facilités que les cimiers sont généralement en papier bouilli et en plumes.(...)* ».

Respectant la typologie du retable, la prédelle structurée en trois parties, comporte en son centre un panneau en bois peint représentant le Purgatoire. Les parties correspondantes aux panneaux latéraux, servant de piédestal sur lequel reposent les colonnes torsées, sont ornées par des figurines, sous forme de statuette en bois polychrome représentant des saints.

Cette prédelle est d'un style un peu particulier car même si elle en a la fonction,<sup>89</sup> (les parties latérales servant de base aux groupes des colonnes torsées situées à chaque extrémité de l'œuvre), d'un point de vue iconographique, la représentation du Purgatoire est assez ancienne



et ne correspond pas à la nouvelle représentation iconographique étant donné l'époque où fut réalisé le retable<sup>90</sup> (Fig. 42 et 42 bis). Serait-ce la tradition du passé qui s'affronte à l'esprit des temps nouveaux ?

Figures 42 et 42 bis: Détails du Purgatoire



Comme le démontre Emile Mâle, « *la survivance de l'esprit du Moyen Âge est effective dans l'art du XVIIème* ». <sup>91</sup> Serait-ce une allusion de la persistance du passé dans l'art nouveau ? Certainement, étant donné que certaines représentations iconographiques

anciennes conservent en partie ou en totalité des éléments que l'on retrouve dans l'application de la nouvelle iconographie.

Cette représentation picturale est une claire allusion au privilège grégorien de la chapelle.<sup>92</sup>

Sur chaque panneau latéral, on constate la présence d'une petite statue polychrome, en dessous desquelles figure leur nom, alors que les traces présentes laissent supposer qu'une autre statue était placée à cet endroit précis de la prédelle. Le fond décoratif est doré dans son ensemble et comporte des éléments architectoniques tels les arcs en plein cintre soutenus par deux piliers, ornés par de grandes feuilles dorées, en demi-relief et disposées verticalement,

<sup>89</sup> Elle sert de soubassement au retable et représente une scène narrative en relation avec le récit iconographique.

<sup>90</sup> A la fin du Moyen Âge, la représentation du Purgatoire figurait les âmes au milieu des flammes qui demandaient des prières, telle la représentation que nous en avons sur ce retable. A la fin du XVIème, on assiste à une nouvelle représentation : la Vierge aux côtés du Christ, reçoit les âmes que les anges viennent lui présenter. Les âmes sont figurées par de grands corps nus et plus comme au Moyen Âge, par de petites figurines (E.Mâle).

<sup>91</sup> Mâle, E. : *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932, p.333-383.

<sup>92</sup> D'après Jaume Marquès i Casanovas, « *La capella gregoriana* », Diari de Girona du 5 juillet 1987, p.28, le 1<sup>er</sup> octobre 1576, l'archidiacre Jaume d'Agullana obtient de la cathédrale un privilège d'indulgence plénière pour chaque messe qui seront célébrées à l'autel qui sera choisi à cette fin. Le Chapitre choisit l'autel de la chapelle du Corpus, qui deviendra, avec l'obtention de ce privilège, la chapelle grégorienne. Une inscription sur le côté gauche de la chapelle le rappelle.

entre lesquels le saint est encadré. Figurant à la jonction des deux arcs, un oiseau, probablement un pélican<sup>93</sup> est représenté les ailes déployées.

Sur le panneau gauche, l'image de Saint Ambroise<sup>94</sup> est figurée, reposant sur une console (Fig. 43). Evêque et docteur de l'Eglise, il est représenté revêtant l'habit épiscopal, coiffé de la mitre et tenant un livre dans sa main gauche. Il semble que le bras droit ait été cassé. Peut-être était-il en train d'écrire ? A côté devait figurer Saint Augustin, si on se réfère à l'inscription qui figure en-dessous.

Du côté droit l'image représentée est celle de Saint « *Pera de Canfra* » (Fig.44). Il revêt un habit monastique qui pourrait être celui des bénédictins ou des augustins. Il tient dans ses mains un objet circulaire, difficile à identifier. A ses côtés devait figurer Saint Charles de Borromé, si on se réfère à l'inscription précisée en-dessous. On observe la présence d'inscriptions situées dans la partie supérieure des panneaux latéraux ; sur celui de droite il est inscrit le nom de Sainte Gertrudis et sur celui de gauche, le nom de Saint Libori. On peut émettre l'hypothèse que les images de ce saint et de cette sainte devaient être placées au-dessus peut-être au niveau de l'entrecolonnement.



Figure 43: saint Ambroise



Figure 44: saint Pera de Canfrà

Les parties extrêmes de la prédelle comporte une décoration de type botanique représentant des feuilles et des fleurs, sculptées en demi-relief, en bois peint, l'ensemble étant disposé sur un fond doré.

<sup>93</sup> Symbole Eucharistique.

<sup>94</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...., op.cit.*, p.21. Né vers 339 à Trèves, il est membre de la noblesse sénatoriale. Gouverneur des provinces d'Emilie et de Ligurie, il est nommé évêque de Milan en 373, capitale de l'empire d'Occident, où il imposera son autorité d'évêque à Théodose. Il devint un véritable père spirituel des empereurs. Il excelle également par ses dons de l'écriture. Il est souvent représenté en écrivant sous l'inspiration du Saint-Esprit, près du berceau d'un enfant ou du bœuf de saint Luc (allusion à son commentaire de l'Evangile de Saint Luc).

### Corps principal

Une immense toile est insérée dans la caisse du retable<sup>95</sup>(Fig. 45). A cette toile est superposé l'ensemble sculptural composé par une représentation du Christ en Croix, sculpté en ronde-bosse, en bois polychrome. La complémentarité de ces deux éléments décoratifs représente la scène de la crucifixion.



**Figure 45: image de la Crucifixion**

Dans le dernier tiers de la toile six anges sont représentés : deux au-dessus de la croix et quatre, disposés symétriquement de chaque côté, entourés par une masse nuageuse, tenant les instruments de la Passion<sup>96</sup>(Fig. 46). Occupant les deux premiers tiers de la composition, situés de chaque côté du Christ, Marie, debout les bras ouverts, les yeux levés vers son fils et Jean<sup>97</sup> en attitude similaire. La vierge porte une auréole et revêt une tunique rouge et un

<sup>95</sup> A l'origine le retable était constitué par un socle, une prédelle, une caisse et un attique. La niche est apparue beaucoup plus tard. Dans le cas de ce retable, il est plus approprié de parler de « caisse » que de niche étant donné la structure architecturale de l'œuvre.

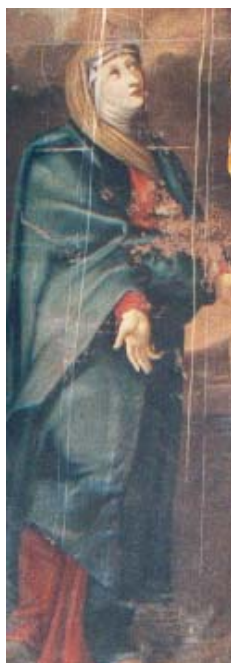
<sup>96</sup> Claire allusion à la Passion du Christ, non représentée sur la toile dont la scène finale est la crucifixion. Représentation datant du haut Moyen Âge.

<sup>97</sup> Le thème de la crucifixion en Occident représente assez souvent des compositions peintes ou sculptées valorisant trois personnages : le crucifié encadré par Marie et Jean. Dans la sculpture romane, le nombre de

manteau bleu. Saint Jean, également auréolé, revêt une tunique et un manteau. Son bras droit est replié sur sa poitrine et le gauche est tendu vers l'avant (Fig. 47).



**Figure 46: anges portant les instruments de la Passion.**



**Figure 47: Marie et Jean au pied de la croix**

L'arrière plan de la composition dénote une profonde tristesse qui se caractérise par un ciel sombre et ténébreux, éclairé à certains endroits par quelques lueurs. L'ensemble représente un ciel menaçant dans lequel la nuit envahit la terre au moment où le Christ expire.<sup>98</sup>

---

personnages augmente. On y représente un groupe de femmes qui s'efforcent de consoler la vierge, mettant ainsi en valeur l'image de Marie en proie de douleurs.

<sup>98</sup> Cette représentation de la crucifixion correspond à celle du XVII<sup>ème</sup> siècle. Les artistes représentent en fond un ciel noir, orageux. Ils restent fidèles à l'Évangile, et traduisent ainsi cette impression de fin du monde à l'heure où le Christ meurt.



L'image du Christ en croix est placée en superposition par rapport à la toile. Est-ce l'image originale ? A t-elle été ajoutée ultérieurement ? Il est impossible pour l'instant d'en déterminer l'origine exacte.

L'attitude dans laquelle est représenté le Christ, mort, coiffé de la couronne d'épines,<sup>99</sup> la tête s'inclinant sur sa poitrine, symbolise le rachat de l'humanité par son sacrifice. Ce corps livide, représenté avec un certain souci du détail (le sang qui s'écoule au niveau des mains, des pieds, des genoux, de la plaie, du front) se détachant sur ce fond sombre ne fait qu'accroître ce sentiment de tristesse, de souffrance et de réalisme baroque qui émane de l'ensemble.

Le Christ est crucifié par trois clous : un dans chaque main et un sur les pieds (les deux pieds étant ramenés l'un sur l'autre).<sup>100</sup> La plaie faite par la lance du centurion Longin se situe du côté droit. Pour les théologiens cette place était symbolique car « *c'est du côté droit que l'Eglise venait recueillir dans son calice le sang et l'eau, images de l'eucharistie et du baptême (...)* » (E.Mâle). Le Christ porte la couronne d'épines symbole de la Passion. Dans la partie supérieure de la croix, l'écriteau placé au-dessus de sa tête sur lequel figure les lettres « *I.N.R.I.* », rappelle que le crucifié est « *Jésus le Nazaréen, le roi des Juifs* ». <sup>101</sup>

Le caisson est encadré par deux groupes de deux colonnes torsées, dorées et richement ornées, éléments caractéristiques de l'art baroque, disposées en saillie par rapport à la structure architecturale linéaire des extrémités de l'œuvre. Ces colonnes sont constituées par six spirales, entre lesquelles est insérée de façon hélicoïdale une ornementation composée d'éléments végétaux (feuilles, feuillages), de rinceaux de raisins (symbole purement eucharistique), et de quelques oiseaux intercalés avec des anges (Fig. 48). L'encadrement de la partie supérieure du caisson est orné par des anges quasi nus, qui semblent reposer sur les frontons brisés. Les pièces architectoniques figurant derrière semblent être des volutes dorées.

<sup>99</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...., op.cit.*, p.109 : cette représentation du Christ, commence à se répandre en France du Nord et dans l'Allemagne rhénane à partir du XIème. Louis Réau attribue ce changement - au IXème, on le représentait les yeux ouverts, en croix, vivant -, à une modification de la sensibilité religieuse, sous l'influence franciscaine.

<sup>100</sup> Selon E. Mâle, le thème de la crucifixion au XVIème et au XVIIème siècle, était synonyme d'un certain nombre de contradictions. De nombreuses questions se posèrent. Les artistes comme les érudits furent divisés, leurs particularités pouvant varier dans la représentation de cette dernière. Concernant le nombre de clous, Mâle nous dit que pendant tout le Haut Moyen Âge, le Christ était toujours représenté, attaché à la croix par quatre clous. Au XIIIème siècle, on le représentait avec trois clous. Le XVIème remit tout en question car on constatait des divergences entre ceux qui affirmaient la crucifixion à quatre clous et ceux qui la considéraient à trois clous. Face à cette différence, l'artiste se trouvait libre et n'avait pas d'autre guide que son instinct.

<sup>101</sup> Evangile selon saint Jean, (Jn,19 , 19) : « (...) *Pilate avait aussi rédigé un écriteau, qu'il fit mettre sur la croix. Y était écrit : Jésus le Nazaréen , le roi des Juifs. (...)* ».

Les chapiteaux de type corinthien, décorés par des feuilles d'acanthé peintes, soutiennent un architrave sur lequel repose un petit fronton brisé. Les panneaux latéraux ont une décoration identique. A chaque extrémité, on constate une décoration de type botanique composée de tiges comportant des feuilles, disposées verticalement.

Fixée à chaque panneau latéral, une pièce architectonique adossée au mur de la chapelle, légèrement inclinée vers l'avant, rompt avec l'aspect linéaire de l'œuvre et donne ainsi l'impression d'une meilleure adhésion du retable à l'aspect circulaire de la chapelle. Elle est composée de volutes, d'anges et de nombreux éléments courbés, peints ou dorés plus ou moins à l'image de la décoration que l'on retrouve sur les colonnes torsées.



**Figure 48: colonnes torsées, travée latérale droite**



## Attique

Plus un couronnement qu'un attique, la partie supérieure du retable représente l'image de Dieu (Fig. 49) surmontée d'une croix.<sup>102</sup> Séparée du corps principal par un petit entablement, une pièce architectonique encadrée par des volutes dans ses parties extrêmes à partir desquelles débute une décoration de type végétal, composée d'un cadre elliptique, représente en son centre l'image de Dieu : figuré en buste et sculpté en demi-relief, il tient dans sa main gauche un globe surmonté d'une croix. Sa main droite est levée et reproduit le geste de la bénédiction. Cette figuration de l'Éternel symbolise sa Toute-puissance et son action.<sup>103</sup> Deux anges disposés de chaque côté semblent tenir le bord de l'encadrement. L'ensemble des éléments végétaux est doré ; seuls la tunique et le manteau de Dieu sont polychromes ainsi que quelques ornements disposés dans l'ensemble du décor.



Figure 49: attique représentant l'image de Dieu

## Conclusion

L'unique thématique qui émane de ce retable concerne l'épisode final de la Passion du Christ : la Crucifixion. Basée sur une représentation iconographique à la fois nouvelle et

<sup>102</sup> La croix est le rappel d'un des vocables de la chapelle : celui de la Sainte Croix (28 décembre 1577) [Libre d'actes del Capítol, Tom.12, f.175, le 29/12/1577, acte d'inauguration de la chapelle sous le vocable de la sainte Croix].

<sup>103</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.128 : « Un autre signe est utilisé jusqu'à l'époque moderne pour signifier la toute-puissance de Dieu : c'est la main de Dieu qui sort des nuages. Elle apparaît dans l'offrande de d'Abel à Caïn, (...) dans celle du sacrifice d'Isaac, lors du don des Tables de la Loi à Moïse etc. » ; p.226 : « La main divine est la figuration majeure de Dieu le Père, du IV<sup>ème</sup> au VIII<sup>ème</sup> siècle. Elle symbolise la « Voix de Dieu » et son intervention active dans le cours de la vie terrestre.(...) ».

ancienne,<sup>104</sup> cet œuvre nous démontre que l'ancienne iconographie persiste et côtoie aisément la nouvelle et que cet art nouveau, plus conforme à la pensée de l'Eglise, ne fera pas disparaître totalement l'ancien. D'un point de vue architectural, la typologie peu complexe de ce retable, révèle une certaine sobriété<sup>105</sup> de l'œuvre dans son ensemble, rehaussée par la présence d'éléments architectoniques et ornementaux de style baroque répartis équitablement sans qu'il y ait une profusion exagérée de ces derniers.

---

<sup>104</sup> La toile centrale nous offre une représentation picturale grave, sur fond sombre, caractéristique du XVIIème, alors qu'à la prédelle nous avons une représentation du Purgatoire très ancienne, de tradition médiévale.

<sup>105</sup> Linéaire, volumétrique et décorative.

## RETABLE DU MAITRE-AUTEL DE L'ÉGLISE PAROISSIALE DE BLANES.

---

RETABLE : maître-autel.

EPOQUE : fin XVIIème.

DATE : 1689 ?1690 ?<sup>105</sup>

COMMANDITAIRE : les paroissiens.

CONTRAT :

PRIX :

MESURES :

CATEGORIE DE BOIS :

TECHNIQUE : polychromie/dorure.

STRUCTURE :

horizontale : cinq registres soit un socle, une prédelle, un corps principal, un second corps et un attique.

verticale : cinq travées, soit une centrale et quatre latérales

TYPOLOGIE : polyptyque brisé à forme polygonale.

ICONOGRAPHIE : mariale, hagiographique, hagiographique locale.

---

<sup>105</sup> Archives paroissiales de Blanes : Gomez i Martinez, F. : « *El retaule barroc de l'altar major de l'església de Santa Maria de Blanes* », pp. 43-44 :

Le 7 décembre 1692, les conseillers municipaux accordent au recteur Francesc Poch i Allemany, 100 livres barcelonaises en acompte des 400 livres qu'ils devaient lui remettre pour la contribution à la fabrication du retable : « *Convocada i conragada la Universitat de la Vila de Blanes en la casa de la Vila amb llicència permis des (...) An proposat los senyors jurats de la nostra vila li donarien al Sr. Mossèn Francesc Poch i Alemany lo que li ha promès per la fàbrica del retaule ha resolt lo consell que se li donian cent lliures cada any de las tavas y sino arriben a cent lliures que los Srs .Jurats las hi donien de diners comtats y lo de las tavas ha de durar quatre anys ; auran donades les quatre centes lliures per lo Retaule Major de Sta Maria de la Nostra Vila de Blanes. Vulga la veuram tots acabats y daurat per gloria de Maria Santissima* » [A.M.B. : Llibre d'actes de la Universitat de la Vila de Blanes. 1680-1702 .Acte du 7/12/1692].

Le 15 décembre 1693, lors d'une réunion de la municipalité on fait référence à la somme de trois deniers pour la dorure du retable : « (...) *la carn grossera a raho de tres sous y tres diners son per daurat lo retaule major de la mare de Déu* » [A.M.B. : Llibre d'Actes de la Universitat....Acte du 15/02/1693].

A la connaissance des documents préalablement cités, Gomez i Martinez en arrive à la conclusion que le retable devait être sur le point d'être doré ou déjà doré en 1693. Si l'on considère la somme précisée et les dimensions considérables de l'œuvre, il est indubitable que cela ne peut correspondre qu'à un terme de paiement à l'un des deux artistes concernés (sculpteur ou doreur). Il est donc probable, selon l'hypothèse établie par Gomez i Martinez, que le retable fut commencé dans les années 1689/1690 et que les travaux de dorure ont dû commencer en 1693.

DOREUR :

CONTRAT : 1693 ?

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Blanes

EGLISE : paroissiale

EPOQUE : XVIIème-XVIIIème siècle.

STYLE :

REMARQUES : Œuvre détruite lors de la guerre civile espagnole, l'étude de cette dernière sera réalisée à partir d'une photographie fournie par les archives Mas de Barcelone. Etant donné la qualité moyenne du support d'étude, l'analyse et le commentaire de cet exemplaire ne pourront être exhaustifs. Cependant l'article écrit par Ferran Gomez i Martinez , « *El retaule barroc de l'altar major de l'església de santa Maria de Blanes* », propose un certain nombre de données<sup>106</sup> utiles pour l'élaboration du commentaire de l'œuvre. Il est regrettable qu'une telle œuvre ne puisse bénéficier d'une analyse beaucoup plus approfondie et précise d'un point de vue iconographique et architectural.

DOCUMENTATION :

. Sources :

Archives Municipales de Blanes

A.M.B. : Llibre d'actes de la Universitat de Blanes, 1680-1702.

Archives paroissiales de Blanes

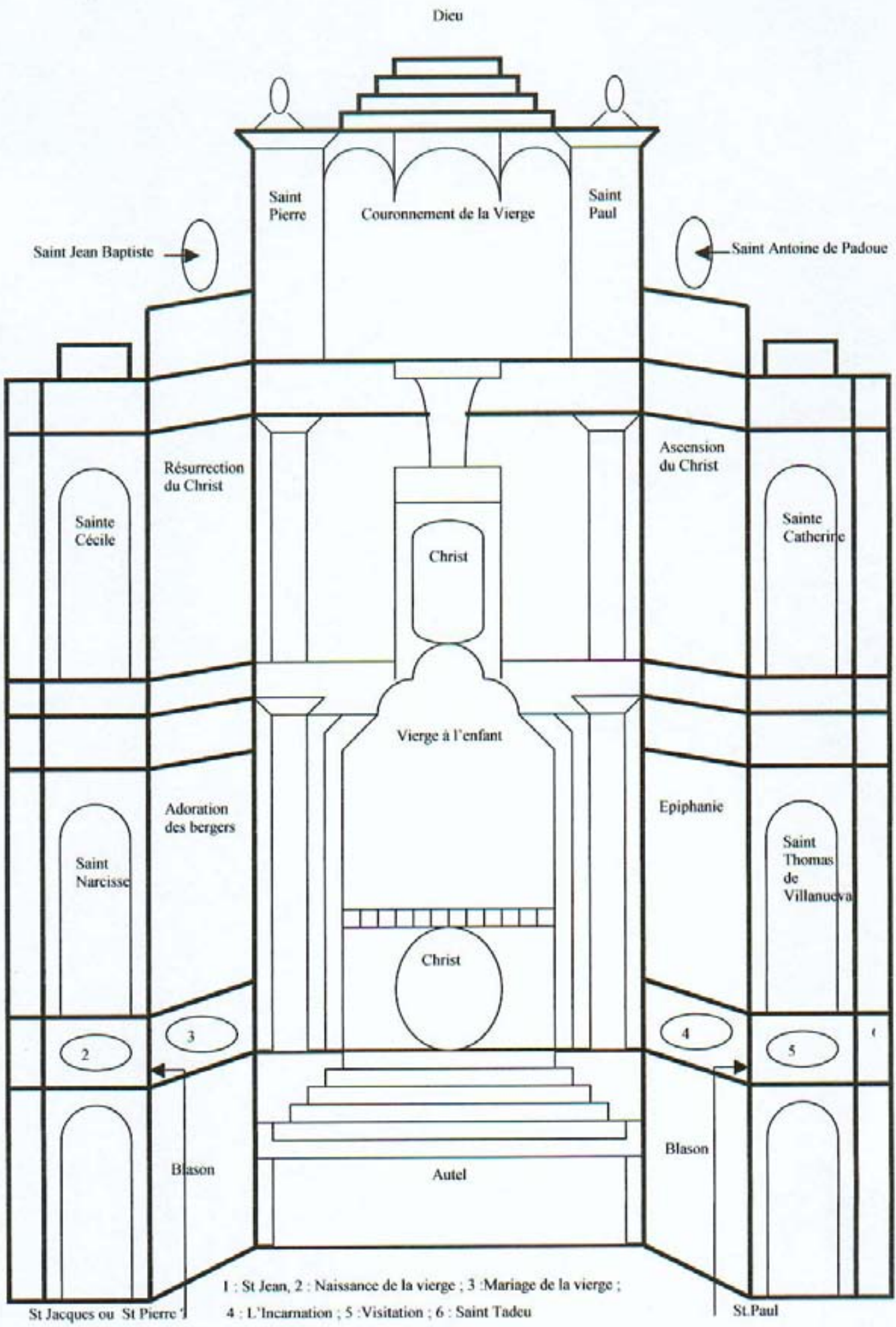
Gomez i Martinez, F. : « *El retaule barroc de l'altar major de l'església de santa Maria de Blanes* », pp. 43-44.

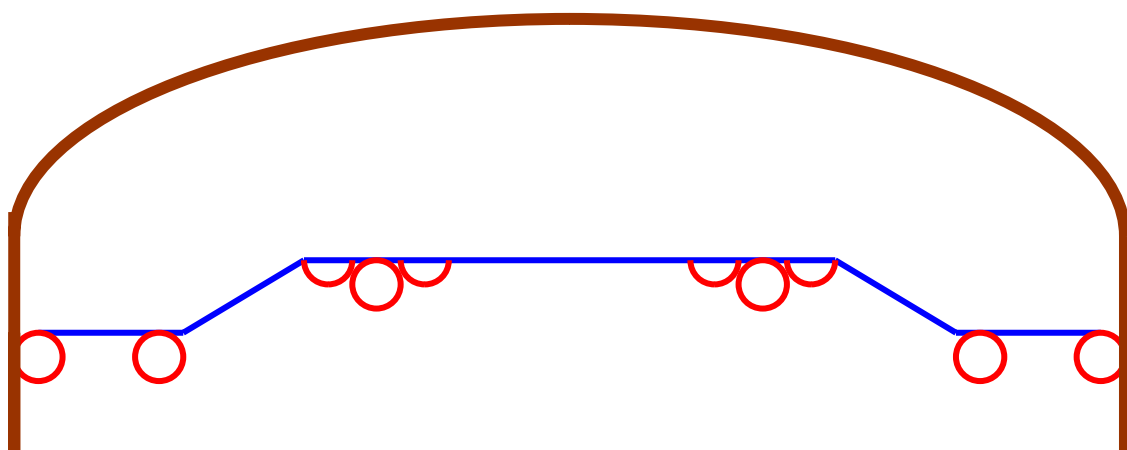
. Bibliographie

Crous i Collel, J. : *Blanes, cronología histórica s-III ac/s.XX*, éd. Ajuntament de Blanes, Blanes, 1994, p.157

---

<sup>106</sup> Iconographiques pour l'essentiel.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre





## Typologie

Polyptyque brisé à structure polygonale, cet exemplaire revêt les caractéristiques architecturales des grands retables de la plénitude du baroque catalan. Divisé horizontalement par cinq registres articulés par cinq travées verticales, il présente une composition de type sculptural, répartie équitablement entre une statuaire sculptée en ronde-bosse et quelques scènes sculptées en demi-relief. Il s'adapte parfaitement à l'abside dans lequel il est inséré.

## Socle

Travée centrale :

S'adaptant parfaitement à la conception architecturale selon laquelle le retable est articulé, le socle s'interrompt dans sa partie centrale formant ainsi une sorte d'encaissement pour permettre une meilleure insertion de la table d'autel sur laquelle sont disposés cinq gradins.

Premières travées latérales gauche et droite :

Un écu de type moderne dont le contour semble être décoré par une ornementation végétale composée de feuillages figure au niveau des premières travées latérales. D'après Ferran Gomez i Martinez, l'anagramme marial y serait représenté, « *El socol presenta un escut amb l'emblema marià (...)* ». <sup>107</sup> Etant donné l'état du support d'étude utilisé, il est pour ma part impossible de l'identifier en tant que tel. Ce qui apparaît est la profusion d'une ornementation de type végétal certainement botanique et floral qui semble se diffuser sur l'ensemble des compartiments concernés.

Secondes travées latérales gauche et droite :

Séparées de la première travée par un pilastre, les secondes travées latérales comportent deux grandes niches, de type classique, couronnées par un arc en plein cintre, assez profondes et ne comportant apparemment aucune image. Etant donné leur structure, elles devaient certainement dissimuler des portes qui donnaient accès à l'intérieur du retable. <sup>108</sup>

<sup>107</sup> Gomez i Martinez F.: « *El retaule barroc ...* », *op.cit.*, p.42.

<sup>108</sup> Hypothèse que je partage avec Ferran Gomez i Martinez : « *El retaule barroc...* », *op.cit.*, p.42, lorsqu'il précise que la présence de « *dues obertures per les quals, segurament, es podia accedir al cambril principal per besar la planta de la imatge* ».



## Prédelle

Rompue dans sa partie centrale par l'insertion d'un tabernacle revêtant une forme elliptique, la prédelle représente des scènes narratives sculptées en demi-relief qui réfèrent au cycle marial.

Travées latérales gauches :

Dans un cadre elliptique, soutenu par un ange disposé de chaque côté, serait représentée la scène du mariage de la Vierge.<sup>109</sup> Dans la tradition de la décoration représentée à cette époque, il est fort probable que l'encadrement comporte une ornementation de type végétal. Une petite image représentant un saint est disposée au niveau de la jonction entre les deux travées. Selon Vicens Coma y Soley<sup>110</sup> il s'agirait de l'image de saint Jacques. Seulement pour Gomez i Martinez, il serait plus logique que ce soit l'image de saint Pierre étant donné la tradition de la distribution des images sur les retables.<sup>111</sup>

Seconde travée latérale gauche :

Occupant la quasi totalité de la surface du compartiment sur lequel il est représenté, un cadre revêtant une forme plus ou moins elliptique semble représenter la scène de la naissance de la Vierge.<sup>112</sup> A l'extrémité de cette partie du retable serait représentée une image de petite taille, sculptée en ronde-bosse de saint Jean l'Évangéliste.<sup>113</sup>

Travées latérales droites :

Première travée latérale droite :

Dans un cadre elliptique identique à celui qui figure sur la travée opposée correspondante, serait représentée l'Incarnation suivie de l'image de saint Paul,<sup>114</sup> sculptée en ronde-bosse et qui sert d'élément de jonction avec la seconde travée.

Seconde travée latérale droite :

<sup>109</sup> Gomez i Martinez, F : « *El retaule barroc...* », *op.cit.*, p.42

<sup>110</sup> Coma y Soley, V. : *Santa Maria de Blanes*, éd. Barcelona Balmes, Barcelona, 1941, p.47.

<sup>111</sup> D'après Gomez i Martinez, la figure de saint Pierre est toujours représentée du côté gauche face à celle de saint Paul, qui lui figure sur le côté opposé.

<sup>112</sup> Gomez i Martinez, F. : « *El retaule barroc...* », *op.cit.*, p.42

<sup>113</sup> Gomez i Martinez, F. : « *El retaule barroc...* », *op.cit.*, p.42

<sup>114</sup> Gomez i Martinez, F. : « *El retaule barroc...* », *op.cit.*, p.42

Dans un encadrement similaire à celui de la travée opposée serait représentée la scène de la Visitation. L'image de saint Thaddée,<sup>115</sup> sculptée en ronde-bosse, termine cette partie de la prédelle.

### **Corps principal**

Travée centrale :

Au-dessus du tabernacle qui pénètre légèrement dans la corps principal du retable, est représenté dans une grande et profonde niche, le groupe sculpté en ronde-bosse de la Vierge tenant l'Enfant dans ses bras, assis sur ses genoux. Elle semble être assise sur une sorte de trône. Le groupe repose sur un support qui s'apparente à une console. La niche est encadrée par deux pilastres sur lesquels figurent adossés deux grands anges (probablement des anges gardiens). La partie supérieure de la niche composée de trois arcs lobulés brise en son centre l'entablement qui relie le corps principal au second corps et ainsi s'insère dans le second corps.

Travées latérales gauches :

Première travée latérale gauche :

Dans un cadre rectangulaire serait représentée une scène sculptée en demi-relief représentant l'Adoration des bergers. Une colonne de type torse à six spirales dont le chapiteau est d'ordre ionique, sert de jonction entre la première et la seconde travée.

Seconde travée latérale gauche :

Dans une niche, de type classique, flanquée par deux colonnes torsées à six spirales est représentée l'image sculptée en ronde-bosse de saint Narcisse évêque et saint patron de la ville de Gérone. Il est figuré revêtant les attributs épiscopaux qui ont permis son identification : il coiffe la mitre et la chape épiscopales.

Travées latérales droites :

Première travée latérale droite :

---

<sup>115</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, pp. 40-42 et 313.

*Diccionario de los santos...*, *op.cit.*, p.141.

Dalmau : *Santoral*, *op.cit.*, p.124 : souvent associé à un autre apôtre, Simon, notamment dans leurs martyrs, Thaddée, apôtre, fils de Nazaret, frère de Jacques (Lc 6, 16) et cousin du Christ (Mt.13,55), figura dans la liste des douze disciples du Christ.

Sculptée en demi-relief et occupant la surface totale du compartiment sur lequel elle est représentée, figure la scène de l'Adoration des Mages.

Une colonne torse identique à celle qui est située sur la travée opposée sépare la première de la seconde travée.

Seconde travée latérale droite :

Dans une niche identique à celle qui est représentée sur la travée opposée est représentée l'image sculptée en ronde-bosse d'un évêque revêtant la chape et tenant de sa main gauche la crosse épiscopale. Il s'agirait selon Ferran Gomez i Martinez de saint Thomas de Villanueva.<sup>116</sup>

### **Entablement**

Un large entablement composé d'un architrave, d'une frise et d'une corniche relie le premier corps au second. On remarque que la corniche est saillante au niveau des jonctions des travées latérales, plus précisément au-dessus des colonnes torsées du registre inférieur. L'entablement se brise au niveau de la travée centrale afin de permettre l'insertion de la partie supérieure de la niche principale. Il semble que la décoration de ce dernier est composée par une ornementation de type végétal.

### **Second corps**

Travée centrale :

Dans une niche elliptique est représentée l'image sculptée en ronde-bosse d'un enfant tenant dans ses mains un globe terrestre. Il semblerait que ce soit le Christ figuré en enfant. L'hypothèse est d'autant plus probable que la présence du globe terrestre surmonté de la croix corrobore l'identification de la figure, mettant en exergue la victoire de la foi chrétienne sur les hérésies protestantes.

Le reste du panneau semble comporter une décoration de type végétal disposée verticalement de chaque côté de la niche. Deux colonnes de type torse à six spirales flanquent l'ensemble de cette partie de la travée centrale.

Travées latérales gauches :

Première travée latérale gauche :

---

<sup>116</sup> Dalmau, B. : *Santoral, op.cit.*, p.118 : professeur à l'université d'Alcala de Henares, il fut nommé évêque de Valence. Mort en 1555, il exerça son ministère avec une grande ferveur.

Dans un encadrement similaire à ceux qui sont représentés au niveau du corps principal, la scène de la Résurrection du Christ serait figurée.<sup>117</sup> sculptée en demi-relief. Une colonne torse à six spirales est située à la jonction des deux travées.

Seconde travée latérale gauche :

Dans une niche apparemment peu profonde, de type classique, flanquée par deux colonnes torsées, est figurée sculptée en ronde-bosse l'image de sainte Cécile.<sup>118</sup> La qualité du support d'étude n'étant pas parfaite, il est difficile d'identifier les attributs correspondants à la sainte. C'est pourquoi nous nous en tiendrons à l'identification proposée par F.Gomez i Martinez.

Travées latérales droites :

Première travée latérale droite :

La scène représentée, sculptée en demi-relief, serait celle de l'Ascension du Christ. A l'identique de la travée opposée, une colonne torse sert de jonction avec la seconde travée latérale.

Seconde travée latérale droite :

Dans une niche, peu profonde est représentée l'image d'une sainte couronnée. Gomez i Martinez l'identifie comme étant sainte Catherine, sans préciser s'il s'agit de sainte Catherine de Sienna ou d'Alexandrie, deux saintes fréquemment figurées dans les programmes iconographiques de l'époque baroque. La présence de la couronne du martyr laisserait supposer qu'il s'agirait de sainte Catherine d'Alexandrie.<sup>119</sup>

A l'extrême de cette partie du retable, une colonne torse à six spirales encadre avec celle qui est située entre la première et la seconde travée, la niche de sainte Catherine d'Alexandrie.

## Entablement

Un second entablement quasiment identique au précédent sépare le second corps du retable de l'attique. La différence réside dans le fait qu'il ne se rompt pas dans la partie centrale. Il est brisé au niveau des travées latérales.

<sup>117</sup> Gomez i Martinez, F. : « *El retaule barroc...* », *op.cit.*, p.42

<sup>118</sup> Identification faite par Ferran Gomez i Martinez.

<sup>119</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, pp.78-79 : rappelons les attributs des deux saintes : ceux de sainte Catherine d'Alexandrie sont « *La ou les roues à pointes et brisées. Couronne (du martyr). Epée (de la décollation)* ». Ceux de sainte Catherine de Sienna sont la « *Robe blanche. Lis et Livre. Couronnes d'épines. Cœur* ».

## Attique

Travée centrale :

Cette partie du retable constitue l'essentiel de l'attique de ce dernier. Deux pilastres apparemment richement ornés encadrent un panneau sur lequel serait représentée la scène du Couronnement de la Vierge. Cette pièce architectonique est couronnée par la figure de Dieu. Les images de saint Pierre (à gauche) et de saint Paul (à droite) flanqueraient l'ensemble de la structure.

Travée latérale gauche :

Au sein de motifs décoratifs profus, serait figurée dans un médaillon ovale l'image probablement sculptée en demi-relief de saint Jean Baptiste.

Travée latérale droite :

Dans un environnement ornemental identique, l'image de saint Antoine de Padoue, serait représentée dans un médaillon identique à celui de la travée opposée.

## Conclusion

De structure polygonale, ce polyptyque brisé présente dans sa conception architecturale et dans la thématique iconographique les critères esthétiques et iconologiques des grands retables baroques de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Si on se réfère à la classification établie par César Martinell,<sup>120</sup> on peut admettre que ce retable est une variante de la typologie baroque qu'il qualifie de troisième phase. Il se caractérise par une niche principale qui occupe un espace de la partie supérieure et pénètre dans le second corps produisant ainsi un effet de décalage en lui attribuant une plus grande importance. La typologie de l'œuvre s'adapte à la structure architecturale du lieu dans lequel elle est insérée. Sur les travées latérales extrêmes sont représentées dans des niches de type classique, les images sculptées en ronde-bosse de divers saints et saintes. La présence des scènes narratives sculptées en demi-relief sur les premières travées latérales et au niveau de la prédelle ne font que renforcer le caractère narratif du retable.

Le programme iconographique dont la tendance dominante est l'exaltation du culte marial et la victoire de la foi chrétienne sur les luttes protestantes, met également en valeur le culte des saints par la forte représentation hagiographique traditionnelle et post-conciliaire (saint Pierre,

---

<sup>120</sup> Martinell, C. : *Arquitectura i escultura...*, *op.cit.*, vol II, pp.63-64.

saint Paul, sainte Cécile, sainte Catherine d'Alexandrie, saint Jean Baptiste, saint Antoine de Padoue, saint Thaddée) ainsi qu'une hagiographie locale, de moindre importance, par la présence sur le retable des images de saint Narcisse et de saint Thomas de Villanueva.

## RETABLE DE SAINT MARTIN DE TOURS DE L'ÉGLISE PAROISSIALE DE CASSÁ DE LA SELVA.

---

RETABLE : saint Martin de Tours,

Maître-Autel.

EPOQUE : XVIIIème siècle.

/ Nouveau retable : XXème siècle.

DATE : 1704/1705 ?-1708.

/ Nouveau retable : 1959-1968.

AUTEUR : Pau Costa.

/ Nouveau retable : Ramon Pericay.

COMMANDITAIRE : la paroisse.

/ Nouveau retable : Les paroissiens.

CONTRAT :

/ Nouveau retable : 10/06/1958.

(Les seules références trouvées à ce jour, pour la plus ancienne, concernent des reçus de paiements datés du 18/01/1706, du 18/09/1707, du 18/03/1708.)

PRIX :

/ Environ 3.278.366 pesettes.

MESURES :

hauteur : 15 m 35.

largeur : 9 m 10.

profondeur : 9 m 33.

CATEGORIE DE BOIS : non précisée

/ Nouveau retable : Pin de haute qualité,  
rouvre, hêtre et acajou de Guinée.

TECHNIQUE : polychromie/dorure.

/ Nouveau retable : Or fin // 22 carats.

STRUCTURE :

horizontale : cinq registres soit un socle, une prédelle, un corps principal, un corps secondaire, un attique.

verticale : deux travées latérales et une centrale.

TYPOLOGIE: triptyque brisé.

ICONOGRAPHIE : hagiographique.

DOREUR : Bernat et Andreu Colobran, Antoni et Joaquim Soler.

CONTRAT : 07/04/1711 ( contrat de fin de travaux de dorure de l'œuvre).

PRIX : 1600 livres Barcelonaises.

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Cassá de la Selva.

EGLISE : paroissiale.

VOCABLE : San Martí de Tours.

EPOQUE : XVIème siècle.

STYLE : gothique de transition.

REMARQUES : retable entièrement reconstruit selon le modèle original. Les seules pièces originales sont les deux portes du socle, les six colonnes torsées, l'ostensoir.

L'ellipse dans laquelle est représentée la figure de la Vierge de « Sogues », n'appartient pas à l'œuvre originale.

DOCUMENTATION :

. Sources :

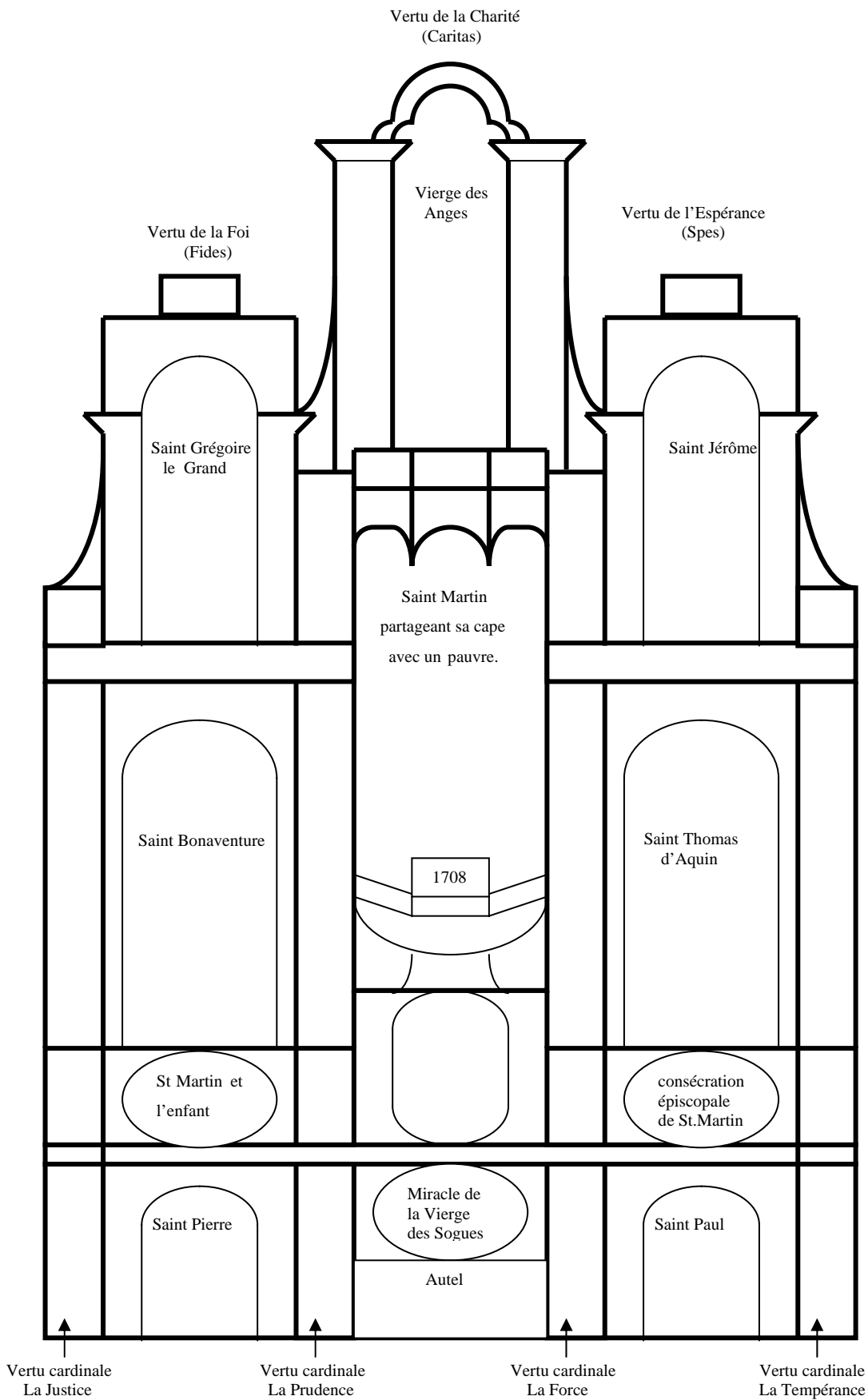
Archives Historiques Provinciales de Gérone

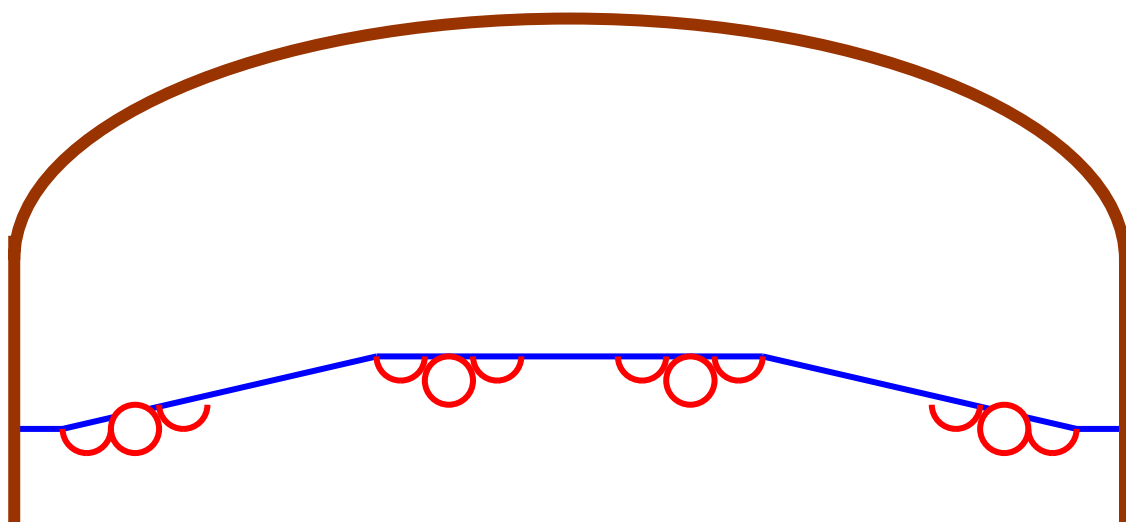
A.H.P.G. : Notaria de Cassá de la Selva, notaire Domingo Xiberta, registres n° 61(1706-1707), n°62 (1708-1709), n°63 (1710-1711).

Bibliographie :

Xútlá i Figueras, Josep : *La nostra església*, recull d'articles apareguts a éd. Llums i guia de febrer 1974 a decembre 1981, Cassá de la Selva.





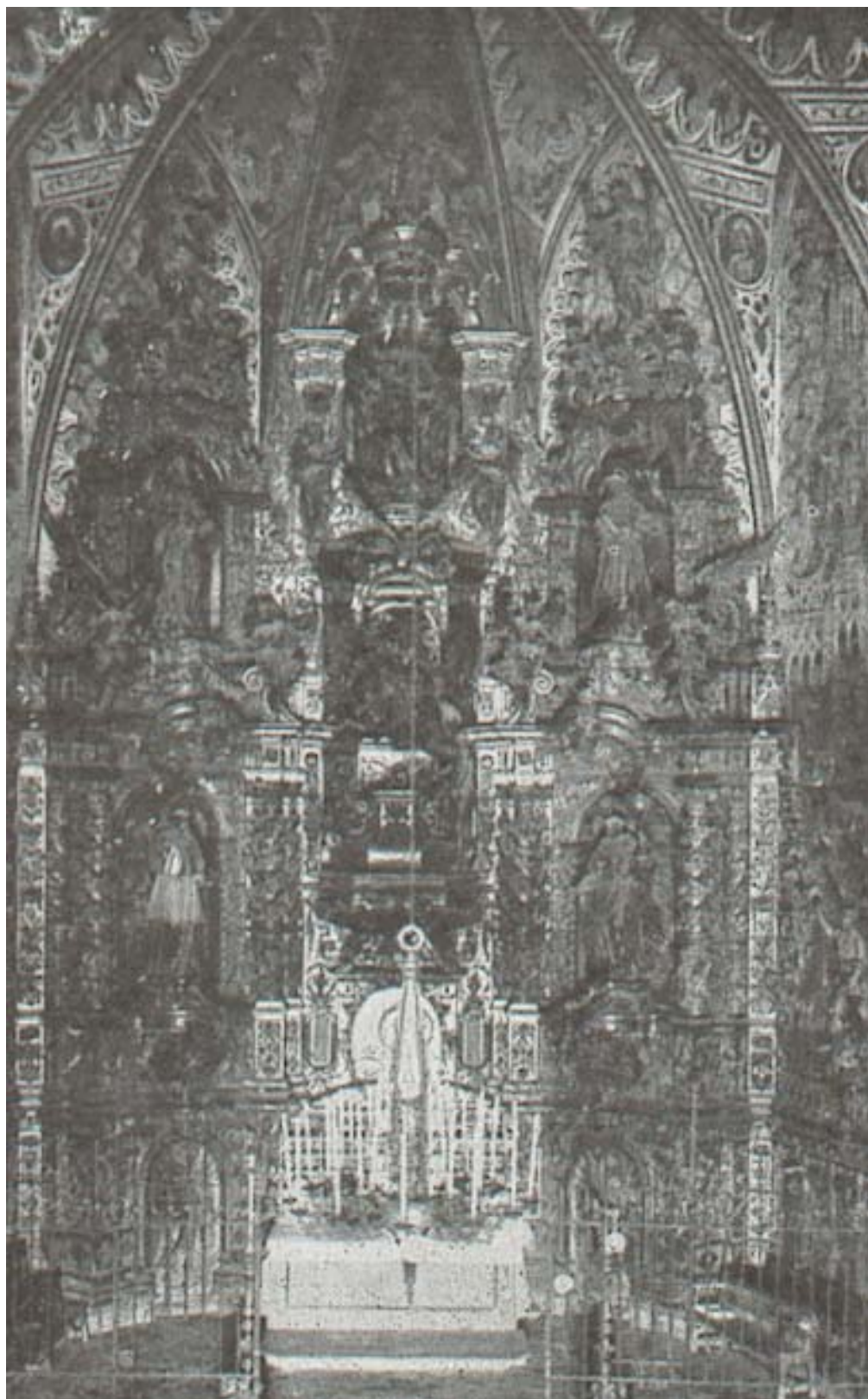


Structure typologique et emplacement de l'œuvre

Figure 51 : retable saint Martin de Tours, église paroissiale de Cassà de la Selva (page suivante)







**Figure 52 : photographie de l'œuvre originale prise avant sa destruction en 1936 (Archives paroissiales de Cassà de la Selva)**

Avant d'entreprendre l'étude du retable il est nécessaire de préciser, que cette œuvre est, à quelques petits détails près, une fidèle reproduction de l'œuvre originale détruite lors des événements de 1936. Les travaux furent commandés à Ramon Pericay (Barcelone) en 1958, débutèrent en 1959 et se terminèrent en juin 1968. Seules quelques pièces originales rescapées de l'incendie qui détruisit le retable, furent intégrées dans le nouveau retable. Il s'agit de six colonnes torsées, de deux portes de socle, de l'ostensoir et d'un relief de la Vierge des Sogues qui doit probablement appartenir au retable de la Vierge des Sogues, qui était situé dans une des chapelles latérales de l'église, fabriqué par Pau Costa en 1707<sup>121</sup> et détruit pendant la Guerre civile espagnole. Les supports d'étude furent quelques photographies de l'ancien retable prises avant la guerre civile espagnole, ce qui a permis à R. Pericay de reconstruire le retable. Le 25 mai 1959, jour de la Fête de « *Santa Espina* », le Dr. José Cartanà Ingles, évêque de Gérone bénit et inaugure officiellement le nouveau retable. Le retable fut financé par les fidèles de la paroisse. D'après les documents trouvés relatifs à la reconstruction du retable, le coût partiel fut :

Factures destinées à R.Pericay :	2.157.966 pesettes.
Factures destinées à divers intervenants (ouvriers, transports...) :	60.000 pesettes.
La table de l'autel :	100.000 pesettes.
Saint Martin+ le cheval+le mendiant :	53.000 pesettes.
Vierge des Anges :	69. 000 pesettes.
Saint Thomas d'Aquin :	48.600 pesettes.
Saint Bonaventure :	48.600 pesettes.
Saint Jérôme :	48.600 pesettes.
Saint Grégoire le Grand :	48.600 pesettes.
La vertu de la Foi :	29.000 pesettes.
La vertu de l'Espérance :	29.000 pesettes.
La vertu de la Charité :	54.000 pesettes.
10 supports – repose statues :	108.000 pesettes.
4 grands anges :	424.000 pesettes.

---

<sup>121</sup> CD-R 1, annexe n° 179, p. 1483 : « *De y sobre la construcció y fàbrica de fer lo retaula de la capella de Nostra Senyora de las Sogas de la isglésia parrochial de la vila de Cassà de la Selva (...) y mestra Pau Costa, escultor (...)* ».

Ce qui représente un total approximatif<sup>122</sup> de : 3.278.366 pesettes.

L'étude réalisée concernant ce retable a été faite à partir de la copie, placée au maître-autel de l'église. Cependant lorsque cela s'est avéré possible, une étude comparative avec l'œuvre originale, ayant comme support une photographie faite avant 1936, sera notifiée au fur et à mesure du commentaire.



**Figure 53 :** photographie prise lors de la fabrication du nouveau retable, œuvre de Ramon Pericay (Archives paroissiales de Cassà de la Selva).

### Typologie

Ce retable à typologie brisée est divisé par trois travées latérales et par cinq registres horizontaux structurés par un socle, une prédelle, un corps principal, un corps secondaire et

<sup>122</sup> Xùtglà i Figueras, J. : *La nostra esglesia*, recull d'articles apareguts a éd. Llums i Guia, febrer 1974 a decembre 1981, Cassà de la Selva : le montant a été calculé à partir des données fournies par l'auteur. N'ayant pu localiser les justificatifs du coût de la totalité des travaux, il est très probable que la somme proposée ne représente pas le coût réel du retable. Le rajout des sommes non précisées pourrait avoir une influence considérable sur la totalité de la somme (du simple au double).

un attique. Malgré sa forme brisée on remarque que la structure architecturale de l'œuvre s'adapte parfaitement à l'abside de l'église.

## Socle

Sur chacune des travées latérales et de chaque côté de l'autel, on constate une porte sur laquelle est représentée, sculptée en demi-relief, l'image d'un saint. Ces deux portes sont des pièces originales appartenant à l'ancien retable.



Sur la porte de gauche est figurée l'image de saint Pierre identifiable à ses attributs respectifs (Fig.54) : le livre dans la main gauche et les clés dans la main droite. Il adopte une attitude contemplative. Il revêt une tunique et un manteau dorés. La partie supérieure de la porte<sup>123</sup> se termine par un arc en plein cintre. Le fond sur lequel est représenté saint Pierre est en forme de pendentif. La figure occupe l'ensemble de l'espace.

Figure 54 : saint Pierre

A droite, dans une structure architectonique identique, figure l'image de saint Paul, sculptée en demi-relief (Fig.55). Il porte ses attributs : un livre qu'il tient dans sa main gauche et une épée, celle de sa décollation, dans sa main droite. Comme saint Pierre, il porte un nimbe et revêt une tunique et un manteau dorés. Ces deux figures mettent en valeur les fondements du christianisme. Ne sont-ils pas considérés comme les piliers de la Foi chrétienne<sup>124</sup> ?



Figure 55 : saint Paul

<sup>123</sup> Les mesures de la porte sont pour la hauteur 2 m 01 et pour la largeur 0 m 82.

<sup>124</sup> Saint Paul est après Jésus la plus grande figure de l'histoire du christianisme. Sa vie est connue par les Actes des apôtres et par ses propres écrits. De religion juive de culture grecque, il se convertit après ses vingt-cinq ans, après avoir rencontré Dieu sur son chemin. Il reçoit le baptême à Damas. Après trois ans de retraite, il se rend à Jérusalem où il rencontrera pour la première fois Pierre et les apôtres. Il le rencontrera à nouveau en 60, à Rome où les deux souffrirent leurs martyres, le même jour de l'année 64, lors des persécutions antichrétiennes de Néron. En tant que citoyen romain, Paul eut le privilège d'être décapité, alors que Pierre fut crucifié tel un esclave. Tout au long du Moyen Age son culte fut associé à celui de Pierre, qui a connu le Christ à la différence de Paul. Il a joué un rôle fondamental dans la fondation de l'Eglise. Dans le groupe des apôtres, il bénéficie d'une nette primauté ; Pierre est l'un des saints les plus importants et les plus populaires du christianisme. Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p. 282 : lorsque Pierre fit sa profession de Foi, le Christ lui déclara : « Et moi, je te déclare : tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Eglise (...). Je te donnerai les clefs du Royaume des cieux » (Mt 16, 17-19). A partir de ce moment, la ou les clés deviennent un attribut caractéristique de Pierre. A la fois prince des apôtres et lieutenant du Christ sur terre, puis portier du paradis au ciel, il fait l'objet, depuis une date très ancienne, d'un culte considérable et universel. En ce qui concerne son martyre, « la légende raconte que se jugeant indigne de subir la même mort que le Christ, il aurait demandé à être crucifié la tête en bas ». La crucifixion et son long séjour à Rome furent parfois contestés par la

Dans la partie centrale du socle, dans un cadre représentant une sorte d'ellipse comportant quatre angles droits est représentée, sculptée en demi-relief, la scène du Miracle de la Vierge des « *Sogues* » (Fig. 56). Cette pièce datant du XVIIIème, fut introduite dans le retable lors de sa reconstruction. A cet endroit, le retable original comportait trois ou quatre gradins, difficiles à distinguer sur la photographie.

Le cadre est entouré par une ornementation végétale, représentant pour l'essentiel des feuillages. Une tête d'ange est représentée au centre de la partie supérieure de l'encadrement. D'après les informations recueillies<sup>125</sup> la dévotion des habitants de Cassá de la Selva envers la Vierge des « *Sogues* » fut telle, que beaucoup crurent qu'elle était la Patronne de la ville. Après une requête faite auprès du saint Siège, par un décret de Pie XII du 17 décembre 1945, elle est déclarée comme la principale Patronne conjointement à saint Martin. Toutefois ce dernier reste comme le vocable de l'église.

Au centre de la composition, juchée en haut de trois marches, la Vierge porte l'Enfant sur son bras gauche, et tire de sa main droite la corde qui fera sonner la cloche, que l'on aperçoit en fond au travers d'une fenêtre. Trois personnages dont un est agenouillé, figurent à gauche de la composition. Dans la partie droite y figurent deux autres, dont un à genoux. L'ensemble des personnages féminins et masculins semble vénérer la Vierge des « *Sogues* ».

Au fond, à droite, on distingue une porte par laquelle on entrevoit des marches ascendantes.

Etant donné la structure architecturale de décor de fond, la scène semble se passer dans un temple<sup>126</sup>.

---

critique historique et archéologique. Les actes des apôtres n'en parlent pas. La Foi et la Tradition les ont entérinés.

<sup>125</sup> Xutglà i Figueras, J. : *La nostra ...*, op.cit., pp. 15-18.

<sup>126</sup> Nous sommes amené à nous demander si la vie de la Vierge de les *Sogues*, relève du domaine de la Légende ou de celui de la Tradition ?

On raconte, que lors de la ténébreuse peste qui atteignit toute la région et qui provoqua un taux de mortalité très élevé, afin d'éviter une panique générale due à la fréquence avec laquelle on sonnait le Tocsin, on avait interdit de sonner les cloches. Un jour, les cloches se mirent à sonner de façon ininterrompue. Tous furent étonnés de trouver l'image de la Vierge de l'Espérance, tirant sur la corde. A dater de ce jour, la peste cessa.

La tradition ajoute que le peuple et le clergé, considèrent cela comme un véritable miracle. Donc ils décidèrent d'honorer la Vierge en plaçant son image au maître-autel. Ils lui dédièrent un magnifique retable et lui changèrent sa dénomination en l'appelant la Vierge « *de les Sogues* ».

Cette version est le fruit de la transmission orale transmise de génération en génération issue de la tradition ancestrale. Les toiles qui permettaient de corroborer cette version furent détruites en juillet 1936. Il s'agissait de deux toiles peintes à l'huile qui étaient représentées sur les panneaux latéraux du retable adossés aux parois de l'église. En conclusion, rappelons le cantique (*goig*) sous lequel la Vierge est invoquée pour divers maux et pour les mères qui viennent d'avoir ou vont avoir un enfant : « *Nostre Vila és testimoni / de la vostra proteccio / deslliureu-nos del dimoni / de tot mal i temptacio / vostra image venerada / en el cor volem gravar. / Sigueu*





**Figure 56 : miracle de la Vierge des Sogues**

Quatre vertus cardinales sont représentées sur cette partie du retable. En effet, deux vertus disposées sur des supports encadrent chaque porte du socle. Elles sont représentées sous la forme d'un ange, quasi-nu, portant seulement un pagne de couleur différente. Elle tiennent les attributs qui permettent de les identifier.

Partant de gauche, la Justice divine (Fig. 57) et la Prudence (Fig. 58) encadrent la porte sur laquelle est représenté saint Pierre. En continuant, on remarque que la Force (Fig. 59) et la Tempérance (Fig. 60) flanquent la porte sur laquelle est représentée saint Paul.

---

*sempre l'advocada / d'aquest poble de Cassà // Vostra maternal clemència / nostra vila deslliura / quan horrible pestilència / tants d'estralls areu causava / sa esperança ben fundada / en vostra sogues està // Sigueu sempre l'advocada / d'aquest poble de Cassà. // De les Sogues venerada / a la vila de Cassà / Sigueu la nostra advocada / prega el poble cristià. »*

La Justice divine est reconnaissable par l'épée que l'ange tient dans sa main droite et la balance qu'il tient dans sa main gauche : « *Par la balance, que la Iustice Diuine règle toutes les actions des humains ; Et par l'Espée, qu'elle punit ceux qui ont failly* »<sup>127</sup>.

La Prudence a pour attributs le rémora<sup>128</sup> dans la main droite et le miroir dans la main gauche. En ce qui concerne la représentation de la symbolique du rémora, il manque la flèche autour de laquelle il est entouré : « *Le miroir qu'elle tient en main, Qu'il est neceffaire que pour régler fes actions, l'homme prudent examine fes deffauts : Ce qu'il ne peut faire fans la connoiffance de foy-mefme :*

*Et par la Remore qui est autour d'une Fléche, Que nous ne deuons point tarder à faire du bien, quand nous en fçauons les moyens, & lors que le temps nous le permet* »<sup>129</sup>.

La Force est représentée de face et non en mouvement comme les deux autres anges. L'ange représentant cette vertu cardinale, tient entre ses bras une colonne, celle qui « *soutient l'Edifice* » (Mâle) .

La Tempérance, représentée en mouvement, verse de sa main droite la liqueur avec attention dans la coupe que tient sa main gauche. Si on se réfère au traité de Césaire Ripa, les attributs qui permettent de l'identifier sont une bride qu'elle tient dans une main et un temps d'horloge dans l'autre. Or, ici elle est représentée avec des attributs différents, ce qui sous-entend une variante typologique développée par les constantes locales. La définition apportée par Ripa, pourrait correspondre cependant à la représentation de la vertu. En effet : « (...) *Que le propre de la Temperance est de moderer les paffions defreglées : par où ce me semble est encore fignifiée la mefure du mouuement & du repos ; Car cette vertu apporte à tous les deux la moderation requife, hors de laquelle les chofes qui vont dans l'excez deftruifent entierement le fujet où elles s'attachent , comme par leur débordement les grandes riuieres rauagent tout ce qu'elles rencontrent* »<sup>130</sup>.

<sup>127</sup> Ripa,C. : *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentés*, Edit 1643, Livre II, p.58.

<sup>128</sup> Rémora : n.m., nom vulgaire d'un poisson dont la tête est munie d'un disque adhésif qui lui permet de se fixer aux épaves, aux requins, aux navires, d'où la légende qui lui attribuait le pouvoir d'arrêter les bateaux. Il est à noter que dans le traité de Ripa elle figure sous le nom de Rémore.

<sup>129</sup> Ripa,C. : *Iconologie...*,op.cit., Livre I, p.164.

<sup>130</sup> Ripa, C. : *Iconologie...*,op.cit.,Livre I, p.187.

L'ensemble de l'ornementation est composé par divers motifs végétaux, revêtant des formes courbées et contre-courbées. Le socle est doré dans son intégralité.



Figure 57 : la Justice



Figure 58 : la Prudence



Figure 59: la Force



Figure 60: la Tempérance

## Prédelle

Travée latérale gauche :



Figure 61: Saint Martin ressuscitant un enfant mort

Dans une ellipse ornée de feuillages est représentée la scène dans laquelle saint Martin ressuscite un enfant mort probablement de parents païens, afin de le baptiser (Fig. 61). Au centre de la composition est représentée le mère tenant son enfant décédé dans ses bras.

Saint Martin s'apprête à le ressusciter. Il porte un nimbe et revêt une tunique et un manteau. Son bras droit est levé comme s'il s'apprêtait à bénir l'enfant. Derrière les personnages disposés au premier plan en figurent d'autres, tous en attitude de prière.

La symbolique qui se dégage de cette scène valorise la victoire de la foi chrétienne contre toutes formes d'hérésies. Cette scène appartient à la série des nombreux miracles que saint Martin a accompli<sup>131</sup>. La charité est l'élément essentiel qui caractérise le saint.

<sup>131</sup> Voragine (de), S. : *La leyenda dorada*, tome 30, éd. Alianza Editorial, Madrid, 1982, pp.718-728.



Travée latéral droite :

Dans un cadre elliptique identique à celui de la travée opposée est représentée la scène de la consécration épiscopale de saint Martin de Tours ( Fig.62). Il revêt une tunique blanche et une chape de couleur rouge.

Au centre, saint Martin s'apprête à recevoir la mitre. A gauche figurent un évêque et un prélat qui tient la crosse épiscopale que l'on va remettre à saint Martin. Dans la partie droite de la composition, probablement un archevêque,<sup>132</sup> le consacre, en le coiffant de la mitre épiscopale. A l'extrême droite, un prélat agenouillé est représenté en train de prier. Au fond et derrière ce dernier, sur l'autel figurent deux chandeliers.



**Figure 62 : consécration épiscopale de Saint Martin**

L'ensemble de la prédelle comporte une ornementation de type végétal, composée par diverses représentations de feuillages et de quelques rinceaux de raisins.

Au centre sis le tabernacle à forme elliptique, richement décoré par divers motifs végétaux.

### **Corps principal**

<sup>132</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., pp.153-154 : « L'archevêque se distingue de l'évêque par le pallium, bande de laine blanche frappée de croix noires, qu'il porte par dessus des ornements liturgiques.(...). La remise du pallium à l'archevêque lui confère le privilège d'ordonner les évêques et de sacrer les rois. ». Etant donné qu'il s'agit d'une consécration épiscopale, on peut en déduire que le personnage qui sacre saint Martin est un archevêque.

Une grande niche s'érige dans le corps secondaire du retable. Elle occupe la totalité de l'espace de la travée centrale. A l'intérieur est représentée la statue équestre de saint Martin partageant sa cape avec un pauvre<sup>133</sup> (Fig. 63).

La statue équestre repose sur un piédestal qui paraît fixé sur un grand support, sur lequel on peut voir au centre la représentation d'un pélican, signe eucharistique et représentation de la charité personnifiée. Les ornements sont essentiellement composés par de nombreux et différents motifs végétaux dorés.

Au centre du piédestal est disposée une tête d'ange ailée en dessous de laquelle est précisée la date de «1708» (Probablement date de la fin des travaux de la construction du retable original).

Le dynamisme qui se dégage de cette scène est suggéré par la représentation de la statue équestre et surtout par l'attitude dans laquelle est figuré le cheval.

Saint Martin, vêtu en soldat romain, coupe une partie de son manteau afin de le partager avec le mendiant dévêtu, qui l'implore, figurant à droite. Ce dernier est assis au niveau du piédestal, tendant la main droite pour recevoir la pièce de tissu issue du manteau, que le saint s'apprête à lui remettre.

La structure de la niche est non seulement profonde mais aussi large et saillante dans sa partie inférieure et supérieure. La base est constituée par un grand support saillant sur lequel s'appuient les pattes postérieures du cheval. L'ensemble de la statue équestre occupe l'espace sans point d'attache précis.

Les parties externes ou internes de la niche, le support, le piédestal, comportent une grande richesse ornementale de type végétal. L'ensemble des motifs est très courbé représentant différentes formes de feuillages dorés. La représentation des anges sous différentes formes revêt une importance similaire. En effet, on observe des têtes d'anges et des angelots figurés dans diverses positions à différents endroits. La partie architectonique supérieure de la niche est formée par un arc de type trilobé ; elle adopte la forme d'un baldaquin.

La partie de la niche située dans le corps principal du retable est flanquée par un groupe de deux colonnes et d'un quart de colonnes torsées (Fig. 64). Le tiers inférieur du fût comporte un « *putto* » en son centre. Le fût, d'architecture modulaire est formé par quatre spirales entre

---

<sup>133</sup> La légende raconte que lors de l'hiver de 337, alors qu'il se trouvait en garnison à Amiens, saint Martin rencontre un mendiant près d'une porte de la ville. Ce dernier était nu et grelottait de froid. C'est alors que saint Martin coupe son manteau et donne une moitié au mendiant qui l'implorait. La nuit suivante, le Christ revêtu de la moitié du manteau donné au pauvre apparaît en songe à Martin et le remercie de ce geste de charité. C'est alors que Martin décide de quitter l'armée romaine et se convertit.

lesquelles une exubérance décorative végétale pour l'essentiel est entrelacée avec quelques rinceaux de raisins.



**Figure 63 : saint Martin partageant sa cape avec un pauvre**



**Figure 64 : détails colonnes torses**

Travée latérale gauche :

Dans une niche encadrée par deux colonnes et un quart de colonnes torses se trouve la figure de saint Bonaventure<sup>134</sup> (Fig. 65).

<sup>134</sup> *Diccionario de la santos ...*, *op.cit.*, p.61 et Dalmau, B. : *Santoral,...op.cit.*, p.87 : Joan Fidanza, ou saint Bonaventure (1121-1274), élevé par saint François, revêt l'habit des frères mineurs. Après des études de

Il revêt une mozette<sup>135</sup> en dessous de laquelle figure un surplis et une soutane. Il porte comme attribut le chapeau de cardinal et tient la plume.

L'intérieur de la niche, peu profond, est ornementé par de nombreux motifs végétaux. La partie externe, comporte le même genre de décoration. On remarque une tête d'ange au-dessus des colonnes torsées.



**Figure 65: saint Bonaventure**

Le retable original, comporte un arc en plein cintre dans la partie supérieure de la niche. A la clé de l'arc on constate une tête d'ange.

Travée latérale droite :

La niche dans laquelle se trouve saint Thomas d'Aquin est identique à celle de saint Bonaventure. Il revêt l'habit de l'ordre des dominicains, porte un nimbe radiant, tient dans sa main gauche l'ostensoir. La typologie du soleil est représentée sous forme de médaillon sur le manteau au niveau du buste du saint (Fig. 66).

L'attitude dans laquelle il est représenté donne l'impression qu'il s'apprête à effectuer un mouvement de marche ; cette impression est renforcée par les mouvements suggérés par la

---

théologie, à Paris, il fut élu général de l'ordre des franciscains. Sa pensée plus mystique que spéculative, le rallie à son contemporain, saint Thomas d'Aquin. Saint Bonaventure était un franciscain modeste et doté d'une grande sagesse. Une année avant sa mort, en 1273, il fut consacré cardinal-archevêque d'Albano et légat du pape au Concile de Lyon. Il mourut à Lyon pendant le Concile œcuménique en 1274.

On lui doit de nombreux ouvrages de théologie et de philosophie, inspirés par la doctrine de saint Augustin qui lui valut le nom de docteur « séraphique ».

<sup>135</sup> Mosette : courte pèlerine de cérémonie que portent certains dignitaires ecclésiastiques.



représentation vestimentaire. Les drapés semblent suivre les mouvements du corps. Comme saint Bonaventure, la statue repose sur un support.

La niche est également encadrée par deux colonnes et un quart de colonne, de type torse.



**Figure 66 : saint Thomas d'Aquin**

### **Entablement**

L'entablement qui sépare le corps principal du corps secondaire du retable, comporte une frise constituée par une ornementation végétale complétée par des têtes d'anges, et une corniche à structure convexe notamment au-dessus des travées latérales. Ainsi elle sert de dais et de base au corps supérieur.



Au-dessus de la corniche et des colonnes qui séparent la travée centrale des latérales gauches et droites, débute un demi-fronton brisé qui forme une volute.

## Second corps

Travée centrale :

Sur le volet central, au-dessus de la grande niche du corps principal, à la moitié du second corps, on observe une niche à forme elliptique dans laquelle est représentée la Vierge des Anges (Fig. 67).

Elle repose sur une sorte de support rappelant la forme d'un rocher devant lequel figurent trois têtes d'anges. Elle porte une couronne ainsi qu'un nimbe rayonnant à douze étoiles. L'ensemble de la représentation suggère un idée de mouvance, soutenue par une supposée mobilité mise en valeur par la représentation vestimentaire.

L'intérieur de la niche est richement orné par divers motifs de type végétal et comporte dans sa partie supérieure un arc trilobé.



**Figure 67: Vierge des Anges**

Deux grands anges représentés de face et adossés aux pilastres encadrent la niche. Ils revêtent une sorte de tunique, de couleur rouge, laissant entrevoir le buste, les bras et une jambe. Chacun des anges, d'une main montre la Vierge. Au-dessus, on observe au niveau des supports des piliers qui portent l'arc trilobé, la présence d'une tête d'ange ailée. La tête semble être posée sur les ailes qui se rejoignent. Un entablement duquel part l'arc trilobé de la niche s'insère dans la structure.

Travée latérale gauche :

Dans une niche dont la partie supérieure comporte un arc trilobé est représentée l'image de Grégoire le Grand<sup>136</sup> (Fig. 68).

La décoration de l'intérieur de la niche est mise en relief dans sa partie supérieure par la représentation d'un pendentif.

Grégoire le Grand est figuré au-dessus d'un support adoptant la forme d'un rocher. Il revêt l'habit pontifical, porte la tiare papale et tient dans sa main gauche un livre sur lequel on peut observer la représentation de la Croix pontificale. Il tient dans sa main droite une plume. Etant donné que son bras droit est levé on peut supposer deux hypothèses : soit il s'apprête à prêcher, soit il s'apprête à écrire.

Les pilastres qui encadrent la niche sont larges et ornements avec des motifs de type végétal.

Au-dessus de la niche, plus précisément, au-dessus de l'arc trilobé, on remarque une pièce architectonique assez grande, qui représenterait dans sa partie supérieure un entablement. Cette pièce est divisée verticalement en trois parties, correspondantes à la largeur des lobes figurés.

L'ensemble ornemental, exubérant dans la figuration végétale recouvre la totalité des surfaces représentées. Il est à noter que sur le modèle original, au-dessus du lobe central figure une tête d'ange.

De chaque côté de la niche, représentés devant les pilastres, deux grands anges, revêtus d'une tunique bleue, sont tournés vers saint Grégoire. Leurs grandes ailes dorées sont déployées. Ils donnent ainsi l'impression d'escorter le saint.

---

<sup>136</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.173 : abbé bénédictin, il devient pape en 590. Administrateur, réformateur, érudit, théologien, il fut l'auteur de nombreux ouvrages qui marquèrent profondément la pensée médiévale. Il est un des quatre grands docteurs de l'Eglise latine. Il meurt en 604.



**Figure 68 : saint Grégoire le Grand**

Une guirlande composée d'éléments végétaux, type feuillage, part du centre du rocher sur lequel se trouve saint Grégoire et retombe de chaque côté jusqu'aux pieds de chacun des anges.

Travée latérale droite :

La structure architectonique et l'ornementation de la niche dans laquelle est représentée la figure de saint Jérôme<sup>137</sup> est identique à celle de Grégoire le Grand (Fig. 69).

Saint Jérôme, reconnaissable à un des ses principaux attributs, la Bible qu'il tient dans sa main gauche, est figuré sur un support. Il revêt une mozette, un surplis et une soutane. Il tient dans sa main droite une plume, avec laquelle il s'apprête à écrire (probablement que cela fait référence à sa traduction de la Bible). Il porte un nimbe, signe de sa sainteté. Tel Grégoire le

<sup>137</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureaux, M. : *La bible et ...*, *op.cit.*, pp.198-199. Jérôme est un des quatre grands docteurs de l'Eglise latine. Etant à Rome vers 382, il devient un familier du pape Damase qui le charge de traduire la Bible en latin d'après la version grecque de la Septante et les manuscrits hébreux conservés. Il accomplit sa tâche et meurt à Bethléem en 420. Plusieurs fois révisée et complétée, sa version de la Bible, appelée *Vulgate*, est reconnue comme version officielle de l'Eglise par le Concile de Trente.

Grand, il est encadré par deux grands anges aux ailes déployées donnant aussi l'impression de l'escorter (Fig. 70).



Figure 69 : saint Jérôme



Figure 70 : ange Gardien

### Attique

Les trois vertus théologiques sont représentées en la personne de trois femmes vêtues de longues robes, identifiables à leurs attributs respectifs (Fig. 71).

Au centre de l'attique et dominant l'ensemble est représentée la vertu de la Charité, encadrée par deux anges. De chaque côté du support où elle se trouve figure un ange musicien<sup>138</sup> jouant de la trompette.

A gauche, au-dessus de Grégoire le Grand, est représentée la vertu de la Foi portant ses attributs : le calice dans la main gauche et la croix dans celle de droite. Le support sur lequel elle est figurée est encadré par deux angelots et comporte une ornementation de type végétal.

A droite, au-dessus de saint Jérôme, est figurée la vertu de l'Espérance reconnaissable à son attribut. Elle tient dans sa main gauche une ancre. L'aspect structurel de la pièce architectonique sur laquelle elle est représentée est semblable à celui sur lequel la vertu de la

<sup>138</sup> La représentation des anges musiciens est une allusion à la musique des sphères célestes.

Foi est figurée. Elle est également encadrée par deux angelots et le support sur lequel elle est représentée comporte le même type de décoration.



**Figure 71 : attique couronné par les trois vertus théologiques**

### **Conclusion**

La photographie sur laquelle est représenté le retable original, n'est pas suffisamment de bonne qualité pour faire une lecture morphologique et syntaxique comparative exhaustive entre les deux exemplaires de retables. Cependant il s'avère que certains aspects tendent à démontrer après une observation minutieuse du document, une reproduction quasi parfaite de l'œuvre originale. Quelques petits changements figurent sur le nouveau retable, comme il a été signalé au fur et à mesure du commentaire. Toutefois on remarque que Ramon Pericay a suivi une structure architecturale fidèle. Ceci étant précisé on peut en conclure que le retable original est une œuvre de pur style baroque catalan de la meilleure époque. La thématique qui se détache de l'œuvre est essentiellement hagiographique, thématique confirmée par la présence de saints. La nouvelle dévotion faisant référence au culte des anges est largement représentée sur l'œuvre. La présence assez importante d'anges de diverses tailles et de nombreuses têtes d'anges à de nombreux endroits sur le retable met en valeur l'aspect cultuel de l'ange, si cher à la nouvelle iconographie.

L'harmonie que l'on peut trouver dans les sphères ou cours célestes, apparaît dans l'équilibre présenté par une sorte d'exubérance de formes baroques et des traits décoratifs très fins, recouverts d'or. L'ensemble produit un phénomène paradoxal entre un gracieux contraste et une parfaite harmonie dans la représentation des éléments qui conforment l'œuvre.

Enfin, la figuration des images, la présence des vertus cardinales et théologiques, la représentation de quelques symboles eucharistiques, la présence de la Vierge et de bien d'autres éléments significatifs mettent en exergue la victoire de la foi chrétienne et celle de l'Eglise répondant ainsi aux souhaits de la contre-réforme dans sa lutte contre les préoccupations hérétiques de l'époque.

RETABLE DE LA VIERGE DU ROSAIRE DE L'ÉGLISE  
PAROISSIALE DE  
SANT ESTEVE D'OLOT<sup>139</sup>.

---

RETABLE : Vierge du Rosaire

Chapelle latérale gauche.

EPOQUE : XVIIIème siècle.

DATES : 1704-1707.

AUTEUR : Pau Costa.

COMMANDITAIRES : la confrérie du Rosaire.

CONTRAT : 16/01/1704.

PRIX : 2.000 livres barcelonaises.

MESURES :

hauteur : 7 m 94

largeur : 5 m 84

profondeur : 4 m 80

CATEGORIE DE BOIS : probablement du tremble.

TECHNIQUES : polychromie/dorure.

STRUCTURE :

horizontale : quatre registres soit un socle faisant fonction de prédelle, un corps principal, un second corps, un attique.

verticale : cinq travées, soit quatre travées latérales et une centrale.

TYPOLOGIE: polyptyque curviligne.

ICONOGRAPHIE : mariale, hagiographique, Passion du Christ.

DOREUR : Antoni et Joaquin Soler i Colobran.

CONTRAT : 05/02/1719.

PRIX : 200 pistoles d'or = 2.665 livres Barcelonaises.

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Olot (Garrotxa).

---

<sup>139</sup> Annexe I.3 plan n°3, p.1178 : ce plan présente la disposition des chapelles dans lesquelles sont installés les retables conservés de la Vierge du Rosaire, de Saint Joseph et les restes du retable de saint Antoine de Padoue. Le maître-autel, dont nous présentons une photographie fut détruit en 1936 lors de la Guerre Civile espagnole.



EGLISE : paroissiale.

VOCABLE : Sant Esteve.

EPOQUE : XIIème-XVIIème siècles.

STYLE : gothique-baroque (façade).

REMARQUES : l'aspect vestimentaire est souvent anachronique. Il est souvent contemporain de l'époque à laquelle a été fabriqué le retable.

DOCUMENTATION :

.Sources :

Archives historiques « comarcales » d'Olot

A.C.O. : Notarials Olot, notaire Gaspar Clapera, registres n° 1131(1704) et n°1133 (1707-1709)

A.C.O. : Notarials Olot, notaire Jaime Oliveras i Gurri, registre n°1022 (1719)

Archives du diocèse de Vic

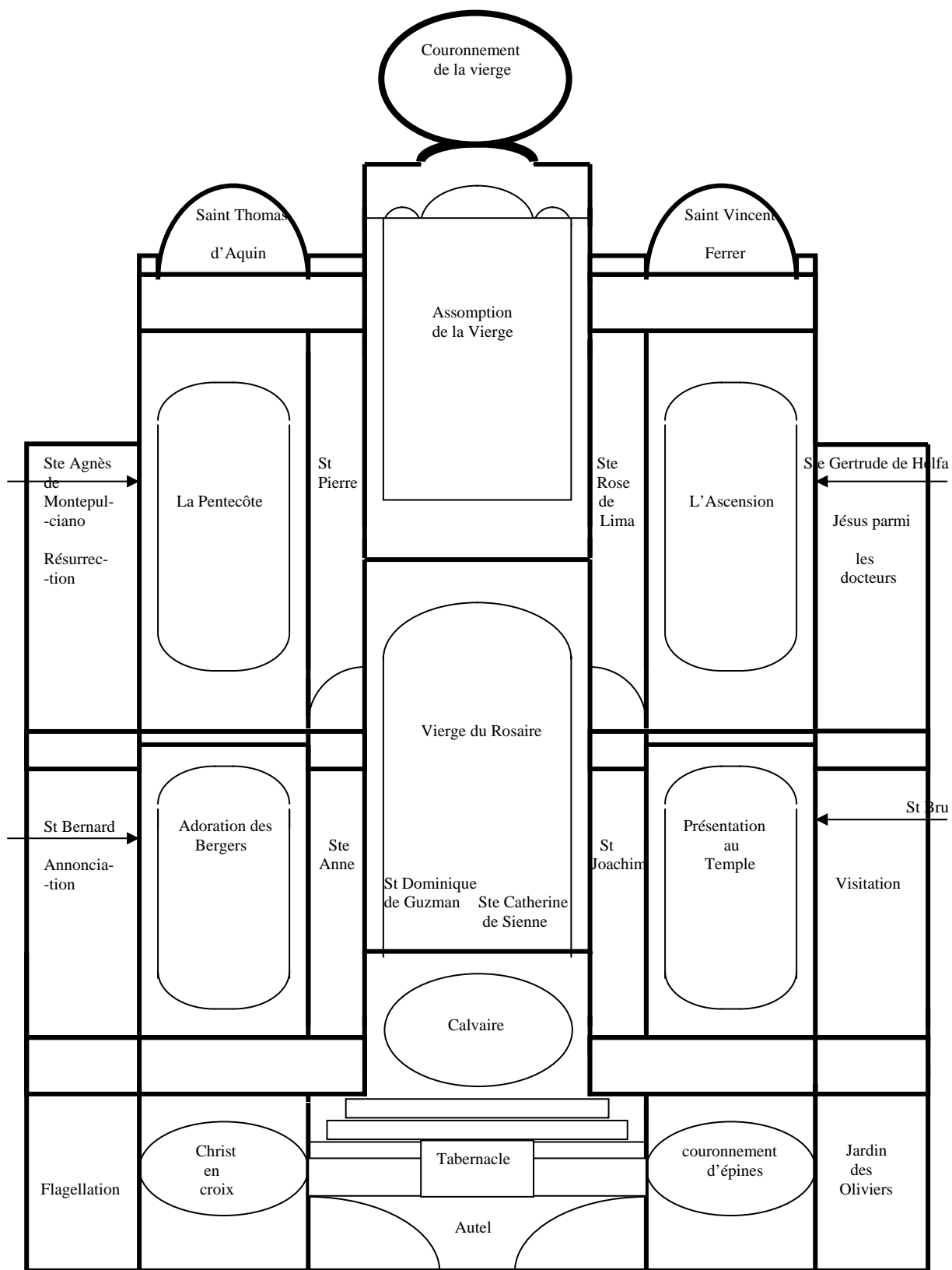
A.D.V. : Notaire Juan Francisco Corominas, registre n°580 (1705-1708)

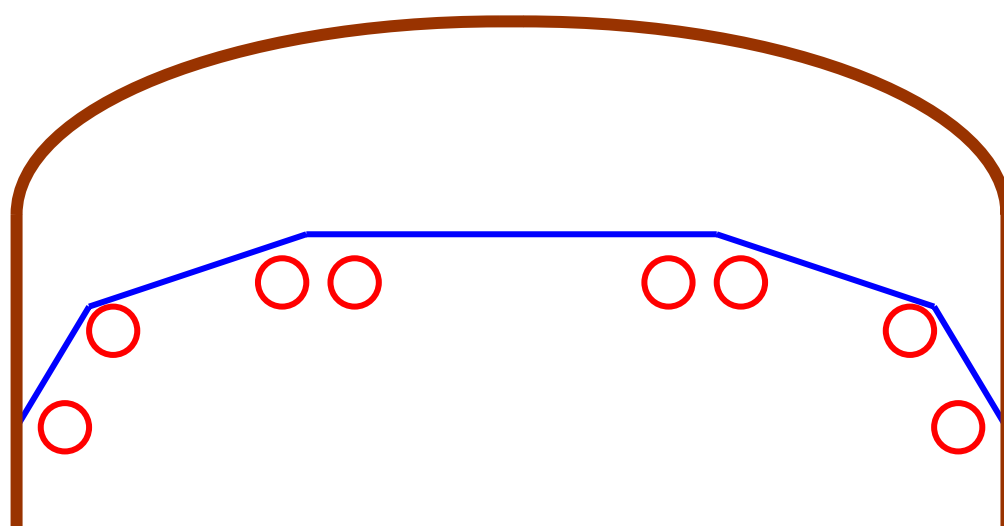
A.D.V. : Notaire Domènec Solermoner, manuel 1714.

.Bibliographie :

Dorico i Alujas, C. : « *La dauradura del retaule del Roser de l'esglesia parroquial de sant Esteve d'Olot* », Annals 1994, éd. P.E.H.O.C., Olot 1994, pp.103-132.







Structure typologique et emplacement de l'œuvre



## Typologie

Ce retable de structure curviligne ou polygonale est composé de quatre registres comprenant un « socle-prédelle », deux corps, un attique. Deux travées latérales réparties symétriquement encadrent la travée centrale. L'ornementation représentée sur l'ensemble de l'œuvre est végétale, avec quelques représentations animales. Situé dans une des chapelles latérales gauche de l'édifice, le retable s'adapte parfaitement à la structure architecturale de la chapelle dans laquelle il est inséré.

### Socle-prédelle

Au centre de la prédelle, au-dessus des trois gradins de l'autel, est représentée une scène du Calvaire sculptée en demi-relief : la Crucifixion<sup>140</sup> (Fig. 73). Au centre de la composition est figuré le Christ en croix, vêtu d'un simple pagne : il n'est pas encore mort. Il est représenté la tête relevée et non tombante.<sup>141</sup> A droite, tenant une lance en position diagonale, le centurion Longin s'apprête à lui transpercer la poitrine. Jonché sur un cheval un soldat tient dans la main droite un étendard de couleur rouge. Une grande masse nuageuse de laquelle sortent deux anges occupe la partie gauche de la composition.



Figure 73 : Crucifixion

<sup>140</sup> Cette partie de la prédelle est située à un niveau plus élevé que les autres scènes représentées sur cette partie du retable.

<sup>141</sup> Deux attitudes prévalaient dans la représentation du Christ en croix dans l'art du XVII<sup>e</sup>me. La première, assez fréquente, le figurait vivant, exprimant sa patience sur la croix ainsi que l'émanation de sa charité envers ceux qui l'avaient crucifié. La seconde, moins fréquemment représentée dans un premier temps, donnait l'image du Christ mort, la tête s'inclinant sur sa poitrine (voir Mâle, E. : *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris 1932, pp.276-278).

Au premier plan apparaît la Madeleine repentante au pied de la Croix, la tête levée vers le Christ. A ses côtés, à gauche et sous la masse nuageuse, Marie accompagnée, est réconfortée par une des saintes femmes. La représentation vestimentaire des personnages féminins se caractérise par une certaine ampleur donnant ainsi une certaine amplitude quant aux attitudes adoptées par ces personnages rompant ainsi tout statisme. Le caractère profond de la scène traduit un certain pathétisme. Il s'en dégage une tendance dramatique qui s'affirme dans l'esprit théâtral de l'époque baroque.

A l'extrême gauche de la composition on aperçoit sculptés en demi-relief quelques édifices. Cette scène de la Crucifixion est représentée dans un cadre mixtiligne. Une ornementation dorée, de type végétal et composée de quelques volutes entoure le cadre. La partie supérieure comporte cinq « *putti* » quasi nus. Deux autres anges, revêtant une tunique, placés dans la partie inférieure, flanquent le cadre. Les cinq anges placés au-dessus du cadre sont représentés à l'image d'atlantes. En effet, si on observe attentivement la position qu'ils adoptent, ils donnent l'impression de soutenir avec leur tête, leur dos et leurs mains le support au-dessus duquel est placée la niche de la Vierge du Rosaire.

Une sorte de gousset sépare la partie centrale de la prédelle de la partie gauche, où une scène de la Passion est représentée. Entre cette scène centrale et celle qui figure sur la première travée latérale gauche, on remarque à la base du gousset, le buste d'un ange qui semble sortir d'un pendentif. Au-dessus, on trouve un autre support orné d'une autre tête d'ange ailée en son centre, dont la structure saillante ressort au-dessus du pendentif. Enfin de chaque côté de cette pièce architectonique, deux angelots donnent l'impression de la soutenir.

Travées latérales gauches :

Première travée :



Figure 74: Portement de croix

Dans une ellipse est représentée la scène, sculptée en demi-relief, du Portement de croix sur le chemin du Calvaire (Fig.74). Au centre de la composition la figure prédominante est celle du Christ, courbé par le poids de la croix. Il revêt une large tunique et porte la couronne d'épines. Un soldat tirant de sa main droite une corde placée autour de son cou, l'oblige à marcher.

Derrière le Christ et l'aidant à porter la croix, l'homme de

Cyrène, derrière lequel on remarque la présence de Marie. A l'extrême gauche de l'ellipse, dans la partie supérieure de la composition, un groupe de personnages féminins est représenté. Il s'agit certainement des saintes femmes qui accompagnent Marie. Derrière la Vierge, un soldat derrière lequel on remarque une sorte de pilier.

A droite figurent le soldat forçant le Christ à marcher et un personnage au-dessus de lui, qui semble jouer d'un instrument de musique (petite trompette).

L'ellipse est encadrée par deux anges, quasi-nus, figurés en position verticale reposant sur des motifs ornementaux composant le cadre.

Le cadre est essentiellement composé par une ornementation de type végétal, représentant des feuillages, des grappes de raisins<sup>142</sup> ( de chaque côté en bas du cadre). Cependant on remarque la présence d'autres motifs ornementaux, formés par des courbes et des contre-courbes, tels les volutes et les rubans. Au centre de la partie supérieure du cadre est disposée une couronne richement ornée. Un pendentif termine en son centre la partie inférieure de l'ellipse.

Séparant la première travée de la seconde, devant un panneau peu profond, surmonté d'un pendentif, est représenté sculpté en ronde-bosse un ange portant deux grandes ailes. Il revêt une tunique dorée, qui laisse entrevoir une partie de son buste, de ses bras et d'une jambe. Au-dessus figure un support au centre duquel est représentée une tête d'ange ailée, support que deux petits anges semblent porter. Ils sont figurés en mouvement donnant l'impression de voler.

A droite de l'ange, est représenté le blason de la ville d'Olot. L'écu est divisé en deux partitions. Le côté senestre représente quatre pals sur champ d'or. Le côté dextre représente une plume.

Une ornementation de type végétal, courbée et sculptée en relief encadre le panneau sur lequel est figuré l'ange.

Seconde travée :

---

<sup>142</sup> Symbole eucharistique.



Dans un cadre mixtiligne est représentée la scène de la Flagellation du Christ (Fig.75). Au centre de la composition, le Christ, revêtu d'un pagne est attaché à une colonne basse.<sup>143</sup> De chaque côté du Christ, sont figurés les deux bourreaux qui s'apprêtent à le fouetter. Au fond, à droite et à gauche de la scène, des soldats romains sont revêtus d'une cuirasse. Il est à noter que le style vestimentaire des soldats et des bourreaux se rapproche plus du XVIIIème siècle que celui porté à l'époque des faits. Au second plan, au fond, une sorte de *pretium* dans lequel des personnages sont représentés.

Figure 75 : Flagellation du Christ

Ce pourrait être trois personnages de la cour venus assister à la Flagellation,<sup>144</sup> ou des représentants de l'autorité dirigeant et contrôlant la flagellation du détenu.

Le décor dans lequel figure la scène de la Flagellation, contribue à créer un espace visuel représenté en perspective, donnant ainsi une certaine profondeur ne serait-ce que par les divers plans présentés en relief, entre autre la disposition des dalles figurant sur le sol, les parois des murs situés de chaque côté.

L'ensemble décoratif entourant le cadre est formé par des éléments végétaux, dorés, formant des courbes. Dans la partie gauche extrême de la prédelle, est représenté un ange, adoptant la position d'un atlante : il semble soutenir le support situé au-dessus de lui et ce à la force de ses bras. La partie inférieure de cette pièce est décorée avec des éléments végétaux.

Travées latérales droites :

La typologie de ces travées est identique d'un point de vue architectonique et ornemental à celle des travées opposées.

Première travée :

<sup>143</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.161 : « Le Christ est attaché à une colonne, haute et mince jusqu'au XVIème, le modèle étant la colonne de l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem. Après le concile de Trente, les artistes ont adopté une colonne basse, d'après une colonne en forme de balustrade conservée depuis le XIIIème siècle dans la basilique Sainte-Praxède de Rome ».

<sup>144</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M., : *La bible et ...*, op.cit., p.161 : « Le nombre de personnages s'accroît ensuite. Piero della Francesca (1455, Urbino, galerie nationale des Marches) place trois personnages de la cour parmi les spectateurs ».





Dans une ellipse, similaire à celle de la première travée latérale gauche, est représentée la scène du Couronnement d'épines, sculptée en demi-relief (Fig. 76). Au centre de la composition, au premier plan, le Christ présenté assis, le corps et la tête penchés vers l'avant, est encadré par deux sbires qui lui enfoncent la couronne d'épines à l'aide de bâtons entrecroisés.<sup>145</sup>

Figure 76 : Couronnement d'épines

Dans les parties situées à droite et à gauche de la composition, on constate la présence de soldats ainsi qu'un autre personnage vêtu d'un manteau et d'une tunique richement ornés,<sup>146</sup> assistant au couronnement d'épines. Le fond de la composition représente une structure architecturale composée de piliers reliés par des arcs en plein cintre.

L'ornementation représentée autour du cadre dans lequel se déroule la scène est identique à celle qui figure autour de l'ellipse située sur la première travée latérale gauche de la prédelle.

Le cadre est flanqué par deux anges qui reposent sur des motifs ornementaux. Un panneau sur lequel est figuré un ange sculpté en ronde-bosse sépare la première travée de la seconde. La représentation de l'ensemble architectonique est similaire à celle de la travée latérale gauche. Le blason de la ville d'Olot sur champ sinople est figuré de façon identique.

Seconde travée :



La scène du Jardin des Oliviers représentée dans un cadre mixtiligne, se divise en deux plans. Au premier plan de la composition, les personnages dominants sont le Christ, ses trois disciples Pierre, Jacques, Jean et l'ange. Au second plan, au fond, sont représentés les soldats romains accompagnés par Judas, pénétrant dans le Jardin afin de venir arrêter le Christ (Fig. 77).

Figure 77 : Le Jardin des Oliviers

<sup>145</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M., : *La bible et ...*, op.cit., p.104. Les auteurs font référence au fait que cette représentation du couronnement d'épines apparaît dès le XIème siècle dans la Bible de Ripoll (Catalogne).

<sup>146</sup> Comme dans la scène de la flagellation, il s'agit probablement d'un dignitaire venu assister au couronnement d'épines.



Au centre, figure le Christ à genoux, paraissant angoissé, en attitude de prière, s'adressant à l'ange représenté à gauche de la composition avec le calice dans la main.<sup>147</sup> A droite, on remarque les disciples Pierre, Jacques et Jean endormis sous un grand olivier. Au second plan, les soldats romains avec Judas à leur tête, entrent dans le Jardin des Oliviers, pour procéder à l'arrestation du Christ.

Un certain pathétisme se détache de l'ensemble de cette représentation.

L'ensemble de l'ornementation et des éléments décoratifs ainsi que la structure architectonique sont identiques à ceux qui sont représentés autour du cadre mixtiligne correspondant, qui se trouve situé sur la seconde travée latérale à l'autre extrémité du retable.

### **Corps principal**

Au centre, une grande niche s'érige dans le second corps du retable dans laquelle deux images sont représentées. Le personnage central est la Vierge du Rosaire accompagnée de l'Enfant. Le groupe est sculpté en ronde-bosse. La Vierge porte sur son bras gauche Jésus enfant. Elle tient dans sa main droite un rosaire qu'elle semble remettre à saint Dominique (de Guzman), représenté à genoux à sa droite. Elle porte une couronne et un nimbe constitué par douze étoiles. Elle revêt une tunique de couleur rouge vermillon<sup>148</sup> et un manteau doré.<sup>149</sup> La représentation de l'ensemble vestimentaire avec ses divers drapés, donne l'impression d'une certaine ampleur quant à la mobilité de la statue. La Vierge du Rosaire repose sur un support, type rocher, placé sur un petit piédestal dont la base comporte trois têtes d'anges. Jésus, qu'elle tient sur son bras, revêtant une tunique de couleur claire, est représenté en position assise. A l'image de la Vierge, il tient dans sa main gauche un rosaire qui semble remettre à sainte Catherine de Sienna, représentée en position agenouillée à la gauche de la Vierge (Fig. 78).

Saint Dominique et sainte Catherine de Sienna, encadrent la niche de la Vierge du Rosaire. Tous deux revêtent l'habit de l'ordre des dominicains<sup>150</sup> et portent un nimbe, signe de leur sainteté. Les deux saints sont reconnaissables par la présence d'un de leurs attributs

<sup>147</sup> Il s'agit du calice mentionné par le Christ dans la prière à son Père alors qu'il est dans le Jardin des Oliviers : « *Si cette coupe ne peut passer sans que je la boive* » Matthieu (26, 42).

<sup>148</sup> La couleur rouge est une claire allusion à l'amour divin.

<sup>149</sup> L'or, allusion à la lumière divine.

<sup>150</sup> Robe blanche et chape noire pour la communauté masculine et robe blanche, manteau noir et un voile blanc pour la communauté féminine.

respectifs : Sainte Catherine<sup>151</sup> porte la couronne d'épines et saint Dominique<sup>152</sup> porte dans sa main droite le livre du fondateur de l'Ordre des dominicains.

Si on observe la disposition des trois figures, la Vierge au centre, saint Dominique et sainte Catherine de Sienne, représentés de chaque côté, on remarque la formation d'une composition triangulaire, presque pyramidale dont la cime serait la tête de la Vierge.



Figure 78 : la Vierge du Rosaire

L'intérieur de la niche est richement orné par un bas relief, figuré dans de petits cadres. Ces bas relief représentent des éléments végétaux et des feuillages. Sur le plafond sont représentés huit têtes d'angelots ailés formant un cercle. Au centre, on peut voir l'Esprit Saint, placé au-

<sup>151</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit. p78 : vierge et mystique (1347-1380) elle mena une vie ascétique. Elle fut canonisée en 1461. Admise à l'âge de 16 ans dans le Tiers Ordre de Saint Dominique, elle travailla à Pise pour la Paix de l'Eglise. Elle reçut, tel saint François d'Assise, les stigmates le quatrième dimanche du Carême de l'année 1375.

<sup>152</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit. p.129-130 : canonisé en 1234, saint Dominique fondateur de l'Ordre des dominicains, obtint en 1213 l'autorisation du Pape Innocent III pour fonder l'ordre des Frères Prêcheurs. Il consacra les dernières années de sa vie à l'organisation de l'Ordre. Il meurt en 1221 à Bologne où il était allé présider le chapitre général de son Ordre.

dessus de la tête de la Vierge du Rosaire (Fig. 79). La partie supérieure de la niche est composée par un arc trilobé.



Figure 79 : Esprit Saint



Figure 80 : anagramme Marial

Au milieu du lobule central, on remarque un médaillon couronné figurant l'anagramme marial, encadré par deux volutes et en dessous duquel est représenté une tête d'ange. Les lettres sont dorées sur un fond de couleur rouge vermillon. Deux anges, un de chaque côté, semblent soutenir le médaillon (Fig. 80).

La niche est flanquée par deux colonnes torsées. Le premier tiers, richement décoré comporte en son centre un angelot quasi nu. Il est figuré en position verticale, le dos accolé à la base de la colonne. Le fût de la colonne est composé par quatre spirales entre lesquelles s'immisce une ornementation végétale, entrecroisée de grappes de raisins, formant ainsi une guirlande hélicoïdale. Les colonnes sont placées sur des supports situés au niveau de la base de la niche.

### Entrecolonnement

Au niveau de l'entrecolonnement et ce de chaque côté de la niche, sont représentées sculptées en volume les figures de sainte Anne, pour la partie gauche et de saint Joachim pour la partie située à droite.





**Figure 81: sainte Anne**

Dans l'entrecolonnement situé sur la partie opposée du retable figure l'image de saint Joachim. Il est également représenté âgé, portant une large et longue barbe (Fig.82).



**Figure 82: saint Joachim**

Il revêt un large manteau sous lequel apparaît une tunique. De façon identique à l'aspect vestimentaire de sainte Anne, il se dégage une certaine ampleur, donnant ainsi l'impression qu'ils se meuvent sous l'effet du vent. Saint Joachim porte un nimbe, en signe de sa sainteté.

<sup>153</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.28 : elle apparaît dans le Protévangile de Jacques, évangile apocryphe du II<sup>ème</sup> siècle. Les circonstances de sa maternité tardive sont empruntées à l'Ancien Testament et à l'histoire d'Anne, mère de Samuel (1S 2,11). Une scène de sa vie légendaire est la rencontre avec son futur mari, Joachim, à la Porte d'Or à Jérusalem.

Il repose sa main gauche sur sa poitrine, la main droite tenant un bâton. L'expression de son visage et la position relevée de sa tête, expriment le repentir mystique.<sup>154</sup>

Travées latérales gauches :

Première travée :

Le cadre dans lequel est représentée la scène de l'Adoration des bergers, est de type elliptique entouré d'une ornementation végétale et comportant dans la partie supérieure et ce de chaque côté, un ange figuré en mouvement (Fig.83).



Au centre de la composition, Jésus vient de naître. Il est représenté dans un berceau et sur un drap que la Vierge tient entre ses deux mains. Elle donne l'impression de vouloir montrer l'enfant qui vient de naître. Les autres figures qui composent la scène, entourent ce dernier. Au premier plan les personnages principaux sont la Vierge, l'Enfant et un berger. Au second plan figurent les autres personnages. Derrière la Vierge et Joseph, à droite, on distingue la tête du bœuf et de l'âne. A gauche, figurent les bergers dont celui qui porte sur ses épaules un agneau, cadeau d'un pauvre à un plus pauvre que lui.

**Figure 83 : Adoration des bergers**

<sup>154</sup> Mâle, E. : *L'art religieux ...*, *op.cit.*, p345-353 : l'histoire de sainte Anne et de saint Joachim est le fruit de la persistance des traditions apocryphes. Malgré les résolutions du concile de Trente et les prescriptions sévères des Docteurs, la demande de l'histoire de ces deux saints ainsi que celle de l'enfance et de la mort de la Vierge, persistait encore, bien que sa représentation était moins fréquente qu'auparavant. L'art du XVIIème fit revivre le culte de ces deux saints et notamment celui de saint Anne qui retrouva sa popularité d'avant. L'histoire apocryphe de cette sainte réapparaît presque dans son intégralité au XVIIème.



Dans la partie supérieure de la composition apparaissent des anges représentés au milieu des nuages. Deux d'entre eux tiennent un phylactère sur lequel on peut lire « *Gloria in excelsis deo in terra pax homine* ».

La Vierge porte un grand manteau qui lui recouvre la tête. Le détail dans la représentation vestimentaire est très soigné. Il s'en dégage une élégance et un certain raffinement, ne serait-ce que par l'harmonie et la répartition des couleurs. Il en est de même pour les vêtements que porte saint Joseph.

Dans la partie gauche de la composition, le groupe des bergers attire l'attention par l'élégance vestimentaire et par le raffinement des positions adoptées. Tous, sont penchés en direction de l'Enfant, pour la plupart les mains jointes sur la poitrine, le contemplant et l'adorant, en attitude de prière.

Un certain dynamisme se dégage du groupe formé par les nuages et les anges.



A l'entrecolonnement qui sépare la première travée de la seconde, est représenté entre deux colonnes torsées, l'image de saint Bernard,<sup>155</sup> sculptée en ronde-bosse. Il revêt l'habit de l'ordre de Cîteaux<sup>156</sup> et porte un nimbe. Il est reconnaissable par la représentation de ses attributs : la crosse abbatiale qu'il tient dans sa main droite et le livre de la Règle dans sa main gauche (Fig. 84).

**Figure 84: Saint Bernard**

Seconde travée :

<sup>155</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.64 : saint Bernard (1090-1153) est le fondateur du monastère de Clairvaux. Ce prélat réformateur, théologien et auteur de nombreux ouvrages, arbitre les principaux conflits doctrinaux et séculiers de son temps. Principale figure religieuse du XII<sup>ème</sup> siècle, son autorité est incontestée dans toute la chrétienté. Il contribuera au développement du culte de la Vierge à laquelle il voue une très forte dévotion.

<sup>156</sup> Robe de laine écriue, la robe blanche est portée par les cisterciens, appelés aussi « moines blancs » par opposition aux bénédictins appelés les « moines noirs ».

Flanqué par deux colonnes torsées à quatre spirales, un cadre rectangulaire orné d'éléments végétaux, représente la scène de l'Annonciation (Fig.85).

A droite, la Vierge est représentée dans sa chambre, devant un Prie-Dieu sur lequel est placé un livre de prières ouvert, qu'elle devait lire au moment de l'apparition de l'archange Gabriel. Elle semble se relever afin de se retourner en direction de l'archange. Elle adopte une attitude humble, la tête baissée ; son visage exprime une certaine modestie face à la nouvelle inattendue que lui apporte le messager de Dieu .<sup>157</sup>

A gauche, l'archange Gabriel disposé au-dessus d'une masse nuageuse de laquelle sortent des têtes d'anges apporte le message. Figure élégante et dynamique, il tient dans sa main gauche une branche de lis, symbole de la pureté de la Vierge. Entre la Vierge et l'archange Gabriel, sur le sol, on observe la présence d'un vase doré, orné par une tête d'ange, dans lequel on remarque quelques roses.

Dans la partie supérieure du cadre, au-dessus de l'archange, est représenté l'Esprit saint duquel jaillissent les rais lumineux de la divinité. Au-dessus, Dieu le père sortant d'un nuage, sculpté en buste, les bras ouverts domine l'ensemble de la composition. A droite deux angelots ramassent des rideaux placés à l'extrême droite de la composition.

En ce qui concerne l'aspect vestimentaire, il est représenté avec une certaine élégance. Elle porte une tunique de couleur rouge et un manteau doré dont l'intérieur est bleu. Si on observe la tunique et le manteau de Marie, on remarque une certaine prestance dans le mouvement donné, amplifié par les nombreux et larges plis.

Les colonnes torsées qui encadrent la scène de l'Annonciation, sont identiques à celles décrites précédemment. En effet, le premier tiers comporte un ange, presque nu, au centre de la base. La colonne compte quatre spirales entre lesquelles on remarque une ornementation végétale, entrelacée avec des grappes de raisins.

---

<sup>157</sup> L'archange Gabriel annonce à Marie qu'elle donnera naissance à un fils, Jésus, qui « sera appelé fils du Très-Haut », « L'Esprit Saint viendra sur toi (...) voilà pourquoi celui qui va naître sera saint et sera appelé Fils de Dieu », Evangile selon saint Luc (1, 26-38).



**Figure 85 : l'Annonciation**

Travées latérales droites :

Première travée :



Dans un cadre elliptique, ornementé par des éléments végétaux et comportant dans la partie supérieure deux anges représentés en mouvement, se trouve la Présentation de Jésus au Temple<sup>158</sup>.

A droite, Marie présente l'Enfant à Siméon. Siméon porte la tiare, comme un grand prêtre. Derrière Marie sont présents Anne la prophétesse et saint Joseph. Au centre de la composition, à genoux un personnage féminin, présentant les deux tourterelles que les parents de Jésus souhaitent offrir en offrande.<sup>159</sup> De chaque côté de Siméon, est représenté un enfant de chœur porteur d'un chandelier. Celui qui figure en fond porte un chandelier avec un cierge. Au-dessus de ce dernier est représenté un autre chandelier, à sept bras qui comporte des cierges.<sup>160</sup>

Dans la partie supérieure de la composition, au-dessus du chandelier, une masse nuageuse de laquelle sortent des têtes d'anges, occupe la partie centrale. Dirigés au-dessus de la tête de l'Enfant, jaillissent les rais lumineux de la divinité.

L'Enfant et Siméon sont les protagonistes de la composition. Le premier figure au centre et est incontestablement au premier plan. La figure de Siméon est surtout mise en valeur par l'ensemble décoratif qui l'entoure : le dais richement orné sous lequel il est représenté lui donne beaucoup plus d'importance et ainsi contribue à le détacher de l'ensemble des personnages figurés dans la scène.

Le décor de fond représente le mur du temple et un arc en plein cintre disposé sur un pilier laisse deviner une porte d'accès au temple.<sup>161</sup>

Dans l'entrecolonnement qui sépare la première de la seconde travée, entre deux colonnes torsées à quatre spirales, est représentée sculptée en ronde-bosse l'image de saint *Bru*,<sup>162</sup>

<sup>158</sup> Cet épisode de la vie du Christ est rapporté par saint Luc (Lc 2,22-40).

<sup>159</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.288 : les parents de Jésus vont à Jérusalem pour présenter leur premier-né au Seigneur et pour offrir un sacrifice de deux tourterelles [prescriptions de Moïse (Ex 13 , 2)]. Poussé par l'Esprit, un juste dénommé Siméon se trouve au Temple. Il prend l'enfant dans ses bras et s'adressant à Dieu il dit : « *Maintenant, Maître c'est en paix [...] que tu renvoies ton serviteur. Car mes yeux ont vu ton salut [...] lumière pour la révélation aux païens* » (Lc 2, 29-32). Une prophétesse Anne, qui vit au Temple se met à « *parler de l'enfant à tous ceux qui attendaient la libération de Jérusalem* » (Lc 2,38).

<sup>160</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.288-289 : « *La lumière annoncée par le vieillard Siméon est évoquée par le rite de la bénédiction des cierges et par le nom donné à cette fête du 2 février, la Chandeleur (Festum candelarum), la fête des chandelles ou des cierges. (...). Ainsi la fête de la Présentation de Jésus au Temple est-elle aussi celle de la Purification de Marie (...). La procession des cierges liée à la célébration de la Chandeleur apparaît au XIIème (vitrail, cathédrale de Chartres) ; la Vierge est suivie d'un cortège de femmes portant des cierges allumés. Stephan Lochner montre Siméon (...) (1447 musée de Darmstadt). (...). Une procession d'enfants de chœur porteurs de cierges se déploie sur un sol... ».*

<sup>161</sup> Hypothèse corroborée par la présence dans le fond de la composition d'arbres, représentant une partie de l'extérieur de l'édifice.

revêtant un large habit monastique sur lequel se trouve un grand scapulaire, représenté avec de nombreux motifs ornementaux peints. Il porte un nimbe, signe de sa sainteté.

Seconde travée :

Dans un cadre rectangulaire, flanqué par deux colonnes torsées à quatre spirales, décoré avec une ornementation à motif végétal est représentée la scène de la Visitation (Fig.86).

La scène se passe en plein air, devant la maison d'Elisabeth, cousine de la Vierge<sup>163</sup>. Les personnages principaux, représentés au premier plan, sont Marie et sa cousine Elisabeth. Les deux femmes se saluent en s'embrassant.<sup>164</sup> La Vierge est figurée à droite, reconnaissable à sa tunique rouge et au manteau doré qu'elle porte.

Au second plan, derrière la Vierge, au fond, saint Joseph, les mains croisées sur le pommeau d'un bâton de pèlerin, assiste à la scène. Entre la Vierge et saint Joseph, on remarque la présence d'une tête d'âne.

A gauche, en haut des marches et placé sous l'encadrement de la porte, Zacharie est représenté s'appuyant sur une crosse. On observe cependant un détail troublant quant à la tenue de ce personnage. En effet, le style vestimentaire représenté n'est pas contemporain de l'époque où la scène se déroule. Ce personnage est vêtu d'un style vestimentaire XVIIIème-XVIIIème siècle.<sup>165</sup>

Au fond de la composition, il y a une balustrade. De chaque côté, un arbre est représenté. Au-dessus, deux anges figurent en mouvement, au milieu de nuages desquels sortent les rais lumineux de la divinité dirigés vers Marie.

---

<sup>162</sup> Bernabé Dalmau, *Santoral*, pub. Abadia de Montserrat 1996, p.116-117, « *Canonge de Reims i mestre teolog, es retirà amb altres companys al lloc que havia de ser la Gran Cartoixa. Tot i no tenir intenció de fundar un orde religios, la seva obra s'escampà ja en vida d'ell per Itàlia, on morí a Squillace l'any 1101* ».

<sup>163</sup> Saint Luc raconte dans son évangile comment Marie enceinte rend visite à sa cousine Elisabeth (Lc 1, 39-56)

<sup>164</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p339 : dans les représentations du Moyen Age, la rencontre des deux femmes se passe en plein air, devant la maison d'Elisabeth ; elles se saluent à distance et s'inclinent. A partir du XIIIème, le développement de la piété mariale et l'influence de la littérature d'origine franciscaine font que les artistes vont représenter Elisabeth à genoux, mettant ainsi en valeur la primauté de Marie, mère du Christ. C'est en fait devant l' « Enfant-Dieu » qu'Elisabeth s'incline. Depuis la fin du Moyen Age, la typologie iconographique change. En effet les deux femmes s'embrassent. « *Les commentateurs rapprochent cette scène de la rencontre de Joachim et d'Anne à la Porte d'or de Jérusalem* ». Ce geste de l'embrassement est originaire du rite du baiser de paix procédant de l'Antiquité romaine.

<sup>165</sup> Aspect également remarqué par Aurora Pérez Santamaria dans « *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic* », Lleida 1988.



**Figure 86 : la Visitation**

### **Entablement**

Un entablement sépare le corps principal du retable du corps secondaire (Fig.87). Cet entablement est structuré par une frise, très ornementée, comprenant des éléments végétaux, des oiseaux picorant le raisin, des têtes d'anges, et une corniche. Il se brise et avance au-

dessus des colonnes. Au-dessus de l'entrecolonnement, on remarque un support comportant en son centre un ange, représenté sous forme d'atlante. L'attitude dans laquelle il est figuré donne l'impression qu'il soutient la corniche. On retrouve cette représentation à divers endroits de l'entablement notamment au centre des travées latérales.

Au-dessus de la corniche correspondant aux colonnes torsées qui encadrent la niche principale, un fronton brisé forme des volutes à chaque point de la brisure. Au-dessus des colonnes qui séparent la première travée de la seconde, un demi-fronton brisé se termine par une volute.



Figure 87 : détails entablement

## Second corps

Travée centrale :

Dans un cadre rectangulaire situé au-dessus de la niche principale est représentée la scène de l'Assomption de la Vierge.

Etant donné que la niche du corps principal s'érige dans le second corps, le cadre dans lequel se trouve l'Assomption occupera systématiquement l'espace correspondant en pénétrant dans l'attique.



A l'image de la niche de la Vierge du Rosaire, on retrouve une structure architectonique similaire et décalée. La partie supérieure du cadre est structurée par un arc trilobé quasi similaire à celui qui se trouve en haut de la niche principale.

La scène peut-être divisée en deux groupes : dans la partie supérieure de la composition est figuré le groupe Vierge-anges-nuages. Un second groupe constitué par les apôtres est représenté en-dessous.

La Vierge se trouve dans la partie supérieure de la composition, au milieu d'une masse de nuages et d'anges qui la conduisent dans son ascension vers les cieux. Elle est représentée les bras ouverts, les yeux levés vers ciel. Elle revêt une tunique dorée et un grand manteau bleu, qui par l'effet de mouvement qu'il produit, se détachent du groupe. La partie inférieure représente le tombeau de la Vierge sur lequel figure le drap et quelques fleurs ainsi que les apôtres disposés tout autour de ce dernier.<sup>166</sup>

L'ensemble des apôtres a la tête levée vers la Vierge, assistant à son Assomption, sauf deux qui regardent en direction du tombeau.<sup>167</sup>

Deux grands anges, élégamment vêtus flanquent le cadre dans lequel se déroule la scène. Une paire de colonnes torsées à six spirales, ornementées d'éléments végétaux et botaniques, situées de chaque côté du cadre, sépare la travée centrale des travées latérales. Un entrecolonnement dans lequel est figuré une image sculptée en ronde-bosse se dessine entre les deux colonnes.

Travée latérale gauche :

Entre la scène de l'Assomption et la scène du miracle de la Pentecôte, dans l'entrecolonnement figure sculptée en ronde-bosse, la statue de saint Pierre reconnaissable à ses attributs respectifs : un livre dans sa main gauche et une clé dans la main droite. Il revêt une tunique et un manteau. Il porte un nimbe, signe de sa sainteté (Fig. 88).

**Figure 88 : saint Pierre**



<sup>166</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p52 : un vitrail de l'Eglise Saint Nicolas-de-Tolentin, présente une double iconographie. En bas, les apôtres se penchent sur le tombeau de la Vierge qui est ouvert et rempli de fleurs. Au registre supérieur, la Vierge monte au ciel sans l'aide des anges (XVIème siècle). Afin de mieux exalter cette Assomption, on l'enrichira de détails empruntés à la Résurrection du Christ.

<sup>167</sup> Mâle, E. : *L'art religieux...*, op.cit., pp. 361-366 : la légende est présente dans la scène de l'Assomption. Alors que le corps glorieux de la Vierge s'élève vers les hauteurs célestes, les apôtres se penchent sur le tombeau ouvert où ils ne voient plus que le linceul jonché parfois de roses. C'est sous cet aspect que l'Assomption est représentée dans les églises de Rome.

Première travée :

Dans un cadre elliptique, dont les bords sont ornementés par des éléments végétaux, surmontés à chaque angle par deux anges, est représenté le miracle de la Pentecôte<sup>168</sup>. Au centre de l'encadrement, entre les deux anges, est disposée une tête d'ange ailée (Fig. 89).

La répartition géométrique qui structure cette scène met en valeur une hiérarchie ainsi qu'une symétrie quant à la disposition des personnages et des éléments qui les entourent. En effet, l'axe central est composé par l'Esprit Saint et par la Vierge. De chaque côté, représentés en deux groupes équilibrés et ce de façon symétrique, les apôtres.

Au centre, figure Marie sur un trône situé en haut de trois marches, en attitude de prière, la tête levée en direction de la colombe de l'Esprit Saint qui envoie des langues de feu de couleur rouge,<sup>169</sup> placées juste au-dessus d'elle. Elle se trouve parmi les apôtres, représentés de chaque côté, en deux groupes équilibrés. Tous sont en attitude de prière et dirigent leurs têtes vers l'Esprit Saint duquel ils reçoivent des « langues de feu ».<sup>170</sup>

En fond une structure composée par des éléments architecturaux représente deux portes latérales rehaussées par un arc en plein cintre qui repose sur des piliers. Une structure similaire, beaucoup plus grande dans laquelle figurent la Vierge et l'Esprit saint au centre de la scène complète l'espace. La disposition des personnages et de l'ensemble décoratif donne un effet de perspective qui met en valeur l'ensemble figuratif.

<sup>168</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.278 : « *Quand le jour de la Pentecôte fut arrivé, ils se trouvèrent tous ensemble. Tout à coup survint du ciel un bruit comme celui d'un violent coup de vent. La maison où ils se tenaient en fut toute remplie ; alors leur apparurent comme des langues de feu qui se partageaient et il s'en posa sur chacun d'eux. Ils furent tous remplis d'Esprit Saint et se mirent à parler d'autres langues* ». Ce récit provient des Actes des Apôtres (2, 1-13).

<sup>169</sup> Dérivé, M. : *La couleur*, Que sais-je ? n°220, P.U.F, 2000, p.90 : l'auteur définit le symbolisme des couleurs dans la religion. Concernant la couleur rouge il précise : « *le rouge, signifie feu et sang, amour divin ; il est porté aux fêtes de l'Esprit Saint, allumant la flamme du divin amour, et aux fêtes des Martyrs, pour la Passion et la Pentecôte* ».

<sup>170</sup> Les représentations de la Pentecôte illustrent de façon générale les trois premiers versets du chapitre 2 des Actes « *Tous ensemble dans le même lieu* ». Les apôtres reçoivent l'Esprit Saint qui descend du ciel « *divisé en langues de feu* » sur leurs têtes. La représentation de Marie au centre des apôtres, procède d'un passage des Actes (1,14) où il est dit que les apôtres réunis dans la chambre haute, à Jérusalem, persévèrent dans la prière avec Marie. Celle-ci peut se trouver parmi les apôtres à la Pentecôte, assise sur un trône en majesté. Sa présence honorifique correspond à la tradition qui fait de Marie glorifiée la personnification de l'Eglise (Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., pp. 278-279).



Figure 89 : le miracle de la Pentecôte

Dans l'entrecolonnement est représentée sculptée en ronde-bosse l'image de sainte Agnès de Montepulciano, représentée avec ses attributs, un livre fermé dans sa main gauche et une plume dans sa main droite. Elle porte un nimbe et revêt l'habit de l'ordre des dominicains.

Seconde travée :

Dans un cadre que nous qualifierons de mixtiligne, plus petit que celui qui figure sur la première travée, est représentée la scène de la Résurrection du Christ.<sup>171</sup>

Figuré debout et de face, sortant du tombeau<sup>172</sup> et au-dessus d'un demi-cercle de nuages desquels sortent des têtes d'anges, le Christ vêtu d'un pagne. Il est représenté levant la main droite dans un geste de bénédiction. Il tient dans sa main gauche une croix<sup>173</sup> en forme d'étendard dont l'extrémité de la hampe repose sur des nuages.

Devant et de chaque côté du tombeau sont représentés en position couchée ou semi-couchée les gardes<sup>174</sup> du tombeau du Christ. Ils sont au nombre de trois. Ils donnent l'impression d'être en proie à la peur et adoptent une attitude défensive. Leur attitude et leurs gestes dégagent un certain pathétisme. On remarque un certain anachronisme dans leur aspect vestimentaire. Il est probable que leurs vêtements et leurs armes aient été empruntés au contexte contemporain du sculpteur qui a réalisé l'œuvre.

L'ornementation qui entoure le cadre est composée par des éléments végétaux. Dans la partie supérieure deux anges, sculptés en buste, sont représentés les bras ouverts. Entre les deux anges, au centre, une couronne est disposée. Le cadre est flanqué par deux autres anges, représentés en position assise.

<sup>171</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.296 : trois jours après la Passion les saintes femmes se rendent au tombeau du Christ pour l'embaumer. Elles trouvent le tombeau ouvert et une homme jeune vêtu d'une robe blanche. Cette homme leur annonce : « *Vous cherchez Jésus de Nazareth, le crucifié : il est ressuscité.* » Ressuscité au matin du premier jour de la semaine, Jésus apparaît d'abord à Marie-Madeleine qui le prend pour un jardinier. Le récit de la Résurrection du Christ figure dans les quatre évangiles : (Mt 28 , 1-10) ; (Mc 16, 1-8) ; (Lc 24 , 1-9) ; (Jn 20 , 1-18).

<sup>172</sup> Au XVIIème, la Résurrection présente une typologie diversifiée quant à l'ouverture ou la fermeture du tombeau. Cependant le type « tombeau ouvert » est privilégié, en tant que symbole de l'élévation du Christ. Les artistes l'ont représenté pendant des siècles sortant du tombeau ouvert. Or après Trente, l'Eglise se rendit compte que cette représentation était une erreur car la doctrine était formelle : « *Le Christ sortit du sépulcre fermé quand il ressuscita* ». Changer subitement la tradition séculaire représentait une certaine difficulté, car les artistes du XVIIème siècle continuaient à représenter le tombeau ouvert. Certains cependant respectèrent la pensée des théologiens et représentaient le Christ s'élevant au-dessus d'un tombeau fermé. Cela sous-entend que l'esprit de réforme n'a pu imposer totalement une discipline rigoureuse aux artistes dans ces représentations des scènes de l'Évangile. La tradition persistait (Mâle, E. : *L'art religieux ...*, *op.cit.*, p.291-295).

<sup>173</sup> La croix symbolise la victoire du Ressuscité sur la mort.

<sup>174</sup> Les gardes du tombeau sont mentionnés par Matthieu (Mt 28,4).



Travées latérales droites :

A l'entrecolonnement est représentée sculptée en ronde-bosse l'image de Sainte Rose de Lima<sup>175</sup>(Fig.90). Elle porte un nimbe et revêt l'habit de l'ordre des dominicains. Elle porte l'Enfant dans ses bras qu'elle regarde de façon pensive.



**Figure 90 : sainte Rose de Lima**

Première travée :

Dans une ellipse identique à celle qui figure sur la travée latérale opposée correspondante, est représentée la scène de l'Ascension<sup>176</sup>(Fig. 91). L'aspect ornemental entourant le cadre elliptique est similaire à celui qui est représenté sur la première travée latérale gauche.

Au-dessus du mont des Oliviers, représenté sur un demi-cercle de nuages desquels sortent des têtes d'anges, le Christ, glorieux, monte au ciel. Il revêt une tunique dorée et lève le bras gauche reproduisant un geste de bénédiction. Il occupe l'espace supérieur de la composition.

<sup>175</sup> Sainte Rose de Lima est la première sainte canonisée du continent sud-américain. Tertiaire dominicaine elle se distingue par la pénitence et sa vie mystique. Elle mourut à 31 ans en 1617. *Diccionario de los santos de cada día*, éd.Oikos tau S.A., Barcelona 1989, p.202, « (...) *Dice el proverbio : No hay rosa sin espinas ; y la terciaria dominicana lo interpreto a su manera, con silencio, con sufrimiento, ofreciendo su vida a los pobres* ».

<sup>176</sup> L'Ascension est connue par l'Evangile de saint Marc (16,19) : « *Donc le Seigneur Jésus après leur avoir parlé, fut enlevé au ciel et s'assit à la droite de Dieu* », et par celui de saint Luc : « *Or, comme il les bénissait, il se sépara d'eux et fut emporté au ciel. Eux après s'être prosternés devant, retournèrent à Jérusalem pleins de joie* » (Lc 24 , 51-52).

Répartis en nombre égal de chaque côté du mont des Oliviers,<sup>177</sup> les douze apôtres et Marie, représentée quasiment au centre, suivent la scène du regard.<sup>178</sup> Entre les deux groupes d'apôtres, au centre de la composition, le mont des Oliviers. Si on se réfère à la disposition et à la répartition dans l'espace des personnages, il en résulte que la composition se scinde en deux niveaux. Etant donné certaines similitudes dans l'aspect figuratif et dans la répartition géométrique de la scène, cette Ascension du Christ a souvent pu être assimilée à celle de la Transfiguration<sup>179</sup> ou à la scène de l'Assomption.



**Figure 91 : l'Ascension du Christ**

A l'entrecolonnement est représentée Sainte Gertrude de Helfta. A l'image des autres figures du retable, elle est sculptée en ronde-bosse. Elle tient dans sa main droite un cœur, attribut qui fait allusion à sa dévotion au Cœur enflammé.<sup>180</sup> Son bras droit replié, rapproche le cœur de sa poitrine. Dans la main gauche, elle tient la crosse de mère abbesse. Elle est représentée en attitude mystique<sup>181</sup>.

Seconde travée :

<sup>177</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.49 : très tôt une tradition légendaire professa que l'Ascension eut lieu au sommet du Mont des Oliviers et que la double empreinte des pieds du Christ était restée visible à la surface du rocher.

<sup>178</sup> A partir du XIème, cette typologie iconographique est fréquente : le Christ monte seul au ciel, les apôtres et Marie assistent à l'Ascension, le nombre des apôtres est variable (11 à 14). Ils sont généralement douze avec saint Paul qui remplace Judas.

<sup>179</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.326 : « A partir du XIVème siècle on a tendance à confondre la Transfiguration avec l'Ascension du Christ (...). Il est figuré en sustentation, les mains étendus, de part et d'autre, Moïse et Elie sont agenouillés en prière ; les apôtres sont accablés ».

<sup>180</sup> Allusion à l'amour de Dieu et de son prochain, qui a embrasé son cœur.

<sup>181</sup> Sainte Gertrude de Helfta, entra au couvent à l'âge de cinq ans. La liturgie et les prières lui révélèrent l'Amour du Christ ( voir Dalmau , B. : *Santoral*, Montserrat 1996, p.130 : « A cinc anys ingressà al monastir de Helfta , pero el tomb decisiu el féu als vint-i-cinc, en què es convertí en una gran mística. Tingué l'habilitat d'harmonitzar la seva devocio al Cor de Jesús amb una vivencia lituèrgica solida. S'adormí en el Senyor l'any 1301 ».)



Dans un cadre mixtiligne ornementé par des éléments végétaux est représenté Jésus parmi les Docteurs de la Loi. La composition se divise en deux étages, hiérarchisée et symétrique. Les anges représentés dans les angles supérieurs et ceux qui flanquent le cadre sont identiques à ceux qui sont représentés sur la seconde travée latérale gauche (Fig. 92).

Au centre et ce dans la partie supérieure de la composition, Jésus assis sur un trône disposé en haut de quatre marches, est intronisé. Son bras droit est levé : soit il reproduit le geste de la bénédiction ou s'apprête à prêter serment.

**Figure 92 : Jésus entre les Docteurs**

Autour, formant un cercle, les docteurs s'adressent à lui. Ils ont pour la plupart un attribut de leur enseignement et de leur sagesse : un livre.

### **Entablement**

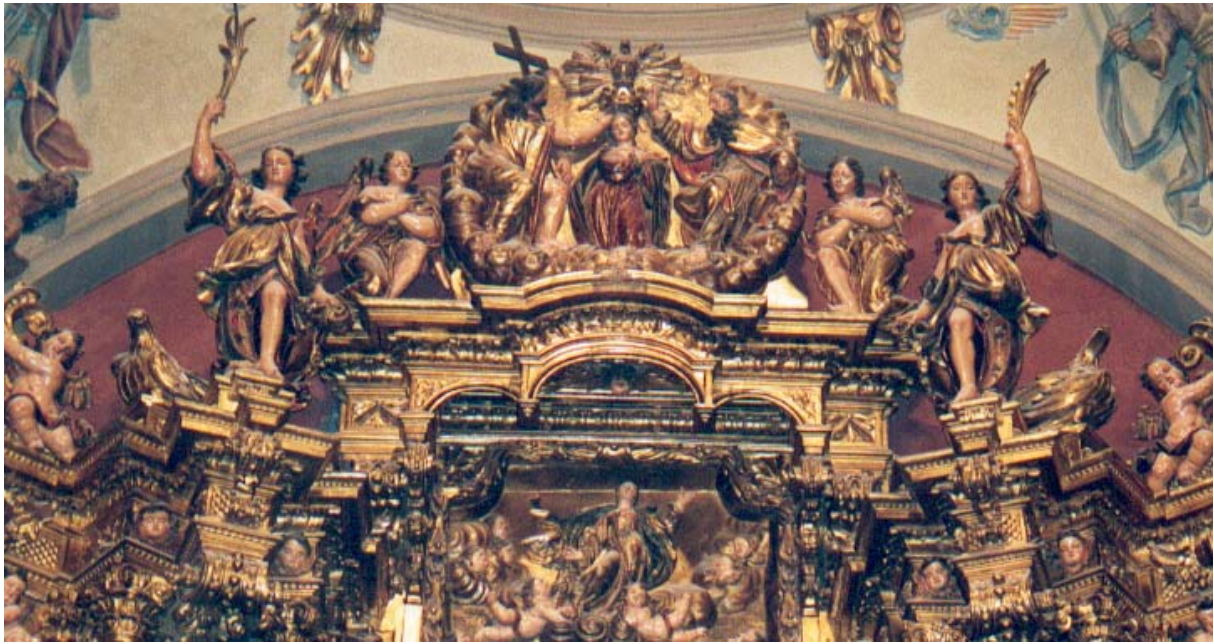
Un entablement sépare le second corps du retable de l'attique. Il se brise et avance au-dessus des colonnes torsées. Il est constitué par une frise richement décorée de motifs végétaux. Au-dessus d'une tête d'ange, située au centre des travées latérales, une corniche saillante rompt la structure de l'entablement.

### **Attique (Fig. 93)**

Travée centrale :

Dans une ellipse dont l'encadrement est uniquement ornementé par des nuages, desquels sortent des têtes d'anges, est représentée la scène du Couronnement de la Vierge<sup>182</sup>(Fig. 94).

<sup>182</sup> La croyance du Couronnement de la Vierge procède d'un récit apocryphe attribué à un évêque de Sardes, Meliton et fut largement diffusé au XIII<sup>ème</sup> siècle par la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine. Le couronnement se situe après l'Assomption dans l'imaginaire médiéval. On retient essentiellement les scènes où Marie est couronnée par le Christ, Dieu le Père ou la Trinité.



**Figure 93 : attique**

Dans un cercle formé par des nuages, la Vierge représentée au centre de la composition est encadrée par le Père et le Fils. Les trois figures sont sculptées en ronde-bosse. Le Christ et Dieu couronnent Marie, les bras croisés sur la poitrine, en attitude de prière. A gauche est représenté le Christ tenant la Croix dans sa main gauche. Sa main droite tient la couronne au-dessus de la tête de Marie. A droite Dieu tient dans sa main gauche un globe surmonté d'une croix<sup>183</sup> et couronne de sa main droite la Vierge. Au-dessus de la tête de la Vierge et au centre de la partie supérieure de l'ellipse, on remarque la présence de la colombe de l'Esprit Saint représentée de face.

Un ange agenouillé, les bras croisés est représenté de chaque côté de l'ellipse.

De chaque côté, placé au-dessus de l'entrecolonnement figure un ange tenant une palme de martyre. A côté de chaque ange est figuré un aigle,<sup>184</sup> symbole de la souveraineté de Dieu.

<sup>183</sup> Symbole de sa toute puissance.

<sup>184</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.19. « Dans presque toutes les cultures antiques, l'aigle était l'oiseau des dieux. Le christianisme en a fait une image tantôt de Dieu le Père, tantôt du Christ. Dans le premier cas, le roi des oiseaux incarne la force et la souveraineté toute-puissante de Dieu, dans le second cas il rappelle l'Ascension du Sauveur et constitue un symbole de résurrection. ».





**Figure 94 : Couronnement de la Vierge**

Travée latérale gauche :

Encadré dans les parties extrêmes par un aigle figuré sur la corniche, représenté adossé à un pendentif soutenu par un ange situé de chaque côté, on peut voir l'image de saint Thomas d'Aquin, reconnaissable à ses attributs, le livre de Docteur et la représentation typologique du Soleil sur sa poitrine (Fig.95). Il est représenté en buste, levant la main droite, reproduisant le geste de la bénédiction ou s'apprêtant à prêcher tout en lisant le livre qu'il tient dans sa main gauche. La partie supérieure du pendentif comporte en son centre une tête d'ange ailée, encadrée par deux sortes de petites volutes. Derrière la tête du saint, sculptée en demi-relief sur le pendentif, figure une auréole.



**Figure 95: saint Thomas d'Aquin**

Travée latérale droite :

La structure architectonique et sculpturale dans laquelle est représenté le buste de saint Vincent Ferrer,<sup>185</sup> est identique à celle de la travée opposée. On retrouve également la présence des aigles à chaque extrémité (Fig. 96). Adossé au pendentif devant lequel il figure en buste, saint Vincent Ferrer de par son attitude donne l'impression qu'il s'apprête à prêcher. On remarque derrière sa tête, une auréole sculptée en demi-relief figurée sur le pendentif.



Figure 96 :saint Vincent Ferrer

## Conclusion

D'iconologie complexe, la thématique principale qui se détache de l'œuvre est incontestablement celle de la Passion du Christ. Elle est cependant indissociable de la thématique mariale, certes beaucoup moins représentée sur l'œuvre. En effet, après l'analyse et l'étude iconologique de l'œuvre on remarque que la prédelle comporte les scènes de la Flagellation, du Portement de Croix, du Couronnement d'épines et du Jardin des Oliviers. Ces diverses scènes appartiennent à différentes séquences de la vie de Jésus. Respectivement, la Flagellation, le Couronnement d'épines se réfèrent à la séquence Dérision et Agonie. Le portement de Croix se réfère à la Crucifixion et le Jardin des Oliviers au Procès de Jésus.

Sur le corps principal de l'œuvre, les scènes représentées d'iconographie mariale sont à relier avec les séquences de la vie de Jésus. La seule que l'on pourrait attribuer à un des cycles de la vie de la Vierge, serait celle de la Visitation de Marie à sa cousine Elisabeth. Les autres scènes, l'Annonciation, l'Adoration des bergers appartiennent à la séquence de la Naissance de Jésus. La Présentation de Jésus au Temple se réfère à la séquence de l'Enfance du Christ.

<sup>185</sup> Saint Vincent Ferrer, dominicain originaire de Valence, prêcha tout au long de sa vie à travers toute l'Europe. On lui attribua 837 miracles reconnus comme authentiques. Il mourut en 1419 (*Diccionario de los santos, op.cit.*, p.227 et Dalmau , B : *Santoral, op.cit.*, p.50).

Les scènes figurant sur le corps secondaire du retable mettent à nouveau en exergue le cycle de la Passion. En effet, l'Ascension et la Résurrection du Christ appartiennent au cycle de la Résurrection. La scène du Christ entre les docteurs se réfère au cycle de Vie publique et paraboles. L'Assomption de la Vierge, que l'on peut mettre en relation avec l'Ascension du Christ, représentée sur le volet opposé, et la Pentecôte, appartiennent aux cycles de la vie de la Vierge. Enfin, fidèle aux nouvelles dévotions cette œuvre n'omet pas de nous présenter un magnifique ensemble figuratif composé de nombreux anges représentés sous différents aspects (Fig. 97, 98, 99).

Tous les thèmes exposés par cette œuvre mettent en valeur la célébration de la Foi et de l'Eucharistie, soutenues par une forte présence hagiographique qui amplifie la célébration des cultes et des dévotions renaissantes grâce à l'application des concepts doctrinaux de l'Eglise post-conciliaire.



**Figure 97: Ange en attitude d'atlante**





Figure 98: anges décorant les gradins de l'autel





Figure 99 : angelot

## RETABLE DU MAÎTRE-AUTEL DE L'ÉGLISE PAROISSIALE SANTA MARIA ASSUMPTA D'ARENYS DE MAR

---

RETABLE : maître-Autel.

EPOQUE : XVIIIème siècle.

DATE : 1706

AUTEUR : Pau Costa.

COMMANDITAIRE : la Paroisse.

CONTRAT : 18/08/1706.

PRIX : 3.300 livres barcelonaises.

MESURES :

    hauteur : 16 m 66 (socle inclus)

    largeur : 9 m 80

    profondeur : 8 m 40

CATEGORIE DE BOIS :

TECHNIQUE : polychromie/dorure.

STRUCTURE :

    horizontale : cinq registres, soit un socle, une prédelle, un corps principal, un corps secondaire, un attique.

    verticale : quatre travées latérales et une centrale

TYPLOGIE : polyptyque concave

ICONOGRAPHIE : mariale, Passion du Christ, hagiographique.

DOREUR : Erasme Vinyals.

CONTRAT : 03/07/1711.

COMMANDITAIRE : la Paroisse.

PRIX : 2.520 livres barcelonaises.

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Arenys de Mar.

EGLISE : paroissiale

VOCABLE : Santa Maria Asumpta

EPOQUE : XVIIème-XVIIIème

STYLE :

REMARQUES : le premier contrat concernant le retable fut signé le 20 janvier 1682, par le sculpteur Francisco Santacruz [A.N.A.M. : Notaire Jaime Arquer, manuel III, f.11, 20/01/1682]. Ce dernier fera uniquement le socle et ne terminera pas l'œuvre. Selon Pons Guri, « *El retablo mayor de Arenys de Mar, obra de Pau Costa* », Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona, Barcelona, 1944, p.8, le blason en albâtre de Sarreal aurait été fait par des artistes originaires de Manresa, Juan y Francisco Grau entre 1660-1662.

#### DOCUMENTATION :

##### . Sources :

Archives Fidel Fita d'Arenys de Mar

- Archives Notariés d'Arenys de Mar

A.N.A.M. : Notaire Jaime Arquer, registres n° 263 (1706-1707), n°267 (1710-1711), n°268 (1712-1713), n°270 (1717-1718).

A.N.A.M. : Notaire Jaime Arquer, manuels n°IV, n°VII (1686).

- Archives Municipales d'Arenys de Mar

A.H.M.A.M. : Notaire Jaime Arquer, manuel n°III.

A.H.M.A.M. : Clavaria (1670-1699).

Archives Paroissiales d'Arenys de Mar

A.P.A.M. : Cuentas de l'Obra, Llibre I (1686).

A.P.A.M. : Cuentas de l'Obra, Llibre II (1682).

A.P.A.M. : Obra I (1638-1642).

Archives du Servei de Restauració de Béns Mobles

S.R.B.M. : Registre n° 3014.

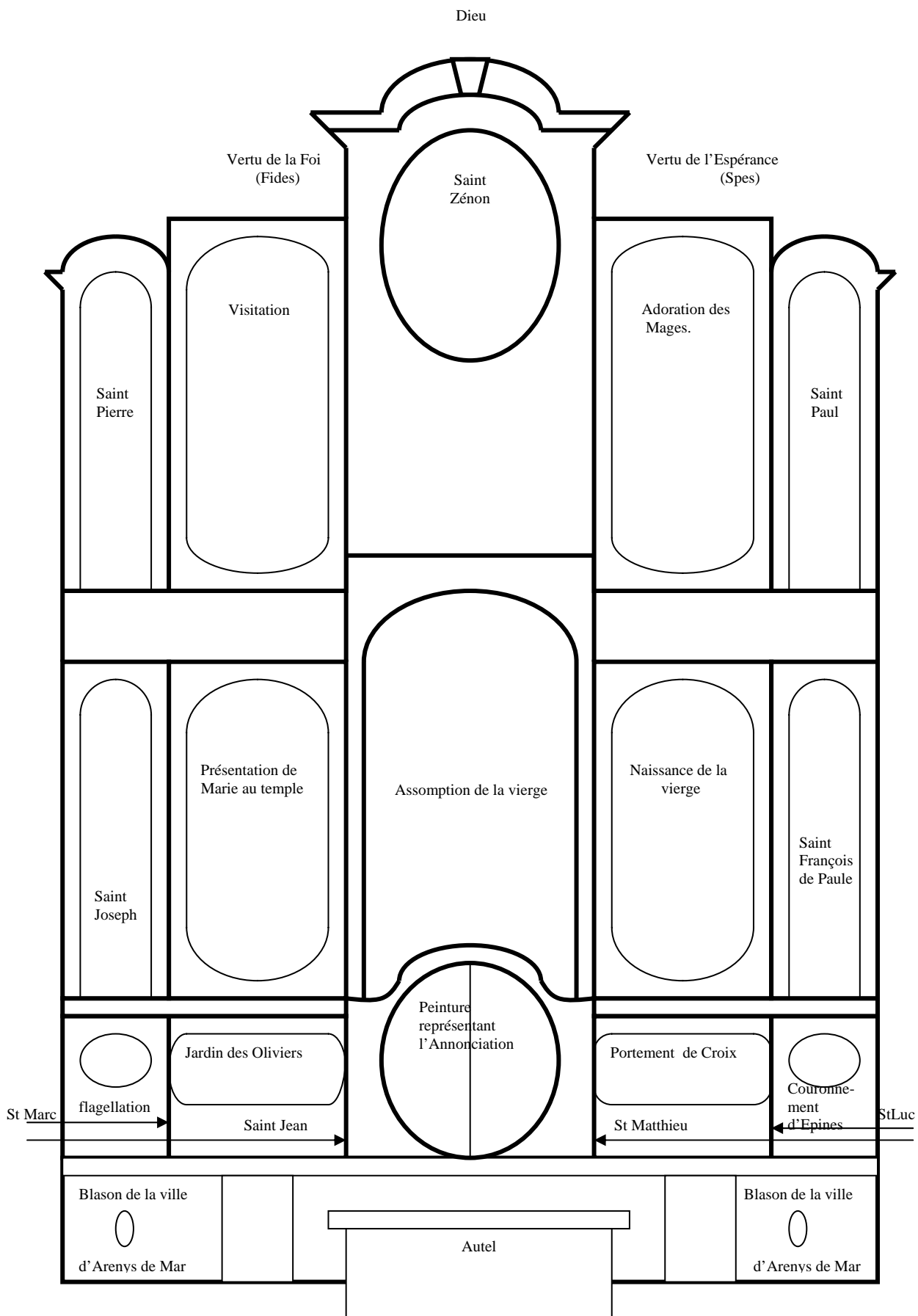
##### . Bibliographie

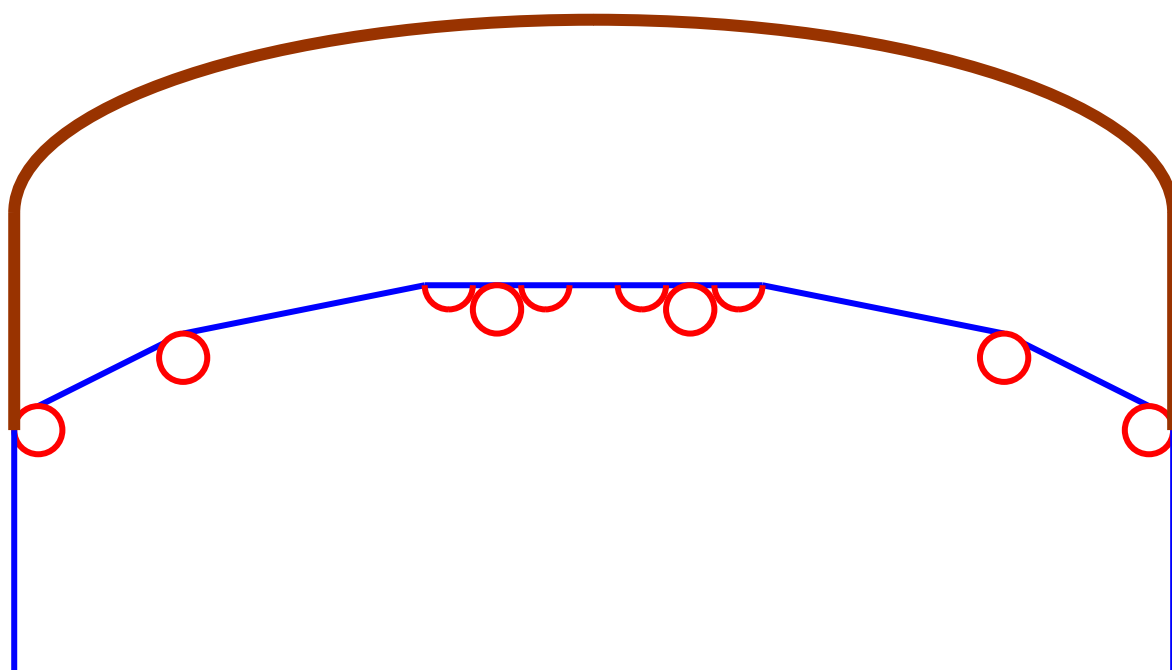
Pons Guri, J.M. : « *El retablo mayor de Arenys de Mar. Obra de Pau Costa* », Anales y Boletín de los Museos de arte de Barcelona, Barcelona, 1944, pp.7-30.

Pons Guri, J.M. : « *Uns gravats italians inspiradors del nostre retaule major* », vida parroquial n° 160, 1968.

Catalogue du Servei de Restauració de Béns Mobles : *Memòria d'activitats del centre de conservació i Restauració de Béns culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya, 1982-1988*, éd. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1988, pp.84-85.

RESTAURATION : 1982, S.R.B.M., Gener Alcántara ; été 1996, équipe du S.R.B.M.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

**Figure 100** : retable maître-autel, église paroissiale d'Arenys de Mar (*page suivante*)







## Typologie

Ce retable de forme concave est structuré architecturalement par quatre travées latérales et une centrale. Cinq registres composés d'un socle, d'une prédelle, d'un corps principal, d'un corps secondaire et d'un attique structurent horizontalement l'œuvre. Le socle occupe un espace important par rapport à la proportion de l'œuvre. C'est d'ailleurs une des caractéristiques du baroque catalan. Le tabernacle qui se trouve dans la prédelle s'érige dans le premier corps ; par décalage de la structure architecturale la niche située au corps principal du retable s'insèrera systématiquement dans le second corps et par conséquent la niche du second corps s'érigera dans l'attique brisant ainsi à plusieurs reprises les entablements qui séparent les différents registres de l'œuvre.

En résumé, la structure architecturale représentée au niveau de la travée centrale se trouve décalée par rapport à la disposition des corps horizontaux conformant l'œuvre. La typologie des colonnes figurant sur le retable est de deux types. En effet, on observe des colonnes à fût lisse recouvertes d'ornementation végétale disposée de façon hélicoïdale, imitant ainsi la colonne torse ainsi que quelques colonnes d'architecture modulaire. Le second type de colonne que l'on peut observer sur l'œuvre, sont les colonnes torsées à six spirales essentiellement présentes sur le second corps du retable.

D'un point de vue typologique les entablements qui séparent les différents corps de l'œuvre mettent en valeur l'aspect purement baroque bien qu'ils se brisent à divers niveaux. Ils constituent ainsi un premier « plan » au-dessus des colonnes qui séparent les volets. La brisure des entablements créait des formes concaves et convexes. En introduisant des courbes - étant donné la grandeur, la profondeur et la largeur de l'œuvre -, le retable gagne ainsi en dynamisme dans son mouvement architectural.

## Socle

Contrairement à l'ensemble des retables étudiés jusqu'ici, le socle de ce retable n'est pas constitué de panneaux de bois formant des compartiments. La matière principale qui compose le socle est du Jaspe de Tortosa. Les motifs représentés sont de types géométriques, de couleur blanche et noire, parfaitement répartis sur l'ensemble du socle. Par rapport à la proportion globale de l'œuvre, l'espace qu'occupe ce dernier est assez important et proportionnel aux mesures du retable.

A chaque extrémité du socle, on observe le blason de la ville d'Arenys de Mar, en albâtre (Fig. 101). L'écu est de type classique. Les deux tiers en chef représentent un arbre à feuillages profus et le tiers en pointe, figure la mer. L'espace qu'occupe horizontalement les motifs décoratifs va du côté dextre au côté senestre. Le contour de l'écu est ornémenté par des anges. Deux, disposés sur des supports type console, semblent maintenir la pièce. Un troisième, placé au-dessus du chef de l'écu, couronne l'ensemble. La disposition des trois anges forme une composition triangulaire. Une tête d'ange ailée, placée en dessous de l'écu, équilibre l'ensemble ornemental du contour, en donnant l'impression de soutenir la pièce.



**Figure 101 : blason de la ville d'Arenys de Mar**

### **Prédelle**

Etant donné la structure architectonique de cette pièce du retable, on constate qu'elle se divise en deux parties : un premier niveau sur lequel sont représentés les quatre Évangélistes (Fig. 102, 103, 104, et 105), et un second, représentant différentes scènes de la Passion sur les travées latérales. Au centre figure le tabernacle.

Disposés à chaque angle correspondant à la jonction des travées latérales, au niveau des quatre colonnes, les quatre évangélistes adossés aux panneaux de la prédelle sont représentés assis, identifiables à la présence de leurs attributs respectifs figurant à leurs côtés : le lion,



l'aigle, le taureau et la représentation humaine<sup>186</sup> (Fig. 106 et 107). L'ensemble de cette partie de la prédelle est doré. Elle comporte des motifs ornementaux ainsi que quelques anges.



Figure 102:saint Marc

Figure 103:saint Jean

Figure 104: saint Matthieu

Figure 105: saint Luc



Figure 106: attributs de Saint Matthieu et de Saint Luc : la forme humaine et le taureau

<sup>186</sup> La forme humaine est l'attribut de saint Matthieu, le lion est celui de saint Marc, le taureau ou le bœuf sont ceux de saint Luc et l'aigle est l'attribut de saint Jean. Ces symboles sous formes d'êtres vivants sont apparus dans la représentation iconographique à partir du Vème siècle. Ces représentations ont pour source la vision d'Ezéchiel (Ez 1, 1-28) et l'Apocalypse (Ap 4, 1-11). Ces symboles sont souvent représentés avec les Evangélistes ; ils servent à les identifier. Ils peuvent aussi figurer seuls.



**Figure 107: attributs de Saint Marc et de Saint Jean : le lion et l'aigle**

Au centre figure le tabernacle. Il est de forme convexe et elliptique. Formant un encadrement elliptique, les portes servent de support à une représentation picturale.



La scène reproduite est celle de l'Annonciation (Fig.108). Marie en attitude de prière fait face à l'archange Gabriel qui vient lui porter le message. Dans la partie supérieure de la représentation picturale, entre la Vierge et l'archange est représentée la colombe de l'Esprit saint, entourée d'anges cernés par un halot de lumière dorée et de nuages. Entourant le tabernacle, on remarque un encadrement sculpté, richement orné d'éléments végétaux et architectoniques, de quelques têtes d'anges ainsi que des anges.

**Figure 108: l'Annonciation**

Les anges sont au nombre de quatre, répartis équitablement de chaque côté du tabernacle. Ceux qui sont représentés dans la partie supérieure paraissent soutenir le fronton mixtiligne



qui couronne cette pièce. Les têtes d'anges disposées entre les niveaux supérieur et inférieur de l'ensemble architectonique, sont situées à distance égale entre les deux points extrêmes.

Dans la seconde partie qui compose cette prédelle sont représentées des reliefs figurant des scènes de la Passion du Christ. Séparant la travée centrale de la première travée latérale gauche, on observe la représentation d'un support en forme de gousset, décoré par de nombreux motifs végétaux.

Travées latérales gauches :

Première travée :

Dans un cadre elliptique comportant une ornementation botanique et une tête d'ange située au centre du niveau supérieur est figurée la scène du Jardin des Oliviers. A gauche de la composition sont présents le Christ et l'ange. La représentation vestimentaire de ces deux personnages donne une sensation de mouvement, ce qui apporte un certain dynamisme à l'ensemble de la composition. L'ange, suspendu dans les airs tient le calice. Des nuages, sortent les rais lumineux de la divinité dirigés vers le Christ. Ce dernier agenouillé, les mains jointes sur la poitrine, s'adresse à l'ange.

A droite, trois de ses disciples, Pierre, Jacques et Jean sont représentés endormis. Le fond décoratif est essentiellement composé par un ensemble végétal, botanique et sylvicole. Au fond de la composition, en second plan, on remarque les soldats romains guidés par Judas tenant une lampe, entrant dans les lieux et s'apprêtant à arrêter le Christ.

Séparant la première de la seconde travée on observe un support identique à celui précédemment cité.

Seconde travée :

Dans un cadre elliptique plus étroit, mais identique, sculptée en demi-relief est représentée la scène de la Flagellation du Christ (Fig. 109).



**Figure 109: Flagellation du Christ**

Au centre de la composition figure le Christ attaché à une colonne basse,<sup>187</sup> est représenté presque nu si ce n'est revêtant une sorte de pagne. Placés de chaque côté, les bourreaux au nombre de deux armés de fouets le flagellent. On observe des traînées de sang s'écoulant sur sa poitrine. A gauche, au fond de la composition, sont représentés des spectateurs venus assister à la Flagellation. La représentation du sol ainsi que la disposition des dalles le composant, accroissent la perspective de la composition, lui donnant ainsi une certaine vision de profondeur.

Travées latérales droites :

Première travée :

Dans un cadre elliptique similaire à celui disposé sur la travée opposée, est représentée une scène du Chemin du Calvaire : le Portement de Croix.

Au premier plan, le Christ porte la Croix. La croix est l'élément de la composition qui se détache le plus : la proportion dans laquelle elle est représentée occupe un espace assez important dans l'ensemble figuratif. En effet elle arrive jusque dans la partie supérieure du cadre, occupant ainsi dans une représentation en diagonale un espace vertical allant du bord inférieur au bord supérieur de l'ellipse.

Derrière le Christ, on remarque la présence de l'homme de Cyrène qui aide ce dernier à porter la croix. Devant, agenouillée, s'appêtant à lui essuyer le visage, sainte Véronique. A son côté, un soldat en tête du cortège, tire la corde qui est enroulée autour du cou du Christ, afin de le forcer à marcher.

Au second plan, un soldat joue de la trompette d'une façon triomphante. Dans la partie extrême gauche, derrière l'homme de Cyrène et suivant le cortège, on observe la présence de la Vierge accompagnée par saint Jean et les saintes femmes.

La représentation d'ensemble de cette composition met en valeur un certain dynamisme, une grande mobilité. La sculpture en volume des figures, la représentation vestimentaire, la dramatique qui s'en dégage contribuent à renforcer l'aspect théâtral et réaliste propre au baroque.

Un support richement orné sépare la première travée de la seconde.

---

<sup>187</sup> Mâle, E. : *L'art religieux...*, *op.cit.*, pp. 260-261 : à la fin du XVIème siècle, la colonne de sainte Praxède, colonne de flagellation du Christ, apparaît dans l'art. Deux types de colonnes surviennent dans l'art du XVIIème : celle représentée lors de la flagellation du Christ la nuit de la Passion et celle, dont la représentation fut beaucoup plus appréciée par l'Eglise, du Prétoire de Ponce Pilate (colonne basse) où Jésus fut flagellé sur ordre du Procureur. Les artistes eurent tendance à représenter plus souvent le Christ attaché à cette colonne basse.

Seconde travée :

Dans un cadre elliptique plus petit que le précédent est représentée la scène du couronnement d'épines<sup>188</sup>.

Personnage central, le Christ assis, les mains liées occupe le centre de la composition. Placés de chaque côté, les sbires lui enfoncent sur le crâne la couronne d'épines à l'aide de bâtons entrecroisés. On remarque la présence d'un personnage à chaque extrémité du cadre. A l'extrême droite est figuré un soldat romain.

### Corps principal

Travée centrale :

Dans la niche principale est représentée l'Assomption de la Vierge (Fig.110). La Vierge figure au-dessus d'un support qui semble être un rocher, décoré par une grande richesse ornementale composée d'éléments végétaux et de quelques anges représentés dans diverses attitudes. En-dessous, entre le tabernacle et la niche est représenté un ange tenant dans sa main gauche un étendard de couleur rouge. Une tête d'ange ailée, disposée de chaque côté de l'ange, l'encadre.

L'Assomption de la Vierge est représentée avec une certaine prestance qui met en exergue la magnificence de la sculpture. La Vierge porte une couronne ainsi qu'un nimbe à douze étoiles<sup>189</sup>. Elle a les bras étendus et les yeux levés vers le ciel. Elle revêt une tunique décorée par de nombreux motifs ornementaux peints sur laquelle elle porte un large manteau bleu et doré dont les pans sont rabattus sur les bras. Le manteau retombe également sur l'avant et se croise sur la tunique formant ainsi de nombreux drapés.

Aux pieds de la Vierge, on observe une grande masse nuageuse sur laquelle figurent des anges. Les anges soutiennent les pans du manteau ; ils donnent l'impression de l'aider dans son Ascension au ciel<sup>190</sup>.

A l'intérieur de la niche, occupant la majeure partie du plafond, situé au-dessus de la tête de la Vierge, est figuré l'Esprit Saint duquel sortent les rais lumineux dorés de la divinité.

<sup>188</sup> Ponce Pilate ayant libéré Barrabas, il « livra Jésus après l'avoir fait flageller pour qu'il soit crucifié », (Mc 15,15). Cet épisode se produit à l'intérieur du Prétoire où les soldats conduisent le Christ : « Ils le revêtent de pourpr, et ils lui mettent sur la tête une couronne d'épines qu'ils ont tassé », (Mt 27,29).

Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.103 : la représentation des sbires enfonçant à l'aide de bâtons entrecroisés la couronne d'épines sur la tête du Christ, apparaît au XI<sup>ème</sup> siècle. Ce thème fut pratiquement abandonné au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

<sup>189</sup> Allusion à la femme de l'Apocalypse (Ap.12).

<sup>190</sup> A partir du XVII<sup>ème</sup>, dans le thème de l'Ascension, la Vierge est enlevée au ciel par une cohorte d'anges, alors qu'auparavant la Vierge s'élevait seule.

Entourant la colombe de l'Esprit Saint, intercalées par un nuage et formant un cercle, on compte huit têtes d'anges.

Les parois de la niche sont entièrement dorées et ornementées par divers motifs décoratifs de type végétal, sculptés en demi-relief.

Deux colonnes encadrent la niche. Le premier tiers est richement ornementé par des éléments végétaux. Au centre, on observe la représentation d'un angelot adossé à la base. Le fût de la colonne est recouvert par une exubérante ornementation comportant des motifs végétaux disposés de façon hélicoïdale imitant ainsi la colonne torse. Les quarts de colonnes encadrant la niche sont de type torse et d'architecture modulaire. Ils comportent une décoration végétale entrelacée entre les spirales.



Figure 110 : l'Assomption de la Vierge

Travées latérales gauches :

Première travée :

Dans un cadre elliptique figure la scène de la Présentation de la Vierge au Temple. Au pied des marches qui conduisent à l'entrée du temple, dans la partie inférieure de la composition, sont représentés les parents de la Vierge : Sainte Anne et saint Joachim. A droite on observe la présence d'une femme assise sur une marche accompagnée de ses enfants. On remarque que l'ensemble des personnages figurant dans cette composition, regardent Marie qui s'apprête à rentrer au Temple. A droite, dans la partie supérieure, en haut des marches et à l'entrée du Temple, le grand prêtre Zacharie reçoit Marie et la bénit avant son admission à l'intérieur de l'édifice.

Dans la partie supérieure gauche, on constate la présence d'une grande masse nuageuse composée de têtes d'anges. Les rais lumineux de la divinité sortent de ce groupe et se dirigent vers la tête de Marie. Au fond, en dessous des nuages on remarque un détail architectural : les remparts de la ville de Jérusalem.

Si on observe la disposition des personnages composant cette scène ainsi que la situation des éléments architecturaux, on en conclura qu'il s'en dégage un effet d'optique mettant en valeur une certaine perspective. Cette perspective en fait ne fait qu'accroître non seulement le réalisme qui s'en dégage mais aussi un certain dynamisme quant à la représentation sculpturale de la scène. Le concept théâtral et réel du baroque s'affirme pleinement dans ce genre de représentation.

Séparant la première travée de la seconde est disposé un quart de colonne torse suivi d'une colonne d'architecture modulaire. Les deux colonnes sont ornementées avec une certaine exubérance dans la représentation végétale.

Seconde travée :

Dans une niche encadrée par deux colonnes richement ornées et d'architecture modulaire est représentée la figure sculptée en ronde-bosse de saint Joseph, tenant dans ses bras Jésus enfant<sup>191</sup> (Fig. 111). L'Enfant est enveloppé dans un drap et porte un nimbe rayonné.

---

<sup>191</sup> Le caractère de grandeur de la sainte famille contribua à développer l'exaltation de saint Joseph. « *Un grand changement survient au XIV<sup>e</sup> siècle, quand son culte est promu par sainte Thérèse d'Avila. Elle fixe le type de Joseph avec son fils, figuré avec un lis* ». Issu de la lignée de David, il est le père nourricier du Christ. En 1870, Pie IX le proclame patron de l'Eglise universelle (Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.204-205).

Sainte Thérèse d'Avila fut celle qui contribua le plus à l'exaltation de son culte. Elle le dénommait « *le père de son âme* ». Elle lui consacra son premier couvent, celui d'Avila.

Saint Joseph regarde l'Enfant. Il est représenté sur un piédestal et porte un somptueux nimbe se détachant de par sa forme et les motifs ornementaux qui le décorent. Il revêt une tunique décorée par différents motifs peints et un manteau doré. La représentation vestimentaire suggère une ampleur dans les mouvements supposés. Les nombreux et larges plis qui conforment l'ensemble amplifient les divers drapés et ainsi mettent en valeur le réalisme qui se détache de l'image.



**Figure 111 : saint Joseph et le Christ enfant**

La partie extrême du retable se termine par une colonne d'architecture modulaire et un quart de colonne torse.

Travées latérales droites :

Première travée :

Dans une ellipse est représentée la scène de la naissance de la Vierge. Au premier plan de la composition trois personnages féminins s'occupent de Marie. L'une d'entre elles porte l'enfant dans ses bras. Les deux autres semblent l'aider. A l'avant de la composition, au centre on remarque le berceau et le bac destiné au bain de l'enfant. Au-dessous, discrètement gravé le nom du maître doreur, « Vinyals » et la date de « 1712 »<sup>192</sup>.

---

Dès le XVIème, les images de saint Joseph se multiplièrent. Il était alors représenté en homme jeune et non plus en vieillard. Toutefois il est souvent représenté avec l'Enfant. Selon Emile Mâle, c'est durant les années de l'enfance du Christ que la grandeur de saint Joseph se manifesta.

<sup>192</sup> Etant donné que le contrat de dorure fut signé en 1711, on peut supposer que les travaux furent terminés à la date qui figure sur ce médaillon, CD-R 1, annexe n°198, p. 1516.



Au second plan, à droite, sainte Anne est représentée sur son lit. Une servante s'occupe d'elle. Au-dessus on remarque un dais en forme de coupole duquel pendent des rideaux. Des anges représentés de chaque côté, ramassent les pans des rideaux afin que l'on puisse voir sainte Anne.

A gauche, deux autres femmes sont représentées. L'une porte un drap. On peut supposer que ce dernier servira à envelopper l'enfant après le bain. Au fond, à l'arrière plan de la composition on remarque une allée bordée d'arbres.

A peu près au même niveau, dans la partie supérieure de la composition, apparaît une masse nuageuse ainsi que quelques anges. Au-dessus on observe la présence de la lumière et des rais lumineux de la divinité.

Un quart de colonne torsé et une colonne d'architecture modulaire séparent la première travée de la seconde. Les deux sont décorées par une exubérante ornementation végétale. Elles comportent au centre de leur base un ange adossé et représenté de face.

Seconde travée :

Figurant en ancien avec une longue et large barbe, saint François de Paule<sup>193</sup> (Fig. 112) est représenté dans une niche identique à celle de saint Joseph située sur la travée opposée du retable.

Il revêt l'habit noir de l'ordre des Minimes dont il est le fondateur. Dans sa main gauche il tient une crosse abbatiale. L'autre attribut est un médaillon à typologie de soleil, figuré au-dessus de la niche de saint François de Paule, tenu par un angelot et sur lequel on peut lire le mot « *CHARITAS* » (Fig. 113).

La partie extrême du retable se termine par un quart de colonne torsé et une colonne d'architecture modulaire, toutes deux richement ornementées.



**Figure 112 : saint François de Paule**

<sup>193</sup> Saint François de Paule naquit en 1416. Ermite, il fonda l'Ordre des Minimes. Louis XI fit appel à lui pour le guider et l'aider au moment de sa mort. Il décéda en France à l'âge de 91 ans.



**Figure 113 : attribut de saint François de Paule**



**Figure 114: ange portant une lire (litanie)**

## Entablement

L'entablement qui sépare le corps principal du corps secondaire est structuré par une corniche et une frise décorée par des motifs végétaux en forme de guirlande.

Au centre de la première travée, on observe un angelot représenté sous forme d'atlante. Il donne ainsi l'impression de soutenir la corniche.

L'entablement se brise et ressort au-dessus des quarts de colonnes, formant des voûtes et des arcs mixtilignes au-dessus des niches du corps principal.

Disposés sur la corniche, au-dessus des colonnes du corps principal, sont représentés six anges sculptés en ronde-bosse portant les symboles des litanies. Les six anges sont répartis de façon équilibrée, soit trois sur chaque côté du retable. Les sculptures des anges ainsi que d'autres pièces du retable sont des pièces récentes ; les pièces originales ont été détruites lors des événements de 1936<sup>194</sup>.

## Second corps

Travée centrale :

Couronnant la niche principale et flanquée par deux anges, une pièce architectonique représente un médaillon sur lequel on peut lire l'anagramme marial en lettres d'or sur fond rouge. Au-dessus, dans une niche à forme d'ellipse est représentée l'image sculptée en ronde-bosse de saint Zénon,<sup>195</sup> saint patron de la ville d'Arenys de Mar.

Il est disposé sur un support rappelant la forme d'un rocher et tient dans sa main droite un étendard. Dans sa main gauche, une palme de martyr est représentée. Il revêt un large manteau rouge. Un ange disposé au-dessus de lui s'apprête à lui poser une couronne sur sa tête.

La partie supérieure de la niche est couronnée par un entablement courbé, qui forme une sorte d'arc au centre. Une tête d'ange est placée au niveau de la clé de l'arc.

L'intérieur de la niche forme une voûte en forme de pendentif. La niche est encadrée par deux colonnes et deux quarts de colonnes torsées à six spirales, décorées par une ornementation végétale intercalée entre les spirales, au-dessus desquelles est représenté un ange.

<sup>194</sup> Pons Guri, J.M. : « *El retablo mayor de Arenys...* », *op.cit.*, p.14-15 : « Desde el día de 21 de julio de 1936, hasta comienzos de agosto del mismo año, sufrió diversas mutilaciones. Desaparecieron la imagen de san Pablo, las estatuas de la Fe, Prudencia y Justicia, los cuatros evangelistas, Santiago el menor, san Judas Tadeo, y otras figuras de menos importancia, como àngeles, que suman en conjunto cincuenta y tres piezas, aparte de la mutilación de alguno de los elementos ornamentales. ».

<sup>195</sup> Dalmau, B. : *Santoral*, *op.cit.*, p.52 : « Procedia d'Àfrica i exerci el ministeri episcopal. Fou adversari de l'arrianisme i predicador preocupat per la reforma moral ». Saint Zénon, originaire de la Mauritanie fut nommé évêque lors de la seconde moitié du IV<sup>ème</sup> siècle. Cela ne présenta aucun problème pour l'époque concernée. Ses sermons furent écoutés par les chrétiens de Vérone sans aucune manifestation d'hostilité.

Travées latérales gauches :

Première travée :

Dans un cadre elliptique dont les bords sont ornementés par de nombreux motifs végétaux est représentée la scène de la Visitation.

Au centre de la composition, apparaissent au premier plan les deux protagonistes de la scène : Marie, figurée jeune et sa cousine Elisabeth, représentée plus âgée. La scène se passe à l'extérieur,<sup>196</sup> devant la maison d'Elisabeth. Elles se rapprochent afin de se saluer. Derrière Elisabeth, à la porte de la maison, on observe la présence de Zacharie. Derrière Marie, on remarque saint Joseph<sup>197</sup>.

Des têtes d'anges sont représentées dans la partie supérieure de la composition.

Une colonne et un quart de colonne torse séparent la première travée de la seconde.

Seconde travée :

Dans une niche identique à celle du corps principal, sculpté en ronde-bosse, figure saint Pierre reconnaissable à ses attributs : la clé dans sa main gauche et un livre ouvert dans sa main droite. Il est représenté avec une large et épaisse barbe et porte un nimbe. Il revêt une tunique sur laquelle il porte un grand manteau doré dont l'ampleur ne fait qu'accroître le mouvement suggéré.

Travées latérales droites :

Première travée :

Dans un cadre elliptique est représentée la scène de l'Adoration des Mages<sup>198</sup>.

---

<sup>196</sup> A l'arrière plan est figuré un paysage.

<sup>197</sup> Voir Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, *op.cit.*, pp. 338-339.

<sup>198</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, *op.cit.*, p.224-225 : saint Matthieu (2, 1-12) raconte dans son évangile comment des mages d'Orient furent avertis par une étoile de la naissance d'un roi en Judée. Guidés par l'étoile ils se rendent à Béthléem, le trouvent dans une maison, le contemplent, l'adorent et lui présentent leurs dons. Dans son récit Matthieu ne précise ni le nombre ni les noms de ces derniers. A ce propos E. Mâle (*L'art religieux...*, *op.cit.*, p.249-252) expose que dans ses Annales Baronius se demande si ces voyageurs étaient persans, arabes ou chaldéens. Il ne se pose aucune question quant à leur âge, leur nom et si l'un d'eux était noir. Il était difficile de supposer leur nombre et qu'ils symbolisaient les trois continents. Le symbolisme des légendes du Moyen Age était alors remis en question. Selon Duchet-Suchaux et Pastoureau (p.224-225) une tradition ancienne les avait assimilés aux trois âges de la vie (un représenté jeune, un autre un peu plus âgé et le dernier en vieillard) ou aux trois parties du monde venus rendre hommage au Sauveur. Trois continents sont alors connus : Asie, Afrique et Europe. Les noms de Balthazar, Melchior et Gaspard apparaissent au XIème siècle dans le *Liber Pontificalis* de Ravenne.

En résumé, il ne devait rien subsister de l'iconographie médiévale. Cependant les artistes restèrent fidèles à la tradition et furent moins audacieux que les historiens de l'Eglise. Dans l'art du XVIIème le nombre de mages ne changea pas, toujours représentés au nombre de trois, et l'un des trois est souvent de couleur noire.

A gauche de la composition, Marie, assise, tient l'Enfant sur les genoux<sup>199</sup>. Derrière, est représenté Joseph. A droite et face à la Sainte Famille, sont figurés les trois rois mages : Balthazar, Melchior et Gaspar.

Le premier roi mage s'agenouille devant l'Enfant<sup>200</sup> et s'apprête à lui remettre son don. Les rois portent les attributs royaux : ils revêtent le costume royal composé par un long manteau<sup>201</sup> et une couronne. Les vêtements sont voyants et d'une grande richesse : le roi mage représenté à genoux revêt une cape en hermine. Le deuxième roi semble montrer l'Etoile au troisième.

Dans la partie supérieure de la composition des têtes d'anges sont figurées au milieu des nuages. Au-dessus, au centre, est représentée l'Etoile de laquelle sortent les rais lumineux de la divinité dirigés au-dessus de la tête du Christ.

Une colonne et un quart de colonne torse séparent la première travée de la seconde.

Seconde travée :

Dans une niche identique à celle de la travée opposée est représentée sculptée en ronde-bosse, l'image de saint Paul. Il est vêtu d'une tunique et d'un large manteau. Il porte un nimbe et tient dans sa main gauche son principal attribut : l'épée de sa décollation.

### **Entablement**

L'entablement qui sépare le second corps du retable de l'attique se brise au niveau de la travée centrale, pour être reporté en haut de la niche de saint Zénon.

L'entablement situé au niveau des travées latérales est incurvé en son centre tandis qu'il se brise au niveau des travées latérales pour avancer au-dessus des colonnes. Il est structuré par une corniche et une frise richement ornementées.

### **Attique**

---

<sup>199</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.225 : cette représentation est empruntée à la disposition adoptée dans l'Antiquité romaine pour représenter les peuples soumis apportant leur tribut au général vainqueur lors de la cérémonie du triomphe.

<sup>200</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.225 : lors du XIII<sup>e</sup> siècle une nouvelle typologie iconographique apparaît : le premier roi mage s'agenouille, le deuxième se retourne pour montrer l'étoile au troisième.

<sup>201</sup> Pendant très longtemps, le manteau fut un des premiers attributs de la souveraineté. Il est porté par les dieux et les rois.

Au centre, on observe un fronton brisé sur lequel est représenté la figure de Dieu. Il est figuré dans une attitude majestueuse. Le bras droit levé, il adopte le geste de la bénédiction. Il porte un nimbe rayonnant et le triangle de la Trinité ( Fig.115)<sup>202</sup>.

De chaque côté de la figure, deux anges représentés sur le fronton brisé tiennent les attributs de Dieu : à gauche, le sceptre et à droite, le globe surmonté de la croix.

A gauche, au-dessus de la première travée latérale est représentée la figure sculptée en ronde-bosse de la Vertu de la Foi, reconnaissable à ses attributs : elle tient dans sa main gauche la croix et dans sa main droite le calice.

Au-dessus de la colonne qui sépare la première de la seconde travée on observe la présence d'un ange identique à ceux qui encadrent la niche située dans le corps secondaire du retable.

Au niveau de l'extrémité du retable, au-dessus de la niche de saint Pierre, un ange musicien joue de la trompette. Une petite pièce architectonique richement ornée termine cette partie du retable.

A droite est représentée, située au même endroit, la Vertu de l'Espérance également reconnaissable par son principal attribut : l'ancre qu'elle tient dans sa main droite. Une petite pièce architectonique termine également cette partie de l'œuvre.



**Figure 115 : attique, représentation de Dieu**

<sup>202</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.328 : le triangle est le signe plus ancien de la Trinité. A partir du Xvème, utilisé comme auréole, il pare la tête de Dieu. ; p.128 : il s'agit d'un triangle équilatéral. Il peut être associé au monogramme du Christ, ou au signe alpha-oméga. A la fin du Moyen Age, il symbolise la Trinité, mais on le retrouve à la fin du XVIème et au XVIIème avec son sens ancien : le nom de Dieu est écrit en caractères hébraïques, au centre du triangle. Au XVIIIème, l'œil de Dieu remplace souvent cette inscription.



## PANNEAUX LATERAUX

Adossés aux parois latérales de l'abside, partant du socle et ce jusqu'à la moitié du corps principal, on constate un grand panneau formé de balustrades, richement ornementé par des motifs végétaux, comportant dans sa partie basse des stalles et dans sa partie médiane, qui pourrait correspondre à la prédelle du retable, des scènes peintes. De chaque côté du retable, sur chaque panneau, deux cadres elliptiques représentant des scènes du cycle de la Passion. Respectivement il s'agit de l'Entrée à Jérusalem, de la Cène, de la Crucifixion et des Femmes au Tombeau (Fig. 16).

Au-dessus une structure architectonique représente une ornementation sculptée de type végétal. L'extrémité du panneau se termine par deux anges, un dans la partie supérieure, l'autre au niveau de la prédelle, tenant un chandelier.



**Figure 116 : panneaux latéraux droit et gauche du retable**

Le panneau situé à droite représente les scènes de la Crucifixion et des Femmes au tombeau, figurées dans un cadre elliptique dont les bords sont richement ornés par des motifs végétaux.

La Crucifixion ( Fig. 117) : au centre de la composition, le Christ est mis en croix par les soldats romains. Au premier plan, on voit un soldat en train de lui clouer les pieds. Quatre autres semblent lui maintenir les bras. Dans la partie extrême gauche de la composition, on aperçoit derrière les soldats probablement la Vierge et un autre personnage féminin.



**Figure 117 : la crucifixion**

Les femmes au tombeau (Fig. 118) : au centre et à gauche de la représentation picturale sont peints deux anges assis sur les bords du sarcophage ouvert, revêtus d'une robe blanche. Ils sont venus dire aux saintes femmes que le Christ était ressuscité. Entre les deux anges, le linceul dans lequel était enveloppé le Christ, repose sur le bord du sarcophage. A droite les Saintes Femmes sont au nombre de trois. Au premier plan la Vierge est accompagnée par Jeanne et par Marie de Magdala.



**Figure 118 : Les Femmes au tombeau**



Selon Duchet-Suchaux et Pastoureau, la visite des Saintes Femmes au tombeau marque le point essentiel de l'événement pascal, avec l'annonce de la Résurrection du Christ. Les versions données par les Evangélistes concordent pour l'essentiel. En résumé pour Matthieu et Marc,<sup>203</sup> les deux Marie sont présentes (Marie de Magdala et l'autre Marie, mère de Jacques<sup>204</sup>), et arrivent au tombeau, avec des vases de parfums pour l'embaumement. Pour Matthieu, l'ange fait rouler la pierre du tombeau. Pour Marc, la pierre est déjà écartée lorsque les femmes arrivent. Selon les deux évangélistes, l'ange revêt une robe blanche. Luc et Jean mentionnent deux anges<sup>205</sup>. Pour Luc il y a trois femmes soit : Marie, Jeanne et Marie de Magdala. Jean ne fait mention que de Marie de Magdala<sup>206</sup>.

La typologie iconographique à partir du XVIIème siècle introduira deux anges et non un seul, selon les représentations précédentes. Rubens vers 1620 (Vienne, galerie Czernin) anime la scène. Gustave doré reprend le thème au XIXème dans sa Bible illustrée (1866)<sup>207</sup>.

Le panneau situé du côté gauche représente les scènes de l'Entrée à Jérusalem et de la Cène. La structure architectonique et la représentation ornementale sont identiques à celle du panneau que nous venons de décrire.

L'Entrée à Jérusalem (Fig.119): au centre de la composition est figuré le Christ arrivant à Jérusalem, ville où il souffrira la Passion. Il est représenté sur un âne. De sa main droite il salue le peuple qui est venu l'accueillir. Représentés de façon équilibrée à chaque extrémité de la composition, deux groupes de personnages composés d'enfants, d'hommes et de femmes, s'inclinent pour certains, acclament pour d'autres, l'arrivée du roi des Juifs. On remarque que quelques personnages tiennent des branches ; certainement pour « *en joncher le route* »<sup>208</sup>.



**Figure 119 : L'Entrée à Jérusalem**

<sup>203</sup> (Mt 28, 1-10) et (Mc 16,1-8)

<sup>204</sup> (Mc 16,1)

<sup>205</sup> (Lc 24, 1-11) et (Jn 20, 8-18)

<sup>206</sup> Il est le seul à mentionner les « *bandelettes et du linge qui a recouvert la tête* », (Jn 20, 4-7).

<sup>207</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.159.

<sup>208</sup> Si on se réfère à l'Evangile de saint Matthieu (21,8), il est dit que : « *Le peuple, venu en foule, étendit ses vêtements sur le chemin ; d'autres coupaient des arbres et en jonchaient la route* ». (...) « *Cela est arrivé, indique Matthieu, pour que s'accomplisse ce que dit le prophète* ». Il cite le livre de Zacharie (Za 9,9) : « *Voici que ton roi s'avance vers toi (...) humble, monté sur un âne* ».

La Cène ( Fig. 120) : assis autour de la table et disposés en cercle, autour du Christ, les onze disciples entourent ce dernier, le douzième, Judas, étant isolé. Le Christ tenant une coupe dans sa main droite est figuré au centre de la table et de la composition<sup>209</sup>. Au niveau de la partie supérieure droite et derrière cinq des onze apôtres, on remarque au fond la présence de Judas<sup>210</sup>. A gauche du Christ, probablement saint Jean qui semble se pencher vers lui<sup>211</sup>.



Figure 120 : la Cène

## Conclusion

Il suffit de se référer aux différentes scènes figurantes sur l'œuvre, pour en conclure que la thématique principale du retable appartient au cycle de la Passion. Ce cycle fonctionne de façon parallèle avec la thématique mariale largement présente sur l'œuvre. Il est d'ailleurs étroitement lié à cette dernière.

Le schéma architectonique de l'ensemble de l'œuvre, - soit l'emplacement des colonnes, des figures, la distribution des reliefs, des niches, des balustrades -, présente un certain équilibre qui met en valeur une authentique harmonie dans la répartition géométrique des éléments qui conforment le retable.

La profusion et l'exubérance des éléments et des motifs ornementaux, la sobriété des figures, des scènes, leurs distributions, le réalisme et l'aspect théâtral qui s'en dégage, la taille

<sup>209</sup> Deux thèmes prédominent dans la Tradition, quant à la représentation de la cène : la trahison de Judas et l'Institution de l'Eucharistie par le Christ. Concernant cette représentation, il s'agit de l'institution de l'Eucharistie. Il est dit que le Christ ayant rompu le pain, il prononça ces paroles : « *Prenez et manger, ceci est mon corps* ». Puis prenant une coupe il dit : « *Buvez-en-tous, car ceci est mon sang, le sang de l'Alliance, versé pour la multitude, pour le pardon des péchés* » [(Mt 26 , 26-28), et voir Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...., op.cit.*, p.80].

<sup>210</sup> Il est aussi souvent placé en face du Christ, au premier plan, comme pour le désigner à la vindicte publique.

<sup>211</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...., op.cit.*, p.81 : les auteurs font référence au fait que les artistes du Moyen Age occidental plaçaient généralement Jean à la gauche du Seigneur. Il se penchait sur la poitrine de celui-ci. Giotto avait représenté saint Jean les yeux fermés, endormi, appuyé sur la poitrine du Christ (Chapelle de l'Arena, Padoue, 1304-1306).

imposante du retable, la conception du schéma architectonique, font que ce retable polyptyque est un exemplaire type de l'art baroque catalan.

## RETABLE SAINT JOSEPH DE L'ÉGLISE PAROISSIALE SANT ESTEVE D'OLOT.

---

RETABLE : saint Joseph

Chapelle de la confrérie de saint Joseph.

EPOQUE : XVIIIème siècle.

DATE : 11/04/1707<sup>212</sup> (contrat initial), 05/06/1726<sup>213</sup> (second contrat pour la suite des travaux), 15/04/1727<sup>214</sup> (dernier contrat pour la fin des travaux de fabrication, suite au décès de Pau Costa en 1726, détenteur du contrat précédent).<sup>215</sup>

AUTEURS : Josep Cortada (1707).

Pau Costa (1726).

Francesc Borge et Francesc Escarpanter (1727).

COMMANDITAIRE : la confrérie de saint Joseph.

CONTRATS : 11/04/1707, 05/06/1726 et 15/04/1727.

PRIX : 950 Livres barcelonaises.

MESURES :

hauteur : environ 6 m 80.

largeur : 5 m 15.

profondeur : 5 m 70.

CATEGORIE DE BOIS : non précisée

TECHNIQUE : polychromie/dorure.

STRUCTURE :

horizontale : cinq registres, soit un socle, une prédelle, un corps principal, un second corps et un attique.

---

<sup>212</sup> CD-R 1, annexe n°180, p. 1485.

<sup>213</sup> CD-R 1, annexe n°223, p. 1551

<sup>214</sup> CD-R 1, annexe n°226, p. 1557.

<sup>215</sup> Le 13 décembre 1709, Josep Cortada ne pouvant plus continuer les travaux de fabrication du retable, étant donné sa nomination comme « *Official del Rey nostre Senyor* » à la cour de l'archiduc d'Autriche à Barcelone, conclut un accord avec un autre sculpteur, Joan Alsina pour la suite des travaux de fabrication de l'œuvre selon les mêmes conditions stipulées lors de la rédaction du contrat initial, sans en informer la confrérie de Saint Joseph, qui en est le commanditaire. Cette dernière n'ayant pas donné son consentement, suspendra les travaux de construction. Josep Cortada intentera alors un procès pour obtenir le règlement des travaux qu'il avait réalisés. Un accord entre les deux parties sera conclu en 1723. L'existence et la durée de ce litige sous-entend que Joan Alsina n'a pu réaliser la suite des travaux de fabrication de l'œuvre, comme il est stipulé dans l'écriture datée de 1709, CD-R 11, annexe n°190 p.1500.

Verticale : cinq travées, soit une centrale et quatre latérales.

TYPOLOGIE : polyptyque brisé.

ICONOGRAPHIE : hagiographique, cycles de la vie de Jésus.

DOREUR :

CONTRAT :

PRIX :

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Olot

EGLISE : paroissiale.

VOCABLE : Sant Esteve

EPOQUE :

STYLE :

REMARQUES : De style baroque, ce retable a été l'objet de l'intervention de quatre sculpteurs sur une période de 21 ans. Bien que chacun a tenté de respecter la facture architecturale générale, il n'en demeure pas moins que le style baroque de cette œuvre ne conforme pas un ensemble homogène et présente à certains endroits un certain éclectisme.

DOCUMENTATION :

. Sources :

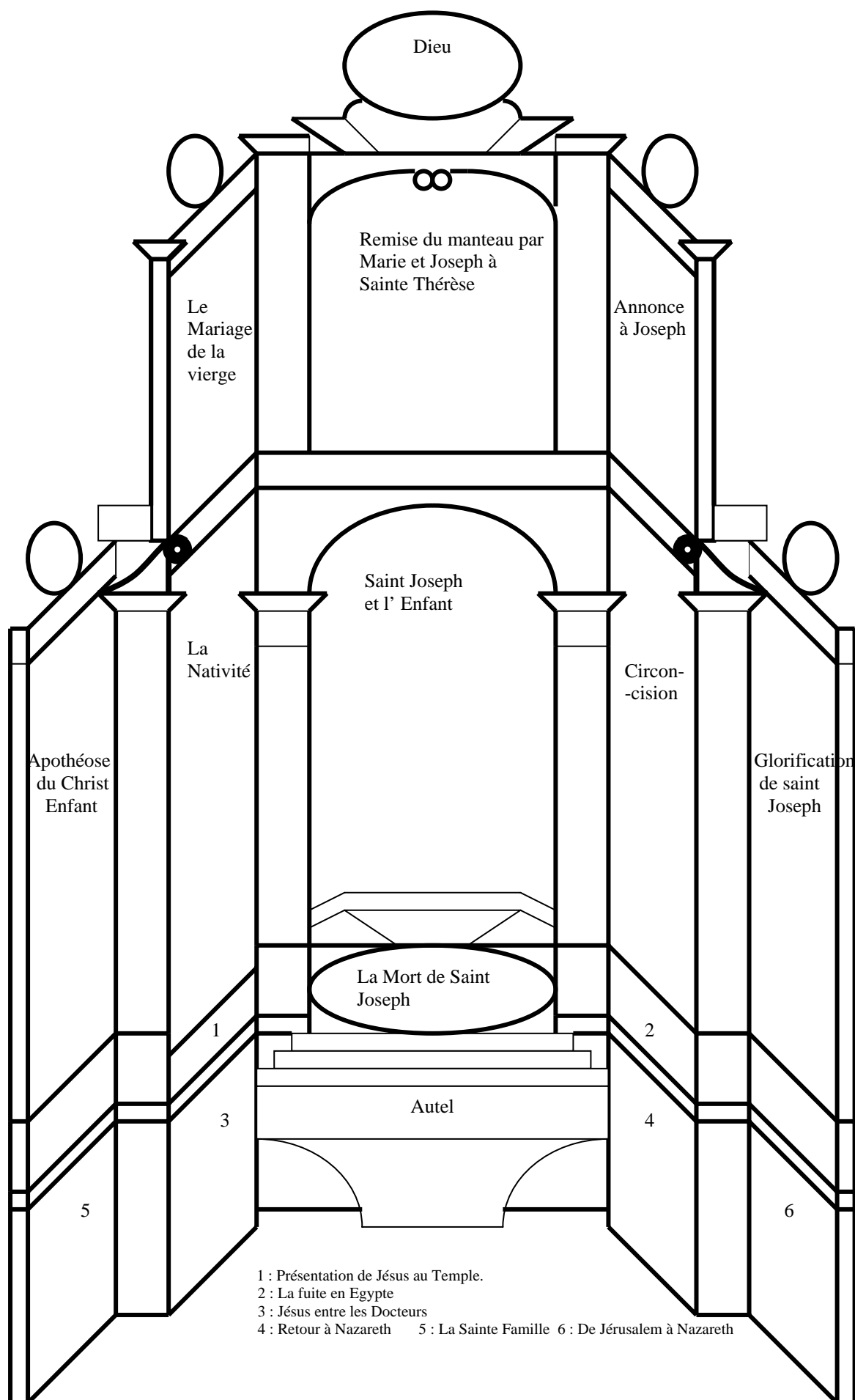
Archives historiques « comarcales » d'Olot

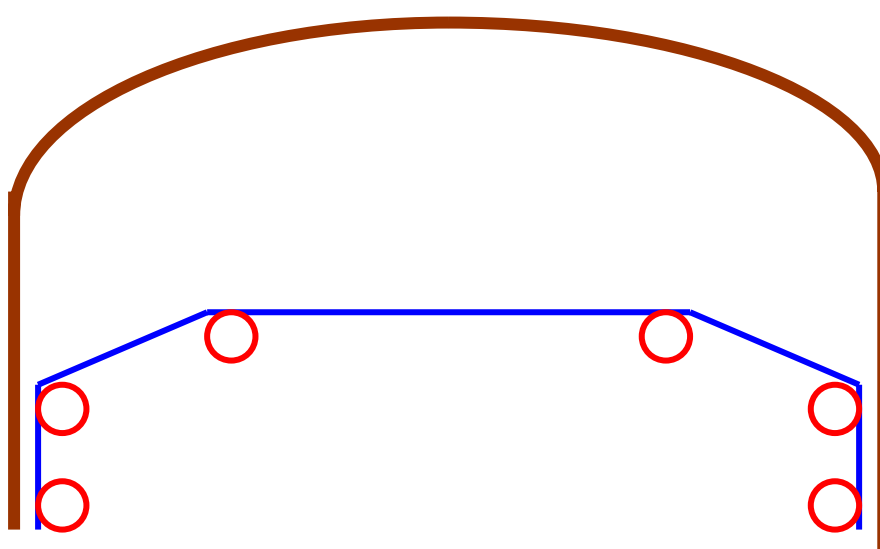
A.C.O. : Notariales d'Olot, notaire F.Masbernat, registres n° 1202 (1707) et n°1204 (1709).

A.C.O. : Notariales d'Olot, notaire J.Oliveras, registres n°1029 (1726) et n° 1030 (1727).

.Bibliographie :

Solà Morales, J.M. : « *El retaule de Sant Josep de la Parroquial d'Olot* », Annals 1978, éd.Pub. P.E.H.O.C., Olot 1979, pp. 355-361.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

**Figure 121** : retable de saint Joseph, église paroissiale d'Olot (*page suivante*)





## Typologie

Polyptyque à typologie brisée, le retable de saint Joseph présente une structure architecturale composée par cinq registres horizontaux divisés par cinq travées verticales. L'ornementation représentée sur l'ensemble de l'œuvre revêt une forte tendance végétale parfois entre-coupée de quelques motifs de type géométrique, formée de courbes et de contre-courbes. Situé dans la chapelle de la confrérie de Saint Joseph, le retable s'adapte parfaitement à la structure architecturale de cette dernière dans laquelle il est inséré, les travées latérales extrêmes s'ajustant parfaitement aux parois des murs latéraux de la chapelle.

## Socle

Le socle composé par quatre compartiments sur lesquels sont représentés des scènes sculptées en demi-relief relatant l'enfance du Christ, se brise dans sa partie centrale formant ainsi une sorte d'encaissement permettant l'insertion de la table d'autel sur laquelle sont disposés trois gradins.

Travées latérales gauches :

Première travée :

Dans un cadre mixtiligne, occupant les trois quart du panneau sur lequel il est représenté, est figurée une scène de l'évangile relatée par saint Luc, qui présente un épisode de la vie de l'Enfance du Christ. Sculptée en demi-relief, la composition représente Jésus entre les docteurs, ou comme le notifie saint Luc dans son évangile, « *Jésus retrouvé au Temple* »<sup>216</sup>. Lorsque Jésus eut douze ans, ses parents l'amènèrent à Jérusalem pour célébrer la fête de la Pâque. Or une fois la fête terminée, Jésus resta à l'insu de ses parents à Jérusalem. Ne le trouvant pas dans la caravane sur le chemin du retour, Joseph et Marie revinrent à Jérusalem pour le retrouver. Après trois jours de recherches, ils le trouvèrent dans le Temple, assis au milieu des maîtres, s'entretenant avec eux (Fig. 122). Tous, s'extasiaient de son intelligence et de ses réponses.



**Figure 122: Jésus entre les Docteurs**

<sup>216</sup> (Lc, 2,41-47)

L'ayant retrouvé, Marie ne put s'empêcher de lui demander les raisons de sa disparition qui les avaient tant inquiété et tant fait pleurer.<sup>217</sup> La réponse de Jésus lui sécha les larmes et ils comprirent le Mystère.<sup>218</sup>

La composition est divisée en deux parties. L'espace supérieur représente la figure dominante de l'ensemble représenté. Au centre, Jésus est assis sur un trône disposé en haut de trois marches, levant le bras droit reproduisant peut-être un geste de bénédiction où s'apprêtant à prêter serment. Autour de lui, formant un cercle, sont représentés les docteurs et ses parents. Tous les personnages ont la tête tournée en direction de l'Enfant, donnant l'impression de l'écouter avec grande attention. Seule Marie, figurée aux côtés de Joseph, dans la partie supérieure droite de la composition, semble adopter une attitude beaucoup plus humble, à la fois émue et soulagée de l'inquiétude de la disparition de son fils, le bras droit replié sur sa poitrine et la tête penchée légèrement vers l'avant.

La partie supérieure de la composition est composée donc par Jésus au centre encadré à gauche, par deux docteurs et par Marie et Joseph à droite. L'Enfant revêt une large tunique dorée rehaussée d'un manteau rouge. L'aspect vestimentaire est beaucoup plus élaboré que dans les autres scènes représentées sur le socle. En effet, il en ressort un certain raffinement dans le détail des drapés, des motifs représentés, que l'on ne retrouve pas dans les scènes de la Fuite en Egypte où le Retour à Nazareth, où l'Enfant revêt une tunique beaucoup plus humble. Marie revêt une tunique bleue et porte un manteau doré. Joseph porte une large tunique dorée dont les drapés suggèrent une certaine ampleur.

Les deux docteurs sont richement vêtus. Le premier semble de sa main droite présenter le Fils de Dieu tandis que le second l'écoute, un livre dans sa main gauche.

La seconde partie située au premier plan de la composition, représente les trois autres docteurs, deux de profils et un de dos. Les docteurs situés à chaque extrémité tiennent un livre ouvert sur leurs genoux, symbole de leur sagesse et de leur enseignement. Celui qui est situé à droite de la composition ainsi que celui qui est représenté de dos, à l'image de Jésus lèvent également le bras droit, comme s'ils s'apprêtaient à prêter serment où acquiescer un vote quelconque.

Le cadre dans lequel est représentée cette scène présente un bord orné par une guirlande de petites feuilles mêlées de quelques fruits. La partie supérieure se termine à chaque

---

<sup>217</sup> Évangile selon saint Luc (2, 48-49) : « En le voyant, ils furent saisis d'émotion et sa mère lui dit : « Mon enfant, pourquoi as-tu agi ainsi avec nous ? Vois, ton père et moi, tourmentés, nous te cherchions. » Il leur dit : « Mais pourquoi me cherchiez-vous ? ne saviez-vous pas que je dois être chez mon Père ? » »

<sup>218</sup> Père Croisset : *Novísimo Año Cristiano o ejercicios devotos*, tome III, éd. Libreria Católica de Pons y C<sup>a</sup>, Madrid/Barcelona 1847, p.319.

extrémité par une décoration de type végétal formant courbes et contre-courbes et en son centre sont représentées deux volutes. Deux grandes courbes se terminant par une volute flanquent le cadre de chaque côté.

Le quart du panneau restant comporte une décoration de type végétale profuse, se terminant par une guirlande végétale richement fournie comportant à chaque extrémité un ruban. Au-dessus, deux grandes volutes semblent servir de support au cadre mixtiligne. L'ensemble de l'ornementation est doré.

Seconde travée :

Sur un panneau comportant une ornementation de type végétal différente est représentée une autre scène correspondante au cycle de l'Enfance du Christ. Dans un cadre mixtiligne est figurée la Sainte Famille dans une scène domestique.<sup>219</sup> L'épisode figuré se passe dans l'atelier de Joseph, à Nazareth. Au premier plan sont représentés Joseph en train de travailler une pièce de bois, un maillet dans la main droite et un ciseaux à bois dans la gauche, aidé de son fils qui tient de sa main droite un compas qui repose sur la pièce de bois figurée. Il est difficile d'identifier l'objet qu'il tient dans sa main gauche. Ce dernier semble soutenir ou caler la pièce de bois. Sur la table sont également représentés des outils de menuisier. Au second plan, à droite de la composition est figurée Marie, assise semblant effectuer des travaux de couture. A sa droite, posé sur le sol on observe la présence d'une corbeille contenant du linge. La pauvreté de la décoration de la pièce fait référence à la pauvreté et à l'humilité dans laquelle la Sainte Famille vivait.

Malgré la platitude du décor architectural du fond de la composition, on peut observer un léger effet de perspective par la disposition et la représentation des dalles du sol, créant ainsi un espace visuel mettant en valeur une certaine profondeur de la pièce dans laquelle est représentée cette scène (Fig. 123).

Le bord du cadre dans lequel est figurée cette scène comporte une ornementation presque identique à celle du cadre de la première travée. Une guirlande de feuilles borde le cadre,

<sup>219</sup> L'iconographie de la Sainte Famille relative à son installation à Nazareth lors des cycles de l'Enfance et de la vie publique et parabole du Christ va présenter une grande variété de scènes domestiques lors de la période baroque mettant le personnage de Joseph plus en valeur. D'après Francisco Javier Medina, cette iconographie est purement dévotionnelle et en tant que telle, se trouve écartée de n'importe quel programme iconographique. Son fondement pourrait provenir des évangiles apocryphes, plus concrètement de l'Histoire de Joseph, le charpentier. Il cite dans son étude un passage du chapitre IX des évangiles apocryphes qui selon lui aurait pu inspirer les écrivains religieux et donc par conséquent les artistes : « *Cuando aquel inicuo Herodes dejó de existir, volvimos a Israel y nos fuimos a vivir a una villa de Galilea por nombre de Nazaret. Y mi padre José, el bendito anciano, seguía ejerciendo el oficio de carpintero, gracias a cuyo trabajo nosotros podíamos vivir. Jamás se puede decir que él comiera su pan de balde, sino que se comportaba en conformidad con lo prescrito por la ley de Moisés* » (Voir : Martínez Medina, Frco Javier : *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca (Estudio iconológico)*, Monográfica Arte y Arqueología, éd. Universidad de Granada, Granada 1989, pp.56-57, note 32.)

entrelacée par endroit d'une décoration végétale composée de courbes et de contre-courbes se terminant en volutes à certains endroits. La différence est surtout au niveau du reste du panneau où l'ornementation est essentiellement composée par des courbes et des contre-courbes représentées en-dessous du cadre. A l'identique de la travée précédente, l'ensemble du panneau et de l'ornementation est doré.



**Figure 123: la Sainte Famille**

Travées latérales droites :

Structurées et ornementées de façon identiques à celles de gauche, elles représentent deux scènes sculptées en demi-relief relatives au cycle correspondant à l'Enfance du Christ.

Première travée :

Dans un cadre mixtiligne similaire à celui qui est représenté sur la travée opposée, est figurée la scène du Retour à Nazareth<sup>220</sup> de la Sainte Famille après avoir fuit le Massacre des Innocents. Au premier plan de la composition est représentée la Sainte Famille probablement sur le chemin qui les conduira à Nazareth après leur exil en Egypte (Fig. 124).

<sup>220</sup> Evangile selon Saint Matthieu (2, 19-23) : « Après la mort d'Hérode, l'ange du Seigneur apparaît en songe à Joseph, en Egypte, et lui dit : « Lève-toi, prends l'enfant et sa mère, et retourne au pays d'Israël, car ceux qui en voulaient à la vie de l'enfant sont morts. » Joseph se leva, prit l'enfant et sa mère et rentra au pays d'Israël. Mais apprenant qu'Archélaüs régnait en Judée à la place d'Hérode, son père, il eut peur d'y aller. Averti en songe, il se retira dans la région de Galilée et vint habiter dans une ville appelée Nazareth, afin que s'accomplisse ce qu'avaient dit les prophètes : « On l'appellera Nazaréen ».



**Figure 124 : Retour à Nazareth**

A gauche de la composition est figuré Joseph, à pied, à côté de Marie et de Jésus juchés sur un âne. Il tient dans sa main droite le bâton de pèlerin, un des attributs utilisés dans sa représentation iconographique. Il est représenté en homme jeune,<sup>221</sup> vêtu d'une tunique et d'un large manteau comportant de nombreux drapés ce qui rompt toute sensation de statisme et caractérise l'idée de mouvement. Son bras gauche est levé comme s'il indiquait à la Vierge le groupe de nuages dans lequel sont représentés des anges. En effet au-dessus de la Sainte Famille est représentée, dans la partie supérieure de la composition, une masse nuageuse dorée dans laquelle on aperçoit de petits anges. Il s'agit probablement de l'allusion au songe de Joseph relative à sa décision d'aller en Galilée et non en Judée.<sup>222</sup>

Au centre de la scène sont représentés la Vierge et Jésus assis sur un âne, « *symbole d'humilité, de pauvreté, de patience et de courage* ». <sup>223</sup> La Vierge revêt une tunique ainsi qu'un large manteau qui lui recouvre la tête. Sa tête est tournée en direction de Joseph et semble l'écouter.

<sup>221</sup> Dès le XVI<sup>ème</sup> siècle, grâce à Thérèse d'Avila qui promeut son culte, l'image de saint Joseph se multiplie. On va désormais représenter le saint en homme jeune, fort, aux cheveux noirs au détriment de l'image iconographique traditionnelle : celle d'un homme vieux.

<sup>222</sup> (Mt 2, 22-23).

<sup>223</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et .....*, op.cit., p25.

Au second plan, à l'extrémité droite de la composition, un grand arbre est figuré. Son essence est difficile à identifier. L'espace dans lequel il est représenté occupe presque toute la hauteur de la composition. Symbole de vie, il est le lien « *entre les mondes souterrain (les racines), terrestre (le tronc) et céleste (les branches)* ». Associé à la Vierge, il devient un élément de comparaison dans le sens où Marie est comparée à « *l'arbre de la sagesse, du fruit duquel naît le Rédempteur* »<sup>224</sup>. En plus d'être un élément ornemental de l'ensemble du paysage dans lequel se déroule cette scène, sa présence au second plan revêt une double fonction :

- il délimite l'espace des deux premiers plans avec le décor de fond, donnant ainsi une sorte de perspective avec l'arrière plan qui représente un paysage à la fois montagneux et désertique, doré dans son ensemble, dans lequel on aperçoit au loin quelques arbres.
- il rappelle aux fidèles que la Vierge a donné naissance « *au chef qui doit paître Israël* »<sup>225</sup> qu'Hérode voulait faire périr.

Sur la branche représentée à l'extrême droite de l'arbre, on remarque la présence d'un oiseau. L'identification de l'espèce à laquelle il appartient est difficile. Cependant il semblerait figurer une colombe, symbole chrétien de l'Esprit Saint (Fig. 125).



**Figure 125 : la Colombe.**

Seconde travée :

Dans un cadre mixtiligne identique à celui qui est sur la travée latérale opposée, est figurée une scène représentant la Sainte Famille, à pied, correspondant certainement à un moment de l'épisode concernant la disparition de Jésus enfant à

<sup>224</sup> Battistini, M. : *Symboles et Allégories*, Guide des Arts, (Ed. Originale : Mondadori Electa spa. Milan 2002), éd. Hazan, Paris 2004, p.248.

<sup>225</sup> (Mt 2, 6)



Jérusalem<sup>226</sup> lors de la fête de la Pâque (Fig.126). En effet si on se réfère à l'évangile de saint Luc qui relate cet événement, après que Joseph et Marie l'aient retrouvé au Temple entre les docteurs de la Loi, on peut lire : « *Il redescendit alors avec eux et revint à Nazareth ; et il leur était soumis. Et sa mère gardait fidèlement toutes ces choses en son cœur.* », (Lc 2, 51). Etant donné le programme iconographique représenté sur le socle du retable (Enfance de Jésus), et la difficulté d'identification de cette scène, on peut supposer qu'elle se réfère à ce passage de l'évangile. Il s'agit probablement du retour de la Sainte Famille après que Jésus ait été retrouvé au Temple par ses parents.



**Figure 126 : De Jérusalem à Nazareth**

Au premier plan de la composition est représenté le groupe Marie-Jésus-Joseph. Le personnage central, Jésus, tient par la main ses deux parents. A gauche est figurée Marie, vêtue d'une tunique bleue et d'un manteau dont on aperçoit les pans dorés, formant ainsi de nombreux plis et quelques drapés au niveau de la partie inférieure de la tunique. Elle tient son enfant de la main gauche. Sa tête inclinée vers Jésus et l'expression figurée sur son visage laisse entrevoir une attitude pensive. Au centre est donc représenté Jésus, en mouvement, donnant la sensation de marcher ne serait-ce que par la position de ses jambes. Il est vêtu d'une simple tunique et d'un manteau. A droite de la composition, et tenant de la main droite celle de son fils, est figuré Joseph, en homme jeune, tenant de sa main gauche le bâton de pèlerin reposant sur son épaule, au bout duquel pend une sorte de sac. Lui aussi a la tête

<sup>226</sup> Ce qui correspond à l'identification iconographique de : « Jésus entre les Docteurs. »

inclinée vers celle de son fils. A l'image de Marie, il en ressort une attitude pensive. Il revêt une tunique rouge et un manteau doré. Au-dessus de la tête de Jésus est figuré un nuage doré duquel sortent les rais lumineux de la divinité destinés à l'Enfant.

La disposition en perspective des arbres de chaque côté, au niveau de la partie supérieure de la composition, donne un effet de profondeur et accentue non seulement la notion d'espace mais aussi celle du chemin parcouru.

### Prédelle

Travée centrale :

« *Je m'assis à sa tête et ma mère à ses pieds. Je tins ses mains dans les miennes pendant une longue heure. Les archanges Michel et Gabriel s'approchèrent de lui, et rendit le dernier soupir avec joie. Je lui fermai les yeux de mes mains et les anges vinrent le revêtir d'une robe blanche* »<sup>227</sup>.

Le récit de la mort de saint Joseph qu'Isolamus a fait connaître dans son livre, et notamment la traduction des propos du Christ, décrivent parfaitement la scène représentée sur la travée centrale de la prédelle.<sup>228</sup>

Dans un cadre de forme elliptique bordé par une guirlande de feuilles sont représentés les acteurs du passage de la mort du Patriarche (Fig.127). Au premier plan, couché sur son lit, Joseph s'endort paisiblement dans la mort entouré de la Vierge, de Jésus, des archanges et de Dieu. Les personnages situés à son chevet sont la Vierge et Jésus. La Vierge représentée au pied du lit, les bras ouverts relève la tête en direction de Dieu représenté au-dessus d'elle.

Le Christ, figuré en homme jeune, barbu est placé à la tête du lit, quasiment penché au-dessus de la tête de son père adoptif, lui tenant le bras de sa main droite.<sup>229</sup>

Dans la partie supérieure de la composition sont représentés portés par un nuage l'archange Gabriel, Messenger de Dieu, et Dieu le Père. Gabriel est figuré en jeune homme imberbe et ailé. Il est représenté en train de voler au-dessus de saint Joseph. A sa gauche, dans une masse nuageuse beaucoup plus ample est figuré Dieu le père. Il regarde la Vierge qui s'adresse à lui.

<sup>227</sup> Mâle, E : *L'art religieux après... , op.cit.*, pp. 322-323, voir aussi note n°2, p.323. L'auteur cite un passage de l'ouvrage d'Isidorus Isolamus O.P., *Summa de donis s. Joseph*, référencé note 2, p.314., qui fait allusion aux paroles qu'aurait prononcé le Christ au moment de la mort de son père adoptif. Emile Mâle, précise que ce récit est un fragment de l'*Histoire de Joseph le charpentier*, Evangile Apocryphe, dont il est conservé une version copte et une version arabe. L'original remonte au IVème ou Vème siècle.

<sup>228</sup> Seuls les anges ne sont pas figurés.

<sup>229</sup> Mâle, E : *L'art religieux après... , op.cit.*, p. 323, voir aussi note 3, p.317. On ne connaît pas la date exacte de la mort de Saint Joseph ni l'âge qu'avait Jésus à ce moment là. On suppose qu'il n'avait pas encore commencé sa prédication et que Joseph n'aurait pu assister à la Passion « *car, dit Gratian, il avait l'âme si tendre, qu'il n'aurait pu supporter la vue de Jésus en croix et qu'il serait mort de douleur : l'âme de la Vierge était plus haute* ».



Il reproduit le geste de bénédiction avec sa main droite et tient le globe surmonté de la croix dans sa main gauche.

Dans la partie extrême droite de l'ellipse, au pied du lit de Joseph est représenté l'archange Michel.<sup>230</sup> Il revêt une large tunique richement ornée par des motifs décoratifs qui semblent être des fleurs. Il porte de grandes ailes dorées. Il est représenté debout, les mains jointes, en attitude de prière.

En arrière plan est représentée une structure architecturale afin de déterminer l'espace dans lequel la scène est délimitée. On aperçoit des piliers reliés par des arcs en plein cintre.

Une légère notion de profondeur de l'espace est mise en valeur par la représentation en perspective des dalles du sol.



Figure 127 : Mort de saint Joseph

Le sentiment de paix, de douceur et de tranquillité ainsi que la sensation aérienne qui s'en dégagent ne serait-ce que par la façon dont est représenté le groupe Gabriel-Dieu, l'attitude de la Vierge et du Christ contribuent à annihiler la crainte que l'individu a au moment du passage d'une vie à l'autre. Selon Isolamus, sa mort fut aussi belle que sa vie, car il expira entre les bras du Fils de Dieu. Les écrivains religieux tel Lancicius, La Serre, Bovio, qu'Emile Mâle cite, s'accordent tous à dire que la mort de saint Joseph devait être celle que « *devait*

<sup>230</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.247 : l'archange saint Michel, chef de la milice céleste et défenseur de l'Eglise, est également psychopompe. Autrement dit il conduit les morts et pèse les âmes le jour du Jugement dernier. Lorsqu'il accomplit cette fonction, sa représentation iconographique s'apparente plus à celle d'un ange qu'à celle d'un chevalier.

*souhaiter tout chrétien* », puisqu'il « *expira entre la Vierge et Jésus* », <sup>231</sup> puisqu'il « *était mort, dit La Serre, entre les bras de la Vie* » et « *C'est de lui, dit Bovio, que nous obtiendrons un heureux passage de cette vie dans l'autre, l'unique vrai bien que nous pouvons désirer dans notre pèlerinage d'ici-bas* ». <sup>232</sup> Le père Croisset en fait l'éloge : « *Es fácil comprender cuan preciosa sería la muerte de este gran Santo, á quien el Hijo de Dios quiso escusar el dolor que le causaría la suya. ¡Qué muerte mas dulce, qué muerte mas preciosa en los ojos del Señor, qué muerte mas santa, que la de el que mereció tener á su cabecera al mismo Jesucristo ! ¡Ser asistido por la santísima Virgen hasta que espiró dulcemente en manos del Hijo y de la Madre ! ¡Qué multitud de espíritus celestiales no acompañarían aquella bendita alma hasta dejarla depositada en el seno de los padres* » <sup>233</sup>. Une si belle mort ne pouvait que séduire. On priait souvent saint Joseph au moment crucial, pour le salut de l'âme de celui où de celle qui allait quitter cette terre. Cela contribua à ce qu'il soit considéré comme le patron de la bonne mort et à ce que de nombreuses confréries adoptèrent son vocable et lui conférèrent le rôle d'intercesseur. <sup>234</sup> C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la mort de saint Joseph fut beaucoup représentée.

Travées latérales gauches :

Séparée de la travée centrale par une console sur laquelle est représenté un « *putto* » adossé, figuré à l'image d'un atlante, suggérant un mouvement de soutien de la colonne qui est placée au-dessus, est située la première travée latérale gauche sur laquelle figure un épisode de l'Enfance du Christ.

Première travée :

Dans un cadre elliptique bordé par une guirlande composée d'éléments botaniques et végétaux est sculptée en demi-relief la Présentation de Jésus au Temple (Fig. 128). La composition se divise en deux groupes. D'un côté, à gauche, est représenté Siméon, les deux enfants de chœur, et un personnage féminin agenouillé. De l'autre, côté droit, est figurée la Vierge, Jésus dans ses bras, Anne la prophétesse <sup>235</sup> et saint Joseph.

<sup>231</sup> Citation de Lancicius.

<sup>232</sup> Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, p.324.

<sup>233</sup> Père Croisset : *Novísimo Año...* *op.cit.*, Tome III, p.320.

<sup>234</sup> Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, p.324 .

<sup>235</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.29 : « Fille de Phanuel de la tribu d'Aser, elle assiste à la présentation de Jésus enfant au Temple. Elle prophétise en parlant de l'enfant qui allait libérer Jérusalem(...). On la montre sous les traits d'une femme âgée, portant tunique, voile, avec un livre où un rouleau à la main ».

Après la circoncision et la purification, Joseph et Marie amenèrent Jésus à Jérusalem pour le présenter au Seigneur<sup>236</sup> et pour offrir un sacrifice de deux tourterelles<sup>237</sup> ou de deux jeunes colombes selon la Loi du Seigneur. Siméon, un homme juste et pieux, poussé par l'Esprit Saint vint au Temple. Il prit dans ses bras l'Enfant que la Vierge lui présenta et il bénit Dieu en disant : « *Maintenant, ô Maître, laisse ton serviteur s'en aller en paix*<sup>238</sup>(...) *car mes yeux ont vu ton salut, que tu as préparé à la face de tous les peuples*<sup>239</sup>(...) *et gloire de ton peuple Israël* ». <sup>240</sup>



**Figure 128 : présentation de Jésus au Temple**

Au centre de la composition, Marie présente l'Enfant à Siméon. Ce dernier coiffé de la tiare, à l'image d'un grand prêtre, s'apprête à prendre Jésus dans ses bras. Anne la prophétesse, vêtue d'un large manteau, la tête recouverte par un voile et Joseph encadrent la Vierge et l'Enfant. Saint Joseph porte une tunique ainsi qu'un large manteau. Derrière Saint Joseph, on observe la présence d'un personnage masculin non identifié qui semble s'apprêter à rentrer dans le Temple. Entre Siméon et la Vierge, à genoux un personnage féminin présente dans une sorte de récipient les deux tourterelles que Marie et Joseph souhaitent donner en offrande. A droite de Siméon est figuré un enfant de chœur tenant un chandelier rehaussé d'un cierge. Au-dessus de l'autel, dans la partie supérieure de la composition est figuré un enfant de chœur porteur également d'un chandelier avec un cierge. Juste derrière celui-ci, en fond de décor est

<sup>236</sup> Comme il est écrit dans la Loi du Seigneur : « *Tout garçon premier-né sera consacré au Seigneur* », (Lc 2,24).

<sup>237</sup> Prescriptions de Moïse (Ex 13, 2).

<sup>238</sup> Allusion à l'évangile selon saint Luc (2, 25) : « (...) *il attendait la consolation d'Israël*(...) ».

<sup>239</sup> Evangile selon saint Luc (2, 26) : « *Il lui avait été révélé par l'Esprit Saint qu'il ne verrait pas la mort avant d'avoir vu le Christ du Seigneur* ».

<sup>240</sup> (Lc 2,29-32).

représenté un grand chandelier à sept bras, doré dans son intégralité et comportant des cierges.<sup>241</sup>

Dans la partie supérieure de la composition est représenté au-dessus du groupe Vierge-Enfant-Joseph-Anne, une masse nuageuse de laquelle sorte des têtes d'anges.

L'aspect vestimentaire de l'ensemble des personnages se caractérise par la représentation de nombreux plis et drapés. L'ensemble contribue à donner une certaine amplitude, une certaine aisance dans la façon de se mouvoir. Il apparaît une certaine théâtralité dans le mouvement.

L'Enfant et Siméon apparaissent comme les protagonistes de la scène. Jésus, présenté par sa mère figure au premier plan. Siméon les bras tendu, s'apprête à le recevoir. Le caractère profond de cette scène met en valeur la Rencontre annoncée par l'Esprit Saint à Siméon.

### Entrecolonnement

Un grand médaillon richement entouré par une ornementation de type végétal composée par de grandes feuilles recourbées et se terminant par une volute dans la partie inférieure, représente en son centre le buste d'une personne féminine, peut-être contemporain de l'époque où fut fabriqué le retable. Le buste, sculpté en ronde-bosse est en bois polychrome (Fig. 129).

La majeure partie de la pièce architectonique est adossée au support qui sert de pilastre à l'image qui est placée au-dessus. Elle est fixée dans sa partie supérieure à la base du support qui la surmonte et dans sa partie inférieure, au compartiment correspondant à l'entrecolonnement. Ce système de fixation lui confère un aspect incliné qui contribue à mettre un peu plus en avant la sculpture qui est représentée au-dessus. Chaque extrémité du compartiment est délimitée par un pilastre décoré par une ornementation à motifs végétaux.



**Figure 129: buste Féminin**

<sup>241</sup> Allusion à la lumière annoncée par Siméon dans l'Évangile selon saint Luc (2, 32) : « (...) lumière pour éclairer les nations (...) ».

Seconde travée :

Sur une pièce décorative dorée dans son intégralité, en forme de cartouche est représenté probablement l'emblème de la confrérie. La décoration qui l'entoure est composée par une ornementation de type végétal formée par des motifs à l'image de feuillages ondulés entrelacés à certains endroits et se terminant par des volutes. Une tête d'ange ailée couronne dans sa partie centrale l'ensemble de la pièce (Fig. 130).



Figure 130 : Emblème de la Confrérie

Travées latérales droites :

Séparée de la travée centrale par une console sur laquelle est représenté un ange figuré à l'image d'un atlante donnant l'impression de soutenir avec sa tête, le dos et son bras gauche la colonne placée au-dessus, se situe la première travée latérale droite de la prédelle.

Première travée :

Dans un cadre elliptique identique à celui de la travée opposée est représentée la scène de la Fuite en Egypte.<sup>242</sup> Au premier plan sculptée en demi-relief, la Sainte Famille en train de fuir le Massacre des Innocents.<sup>243</sup> La Vierge porte l'Enfant dans ses bras, s'avance à pied. Elle est accompagnée de Joseph qui regarde l'ange représenté au-dessus de la Vierge

<sup>242</sup> (Mt 2, 13-15) : l'ange du Seigneur apparaît en songe à Joseph et lui dit de fuir en Egypte, « Lève-toi, prends l'enfant et sa mère, et fuis en Egypte (...) car Hérode va chercher l'enfant pour le faire périr ».

<sup>243</sup> (Mt 2, 16-18) : « Hérode se voyant joué par les mages, entra dans une grande colère ; il envoya tuer à Bethléem (...) tous les enfants de deux ans et au-dessous (...). Alors s'accomplit ce qui avait été annoncé par le prophète Jérémie : Une voix (...) parce qu'ils ne sont plus ».

et de l'Enfant. Derrière on aperçoit un âne. Au-dessus, dans la partie supérieure de la composition, devant une grande masse nuageuse dorée, apparaît un ange, figuré en vol, qui les guide dans leur périple. La Vierge dans sa fuite regarde en arrière. A droite, au niveau de la partie inférieure de l'ellipse, derrière la Vierge est représenté un corps mutilé disposé sur le sol devant un élément architectural, qui semble être la représentation d'une porte, symbolisant peut-être l'entrée de la ville de Bethléem. Il s'agit là d'une claire allusion au Massacre décidé par Hérode.

Le décor de fond représente un paysage montagneux, parsemé de quelques arbres, ayant pour fond, un ciel bleu dont la lumière semble éclairer l'ensemble de la scène.

Thème abondamment représenté à partir du Vème ou du VIème siècle, l'épisode de la Fuite en Egypte va connaître à la fin du XVIème siècle un changement quant à sa représentation iconographique. En effet, selon Emile Mâle,<sup>244</sup> la Fuite en Egypte fut représentée pendant des siècles, « *la Vierge portant l'Enfant dans ses bras assise sur un âne que Joseph conduisait par la bride* ». Or à la fin du XVIème siècle, elle fut représentée différemment dû à la crédibilité ou non de la présence de l'âne, étant donné que l'Evangile ne le mentionne pas dans cet épisode. La nouvelle « Fuite en Egypte » figurait la Vierge avec l'Enfant dans ses bras, à pied, Joseph les accompagnant le bâton de voyageur à la main. L'âne représenté discrètement, suit. Parfois il disparaît totalement. Il est surtout valorisé par les évangiles apocryphes où il joue un rôle important entre autre dans la Fuite en Egypte.<sup>245</sup>

Bien que dans l'iconographie moderne, on avait tendance à représenter les scènes de l'Evangile sur un fond sombre, nuageux afin que rien ne puisse distraire la piété de la contemplation de la vie du Christ, la Fuite en Egypte offrait aux artistes le moyen de figurer un paysage, banni de l'art religieux, un ciel lumineux et bien d'autres détails décoratifs qui permettaient aux artistes d'exprimer autre chose qu'un certain pathétisme et de représenter des espaces beaucoup plus « aérés » avec des horizons beaucoup plus vastes.

### Entrecolonnement



Une pièce architectonique similaire à celle de l'entrecolonnement de la travée opposée est placée au niveau de l'entrecolonnement entre les deux travées latérales droites. La décoration végétale et l'inclinaison de la pièce sont identiques. La seule différence est qu'il représente un buste masculin (Fig.131).

**Figure 131: buste masculin**

<sup>244</sup> Mâle, E. : *L'art religieux après...*, op.cit., pp.252-256.

<sup>245</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.25.



Seconde travée :

De la même façon qu'elle est représentée sur la travée opposée, une pièce en forme de cartouche, dorée dans son intégralité et comportant les mêmes motifs et des ornements végétaux identiques occupe pratiquement l'intégralité de l'espace du compartiment qui lui est destiné.

### Corps principal

Travée centrale :

Dans une profonde niche encadrée par deux colonnes torsées, est représentée l'image de saint Joseph, en homme jeune, tenant Jésus dans ses bras. Il regarde tendrement son fils adoptif. Il tient dans sa main droite un lis. Les plis et les drapés représentés sur la tunique et le manteau de saint Joseph donne une sensation d'amplitude ce qui rompt l'effet statique qui pourrait en ressortir étant donné que l'image n'est pas représentée en mouvement. Les deux personnages portent un nimbe doré, signe de sainteté pour l'un et de divinité pour l'autre. En bois polychrome, le groupe Joseph-Jésus est sculpté en ronde-bosse (Fig.132). L'iconographie médiévale représente essentiellement Joseph dans les scènes de la vie de la Sainte Famille, « *en personnage âgé, barbu et coiffé d'un chapeau pointu* ». <sup>246</sup> Sa représentation iconographique va changer au XVI<sup>ème</sup> siècle quand son culte est promu par Thérèse d'Avila. « *Elle fixe de le type de Joseph avec son fils, figuré avec un lis.* », <sup>247</sup> comme c'est le cas dans l'image que nous venons de commenter. Personne ne contribua autant qu'elle au développement de culte de celui qu'elle appelait « *mon protecteur et mon père* ».

Par ailleurs, comme le souligne Emile Mâle, le caractère de grandeur la nouvelle Trinité <sup>248</sup> va contribuer aussi à l'exaltation de Saint Joseph.

L'image est disposée sur une tablette qui repose sur une console ornementée par trois « *putti* », quasiment nus, figurés en mouvement. Les colonnes qui flanquent la niche sont de type torsé à quatre spirales entre lesquelles s'immisce une ornementation végétale entrecroisée de grappes de raisins <sup>249</sup> et de fleurs formant ainsi une guirlande hélicoïdale. Un

<sup>246</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.205

<sup>247</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.205

<sup>248</sup> Dans l'iconographie médiévale (XV<sup>ème</sup>-XVI<sup>ème</sup> siècles), Joseph n'était pas forcément présent dans la thématique de l'Enfance du Christ. On voyait souvent des Saintes Familles composées par la Vierge présentant son Fils à sainte Elisabeth et à saint Jean. Cependant on se mit à représenter de préférence, et ce en parallèle, de plus en plus des saintes familles composées par Joseph, Marie et Jésus, qui pour les artistes révélaient aux hommes une grandeur surnaturelle (Mâle).

<sup>249</sup> Symbole eucharistique.

«putto» est représenté adossé sur chacune des colonnes, au niveau du tiers inférieur du fût. Le reste du fût est ornémenté par une décoration de type végétale.

Chaque colonne se termine par un chapiteau corinthien dont la corbeille est composée par deux rangées de feuilles d'acanthé, au-dessus de laquelle sont figurées deux volutes à chaque extrémité entre lesquelles se trouve une rosette. Au-dessus de l'abaque sont représentées deux têtes d'ange ailées (Fig. 133).



**Figure 132 : saint Joseph et l'Enfant**



**Figure 133: colonne torse**



Seules les parois intérieures latérales de la niche et le plafond dans sa partie centrale sont ornements. La décoration est de type botanique. La partie supérieure de la niche s'insère au niveau de l'entablement ce qui le brise en son centre.

Travées latérales gauches :

Première travée :

Dans un cadre de type elliptique entouré par une ornementation de type végétal est représentée la Nativité figurant la scène de l'adoration des bergers (Fig. 134).



Au centre de la composition étendu sur un large drap, Jésus vient de naître. Il est représenté dans un berceau et non sur un pan de tissu qui recouvre la mangeoire,<sup>250</sup> où nu sur le sol comme c'était souvent le cas en iconographie médiévale. On est plus dans un contexte de silence et de ferveur. A la fois lumineuse et animée, cette nouvelle Nativité du XVIIème est riche en personnages. La façon dont la Vierge tient le voile, donne l'impression qu'elle présente l'Enfant aux bergers qui sont venus le voir. Elle est agenouillée et le montre à ces derniers qui contemplent avec admiration le Sauveur annoncé par l'Ange du Seigneur.<sup>251</sup>

**Figure 134: Adoration des bergers**

La scène se divise en trois groupes de personnages. Au premier plan les personnages principaux sont Jésus, la Vierge et un berger représenté en attitude admirative. Au second plan figure à gauche le berger qui porte sur ses épaules un agneau,<sup>252</sup> à droite est représenté saint Joseph et entre, on distingue la tête du bœuf et de l'âne,<sup>253</sup> en-dessous desquelles est figuré un enfant émerveillé.

<sup>250</sup> Il s'agit de la mangeoire qui servit de berceau à Jésus citée dans l'évangile de saint Luc (2,7) : « Elle l'emballota et le coucha dans une mangeoire(...) ».

<sup>251</sup> (Lc 2, 9-12) : « L'Ange du Seigneur se présenta à eux (...) leur dit : Soyez sans crainte, car voici que je vous annonce une bonne nouvelle (...) aujourd'hui dans la ville de David vous est né un Sauveur, le Christ Seigneur (...) vous trouverez un nouveau-né emmailloté et couché dans une mangeoire ».

<sup>252</sup> Cadeau d'un pauvre à un plus pauvre que lui.

<sup>253</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.255. Rappelons que la représentation de l'âne et du bœuf provient de l'évangile apocryphe du Pseudo-Matthieu, à partir d'un verset du Livre d'Isaïe : « Un bœuf connaît son propriétaire, et un âne la mangeoire chez son maître » (Es 1, 3), car dans le texte de l'évangile de Luc relatant cet épisode, ils ne sont pas mentionnés.

Le troisième groupe est représenté dans la partie supérieure de la composition, ensemble dans lequel apparaissent plusieurs anges figurés au milieu d'une masse nuageuse. Deux d'entre eux tiennent un phylactère sur lequel on peut lire inscrit en lettres rouges : « *Gloria in excelsis deo in terra pax homine* ». Ce sont les anges de l'armée céleste qui rejoignent l'Ange du Seigneur au moment de l'annonce aux bergers dans l'épisode de la Nativité, pour louer Dieu en disant : « *Gloire à Dieu au plus haut des cieux et sur terre paix aux hommes qu'il aime !* »<sup>254</sup>.

### Entrecolonnement

Au niveau de l'entrecolonnement qui sépare la première travée de la seconde, entre deux colonnes torsées identiques, est représentée l'image d'un individu, sculptée en ronde-bosse, non identifié qui pourrait être, étant donné l'aspect vestimentaire dans lequel il est figuré, un personnage contemporain de la période à laquelle fut fabriqué le retable. Peut-être est-ce la représentation d'un membre de la corporation ou de la confrérie ? Il tient dans chaque main un objet cylindrique difficile à identifier. Une image identique est également représentée dans l'entrecolonnement des deux travées opposées (Fig. 135).



Figure 135 : figures masculines

Seconde travée :

Dans un cadre de forme rectangulaire, flanqué par deux colonnes torsées est représentée la scène de l'Apothéose de l'Enfant Jésus<sup>255</sup> (Fig. 136). Cette représentation d'un épisode de la vie de la Sainte Famille, présente une structure hiérarchisée quant à la situation des personnages qui composent la scène. Le Christ, personnage principal de la scène est

<sup>254</sup> (Lc 2, 13-14).

<sup>255</sup> Solà Morales, J.M<sup>a</sup> : « *El retaule de Sant Josep de la parroquial d'Olot* », Annals 1978, éd. P.E.H.O.C., Olot 1979, p.357.

entouré par Dieu, la colombe de l'Esprit Saint, la Vierge, Saint Joseph, Sainte Anne et Saint Joachim<sup>256</sup>.

Représenté sur un trône disposé en haut de quatre marches, Jésus figuré en enfant préside l'ensemble de la composition. Au-dessus, dans une masse nuageuse de laquelle jaillissent des rais lumineux Dieu le Père est figuré les bras ouverts. Juste en-dessous, sur les nuages, au centre, on aperçoit la colombe de l'Esprit Saint.

A gauche, représentées selon un axe vertical, sont figurées en premier la Vierge puis superposée à elle, à un niveau inférieur Sainte Anne. Le groupe formé par Saint Joseph, reconnaissable à son bâton fleuri, et Saint Joachim sont représentés symétriquement par rapport au groupe Vierge-Sainte Anne. Il sont figurés de la même façon : selon un axe vertical, Saint Joseph en premier, Saint Joachim en second.

Le Christ est encadré par ses parents. A gauche Marie, en attitude de prière, admirant l'Enfant. A droite, saint Joseph, représenté de face, semble tenir de ses deux mains le bâton.

En dessous, à gauche est figurée assise sainte Anne et à droite également en position assise, un livre sur les genoux, saint Joachim.

La partie supérieure de la composition fait également une allusion à la Trinité composée par Dieu, l'Esprit Saint et le Fils<sup>257</sup>. Si on trace un triangle équilatéral dans la tradition de la représentation iconographique médiévale, on constate que Dieu forme la base et le Christ la pointe. En application avec la nouvelle iconographie, on trouve la représentation de ce qu'Emile Mâle<sup>258</sup> appelle « *la Nouvelle Trinité* », <sup>259</sup> plus humaine, « *visible aux yeux des hommes* » qui est celle composée par la Sainte Famille, Jésus, Marie, Joseph.

---

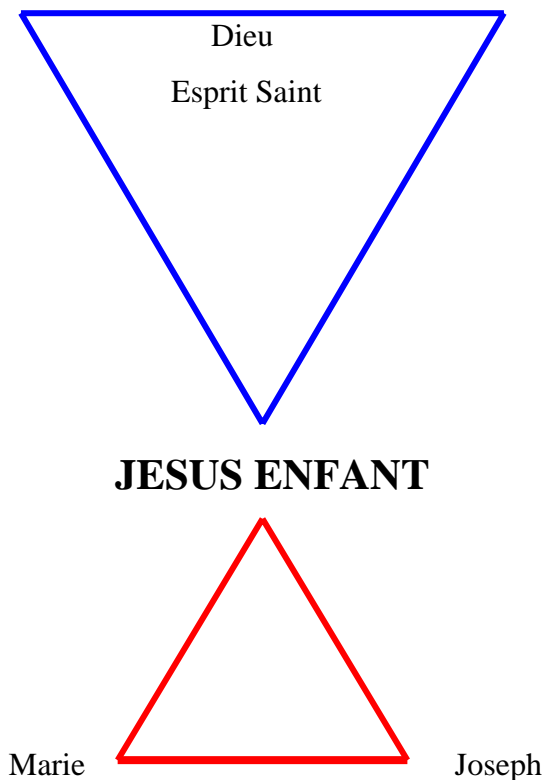
<sup>256</sup> Martinez Medina, Fco J. : *Cultura religiosa en la Granada ...*, *op.cit.*, pp.51-53. Les personnages fondamentaux de la Sainte Famille sont Marie, Jésus enfant et Joseph. Sainte Anne, Saint Joachim, Saint Jean Baptiste enfant, Dieu le Père et l'Esprit Saint peuvent également être représentés dans les figurations de la Sainte Famille. Cependant la Sainte Famille composée de Jésus, Marie et Joseph, est le thème le plus représenté à l'époque baroque. Dans son analyse iconologique concernant le thème de la Sainte Famille, l'auteur souligne la complexité de l'étude du thème étant donné la variété typologique et ses différentes représentations dans la chronologie historique.

<sup>257</sup> Battistini, M. : *Symboles et Allégories...*, *op.cit.*, p.120 : à la fois dogme chrétien de la co-présence de Dieu, elle représente l'achèvement de l'Unité divine dans les trois personnes du Père (puissance), du Fils (intelligence) et du Saint-Esprit (amour). Le dogme de la Trinité fut proclamé en 325 par le concile de Nicée.


<sup>258</sup> Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, pp.310-314.

<sup>259</sup> Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, p.312 : « *Dans ces trois personnes la pensée chrétienne reconstruit une Trinité nouvelle, la Trinité de la terre, image de la Trinité du ciel. Les écrivains religieux conçoivent désormais la Sainte Famille sous cet aspect* ». Pour Saint François de Sales, c'est une « *Trinité en terre qui représente en quelque façon la Sainte Trinité* ». M. de Saint-Cyran voit la Trinité dans l'étable de Bethléem. Jean Blaino, voit dans saint Joseph « *l'image du Père* » et dans la Vierge « *le Saint Esprit lui-même* ». Mâle cite les principaux auteurs religieux qui s'accordent à voir dans cette nouvelle Sainte Famille, une image de la Trinité beaucoup plus accessible à l'homme.

Si on trace un autre triangle équilatéral, on constate qu'il n'est plus inversé,<sup>260</sup> mais qu'il est représenté la pointe vers le haut, coïncidant avec Jésus.



 Représentation de la Trinité

 Représentation de la Nouvelle Trinité

Cette représentation de la Sainte Famille est inspirée à la fois du passé et du présent. En effet elle met en valeur la tradition du passé, par la représentation de la Trinité originelle et présente l'esprit « des temps nouveaux » par la figuration du thème de la « nouvelle Trinité ». On retrouve la persistance de l'iconographie du Moyen Age, présentant une typologie traditionnelle côtoyant la nouvelle iconographie, plus libre et différente. On ne peut s'empêcher de faire une analogie avec la scène de Jésus entre les docteurs de la Loi représentée au niveau de la prédelle, où le Christ est figuré, au-dessus de tous, selon une

<sup>260</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.328 : « Le signe le plus de la Trinité est le triangle équilatéral. Saint Augustin, au IV<sup>ème</sup> siècle, s'en méfie (...). Il ne réapparaît pas avant le XI<sup>ème</sup> siècle et reste peu répandu jusqu'au XV<sup>ème</sup> siècle ; aux XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles, il connaît une grande fortune (...). A partir du XVI<sup>ème</sup> siècle le triangle n'est plus inversé, mais la pointe vers le haut.(...) »

hiérarchie quasi identique. Ces deux scènes mettent en exergue la sagesse de l'Enfant et la grâce qu'il a auprès de Dieu et des hommes.



**Figure 136 : apothéose de Jésus**

Travées latérales droites :

Première travée :

Dans un cadre de forme elliptique orné par une décoration de type végétal est représentée sculptée en demi-relief la scène de la Circoncision<sup>261</sup>(Fig. 137).

Au centre de la composition sont figurés les deux personnages principaux de la scène : Jésus et le prêtre. L'Enfant est couché sur l'autel sur une nappe blanche, encadré par deux autres

<sup>261</sup> Un passage du Livre de la Genèse présente la Circoncision comme le signe de l'alliance de Dieu avec Abraham (Gn 17, 9-14) : « Dieu dit à Abraham : « *Et toi, tu observeras mon alliance, toi et ta race après toi, de génération en génération. Et voici mon alliance qui sera observée entre moi et vous (...) que tous vos mâles soient circoncis(...). Quand ils auront huit jours, tous vos mâles seront circoncis, de génération en génération (...). Mon alliance sera marquée dans votre chair comme une alliance perpétuelle (...)* » ».

Saint Luc rapporte dans son évangile l'application de la loi mosaïque liant la circoncision et le don du nom (Lc 2,21) : « *Quant vint le jour de la circoncision de l'enfant, huit jours plus tard, on lui donna le nom de Jésus, nom qui avait indiqué par l'ange avant qu'il fût conçu dans le sein de sa mère* ».

personnages. Probablement des prêtres.<sup>262</sup> La position dans laquelle est représenté le prêtre suggère à première vue deux hypothèses quand au déroulement de la scène : soit il s'apprête à effectuer l'opération de circoncision, soit il vient de circoncire l'Enfant. Cependant si on observe l'expression du visage de saint Joseph qui est représenté à droite de la composition, à la gauche du prêtre, on remarque une certain effroi sur son visage.

Il en est de même du personnage qui tient l'Enfant, représenté à droite de la composition.

Par ailleurs et ce malgré le mauvais état de la polychromie de la pièce sculptée, on aperçoit quelques tâches de sang sur la jambe droite du Christ. Tout semble indiquer que le prêtre sacrificateur vient de circoncire le Fils de Dieu. L'autre personnage fondamental de la scène est la Vierge, placée à la droite du prêtre. Elle regarde le Christ avec attention et paraît sereine. Au premier plan, dans la partie inférieure de la composition sont représentés deux enfants présentant au prêtre des récipients sous forme de cruche. A l'opposée, au niveau de la partie supérieure de l'ensemble narratif, est représenté une sorte de baldaquin duquel jaillissent des rais lumineux sur lesquels est figuré le monogramme *I.H.S.*,<sup>263</sup> surmonté d'une croix latine placée sur la lettre H (claire allusion à l'imposition du nom de Jésus, le Sauveur). Des pans de rideaux ramassés sur chaque côté de la composition complètent l'aspect décoratif de l'espace dans lequel se déroule la scène.



**Figure 137: la Circoncision**

## Entrecolonnement

<sup>262</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p. 92-93 : l'auteur précise que depuis le XIII<sup>ème</sup> siècle, le nombre de personnages dans la représentation de la scène de la circoncision s'accroît de Joseph et plusieurs prêtres. On peut supposer que les personnages non identifiés sur la scène figurée sur le retable sont des prêtres.

<sup>263</sup> *I.H.S.* est le monogramme grec de Jésus, que l'Eglise latine a interprété : *Jesus, Hominum Salvator* soit Jésus, Sauveur des hommes.



Un personnage identique à celui qui est représenté au niveau de l'entrecolonnement de la travée latérale opposée, est figuré dans une attitude similaire à ce niveau du retable.

Seconde travée :

Dans un cadre de forme rectangulaire identique à celui de la seconde travée latérale gauche, est figurée la « Glorification de saint Joseph » (Fig. 138).

Représenté sur un cercle de nuages, s'élevant vers le ciel, est figuré saint Joseph. On remarque une analogie scénographique avec l'Ascension du Christ. Au-dessus, agenouillé et en attitude de prière, quatre personnages masculins qui selon J.M<sup>a</sup> Solà Morales sont des dévots prostrés<sup>264</sup> devant saint Joseph. La représentation iconographique de cette scène met en valeur le caractère de grandeur que prit saint Joseph dans l'art après le concile de Trente. Si on se réfère au propos d'Emile Mâle, on sait que saint Joseph avait tenu peu de place non seulement dans la liturgie mais aussi dans l'art du Moyen Age. Peu représenté il figurait dans quelques épisodes de l'Enfance du Christ ou de la vie de Vierge. C'est avec la publication du livre d'Isolanus, *Somme des dons de saint Joseph*, en 1522 à Pavie, que l'image de saint Joseph allait changer. Il était désormais une « *créature angélique douée de toutes les perfections* ». <sup>265</sup>

Il a vécu avec le Christ, a été son père adoptif, lui a sauvé la vie lors du Massacre des Innocents, expira entre ses bras. On ne pouvait que louer et glorifier celui qui avait eu une si belle vie et une si belle mort. Celle qui contribua le plus à l'exaltation de son culte fut sainte Thérèse d'Avila.



**Figure 138: Glorification de saint Joseph**

<sup>264</sup> Solà Morales, J.Ma. : « *El retaule de Sant Josep...*, *op.cit.*, p.357.

<sup>265</sup> Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, p.314 : pour Isolanus, cite Mâle, il savait tout sans avoir rien appris, il avait des notions plus élevées sur les choses sensibles, sur la nature de l'âme et sur la morale (...). Il possédait toutes les vertus : « les sept dons du Saint Esprit et les huit béatitudes du Sermon sur la montagne emplissaient son cœur ; la pauvreté fut une de ses béatitudes ».

## Entablement

Un entablement sépare le registre principal du secondaire. Structuré par un architrave, une frise richement ornementée par divers motifs décoratifs et des éléments de type végétal, et une corniche sous laquelle figure des modillons représentant des feuilles, il se brise non seulement dans sa partie centrale dû à l'insertion de la niche principale mais aussi au niveau des entrecolonnements (Fig.139). Au-dessus de la corniche la plus saillante, à l'entrecolonnement, est représenté de chaque côté au niveau de la brisure la plus proéminente, un fronton brisé se terminant par une volute (Fig.140).



Figure 139 : entablement



Figure 140: fronton brisé



## Second corps

De typologie différente de celle du reste du retable, le second corps présente une structure formée par trois travées : une centrale et deux latérales. Les deux autres travées ont été remplacées par une pièce architectonique richement ornementée, sur laquelle figure probablement un saint.

Travée centrale :

Flanquée par deux colonnes torses, dans un cadre de forme rectangulaire se terminant par un arc en anse de panier est représentée une des visions de sainte Thérèse,<sup>266</sup> sculptée en demi-relief. Il s'agit de celle du manteau offert par saint Joseph et la Vierge (Fig. 141).

Au premier plan, dans la partie inférieure de la composition sont représentés au centre Sainte Thérèse en habit de carmélite, la Vierge à gauche et saint Joseph qui s'apprête à la recouvrir du manteau blanc. Une tête d'ange ailée est représentée sur les rais lumineux. Au centre des rais lumineux et au-dessus de sainte Thérèse est représentée une colombe. Il s'agit probablement d'une allusion à une autre de ces visions, celle où une colombe aux ailes parsemées d'écailles de nacre vient planer au-dessus de sa tête. Elle raconte dans sa *Vie* (chap.38), que la veille de la Pentecôte alors qu'elle méditait sur la présence de l'Esprit dans son âme, elle aperçut une colombe voler au-dessus de sa tête : « *Elle était bien différente de celles d'ici bas, car, au lieu de plumes, ses ailes semblaient formées d'écailles de nacre qui jetaient une vive splendeur ; elle était aussi grande qu'une colombe ordinaire.* ». La logique voudrait que la représentation de la colombe, image de l'Esprit Saint symbolise l'inspiration divine. Dans le cas de sainte Thérèse, on pourrait être amené à penser que la colombe serait le symbole du caractère surnaturel de son œuvre en lui conférant ainsi un caractère sacré. Or Emile Mâle nous précise que la colombe se « *voit parfois au-dessus de la tête des prophètes,*

<sup>266</sup> Duchet-Suchaux G., Duchet-Suchaux, M. : *Les ordres religieux*, guide historique, éd. Flammarion (1<sup>ère</sup> éd.1993), 2000, pp.280-281 : née en mars 1515 à Avila, elle animée d'une piété ardente dès son enfance. A seize ans, son père la conduit au couvent des Augustins de Notre-Dame de Grâce. En 1535, à dix-huit ans elle rentre au couvent de l'Incarnation à Avila du « carmel mitigé » (la règle du carmel a été adoucie, « mitigé » par Eugène IV en 1492). Elle revêt l'habit le 2 novembre 1536 et fait profession un an plus tard. La mort de son père en 1543 et puis la vision d'un *Ecce homo* la troublent. A partir de ce moment là, visions et extases se succèdent. Elle raconte dans sa *Vie* ses extases et ses visions. Mystique, elle se distingue aussi par l'élévation de sa pensée et sa grande activité. Elle forme le projet de fonder un monastère selon la règle primitive. Elle obtient la réforme de son ordre des Carmélites déchaussées et fonde à Avila le 24 août 1562, le monastère saint Joseph, son premier couvent réformé. A partir de 1563, elle va multiplier les fondations de couvents ( Couvent de Medina del Campo (1563), Valladolid (1568), Tolède, Pastrana et Salamanque (1570), Ségovie (1574)...). En 1581, les fondations « thérésiennes » obtiennent le statut d'une « province particulière », avec approbation du pape, après que l'Inquisition lui avait interdit de continuer ses fondations (1575). En 1582, elle part pour Burgos où elle fonde un nouveau couvent. C'est à cette époque qu'elle rédige la règle et les constitutions de l'ordre réformé de Notre-Dame du Mont-Carmel. Elle avait fondé quinze couvents en dix-neuf ans. Elle meurt dans la nuit du quatre au cinq octobre 1582. Canonisée en 1622 par la pape Grégoire XV elle sera proclamée Docteur de l'Eglise en 1970 par Paul VI.

*des Pères, ou des Docteurs de l'Église universelle* ». <sup>267</sup> Sainte Thérèse n'ayant aucun de ces titres, ne peut bénéficier du caractère « divin » qu'on serait tenté de lui attribuer. Cela permet de supposer que les rais lumineux qui sont représentés autour de la colombe seraient cette « *vive splendeur* » que reflètent les ailes nacrées de la colombe qui vole au-dessus d'elle.

Alors qu'elle méditait sur la réforme de son Ordre <sup>268</sup> afin de créer un monastère selon la règle primitive dans l'église des Dominicains d'Avila, sainte Thérèse eut le jour de l'Assomption « un ravissement soudain qui alla jusqu'à l'extase » (Mâle). Il lui sembla revêtir « *un manteau d'une éclatante blancheur* ». <sup>269</sup> Elle voit à sa droite la Vierge, et à sa gauche saint Joseph : « *D'abord je ne sus pas qui me le mettait, mais, bientôt, je vis à ma droite la très sainte Vierge Marie, et à ma gauche saint Joseph, mon protecteur et mon père, m'enveloppant de ce manteau ; en même temps, il me fut donné de comprendre que j'étais purifiée de mes péchés* ». <sup>270</sup> La Vierge lui promet que son projet de fonder un monastère réformé se réalisera et passa autour de son cou un collier d'or auquel est pendue une croix : « *La Mère de Dieu, me prenant les mains, me dit que le projet que j'avais formé de créer un monastère se réaliserait ; son Fils avait promis de m'assister, et elle ajouta que comme gage de cette promesse elle me donnait ce collier. En disant ces mots, elle mit à mon cou un magnifique collier d'or, d'où pendait une croix extrêmement précieuse* ». <sup>271</sup>

Peu de temps après sa vision, elle reçut l'accord du pape pour créer son premier couvent. Le monastère Saint Joseph d'Avila fut fondé en 1562.

La représentation de cette vision de sainte Thérèse d'Avila sur un retable dédié à saint Joseph n'est pas inopportune. Nous savons qu'elle fut celle qui contribua le plus activement à l'exaltation de son culte. <sup>272</sup>

<sup>267</sup> Mâle, E. : *L'art religieux après...op.cit.*p.167.

<sup>268</sup> Elle méditait sur ce projet depuis un certain temps. Cependant les nombreux obstacles et difficultés qu'elle rencontrait lui rendaient la tâche presque insurmontable, jusqu'à qu'elle ait eu cette vision qui lui annonça et la conforta dans la réalisation de son projet.

<sup>269</sup> La citation exacte est : « *Il me semble être revêtue d'un manteau d'une éclatante blancheur* » (Vie, chap.41).

<sup>270</sup> Mâle, E. : *L'art religieux après...op.cit.*, p.161.

<sup>271</sup> Mâle, E. : *L'art religieux après...op.cit.*, p.161.

<sup>272</sup> Père Croisset : *Novísimo Año Cristiano...op.cit.*, Tom.III, p.321. Il cite un extrait de sa Vie, (Chap.6) dans lequel elle glorifie et loue saint Joseph : « *Tomé por abogado y señor al glorioso S. José, y encomendéme mucho a él ; (...) este padre y señor mío me sacó con mas bien que yo le sabía pedir (...). Es cosa que espanta las grandes mercedes que me ha hecho Dios por medio de este bienaventurado Santo, de los peligros que me ha librado, así de cuerpo como de alma(...). Esto han visto otras algunas personas, á quien yo decía que se encomendasen á élm tambien por experienciam y hay muchas que le son devotas : de nuevo he experimentado esta verdad(...). Procuraba yo hacer su fiesta con toda la solemnidad que podia...Querria yo persuadir á todos feusen devotos de este Glorioso Santo por la gran experiencia que tengo de los bienes que alcanza de Dios (...)* Quien no halláre maestro que le enseñe oracion, tome este glorioso Santo por Maestro, y no errará en el camino ».



**Figure 141: vision de Sainte Thérèse**

Travée latérale gauche :

Dans un cadre de forme elliptique décoré par une guirlande de feuilles entrelacées, est représentée sculptée en demi-relief la scène du Mariage de la Vierge (Fig. 142). Trois personnages composent la scène. Au premier plan sont figurés au centre le grand prêtre, à gauche Joseph et à droite la Vierge. Au-dessus est représentée dans un demi-cercle de nuages, la colombe de l'Esprit Saint. Joseph, représenté de profil, de sa main droite tient celle de la Vierge. Sa main gauche tient le bâton fleuri, dont on aperçoit le bout entre saint Joseph et le prêtre. Il vient probablement de passer l'anneau au doigt de Marie. Le prêtre bénit l'union. Au second plan, derrière Joseph et derrière la Vierge sont représentés leurs témoins. Les textes apocryphes et la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine furent les seuls à parler du mariage de la Vierge, ce dernier n'étant pas évoqué dans les évangiles canoniques. Le cycle du mariage se déroule en trois épisodes : le choix du prétendant, le mariage et le cortège nuptial.

La légende voulait que lorsque Marie eut quatorze ans, le grand prêtre convoqua tous les descendants de David en âge de se marier. Chacun devait avoir une baguette et celui dont la baguette fleurirait, serait l'époux de la Vierge. Joseph, déjà vieux remporta l'épreuve et la colombe du Saint-Esprit vint se poser sur la baguette fleurie. Cet Evangile apocryphe avait, selon Mâle, perdu une certaine crédibilité. Cet épisode du cycle du mariage avait été rejeté par la critique<sup>273</sup> notamment depuis la fin du XVIème siècle. Certaines représentations ne figuraient pas le bâton fleuri lors de la célébration du mariage. Scène qui correspondait beaucoup plus à l'esprit du concile de Trente où l'austérité était de rigueur.



**Figure 142 : Mariage de la Vierge**

Travée latérale droite :

---

<sup>273</sup> Mâle, E. : *L'art religieux après...op.cit.*, p.355 : pour illustrer cet état de fait, l'auteur cite un passage du livre de Molanus (liv.II, Chap.29) : « Si l'on rencontre saint Joseph représenté avec un bâton fleuri, il faut entendre simplement que cette fleur symbolise sa virginité, puisque le récit est apocryphe ».

Dans un cadre similaire à celui figuré sur la travée opposée est représentée probablement la scène de l'Annonce à Joseph (Fig. 143).

Plus concrètement, alors que Marie était enceinte, et vivant encore chez ses parents, ce dernier eut un doute et décida de la répudier discrètement, afin qu'elle ne soit pas diffamée. Alors qu'il y réfléchissait, l'ange du Seigneur lui apparut en songe et lui dit : « *Joseph, fils de David, ne crains pas de prendre chez toi Marie ton épouse, car l'enfant qui est engendré en elle est l'œuvre de l'Esprit Saint. Elle mettra au monde un fils, tu lui donneras le nom de Jésus, car il sauvera son peuple de ses péchés* (Mt 1, 20-21). » A son réveil Joseph fit ce que l'ange du Seigneur lui avait prescrit. Il prit chez lui son épouse (Mt 1, 24).

La composition, sculptée en demi-relief représente les personnages de Marie et Joseph. Dans la partie supérieure de l'encadrement, au centre, est figuré l'Esprit Saint sous la forme d'une colombe autour de laquelle jaillissent des rais lumineux. Deux têtes d'anges ailées sont représentées de chaque côté du demi-cercle nuageux sur lequel elles reposent. La position dans laquelle Joseph est représenté peut sous-entendre deux hypothèses : soit il réfléchit à la façon de répudier son épouse, soit il vient de sortir du songe dans lequel l'ange lui a fait sa révélation et est allé chercher son épouse.

En face de lui, la Vierge est figurée dans une tenue vestimentaire habituellement peu représentée. En effet, on observe qu'elle a l'épaule droite dénudée ainsi que sa jambe gauche. Par ailleurs elle adopte une attitude peu habituelle. L'auteur a-t-il voulu suggérer le doute que Joseph eut avant que l'Ange ne lui fit l'annonce ? Dans ce cas la scène correspondrait au premier cas de figure. Par ailleurs si on rajoute la présence de l'Esprit Saint et les éléments architecturaux représentés en décor de fond, on peut supposer que Joseph a suivi les prescriptions de l'ange et est allé chercher la Vierge.

La symbolique qui se dégage de cette scène est difficile à déterminer étant donné que dans sa représentation même il est difficile de déterminer le moment exact de ce passage de l'Évangile. Certes deux hypothèses ont été établies ; cependant il reste à savoir laquelle prévaut sur l'autre. Étant donné l'ensemble scénographique on aurait plutôt tendance à penser au second cas de figure, précédemment cité.





**Figure 143 : l'Annonce à Joseph**

### **Entablement**

Un entablement beaucoup moins important que le premier, sépare le second corps de l'attique. Structuré par une frise décorée par une ornementation végétale, un architrave et une corniche sous laquelle figurent des modillons, il est brisé dans sa partie centrale par la travée correspondante.

### **Attique**

Plus un couronnement qu'un attique, cette partie du retable se termine par la représentation de Dieu (Fig. 144). Un panneau décoratif, placé au-dessus des travées latérales du registre inférieur termine l'attique du retable.

Travée centrale :

Encadrée par deux anges, l'image de Dieu est représentée en buste, sculptée en ronde-bosse (Fig. 145). Sa main droite est levée effectuant un geste de bénédiction. Il tient dans sa

main gauche le globe surmonté d'une croix. Représenté en position inclinée vers l'avant, il surplombe l'ensemble du retable. Les anges qui l'encadrent donnent l'impression de l'accompagner dans son attitude. Il coiffe le triangle équilatéral, signe le plus ancien de la Trinité. Dans ce cas de figure, il est utilisé comme une auréole qui pare la tête de Dieu.

Derrière l'image de Dieu, un pièce architectonique décorative sert de panneau sur lequel est adossée cette dernière. Richement ornementée par des courbes et des contre-courbes se terminant par des volutes, cette pièce comporte en son centre une couronne impériale placée au centre. Située au-dessus de la tête de Dieu, elle donne l'impression de le couronner. Cette allusion iconographique correspond à la représentation que l'on faisait de Dieu à la fin du XVIème siècle où l'on représentait Dieu en pape ou en empereur. Il était figuré assis sous un dais et été coiffé de « *la couronne impériale ou plus souvent d'une tiare à cinq couronnes.* »<sup>274</sup>

Travées latérales :

Une pièce architectonique de forme légèrement elliptique dans sa partie centrale, plus petite que celles qui sont placées au-dessus des secondes travées latérales,<sup>275</sup> entourée par une décoration formée de courbes et de contre-courbes se terminant par des volutes, représente sculptée en demi-relief un personnage féminin difficile à identifier.

Un oiseau représenté à chaque extrémité termine cette partie du retable.



**Figure 144 : couronnement du retable**

<sup>274</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...op.cit.*,p.129.

<sup>275</sup> Au-dessus des travées latérales extrêmes du corps principal du retable sont également figurées sur une pièce architectonique beaucoup plus importante, les images d'un personnage féminin sculptée en demi-relief. L'identification s'avère difficile à effectuer.



Figure 145 : attique

## Conclusion

Exemplaire baroque du début de la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle, le retable de saint Joseph, présente ne serait-ce que par son histoire un processus peu commun dans sa fabrication qui se traduit par différentes caractéristiques architecturales et stylistiques difficiles à déterminer de façon précise. Bien qu'il y apparaisse une certaine uniformité dans sa facture architecturale, l'analyse des différents reliefs, de certains éléments décoratifs met en valeur une représentation différente d'un registre à l'autre. L'élément le plus représentatif de cet état de fait se trouve dans la sculpture des reliefs. En effet on remarque une nette différence entre la figuration des personnages et l'espace géométrique représenté en décor de fond, des reliefs du socle, de la prédelle et des registres supérieurs. Certains sont plus grossiers. D'autres présentent une perspective plus ou moins profonde, une finesse plus ou moins élaborée dans le trait, dans le détail. Etant donné l'intervention de quatre sculpteurs, attribuer et définir la paternité d'une pièce ou d'une partie précise du retable de façon certaine relève d'une grande difficulté. Cependant certaines données précisées sur les différents contrats, une comparaison possible avec le retable du Rosaire, contemporain de celui-ci, fabriqué par Pau Costa nous permettent d'élaborer quelques hypothèses.

Tout d'abord, à la lumière des données stipulées sur les documents et notamment la somme<sup>276</sup> que Josep Cortada a reçu pour les travaux effectués, on peut supposer qu'avant son départ il avait au moins fabriqué le socle et ses bas reliefs et peut-être une partie de la prédelle.

Les scènes narratives représentées au premier registre, relèvent d'une plus grande sensibilité mettant une certaine finesse en valeur. On remarque dans la représentation de l'Adoration des bergers, une quasi similitude, surtout dans la répartition des personnages et des éléments dans l'espace géométrique, avec l'Adoration des bergers figurée sur le retable du Rosaire fabriqué

<sup>276</sup> Si on se réfère aux montants proposés entre le contrat destiné à Cortada (950 livres barcelonaises) et celui proposé à Pau Costa (600 livres barcelonaises), la différence étant de 350 livres barcelonaises, cette dernière pourrait correspondre aux travaux effectués sur le retable.



par Pau Costa. Peut-on pour autant en attribuer la paternité à Pau Costa ? Etant donné ce mimétisme, on serait tenté de le faire. Seulement un observation détaillée du visage des personnages, entre autre, permet de voir que les traits morphologies sont différents (Fig. 146 et 147).



**Figure 146 : retable Vierge du Rosaire. Adoration des bergers**



**Figure 147 : retable Saint Joseph. Adoration des bergers**

Même si beaucoup d'éléments ont un point commun soit par l'attitude ou la position adoptée, il est difficile d'en attribuer avec certitude la paternité à Pau Costa, d'autant plus qu'il est stipulé dans les contrats que les sculpteurs devaient s'inspirer des histoires figurées sur le retable du Rosaire. L'Adoration des bergers du retable de saint Joseph, manque de profondeur. L'espace est moins aéré. La facture sculpturale beaucoup moins précise est plus grossière que celle de l'Adoration des bergers du retable de la Vierge du Rosaire.

Le programme iconographique présenté sur cette œuvre correspond aux critères de représentations iconographiques modernes. Saint Joseph peu représenté au Moyen Age, si ce n'est dans des rôles mineurs, devient plus important à la fin de cette période. Sainte Thérèse, promotrice de son culte va être celle qui contribuera à développer l'image du saint et à lui donner un essor inespéré. Par ailleurs le caractère de grandeur que prit la « Nouvelle Trinité » (Mâle), ne fit qu'accroître l'exaltation de saint Joseph. Représenté dans les cycles de la vie du Christ, correspondant à sa Naissance et son Enfance, sa grandeur se manifesta. Souvent représenté avec l'Enfant, il revêt le rôle de celui qui a été choisi pour élever celui qui allait devenir le Sauveur des hommes et remplace ainsi parfois la Vierge. Iconographie à la fois mariale, christologique et hagiographique, elle met en valeur la glorification de Joseph qui pour ne citer qu'Emile Mâle « *dans la Sainte Famille apparaissait comme l'Image de Dieu le Père* ».

## RETABLE DE SAINT YVES ET SAINT HONORAT DE LA CATHEDRALE DE GERONE.

---

RETABLE : Saint Yves et Saint Honorat.

Chapelle saint Iu.<sup>277</sup>

EPOQUE : XVIIIème siècle.

DATE : 1709-1731

AUTEUR : Joan Torras.

COMMANDITAIRE : Ignaci Bofill, chanoine de la cathédrale<sup>278</sup>.

CONTRAT : 11/11/1709.

PRIX : 440 livres barcelonaises.

MESURES :

hauteur : 7 m 77

longueur : 4 m 42

profondeur : 1 m 40

CATEGORIE DE BOIS : peuplier blanc.

STRUCTURE :

horizontale : quatre registres soit, un socle, une prédelle, un corps principal et un attique.

verticale : trois travées soit deux latérales et une centrale.

TYPOLOGIE : triptyque brisé.

ICONOGRAPHIE : hagiographique et anges.

DOREUR : probablement Antoni Soler<sup>279</sup>

CONTRAT : 1731 (R.C. , vol.53, f.44 du 22/09/1731).

PRIX :

<sup>277</sup> Suite à une visite pastorale effectuée par l'évêque Jaume Sa Tria, le 22/11/1373, on suppose que la chapelle a été construite entre 1350 et 1370. En effet, il est écrit dans la Visite Pastorale que l'autel était « *noviter situato* », autrement dit réinstallé de nouveau à son emplacement.

Si on observe la clé de voûte, on aperçoit les deux images de saint Yves et de saint Honorat, revêtu de l'habit sacerdotal pour l'un et des attributs épiscopaux pour l'autre.

<sup>278</sup> L'identité du mécène, en dehors du contrat, est également attestée dans le livre du Sulpici Pontic, Vol.III, où au paragraphe n° 52, CD-R 1, annexe n°314, p. 1721, il est stipulé que c'est le chanoine Bofill le commanditaire de l'œuvre, mais aussi la date de son décès et la décision de l'enterrer dans la chapelle en 1729.

<sup>279</sup> D'après les données communiquées par J. Antón Pelayo, dans son testament le chanoine Bofill recommande le doreur Antoni Soler pour effectuer les travaux de dorure. En 1729, lors de la rédaction de son testament le retable n'était pas encore doré.

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Gérone

EGLISE : cathédrale

VOCABLE : Santa Maria Asumpta

EPOQUE : XVème

STYLE : gothique

REMARQUES :

DOCUMENTATION :

. Sources :

Archives Historiques Provinciales de Gérone

A.H.P.G. : Girona 11, notaire Ignasi Roig, registre n° 497(1709).

Archives Capitulaires de la cathédrale de Gérone

A.C.G. :Sulpici Pontich, Vol.III, paragraphe n° 52.

A.C.G. : Résolutions Capitulaires, Vol. 47.

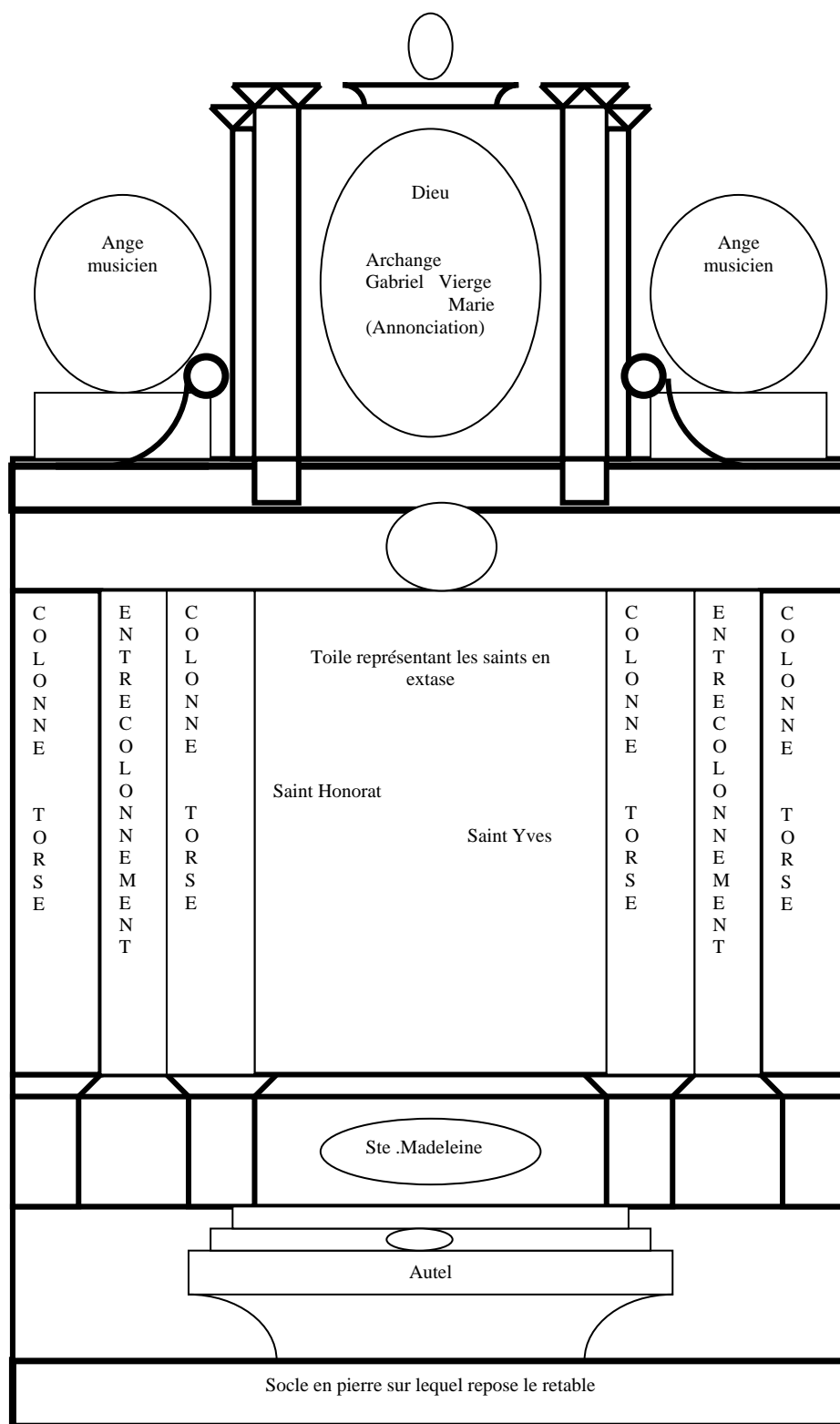
A.C.G. : Actes Capitulaires, Tom.48.

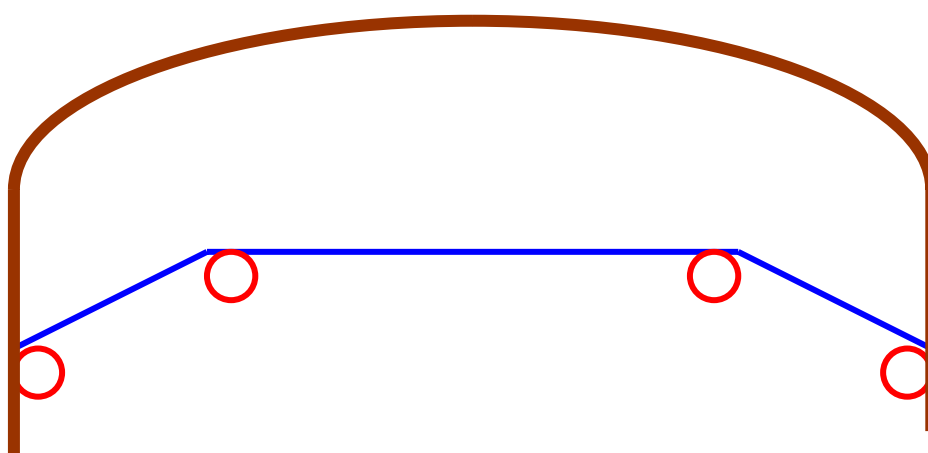
A.C.G. : Résolutions Capitulaires, Vol. 53.

. Bibliographie :

Marquès i Casanovas, J. : « *La capella de Sant Iu i Sant Honorat* », Diari de Girona, 22/03/1987, p.28.

Marquès i Casanovas, J. : « *La capella de Sant Iu i Sant Honorat* », Diari de Girona, 29/03/1987, p.26.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre





Retablo de la Virgen y el Niño Jesús, Iglesia de San Juan, Salamanca.



## Typologie

Ce retable constitué par une structure architecturale élaborée à partir de quatre registres horizontaux, - un socle, une prédelle, un corps principal et un attique -, est divisé verticalement par trois travées : une centrale contenant une toile et une scène sculptée en demi-relief à l'attique, et deux latérales richement ornées, sur lesquelles figurent un groupe de deux colonnes torsées. L'ensemble de la composition figurative et décorative comporte des sculptures en ronde-bosse et en relief, ainsi qu'une ornementation de type botanique.

## Socle

Ornementé par une décoration végétale formée de courbes et de contre-courbes dorées, le socle est structuré par deux panneaux latéraux disposés symétriquement de chaque côté de l'œuvre. La partie centrale comporte une sorte d'encaissement dans lequel s'insère l'autel surmonté de trois gradins richement décorés. Sur le premier dans un médaillon est écrite la date « 1731 », qui correspond à celle des travaux de dorure et de peinture de l'œuvre (Fig.149). Le troisième comporte en son centre une tête d'ange ailée.



Figure 149 : date des travaux de dorure



## Prédelle



**Figure 150 : Marie-Madeleine pénitente**

Au centre de la prédelle est représenté un cadre elliptique dans lequel figure l'image de sainte Marie-Madeleine,<sup>280</sup> sculptée en demi-relief, en attitude de pénitente, étendue sur le sol. Sa tête repose dans sa main droite et tient un crâne dans sa main gauche. Placée en-dessous d'elle, une croix<sup>281</sup> qu'elle semble regarder (Fig. 150).

Sa longue chevelure dénouée, couvre une partie de son corps dénudé. Elle est représentée portant de riches vêtements, fardée et à moitié dénudée. On remarque la présence de la croix et du crâne symbolisant la méditation et la prière. L'artiste a-t-il voulu représenter la sainte en train de méditer avant son repentir ? C'est une hypothèse tout à fait plausible car dans cette composition figurent des éléments rappelant son passé (les vêtements de courtisane, le fard sur son visage) et des éléments, tels la croix devant laquelle elle prie, le crâne devant lequel elle médite, l'attitude de pénitente etc., annonçant son repentir. On peut considérer que cette scène représente la pénitence de Marie Madeleine dans la grotte de la Sainte-Baume.<sup>282</sup> La présence en arrière plan de montagnes et de nuages, décors de fonds gauche et droit, corrobore cette hypothèse. L'iconographie habituelle est de la représenter nue, vêtue de ses seuls cheveux, devant la tête de mort. La représentation choisie est celle d'une Marie Madeleine à moitié vêtue, montrant timidement quelques aspects de sa nudité, cachée à certains endroits par quelques mèches de cheveux. Etant donné que les théologiens de la

<sup>280</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...,op.cit.*, pp.238-239 : la tradition a confondu en ce personnage biblique trois femmes que les Evangiles placent dans l'entourage ou sur le chemin du Christ ; la pécheresse anonyme qui inonde les pieds du Christ de parfums puis les essuie avec ses cheveux lors du repas chez Simon le Pharisien (Lc, 7 , 36-50) ; Marie de Béthanie, sœur de Marthe et de Lazare, qui obtient la résurrection de son frère ; Marie de Magdala, guérie par Jésus des démons (Lc, 8, 2) et qui est présente lors de la Crucifixion, de la mise au tombeau et à qui le Christ réserve sa première apparition après sa résurrection. A l'époque moderne les théologiens débattaient depuis un certain temps pour savoir s'il y avait trois femmes ou une seule dans la Madeleine. La tradition resta la plus forte.

<sup>281</sup> Allusion à sa contemplation devant la croix. C'est en méditant sur cette croix qu'elle sent toute la grandeur de ses fautes.

<sup>282</sup> Après l'Ascension du Christ, elle se serait retirée du monde pour faire pénitence dans la grotte de la Sainte-Baume, dans laquelle elle demeura trente années.

Contre-Réforme proscrivait la nudité, l'artiste ou le commanditaire ou peut être les deux ont voulu respecter et suivre la doctrine, ce qui expliquerait le fait de la présence des vêtements. Le contour du relief de sainte Marie Madeleine est formé par un cadre en forme d'ellipse relevé par un décor de type végétal qui l'entoure presque dans son intégralité (Fig. 151). On constate la présence d'éléments botaniques à forme courbée, des feuillages qui par endroit entourent et retombent en panache sur le cadre pour terminer en volute.<sup>283</sup> Entre les deux volutes situées dans la partie inférieure du cadre, une tête d'ange aillée polychrome et dorée au niveau des ailes est figurée. Flanquant le cadre elliptique et disposés symétriquement par rapport à ce dernier, sont figurés deux « *putti* » sculptés en relief, quasiment nus. Ils sont presque identiques. La différence réside dans la position dans laquelle ils sont représentés. Celui de gauche est figuré de face alors que celui de droite est de profil. La partie inférieure centrale de la prédelle est constituée par une étroite frise sur laquelle est représenté exclusivement un décor de type végétal, doré identique à celui que l'on peut constater parfois sous des formes ondulées plus ou moins différentes, sur l'ensemble de la prédelle.



**Figure 151 : détail prédelle, travée centrale**

A chaque extrémité, on remarque les piédestaux des premières colonnes situées sur le corps principal. Sur la face externe de chaque piédestal est représenté un ange, en plein volume, en mouvement. Celui de gauche tient dans les mains un livre ouvert sur lequel est écrit : « *Ad maiorem dei gloriam* ». <sup>284</sup> Celui de droite à une attitude extatique, regardant vers le ciel. Tenait-il ou pas un objet ? Impossible à déterminer étant donné que son bras gauche est cassé. Cependant la position selon laquelle il est représenté laisse supposer qu'il levait le bras.

<sup>283</sup> Partie supérieure et inférieure du cadre elliptique.

<sup>284</sup> Inscription faisant référence à la devise de la Compagnie de Jésus se traduisant par : « *Pour la plus grande gloire de Dieu* ».

Les panneaux latéraux gauche et droit correspondent à l'entrecolonnement du corps principal, et se terminent par un piédestal, support de la seconde colonne, sur lequel figure un ange, en ronde-bosse représenté en mouvement, disposé sur la face externe. Les motifs ornementaux sont identiques à ceux que l'on retrouve à la partie centrale. La prédelle se termine par une orle décorée d'une ornementation végétale qui s'étend jusqu'au niveau de l'attique, de chaque côté de l'œuvre afin de joindre les parois de la chapelle.

### **Corps principal**

La partie centrale présente une toile sur laquelle sont représentés saint Yves de Tréguier et saint Honorat, saints titulaires du retable. Les travées latérales sont composées par deux colonnes torsées séparées par un entrecolonnement (Fig.152 et 152 bis). Chaque extrémité est terminée par une orle décorée, adossée aux murs latéraux de la chapelle.

Occupant presque la moitié de la toile et au premier plan à droite, est figuré saint Yves de Tréguier<sup>285</sup>, en habit sacerdotal (référence à sa condition d'homme d'Eglise), à genoux, le bras droit replié sur sa poitrine, le gauche tendu vers l'extérieur dans une attitude extatique. Il est représenté en extase, dirigeant son regard vers une vision céleste. Derrière lui, est représenté du mobilier, une sorte de bureau sur lequel sont disposés des livres<sup>286</sup> (Fig. 153).

Dans la partie gauche de la toile, saint Honorat, dans une attitude et position similaires. Il porte les attributs épiscopaux ce qui permet de l'identifier.<sup>287</sup> Derrière lui on distingue la crosse épiscopale. Il revêt la chape, vêtement liturgique porté par les évêques (Fig. 154).

La partie supérieure de la toile représente une vision céleste. La composition dans son ensemble génère le mystère que suggèrent les nuages sombres sur lesquels sont représentés les anges qui figurent en second plan. De l'ensemble de la composition se dégage une certaine émotion : tout est élan, aspiration, caractérisé par ce désir manifeste d'échapper à la nature humaine pour aller se perdre en Dieu.

La toile est encadrée par deux colonnes torsées à six spirales, d'architecture modulaire. Le fût des colonnes est entouré par des guirlandes, au niveau des spirales, constituées de

---

<sup>285</sup> Né au manoir de Kermartin, près de Tréguier, Yves Hélor, après des études de droit à l'Université de Paris et d'Orléans est nommé official c'est à dire juge ecclésiastique à Rennes. Comme avocat, il défend gratuitement les pauvres, les orphelins et les veuves. Consacré prêtre (tertiaire de l'ordre des Frères mineurs, franciscains) par l'évêque de Tréguier, il mène une vie conforme à l'idéal de saint François et meurt à cinquante ans en odeur de sainteté. Il fut canonisé en 1366.

<sup>286</sup> Bible ou rôles de procès ?

<sup>287</sup> Ermite, enseignant et abbé, il organise le monachisme sur l'île de Lérins, petite île de la Méditerranée dans les eaux françaises, en structurant les règles cénobitiques. En 426 il devint évêque du diocèse d'Arles. Ses principaux attributs sont la crosse et la mitre d'évêque. Il est reconnu pour être le défenseur des causes difficiles.

feuillages. Les chapiteaux d'ordre corinthien, comportent deux rangées de feuilles d'acanthé, dorées.

A l'extrémité de chaque travée, séparée par un entrecolonnement, une autre colonne torse à six spirales, identique. L'entrecolonnement comporte une décoration de type végétal, représentée verticalement. Au-dessus de la partie correspondante à la prédelle, sur chaque travée, on constate des traces laissant supposer la présence de statues qui devait figurer certainement à l'origine. On sait que le chanoine Ignasi Bofill, obtint le 22 mai 1709, l'autorisation du Chapitre de la cathédrale pour la construction du retable de saint Iu i Honorat en y mettant l'image de saint Ignace de Loyola.<sup>288</sup> Etant donné l'inscription<sup>289</sup> qui figure sur le livre que tient l'ange représenté sur le piédestal gauche, au niveau de la prédelle, on peut supposer que la statue de ce saint devait figurer dans l'entrecolonnement, de la travée gauche. A droite selon Jaume Marquès i Casanovas, était placée l'image de saint Antoine de Padoue (Fig. 155).<sup>290</sup> Hypothèse confirmée à partir de la photographie localisée aux archives de la cathédrale de Gérone, sur laquelle on observe la présence de l'image de saint Antoine de Padoue, revêtu de l'habit de son ordre et tenant sur son bras gauche l'Enfant, qui de sa main droite reproduit un geste de tendresse envers le saint. Il est disposé sur un piédestal richement ornementé par une décoration de type végétal.



**Figures 152 et 152 bis: entrecolonnement et colonnes torsées**



**Figure 153: saint Yves Figure 154: saint Honorat**

<sup>288</sup> A .C.G. : Résolution capitulaire, vol.47, f.149.

<sup>289</sup> Devise de la Compagnie de Jésus : « *Ad maiorem dei gloriam* » (Pour la plus grande gloire de Dieu)

<sup>290</sup> Marquès i Casanovas, J. : « *La capella de sant Iu i sant Honorat* », Diari de Girona, 29/03/1987, p.26 : « *Dues columnes salomoniques a cada costat servien de fornícula per a les estàtues de sant Ignasi de Loiola, a l'esquerra de l'espectador, i de sant Antoni de Pàdua, a la dreta.* »



Figure 155 : saint Antoine de Padoue<sup>291</sup>

## Entablement

---

<sup>291</sup> Photographie localisée aux archives photographiques de la cathédrale de Gérone.





**Figure 156: détail entablement**

Rompu au niveau des travées, un large entablement sépare l'attique du corps principal de l'œuvre (Fig. 156). Il est structuré par un étroit architrave, au-dessus duquel repose une frise largement décorée par une ornementation végétale et une corniche saillante sur l'ensemble de l'œuvre. Au-dessus de la corniche qui sépare l'attique du corps principal, débute un fronton brisé, en forme de volute. Occupant la hauteur de l'entablement, figuré au centre de la travée principale, un « *putto* », est figuré en mouvement, au-dessus duquel est représenté un pendentif. La décoration végétale qui l'encadre sous forme de grand feuillage termine en formant des volutes.

Au niveau des travées latérales du retable, l'entablement se rompt à deux endroits : on constate une première rupture au-dessus de l'abaque des chapiteaux corinthiens, couronnant les colonnes torsées, et une seconde, beaucoup plus saillante au niveau de l'entrecolonnement. Au centre de la corniche, correspondant à chaque travée, on remarque la présence d'une tête d'ange ailée.

## Attique

Travée principale :

Dans la partie centrale de l'attique (Fig. 157) un grand panneau représente dans un cadre à forme elliptique, dont l'encadrement est composé par une guirlande de feuillages dorés, la scène de l'Annonciation. Dans la partie supérieure de la composition est représenté Dieu paré d'un triangle équilatéral, revêtant dans ce cas la fonction d'auréole et symbolisant la Trinité<sup>292</sup>. Il est représenté en buste, sculpté en demi-relief, placé sur un demi-cercle de nuages, au centre duquel est figuré la colombe de l'Esprit Saint. Des rais lumineux émanent des nuages et se dirigent vers l'archange Gabriel et Marie.

Dans la partie gauche de la composition est figuré l'archange Gabriel, à genoux, sur une masse nuageuse et tenant dans sa main gauche le lis qu'il semble vouloir offrir à Marie. À droite, la vierge, agenouillée, se retourne pour regarder l'archange Gabriel. Les deux figures sont sculptées en demi-relief. On constate la présence d'un vase contenant une fleur de lis,

<sup>292</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ....op.cit.*, p.128 et p.328.

placé à l'extrémité droite de la composition. En second plan, la décoration du fond représente dans une grande simplicité la chambre de la vierge : une balustrade en arrière plan et le sol sont figurés.

Représentation de la nouvelle iconographie, cette scène de l'Annonciation dénote le respect de l'artiste des critères doctrinaux et de l'art nouveau,<sup>293</sup> qui souhaitaient donner plus de grandeur et de mystère à cet épisode de la vie de la Vierge. Le caractère humble, touchant et intime de l'Annonciation du Moyen Âge, où la vierge était représentée seule dans sa cellule, s'est commué en un sentiment profondément mystérieux muni d'une certaine grandeur. Une sorte de brouillard envahit la chambre : l'Archange Gabriel, messenger de Dieu, entre dans la chambre porté par un nuage, un lis à la main,<sup>294</sup> symbolisant le bâton de messenger<sup>295</sup> des premières représentations de l'Annonciation ; le vase avec la fleur de lis et le lis que tient l'archange représentent le double symbole de la pureté de la vierge.<sup>296</sup> La présence de l'Esprit Saint, claire allusion à la Trinité,<sup>297</sup> souligne le caractère surnaturel de la scène.

Les pilastres qui encadrent la scène de l'Annonciation sont identiques. Ils comportent chacun un ange musicien, jouant d'un instrument à cordes, type luth, sculpté en ronde-bosse, représenté en mouvement et tourné vers la composition principale. Les éléments et les motifs décoratifs mis en relief sont de type végétal.

La partie supérieure est constituée par un entablement de structure architecturale simple, saillant au niveau des pilastres. Au-dessus de la corniche, sur chaque pilastre, débute un fronton brisé en forme de volute, rappelant ceux qui sont représentés sur la corniche de l'entablement principal, laissant suffisamment d'espace libre pour insérer un couronnement décoratif dans lequel prédominent des éléments et des motifs végétaux dorés.

---

<sup>293</sup> Art de XVII<sup>ème</sup> siècle.

<sup>294</sup> Trait caractéristique de la nouvelle Annonciation.

<sup>295</sup> Le bâton de messenger fut transformé en sceptre fleurdelisé à partir de XIII<sup>ème</sup> siècle et en lis à la fin du Moyen Âge.

<sup>296</sup> Dans l'art du Moyen Âge, le lis rappelait que l'Annonciation avait eu lieu au printemps. Elle est fêtée le 25 mars, neuf mois exactement avant la naissance du Christ.

<sup>297</sup> Troisième personne de la Trinité divine, les Evangiles et les Actes des Apôtres, le distingue de Dieu le Père et du Fils.

Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et....,op.cit.*, p327 : les trois personnes de la Trinité sont évoquées par Jean-Baptiste lors du baptême de Jésus, que mentionne l'Evangéliste Matthieu, (Mt, 3, 16-17) : « Dès qu'il fut baptisé, Jésus sortit de l'eau. Voici que les cieux s'ouvrirent, et il vit l'Esprit de Dieu descendre comme une colombe et venir sur lui. Et voici qu'une voix venant des cieux disait : celui-ci est mon Fils bien aimé ».



**Figure 157: attique**

Travées latérales gauche et droite :

Dans ses parties extrêmes, l'attique est composé de deux panneaux ovales, qui servent de cadre et de fond décoratif aux figures des anges musiciens<sup>298</sup> qui sont disposées devant. Chaque panneau est décoré de façon identique : le fond dont la couleur rappelle le marbre ou la pierre de Jaspe, est encadré par une décoration végétale dorée, formée par de grands feuillages, représentés plus ou moins verticalement.

Les images des deux anges sont quasiment identiques. Revêtus d'une grande tunique rouge<sup>299</sup> et dorée, ils sont représentés jouant de la trompette, allusion avec ceux qui sont adossés sur les pilastres, aux sons harmonieux des cohortes célestes.

### **Conclusion**

Que ce soit l'extase des saints titulaires du retable ou l'Annonciation à Marie, le deux points communs qui lient les deux scènes sont : la mise en rapport entre le ciel et la terre et, le rapport avec Dieu.

<sup>298</sup> Ils procèdent de textes bibliques mais aussi des commentaires des Pères de l'Eglise.

<sup>299</sup> Couleur interprétée comme le signe de leur nature spirituelle par les Pères de l'Eglise.



Lorsqu'on observe l'Annonciation représentée à l'attique, l'image de Dieu figurée au-dessus (comme s'il observait la scène), l'archange Gabriel, son messenger, pénètre dans la chambre sur un nuage, le brouillard envahissant au fur et à mesure la pièce, l'absence du mobilier traditionnellement représenté dans la chambre de la Vierge (lit, mur, foyer), en résumé l'effacement de tout ce qui représente les réalités de la vie, cette sensation de profondeur et d'espace qui s'en dégage, donne l'impression qu'on est plus sur terre mais dans le ciel, que ciel et terre s'unissent et que Dieu, celui qui voit tout, attend la réponse de la Vierge.

L'extase des deux saints titulaires du retable, cette vision céleste qui leur donne ce rapport privilégié avec Dieu et cet élan pour échapper à la terre représentent aussi un moment surnaturel qui valorise une atmosphère de grandeur et de mystère.

Correspondant aux critères artistiques et doctrinaux de la Contre-Réforme, ce triptyque, élément incontesté du baroque catalan, est caractérisé essentiellement par sa sobriété architecturale et décorative.

RETABLE SAINT MARTIN DE TOURS DE L'ÉGLISE  
PAROISSIALE DE PALAFRUGELL.

---

RETABLE : saint Martin,

Maître-autel.

EPOQUE : XVIIIème siècle.

AUTEUR : Pau Costa.

COMMANDITAIRE : la paroisse et la municipalité.

CONTRATS : premier contrat : 11/07/1708<sup>300</sup>, annulé, (Prix : 3.000 livres barcelonaises).

second contrat : 02/11/1710<sup>301</sup>.

PRIX : 5.500 livres barcelonaises.

MESURES :

CATEGORIE DE BOIS : peuplier blanc

TECHNIQUE : polychromie/dorure.

STRUCTURE :

horizontale : cinq registres, soit le socle, la prédelle, le corps principal, le corps secondaire et un attique.

verticale : quatre travées latérales et une centrale.

TYPOLOGIE: polyptyque concave.

ICONOGRAPHIE : hagiographique.

DOREUR :

CONTRAT :

PRIX :

SITUATION GEOGRAPHIQUE : (Castell de) Palafrugell.

EGLISE : paroissiale

VOCABLE : Saint Martin de Tours.

EPOQUE :

STYLE :

REMARQUES :

---

<sup>300</sup> CD-R 1, annexe n°187, p. 1494.

<sup>301</sup> CD-R 1, annexe n°194, p. 1508.

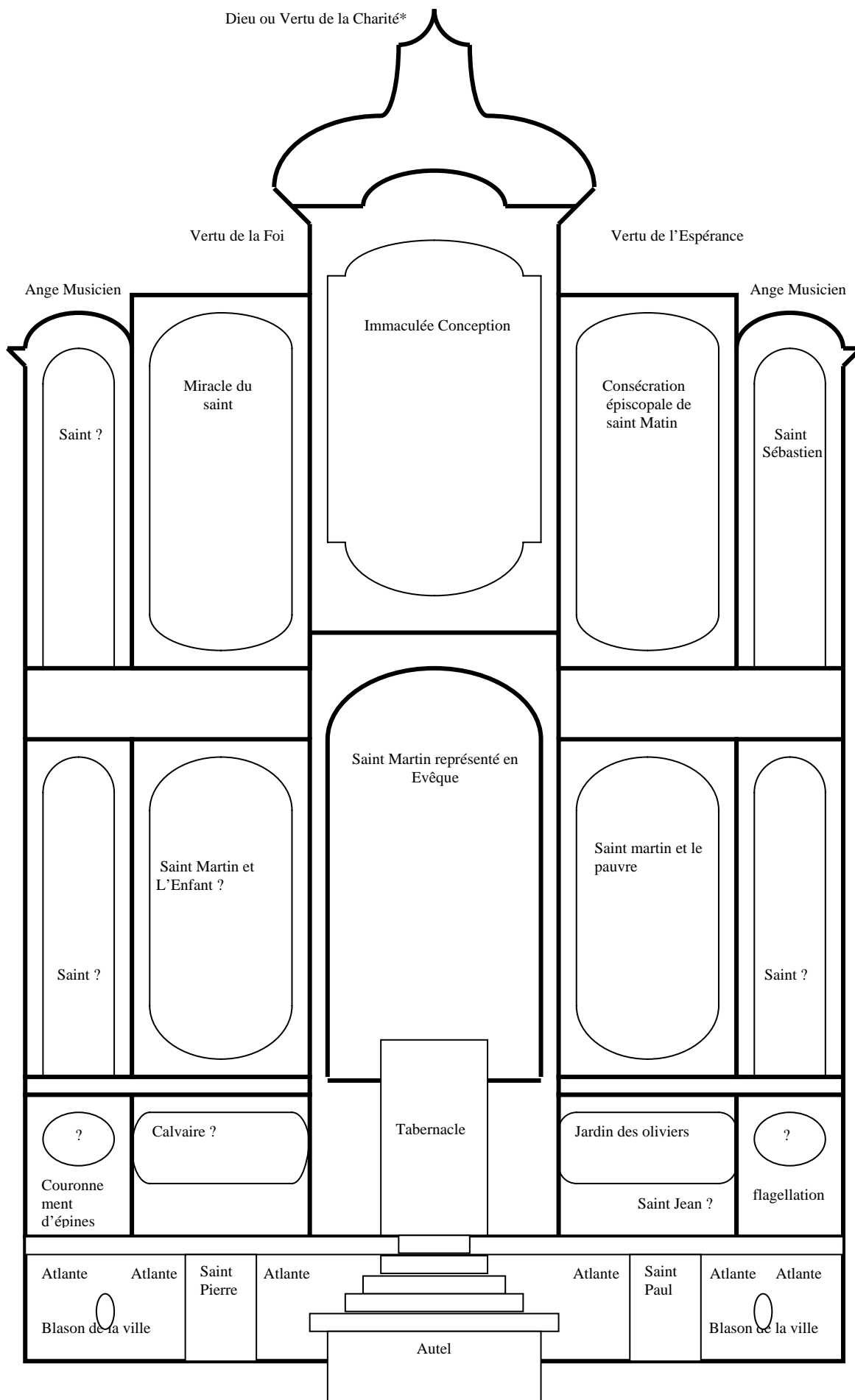
Le premier contrat du retable fut annulé en faveur du second dû au fait que les commanditaires ont changé de modèle de référence pour la construction de leur retable. Le premier contrat était basé sur le plan du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Cassà de la Selva et le second est basé sur le modèle du retable d'Arenys de Mar.

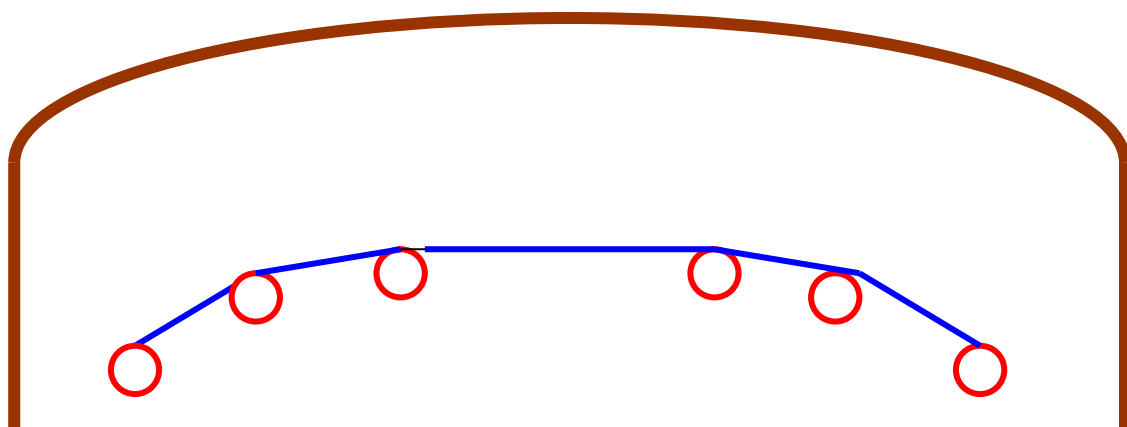
DOCUMENTATION :

. Sources :

Archives Historiques Provinciales de Gérone

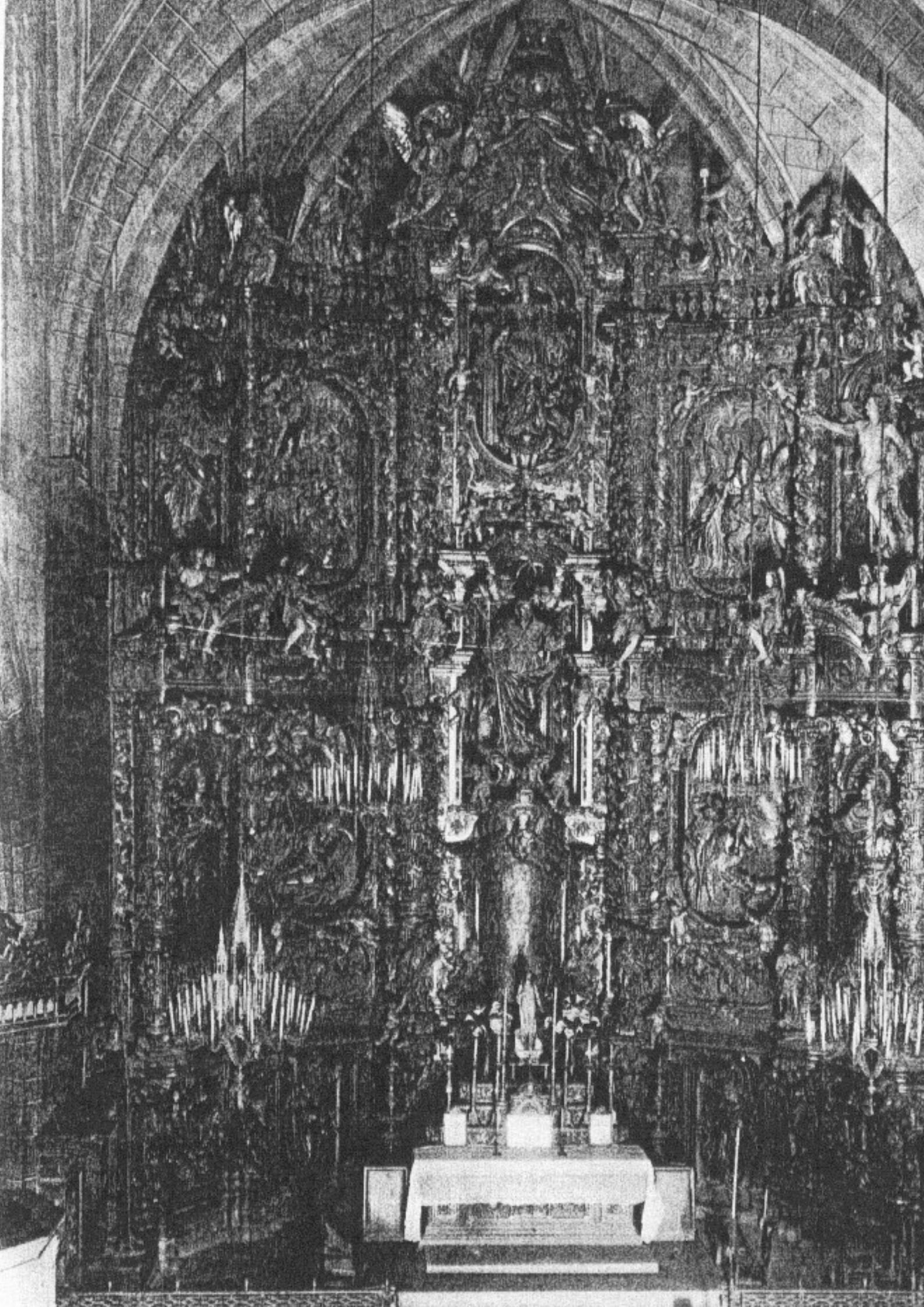
A.H.P.G. : Notaria de Palafrugell, notaire Miquel Pouplana i Brugarol, registres n° 250 (1708), n°253 (1710), n°257 (1714), n°258 (1715), n°262 (1719), n°266 (1724).





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

**Figure 158 : retable de saint Martin de Tours, église paroissiale de Palafrugell** (*page suivante*)



Avant d'entreprendre le commentaire du retable, il est nécessaire de préciser que l'œuvre fut détruite lors des prémices de la guerre civile espagnole de 1936. Le commentaire sera donc fait à partir d'une photo, en noir et blanc, prise avant cette période. Il est évident que l'analyse ne peut être considérée comme précise étant donnée la mauvaise qualité du support d'étude. Cependant comme le modèle de cette œuvre est similaire à celui d'Arenys de Mar, avec quelques variantes, certaines analogies architecturales et figuratives pourront être faites.

### **Typologie**

Ce polyptyque de forme concave s'adapte parfaitement à l'abside de style gothique dans laquelle il est placé. Il est formé par un socle, une prédelle, un corps principal, un corps secondaire et un attique. Une travée centrale et quatre latérales structurent architecturalement l'œuvre. On constate d'un point de vue iconographique une représentation hagiographique et mariale.

### **Socle**

Le socle comporte six atlantes répartis de façon équilibré sur l'ensemble.

Première travée latérale gauche :

On constate l'existence d'une porte sur laquelle est représentée la figure de saint Pierre, reconnaissable aux clés qu'il tient dans sa main. La porte semble encadrée par deux atlantes.

Seconde travée latérale gauche :

L'atlante qui figure à droite de la porte et celui qui est situé à l'extrême partie du retable encadrent le blason de la ville de Palafrugell. Le blason semble représenter une tour de défense encadrée par un épi de blé. L'orle du blason revêt une forme ondulée et comporte une décoration très ornementée. L'écu est surmonté en chef d'une couronne.

Première travée latérale droite :

A l'identique de la travée opposée, est représentée une porte sur laquelle figure l'image de saint Paul (épée). La porte est aussi encadrée par deux atlantes.

Seconde travée latérale droite :

La structure représentée est identique à celle de la travée opposée. Le blason situé à l'extrême du socle est encadré par deux atlantes et représente l'emblème de la ville.

De façon générale les atlantes représentés paraissent soutenir l'ensemble du retable sur leur dos (Fig. 159). Etant donné la qualité peu fiable de la photographie, il est difficile de faire un commentaire plus détaillé et par conséquent plus exhaustif de l'ensemble des atlantes figurés sur l'œuvre. Cependant si on se réfère au document photographique représentant un des atlantes du retable présenté ci-dessous, on observe que ce dernier est figuré en attitude de force, soutenant sur son dos le poids de l'œuvre. A la différence des atlantes représentés au niveau du socle du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès, celui-ci est figuré dans une attitude mettant plus en valeur le mouvement de l'image et suggère une notion de force plus intense : sa jambe droite repliée sur elle-même, le pied appuyé sur une paroi du socle, donne l'impression qu'il recourt à tous ses moyens pour mieux supporter le poids de cette partie de l'œuvre.



**Figure 159: atlante**<sup>302</sup>

---

<sup>302</sup> Martinell, C. : *Arquitectura...*, Vol.XI, *op.cit.*, planche n° 99.



## Prédelle

Travée centrale :

Un grand tabernacle apparemment richement décoré s'érige jusqu'à la moitié du corps principal du retable. Au centre est peint un ostensor représentant l'Eucharistie. L'ensemble est entouré par une décoration composée d'éléments ornementaux. Il semble que la partie basse du tabernacle se trouve flanquée de deux anges, revêtant de larges drapés. La partie supérieure, en son centre représente un personnage qui semble porter un étendard ou une bannière. Cette typologie paraît être identique à celle du retable d'Arenys de Mar.

Les fûts des colonnes qui encadrent le tabernacle sont cannelés et entourés par une décoration de type végétal disposée de façon hélicoïdale à imitation des colonnes torses. Adossée à la colonne du côté gauche serait représentée l'image de saint Joseph, portant l'Enfant sur un de ses bras et tenant dans une main le bâton fleuri.

Travées latérales gauche :

Première travée latérale gauche :

Dans un cadre elliptique est représentée une scène du calvaire : le Portement de croix. Le christ porte la croix et se trouve face à sainte Véronique qui s'apprête à lui essuyer le visage. Au centre de l'encadrement dans la partie supérieure figure une tête d'ange. On suppose que la décoration doit être de type végétal. Il semblerait que ce soit un évangéliste ou un saint,<sup>303</sup> représenté en train d'écrire sur un livre ouvert, adossé à la colonne qui sépare la première de la seconde travée. La disposition de l'ensemble figuratif rappelle celle du retable d'Arenys de Mar.

Seconde travée latérale gauche :

Il est difficile d'identifier la scène qui est représentée dans un cadre elliptique. Etant donné que le plan du retable est identique à celui d'Arenys, on pourrait imaginer que cette scène pourrait être celle du couronnement d'épines.

Il en est de même pour la partie extrême de l'œuvre. Une autre image semble être représentée adossée à la colonne située dans la partie extrême. Cette image tient dans sa main droite un livre ouvert. Ce pourrait être un autre des quatre évangélistes.

Travées latérales droites :

Première travée latérale droite :

---

<sup>303</sup> Etant donné que l'œuvre doit, selon le second contrat, comporter certaines similitudes avec le modèle du retable d'Arenys de Mar, on peut établir l'hypothèse que la représentation de cette image s'apparenterait plus à celle d'un des quatre évangélistes.

Dans un cadre elliptique apparemment richement orné semble être représentée la scène du Jardin des oliviers. A gauche de la composition, le Christ face à l'ange semble être agenouillé. Si la représentation est fidèle à celle du retable d'Arenys, on peut supposer qu'au fond de la composition est représentée l'entrée du jardin, ainsi que le groupe de soldats romains dirigé par Judas, qui viennent arrêter le Christ. Dans ce cas, à droite de la composition devraient être figurés les trois disciples du Christ endormis.

La première travée est séparée de la seconde par une colonne à laquelle est adossée une image identique à celle que l'on peut voir sur les autres colonnes.

Seconde travée latérale droite :

Dans un cadre en forme d'ellipse est représentée semble-t-il la scène de la Flagellation du Christ. Sur la colonne qui est située à l'extrême partie du retable est adossé, reconnaissable par la présence de son attribut principal, l'aigle, l'évangéliste saint Jean.

Etant donné la présence de l'évangéliste saint Jean sur une partie de la prédelle, il est logique d'établir l'hypothèse que les autres images figurant adossées aux autres colonnes, sont les trois autres évangélistes, tels qu'ils sont représentés sur le retable d'Arenys de Mar.

### **Corps principal**

Partant du principe que le tabernacle s'érige dans le premier corps du retable, il est logique que la niche centrale dans laquelle est représentée l'image de saint Martin sculptée en ronde-bosse, pénètre dans le second corps de l'œuvre, par phénomène de décalage. Saint Martin est représenté en tenue d'évêque. Des angelots disposés au-dessus de sa tête s'apprêtent à le coiffer de la mitre. Il tient dans sa main droite la crosse épiscopale.

De petits anges, au niveau du socle sur lequel il figure, l'encadrent. Les colonnes, d'architecture modulaire, qui flanquent la niche dont le fût semble être cannelé, sont décorées par une ornementation de type végétal, sous formes de guirlandes qui sont disposées de façon hélicoïdale. Les quarts de colonnes paraissent de type torse, décorés par des rinceaux de raisins, des éléments végétaux, et des oiseaux qui s'intercalent entre les spirales.

Travées latérales droites :

Première travée latérale droite :

Dans un cadre elliptique est représentée la scène dans laquelle saint Martin alors qu'il était soldat, partage sa cape, juché sur son cheval, avec un pauvre qui lui demande l'aumône<sup>304</sup>.

L'ornementation représentée est de type végétal, composée apparemment de quelques volutes. Un petit ange figure dans les quatre coins de l'encadrement. Une colonne, d'architecture modulaire, à fût cannelé, décorée par une guirlande végétale disposée de façon hélicoïdale, sépare la première travée de la seconde.

Seconde travée latérale droite :

On constate la présence d'une niche dans laquelle est représentée une figure de saint, identifiable par le nimbe rayonnant qu'il porte. Encadrant l'arc de la niche, sont représentés des angelots. A l'extrême partie du retable sont situés une colonne d'architecture modulaire, dont le fût est cannelé et orné par une décoration de type végétal disposée de façon hélicoïdale. Un quart de colonne de type torse termine cette partie de l'œuvre.

Travées latérales gauches :

Première travée latérale gauche :

La scène représentée dans un cadre elliptique est impossible à identifier. A l'identique des autres travées, une colonne similaire aux autres, sépare la première travée de la seconde.

Seconde travée latérale gauche :

On constate une niche dans laquelle est représentée l'image d'un saint non identifiable.

### **Entablement**

L'entablement qui sépare le corps principal du second est structuré par une grande frise qui semble être décorée de guirlandes végétales, une corniche saillante et courbée, située au-dessus des niches des travées latérales. La structure architectonique semble constituée par quelques voûtes. Quelques anges musiciens sont représentés assis sur la corniche. Ils forment un équilibre sur l'ensemble représentatif.

### **Second corps**

---

<sup>304</sup> Selon la légende durant l'hiver 337, saint Martin était en garnison à Amiens ; à la porte de la ville il rencontra un pauvre avec qui il partagea sa cape.

Travée centrale :

Etant donné que par décalage la niche du corps principal s'érige dans le second corps du retable, par analogie la niche située dans le second corps pénètre dans l'attique.

Dans la niche est représentée l'image de l'Immaculée Conception, revêtue d'un large manteau. A ses pieds, à droite serait représenté le dragon apocalyptique<sup>305</sup>, attribut rappelant la femme du chapitre de l'Apocalypse.

Deux colonnes d'architecture modulaire, et un quart de colonne torse encadrent la niche. L'ensemble ornemental des colonnes est similaire à celui qui est représenté au niveau du corps principal du retable.

Travées latérales droites :

Première travée latérale droite :

Dans un cadre elliptique dont l'ornementation est similaire à ceux qui figurent sur les travées latérales du registre inférieur, semble être représentée la scène de la Consécration épiscopale de saint Martin.

Seconde travée latérale droite :

Dans une niche figure l'image de saint Sébastien, reconnaissable par les diverses flèches qui transpercent son corps à différents endroits tels la jambe droite, l'abdomen et la poitrine. Il est peu vêtu et porte un nimbe<sup>306</sup>, signe de sa sainteté.

On constate la présence d'un pilastre décoré avec une ornementation de type végétale.

Travées latérales gauches :

Première travée latérale gauche :

Il est difficile d'identifier la scène qui est représentée dans un cadre elliptique. Avec la prudence requise on pourrait supposer qu'il s'agirait d'un épisode de la vie du saint. Peut-être un de ses miracles ? Le support photographique ne permet pas de le préciser.

Seconde travée latérale gauche :

---

<sup>305</sup> La représentation du dragon apocalyptique fait référence à la Femme et le Dragon de l'Apocalypse (Ap. 12) Un grand signe apparaît dans le ciel : une femme « *enveloppée du soleil, la lune sous les pieds et sur la tête une couronne de douze étoiles* ». Enceinte, elle est menacée par le dragon à sept têtes, prêt à dévorer l'enfant dès sa naissance. Mais cet enfant est emporté auprès de Dieu. Michel et ses anges luttent contre le dragon, qui est vaincu et précipité sur la terre. Il se lance à la poursuite de la Femme, qui reçoit les deux ailes du grand aigle (Ap 12,14) ; elle peut ainsi s'échapper et trouver refuge au désert.

<sup>306</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible...*, op.cit., p. 310. « *Dès le XIIIème siècle, apparaît un second type juvénile, qui triomphe au XVème siècle. En Occident, les artistes se plaisent à détailler ce beau jeune homme nu criblé de flèches : Sébastien est attaché à une colonne (...)* ».

Sur cette partie de la travée est représentée une niche dans laquelle figure probablement l'image d'un saint. De façon identique à la travée latérale gauche, l'ensemble se termine par la représentation d'un pilastre comportant une ornementation végétale.

### **Entablement**

Un entablement sépare le second corps du retable de l'attique. La structure de cette pièce architecturale est ornée d'une frise. On remarque au-dessus des travées latérales la présence d'un pendentif de voûte entouré par une ornementation de type végétal. Au-dessus des pilastres, un ange est figuré.

### **Attique**

Dans la partie supérieure de la niche centrale du second corps et ce de chaque côté, un fronton rompu structure l'ensemble.

Au-dessus de chaque partie du fronton, de grands anges musiciens jouant de la trompette, sont représentés assis. Dans la partie centrale et entre les anges, le couronnement du retable termine l'œuvre en adoptant une forme triangulaire. A gauche, au niveau du première travée est représentée sculptée en ronde-bosse l'image de ce qui semblerait être la vertu de la Foi. Au-dessus de la seconde travée un ange musicien, termine la partie extrême de l'œuvre.

A droite, figure à priori la vertu de l'Espérance tenant l'ancre dans sa main droite. A l'identique de la partie opposée, le retable se termine par la représentation d'un ange musicien.

### **Conclusion**

Œuvre détruite lors de la guerre civile espagnole et malgré l'existence d'un support photographique, source d'informations essentielles, il est toutefois difficile de réaliser une analyse complète et exhaustive de l'œuvre étant donné la mauvaise qualité du document. Ce qu'il ressort de l'étude effectuée, c'est en premier lieu, une forte représentation hagiographique d'un point de vue iconographique. La structure architecturale du retable est identique à celle des retables monumentaux, comportant de nombreuses travées, plusieurs registres et deux entablements qui équilibrent l'ensemble. La représentation statuaire et celle des histoires des saints titulaires de l'œuvre, occupent des proportions similaires à celles que l'on peut trouver sur les grands retables. Il résulte de cette analyse sommaire, l'impression que cette œuvre est la confluence de quelques éléments figuratifs empruntés au plan originel

qu'était celui du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès, et du modèle du retable d'Arenys de Mar, objet du second contrat, duquel Pau Costa s'est inspiré, agrémenté de quelques variantes dans les compositions selon probablement la demande des commanditaires et l'inspiration artistique du sculpteur.

# RETABLE DE L'ANNONCIATION DE LA CATHEDRALE DE GERONE.

---

RETABLE : Annonciation,

Chapelle de l'Annonciation.<sup>307</sup>

EPOQUE : XVIIIème.

DATE : 1710-1725

AUTEUR : probablement Pau Costa.

COMMANDITAIRE : Jaume Codolar i Aymerich, chanoine de la cathédrale.

CONTRAT : 4/11/1710

PRIX :

MESURES :

hauteur : 9m21 (support en pierre inclus soit – 0,46m)

largeur : 4m84

profondeur : 1m24

CATEGORIE DE BOIS : non précisée

TECHNIQUE : dorure/polychrome

STRUCTURE :

horizontale : quatre registres soit un socle, une prédelle, un corps principal et un attique.

verticale : deux travées latérales et une centrale.

TYPOLOGIE : triptyque linéaire.

ICONOGRAPHIE : mariale et hagiographique

DOREUR :

CONTRAT : 1725 (fin des travaux de dorure)<sup>308</sup>

PRIX : 600 livres Barcelonaises

---

<sup>307</sup> Construite au début du XVIIIème, après la terminaison de la façade, cette chapelle daterait de 1704, lorsque les travaux de la face interne de la façade furent commencés [A.H.P.G. : Girona 8, notaire Pere Rosselló, registre n° 571 (1704)]. Malgré son manque de profondeur, étant donné qu'elle est construite à l'intérieur du mur de la façade, cette chapelle présente en hauteur et largeur des mesures identiques aux autres chapelles de la cathédrale.

<sup>308</sup> A.C.G. : Résolutions Capitulaires, 1722-1726, f.233 v°.

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Gérone

EGLISE : cathédrale

VOCABLE : Santa Maria Asumpta

EPOQUE : XVème

STYLE : gothique

REMARQUES :

DOCUMENTATION :

. Sources :

Archives capitulaires de la cathédrale de Gérone

A.C.G. : Résolutions capitulaires, 1722-1728.

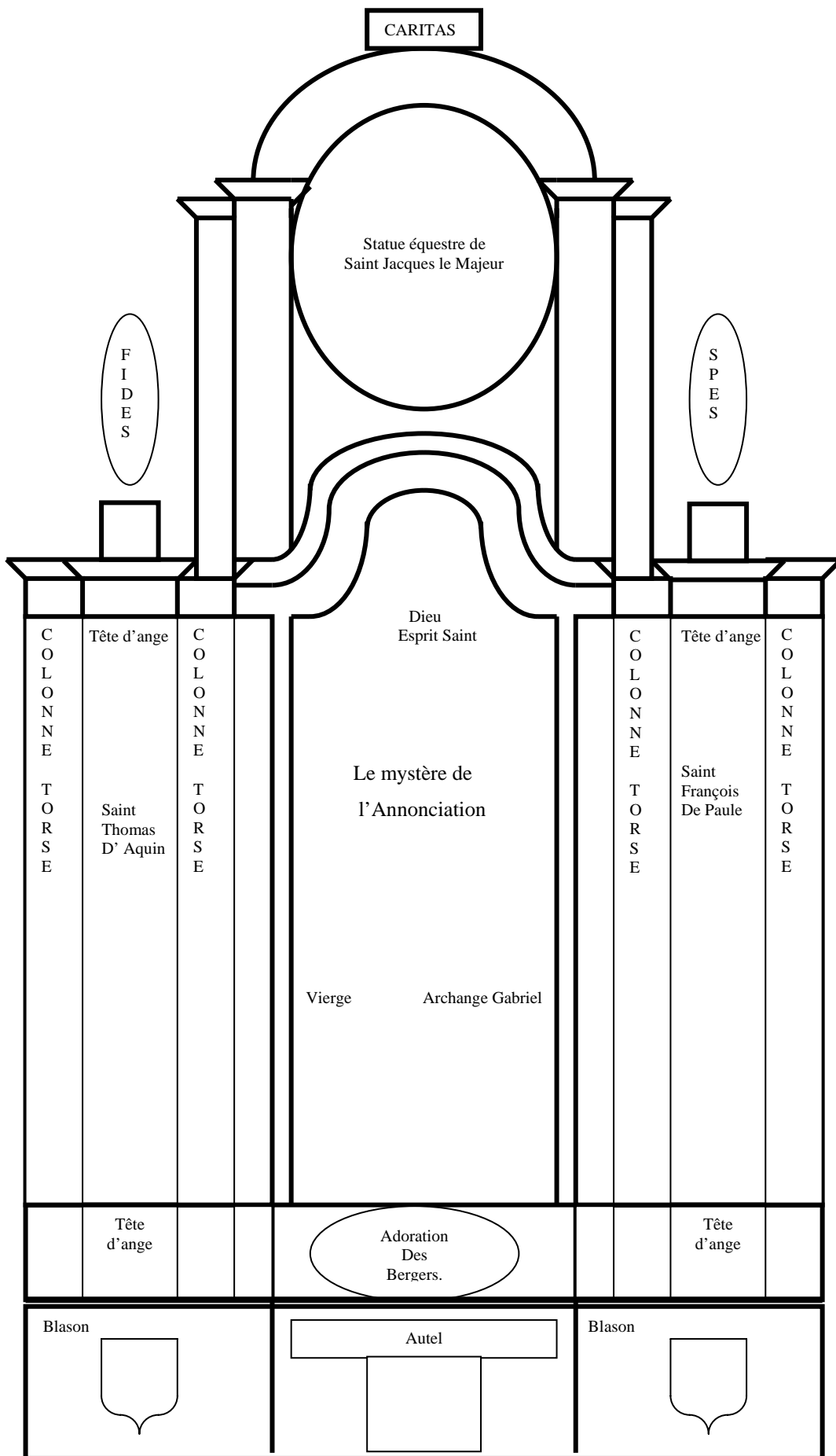
Archives Historiques Provinciales de Gérone

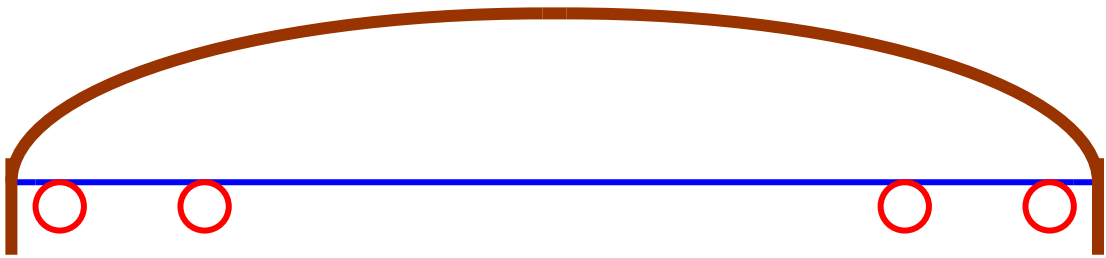
A.H.P.G. : Girona 8, notaire Pere Roselló, registre n° 571 (1704).

.Bibliographie :

Marquès i Casanovas, J. : « *La capella de l'Anunciació del Senyor* », Diari de Girona, 04/01/1987, p.22.







Structure typologique et emplacement de l'œuvre

**Figure 160 : retable de l'Annonciation, cathédrale de Gérone** *(page suivante)*







## Typologie

Triptyque linéaire d'une magnifique facture architecturale baroque, le retable de l'Annonciation présente une typologie classique composée de quatre registres horizontaux et de trois travées. Cependant, l'entablement se brise au registre principal, laissant ainsi la niche centrale s'ériger en partie dans l'attique. Les principaux thèmes sous forme de groupe sculptural sont figurés sur la travée centrale. La statuaire, sculptée en ronde-bosse et répartie sur les travées latérales, encadre les scènes principales de l'œuvre et ainsi rétablit un équilibre dans l'ensemble du programme figuratif.

## Socle

Reposant sur un support en pierre, le socle se brise au niveau de la travée centrale pour former un encaissement destiné originellement à la mise en place de la table d'autel. Sur les parties latérales est représenté le blason du commanditaire (Fig. 161).<sup>309</sup>

Ecu de forme moderne divisé en trois pièces,<sup>310</sup> il représente au niveau du flanc dextre, sur champ azur un lion<sup>311</sup> rampant,<sup>312</sup> surmontant des pierres.<sup>313</sup> En chef, figure un meuble en forme d'étoiles à huit branches. Le lion et l'étoile sont d'or. Les pierres sont d'argent.<sup>314</sup>

<sup>309</sup> Marquès i Casanovas, J. : « *La capella de l'Anunciacio del Senyor* », Diari de Girona, 4 de Enero de 1987, p.22 : dans cet article l'auteur communique quelques données en relation avec les origines du commanditaire Jaume Codolar. Le 31 janvier 1709, il devient chanoine de la cathédrale de Gérone. Il est originaire de la famille Codolar de Llagostera, descendant de la lignée de Arnau de Codolar i de Satellas, comme le confirme la dalle funéraire située devant la chapelle.

<sup>310</sup> Pastoureau, M. : *Traité d'Héraldique*, Grands Manuels Picard, bibliothèque de la Sauvergarde de l'art français, éd. Picard, Paris, 1997, p.122 : dans le chapitre consacré aux figures géométriques l'auteur définit entre autre les partitions et les pièces. En résumé, les partitions sont le résultat d'une « *division géométrique même du champ de l'écu en plusieurs bandes ou cases de tailles égales* ». Elles sont désignées par des adjectifs tels *coupé, parti, tranché, bandé, écartelé* etc. Les pièces, semblent ajoutées, plaquées sur l'écu et sont désignées par des substantifs comme *bande, chef, pal, croix, fasce, sautoir* etc. Pour distinguer si un écu comporte des pièces ou des partitions, il suffit de compter le nombre de divisions. Si un écu est partagé en nombre impair de divisions, il s'agit de pièces. Par contre s'il comporte une partition, il est divisé en nombre impair.

<sup>311</sup> Pastoureau, M. : *Traité...*, *op.cit.*, pp.136 et 139 : le lion, animal de prédilection des armoiries est la figure la plus employée du Blason. A la page 139, M. Pastoureau évoque une hypothèse intéressante quant à la représentation du lion, qui mérite d'être signalée étant donné les origines et le statut du commanditaire : « *L'abondance des mentions d'écus au lion dans les textes littéraires du XIIème siècle, invite même à penser qu'il ne s'agit pas toujours d'un véritable emblème armorial, mais souvent d'un simple motif ornemental ou de l'attribut stéréotypé du chevalier chrétien faisant opposition au dragon païen* ».

<sup>312</sup> Thiébaud, J.M. : *Dictionnaire des termes du blason*, éd. Cetre, Besançon, 1994, p.177 : « **Rampant**, e ,adj. Qualifie certains quadrupèdes vus de profil, debouts, dressés sur la patte postérieure gauche et levant la patte antérieure droite (position la plus fréquente). Lorsqu'un animal est habituellement représenté rampant (ex. lion), ce qualificatif ne doit pas être blasonné car superflu. »

<sup>313</sup> Meubles très intéressants notamment concernant l'origine de la première partie du nom du commanditaire. Comme nous le rappelle Marquès i Casanovas, dans son article lors de sa description de l'écu, il qualifie les pierres situées sous le lion de « *codols* ». La traduction de ce mot en langue française est « cailloux ». Donc on peut émettre l'hypothèse, que la représentations de ces pierres, serait une allusion au patronyme « Codolar ». Ce qui permet d'ailleurs d'en déduire que le flanc dextre représente les armes de la famille paternelle Codolar et que l'autre partie de l'écu, représente les armes de la famille maternelle, Aymerich.

<sup>314</sup> On peut également les qualifier de blanc.

Le flanc senestre est composé par un franc-quartier, occupant le quart supérieur senestre de l'écu<sup>315</sup>. Ecartelé en sautoir<sup>316</sup>, le quartier en chef et celui en pointe sur champ de sable présentent quatre pals d'or. Les quartiers « dextre » et « senestre », sur champ de blanc,<sup>317</sup> figurent un aigle<sup>318</sup> d'or. La pièce en pointe, en-dessous du franc-quartier senestre, représente sur champ gueules, cinq pals d'or.

L'écu est timbré par un heaume ayant pour cimier un panache. L'ensemble des éléments ornementaux entourant l'écu sont de type végétal formant des courbes et des contre-courbes se terminant parfois par des volutes.

Le blason est figuré au niveau de la partie centrale de chaque travée du socle. Ce panneau est encadré par deux autres pièces rectangulaires sur lesquelles est figurée une ornementation de type végétal, disposée verticalement.



**Figure 161: blason du commanditaire**

<sup>315</sup> Pastoureau, M. : *Traité...*, *op.cit.*, p.124 : le franc-quartier est un carré placé dans l'un des angles supérieur de l'écu. Il se situe généralement à l'angle dextre. Si le franc-quartier est à senestre, il est nécessaire de le blasonner (Thiébaud, J.M. : *Dictionnaire...*, *op.cit.*, p.127)

<sup>316</sup> Pièce honorable divisée en quatre parties égales dans le sens du sautoir (Thiébaud, J.M. : *Dictionnaire...*, *op.cit.*, p.103)

<sup>317</sup> Pastoureau, M. : *Traité...*, *op.cit.*, p.101 : « Les deux métaux sont l'or et l'argent. Lorsque les armoiries sont représentées en couleurs, ils sont figurés soit par du doré et de l'argenté, soit plus généralement et d'une manière plus agréable pour l'œil, par du jaune et du blanc. Au reste, dans le langage héraldique médiéval, l'or est parfois désigné par les mots jaune, sor ou safrin, et l'argent, fréquemment par le mot blanc. »

<sup>318</sup> Figure essentiellement héraldique nobiliaire, symbole de puissance et d'autorité (voir Pastoureau, M. : *Traité...*, *op.cit.*, p.148).

## Prédelle

La travée centrale représente dans un cadre elliptique formé par une guirlande composée d'éléments végétaux, la scène de l'Adoration des bergers<sup>319</sup> (Fig.162). Le cadre est flanqué de deux « *putti* », tenant le bord du cadre et figurés en mouvement. Le fond du panneau sur lequel figure l'ensemble décoratif comporte une ornementation végétale dorée, dont la forme rappelle le caractère elliptique du cadre. Dans la partie supérieure de l'ellipse, deux têtes d'anges ailés, inclinées vers l'avant, donnant aussi l'impression de contempler la scène de la nativité.

Au centre de la composition, étendu sur un pan de tissu qui recouvre ce qui semblerait être une coffre faisant office d'autel, le nouveau né, enveloppé dans de pauvres langes.

A gauche, la vierge est agenouillée, les mains jointes, l'adore. A droite, saint Joseph, agenouillé, le contemple avec respect.

Au-dessus de l'enfant et derrière la vierge, sont représentés le bœuf et l'âne.<sup>320</sup> Ce dernier réchauffe de son souffle l'enfant qui vient de naître.<sup>321</sup> Derrière saint Joseph, deux bergers dont un homme jeune, portant sur ses épaules un agneau : présent d'un pauvre à un plus pauvre que lui.

La partie supérieure de la composition représente deux anges disposés sur un cercle de nuages, tenant un phylactère, située au-dessus de l'enfant, sur laquelle est écrit : « *Gloria in Excelsis* ».

Les parties extrêmes de la composition représentent pour celle de droite, un arbre et un ange agenouillé en adoration ainsi que quelques détails architectoniques pour celle de gauche.

Ce qui est surprenant dans cette représentation de l'Adoration des bergers, c'est le caractère novateur qui s'en dégage. En effet, on a l'habitude de figurer cette scène soit dans une étable ou dans une grotte, en présence de la Sainte Famille. Dans cette composition il est difficile de déterminer le lieu, étant donné la présence d'éléments architectoniques, d'un ange, à gauche de la composition ainsi que la représentation de certains détails, à droite de la scène, comme l'arrivée des bergers. Cette nativité enrichie de personnages, à la fois lumineuse et sombre est représentative d'une nativité animée, propre aux XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles.

<sup>319</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit, p.256 : « A partir du XVI<sup>ème</sup> siècle, prédomine le thème de l'Adoration par la Vierge et les bergers, auxquels s'ajoutent parfois des saints et des donateurs.(...) Au XVII<sup>ème</sup> siècle, les retables d'autel monumentaux se multiplient ; l'Adoration des bergers est privilégiée (...) ».

<sup>320</sup> Duchet-Suchaux, G. Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.255 : « L'âne et le bœuf ne sont pas mentionnés dans le texte de Luc. Leur présence s'explique par l'évangile apocryphe du Pseudo-Matthieu, à partir d'un verset du Livre d'Isaïe : « Un bœuf connaît son propriétaire, et un âne la mangeoire chez son maître » (Es 1, 3). ».

<sup>321</sup> La présence de l'âne et du bœuf, rappelle que le fils de Dieu est né dans une étable.



**Figure 162 : Adoration des bergers**

Les travées latérales :

Trois piédestaux structurent les travées latérales gauche et droite de la prédelle. Entre deux piédestaux, servant de support aux colonnes torses qui encadrent les images représentées à l'entrecolonnement du corps principal, un piédestal beaucoup plus volumineux, saillant, richement orné par une décoration végétale et comportant en son centre une tête d'ange ailée, supporte une statue sculptée en ronde-bosse.

### **Corps principal**

Travée principale :

« L'archange Gabriel annonce à Marie qu'elle va mettre au monde un fils, Jésus qui sera appelé fils du Très-Haut ». Mais Marie demande : « Comment cela pourra-t-il se faire, puisque je suis vierge ? ». Et Gabriel de répondre : « L'Esprit Saint viendra sur toi [...] voilà pourquoi celui qui va naître sera saint et sera appelé Fils de Dieu. » » Ce passage tiré de l'évangile de saint Luc,<sup>322</sup> illustre parfaitement la sensation qui se dégage de la scène représentée au centre du corps principal de l'œuvre.

---

<sup>322</sup> (Lc 1, 26-38)

Dans une niche, représentant la chambre de la vierge sont figurés trois personnages, sculptés en volume. Dans la partie supérieure Dieu, à gauche la vierge et à droite l'archange Gabriel, occupant les deux tiers de l'espace inférieur (Fig. 163).

Sculptée en ronde-bosse, disposé sur un cercle de nuages desquels sortent des têtes de chérubins, Dieu est représenté en buste. Il tient dans sa main gauche le globe terrestre, symbole de sa toute puissance, et reproduit un geste de bénédiction avec son bras droit. Sur la masse nuageuse, au centre, on aperçoit la colombe de l'Esprit Saint.

Au premier plan de la composition, la vierge assise est figurée dans une attitude de recueillement, les mains jointes, la tête inclinée, le regard bas en direction du livre qui est posé sur le pupitre qui sied devant elle. Face à elle, l'archange Gabriel, sur une masse nuageuse, vient en messager lui annoncer la nouvelle. Majestueux, tenant dans sa main gauche le sceptre,<sup>323</sup> il montre de sa main droite, l'index relevé, l'image de Dieu. Cette représentation de l'archange au-dessus des nuages flottant dans l'air, dénote une sensation aérienne. Il semble surgir de nulle part. Entre les deux personnages, posé sur le sol, le vase contenant le lis fleuri blanc.<sup>324</sup>

Le cadre décoratif de la chambre représente dans la partie supérieure droite, des éléments architectoniques, on aperçoit entre autre un édicule suggérant une porte, derrière la vierge. En second plan, dans le fond de la niche est représentée une balustrade au-dessus de laquelle on distingue un mur.

L'ensemble décoratif est composé d'une riche ornementation de type végétal et botanique, dorée dans sa totalité. L'orle du cadre forme une guirlande végétale composée de diverses formes de feuillages plus ou moins entrelacés.

A la clé de l'arc<sup>325</sup> qui termine la niche, au niveau de l'entablement qui sépare le corps principal de l'attique, un médaillon rehaussé d'une couronne représente en son centre l'anagramme marial.

---

<sup>323</sup> Bâton de messager.

<sup>324</sup> Etant donné la représentation traditionnelle de cette Annonciation, signe de la persistance de l'iconographie médiévale, le lis (symbole de pureté de la vierge au XVIIème ) rappelle ici que l'Annonciation avait eu lieu au printemps (Mâle, E. : *L'art religieux...*, *op.cit.*, 1932, p.239-240). Cependant étant donné l'époque et le contexte où cette œuvre fut réalisée, je n'exclue pas que la représentation de ce lis, peut aussi symboliser la pureté de Marie.

<sup>325</sup> L'arc comporte un intrados (face intérieure de l'arc) décoré de motifs ornementaux en forme de fleurs.





Figure 163 : l'Annonciation

Travée latérale gauche :



Figure 164: Saint Thomas d'Aquin

Structurée par un groupe de deux colonnes torsées à quatre spirales d'architecture modulaire, elle comporte à l'entrecolonnement l'image sculptée en ronde-bosse de saint Thomas d'Aquin<sup>326</sup>(Fig. 164).

Il est représenté revêtant l'habit religieux des dominicains, ordre auquel il appartenait. Il tient dans sa main droite, une plume et une maquette d'église dans sa main gauche. Il porte un nimbe, claire allusion à sa sainteté. Il est représenté la tête et les yeux levés vers le ciel dans une attitude contemplative, d'aspiration divine. L'image repose sur un piédestal volumineux, richement orné, situé au registre de la prédelle. Le saint est encadré par deux colonnes torsées à quatre spirales. Sur le premier quart des colonnes, adossé à la base, est représenté en ronde-bosse un « *putto* », disposé de face et figuré en mouvement. Le fût est divisé par quatre spirales entre lesquel-

les figure une guirlande de feuillages et de fleurs dorés

Elle est intercalée de façon régulière en suivant la répartition des spirales sur la colonne.

Travée latérale droite :

La structure architecturale et les éléments architectoniques sont identiques à ceux qui sont représentés sur la travée opposée.

<sup>326</sup> Né en 1225 au château de Roccasecca (Italie) il mourut en 1274. Théologien, philosophe et Docteur d'Eglise, Thomas d'Aquin, poussé par le désir de connaître Dieu et de le faire connaître consacra l'essentiel de son enseignement à la Somme théologique (1266-1273) dont le thème s'articule autour d'une harmonie entre la foi et la raison. Eduqué successivement à Montecassino et à Naples, il entra dans l'Ordre des Prédicateurs à dix huit ans. Il continuera ses études à Paris et à Cologne. Plus intellectuel que mystique, ce dominicain maître en théologie (1256), professa surtout à Paris. Concernant les détails de sa légende voir Voragine (de la) S., *La leyenda daurada*, vol.2, allianza forma, éd. Alianza Editorial, 8<sup>ème</sup> éd., Madrid, 1997, p.929-935.





Dans l'entrecolonnement est représentée l'image de saint François de Paule, fondateur de l'Ordre des Minimes<sup>327</sup>(Fig.165). Il est figuré « en ancien », portant une longue et large barbe. Il porte un nimbe et revêt l'habit de l'Ordre. Le scapulaire court est ceinturé par le cordon. Il tient dans sa main droite, son attribut le plus représentatif, un médaillon à typologie solaire, sur lequel on peut lire le mot « *charitas* ». Les nombreux plis qui conforment l'habit et les drapés qui en ressortent suggèrent une ampleur dans le mouvement propre au baroque.

Figure 165 : saint François de Paule

### Entablement

L'entablement qui sépare le corps principal de l'attique, se brise à divers endroits. Structuré par un architrave, une frise et une corniche, il est saillant au niveau des travées latérales. L'architrave est décoré par des têtes d'anges ailés et de quelques motifs végétaux. Au-dessus d'une frise quasi inexistante, la corniche dépasse largement la structure architecturale de l'œuvre.

### Attique

<sup>327</sup> Dalmau, B. : *Santoral*, *op.cit.*, p.49 : il naquit vers 1416 à Paule (Calabre). Dès son plus jeune âge il mena une vie d'ermitte et avec quelques uns de ses disciples fonda l'ordre des Minimes. En 1491, il assista Louis XI au moment de sa mort. Il mourut en France en 1507.

Travée centrale :



La figure principale de l'attique est la magnifique statue équestre sculptée en ronde-bosse de saint Jacques le Majeur<sup>328</sup> (Fig. 166). Figuré dans une niche elliptique, il est représenté monté sur un cheval blanc,<sup>329</sup> tenant dans sa main droite une épée.<sup>330</sup> Deux coquilles<sup>331</sup> sont représentées sur sa poitrine ainsi qu'une troisième sur le bord du chapeau qu'il porte. Sous les sabots du cheval, cabré sur ses pattes arrières, deux maures gisant sur le sol<sup>332</sup> (symbole de sa victoire contre les Maures).

**Figure 166: saint Jacques le Majeur**

L'aspect vestimentaire n'est pas représentatif de l'époque du personnage. Les vêtements qu'il porte seraient contemporains de l'époque où fut construit le retable.

Deux pilastres encadrent la niche. L'ornementation représentée est composée d'éléments végétaux. Une tête d'ange ailée finalise l'extrémité de cet élément architectural.

Au-dessus de l'entablement, deux « *putti* » flanquent le médaillon couronné ; la position dans laquelle ils sont figurés, notamment le mouvement des bras, reproduit la forme de l'arc en anse de panier de la partie supérieure de la niche principale.

Un petit entablement, au-dessus des pilastres se brise à l'endroit où débute un autre entablement courbé, composé d'un architrave, d'une frise et d'une corniche légèrement saillante, en forme d'arc en plein cintre. Au centre est représenté une tête d'ange ailée au-

<sup>328</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible... op.cit.*, p.187 : apôtre, frère aîné de l'apôtre Jean, il est avec André, Pierre et Jean, l'un des premiers disciples du Christ.

<sup>329</sup> La plus célèbre des légendes le concernant est celle de l'évangélisation de l'Espagne, conquise par les Maures. Ces épisodes légendaires ont donné lieu à de nombreuses représentations iconographiques. Représenté en chevalier, monté sur un cheval blanc, il met les Maures en fuite (Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.188)

<sup>330</sup> Etant donné que c'est un de ses principaux attributs, on peut supposer qu'elle a ici une double fonction : celle de sa victoire mais aussi celle de sa décollation.

<sup>331</sup> La coquille est son attribut le plus récurrent, allusion à son statut de pèlerin.

<sup>332</sup> On distingue au premier abord essentiellement deux têtes ; cependant en regardant de façon plus détaillée, on aperçoit dans le prolongement un bras replié, pour celui de gauche, les épaules et le début d'un buste pour celui qui est à droite.

dessus de laquelle figure l'image d'une vertu théologale : celle de la Charité (*Caritas*), portant un enfant et tenant un autre par la main (Fig. 167).<sup>333</sup>

Travée latérale gauche :

Vêtue d'une longue robe et coiffée d'un voile, la vertu de la Foi (*Fides*), est représentée avec ses attributs (Fig. 168). Elle tient dans sa main gauche une croix et un calice dans sa main droite. De par la représentation de ces deux attributs, cette vertu pourrait faire une double allusion à la Foi : la croix symboliserait la Foi chrétienne<sup>334</sup> et le calice la Foi catholique.<sup>335</sup>

Derrière cette image sculptée en ronde-bosse, une pièce architectonique en forme d'ellipse sert de fond décoratif. Le contour est ornementé par de larges feuillages qui de par leur disposition donnent une sensation d'ampleur à la statue de la vertu de la Foi.

Travée latérale droite :

La troisième vertu représentée est celle de l'Espérance (*Spes*), identifiable par l'attribut qu'elle tient dans sa main droite : une ancre<sup>336</sup> (Fig. 169). Comme les deux autres vertus théologiques, elle est coiffée d'un voile et revêt une robe, recouverte par une sorte de drapé. Le support ornemental devant lequel elle est représentée est identique à celui qui est situé sur la travée latérale opposée.

<sup>333</sup> Ripa, C. : *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* (Edit 1643), bibliothèque Inter-universitaire de Lille, éd. Aux amateurs de Livres, Paris, 1989, seconde partie, p.114 : Ripa nous propose une description très intéressante de la vertu de la charité: «*Charité . A voir ces Enfans alentour de cette Femme, qui tient d'une main vn cœur embrasé, & du chef de laquelle s'exhale vne flamme, on iuge auffitoft que c'est la Charité, qui comprend elle feule toutes les autres Vertus. Le Feu signifie l'ardeur de fon Zele, qui ne s'efteint iamais en elle ; & par les Enfants qui l'environnent, il nous est monftré, que cette Vertu fait ordinairement fa demeure dans les Ames innocentes & pure* ».

<sup>334</sup> Ripa, C. : *Iconologie où les...*, op.cit., première partie, pp.75-76 : «*C'est vne Vierge veftuë de blanc, qui tient de la main droite vne Croix, & vn Liure ouuert, regardant fixement tous les deux [...] Elle eft peinte voilée, pour nous apprendre, Que des articles de noftre Foy nous n'en auons aucune euidence en ce monde, pource, dit S.Paul, Que nous ne voyons icy que par enigme, comme par un miroir. A raifon dequoy Iesus-Christ, affeure faint Thomas : Que bien-heureux font ceux qui ont creu fans voir. Adiouftons à cecy, Qu'elle a le vifage voilé, à caufe que l'habitude de la Foy, comme le remarquent les Théologien, procede fimplement d'un objet obfcure, & qui mefme eft inuifible, & infenfible [...]* ».

<sup>335</sup> Ripa, C. : *Iconologie où...*, op.cit., seconde partie, p.124 : «*Vous voyez icy quelle doit eftre la vraye Foy, par la Figure de cette Femme. Elle porte vn Cafque fur la tefte, vne Robe blanche, vn Calice d'une main, & de l'autre vn Cœur, auueyn Cierge allumé.[...] Par le Calice ; qu'elle regarde fixement, que c'est là principalement que nous deuons adreffer nos efpérances[...]* ».

<sup>336</sup> Pour le salut des âmes

Figure 167: la Charité



Figure 168: la Foi



Figure 169 : l'Espérance

## Conclusion

Fidèle au message que la Contre-Réforme véhiculait, le programme iconographique représenté sur le retable de l'Annonciation, célèbre non seulement le culte marial mais aussi la victoire de la Foi catholique, par la représentation à l'attique des trois vertus théologiques<sup>337</sup> et de saint Jacques le Majeur.<sup>338</sup> Œuvre d'iconologie complexe, elle propose une typologie iconographique de tradition médiévale et moderne. En effet, la scène de l'Annonciation présente des caractéristiques traditionnelles. On est loin des traits essentiels de la nouvelle Annonciation où l'art voulait lier le ciel à la terre pour donner plus de grandeur et de mystère à la scène.<sup>339</sup>

Par contre la scène de l'Adoration des bergers dénote un caractère nouveau dans la représentation de la Nativité. D'une scène pleine d'humilité où seule la sainte Famille était présente, on la représente dans l'art du XVII<sup>e</sup> siècle entourée de personnages (des bergers auxquels s'ajoutent des saints, des donateurs)<sup>340</sup> animant ainsi l'ensemble figuratif. Cette nouvelle nativité est désormais associée à l'Adoration des bergers. La forme sous laquelle elle est représentée à la prédelle, correspond de façon générale aux critères typologiques de la nouvelle iconographie : le moment où le fils de Dieu est présenté et reconnu pour la première fois par les hommes. Bien que la vierge soit représentée les mains jointes<sup>341</sup> pour prier, l'attitude de l'ensemble des personnages figurant dans cette composition dénote l'admiration avec laquelle ils contemplant l'Enfant.<sup>342</sup>

---

<sup>337</sup> Allusion à la victoire des Vertus dans leurs combats contre les Vices. A ce sujet, voir Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible...*, *op.cit.*, pp.333-334.

<sup>338</sup> Allusion à l'évangélisation de l'Espagne et sa victoire contre les Maures.

<sup>339</sup> La chambre virginale envahie par le ciel, dans un brouillard plus ou moins dense faisant parfois disparaître le mobilier qu'elle contenait ; la présence d'anges.

<sup>340</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible...*, *op.cit.*, p.256.

<sup>341</sup> Dans la nouvelle iconographie, on représente la vierge écartant les langes pour laisser voir le nouveau-né.

<sup>342</sup> Le Sauveur annoncé par l'ange aux bergers.

## RETABLE DE L'IMMACULEE CONCEPTION DE LA CATHEDRALE DE GERONE.

---

RETABLE : Immaculée Conception,

Chapelle de l'Assomption.

EPOQUE : XVIIIème siècle.

DATE : 1710-1715.

AUTEUR : Pau Costa.

COMMANDITAIRE : chapitre de la cathédrale au nom de Cristofol Rich, chanoine de la cathédrale.

CONTRAT : 24/11/1710.

PRIX : 600 livres barcelonaises.

MESURES :

hauteur : 10 m 98

largeur : 5 m 35

profondeur : 1 m 29

CATEGORIE DE BOIS : peuplier blanc.

TECHNIQUE : dorure/polychrome.

STRUCTURE :

horizontale : quatre registres soit un socle, une prédelle, un corps principal et un attique.

verticale : trois travées, une centrale et deux latérales.

TYPOLOGIE : triptyque linéaire.

ICONOGRAPHIE : mariale et hagiographique.

DOREUR :

CONTRAT :

PRIX :

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Gérone.

EGLISE : cathédrale.

VOCABLE : Santa Maria Asumpta.



EPOQUE : XVème.

STYLE : gothique.

REMARQUES :

DOCUMENTATION :

. Sources :

Archives Historiques Provinciales de Gérone

A.H.P.G. : Girona 11, notaire Ignaci Roig, registre n° 518 (1709-1713)

Archives capitulaires de la cathédrale de Gérone

A.C.G. : Sulpici Pontich, Vol.I

Archives du S.R.B.M.

S.R.B.M. : registre n° 5124

. Bibliographie :

Actes de les jornadas celebrades a Girona, els dies 17, 18 i 19 de decembre 1987, « *El barroc Catalá* », éd. Vallcorba, S.A., Quaderns, Barcelona, 1989 :

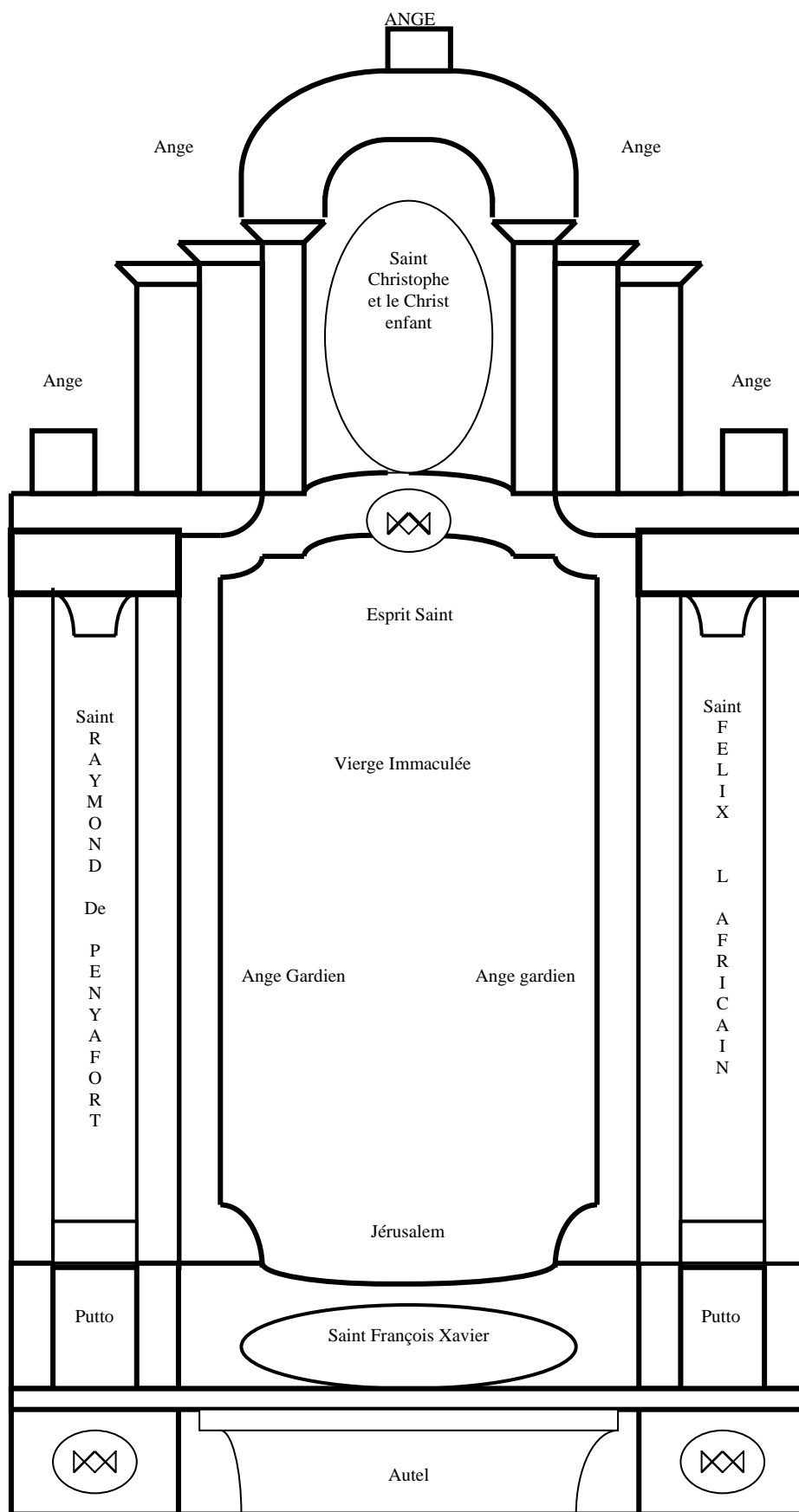
Bosch, J. : « *Pintura del segle XVIII a la Seu de Girona : d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana.* », pp.141-161.

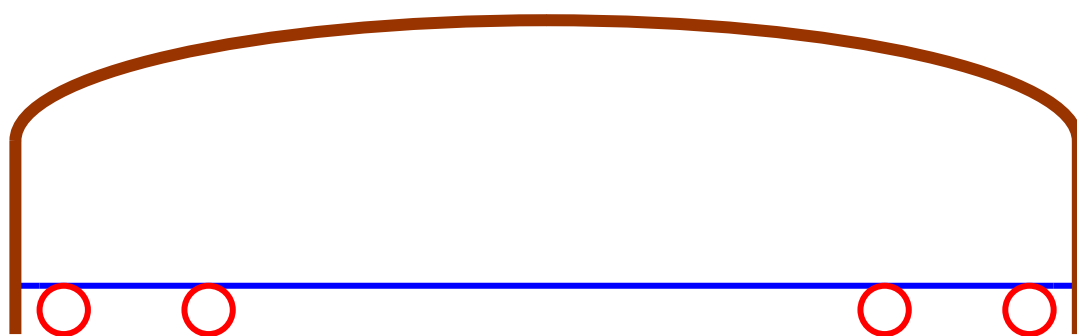
Roig i Torrento, M<sup>a</sup>.A.: « *Emfasi contrareformista en els retaules de la Seu de Girona* », pp.119-133.

Catalogue du Servei de Conservació de Béns Mobles : *Memória d'activitats 1989-1996*, éd. Generalitat de Catalunya et Departament de Cultura, Barcelona, 1997, pp.30-31.

Masiá de Ros, A. : « *Contribución al estudio del barroco : Pablo y Pedro Costa en la catedral de Gerona* », Archivo Español de Arte, tom.XIV, 1940-1941, pp. 542-547.

RESTAURATION : Eté 1995 par l'équipe du S.R.B.M.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

**Figure 170** : retable de l'Immaculée Conception, cathédrale de Gérone (*page suivante*)







## Typologie

Retable d'iconologie complexe structuré horizontalement par un socle, une prédelle, un corps et un attique et verticalement par trois travées (une centrale et deux latérales), ce magnifique triptyque linéaire, présente une ornementation profuse composée de nombreux éléments et motifs de type végétal ainsi qu'une statuaire sculptée en ronde-bosse largement présente sur l'ensemble de l'œuvre.

## Socle

Reposant sur un support en pierre,<sup>343</sup> représentant à chaque extrémité l'anagramme Marial, le socle dont la structure architecturale s'adapte parfaitement à celle du retable, forme un encaissement en son centre pour la disposition de l'autel.

Au niveau des travées latérales, un blason, richement orné, représente l'anagramme Marial (Fig.171) .



Cet anagramme figure sur un fond rayonné et doré (symbole de la Foi et de la lumière divine).<sup>344</sup> L'ensemble de cette figuration est disposé sur champ azur. Le contour du blason est entouré par une ornementation formant de petites volutes formées à partir d'une décoration de type végétal, notamment en pointe et en chef. Il est surmonté d'une couronne, dont l'intérieur est de couleur rouge.

Figure 171 : blason Anagramme Marial

Etant donné le programme iconographique du retable et la présence de l'anagramme marial à plusieurs reprises sur l'œuvre, nous pourrions émettre l'hypothèse que cette couronne est une allusion à la couronne de la vierge, d'autant plus que la couleur rouge est symbolique de l'amour divin.

## Prédelle

<sup>343</sup> Le socle en pierre sur lequel repose l'ensemble du retable a été commandé lors de la signature du contrat concernant la réalisation de l'œuvre : « *Item és pactat y los dits Ilustres y molt reverents senors comissaris en nom de dit molt Ilustre Capítol prometen fer fabricar a gastos de dit molt Ilustre Capítol los peus o socols de pedra picada y fer assentar aquello (...)* », CD-R 1, annexe n°195, p. 1354.

<sup>344</sup> Sorval (de), G. : *Le langage secret du blason*, éd. Albin Michel, Paris 1981, p.99 : « 5. L'or, seul métal inaltérable, marque le centre de la vie spirituelle, l'état ou l'être abolit définitivement le moi corruptible pour se revêtir d'incorruptibilité ».

Au centre est représentée, dans une sorte d'enfeu, l'image sculptée en ronde-bosse, en bois polychrome, de saint François-Xavier<sup>345</sup> figuré en gisant (Fig. 172). Revêtu d'une tunique richement décorée, il est allongé sur un lit de pierres recouvert d'un linge, le bras droit replié sur sa poitrine et le gauche le long du corps. L'expression de son visage traduit l'aspect moribond et visionnaire du saint. A la différence des gisants traditionnels, il n'est pas représenté mort, les mains jointes. La jambe repliée, les yeux tournés vers le ciel, la position de ses bras, rompent tout statisme.

Il est figuré dans une sorte d'enfeu faisant office de niche, partie intégrante de la prédelle. L'intérieur est décoré par un fond représentant un paysage et dans la partie extrême gauche, on distingue deux bateaux voguant sur les eaux : claire allusion à ses voyages d'évangélisation en tant que missionnaire jésuite.<sup>346</sup>

Les bords de l'enfeu ne comportent pas un encadrement spécifique. L'ensemble se fond dans le décor doré dans sa totalité. Une guirlande de feuilles et de fleurs compose l'orle de l'enfeu. Le reste du panneau représente une décoration de type végétal, constituée de feuillages divers, courbés et contre-courbés, certains allant jusqu'à former des volutes à leur extrémité.

Les travées latérales gauche et droite correspondant aux autres parties de la prédelle, sont constituées par un panneau suivi d'un piédestal qui supporte les statues de saint Felix l'Africain et de saint Raymond de Penyafort. Sur la face externe de chaque piédestal un « putto », figuré en mouvement, les bras projetés vers l'avant, une jambe relevée, adopte une attitude cambrée, les ailes déployées. L'ornementation représentée est identique à celle du panneau central, constituée par une décoration végétale profuse.



**Figure 172 : saint François-Xavier**

<sup>345</sup> Disciple d'Ignace de Loyola, compagnon des premières heures, jésuite, saint François-Xavier fut missionnaire à partir de 1541. Il fut un des premiers missionnaire dont la fonction était d'évangéliser les pays d'Extrême Orient, l'Inde et la Japon. Il fut canonisé en même temps qu'Ignace de Loyola, en 1622.

<sup>346</sup> Comme le souligne M<sup>a</sup>. Assumpta Roig i Torrentó dans « *Emfasi contrareformista en els retaules de la Seu de Girona* », Actes de les jornades celebrades a Girona : 17.18.19 decembre 87 : « El Barroc Català », p.125, la représentation de François Xavier, fait penser à l'esprit missionnaire développé par la Contre-Réforme. Par ailleurs cela se justifie également par le rôle très important joué par les jésuites dans le développement de la défense du dogme de l'Immaculée Conception, dogme qui fut répandu dans le monde grâce aux voyages des ces derniers.

## Corps principal

La travée principale composée par un magnifique groupe sculptural, pour l'essentiel en ronde-bosse, représente l'Assomption de l'Immaculée Conception (Fig.173)<sup>347</sup>.

Au centre de la composition la vierge Immaculée, entourée par un cohorte d'anges représentés sur des nuages, est encadrée dans sa partie inférieure par deux anges gardiens, sculptés en ronde-bosse. Elle est représentée debout, sur un croissant de lune,<sup>348</sup> au-dessus du globe terrestre, soutenu par des anges, des rais lumineux ( peut-être représentant le soleil) rayonnant derrière elle. Elle porte la couronne à douze étoiles<sup>349</sup>. Le fait qu'elle ait les bras ouverts, les yeux tournés vers le ciel, la tête dirigée vers l'Esprit Saint figuré au-dessus, donne à l'ensemble de la composition, comme le décrit très justement M<sup>a</sup>. Asumpta Roig i Torrentó, une connotation aérienne.<sup>350</sup>

De chaque côté de la Vierge, on aperçoit un ange qui tient les symboles des litanies : à gauche, le « *Speculum justitia* », reconnaissable au miroir immaculé, sans taches, dans lequel se reflète la justice divine ; à droite le « *Janua Coeli* », représenté par la porte céleste tenu par un ange ( référence au rôle de Marie en tant que médiatrice du Salut)<sup>351</sup>. Le globe terrestre sur lequel est disposée la vierge, comporte une composition triangulaire composée par trois têtes d'anges ailés.

<sup>347</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M.: *La bible et...., op.cit.*, p.51 : tradition qui eut beaucoup de mal à s'imposer, elle ne provient d'aucune référence précise dans l'Écriture. Dans l'Église d'Orient, on fêtait la Dormition et l'élévation de l'âme (elle meurt et le Christ reçoit son âme) et non corporelle. Cette dernière prit forme entre le IX<sup>ème</sup> et le XII<sup>ème</sup> en Occident. Elle fut confirmée par les grands théologiens du XIII<sup>ème</sup> : Albert le Grand, Thomas d'Aquin et Bonaventure. En Occident, l'art illustre l'Assomption corporelle représentant Marie s'élevant vers le ciel portée par les anges. Comme son Fils, elle ressuscite, selon cette version, trois jours après sa mort et son corps est enlevé au ciel par les anges. Ce thème est encore présent au XVII<sup>ème</sup>.

<sup>348</sup> Peut-être une allusion à la Femme du chapitre 12 de l'Apocalypse : « vêtue du soleil, la lune sous les pieds, et sur la tête une couronne de douze étoiles ». Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible....,op.cit.*, pp.35-39 : « La Femme de l'Apocalypse » (Ap.12) : « *Les pères de l'Église ont vu en elle le symbole de l'Église. L'interprétation qui fait de la Femme la préfiguration de la Vierge Marie se répand en Occident à partir du IX<sup>ème</sup> siècle. Les artistes célèbrent en Marie depuis le XVI<sup>ème</sup> siècle la Vierge victorieuse, telle la Femme de l'Apocalypse triomphant de la menace du Dragon-Serpent* ».

<sup>349</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *la bible et...., op.cit.*, p236 : « *La dévotion à l'Immaculée Conception, d'origine byzantine, et la venue sur terre de la Vierge sans tache, n'ont guère été représentée avant la fin du Moyen Age. Au XVII<sup>ème</sup> siècle, Murillo peint la Purissima couronnée d'étoiles, vêtue de blanc, debout sur un croissant de lune (1678, Madrid Prado). Ce type provient d'éléments empruntés au Cantique des Cantiques et à l'Apocalypse(12)* ».

<sup>350</sup> Roig i Torrentó, M<sup>a</sup>. A. : « *Influencia de los grabados de los hermanos Klanber en la capilla de la Mare de Déu dels Colls en Sant Llorens de Morunys* », A.E.A , vol.LVI , 1983, pp.1-18.

<sup>351</sup> Symbole des litanies.



**Figure 173 : Assomption de la Vierge**

Les deux anges gardiens qui accompagnent la vierge dans son ascension vers le ciel, sont revêtus d'une tunique à motif floral, richement décorées. La représentation des drapés que forment les nombreux plis vestimentaires et la disposition verticale de leurs ailes, amplifient l'idée de mouvance et d'élévation que dégage la composition. Celui de gauche tient dans sa main droite un bâton fleuri de lis.<sup>352</sup>

Derrière les deux anges gardiens situés respectivement de chaque côté du globe terrestre, on aperçoit les symboles du « *Mater Castissima* » (Fig.174), figuré par un puit<sup>353</sup> et du « *Turris*

<sup>352</sup> Allusion à la pureté de la Vierge et au bâton de messager.

<sup>353</sup> Allusion au puit d'eau vive, symbole des litanies (Voir Mâle, E. : *L'art religieux après le concile de Trente*, éd. Armand Colin, Paris 1932,p.44) ; Mâle, E : *El barroco. El arte religioso del siglo XVII*-Madrid 1985 (1<sup>ère</sup> éd.1932), pp.49-56 ; Trens Manuel : « *Maria, la iconografía de la Virgen en el arte español* », Madrid 1948, pp.149-164.).



*Eburnea* » (Fig.175), représenté par une tour. Ces deux symboles sont représentés respectivement à gauche et à droite de la composition.



Figure 174: le Puit



Figure 175 : la Tour

Dans la partie inférieure de la composition, en dessous du globe terrestre, est représentée une ville entourée de murailles, de tours et de portes. Il s'agit probablement de la « Jérusalem céleste »<sup>354</sup> ( Fig. 176), à mettre en relation avec la Femme de l'Apocalypse (Ap.12) dont on a déjà fait référence antérieurement.



Figure 176: la Jérusalem Céleste

Le contour de la niche comporte une décoration de type végétal à base de feuilles disposées verticalement. Représenté dans la face interne de la partie supérieure de la niche, l'Esprit Saint, sous la forme d'une colombe, derrière laquelle se dégagent des rais lumineux, dorés dans leur ensemble. Au-dessus de l'entablement, au centre de l'arc qui finalise le cadre de la niche, on peut constater la présence d'une anagramme marial, de couleur rouge, entouré par une guirlande en forme de couronne, dans laquelle s'entremêlent des feuillages, l'ensemble représenté sur un fond rayonné et surmonté d'une couronne. Cette pièce est flanquée par deux anges nus aux ailes dorées. Ils sont représentés en mouvement, bien

<sup>354</sup> Apocalypse (21 , 9-14) : (Ap.21, 9), « Alors, l'un des sept Anges aux sept coupes remplies des sept derniers fléaux s'en vint à me dire : « Viens, que je te montre la Fiancée, l'Epouse de l'Agneau (Ap.21 , 10) ». Il me transporta donc en esprit sur une montagne de grande hauteur, et me montra la Cité sainte, Jérusalem, qui descendait du ciel, de chez Dieu (Ap.21 , 11), avec en elle la gloire de Dieu. Elle resplendit telle une pierre très précieuse, comme une pierre de Jaspe cristallin. (Ap.21, 12). Elle est munie d'un rempart de grande hauteur pourvu de douze portes près desquelles il y a douze anges et des noms inscrits, ceux des douze tribus des enfants d'Israël ; (Ap.21 , 13), à l'orient, trois portes ; au nord, trois portes ; au midi, trois portes ; à l'occident, trois portes. (Ap.21 , 14). Le rempart de la ville repose sur douze assises portant chacune le nom des douze apôtres de l'Agneau ».

qu'étant à demi-étendus, celui de gauche montre de son bras droit, l'anagramme. Enfin une guirlande dorée, composée de feuillages entrelacés orle le bord interne de la niche.

Deux « *putti* », servent de liens entre la prédelle et le corps principal de l'œuvre. Ils sont représentés nus, en mouvement, les ailes disposées verticalement, le corps cambré.

Travées latérales :

L'ornementation des travées latérales du corps principal est identique. Chaque travée comporte deux colonnes torsées à quatre spirales.

Intercalés, des éléments ornementaux tels des « *putti* », des oiseaux et des grappes de raisins (symboles eucharistiques), disposés de façon hélicoïdale, composent la décoration des colonnes torsées. Les chapiteaux sont d'ordre ionique représentant deux rangées de feuilles d'acanthé au niveau de la corbeille. Dans l'entrecolonnement figurent les images de deux saints, surmontées au niveau de l'entablement, par une tête d'ange ailée, volumineuse, assez disproportionnée en comparaison avec les autres représentations figurant sur le retable.

Travée latérale gauche :

L'image représentée pourrait être celle de Ramon de Penyafort (Fig. 177).<sup>355</sup> Il tient dans sa main droite une clé et dans sa main gauche un livre, qui pourrait être celui des Décrets. Le piédestal sur lequel il est placé est encadré par deux mitres. Il revêt l'habit sacerdotal surmonté d'une cape ; l'ensemble de la représentation vestimentaire comportant de nombreux plis, dénote une certaine mouvance donnant ainsi du volume ainsi qu'un certain réalisme à l'attitude du saint. Si on considère la représentation de ses attributs – clé (symbole

---

<sup>355</sup> Dans « *Emfasi contrareformista en els retaules de la Seu de Girona* », 1987, p.122, note 11, Assumpta Roig y Torrentó, émet un doute quant à l'identification de Saint Raymond de Penyafort, sans la rejeter complètement, faite par Aurora Pérez Santamaria dans « *Escultura barroca a Catalunya- Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 CA)-Projecció a Girona* », éd. Virgili & Pagès, S.A., Lleida, 1988. L'élément qui étonne A.Roig i Torrentó, est que saint Raymond de Penyafort était dominicain et on sait que l'Ordre des dominicains ne mettait pas en valeur le dogme de l'Immaculée Conception : « Pérez Santamaria (...), pp.257-262, amb descripció i esquema del retaule. En la descripció del primer cos, identifica la imatge de la banda esquerra amb sant Ramon de Penyafort, que es caracteritza per portar en una mà el llibre de Decretals i en l'altra, una clau que correspon al seu càrrec de penitenciari de Roma, segon es desprèn de l'obra de Joan Ferrando Roig, *Iconografia de los santos*, Barcelona 1950, p.235. A més a més té al seu costat, a terra una mitra, atribut que és referència a la renúncia de la dignitat episcopal. Tot sembla correspondre a la personificació d'aquest sant, però donat que els dominics eren contrarista defensar el dogma de la Immaculada, tan ressaltat pels franciscans i jesuïtes, cal preguntar-se com encaixa un sant dominicà en una obra dedicada al Immaculada Concepció. El lloc de sant Ramon podria tractar-se d'un company de Felix l'Africà, per exemple sant Romà, segon es desprèn de l'obra de Francisco Dorca, *Coleccion de noticias para la historia de los santos mártires de Gerona*, Barcelona, 1764, pp.179-185. Sant Romà, màrtir de Girona, es venera en algunes esglésies de la diòcesi de Girona i es patro d'algunes parroquials, com Lloret de Mar. De toda manera no descarto completament la possibilitat que la imatge representada en el retaule sigui la de sant Ramon Penyafort. »

de la papauté), livre, habit sacerdotal, mitres<sup>356</sup> on serait amené à penser qu'il s'agirait de saint Ramon de Penyafort. Comme l'a souligné M<sup>a</sup>. A. Roig i Torrentó,<sup>357</sup> le doute subsiste par le fait que les dominicains, ordre auquel appartenait saint Ramon de Penyafort, ne soutenaient pas le dogme de l'Immaculée. Or le principal thème iconologique du retable concerne celui l'Immaculée. Que peut-on en conclure ? Soit il s'agit d'un compagnon de saint Felix l'Africain, représenté sur la travée opposée, qui pourrait être saint Romá, comme le suggère A. Roig i Torrentó, ou de saint Ramon de Penyafort, comme l'a identifié A. Pérez Santamaria. Par ailleurs Ramon de Penyafort appartient au groupe des saints catalans véhiculés par la Contre-Réforme.<sup>358</sup> Même si d'un point de vue iconologique étant donné la thématique du retable, la présence de ce saint n'est pas justifiée et si on considère les aspects théoriques défendus par l'Eglise lors du Concile de Trente (1545-1563), il est probable que sa présence sur l'œuvre valorise les directives prises par la Réforme catholique et ainsi renforce ou soutient le culte et la dévotion mariale.

L'image est disposée au-dessus d'un support qui pourrait être un petit rocher, qui repose sur un piédestal, doré, comportant quelques éléments décoratifs de type végétal et représentant en son centre l'anagramme marial. L'entrecolonnement, étant donné la disposition des colonnes torsées qui le flanquent, forme une sorte d'encaissement qui pourrait avoir fonction de niche, dans laquelle est figurée l'image du saint. Le fond est composé par une ornementation végétale, dorée, type grande feuille, disposée verticalement le long du panneau correspondant.

Travée latérale droite :

La travée latérale droite d'un point de vue ornemental et décoratif est similaire à celle de gauche. Seule diffère l'image du saint, sculptée en ronde-bosse, qui est figurée. Il s'agit de saint Felix l'Africain,<sup>359</sup> apôtre de Gérone (Fig. 178). Il est représenté avec ses attributs, tenant dans sa main droite une plume et un livre dans sa main gauche. L'aspect vestimentaire représenté dans un souci du détail, au même titre que pour saint Ramon de Penyafort, génère

---

<sup>356</sup> Ramon de Penyafort (v.1175-1275), religieux espagnol, prêtre et juriste formé à Barcelone, troisième général des dominicains en 1236, fonde l'ordre de Notre Dame de Merci et s'intéresse à la conversion des juifs et des musulmans. Grégoire IX, le nomme pénitencier papal et lui confie la compilation des « Décrets ». Il fut le plus grand canoniste de son temps.

<sup>357</sup> Roig i Torrentó, M<sup>a</sup>. A. : *Emfasis contrarreformista...*, *op.cit.*, p.223.

<sup>358</sup> Les saints peuvent se diviser en trois groupes essentiellement : les saints de la contre-réforme, les saints patrons ou locaux et les saints catalans. Saint Ramon de Penyafort, affirme sa condition de saint véhiculé par la contre-réforme de par sa canonisation en 1588 par le Pape Sixte V (qui a rétabli une tradition qui avait été interrompue pendant presque soixante cinq ans, étant donné les années de lutte contre le protestantisme).

<sup>359</sup> Apôtre de Gérone, il arriva de Mauritanie à Gérone pour fortifier le christianisme. Il fut martyrisé au IV<sup>e</sup> siècle.

une idée de mouvance ainsi qu'un certain réalisme dans l'attitude de ce dernier. Il repose sur un piédestal, doré et décoré de motifs ornementaux.



Figure 177 : saint Ramon de Penyafort



Figure 178 : saint Félix l'Africain

### Attique

L'entablement qui sépare le corps principal de l'attique se brise en son centre dû au fait que la partie supérieure de la niche centrale pénètre dans la partie inférieure de l'attique (Fig.179).





**Figure 179 : attique**

Travée centrale :

Dans une niche à forme elliptique est représentée l'image de saint Christophe,<sup>360</sup> sous forme d'un « géant », barbu, le regard dirigé vers l'enfant qu'il porte sur ses épaules (Fig. 180).<sup>361</sup> Juché sur ces dernières, un enfant, nimbé, quasiment nu, étendant son bras droit dont

<sup>360</sup> Saint titulaire de l'ancienne chapelle et saint patron du commanditaire. Comme le signale Marquès Casanovas dans « *Recull de la informacio de l'episcopologie de Pontich* », 1953 p.287, (données confirmées dans l'article d'A.Roig i Torrentó : *Emfasi contrarreformista...*, *op.cit.*, p.120) d'après la tradition de la cathédrale, lorsqu'on modifiait, l'invocation de la chapelle en construisant un retable consacré à un autre saint, on laissait l'image de l'ancien saint titulaire à l'attique de la nouvelle œuvre. Ce fait se reproduit sur trois autres retables : saint André sur le retable de saint Narcisse, saint Jacques le Majeur sur le retable de l'Annonciation et saint Vincent sur le retable de la Vierge aux Douleurs.

<sup>361</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p. 90 : de nombreuses légendes se sont constituées en Asie Mineure autour d'un certain Christophoros, qui aurait été martyrisé sous Dèce, au III<sup>ème</sup> siècle (?). Un des nombreux récits légendaires a trait à un certain Reprobos appartenant au peuple mythique des Cynocéphales ; baptisé, il reçoit le nom de Christophoros et prend face humaine. Le culte de Christophe s'est bientôt répandu dans tout le monde chrétien. Il est devenu un Cananéen géant. Alors qu'il était au service de Satan, Christophe se rend compte que la simple vue d'un crucifix, pouvait faire fuir ce dernier. C'est alors qu'il s'engage au service du Christ, aidant les voyageurs à traverser un cours d'eau dangereux.

la main reproduit un geste de bénédiction et tenant dans sa main gauche un globe terrestre. Il s'agit de la représentation du Christ en enfant.<sup>362</sup>

Saint Christophe tient dans sa main droite, son principal attribut : le bâton feuillu.



**Figure 180 : saint Christophe**

Une guirlande végétale orle le bord de la niche. Les pilastres qui l'encadrent comportent une ornementation composée de feuillages, pour l'essentiel, disposés verticalement, sur fond doré. La partie supérieure de chaque pilastre représente une tête d'ange ailée, qui forme une composition de type triangulaire avec celle qui figure au niveau de la corniche, au centre de l'arc qui termine la niche.

Le couronnement de l'attique est constitué de divers éléments ornementaux, d'un « putto » disposé de chaque côté et d'un ange musicien, représenté debout tenant dans sa main gauche une trompette en dessous de laquelle on peut voir représenter en rouge sur fond blanc, l'anagramme Marial figuré sur une sorte de bannière.

Travées latérales gauche et droite :

La structure architecturale est similaire et comporte la même ornementation que les travées latérales qui structurent le registre inférieur. A chaque extrémité, sur un piédestal est

<sup>362</sup> Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.90 : un soir un enfant demanda à Christophe de le faire traverser. Le géant le chargea sur ses épaules et à mesure qu'il avançait l'enfant devient de plus en plus lourd. Le géant appuyé sur son bâton, parvient à atteindre l'autre rive sur laquelle un ermite le guide avec sa lanterne. « *Je suis le Christ, ton roi*, lui révèle alors l'enfant, *tu as porté sur tes épaules celui qui a créé le monde. Pour preuve, ajoute-t-il, enfonce ton bâton dans le sol : demain, il aura fleuri et portera des fruits* ».

figuré un ange, sculpté en ronde-bosse. L'attitude dans laquelle les deux anges sont figurés est à peu près identique. La différence est légère mais notable. Celui qui est représenté sur la travée gauche a la tête inclinée légèrement vers le bas ; alors que celui qui est représenté sur la travée droite, a la tête dirigée vers le haut. Les deux revêtent des tuniques colorées. Leurs ailes sont peintes dans les tons bleu et rouge (symbole du ciel et de l'amour divin) quasiment identiques à celles des anges gardiens qui figurent dans la scène centrale. On remarque une attention particulière et minutieuse dans la représentation des motifs et des couleurs peints sur les vêtements. Le moindre petit détail est à relier avec le dogme de l'Immaculée Conception.

Derrière les images des anges, un panneau se terminant par un petit entablement, sert de fond décoratif. Les parties extrêmes<sup>363</sup> qui encadrent la pièce sont formées par des volutes, dorées dans leur ensemble. Au-dessus de la figure de l'ange, au niveau de la corniche, une tête d'ange ailée, au-dessus de laquelle est représenté un ange tenant un oiseau. Il semblerait que cet oiseau doré soit un pélican.<sup>364</sup>

## Conclusion

Retable d'iconologie complexe, le thème principal de l'œuvre est incontestablement celui du culte Marial par la représentation de l'Immaculée Conception. La majeure partie des éléments conformant l'œuvre,<sup>365</sup> cette sensation aérienne que dégage le groupe sculptural central, célèbrent cette Assomption de la vierge, corroborant la dimension et l'importance de l'invocation de l'Immaculée. La présence de François Xavier, de Félix l'Africain et de Ramon de Penyafort, symbolise le rôle fondamental des missions autour du monde<sup>366</sup> pour répandre et défendre la doctrine catholique. La présence d'un programme hagiographique auquel s'ajoute une forte représentation du culte des anges et des anges gardiens, la présence de symboles eucharistiques<sup>367</sup> ne font que soutenir les concepts idéologiques associés pleinement aux directives et à la mentalité de la Contre-Réforme.

<sup>363</sup> Pièces que l'on pourrait assimiler à des pilastres, ou du moins qui en auraient la fonction.

<sup>364</sup> Étant donné le programme iconographique de l'œuvre, fidèle représentation des aspirations de l'art de la « contre-réforme » (Weisbach), il ne serait pas étonnant de trouver la représentation du pélican, en tant que symbole eucharistique. Par ailleurs, on trouve souvent sur les retables fabriqués par Pau Costa, la figure du pélican. Bien que l'identification ne soit pas évidente étant donné la hauteur à laquelle il est placé, il est fort probable que l'oiseau représenté tenu par les anges situés à chaque extrémité de l'attique soit un pélican.

<sup>365</sup> Présence des litanies, l'anagramme marial est représenté à de nombreuses reprises sur le retable (attique : sur la bannière que tient l'ange, au couronnement ; corps principal : centre de l'arc supérieur de la niche ; sur la base du piédestal ou repose l'image de Ramon de Penyafort ; socle : sur les blasons disposés à chaque extrémité) .

<sup>366</sup> Représenté dans le retable sous la forme du globe terrestre au-dessus duquel figure la vierge (M<sup>a</sup>.A. Roig i Torrentó).

<sup>367</sup> Le pélican, le raisin.

## **RESUME en français :**

L'étude des retables baroques catalans de la province de Gérone permet de présenter un ensemble artistique représentatif d'un style local dont la spécificité se caractérise par la présentation d'un style baroque modéré, à tendance classique issu des périodes antérieures, fruit d'une tradition artisanale corporative, dont la transmission à caractère familial produira des œuvres de très grande qualité. Les influences artistiques italiennes sous le règne des Habsbourg, de Joan Caramuel avec l'avènement de l'ordre torse et de Fernando Galli-Bibiena vont être substituées progressivement lors de la première moitié du XVIIIème siècle par un certain classicisme issu du style français, que Philippe V imposera peu à peu dans le style architectural, dont on retrouvera les répercussions dans la représentation du retable, notamment à partir de 1721 avec le retable du maître-autel destiné au couvent de sainte Claire de Vic, première œuvre de style dépuré fabriquée en pleine période torse. Victime de nombreuses destructions notamment lors des événements de 1936, et selon un inventaire réalisé dans les diocèses de Gérone et de Vic, on estime que la production conservée représente un quart de la production détruite identifiée grâce à un inventaire photographique et documentaire. La diffusion de cette dernière se caractérise par une forte concentration d'œuvres dans les centres urbains comme ceux de Gérone, Vic, Olot et Figueras et une diffusion beaucoup plus éparse mais tout aussi importante dans les zones à caractère rural. Objet de prédilection dans la production baroque catalane du moment, le retable, *instrument dévotionnel à projection sociale* devient alors le reflet d'une société profondément catholique à caractère traditionnel dont la religiosité populaire se définissait, selon les zones de diffusion, par un culte marial omniprésent secondé par une iconographie de type hagiographique à caractère matérialiste se traduisant dans la plupart des cas par l'invocation de saints protecteurs toutes catégories confondues.

---

## **TITRE et RESUME en anglais :**

Baroque altarpieces in the province of Gerone (1580-1777)

A sociocultural study of pictures

(How they were produced, spread and received).

The study of baroque catalan altarpieces in the province of Gerone allows to discover an artistic whole which is representative of an area style whose precifity is characterized by the presence of a moderate baroque style, whith a classical touch inherited from the past : it is the fruit of a traditional corporation whose knowledge that was passed down gave from to high-quality works. The artistic influences from Italy, during the reign of the Habsbourgs, of both Joan Caramuel whith the advent of the torso trend an Fernado Galli-Bibiena, will gradually evolve into a classical French style (the first part of the 18<sup>th</sup> century), while will be gradually imposed by Philip V and whose influence can be noticed in the structure itself of such an altarpiece (in particular from 1721 ouwards), with the example of the high-altar intended for Holy Claire's convent in Vic, the first clean-lined altarpiece made in the middle of the torso trend. During the 1936 events, a lot of altarpieces were destroyed and thanks to an inventory made in the provinces of Gerone and Vic, we know that the remaining ones, amount to a quarter of what was ruined, all that beain listed in files whith photographs and documents to prove it. What emerges from all that in that a lot of altarpieces can be found in cities like Gerone, Vic, Olot and Figueras and, on the other hand, one can find others which are scattered right in the middle of the country (but of great importance as well). The altarpiece, as a favourite objet d'art in the baroque catalan production of that time and as a devotional instrument indicative of a social background, became the reflection of a deeply catholic society in the Spanish tradition whose religious beliefs were conveyed, in various areas,through an omnipresent worship of the Virgin Mary, relustrated whith hagiographic and materialistic pictures : such a worship mostly was aimed to invoke all kinds of saints ' protection.

---

**DISCIPLINE :** Langues romanes-Civilisation espagnole

**MOTS-CLES :** retable, baroque, Catalogne, province de Gérone, Pau Costa, matériaux, iconographie, iconologie, sculpteurs, doreurs, restauration-conservation, confrérie, corporation

## **INTITULE ET ADRESSE DE L'U.F.R. OU DU LABORATOIRE :**

---

- TEMIBER, Maison des Pays Ibériques, 33607 PESSAC et AMERIBER, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 33607, PESSAC.

- Departament d'Història Moderna i Contemporània, Universitat Autònoma de Barcelona, O8193 BELLATERRA.