

**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 III

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^a. 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 III

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^a. Assumpta Roig i Torrentó
M. Javier Antón Pelayo**

RETABLE DE SAINT NARCISSE DE LA CATHEDRALE DE GERONE.

RETABLE : Saint Narcisse,

Chapelle Saint Narcisse.¹

EPOQUE : XVIIIème.

DATE : 1710-1724².

AUTEUR : attribué à Pau Costa.

COMMANDITAIRE : Narcis de Font i de Llobregat, chanoine de la cathédrale.

CONTRAT :

RIX :

MESURES :

hauteur : 8 m 23

largeur : 4 m 93

profondeur : 2 m 50

CATEGORIE DE BOIS :

TECHNIQUE : dorure/polychrome

STRUCTURE :

horizontale : trois registres, soit un socle, un corps principal et un attique.

verticale : trois travées, soit deux latérales et une centrale.

TYPOLOGIE : triptyque brisé.

ICONOGRAPHIE : hagiographique.

DOREUR :

CONTRAT : 1727.

RIX :

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Gérone

¹ L'ancien vocable de la chapelle était celui de saint André, vocable valable jusqu'en 1710, date à laquelle le chanoine Narcís Font i Llobregat, demanda au Chapitre l'autorisation de changer le vocable et de lui concéder une sépulture pour lui et les siens ainsi que de financer la fabrication d'un retable dédié à son saint patron, CD-R 1, annexe n°307, p.1718, CD-R 1, annexe n° 313, p.1720. Ce qui explique d'ailleurs, selon la tradition de la cathédrale, la présence de l'ancien vocable de la chapelle, St André, à l'attique du retable (Voir Ramió i Pujadas, J. *Estudio histórico relativo a la capella y altar de Sant Narciso de la catedral de Gerona*, Anuario del Instituto de Estudios Gerundenses, Vol. IV, éd. Casa de Cataluña, Gerone, 1949, p.284).

² Font, Ll. : *La catedral y el Museo Diocesano*, Gerona, 1952, p.28.

EGLISE : cathédrale

VOCABLE : Santa Maria Assumpta

EPOQUE : XVème

STYLE : gothique

REMARQUES :

DOCUMENTATION :

. Sources :

Archives capitulaires de la cathédrale de Gérone

A.C.G. : Sulpici Pontich, Vol.I, *capella St Andreu y St Narcís*.

A.C.G. : Sulpici Pontich, Vol.III, f.196.

Archives du Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles

S.R.B.M. : Dossier n° 4086.

. Bibliographie :

Actes de les jornades celebrades a Girona, els dies 17, 18 i 19 de decembre 1987, « *El barroc català* », éd. Vallcorba, S.A., Quaderns , Barcelona 1989 :

Bosh i Ballbona, 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 Torrentó, M.A. : « *Emfasi contrareformista en els retaules de la Seu de Girona* », pp.119-133.

Fabrellas i Agustí, J. : *Noticias históricas del glorios mártir San Narciso obispo y patrono de Gerona*, éd. Tipografía de Másó, Gerona, 1901, pp.12-99.

Font, Ll. : *La catedral y el Museo Diocesano*, Gerona, 1952, p.28.

Prats, Ll. : « *La iconografía de sant Narcís en el barroc* », Revista de Girona, n° 148, octubre 1991, pp. 32-39.

Ramió i Pujadas, J. : *Estudio histórico relativo a la capella y alatr de de Sant Narciso de la catedrale de Gerona*, Anuario del I.E.G., vol.IV, éd. Casa de Cataluña, Gérona, 1949, p.284.

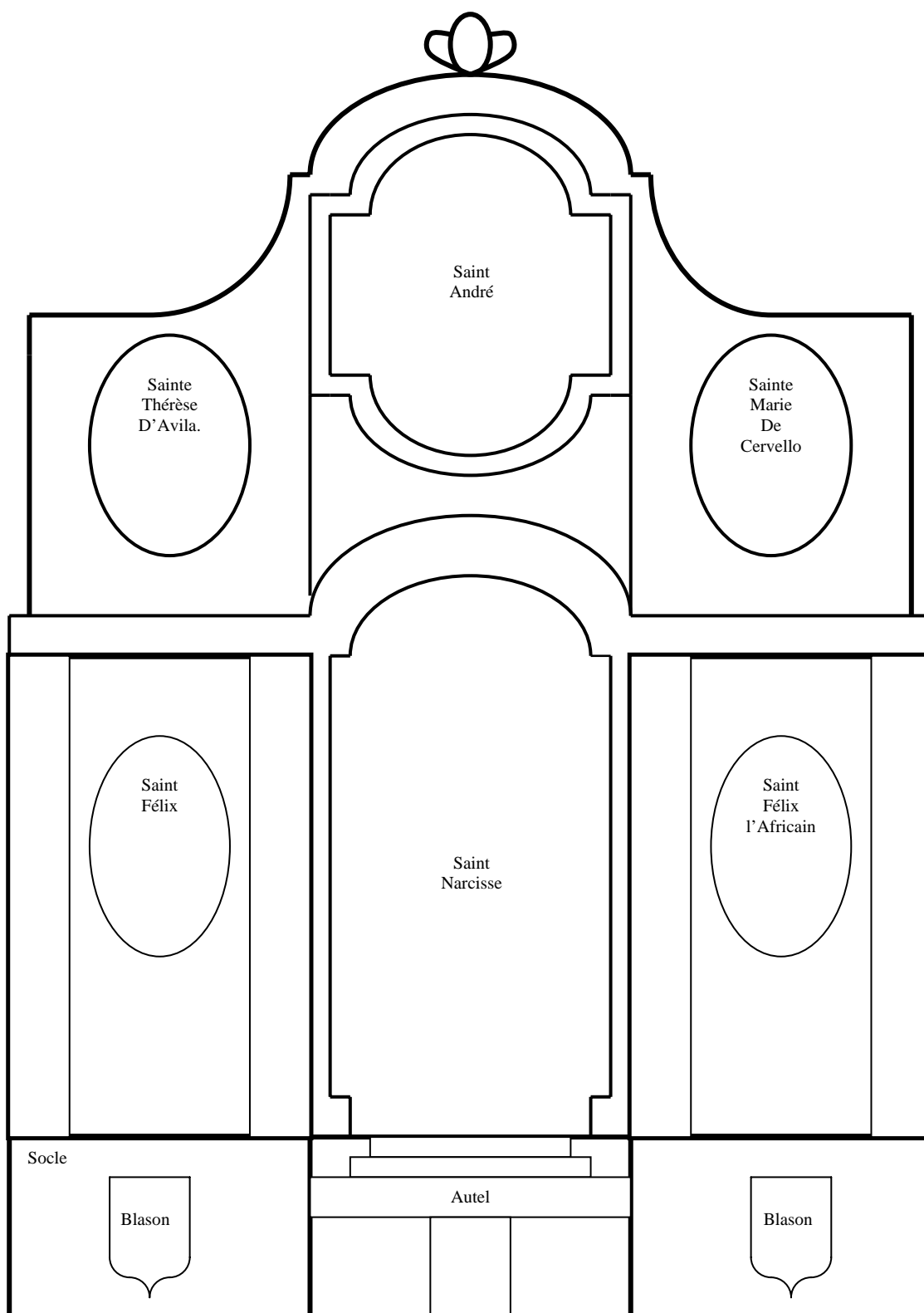
Vivó, C. : *Llegendes i misteris de Girona*, Quaderns de la Revista de Girona, n° 24, éd. Diputació de Girona / Caixa de Girona, 1989, pp.17-21.

RESTAURACION : Equipe du S.R.B.M.

Retable : Eté 1992.

Toiles sur retable : Printemps 1992.

Toiles, parois latérales de la chapelle : Automne 1993.



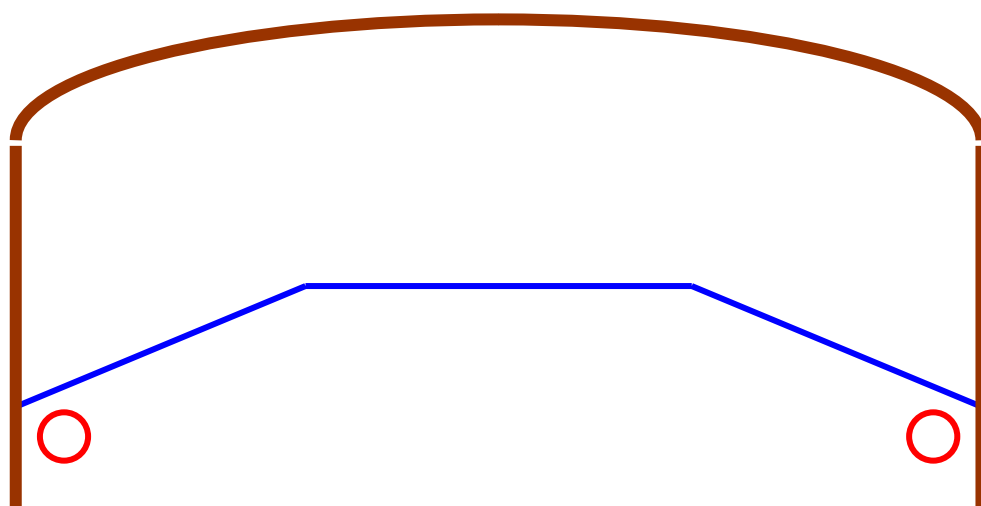


Figure 181 : retable de saint Narcisse, cathédrale de Gérone (*page suivante*)



Typologie

Ce retable présente une structure architecturale basée sur trois registres horizontaux comprenant un socle, un corps principal et un attique ainsi que trois travées verticales qui le divisent. Triptyque brisé, il s'adapte aux parois de la chapelle qu'il occupe ; ses travées latérales rejoignent les murs latéraux de cette dernière. Le socle se brise au niveau de la travée centrale, formant une sorte d'encaissement pour la disposition de la table d'autel sur laquelle sont disposés trois gradins. C'est une œuvre comportant une abondante décoration végétale ainsi qu'une certaine profusion des ornements et des motifs décoratifs. En comparaison avec d'autres œuvres contemporaines (ex. retables de l'Annonciation ou de l'Assomption), cet exemplaire combine sur l'ensemble représentatif la sculpture et la peinture, ce qui lui attribue un caractère mixte. La représentation sculpturale figure essentiellement en trois endroits : à l'attique, avec l'image de saint André, au corps principal avec le groupe sculptural de saint Narcisse et des deux anges qui l'encadrent, le tout sculpté en ronde-bosse et, au niveau du socle où figure le blason du commanditaire. Les toiles, quatre portraits hagiographiques, sont disposées au corps principal et à l'attique sur les travées latérales, formant ainsi un équilibre par rapport aux deux seules images sculptées figurant au niveau de la travée centrale. En dehors des éléments décoratifs et de la structure architecturale de l'œuvre, la statuaire est peu représentée sur l'ensemble du retable.

Socle



Représenté à chaque extrémité du socle, le blason du commanditaire de l'œuvre (Fig.182). Disposé sur un drapé de couleur rouge bordé par une frange dorée, occupant la surface totale de la travée correspondante à cette partie du socle, un blason de type moderne³ entouré par une profuse décoration composée d'une guirlande végétale dans sa partie inférieure et d'éléments architectoniques courbés formant des volutes à leurs extrémités.

Figure 182 : blason de la famille Font i Llobregat

³ Sorval (de), G : *Le langage...*, *op.cit.*, p.73 : l'auteur propose divers schémas d'écus. Le blason représenté sur le retable correspond à celui qui est répertorié dans la catégorie « écu classique et moderne », référencé sous le numéro 33.

Rehaussé au-dessus du chef⁴ par un heaume⁵ surmonté d'une tête animale qui pourrait être celle d'un chien ou d'un loup,⁶ reposant sur une couronne végétale, ce blason présente des « partitions »⁷ divisées en nombre pair. Le flanc dextre est divisé en deux cases : celle en chef, représente sur un champ⁸ gueules,⁹ une fontaine flanquée de chaque côté par quatre motifs sphériques d'or appelés besants.¹⁰ Etant donné le nom du commanditaire, « Font¹¹ », la représentation de la fontaine est probablement une référence patronymique. La case concernant la pointe est aussi divisée en deux parties, représentant deux figures différentes. On distingue un animal, sable sur champ doré, probablement un loup, si on se réfère à sa couleur et au fait qu'il ne soit pas colleté, d'après les critères exposés par Michel Pastoureau. Il est représenté dressé sur ses pattes arrières, autrement dit « rampant ». A droite de ce dernier, figure un arbre « futé »,¹² difficile à identifier. Le tronc est doré et les feuilles de sinople.¹³ La figure est représentée sur un champ pourpre¹⁴ sur lequel on constate des étoiles sinoples.

⁴ Pastoureau, M. : *Traité d'héraldique*, éd. Picard, 1997, p.99 : l'auteur propose une terminologie simplifiée des différentes parties de l'écu. La partie supérieure = Chef ; la partie inférieure = Pointe ; côté gauche = flanc dextre ; côté droit = senestre (la terminologie des côtés est en fonction de la vision de l'écu, face au spectateur ; c'est à dire le côté droit de l'écu correspond au côté gauche par rapport au spectateur) ; le centre = cœur ou abîme.

⁵ Allusion aux origines nobles du commanditaire.

⁶ Pastoureau, M. : *Traité...op.cit.*, pp.146-147 : citons l'auteur : « (...) le loup a néanmoins certains territoires de prédilection : Navarre, Espagne du Nord, Auvergne (...). Malgré son rôle important dans le folklore médiéval, il faut attendre l'époque moderne pour le voir charger plus de 1% des armoiries animalières. Au reste il s'agit le plus souvent d'armes parlantes. Comme tous les quadrupèdes, le loup peut être passant (...) ou rampant. Dans ce dernier cas les héraldistes du XVII^e siècle le blasonnent, on ne sait pourquoi « ravissant ». (...) . En général les chiens sont colletés, c'est-à-dire munis d'un collier, mais il y a des exceptions. Le renard (...) quant à lui est toujours de gueules (...). Les émaux du loup les plus fréquents sont le sable et l'azur, mais contrairement à ce que prétendent la plupart des auteurs, il peut y avoir des loups de gueules (d'où la confusion possible avec le renard quant il ne s'agit pas d'armes parlantes). [...] Des chiens, le préféré est le lévrier, représenté le plus souvent colleté et courant (...). L'héraldique bourgeoise française des XVII^e et XVIII^e siècles en fait un grand usage, alors qu'au Moyen Âge il se rencontre surtout dans les armes nobles. Les autres espèces de chiens sont difficilement identifiables. Les auteurs distinguent le dogue, le braque et le barbet (chien à poils longs), mais cela n'est que théorie ».

⁷ Pastoureau, M. : *Traité...op.cit.*, p.122 : partitions = figures obtenues par divisions géométriques de l'écu.

⁸ Champ = Fond.

⁹ Pastoureau, M. : *Traité...op.cit.*, p.101 : dans la chapitre correspondant aux couleurs, l'auteur définit les cinq couleurs (appelées dans le langage du blason « émail ») spécifiques du blason auxquelles on ajoute les couleurs métalliques or et argent. Les cinq couleurs sont : Gueules = rouge ; Sable = noir ; Azur = bleu ; Pourpre = d'abord gris-brun, puis violet ou rouge violacé ; Sinople = Vert.

¹⁰ Pastoureau, M. : *Traité...op.cit.*, p.165 : parmi les petits meubles géométriques le besant est un petit meuble circulaire, dont la taille varie en fonction du nombre d'exemplaires figurés dans l'écu. « Par convention, le terme besant est réservé à ce meuble lorsqu'il est d'or ou d'argent, et on emploie le mot tourteau lorsqu'il est de gueules, d'azur, de sable, de sinople ou de pourpre ».

¹¹ Fontaine en français.

¹² Pastoureau, M. : *Traité...op.cit.*, p.158 : « Les arbres (...). On les blasonne futés lorsque le tronc et d'un émail particulier, arrachés lorsqu'il montrent leurs racines, fruités quand ils portent des fruits ».

¹³ Vert.

¹⁴ Gris-brun.

Le flanc senestre représente les mêmes figurations, la différence étant que les cases sont inversées. Le cœur du blason correspond à l'intersection de la division géométrique, en forme de croix.

Corps principal



La travée centrale représente l'image de saint Narcisse¹⁵ figuré en évêque, sculptée en ronde-bosse, dans une large niche, reposant sur un piédestal flanqué par deux anges qui portent l'un une plume et l'autre un livre ouvert, éléments représentatifs du saint, patron et évêque de la ville de Gérone (Fig. 183).

Figure 183 : saint Narcisse

Les travées latérales comportent une toile elliptique représentant en buste les images de saint Félix et saint Félix l'Africain.

Travée centrale :

Une très grande et profonde niche contient la figure de saint Narcisse vêtu et portant les attributs épiscopaux. Il tient dans sa main gauche la crosse épiscopale ainsi qu'une partie de la chape qu'il revêt. Il porte la mitre et la croix sur la poitrine.

¹⁵ Dalmau, B. : *Santoral*, *op.cit.*, p. 124 : le témoignage le plus ancien du culte de saint Narcisse est écrit par l'évêque Berenguer (XI^e siècle). Les détails concernant l'histoire de sa vie, que l'on pourrait situer au IV^e siècle, sont légendaires.

Roig i Torrentó, M^a A : *Emfasi...*, *op.cit.*, p.129 : le culte et la dévotion à saint Narcisse en ce qui concerne Gérone est recueilli par des auteurs qui narrent sa vie. L'hagiographie se concentre essentiellement en deux moments : lors de la persécution de Dioclétien, il s'était réfugié à Augsbourg chez une courtisane de nom d'Afra qu'il convertira. Le second moment est relatif au « miracle des mouches ». Lorsqu'en 1286, les troupes françaises entrent dans la ville de Gérone, elles furent décimées par les mouches de saint Narcisse, qui transmirent la peste à plus de 40000 hommes et 24000 chevaux (Voir aussi, Vivó, C : *Llegendes i misteris de Girona*, Quaderns de la Revista de Girona, n°24, éd. Diputació de Girona/Caixa de Girona, Girona, 1989, p.17.). Louis Réau, indique que les théologiens de la Contre-Réforme, plus précisément l'espagnol, I. de Ayala, dans « *Pictor christianus eruditas* », élimine ce thème légendaire (*Iconographie des saints*, vol.III, p.968).

L'attitude dans laquelle il est représenté, le bras droit levé, la main ouverte, les deux anges qui l'encadrent, celui de gauche lui présentant un livre, qu'il semble lire (celui de droite tenant dans sa main droite une plume) invite à supposer qu'il s'apprête à prêcher.

La statue repose sur un piédestal richement orné, se terminant à certains endroits par des volutes et bordé par une décoration végétale. Cette ornementation courbée dans sa majeure partie, comporte au niveau de la face externe du piédestal, deux têtes d'ange ailées, disposées face à face. Elles semblent sortir des feuilles. Au-dessus, on retrouve une décoration végétale, dorée, composée de feuillages formant une guirlande superposée à d'autres motifs décoratifs qui semble retenue par les volutes disposées à chaque extrémité, situées dans la partie supérieure du support.

L'attitude des deux anges sculptés en ronde-bosse, dégage une sensation aérienne. Représentés de profil, les ailes en mouvement, le corps cambré, de nombreux plis sur leur tunique qui mettent en valeur les drapés en leur donnant plus d'ampleur, la précision dans les gestes, la puissance qui en ressort, suggèrent une certaine mobilité qui rompt tout statisme du groupe sculptural.

Les éléments décoratifs qui conforment la niche sont de type végétal représentant diverses formes de feuillages dorés, disposées verticalement ou horizontalement selon leur emplacement.

Travées latérales :

Une toile ovale, dans un cadre en forme de médaillon elliptique d'une grande richesse décorative constituée par des volutes et une ornementation végétale très ondulée qui le ceint, incliné vers l'avant, représente sur chaque travée, l'image d'un saint, figurée en buste. La structure architectonique des travées latérales est composée par un panneau ou compartiment, cannelé, comportant à chaque extrémité un pilastre d'architecture modulaire également cannelé, qui encadre la toile, entouré par une guirlande végétale disposée de façon hélicoïdale afin de rappeler la colonne torse, et se terminant par un chapiteau d'ordre ionique.

Travée latérale gauche :

Le portrait hagiographique représente l'image de saint Félix (Fig. 184).¹⁶ Il revêt la dalmatique et tient la palme de martyr dans sa main gauche. L'attitude dans laquelle il est représenté, la tête relevée et le regard contemplatif, la main droite sur sa poitrine, dénote

¹⁶ Fabrellas i Augustí, J. : *Noticias históricas del glorios mártir San Narciso obispo y patrono de Gerona*, éd. Topografía de Masó, Gerona, 1901, p.48 : saint Félix a accompagné saint Narcisse lors de sa première mission en Allemagne en tant que diacre, mission au cours de laquelle saint Narcisse réussit entre autre la conversion d'une pécheresse dénommée Afra, chez laquelle il s'était réfugié avec son diacre.

une aspiration ainsi qu'un émerveillement.¹⁷ Il s'en dégage un certain ascétisme qui met en valeur l'extase dans laquelle il semble être.

Travée latérale droite :

L'autre saint représenté est saint Félix l'Africain¹⁸ (Fig.185). Il revêt la dalmatique et tient dans sa main gauche la palme. La différence avec saint Félix réside dans l'attitude. En effet à l'opposé de saint Félix, il adopte une position qui aurait tendance à s'incliner vers l'avant, non extatique.



Figure 184 : saint Félix



Figure 185: saint Félix l'Africain

¹⁷ Il semble émerveillé par le sermon de son maître, saint Narcisse.

¹⁸ Roig i Torrentó, M^a. A. : *Emfasi...*, *op.cit.*, p.131 : dans cet article, l'auteur fait allusion aux cantiques qui expliquent les aspects les plus relevants de la vie de ce saint afin de démontrer la place importante de l'histoire, et des martyres hagiographiques. Cependant l'auteur relève un paradoxe entre la représentation de ce dernier et la littérature qui ne correspond pas aux souffrances et aux tourments du martyre. En effet la représentation plastique, ne suggère pas le martyre, si ce n'est par la présence de la palme : « *Si parem atencio als goigs dedicats a aquest sant (...), que son els que el rector Bernat Cabaieu de Sant Feliu de Parlava, que els va escriure en 1618, volia que arribessin a la poblacio existent a les comarques de Girona primera, i a la resta de Catalunya segonament, on sant Fèlix és un patro considerablement apreciat. Mirant algunes estrofes es remarca que sant Fèlix i sant Cugat son com germans : « Estan vos en Barcelona/vos vingué al pensament/de venir vos a Girona/per patir molt cruelment/venint valerosament/ab molta mansuetut. ». A continuacio s'indica la predicacio de sant Fèlix, que va convertir a molta gent, pero que també va ésser causa de persecucio, essent el seu enemic Dacià. (...)* ».

Entablement

L'entablement qui sépare le corps principal de l'attique, s'adapte dans sa partie centrale à la forme de l'arc en plein cintre qui compose la partie supérieure de la niche, qui s'érige légèrement dans l'attique. Constitué d'un architrave, d'une frise et d'une corniche, il se conforme à la typologie brisée de l'œuvre. On note au centre de la frise la présence d'une tête d'ange ailée surmontée par deux autres au niveau de la corniche. Ces trois éléments forment ainsi une composition triangulaire inversée.

Beaucoup plus large au niveau des travées latérales, il comporte une frise richement ornementée par des motifs végétaux. Il se brise et ressort au-dessus des chapiteaux des pilastres. Une seconde frise constitue un étroit prolongement de l'architrave. La corniche saillante se brise également au niveau de cette partie du retable.

Attique

Travée centrale :

Représenté avec l'attribut de son martyre, dans une niche en forme d'ellipse, une magnifique image de saint André¹⁹ sculptée en ronde-bosse, en bois polychrome, occupe l'espace central de l'attique (Fig.186). Saint André est représenté avec la croix en sautoir,²⁰ principal objet de son martyre, dont il tient une partie de sa main gauche. Il porte une auréole rayonnée. Il revêt une tunique et un manteau sur lesquels figurent de fins motifs décoratifs. L'aspect vestimentaire tel qu'il est représenté, formant des plis et de larges drapés, suggère un certain réalisme qui dénote un mouvement d'ensemble.



Figure 186: saint André

¹⁹ Frère aîné de saint Pierre, simple pêcheur sur le lac de Tibériade, il fut le premier apôtre à suivre le Christ. Ce qui lui valut une grande vénération.

²⁰ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible...*, op.cit., p.24 : « A partir de la fin du Moyen Age, André se reconnaît à un attribut spécifique : la croix en sautoir, (devenue « croix de saint André »), fut l'instrument supposé de son supplice à Patras, dans le Péloponnèse. Cette crucifixion sur une croix d'un type particulier, a été imaginée en pendant avec celle de Pierre, son frère, crucifié la tête en bas sur une croix latine. Il s'agit toutefois d'une tradition qui ne s'appuie sur aucun texte et qui n'émerge que lentement ».

La facture stylistique, détaillée et précise, corrobore cet aspect réaliste, cher au baroque. La représentation de l'image de saint André, le regard et la tête levés vers le ciel, met en valeur l'aspiration à l'élévation.

L'orle de la niche dans laquelle il figure, est structuré par une guirlande végétale dorée. La partie inférieure est flanquée par deux « *putti* », représentés dans une position diagonale, en mouvement et quasi nus. Le fond décoratif du caisson de la niche est ornementée par une pâle imitation de pierre de Jaspe polychrome, qui semble un peu plus soutenue dans le fond. Le reste du panneau comporte une ornementation courbée et contre-courbée, dorée dans son ensemble, représentant pour l'essentiel des motifs végétaux se terminant à certains endroits par des volutes.

Travée latérale gauche :



Dans un cadre elliptique en forme de grand médaillon, incliné vers l'avant, le portrait en trois-quart de sainte Thérèse d'Avila²¹ (Fig.187). Revêtue de l'habit de l'ordre des Carmélites, elle est représentée tenant dans sa main droite une plume, allusion à ses écrits ; sa main gauche tient quelques pages d'un livre ouvert posé sur une table. L'attitude dans laquelle elle est figurée laisse supposer qu'elle s'apprête à écrire.²²

Dans la partie gauche supérieure de la toile, on distingue la présence d'un oiseau en plein vol.

Figure 187 : sainte Thérèse d'Avila

²¹ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible...op.cit.*, p.320-321 : contemporaine de Saint Jean de la Croix qui fut son collaborateur, mystique, docteur de l'Eglise (proclamée en 1970 par Paul VI), canonisée en 1622, Thérèse d'Avila ou de Jésus (1515-1582), entre au monastère des carmélites de l'Incarnation à Avila à dix-huit ans. Grande mystique, elle raconte dans sa *Vie*, ses visions, ses extases : « *elle se distingue aussi par l'élévation de sa pensée et son extraordinaire activité* ». Élément moteur de la réforme des carmélites déchaussées, elle fonde à Avila le premier couvent réformé en 1562.

Diccionario de los santos de cada día, éd. Iokos-tau, 1989, p.218 : elle décèdera à Alba de Tormes le 4 octobre 1582, alors que la réforme du calendrier grégorien rentra en vigueur.

²² Allusion à ses écrits. Ecrits qui ont émus le monde chrétien. Elle analysait ses visions et tentait de les faire comprendre.

Cette représentation est probablement une référence à une de ses plus célèbre vision. En effet , elle concerne « *celle où une colombe aux ailes parsemées d'écailles de nacre vient planer au-dessus de sa tête, la veille de la Pentecôte*²³ ».

La représentation ornementale formée de motifs courbés, ondulés de type végétal, se terminant par des volutes, est essentiellement concentrée autour du cadre elliptique. Peu profuse sur l'ensemble du panneau, elle se caractérise notamment par des volutes superposées au niveau de l'orle qui finalise les parties extrêmes de l'attique.

Travée latérale droite :



A l'image de sainte Thérèse, sur la travée opposée, dans un médaillon elliptique, est représentée sainte Marie de Cervelló (Fig.188).²⁴ Elle porte l'habit de son Ordre, cape et habit sur lequel est représenté le blason de l'Ordre de Merci et porte une couronne de fleurs. Sa main gauche repliée sur sa poitrine, au-dessus du blason, tient une fleur de lis blanc (symbole de pureté). L'autre main, l'index relevé montre le fond de la composition sur lequel on distingue difficilement, côté droit, un bateau sur la mer. Le ciel est sombre, nuageux et orageux.

Figure 188 : sainte Marie de Cervelló

L'interprétation qui s'en dégage peut être vue sous deux aspects :

- le premier, souligné par M^a. A. Roig i Torrentó,²⁵ serait une référence à la victoire des troupes catalanes en Sicile et Calabre : « (...) *on s'entreveu un vaixell en el mar amb un cel tenebros , aquest Mar Mediterrani en el que s'hi troba l'illa de Sicilia* » .

- le second serait en relation avec sa qualité de thaumaturge,²⁶ qui savait apaiser la mer lorsqu'elle était déchaînée. Ce qui lui valut le surnom de « *Maria del socorro* ». ²⁷

²³ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible ...*, *op.cit.*, p.320.

²⁴ D'origine noble, elle fut la première religieuse de la branche féminine de l'ordre de Merci.

Roig i Torrentó, M^a.A : « *Emfasi...* », *op.cit.*, p.132 : sainte du XIII^e siècle, originaire de Barcelone, de la famille des Barons des Cervelló, elle fonda la branche féminine de l'ordre de Merci. Elle avait le don de la prophétie et avait prédit la victoire des troupes catalanes en Sicile et en Calabre.

Diccionario de los santos ..., *op.cit.*, .159 : elle entra dans l'Ordre de Merci à 18 ans, se consacrant à aider les nécessiteux. Elle décèdera en 1290.

²⁵ Roig i Torrentó, M^a.A : « *Emfasi...* », *op.cit.*, p.132 , note 46.

²⁶ Thaumaturge : (gr.*thauma* , -ato , prodige et *ergon* , œuvre), personne qui fait des miracles.

²⁷ *Diccionario de los santos...*, *op.cit.*, p.159.

La composition décorative est identique à celle qui est représentée sur la travée latérale gauche.

Le couronnement du retable se termine par un entablement, qui s'adapte à la forme architecturale de l'œuvre (Fig.189). A l'identique de celui qui sépare le corps principal de l'attique, il suit la forme arquée de la partie supérieure de la niche de saint André. La frise ne comporte aucune ornementation. Elle est peinte d'une couleur imitant celle de la pierre de Jaspe. Seule est présente au-dessus de la corniche, et suivant le contour architectural de la niche, une guirlande composée de feuillages, rehaussée d'une pièce ornementale formée par des éléments courbés dont les extrémités se terminent par des volutes. Une coquille en forme de pendentif finalise la pièce.

Au niveau des travées latérales, au-dessus de la corniche légèrement saillante, débute un fronton brisé qui se termine par une volute. Derrière chaque pièce, s'érige une discrète ornementation de type végétal.



Figure 189 : attique et couronnement du retable

Conclusion

Le culte et la dévotion sont les points communs à l'ensemble des images figurées sur cette œuvre. D'une thématique complexe, le retable de saint Narcisse, met en valeur le culte des saints patrons (Saint Narcisse), des saints catalans (St Félix et St. Félix l'Africain), des saints traditionnels (Saint André) ainsi que la concrétisation et la revalorisation des ordres religieux du Carmel et de Merci par la représentation de sainte Thérèse d'Avila et de Sainte Marie de Cervelló. D'iconographie purement hagiographique, le message que transmet ce retable a essentiellement un caractère dévotionnel, à diffusion sociale, où la nouvelle et l'ancienne dévotion se côtoient.²⁸ L'exaltation du culte des saints générée par la négation protestante qui refusait l'invocation de ces derniers, sous prétexte de faire du tort au Christ, l'unique médiateur, a favorisé le dogme catholique rappelant le saint comme apôtre du Christ.²⁹ Ainsi apparaît un lien entre ancienne tradition et nouvelle dévotion en redonnant une signification aux anciens et en créant de nouveaux sujets.

²⁸ En accord avec l'analyse de M^a. A. Roig i Torrentó (« *Emfasi...* », *op.cit.*, p.132-133), si on se réfère à la chronologie des saints on constate que les saints traditionnels, comme Saint André, St Feliu datent Ier siècle pour l'un et du IVème pour l'autre, et que les saintes représentées sont plus récentes : sainte Thérèse d'Avila, XVIème siècle et Sainte Marie de Cervelló, XIIIème siècle.

²⁹ Symbolisé sur l'œuvre par saint André qui fut le premier apôtre à suivre le Christ.

RETABLE DE SAINT ETIENNE DE L'ÉGLISE PAROISSIALE DE SANT ESTEVE D'EN BAS.

RETABLE : saint Etienne,

Maître-autel.

EPOQUE : XVIIIème.

DATE : 1710/1715³⁹⁷

AUTEUR : Pau Costa.

COMMANDITAIRE : marguilliers, conseil de fabrique.

CONTRAT : 1710/1715

PRIX : 1.000 livres barcelonaises.³⁹⁸

MESURES :

CATEGORIE DE BOIS :

TECHNIQUE : polychrome/dorure

STRUCTURE :

³⁹⁷ Llongariu i Montsalvatje, R. : « *Pau Costa : el retaule de Sant Esteve d'en Bas* », in *Ventallat*, n°32, mars 1992, pp.19-21. Les documents cités par l'auteur permettent de donner une date approximative de la fabrication de l'œuvre ainsi que d'établir l'identité de l'auteur du retable. La première donnée qui nous intéresse concerne une réunion datée du 1^{er} novembre 1710, au cours de laquelle la décision est prise pour la fabrication d'un retable pour le maître-autel de l'église de sant Esteve de Çallul (ancien nom de sant Esteve d'en Bas) : « (...) *inseguint lo vot i parer donats per les singulars persones de dit lloch y parroquia acerca de fer y fabricar lo retaule major de dita Iglesia parroquial (...)* », [A.C.O. : notariat, section El Mallol, notaire B.Cantalozella, 1710, reg.205, ff.520v-523r, 1/11/1710].

Le second document concerne une attestation faite par Francesc Escarpanter, datée du 25 janvier 1715, dans laquelle il laisse entendre que le retable était déjà en travaux, « (...) *concertat amb Pau Costa, escultor de Vich lo cual he ohit a dir que ja ha comensat dit retaule (...)* », [A.C.O. : notariat section Olot, notaire J.Oliveres, 1715, reg.1018 , f.83 , 15/03/1726].

Enfin, le 27 janvier 1717, les commanditaires se réunissent à nouveau pour trouver une solution pour la suite du financement du retable car apparemment ils ne disposaient pas des fonds nécessaires pour continuer les travaux, suite à l'abandon de ces derniers, « (...) *ohida la proposicion per part del dits senyors obrers y que com sia cosa notaria que lo Altar Major de la present Iglesia parroquial esta y se troba vuy la per ocasio dels infortunis de las guerras passadas com y tambe per la vellesa y antiguitat de aquell se veu y se troba molt indecent al culto divino (...)* », [A.C.O. : notariat section El Mallol, notaire B.Cantalozella, 1717-1718, reg.213, ff.7v-8r, 27/01/1717]. A la connaissance de ces données on peut considérer que le retable fut tout au moins commencé à partir de 1710.

³⁹⁸ Llongariu i Montsalvatje, R. : « *Pau Costa : el retaule...* », *op.cit.*, p. 21 : l'auteur commente le dernier reçu de paiement que Costa a perçu en solde de tout compte des précédentes échéances. Sur ce document figure le coût total du retable , « (...) *200 lliures moneda barcelonesa que son en paga, satisfaccio, fi i compliment de les mil lliures preu y valor de l'escultura del retaule de Sant Esteve fet per mi en dita Iglesia per encarrec dels dits obrers* », [A.C.O. : Notariat section d'Olot, notaire E. Clapera, 1722, reg.970, f.220, 15/06/1722].

horizontale : quatre registres soit un socle, un corps principal, un second corps et un attique.

verticale : cinq travées soit quatre latérales et une centrale.

TYPOLOGIE : polyptyque brisé à forme concave.

ICONOGRAPHIE : hagiographique.

DOREUR :

PRIX :

SITUATION GEOGRAPHIQUE : San Esteve d'en Bas

EGLISE : paroissiale.

EPOQUE

STYLE

REMARQUES : l'analyse de l'œuvre ne peut être exhaustive si on considère le mauvais état du support d'étude à partir duquel le commentaire de l'œuvre va être proposé. La photographie du retable date selon Ramon Llongariu i Montsalvaje de 1929 et provient des archives Mas de Barcelone.³⁹⁹ Œuvre détruite lors des événements de 1936, il n'en reste que ce témoignage photographique, source essentielle et indispensable qui rappelle l'existence d'un patrimoine à la fois culturel et religieux, représentatif du style baroque catalan.

DOCUMENTATION :

. Sources :

Archives « Comarcales » d'Olot

A.C.O. : Notariat secció El Mallol, notaire B. Cantalozella, registres n° 205 (1710), n°213 (1717-1718).

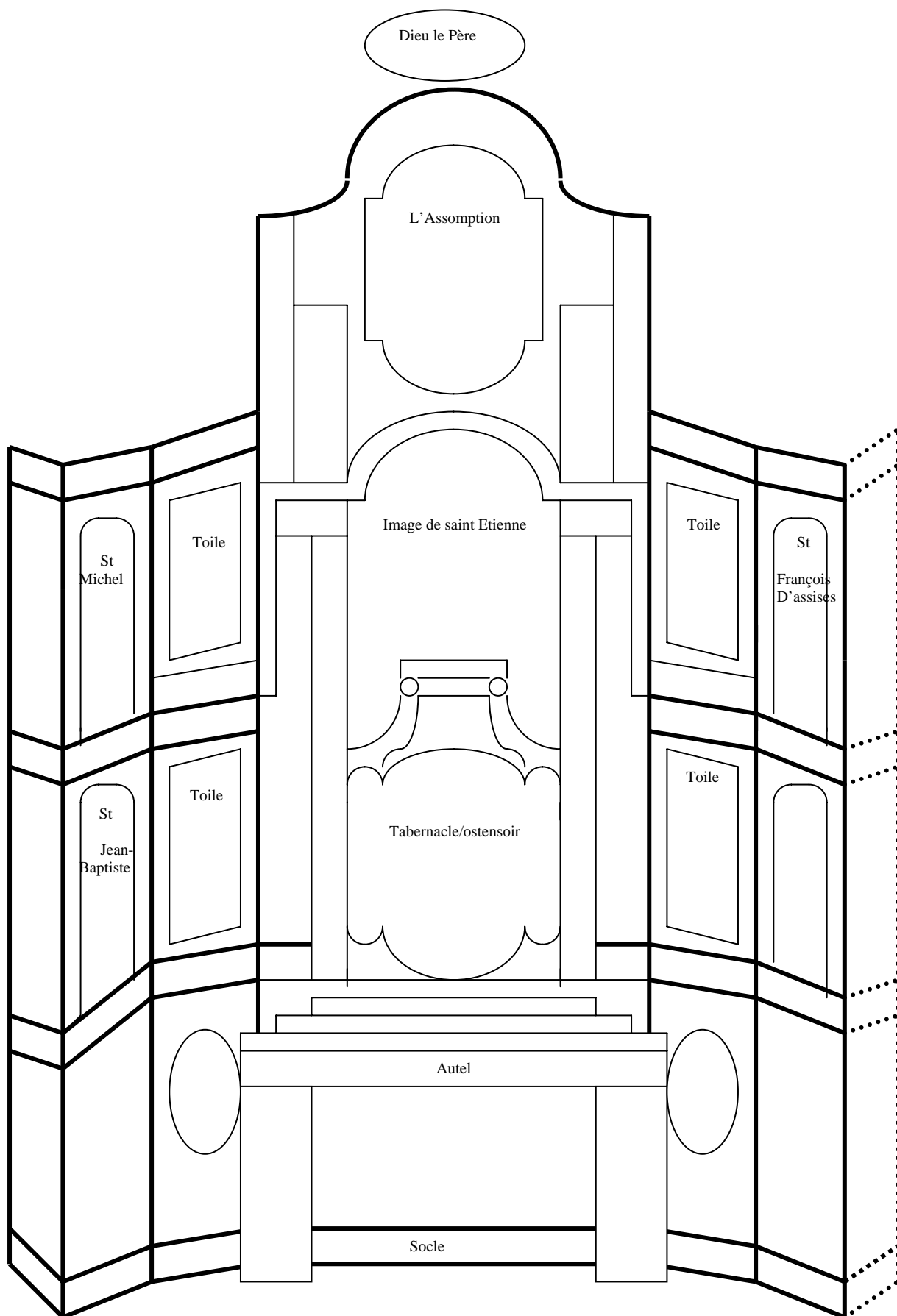
A.C.O. : Notariat secció Olot, notaire J. Oliveres, registre n°1018 (1715).

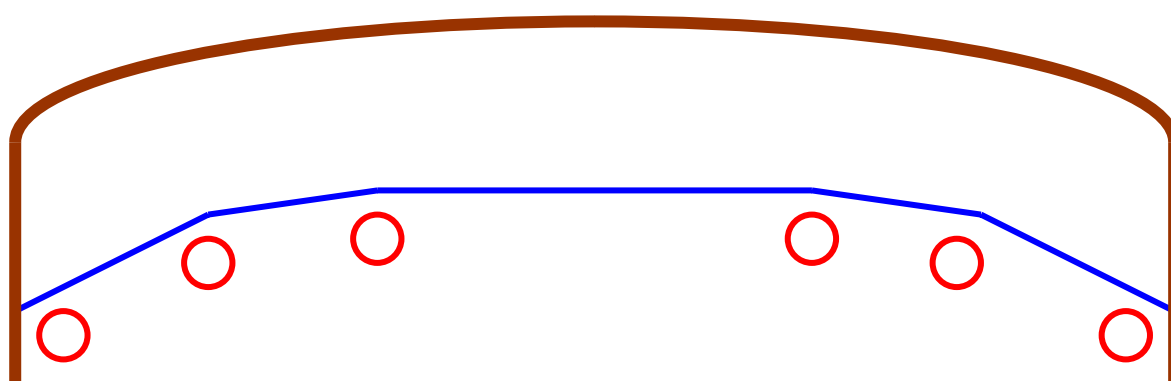
A.C.O. : Notariat secció Olot, notaire E. Clapera, registre n° 970 (1722).

. Bibliographie :

Llongariu i Montsalvatje, R. : « *Pau Costa : el retaule de Sant Esteve d'en Bas* », dans Ventallat, n° 32, mars 1992, pp.19-22.

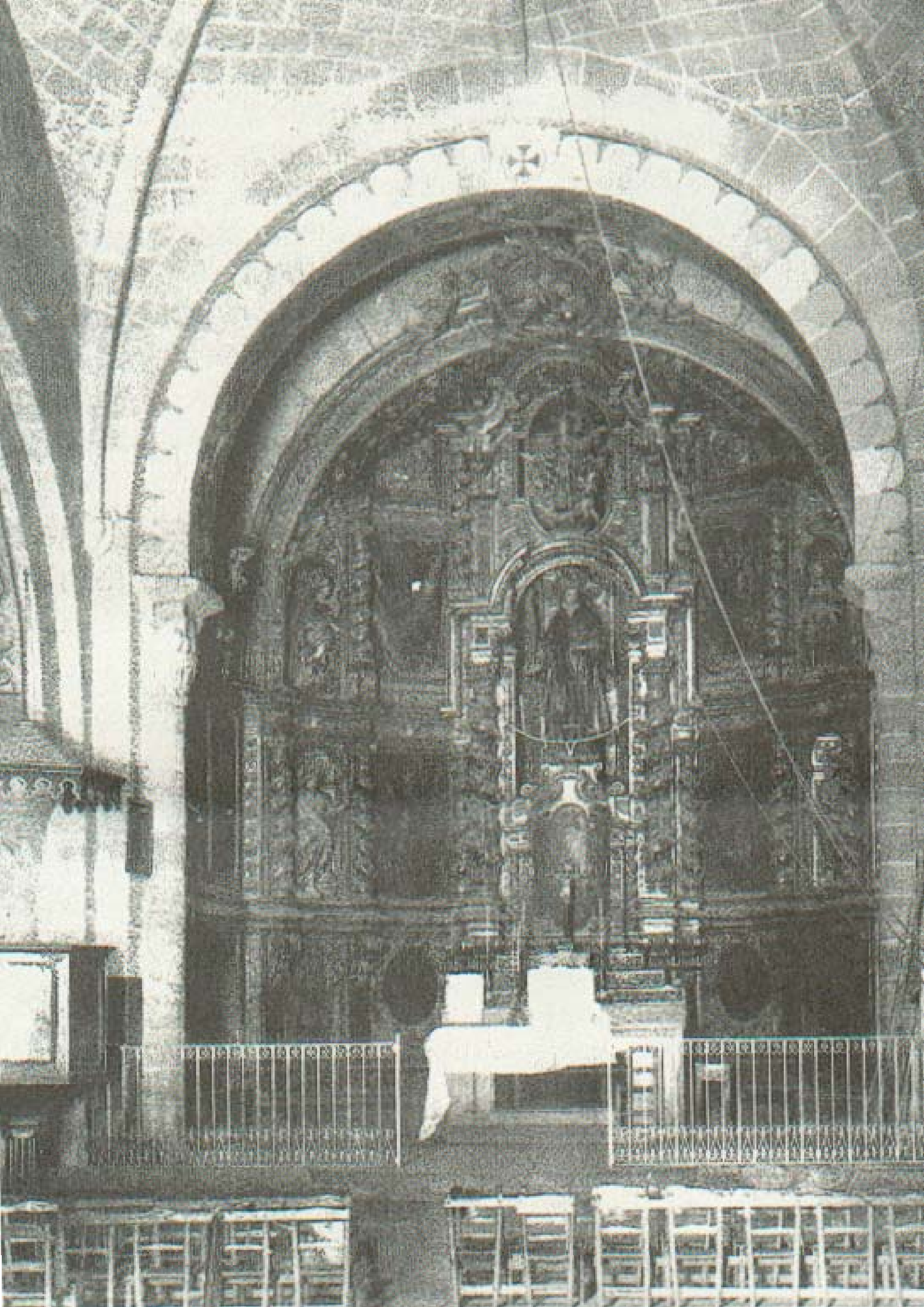
³⁹⁹ Llongariu i Montsalvatje, R. : « *Pau Costa : el retaule...* », *op.cit.*, pp.21-22.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

Figure 190 : retable de saint Etienne, église paroissiale de Sant Esteve d'en Bas (*page suivante*)



Typologie

Exemplaire représentatif de la plénitude du baroque catalan, structuré par quatre registres horizontaux (socle, corps principal, second corps, attique) et cinq travées verticales dont quatre latérales, le retable de Saint Etienne présente une composition mixte constituée de quatre toiles et d'images sculptées en ronde-bosse. De typologie brisée, cette œuvre s'adapte parfaitement à l'abside dans laquelle elle est insérée.

Socle⁴⁰⁰

Divisé en autant de compartiments que requiert la structure architecturale de l'œuvre, le socle s'interrompt en son centre pour permettre l'insertion de la table d'autel au-dessus de laquelle figurent trois gradins. Les travées latérales paraissent identiques d'un point de vue ornemental et architectonique. La différence réside dans la représentation figurative.

Travées latérales droites :

Première travée latérale droite :

Le compartiment représentant cette partie du socle, figure dans un cadre ovale un buste, qui selon R. Llongarriu i Montsalvatje, serait peut-être la représentation de sainte Marguerite.⁴⁰¹ La composition ornementale qui complète le reste de ce compartiment semble être composée d'une décoration profuse de type végétal, caractéristique décorative baroque.

Seconde travée latérale droite :

Une image sculptée en ronde-bosse semble figurer sur la partie extrême du socle, représentée devant une niche dont la partie supérieure se termine par un arc en plein cintre. Etant donné la qualité du support d'étude et l'attitude dans laquelle est figurée l'image, il est impossible d'identifier le saint ou la sainte du corps principal. Ce phénomène de décalage se reproduit concernant la niche elliptique dans laquelle est figurée l'Assomption de la Vierge, au niveau de l'attique.

Une colonne torse à sept spirales (intercalée par ce qui semble être une guirlande décorative disposée de façon hélicoïdale) flanque de chaque côté l'ostensoir et la niche principale située au-dessus. Les chapiteaux paraissent d'ordre corinthien.

⁴⁰⁰ Dans son article, « *Pau Costa : el retaule...* », *op.cit.* p.22, Ramon Llongarriu i Montsalvatje, considère cette partie du retable comme une prédelle. Si on tient compte de la fonction réelle d'une prédelle, du rôle qu'elle a dans la structure architecturale d'un retable et de son emplacement, on peut considérer qu'il s'agirait plutôt d'un socle, sur lequel le premier corps du retable est disposé et non une prédelle.

⁴⁰¹ Llongarriu i Montsalvatje, R : « *Pau Costa : el retaule ...* », *op.cit.*, p.22 : « (...) *al primer carrer hi ha un plafó ovalat amb un tors femini difícil d'interpretar (Santa Margarida ?) (...)* ».

Travées latérales droites :

Encadrée par deux colonnes torsées à six spirales figure une toile occupant la surface totale du panneau sur lequel elle est disposée. Il est impossible d'identifier la composition de cette dernière, comme les trois autres qui figurent sur le reste du retable. Etant donné que la thématique du programme iconographique est hagiographique, on peut supposer que les toiles doivent représenter des scènes narratives concernant l'histoire de la vie d'un ou de plusieurs saints figurant sur le retable. Hypothèse probable car d'après deux témoignages littéraires cités par Llongariu i Montsalvatje, il semblerait que les toiles représentaient des passages de la vie de saint Etienne⁴⁰² : « *L'altar major, d'estil barroch, esta ornat per pintures ab passatges de la vida de sant Esteve...* ». ⁴⁰³ Le second témoignage fait également allusion aux passages de la vie du saint titulaire de l'œuvre : « (...) *llamando especialmente la atención los cuadros que lo adornan, con pasajes de la vida del santo tratados con bastante soltura, de buena composición y colorido* ». ⁴⁰⁴

Seconde travée latérale droite :

Dans une niche dont l'intérieur semble orné par des motifs géométriques, est représentée l'image d'un saint, non identifiée, sculptée en ronde-bosse. La niche est encadrée par deux colonnes torsées, la première servant de jonction entre les deux travées et la seconde terminant l'extrémité de ce compartiment du retable.

Travées latérales gauches :

Première travée latérale gauche :

A l'identique de la travée opposée, est représentée encadrée par deux colonnes torsées à six spirales une toile figurant une scène narrative. La structure architecturale dans laquelle elle est insérée est similaire à celle de la travée opposée correspondante.

Seconde travée latérale gauche :

Dans une niche flanquée par deux colonnes torsées à six spirales est représentée sculptée en ronde-bosse l'image de saint Jean Baptiste, reconnaissable par la présence de ses attributs : l'agneau disposé à ses pieds et la tunique en peau de bête qu'il semble revêtir.

⁴⁰² Llongarriu i Montsalvaje, R. : « *Pau Costa : el retaule...* », *op.cit.*, p.22.

⁴⁰³ Torras, C.A. : *Pirineu Català. Comarca d'Olot. L'Aveng*, Barcelona, 1910, p.84.

⁴⁰⁴ Montsalvatje, F. : *Noticias historicas V-Vizcondado de Bas*, Imp.Bonet, Olot, 1893, pp.100-101.

Entablement

Une premier entablement, rompu dans sa partie centrale par l'insertion de la niche principale, sépare le corps principal du second corps du retable.

Second corps

Travée centrale :

La niche principale occupe les trois-quart de cette partie du retable. Sculpté en ronde-bosse, est représenté Saint Etienne⁴⁰⁵ tenant dans sa main gauche un livre ouvert (certainement le livre des Evangiles) et la palme de martyr⁴⁰⁶ dans la droite. Il porte un nimbe étoilé et semble revêtir la dalmatique. La niche dans laquelle il est inséré paraît peu profonde ; un arc en plein cintre couronne sa partie supérieure. Au-dessus, occupant un tiers de l'espace concerné, une niche elliptique s'insère au niveau de l'attique.

Travées latérales gauches :

Première travée latérale gauche :

A l'identique de la travée correspondante au corps principal du retable, la première travée gauche du second corps représente une toile, non identifiable, flanquée par deux colonnes torsées à six spirales.

Seconde travée latérale gauche :

Dans une niche de taille inférieure à celle qui est située au registre inférieur, serait représentée, toujours selon R.Llongarriu i Montsalvatje,⁴⁰⁷ sculptée en ronde-bosse l'image de sainte Françoise d'Assise. Etant donné la qualité du support d'étude utilisé pour cette analyse, il est impossible d'identifier l'image située à cette partie du retable. Nous nous en tiendrons à l'identification proposée par Llongarriu i Montsalvatje.

Travées latérales droites :

⁴⁰⁵ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible ...*, op.cit., p.149 : protomartyr, sa légende provient des Actes des Apôtres (6 ; 7 ; 55-60). Choisi parmi les « sept hommes de bonne réputation, remplis de l'Esprit de sagesse », pour le « service des tables », Etienne, « homme plein de foi et de l'Esprit Saint » (6 ;2-6), fut accusé d'avoir proféré des propos blasphématoires contre Moïse et contre Dieu. Traduit devant Sanhédrin, ses accusateurs l'amènent hors de la ville pour le lapider. Il est représenté en homme jeune et imberbe ; il revêt la dalmatique du diacre, surmontée de l'étole. Il est représenté depuis le XIIème siècle, tenant dans sa main, ou sur un livre, ou en équilibre sur sa tête un ou plusieurs pierres évoquant sa lapidation.

⁴⁰⁶ Llongarriu i Montsalvatje, R. : « *Pau Costa : el retaule...* », p.22 : l'auteur notifie en plus dans le commentaire qu'il propose la présence de pierres que je n'ai pu identifier, un de ses attributs, objet de son martyre.

⁴⁰⁷ Llongarriu i Montsalvatje, R. : « *Pau Costa : el retaule...* », op.cit., p.22 : « *Al segon cos, la imatge de Sant Francesc d'Assis* ».

Première travée latérale droite :

Composée d'une toile encadrée par deux colonnes de type torse à six spirales, ce compartiment est similaire à celui qui est situé sur la travée opposée.

Seconde travée latérale droite :

Dans une niche identique à celle qui est représentée sur la travée opposée, figure l'image sculptée en ronde-bosse de l'archange saint Michel⁴⁰⁸ terrassant de sa lance le démon.

Entablement

Un entablement identique à celui qui est représenté au registre inférieur, sépare les premières travées latérales gauche et droite de l'attique. Il se rompt également dans sa partie centrale dû à l'insertion de la niche qui structure l'attique.

Attique

Travée centrale :

Dans une niche elliptique est représentée l'Assomption de la Vierge. Figurée les bras ouverts, sur une masse nuageuse, un « *putto* » à sa gauche semblant l'accompagner. La Vierge la tête levée, semble s'élever vers le ciel, dégagant ainsi une sensation aérienne. Elle porte un nimbe probablement orné de douze étoiles.⁴⁰⁹

L'ensemble du panneau comporte une décoration de type végétal. Il est délimité dans sa partie inférieure par deux *estipites* flanquées de deux colonnes torsées à sept spirales sur lesquelles repose la structure architectonique qui couronne la partie supérieure de la niche. Au-dessus des chapiteaux des colonnes torsées on remarque la présence d'un petit entablement dont la corniche saillante structure et délimite les parties extrêmes.

Au-dessus de la niche centrale est figuré l'image de Dieu, apparemment sculptée en demi-relief dans un médaillon elliptique soutenu par deux anges. Représenté en buste, en apparence penché vers l'avant, il est identifiable par le globe terrestre représenté dans la partie inférieure droite de la composition. Le contour du médaillon semble être orné par une décoration de type végétal essentiellement composée de feuillages.

Travées latérales gauche et droite :

⁴⁰⁸ Llongariu i Montsalvatje, R. : « *Pau Costa : el retaule...* », *op.cit.*, p.22 : « (...) *Sant Miquel amb el diable sotmès per la invencible llança de l'arcàngel* ».

⁴⁰⁹ A partir du XVI^{ème}, l'Assomption se mue en une Ascension de la Vierge, rappelant la Femme du chapitre 12 de l'Apocalypse.

Il est difficile d'identifier les ornements qui décorent les petites panneaux qui définissent les extrémités de l'attique.

Conclusion

Polyptyque brisé dans la tradition des grands retables baroques, cette œuvre présente une structure architecturale, notamment dans sa partie centrale, qui annonce les prémices des premiers changements de l'évolution du style baroque catalan. Certes la colonne torse est toujours présente. Cependant on observe une représentation moindre de la profusion décorative, typique du baroque, pour aller vers une tendance plus classique moins élaborée dans le travail des volumes.

La thématique iconographique fidèle au culte des saints ainsi qu'au message post-conciliaire, renforcée par l'allusion au culte marial⁴¹⁰ ne font que mettre en valeur leur rôle d'intercesseurs auprès de Dieu nié par les réformes protestantes.

⁴¹⁰ Représentation de l'Assomption de la Vierge

RETABLE DE SAINT MICHEL DE LA CATHEDRALE DE GERONE.

RETABLE : Saint Michel,

Chapelle saint Michel⁴¹¹

EPOQUE : XVIIIème

DATE : 1715-1722

AUTEUR : Pau Costa.⁴¹²

COMMANDITAIRE : Miquel Catalá i Alrá, chanoine de la cathédrale.⁴¹³

CONTRAT : 15/06/1720⁴¹⁴

PRIX :

MESURES :

hauteur : 7 m 67

largeur : 4 m 65

profondeur : 1 m 20

CATEGORIE DE BOIS :

⁴¹¹ Selon les données localisées aux archives de la cathédrale de Gérone dans le livre de Sulpici Pontich, Vol.III, f.102, il existait depuis 1166 une dévotion à Saint Michel bien que la chapelle n'était pas encore construite ; bénéfice fondé par Bruneta, épouse de Pere Amellí, propriétaires originaires de Salt, par le biais de rentes obtenues sur un champ du Mas Ameli : « *Ibí. (...) num.6 any 1166 la S^a. Bruneta Llegá á la Canonja un camp en Salt que fou el Pere Amellí son marít y un mas al Altar de S^t Miquel* ». Le 8 janvier 1358, le chanoine Guerau de Palau, dans son testament lègue la somme de 10 livres barcelonaises pour l'achat d'un missel destiné à la chapelle. Les visites pastorales de 1373 et de 1376 localisées aux archives du Diocèse de Gérone font état pour la première que l'autel avait été bien décoré et pour la seconde l'existence d'un retable gothique entre autre. En 1539, Miquel Alrá, chanoine de la cathédrale de Gérone fonde un bénéfice et obtient en 1560 l'autorisation du Chapitre de faire transférer le retable gothique à l'église de Montfullá afin de le remplacer par un retable en pierre dont il en sera le commanditaire [A.C.G. : Résolutions Capitulaires, Tom.9, f.181.]. Le chanoine Miquel Catalá i Alrá, un descendant de la famille Alrá, fondera le 23 octobre 1715 un nouveau bénéfice dédié à saint Michel et obtiendra l'autorisation du Chapitre de placer dans la chapelle un nouveau retable avec une toile au centre représentant saint Michel, peinte à Rome, dont il sera le commanditaire [A.C.G. : Résolutions Capitulaires, Tom.49, f.38].

⁴¹² Le document qui permet d'attribuer la paternité de l'œuvre à Pau Costa est le testament du commanditaire, le chanoine Miquel Catalá i Alrá, dans lequel il fait référence à l'artiste qu'il a choisi pour exécuter le retable en précisant que la totalité des travaux était réglée [A.H.G. : Girona 6, notaire A.Ferrer, Llibre segon de Testaments, ff.87-96 et 98, publié le 24 novembre 1726 mais rédigé le 23 avril 1719, comportant un codicille daté du 13 octobre 1728 probablement rédigé avant étant donné la date du décès du chanoine : le 19 octobre 1726. Dans le testament on peut lire le passage suivant qui atteste l'identité de l'auteur de l'œuvre : « *Item havent per la gracia de Deu vist acabat lo meu retaule de Sant Miquel y dels angels y del tot pagat he mestre Pau Costa,escultor...* ».

⁴¹³ Commanditaire incontesté de l'œuvre, le chanoine Catala i Alrá fut enterré devant la chapelle de saint Michel en 1726. La sépulture devant la chapelle lui fut accordée le 25 octobre 1715 par la Chapitre en même temps que l'autorisation pour la fabrication du retable, CD-R 1, annexe n°321, p. 1723.

⁴¹⁴ CD-R 1, annexe n°306, p.1718.

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 brisé.

ICONOGRAPHIE : anges et hagiographie.

DOREUR :

CONTRAT : 15/06/1720.⁴¹⁵

PRIX :

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Gérone.

EGLISE : cathédrale.

VOCABLE : Santa Maria Assumpta.

EPOQUE : XVème.

STYLE : gothique.

REMARQUES :

DOCUMENTATION :

. Sources :

Archives Historiques Provinciales de Gérone

A.H.P.G. : Girona 6, notaire Andreu Ferrer, Llibre segon de testaments, manuel 1726.

Archives Capitulaires de la cathédrale de Gérone

A.C.G. : Llibre d'Obra 1711-1720

A.C.G. : Résolutions capitulaires, Tom.9, Tom. 49 et Tom. 50.

A.C.G. : Sulpici Pontich, Vol.I, paragraphe n°93.

A.C.G. : Sulpici Pontich, Vol.III, paragraphe n°99.

A.C.G. : Sulpici Pontich, f.102.

. Bibliographie :

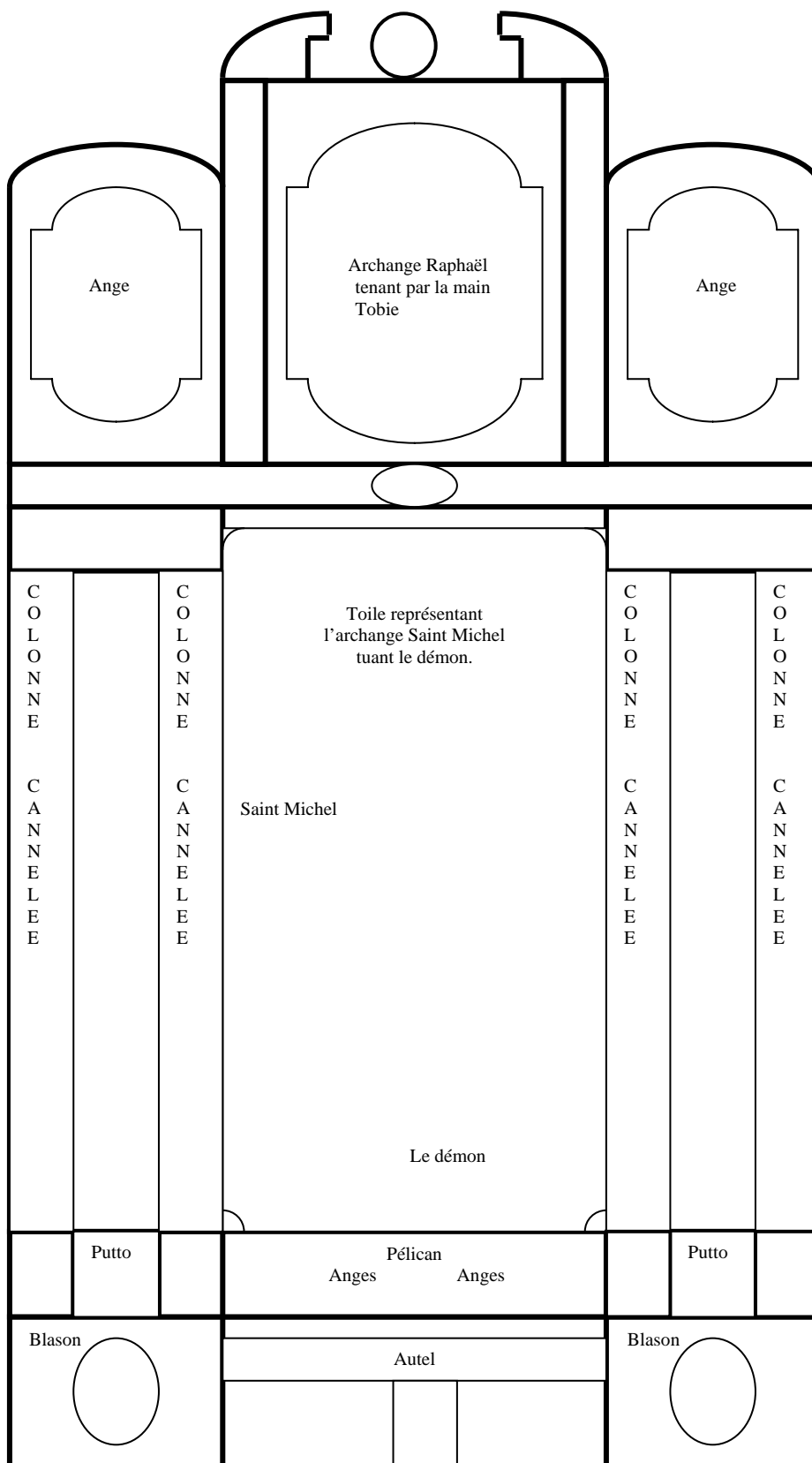
Actes de les jornades celebrades a Girona, els dies 17, 18 i 19 de decembre 1987, « *El barroc català* », éd. Vallcorba, S.A., Quaderns, Barcelona, 1989 :

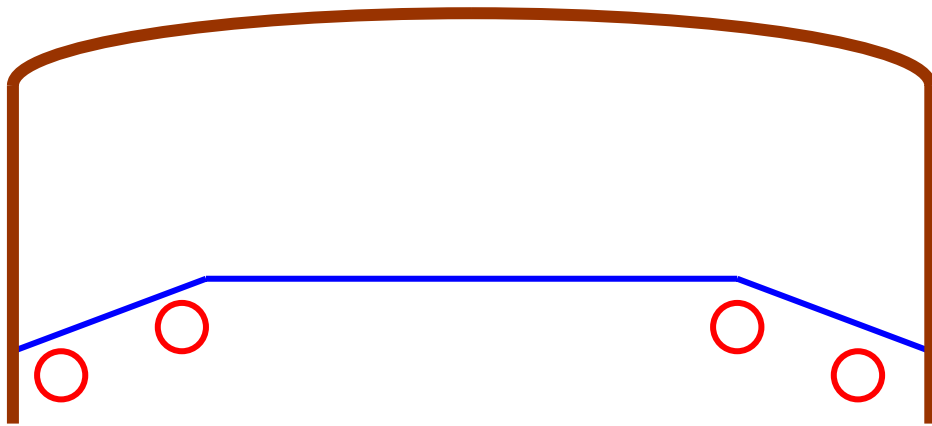
⁴¹⁵ En juin 1720, le chanoine Miquel Catalá demandait au Chapitre de la cathédrale l'autorisation de faire dorer le retable dont il était le commanditaire. L'autorisation lui fut accordée [A.C.G. : Resolucions Capitulars, 1718-1722 tom.50 , f.181 : « (...) dare debitas gartias a Dn.canonico Català pro sua generositate in expendis profis nummis pro ornamento ecclessié (...) ». Il est probable que la date 1722, inscrite sur le retable corresponde à la fin des travaux de dorure de l'œuvre.

Bosh i Ballbona, 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 Torrentó, M^a A. : « *Emfasi contrareformista en els retaules de la Seu de Girona* », pp.119-133.

Marquès i Casanovas, J. : « *La capella de Sant Miquel* », Diari de Girona, 19/04/1987, p.28.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre



Typologie

Exemplaire de petite taille, ce triptyque brisé de composition mixte⁴¹⁶ structuré par quatre registres et trois travées, comporte en son centre une grande toile à l'image du saint titulaire de l'œuvre, surmontée à l'attique d'images sculptées en relief et en ronde-bosse. Le socle est interrompu au niveau de la travée centrale formant ainsi une sorte d'encaissement pour l'insertion de la table d'autel. D'un point de vue architectural le retable s'adapte parfaitement aux parois de la chapelle, les travées latérales rejoignant les murs latéraux de cette dernière.

Socle



Représenté à chaque extrémité du socle, figure le blason du commanditaire de l'œuvre. Un écu ovale⁴¹⁷ est timbré⁴¹⁸ par un chapeau de chanoine noir à six houppes noires.⁴¹⁹ Les autres ornements décoratifs dorés sont de type courbé et se terminent en volute. L'écu est divisé en deux parties. Sur champ gueules, sont figurés les meubles⁴²⁰ suivants en chef : une tour défensive surmontée de trois étoiles dorées. En pointe sur champ sinople, probablement un loup « en passant » (Fig.192).⁴²¹

Figure 192 : blason de la famille Català

Prédelle

⁴¹⁶ Représentation sculpturale et picturale.

⁴¹⁷ Sorval (de), G. : *Le langage...*, *op.cit.*, p.72 : l'auteur propose la représentation de différentes formes d'écu. Celui qui est représenté correspondrait à la figure 11, qu'il qualifie « d'écu ovale italien, ou de dame, ou français du XVIIIè ».

Pastoureau, M. : *Traité...*, *op.cit.*, p.94 : « L'écu ovale a surtout été employé en Italie où il succéda à la fin du XVème, à l'écu en amande (...). Et aux XVIIè et XVIIIè siècles, il se rencontre à peu près partout, notamment dans les armoiries féminines et ecclésiastiques ».

⁴¹⁸ Pastoureau, M. : *Traité...*, *op.cit.*, p.205 : l'auteur donne la définition héraldique du timbre : « Au sens premier, le timbre est le nom du sommet du casque, mais en héraldique on appelle « timbre » les ornements qui surmontent l'écu : heaume, casque, cimier, couronne, bourrelet, volet, lambrequins, tiare, mitre, chapeau etc. ». p.212 : « Les chapeaux timbrant les armoiries ecclésiastiques apparaissent en Italie au début du XIVè siècle. Ils sont rouges ou noirs, les premiers étant réservés aux cardinaux (...) ».

⁴¹⁹ Thiébaud, J.M. : *Dictionnaire...*, *op.cit.*, p.75 : ce chapeau correspond à la catégorie « Chapeaux Ecclésiastiques ».

⁴²⁰ Thiébaud, J.M. : *Dictionnaire...*, *op.cit.*, p.153 : l'auteur nous propose la définition suivante : « Meuble n.m. : terme générique pour toutes les figures qui ne sont ni des pièces ni des partitions. Ex. : animaux, personnages, astres, végétaux, armes, outils artisanaux, etc. ».

⁴²¹ L'animal n'est apparemment pas colleté, comme c'est le cas dans la figuration du chien ; donc on peut supposer que ce meuble est un loup.

Travée centrale :

Au centre du compartiment, surmontant une couronne de feuilles qui ceint les pétales d'une grande fleur, est représenté en demi-relief un pélican les ailes déployées (Fig. 193). Un ange placé de chaque côté, figuré en mouvement le maintient. Aux côtés des deux anges qui flanquent le pélican, un autre ange dont la partie inférieure du corps débute le décor végétal qui compose l'ensemble ornemental du panneau, soutient des grappes de raisins,⁴²² représentées dans les angles supérieurs à chaque extrémité de la composition. L'ornementation qui la conforme est constituée de motifs végétaux formant des figures circulaires, représentées de chaque côté. La répartition de ces dernières, constitue un équilibre sur l'ensemble de la composition par rapport à la figure centrale et donne ainsi une certaine ampleur.



Figure 193: prédelle, travée centrale

Travées latérales :

Les travées latérales gauche et droite sont similaires autant d'un point de vue décoratif que représentatif. Composées par deux piédestaux qui supportent les colonnes cannelées du registre au-dessus (Fig. 194), elles représentent à l'entrecolonnement correspondant un « *putto* », figuré en mouvement (Fig. 195), donnant l'impression de soutenir la console sur laquelle il est adossé.⁴²³ Sur chaque piédestal, entouré d'une ornementation de type végétal et

⁴²² La représentation des raisins et du pélican est une claire allusion à l'Eucharistie, ne serait-ce que par la présence de ces symboles.

⁴²³ Il devait y avoir probablement une représentation statuaire dans chaque entrecolonnement.

flanqué de deux oiseaux au-dessus, dans une sorte de médaillon elliptique, un portrait représenté de profil et sculpté en demi-relief d'un personnage non identifié (Fig.196). Peut-être est-ce la représentation du commanditaire ?



Figure 194: détail prédelle



Figure 195: putto, niveau prédelle



Figure 196: détail figuration

Corps principal

Travée centrale :

L'élément caractéristique qui se détache de cette partie du retable est la toile centrale, qui représente l'archange saint Michel terrassant un démon de son épée (Figure 197). Selon toute vraisemblance, cette toile aurait été faite à Rome, où le commanditaire aurait été la chercher.⁴²⁴ Joan Bosh i Ballbona⁴²⁵ fait référence à une copie d'une toile de Guido Reni⁴²⁶ faite en 1635 pour l'église des capucins de Santa Maria della Concezione.⁴²⁷ De même

⁴²⁴ A.C.G. : Résolution Capitulaire, tom.49, f.38, 1715. : « ...un quadro al mitx del glorios Sant Miquel, son patron fet en Roma... », cité aussi par Aurora Pérez Santamaria : *Escultura barroca...op.cit.* , p.116 et Bosh 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 Gerona, 17-18-19 desembre 1987, « *El barroc català* », p.147, note 19.

⁴²⁵ Bosh i Ballbona, J. : « *Pintura...* », *op.cit.*, p147.

⁴²⁶ Bosh i Ballbona, J. : « *Pintura...* », *op.cit.*, p.147, note 20.

⁴²⁷ Bosh i Ballbona, J. : « *Pintura...* », *op.cit.*, p.147 : « *Una pintura famosa arreu d'Europa gràcies als tracats de C.C. Malvasia i G.P. Bellori pero sobre tot (siensem a Catalunya) mercès a la circulacio de les reproduccions del gravat realitzat l'any 1636 pels Del Rossi* ». L'auteur renvoie à l'ouvrage de L. Ozzola « *Gli editori di stampe a Roma nei secoli XVI e XVII* », XXXIII », (1919), p.400, concernant la famille De Rossi.

mesure faite par un artiste italien ou peut-être par un artiste espagnol installé à Rome,⁴²⁸ elle semble être la copie conforme de l'originale.⁴²⁹

Au premier plan de la composition, l'archange saint Michel,⁴³⁰ identifiable par ses ailes et l'épée⁴³¹ qu'il tient dans sa main droite (symbole de ses victoires sur Satan), foulant aux pieds un démon figuré en humain⁴³² ailé, représenté dans la partie inférieure droite de la toile. Le fond de la composition représente un ciel ténébreux, sombre et orageux. Quelques lueurs apparaissent au second plan de la composition.



Figure 197 : saint Michel terrassant le démon

Travées latérales :

⁴²⁸ A ce sujet, J. Bosh i Ballbona, émet l'hypothèse qu'un artiste aurait pu consacrer une bonne partie de son activité à la copie de grandes œuvres symboliques pour satisfaire une clientèle privée (p.147) comme le chanoine Català.

⁴²⁹ Bosh i Ballbona, J. : « *Pintura ...* », *op.cit.*, p.147 : « *Cal dir que la Girona és una molt bona reproducció del Guido Reni, un calc completíssim (...)* ».

⁴³⁰ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible...*, *op.cit.*, p.246 : chef de la milice céleste et défenseur de l'Eglise, il combat contre les anges rebelles et contre le dragon de l'Apocalypse (Ap. 12,7-12). Il est aussi psychopompe car il conduit les morts et pèse les âmes le jour du Jugement dernier. Le culte de saint Michel commence à se développer à partir des Vème et VIème siècles, d'abord en Italie, en France puis en Allemagne et dans toute la Chrétienté. La Contre-Réforme en fait le chef de l'Eglise dans la lutte contre l'hérésie protestante. Son culte connaîtra alors un nouvel essor.

⁴³¹ Ses attributs.

⁴³² Probablement Satan. Avec l'institution de la nouvelle iconographie, les représentations de tradition médiévale revêtent une nouvelle forme. En effet, le Moyen Age, concevait le démon comme « *un être hideux participant de la nature animale* » (Mâle). L'ange et le démon perdent leur physionomie mystérieuse et sont représentés sous une typologie humaine.

La toile est encadrée par deux colonnes d'ordre ionique,⁴³³ entourées par une guirlande végétale disposée de façon hélicoïdale tout au long du fût, afin de reproduire le type de la colonne torse propre au baroque.

Les travées latérales gauche et droite sont ornementées et structurées de façon identique. Outre les colonnes qui encadrent la toile, séparées par un entrecolonnement, sont disposées deux autres colonnes ioniques qui délimitent les parties extrêmes des travées. L'orle qui unit le retable aux parois de la chapelle comporte une ornementation végétale dorée.

Entablement

L'entablement qui sépare le corps principal de l'attique se brise au niveau de la travée centrale. Entre la corniche et la frise, au centre figure un cartouche, encadré par deux têtes d'anges, sur lequel on peut lire le nom du commanditaire : « *Dn. Miel Català et Alra, Cn, me Fet* »⁴³⁴ (Fig.198). La troisième tête d'ange ailée, figurée en-dessous du cartouche, forme une disposition triangulaire inversée, avec celles qui sont représentées au-dessus.

Au niveau des travées latérales, enrichi d'un architrave sur lequel sont représentées des têtes d'anges et des ornements végétaux, l'entablement comporte une corniche saillante qui ressort sur l'ensemble de la structure architecturale et notamment au-dessus de l'entrecolonnement⁴³⁵



Figure 198: cartouche comportant le nom du commanditaire

Attique

⁴³³ Colonnes à fût cannelé et se terminant par un chapiteau d'ordre ionique.

⁴³⁴ « *Miquel Català i Alra Canonicus me fecit* ».

⁴³⁵ On constate que l'entablement se rompt à divers endroits au niveau des travées latérales.

Travée centrale :

Dans une niche elliptique, sont représentés sculptés en demi-relief l'archange Raphaël⁴³⁶ tenant par la main le jeune Tobie. Figuré en jeune imberbe,⁴³⁷ il porte un nimbe rayonnant, revêt le manteau de pèlerin, tient dans sa main droite le bourdon.⁴³⁸ Tobie, figuré en enfant regarde l'archange. Il tient dans sa main gauche, un poisson. Il s'agit du poisson miraculeux avec lequel l'archange a guéri les yeux de Tobie (Fig. 199).⁴³⁹

Le support sur lequel les deux personnages sont représentés est une sorte de rocher qui dépasse légèrement l'encadrement de la niche.

L'orle de la niche comporte un décor de type végétal. Au centre, au-dessus d'une tête d'ange ailée, est placé un autre cartouche sur lequel on peut lire la date de « 1722 ». Cette date correspond certainement à la fin des travaux de dorure de l'œuvre. L'ensemble du panneau est couronné par un fronton brisé, au centre duquel figure un médaillon raisonnablement orné et surmonté d'un tête d'ange, sur lequel on peut lire la date suivante : « 1716⁴⁴⁰ ».

Un petit entablement, situé entre les frontons brisés et la corniche, s'interrompt au niveau de la partie central correspondante à la niche dans laquelle est représenté Raphaël.

Travée latérale gauche :

⁴³⁶ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.295 : « La dévotion portée à Raphaël fut promue au XVI^e siècle par l'institution du culte de l'ange gardien par l'évêque de Rodez, François d'Estain, en 1526 ».

⁴³⁷ Mâle, E. : *L'art religieux après...*, op.cit., p.233 : la représentation de Raphaël en jeune imberbe appartient à la nouvelle iconographie. E.Mâle, nous explique que la physionomie de Raphaël a évolué. Le type traditionnel le représentait chevelu et en vieillard.

⁴³⁸ Bâton de pèlerin.

⁴³⁹ Doré, G. : *La Bible illustrée*, éd. Ars Mundi, Paris, 1998 et éd. Du Cerf, Paris, , p.234 : Livre de Tobie (Tb, 6, 2-10) : « L'enfant partit avec l'ange, et le chien suivit derrière. Ils marchèrent tous les deux, et quand vint le premier soir, ils campèrent le long du Tigre. L'enfant descendit au fleuve se laver les pieds, quand un gros poisson sauta de l'eau (...). L'ange lui dit : « Attrape le poisson, et ne le lâche pas ! (...). Ouvre-le, enlève le fiel, le cœur et le foie ; mets-les à part, et jette les entrailles, parce que le fiel, le cœur et le foie sont des remèdes utiles (...). Quant au fiel, il sert d'onguent pour les yeux, quand on a des taches blanches sur l'œil : il n'y a plus qu'à souffler sur les taches pour les guérir ».

Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.324 : les scènes liées à l'histoire du poisson étaient déjà représentées à l'époque paléochrétienne, « en raison de la valeur christologique de celui-ci : les quatre lettres initiales des noms du Christ en grec (*I*esous *C*hristos *U*ios *S*ôtér), groupée, forment le nom du poisson en grec : *ichtus*. En outre le fiel du poisson qui guérit Tobie a été considéré très tôt comme annonçant la venue du Christ sauveur, qui rend la lumière au monde ».

⁴⁴⁰ Au même titre que la date qui indique la fin des travaux de dorure de l'œuvre, la date de 1716, indique la fin des travaux de fabrication de l'œuvre et probablement la mise en place de l'œuvre (voir documents localisés dans le Llibre d'Obra, 1711-1720, qui sous forme de factures notifiant différentes tâches effectuées par le maître d'œuvre Benet Cautillo, entre autre des travaux du soubassement pour la mise en place du retable, CD-R 1, annexe n°264 p. 1641). Par ailleurs, étant donné que le contrat n'a pas encore été localisé, et si on se réfère aux documents concernant les Résolutions capitulaires trouvées jusqu'ici, on peut supposer que la commande et la fabrication de l'œuvre, si on considère la petite taille de l'œuvre et la notoriété de l'atelier de Pau Costa, a dû être faite entre 1713 et 1715, puisqu'en 1716, la Fabrique de la cathédrale réglait des factures au maître d'œuvre, Benet Cautillo.

Devant un panneau revêtant une forme elliptique, un grand ange, sculpté en ronde-bosse est représenté dans une attitude qui suggère une idée de mouvement. Il porte une tunique richement décorée. Il semble tenir un objet dans la main droite.⁴⁴¹ Le contour du panneau qui sert de fond comporte une ornementation végétale se terminant à certains endroits par des volutes. La partie supérieure formée de courbes et de contre-courbes est encadrée par deux têtes d'anges ailés. Sur les volutes situées de chaque côté de l'arc qui termine l'ellipse, figure un oiseau identique à celui qui est situé sur les piédestaux de la prédelle.

Travée latérale droite :

Sur un piédestal est représenté un ange thuriféraire qui tient de ses deux mains un encensoir. Comme l'autre ange figuré sur la travée opposée, il porte de grandes ailes dorées, il revêt une tunique très décorée et son attitude semble suggérer une sensation de mouvement. La pièce elliptique qui sert de fond est conformée par les mêmes motifs et éléments ornementaux que celle de la travée latérale gauche.



Figure 199 : attique

Conclusion

La représentation des archanges⁴⁴² saint Michel et saint Raphaël est une claire allusion à la nouvelle dévotion aux archanges et aux anges gardiens, issues du XVI^{ème} siècle⁴⁴³. Saint

⁴⁴¹ Objet que je n'ai pu identifier.

⁴⁴² Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., pp. 45-46 : « Dans la Hiérarchie céleste du Pseudo-Denys, les archanges n'occupent pas le sommet de la hiérarchie, mais seulement l'avant dernier échelon de l'Ordre inférieur. A la différence des anges, chacun des archanges porte un nom. Cependant le mot archange ne figure nulle part dans l'Ancien Testament. Saint Paul parle de la « voix des archanges » en rapport avec la

Michel, chef de l'Eglise pour lutter contre les hérésies protestantes, symbolise la victoire sur Satan. Avec Gabriel et Raphaël, il était depuis longtemps honoré par l'Eglise. La Contre-Réforme donna un nouvel essor à son culte, par cette image de défenseur de l'Eglise. Saint Raphaël, dont la dévotion provient de l'institution du culte de l'ange gardien, archange « *médecin* » (Mâle), a dans le Livre de Tobie une double fonction : celle de guérir les yeux de Tobie (Tb 11 , 6-14) et sert de guide et de protecteur au fils de Tobie (Tb 5).⁴⁴⁴

La dévotion aux archanges, le culte de l'ange et celui de l'ange gardien, les représentations des symboles eucharistiques dans la composition figurative du retable contribuent à mettre en exergue un certain triomphalisme de la foi chrétienne redoublé de la victoire de celle-ci sur les luttes protestantes. Le message véhiculé par cette œuvre baroque réaffirme et soutient l'esprit de la contre-réforme en répondant par sa représentation iconographique à ses aspirations.

seconde venue du Christ (...). Les Pères de l'Eglise et les théologiens du Moyen Age ont retenu sept archanges. Les plus connus sont Michel, Gabriel et Raphaël. Ils exécutent les ordres du Seigneur ; ils sont aussi des messagers ; ils sont les protecteurs qui défendent le Ciel et la Terre contre les démons, fonction plus spécialement confiée à saint Michel ». Au sujet des sept archanges voir Emile Mâle, L'art religieux du XVIIème, 1984, pp.259-261, ou figure une gravure de Jérôme Wiers, (Bibliothèque Nationale de Paris), représentant les Sept archanges et leurs attributs. E. Mâle propose en suivant une étude de ces derniers. Dans un autre de ses ouvrages, L'art religieux après le Concile de Trente, 1932, p.297, Emile Mâle présente les neuf Ordres de la hiérarchie céleste de saint Denys l'Aréopagite, conforme à l'enseignement traditionnel.

⁴⁴³ Concernant la dévotion aux archanges et au culte des anges gardiens se référer à l'ouvrage de E. Mâle, *L'art religieux du ...*, *op.cit.*, pp.299-305.

⁴⁴⁴ Duchet-suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.295.

Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, pp.305-307 : l'auteur explique le lien qu'il existe entre la représentation de l'ange gardien et l'archange Raphaël. Etant donné que l'art du XVème le représentait souvent accompagnant le jeune Tobie, il était évident que l'art du XVIIème le représenta sous les traits de l'ange gardien, guidant Tobie dans « *le pays des inconnus* », pour « *rappeler le mystère de l'ange gardien* ».

RETABLE DE LA VIERGE AUX DOULEURS DE LA CATHEDRALE DE GERONE.

RETABLE : Vierge aux Douleurs ou Vierge de Piété,
Chapelle des Douleurs.⁴⁴⁵

EPOQUE : XVIIIème.

DATE : 1717⁴⁴⁶-1736.

AUTEUR : probablement Pau Costa.

COMMANDITAIRE : Christofol Pagès, chanoine de la cathédrale de Gérone.

CONTRAT :

PRIX :

MESURES :

hauteur : 6 m 93 (support en pierre inclus, 0, 21 m)

largeur : 4 m 19

profondeur : 2 m 92

CATEGORIE DE BOIS : inconnue.

TECHNIQUE : dorure/polychromie.

STRUCTURE :

horizontale : quatre registres soit un socle, une prédelle, un corps principal et un attique.

verticale : deux travées latérales et une centrale.

⁴⁴⁵ Chapelle construite vers 1319 sous le vocable de saint Vincent, par l'évêque Pere de Rocaberti lequel décidera que « *el refectorer i dormiturer estessin obligats a celebrar misses a l'altar de sant Vicenç, màrtir, situat en la capella que Nos, el dit bisbe, fem edificar* », d'après un statut daté du 5 mai 1319 tiré du Gran Llibre Vert, f. 141 v°, selon les notes personnelles de Jaime Marquès Casanovas localisées aux archives capitulaires de la cathédrale de Gérone (feuilles dactylographiées référencées sous la mention « Informe n° 17 », intitulé *La capella dels Dolors (I)*).

⁴⁴⁶ Le chanoine Cristofol Pagès demande une licence au chapitre pour la construction d'un retable en 1717 : A.C.G : R.C, vol.49, f.99v, 23 janvier 1717 : « *Canonicus Pagès proposuit quod voletat facere construere quoddam altare in capelle sti Vicentii et in eo ponere B.V.M.am su titulo Dolorum (...)* », CD-R 1, annexe n°293 p. 1711.

Le 1^{er} décembre 1731, le chanoine demanda au chapitre une autorisation pour terminer l'ornementation de la chapelle ainsi que de changer l'image de la vierge et de son fils : A.C.G. : R.C., vol 53, f. 55, 1^{er} décembre 1731 : « *Dnus. Canonicus Pagès proposuit : Quod cum licentia V.Dom.is mutaret imagine B.V. Mariae et sui filii in altari Dolorum (...)* », CD-R 1, annexe n°298, p. 1714.

TYPOLOGIE : triptyque linéaire.

ICONOGRAPHIE : mariale et hagiographique.

DOREUR :

CONTRAT : 1736⁴⁴⁷

PRIX :

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Gérone

EGLISE : cathédrale

VOCABLE : Santa Maria Assumpta

EPOQUE : XVème

STYLE : gothique

REMARQUES :

DOCUMENTATION :

. Sources :

Archives capitulaires de la cathédrale de Gérone

A.C.G. Résolutions capitulaires, Vol.49, Vol. 53, Vol.54.

A.C.G. Gran Llibre Vert, f. 141 v°.

A.C.G. : Sulpici Pontich vol.III, paragraphe 37.

A.C.G. : Notes personnelles de Jaime Marquès i Casanovas, Informe n° 17, *La capella dels Dolors I*.

. Bibliographie :

Actes de les jornades celebrades á Girona, els dies 17, 18 i 19 de decembre 1987, « *El barroc catalá* », éd. Vallcorba, S.A., Quaderns, Barcelona, 1989 :

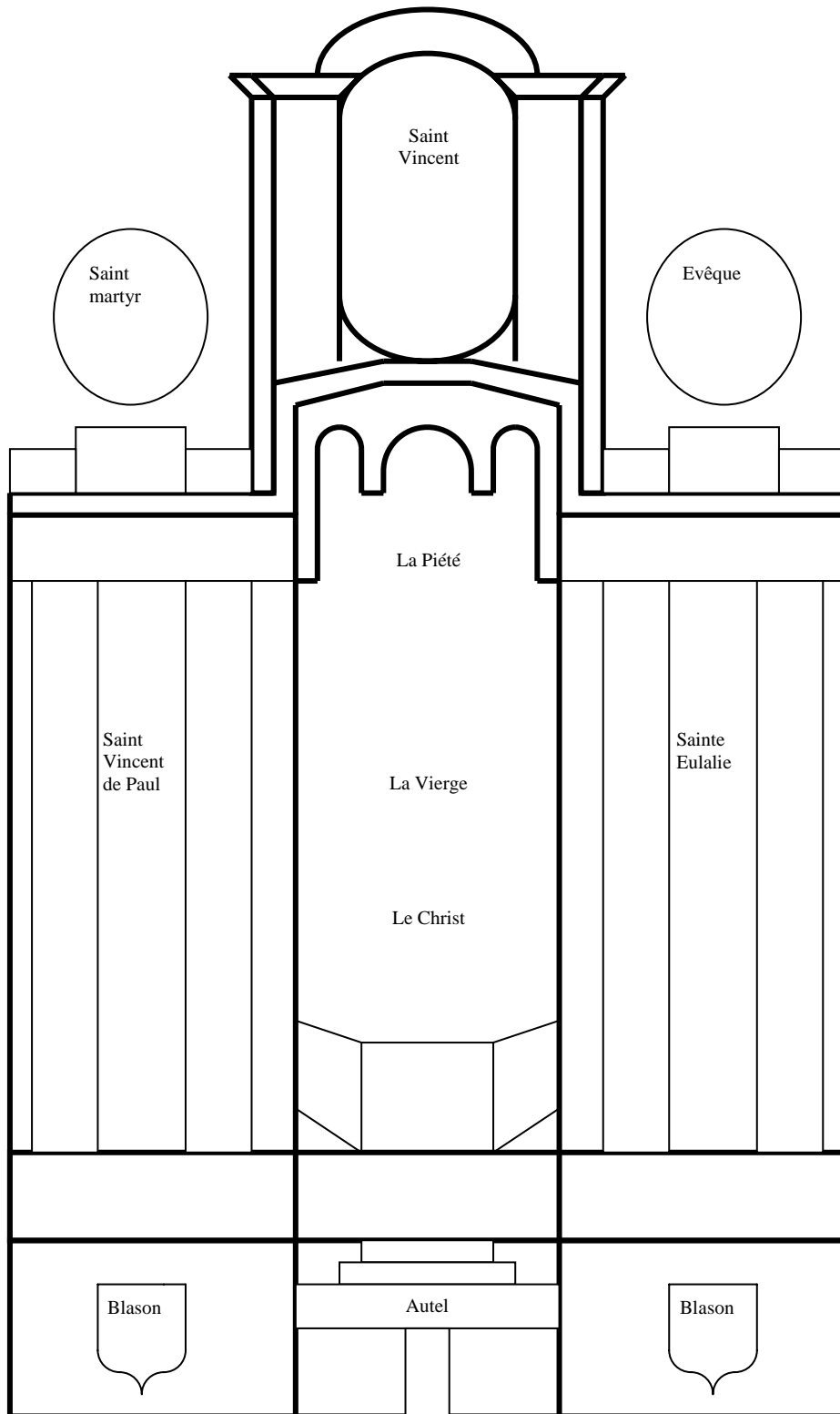
Bosh i Ballbona, J : « *Pintura del segle XVIII a la Seu de Girona : d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana* », pp.141-161.

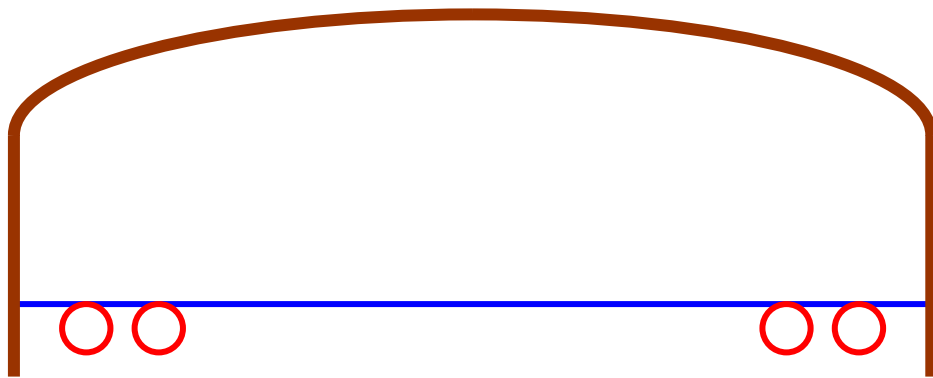
Roig i Torrento, M.A. : « *Emfasi contrareformista en els retaules de la Seu de Girona* », pp. 119-133.

Font Sánchez, J. : « *El culte a la Mare de Déu dels Dolors a Girona* », I congrès d'História de Girona, Annals, Vol. XLII, Girona, 2001, pp.323-334.

Marquès i Casanovas, J. : « *El culto a nuestra Señora de los Dolores en la catedral de Gerona* », A.I.E.G., vol.8, éd. I.E.G., Gerona, 1953, pp. 277-294.

⁴⁴⁷ Suite au décès du commanditaire, son frère Genis Pagès, respectant la volonté du défunt, demande en 1733 une autorisation au Chapitre pour effectuer la dorure du retable (R.C., vol.53, f.169v), CD-R 1, annexe n° 299, p. 1715. La demande lui fut concédée : A.C.G. : S. Pontich de 1736, f.334 et A.C.G : R.C. Vol.54, f.81, 7 janvier 1736 : « *Dnus Canonicus Pagès proposuit quod certa persona offer decorare altare (...)* », CD-R 1, annexe n°300, p.1715(Voir Marquès i Casanovas, J. : « *El culto a Nuestra Señora de los Dolores en la catedral de Gerona* », A.I.E.G., vol.8, 1953, pp.277-294)





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

Figure 200 : retable de la Vierge aux Douleurs, cathédrale de Gérone (*page suivante*)



Typologie

Triptyque linéaire structuré par quatre registres et trois travées, cet exemplaire de la plénitude du baroque catalan, de taille moyenne, présente une statuaire en bois polychrome répartie équitablement sur l'ensemble de l'œuvre ainsi qu'une structure architectonique complexe, ne serait-ce que par la présence d'un double entablement entre le corps principal et l'attique qui se rompt à de maintes reprises.

Socle



A chaque extrémité est représenté le blason du commanditaire⁴⁴⁸ sous forme d'un écu de type classique⁴⁴⁹ (Fig.201). Sur champ azur est figuré partant du côté senestre un bras au bout duquel une main tient un épi de blé, qui devait être à l'origine d'or. L'écu est timbré en chef d'un heaume surmonté d'un cimier composé de trois petits panaches. Une large et abondante décoration végétale ornemente le contour. Formée de courbes et de contre-courbes, elle se termine dans la partie inférieure, sous la pointe, par des volutes.

Figure 201 : blason de la famille Pagès

Au niveau de la travée centrale, l'autel surmonté de deux gradins, s'adapte parfaitement à la structure architectonique du socle.

Prédelle

La travée centrale ainsi que les travées latérales ne présentent aucune scène. L'ensemble de cette prédelle est essentiellement orné par une composition d'éléments végétaux, sculptés en relief, courbés et contre-courbés enrichis d'une tête d'ange au centre des piédestaux supportant les colonnes torsées figurant sur les travées latérales.

⁴⁴⁸ Originaire de la Maison Seigneuriale des Pagès d'Ultramort. La ville d'Ultramort dans le Baix Empordà est l'origine géographique de la lignée des Pagès (Voir A.C.G. : Notes personnelles de Marquès i Casanovas, J., « Informe n°17 », *La capella dels Dolors*).

⁴⁴⁹ Sorval (de), G : *Le langage...*, op.cit., p.73.

Corps principal

Saint Vincent de Paul et Sainte Eulalie, figurés sur les travées latérales, encadrent une magnifique représentation de la vierge aux Douleurs (Fig.202).



Figure 202 : corps principal

Dans une large et profonde niche en forme de baldaquin, dont la partie supérieure présente un arc trilobé, est représenté le groupe sculptural de la Vierge assise et son Fils inerte sur ses genoux, après la descente de croix (Fig. 203). La vierge, la tête baissée, le regard fixé sur son Fils, dont la tête repose sur son genoux gauche, les mains et les bras ouverts, dans un geste de profonde tristesse traduit la douleur qu'elle ressent. L'attitude dans laquelle elle est représentée invite le spectateur à considérer et à constater cette souffrance. Elle semble dire « voilà ce que les hommes ont fait de lui ». ⁴⁵⁰ Elle ceint une couronne royale ⁴⁵¹ derrière laquelle apparaît une auréole rayonnée des douze étoiles. ⁴⁵²

⁴⁵⁰ Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, p.280-286 : la représentation de la Piété revêt dans l'art du XVIIème une idée mystique. E. Mâle souligne le fait qu'après la descente de croix, la vierge devient le personnage principal du Calvaire. Les mystiques du XVIème et du XVIIème, la présentent s'emparant du cadavre de son Fils, lui ferme les yeux et lui ôte la couronne d'épines. Elle le porte étendu sur ses genoux. La sensation qui en ressortait était plus une idée mystique qu'une idée plastique. « *La vierge portait le Christ mort sur ces genoux, comme elle l'avait porté jadis aux jours de son enfance* ». Elle sera représentée parfois les yeux dirigés vers le ciel, pleurant, ou comme sur le retable la tête baissée regardant son Fils mort et le geste de ses mains implorant la compassion et la constatation des hommes. C'est cette forme de la Piété qui sera dès lors fixée dans l'art du XVIIème : le Christ sur le sol, sa tête sur les genoux de la vierge (influence de Carrache qui le représenta ainsi).

⁴⁵¹ Cette couronne indique qu'elle est la reine des cieux.



Figure 203 : image de la Piété

Le Christ, inanimé, les jambes reposant sur le sol, les bras tombants, est figuré la tête reposant sur l'un des genoux de sa mère. Les plaies de son calvaire (couronne d'épines, le sang s'écoulant du côté droit ⁴⁵³ de sa poitrine) rappellent la souffrance du Christ lors de sa Passion.

Les deux images sont sculptées en ronde-bosse et reposent sur un support assez volumineux. Au-dessus de la tête de la vierge, sculpté en demi-relief, au centre du plafond de la niche, est représenté l'Esprit Saint sous la forme d'une colombe au-dessus d'un demi-cercle de nuages. La présence de ce dernier est à relier avec le thème principal de cette œuvre. En effet il s'agit d'une claire allusion à l'un de ses

sept dons : la piété. ⁴⁵⁴

L'attitude dans laquelle sont représentés les deux « *putti* » qui flanquent la niche - celui de gauche le bras droit levé en direction de l'image de la Piété et celui de droite le bras gauche figuré dans la même position - participe à cette sensation de profonde compassion qui ressort de cette image centrale. Ils semblent soutenir la vierge dans la tristesse qui l'envahit, en montrant de leurs bras la douleur sous laquelle elle est emprise.

Travées latérales :

La structure des travées latérales gauche et droite est similaire. Chaque travée est formée par deux colonnes torsées, dont l'entrecolonnement sert de niche aux images des saints qui y sont représentés. Les colonnes sont de type torsée à six spirales et d'architecture modulaire : les chapiteaux d'ordre ionique contiennent des éléments d'ordre corinthien comme la double rangée de feuilles d'acanthé, que l'on retrouve généralement sur

⁴⁵² Allusion à la Femme qui combat le dragon dans l'Apocalypse, (Ap. 12) : « *une femme enveloppée du soleil, la lune sous les pieds, et sur la tête une couronne de douze étoiles* ». Attribut qui rappelle également le caractère d'Immaculée, thème défendu par les théologiens de la Contre-Réforme.

⁴⁵³ Comme il en a été déjà fait référence lors du commentaire du retable de la Crucifixion de la chapelle Grégorienne de la cathédrale de Gérone, la figuration de la plaie du Christ à droite est symbolique pour les théologiens. C'est « *du côté droit que l'église venait recueillir dans son calice le sang et l'eau, images de l'Eucharistie et du baptême* » (Mâle). Ce symbole semblait avoir perdu de toute sa grandeur. Seulement la tradition fut si forte que les artistes y restèrent fidèles.

⁴⁵⁴ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.148 : l'auteur fait référence aux sept dons de l'Esprit Saint qui sont : la sagesse, l'intelligence, le conseil, la force, la science, la piété et la crainte de Dieu.

les chapiteaux de typologie corinthienne. Une guirlande dorée composée de quelques feuilles et de quelques fleurs s'intercale à un rythme régulier entre les spirales.

Travée latérale droite :

Dans l'entrecolonnement, l'image de saint Vincent de Paul, sculptée en ronde-bosse, est représentée tenant dans sa main gauche ce qui paraît être un crucifix. Il porte une auréole et revêt une mozette, une étole et un surplis (Fig.204). Fondateur de quatre corporations religieuses,⁴⁵⁵ sa piété contribua à diffuser son idéal de christianisation.⁴⁵⁶ Appartenant au groupe des saints promoteurs de la Contre-Réforme, cet apôtre de la charité se mit au service des pauvres de toutes origines. L'image repose sur un piédestal, richement orné, figurant à la prédelle.

Travée latérale gauche :

Vierge et martyre, sainte Eulalie⁴⁵⁷ est représentée dans l'entrecolonnement, tenant de sa main droite un des attributs de son martyre : la croix en sautoir. Elle porte une auréole et revêt une tunique et un manteau. L'aspect vestimentaire forme des sortes de drapés composés de plis qui suggèrent un mouvement qui rompt tout statisme dans l'attitude dans laquelle elle est représentée (Fig.205).

⁴⁵⁵ Prêtre français (1581-1660), né à Pouy, aujourd'hui appelé saint Vincent de Paul, il devient prêtre en 1600 et occupa successivement des postes d'aumônier, de précepteur et de prêtre, avant d'être aumônier général des galères en 1619. La misère matérielle et spirituelle du temps l'amena d'une part à fonder un institut missionnaire pour les campagnes, les Prêtres de la Mission (les Lazaristes en 1625), et par ailleurs à multiplier les fondations de charité : Œuvre des Enfants trouvés, Dame de Charité et surtout la congrégation des Filles de la Charité, fondée en 1634 avec Louise de Marillac qui devint extrêmement populaire.

⁴⁵⁶ Dalmau, B. : *Santoral...*, *op.cit.*, p.113.

⁴⁵⁷ Si on se réfère au *Santoral* de Dalmau, *op.cit.*, pp. 33 et 138 et au *Diccionario de los santos...*, *op.cit.*, p.92-93, on constate que Sainte Eulalie de Barcelone et celle de Mérida sont deux saintes différentes. Duchet-Suchaux et Pastoureau, dans *La bible et les saints*, *op.cit.*, p.150-151, expliquent que ces deux saintes retenues sous ces noms dans la martyrologe espagnol ne font en réalité qu'une seule et même personne : « *Eulalie de Mérida (Estramadure) est l'objet d'un hymne du poète Prudence (IVème siècle). Les données fournies par cet hymne sont en partie légendaires. A douze ans, Eulalie s'enfuit du domaine de ses parents et se présente spontanément devant le juge. Les supplices les plus épouvantables lui sont infligés, car elle refuse de sacrifier aux dieux païens et de renier sa propre foi* ». La *Légende dorée* mentionne la succession des supplices qu'elle a subi : elle fut attachée à une croix, déchirée par des pointes de fer, jetée dans un chaudron d'huile bouillante, puis elle sera livrée aux flammes d'un bûcher. Ses long cheveux qui la recouvrent prennent feu, et les flammes dressent autour d'elle un rideau protecteur. Elle sera enfin décapitée et la légende dit qu'une colombe blanche (symbole de son âme) s'échappe de sa bouche innocente. Eulalie est la martyre la plus vénérée en Espagne. Elle est patronne de la ville de Barcelone. Sa présence sur le retable n'est pas inopportune, car elle est aussi la sainte Patronne d'Ultramort, berceau de la famille Pagès, d'où est issu le commanditaire.



Figure 204: saint Vincent de Paul



Figure 205: sainte Eulalie

Entablement

Très saillant au niveau des travées latérales, l'entablement qui sépare le corps principal de l'attique se simplifie⁴⁵⁸ au niveau de la travée centrale. Au-dessus de l'arc lobulé de la niche principale, on remarque dans un médaillon en forme de cartouche et couronné, l'inscription en lettres dorées de l'anagramme marial.

Au niveau des travées latérales, composé d'un architrave, d'une frise et d'une corniche, l'entablement et notamment la corniche, ressortent très nettement de l'ensemble de la structure architectonique. Le point le plus saillant étant au centre de la travée, correspond à l'entrecolonnement du corps principal. L'ensemble comporte une ornementation sculptée en demi-relief composée de feuilles d'acanthé et d'autres formes végétales.

Attique

Travée centrale :

⁴⁵⁸ Il est uniquement structuré par une frise et une corniche peu perceptible.

Dans une niche elliptique, couronnant presque l'attique, saint Vincent de Saragosse⁴⁵⁹ est représenté en diacre et martyr (Fig. 206)⁴⁶⁰. Il revêt la dalmatique et tient dans sa main droite la palme. Il porte une auréole. Un pilastre situé de chaque côté, orné d'une tête d'ange en guise de chapiteau et décoré par des motifs végétaux, encadre la niche. L'ensemble de cette pièce architectonique se caractérise par sa richesse décorative. Au-dessus des pilastres, apparaît un petit entablement à partir duquel débute un fronton brisé se terminant en volutes. Au centre de l'arc que forme la partie supérieure de la niche et qui sert de couronnement au retable, une tête d'ange est représentée.

Travées latérales :

Les travées latérales gauche et droite sont décalées par rapport à la travée centrale.

Travée latérale gauche :

Une image non identifiée est figurée sur cette partie de l'œuvre. Il s'agit d'un saint martyr, reconnaissable à la palme qu'il tient dans sa main gauche. Il tient un livre ouvert dans l'autre main. Derrière cette image une pièce architectonique elliptique, dont les contours sont richement ornés par de larges feuillages dorés se terminant en volute, sert de fond à la sculpture.

Travée latérale droite :

La figure représentée est celle d'un évêque reconnaissable à la mitre et à la chape qu'il porte. Sa main droite semble reproduire un geste de bénédiction. L'identification de cette image est incertaine. On sait que le chapitre de la cathédrale avait pour tradition lorsqu'on changeait l'invocation d'une chapelle, de représenter l'ancien saint titulaire à l'attique du nouveau retable. Sur le retable de la Vierge aux Douleurs, saint Vincent figure à l'attique. L'identification des deux images encadrant celle de saint Vincent se révèle délicate. Concernant celle figurée à droite, étant donné les attributs avec lesquels elle est représentée, on peut supposer en établissant un lien avec saint Vincent, qu'il pourrait s'agir de l'évêque saint Valère,⁴⁶¹ dont saint Vincent fut le diacre. Cette hypothèse tout à fait plausible, avait déjà été évoquée par J.Marquès i Casanovas.⁴⁶²

⁴⁵⁹ *Diccionario de los...op.cit.*, pp 223-226 : diacre et martyr, son culte est très populaire en Espagne. Il fut le diacre de Valerius (membre du concile d'Elvire entre 300-330) évêque de Saragosse.

⁴⁶⁰ Voragine (de la),S. : *La leyenda dorada*, vol.1 , *op.cit.*, pp.120-123 : l'histoire de son martyre fut écrite par Augustin. Après avoir souffert différents supplices (écartelé, lacéré, brûlé), il mourut en 287. La légende dit que même après sa mort, il continua à vaincre les supplices imposés par son bourreau.

⁴⁶¹ *Diccionario de los...., op.cit.* , p224 : « *Obispo de Zaragoza que unos jueces temerosos mandaron al exilio después de haber mandado al martirio a su diácono Vicente. En Lérida le tienen peculiar devocion (siglo IV)* ».



Figure 206 : attique

Conclusion

Dans la tradition de la majeure partie des retables baroques de la cathédrale de Gérone, fidèles pour la plupart au culte marial, le retable de la Vierge aux Douleurs présente pour thème principal celui de la Piété. Reprise du culte promu au XIII^{ème} siècle par les servites,⁴⁶³

Dalmau, B. : *Santoral*, *op.cit.*, p26 : « Valeri o Vale, bisbe de Saragossa, firmà les actes del concili d'Elvira, que es reuni un dels primers any del segle IV. La llegenda l'uneix al diaca sant Viçent. Les seves reliquies son venerades a Roda d'Isàvena. »

Duchet-Suchaux, G, Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.8 : une iconographie très abondante raconte durant tout le Moyen Age, les épisodes de son supplice. Il sort vainqueur de toutes les épreuves qu'il a subi. Il défie son bourreau, le juge Dacien. Même mort, il continu à le défier. Dacien décide de lui infliger une dernière épreuve, en faisant jeter sa dépouille enfermée dans un sac, dans l'eau. Un nouveau miracle se produisit puisqu'il fut amené jusqu'au rivage et enterré «*par de pieuses mains à Valence* ».

Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.337 : c'est le poète Prudence (348-v.345), dans *Couronne des Martyrs*, qui rapporta en premier lieu sa légende. Dès l'époque de saint Augustin (354-430), son culte s'étendit dans tout l'Empire romain. Il est représenté en homme jeune portant la dalmatique du diacre (VII^{ème} siècle, fresque du cimetière de Portien à Rome) ; il est figuré dans les différents épisodes de son martyre (Attaché au chevalet de son supplice, retable, XIV^{ème} siècle, Barcelone, musée d'art de Catalogne).

Duchet-Suchaux, G. (dir) : *Iconographie médiévale*, éd. CNRS Editions, Paris, 1993, p.141 : la légende de Prudence fait état de l'intervention d'un corbeau qui aurait défendu le cadavre du saint, exposé en plein désert, des bêtes sauvages. Prudence n'omet pas de rappeler que ce « corbeau a été jadis à Elie ». Pour en finir, Dacien fait jeter le corps du saint à la mer, enfermé dans un sac de cuir cousu « à la manière des parricides » et une meule de pierre attachée au cou. Les anges recueillent le corps du saint et le transporte jusqu'au rivage.

Voragine (de la), S. : *La leyenda...op.cit.*, Vol.I, p.120 : « Vicente , noble por su linaje, pero mas noble aùn por su fe y religiosidad, fue diàcono del obispo san Valerio (...) ».

⁴⁶² A.C.G. : Notes personnelles de J.Marquès i Casanovas, « Informe n° 17 », *La capella dels Dolors, I*.

⁴⁶³ Marques i Casanovas, J. : « *El culto a Nuestra Senora de los Dolores en la catedral de Gerona* », A.I.E.G., vol.8, 1953, pp. 277-278 : la dévotion aux douleurs de la vierge fut progressivement introduite par la littérature ascétique depuis le XII^{ème} siècle. Ce culte fut diffusé au XIII^{ème} siècle avec l'instauration de l'Ordre des Servites, consacrées à la prédication de ce mystère. L'Ordre fut fondé en Italie lors de la première moitié du XIII^{ème} siècle. La première fête créée en l'honneur des Douleurs de la vierge fut à Cologne en 1423. L'archevêque Tenderico de Mers, par un décret synodal, le proposa pour réparer les injures que les hérétiques affublaient aux images représentant la Vierge tenant entre ses bras son Fils mort, après la descente de croix (Voir également à ce sujet l'étude de Joan Font Sánchez réalisée sous la direction du professeur M^a.Assumpta Roig i Torrentó publiée dans *Annals*, vol. XLII, sous le titre de : « *El culte a la Mare de Déu dels dolors a Girona* », éd.I.E.G.,

la dévotion à la Vierge aux Douleurs connaît un nouvel essor aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. De cette représentation de la Vierge de Piété avec son Fils mort sur ses genoux se dégage une sensibilité à la fois pathétique et baroque qui privilégie l'image de la mère du Christ, seule livrée à sa douleur devant l'indifférence des hommes. La pensée chrétienne lui revient. Elle porte toute la foi mais aussi toute la douleur de l'Eglise.

Girona, 2001, pp.323-334). Selon J.Marquès i Casanovas, la première donnée concernant cette dévotion dans la province de Gérone remonte en 1605, avec l'installation des Servites à Ampurias [Montsalvatje, Nomenclator historico, vol.16, Olot 1908, p.82]. Concernant la ville de Gérone, la fondation de la congrégation du culte aux douleurs se situe en 1687 [Pontich, Episcopologi, f.194 et « Libro de Calzada », f.235].

RETABLE DE SAINT RAPHAEL
DE LA
CATHEDRALE DE GERONE

RETABLE : saint Raphaël

Chapelle d'origine : chapelle saint Raphaël, cloître de la cathédrale.⁴⁶⁵

Chapelle actuelle : saint Etienne.

EPOQUE : XVIIIème siècle.

DATE : 1717-1725.

AUTEUR : Pere Costa Cases.⁴⁶⁶

COMMANDITAIRE : Emanuel Cayetano de Ferrer, chanoine de la cathédrale.⁴⁶⁷

CONTRAT :

PRIX : 214 livres barcelonaises

MESURES :

hauteur : 5 m 82

largeur : 3 m 80

profondeur : approximativement 1 m 15

CATEGORIE DE BOIS : peuplier

TECHNIQUE : polychrome/dorure

STRUCTURE :

horizontale : trois registres, soit un socle, un corps principal et un attique.

verticale : trois travées, soit une centrale et deux latérales.

TYPOLOGIE : triptyque brisé

ICONOGRAPHIE : hagiographique, dévotion aux archanges.

⁴⁶⁵ La chapelle saint Raphaël située dans l'aile sud du cloître de la cathédrale fut construite à l'origine au XIVème pour abriter la tombe de Leonor de Cabrera (voir article de Jaime Marqués, « *El sepulcro de Da Leonor de Cabrera en la Seo de Gerona* », *Revista de Girona*, n°12, 1960, pp.19-25).

⁴⁶⁶ Jaime Marqués i Casanovas précise dans son article « *La capelle de San Rafel en el claustre de la catedral* », *Diari de Girona* du 6 avril 1988, que Pere Costa percevra le 14 décembre 1725 de la part du Chapitre de la cathédrale la somme de 200 livres barcelonaises, promises pour la fabrication du retable : « *200 lliures que li foren promeses per les comissaris del molt il.lustre capitol imarmessors de l'últim testament del Sr Dn Cayetano de Ferrer, quodam canonge de la Seu de Gerona* ». *Ho paga Cristofol Pagés com administrador del Ferial per ordre de Narcis Font i de Llobregat, canonge i del doctor canonge Sulpici Pontich, commisari i marmessor* ».

⁴⁶⁷ L'identité du commanditaire est révélée sur un document provenant du troisième volume du Sulpici Pontich, paragraphe n°63, CD-R 1, annexe n°316, p.1721.

DOREUR :

CONTRAT : 1728.⁴⁶⁸

PRIX :

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Gérone.

EGLISE : cathédrale.

VOCABLE : Santa Maria Assumpta.

EPOQUE : XVème siècle.

STYLE : gothique

RESTAURATION : 1999-2000 par l'équipe du Servei de Conservació i Restauració de Béns de Mobles de la Generalitat de Catalunya.

Equipe formée par:

Préparation et démontage: Pere Rovira i Pons, Josep Paret, Imma Pera, Olga Olivé.

Restauration: Josep Paret, Xoxe, Toni Ortiz, Oriol Mora.

Montage: Josep Paret, Toni Ortiz, Oriol Mora et Pere Rovira i Pons.

REMARQUES : le retable de saint Raphaël est le seul retable de la cathédrale de Gérone restauré qui a pu être démembré. La restauration des autres retables s'est faite « in situ ». Le retable après sa restauration a été déplacé dans une des chapelles latérales de la cathédrale.

DOCUMENTATION :

.Sources :

Archives Capitulaires

Sulpici Pontic I et III

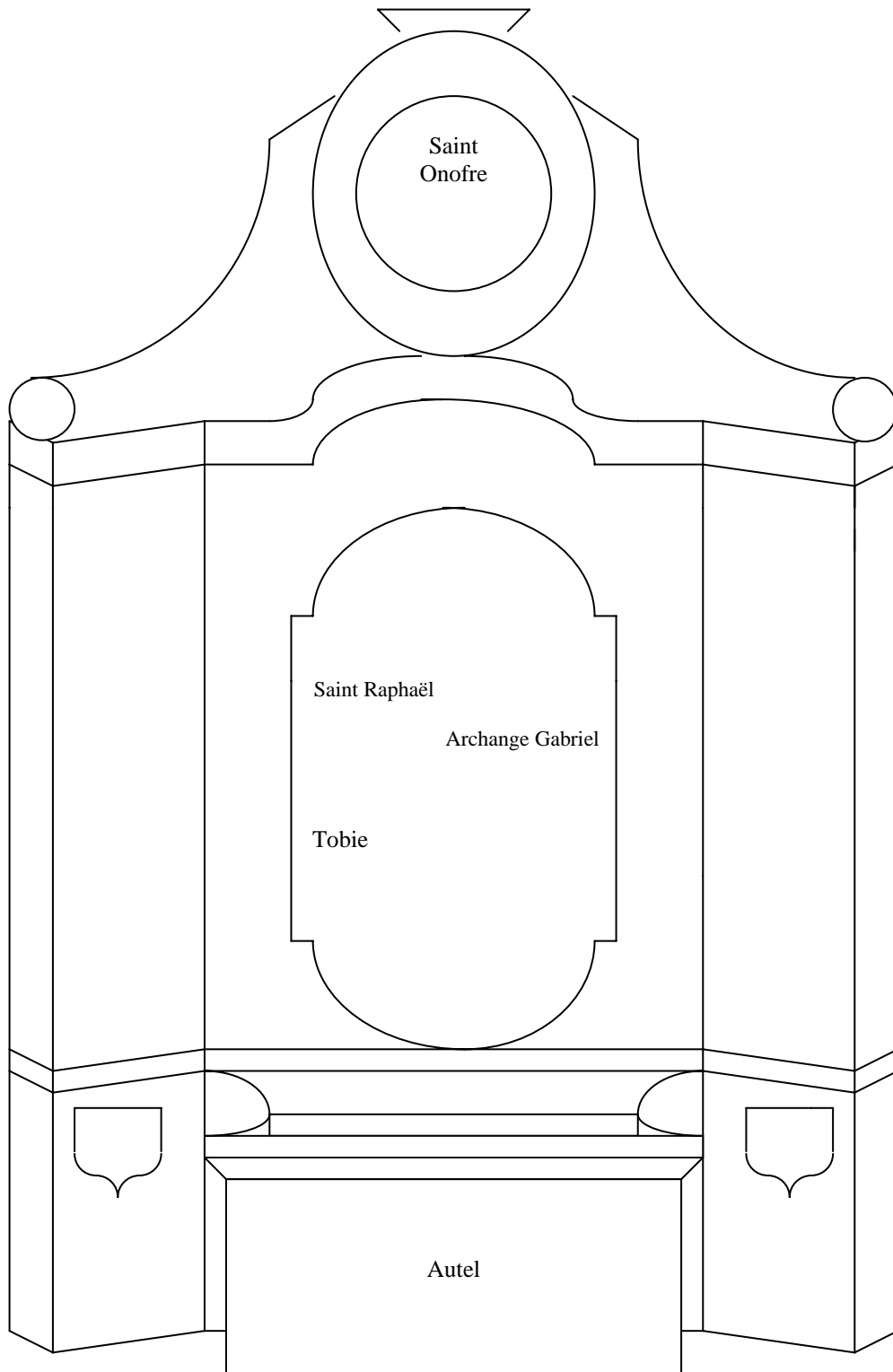
Archives du Servei de conservació i Restauració de Béns de Mobles

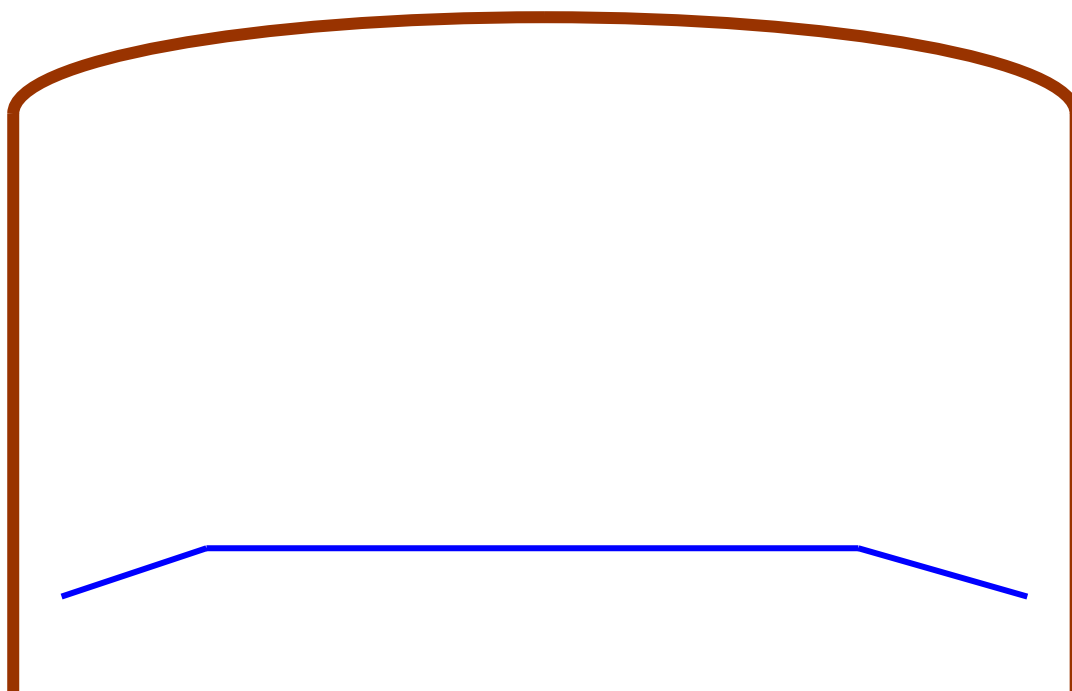
S.R.B.M. : Registre n° 6347

.Bibliographie :

Marqués i Casanovas, J. : « *La capella de San Rafel en el claustre de la Seu* », Diari de Girona, 06/04/1988.

⁴⁶⁸ Un paragraphe concernant la chapelle de saint Raphaël, précise dans le Sulpici Pontic I que le retable était doré au 13 mars 1728 : « *deaurat à costas del mateix à 13 mars 1728 fol.132* », voir CD-R 1, annexe n°305, p. 1717.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

FIGURE 207 : retable de saint Raphaël, cathédrale de Gérone (*page suivante*)



Typologie

Œuvre à tendance unitaire, ce triptyque légèrement brisé est structuré par trois registres horizontaux composés par un socle, un corps principal et un attique. Ces registres sont divisés verticalement par trois « travées » latérales soit une centrale et deux latérales.

Socle

Brisé dans sa partie centrale pour l'insertion de l'autel, le socle est formé dans ses parties latérales par deux panneaux en bois polychrome imitant le marbre, sur lesquels est figuré dans sa partie inférieure un motif géométrique représentant un losange. Au-dessus est figuré le blason du commanditaire de l'œuvre. L'autel est surmonté par deux gradins décorés par une ornementation végétale profuse et dorée. Au-dessus du premier gradin, un panneau rectangulaire présente sur un fond imitant le marbre, une décoration végétale composée de courbes et de contre-courbes (Fig. 208).



Figure 208 : socle

Timbré⁴⁶⁹ par un armet⁴⁷⁰ surmonté d'un chapeau de chanoine⁴⁷¹ cet écu de type moderne présente des partitions divisées en nombre pair (Fig. 209).

⁴⁶⁹ Pastoureau, M. : *Traité...*, *op.cit.*, p. 205 : en héraldique on appelle « timbres » les ornements qui surmontent l'écu : heaume, casque, cimier, couronne, (...) tiare, mitre, chapeau etc.

⁴⁷⁰ Casque en fer utilisé du XV^{ème} au XVI^{ème} siècle.



Le flanc dextre est divisé en deux cases elles-mêmes divisées en nouvelles partitions. Celle en chef, divisée par une diagonale représentée en descendant de gauche à droite jusqu'au flanc senestre en pointe, appelée le tranché,⁴⁷² figurent dans sa partie supérieur, sur champ d'azur des meubles qui représentent trois fers à cheval sables, probablement en référence au patronyme du commanditaire « Ferrer ». La partie inférieure représente un lion⁴⁷³ d'émail⁴⁷⁴ or, couronné, figuré de profil, « rampant », dressé verticalement sur sa patte postérieure droite, les autres levées. La queue est érigée en position parallèle par rapport au

Figure 209 : blason de la Famille de Ferrer corps. Il porte une couronne, son attribut le plus fréquent.

La case en pointe est divisée en deux partitions. La première représente sur champ d'azur une tour défensive d'or. La seconde sur champ de gueules est figuré un chevron d'or accompagné de trois meubles d'or : deux en chef et un en pointe. Ces meubles sont des étoiles à huit rais percées en rond que l'on nomme *molettes*.⁴⁷⁵

Le flanc senestre est divisé en deux cases présentant des partitions plus complexes que le flanc dextre. En chef, un franc-quartier divisé en quatre partitions présente de façon intercalée deux meubles différents : une fleur de lis⁴⁷⁶ d'or sur champ de gueules et une croix ancrée⁴⁷⁷

⁴⁷¹ Bien que les six houppes, ornements traditionnels pour représenter en héraldique le chapeau de chanoine permettent de déterminer le rang de l'ecclésiastique commanditaire d'une œuvre, celui qui est figuré au-dessus du blason du commanditaire du retable de saint Raphaël n'est pas représenté avec les ornements traditionnels. Par ailleurs, Michel Pastoureau, dans son *Traité d'Héraldique* nous précise que la position, le nombre de houppes et de cordons ne « furent réglementés qu'en 1832. » (p.212). Ce qui sous-entend que la représentation des houppes et des cordons n'étaient pas une obligation ni une indication en soi, puisque Emanuel Cayetano de Ferrer était bien chanoine de la cathédrale de Gérone au moment où il a commandé le retable qu'il a financé.

⁴⁷² Pastoureau, M. : *Traité ...*, *op.cit.*, p.369 : l'auteur propose dans un glossaire les définitions du vocabulaire héraldique : « *Tranché* : Partition obtenue par une ligne diagonale, descendant dextre du chef vers l'angle senestre de la pointe et qui divise ainsi l'écu en deux parties égales ».

⁴⁷³ Pastoureau, M. : *Traité...*, *op.cit.*, p.136 : le lion, figure la plus employée du blason est l'animal de prédilection des armoiries. Il évoque dans les bestiaires médiévaux la force, le courage, la générosité. A ces vertus s'ajoute une signification religieuse, celle de Dieu le Père ou encore une autre, particulièrement christologique, due à ce qu'il a « le pouvoir prétendu de ressusciter de son souffle ses petits morts-nés » (voir note n°49 p.46).

⁴⁷⁴ La couleur en langage héraldique se dit émail.

⁴⁷⁵ Pastoureau, M. : *Traité...*, *op.cit.*, p.366 : « *Molette* : petite figure géométrique, représentée par une étoile à six rais (parfois cinq ou huit) percée d'une ouverture circulaire ».

⁴⁷⁶ Pastoureau, M. : *Traité...*, *op.cit.*, pp.160-162 : utilisée à des fins ornementales ou emblématiques, la fleur de lis stylisée est un meuble commun à toutes les époques et à toutes les civilisations. Michel Pastoureau précise qu'en plus d'être un attribut royal, « la fleur de lis se charge pendant le haut Moyen Âge d'une forte signification christologique » et Marial « lié aux dévotions au culte de la Vierge ainsi que de nombreux passages des Écritures et des Pères où le lis est représenté comme symbole de pureté, de virginité et de chasteté ».

d'or sur champ d'or. En pointe la case est divisée par un tranché. La partie supérieure représente trois meubles d'or à forme conique non identifiés sur champ d'or. L'identification n'étant pas évidente, il pourrait s'agir de figures empruntées à l'armement telles des fers de flèches ou de lance, par analogie à la représentation des fers à cheval, meubles voisins des armes. La partie inférieure représente sur champ de gueules un lion « en rampant » identique à celui qui figure sur le flanc dextre. Le cœur ou l'abîme de l'écu correspond à l'intersection de la division géométrique en forme de croix et du tranché.

Des éléments décoratifs de type végétal ondulés et entremêlés de cordons, flanquent les flancs de l'écu.

Corps principal

Travée centrale :

Dans un cadre de forme elliptique, entouré par une décoration de type végétal, peu profuse, s'entremêlant à des éléments ornementaux courbés se terminant par des volutes au niveau des parties inférieures et supérieures de l'encadrement, sont représentés les archanges Raphaël et Gabriel, accompagnés de Tobie (Fig. 210).



Figure 210 : Raphaël, Gabriel et Tobie

⁴⁷⁷ A première vue, on serait amené à penser qu'il s'agirait plutôt d'une croix potencée. Cependant une observation minutieuse du meuble, permet de voir une légère pointe qui figure plus l'image d'une ancre que celle d'une potence.

Plus un caisson qu'une niche, la structure architecturale de ce dernier devient un élément essentiel pour la mise en valeur des parties sculptées en volume des trois personnages représentés dans cette composition. L'attitude dans laquelle est figuré chaque personnage et les tuniques qu'ils portent suggèrent une certaine ampleur dans le mouvement notamment par l'effet que produisent les nombreux plis et larges drapés.

A gauche de la composition sont représentés l'archange Raphaël et l'enfant Tobie (Fig. 211). Représentés avec un de leurs attributs habituels, le poisson,⁴⁷⁸ ils sont figurés en train de marcher, probablement en chemin vers Ecbatane.⁴⁷⁹ Tobie vient de capturer sur l'ordre de Raphaël le poisson qu'il l'avait attaqué dans les eaux du Tigre. L'archange lui fit retirer le cœur, le fiel et le foie de ce poisson.⁴⁸⁰ Tobie tient dans sa main droite le poisson. Sa main gauche tient un sac fermé par une corde. Peut-être est-ce dans ce sac que le cœur, le fiel et le foie du poisson sont déposés ? Auquel cas, associés au poisson, l'ensemble dénoterait une double valeur christologique. Celle mise en exergue par les quatre lettres initiales des noms du Christ en grec, - *Iesous Christos uios sôter* -, qui, regroupées forment le nom du poisson en grec *ichtus* et, celle qui concerne l'usage et le rôle du fiel dans la guérison de la cécité de Tobie le père, qui fut « *considéré très tôt comme annonçant la venue du Christ sauveur, qui rend la lumière au monde.* »⁴⁸¹



Figure 211 : archange Raphaël et Tobie

⁴⁷⁸ Le poisson évoque la capture du poisson miraculeux (Tb 6).

⁴⁷⁹ Lieu où Tobie épousera Sara, sa cousine.

⁴⁸⁰ (Tb 6,1-5).

⁴⁸¹ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit, pp.324-325.

L'archange Raphaël est figuré en jeune homme imberbe. Il porte deux grandes ailes dorées. Il revêt une large tunique et un manteau richement ornements par des motifs végétaux et floraux.

Tobie figuré en mouvement semble s'adresser à l'archange. Il revêt un tunique également décorée par des motifs végétaux peints. On observera la finesse décorative dans la représentation des motifs peints qui sont représentés sur les vêtements.

A droite est figuré l'archange Gabriel identifiable à la poignée du sceptre, un de ses attributs qualificatifs, qu'il tient dans sa main droite (Fig. 212). Il tient dans sa main gauche un panier dans lequel est représenté un oiseau. A l'identique de saint Raphaël il est représenté en homme jeune imberbe. Il porte deux grandes ailes dorées dont l'une est figuré en mouvement. Il revêt une tunique et un manteau richement décorés par de nombreux motifs floraux peints.

Le décor de fond représente un paysage agrémenté de nombreux détails peints avec une grande précision (arbres, fleurs au premier plan etc.). Le groupe Raphaël-Tobie-Gabriel semble être représenté sur des rochers. Au second plan on distingue un paysage formé par une vallée composée par une végétation assez verdoyante. Au-dessus un ciel à la fois clair et nuageux, met en valeur un certain jeu du clair-obscur en décor de fond.

L'encadrement est surmonté dans sa partie centrale d'un pendentif encadré à la base par deux têtes d'ange ailées desquelles partent deux contre-courbes qui se terminent en volutes.



Figure 212: archange Gabriel

Entablement

Un petit entablement sépare le corps principal de l'attique. Modifié dans sa partie centrale par un arc en anse de panier dû au pendentif situé au-dessus de la « niche » principale, il est structuré par un architrave, une frise composée par une guirlande de feuillages et une petite corniche légèrement saillante au niveau de la brisure entre la travée centrale et les latérales (Fig. 213).

Attique

A l'image de la travée centrale du corps principal du retable, l'attique (Fig. 213) présente dans un caisson de forme circulaire l'image de Saint Onofre⁴⁸² (Fig. 214) sculptée en relief. Anachorète égyptien du Vème siècle, vêtu uniquement de sa longue barbe et de ses longs cheveux,⁴⁸³ saint Onofre passe soixante ans dans le désert.⁴⁸⁴

Il est représenté le torse nu en attitude de prière, les deux mains jointes, le regard tourné vers le ciel. Il porte une longue barbe grise et de longs cheveux reposent sur ses épaules. Il est nimbé, signe de sa sainteté.

Le caisson est entouré par une structure décorative composée de pièces architectoniques à forme circulaire ou semi-circulaire, qui avec le recul nécessaire donne l'impression que l'image de saint Onofre est figurée dans un immense médaillon. Posé sur un support richement ornementé par des pièces courbées se terminant en volutes soutenues par de grands feuillages, le caisson présente en surface un large bord de forme circulaire, structuré par deux courbes qui se terminent en volutes à la cime du caisson et de demi contre-courbes qui rompent l'effet de rondeur au niveau du dernier tiers de la pièce.

A l'extrémité des contre-courbes sont représentés de façon confuse des motifs de type végétal entremêlés d'éléments en forme de rubans, desquels pend au niveau de l'intersection une guirlande de feuilles dorées. Cet effet décoratif donne ainsi l'impression que ces extrémités se rejoignent avec celles des pièces qui soutiennent et encadrent le médaillon et ainsi produit un effet visuel qui laisse supposer que deux griffes maintiennent le caisson est que celui-ci est tenu grâce à ce système.

⁴⁸² Marquès i Casanova, J. : « *La capella de Sant Rafel...* », *op.cit.* : l'identification de Saint Onofre a été effectuée par l'auteur. Il nous précise dans son article que dans la chapelle saint Raphaël un fête liturgique en l'honneur de Saint Onofre avait été célébrée : « *Según el costumari de la catedral (1655), a la capella Sant Rafel ya hi havia una image de Sant Onofre, en honor del qual anteriorment s'havia celebrat una festa litúrgica, que alhesores estava reduïda a una processó* ».

⁴⁸³ *Diccionario de los santos...*, *op.cit.*, p.178.

⁴⁸⁴ Dalmau, B. : *Santoral*, *op.cit.*, p.74.

Le caisson est flanqué par deux pièces architectoniques à forme courbée se terminant en volutes au niveau des extrémités, surmontées au niveau de la courbe par un motif également courbé, rehaussé par une ornementation végétale qui se termine en volute dans ses parties extrêmes.

L'attique est couronné dans sa partie centrale par une couronne de type impérial.



Figure 213 : attique



Figure 214 : saint Onofre

Conclusion

Dans la tradition des retables à tendance unitaire, le retable consacré à saint Raphaël présente des caractéristiques baroques même si sa typologie et certains éléments qui le conforment n'appartiennent pas au style baroque tel qu'on a tendance à la définir.

Fabriqué à une période où la typologie du retable baroque commence à évoluer,⁴⁸⁵ cette œuvre met en valeur des caractéristiques baroques telle l'ornementation, certains éléments architectoniques ou encore la facture stylistique et sculpturale dans lesquelles sont représentées la scène centrale et l'image figurée à l'attique.

En dehors de l'attique, de la « niche » principale et de l'ornementation qui le conforment, on observe pour les principaux éléments, une tendance classique dans la figuration des colonnes qui s'apparentent plus à des pilastres, une imitation de différentes nuances de marbre sur l'ensemble de l'exemplaire et une décoration relativement sobre beaucoup moins profuse, composée pour l'essentiel de motifs géométriques entremêlés de quelques feuillages.

Le programme iconographique met en valeur la dévotion au culte de l'ange gardien.⁴⁸⁶

Lorsque le culte de ce dernier commença à se développer les artistes trouvèrent naturel de le représenter sous les traits de l'archange Raphaël⁴⁸⁷ conduisant par la main le jeune Tobie et le guidant à travers des contrées inconnues. Il était impensable de ne pas considérer l'archange Raphaël comme une image de l'ange gardien. Certains textes, des prières mettaient en valeur cet aspect. Emile mâle illustre cet état de fait à travers quelques exemples qu'il cite dans son étude sur l'art religieux après le concile de Trente comme par exemple celle de saint François de Sales qui dit : « *Imaginez-vous être toute seule avec votre ange gardien, comme était le jeune Tobie allant à Rages.* »⁴⁸⁸ Le résultat fut que l'art du XVIIème représentait encore assez souvent l'archange Raphaël en compagnie de Tobie afin de rappeler « le ministère de l'ange gardien ».

⁴⁸⁵ A partir de la première moitié du XVIIIème siècle, la travée centrale devient un élément fondamental. Sa nouvelle fonction est de tout concentrer en une seule représentation. Cette nouvelle esthétique où le sentiment d'unité se fait de plus en plus présent va progressivement prendre le pas sur les grands retables narratifs du XVIIème siècle et sur ceux du début du XVIIIème. Le classicisme, produit d'une forte influence des courants européens, va en Catalogne s'immiscer petit à petit et présenter des typologie beaucoup moins complexes au détriment de tous les éléments caractéristiques du style baroque (travail du volume, utilisation de la perspective, profusion décorative, notion de profondeur).

⁴⁸⁶ Mâle, E. : *L'art religieux après...*, op.cit., p.304 : la dévotion à l'ange gardien a été imposée à l'Eglise Universelle par la pape Clément X au XVIIème suite aux luttes religieuses du XVIème siècle. L'ange gardien est celui qui « *marche à nos côtés, veille sur nous, et cent fois sans que nous le sachions, écarte de nous la mort* ». Il est aussi celui « *qui rassurait nos mères, présente à Dieu nos prières, nous défend contre les tentations (...), n'abandonne pas le chrétien après sa mort* ». Autant d'idées répandues par les livres et la prédication qui contribuèrent à la vénération profonde de ce dernier.

⁴⁸⁷ Avec saint Gabriel et saint Michel, l'archange saint Raphaël est depuis très longtemps honoré par l'Eglise.

⁴⁸⁸ Mâle, E. : *L'art religieux après...*, op.cit., p.306.

RETABLE DU MAÎTRE-AUTEL
DE L'ÉGLISE PAROISSIALE SANTA MARIA DE
CADAQUES⁴⁸⁹.

RETABLE : maître-autel.

EPOQUE : XVIIIème siècle .

DATES : 1723-1729.

AUTEURS : Pau Costa et Joan Torras.

COMMANDITAIRES : la paroisse et le municipalité de Cadaquès.

CONTRATS : premier contrat : Costa/Torras, 23/11/1723.

deuxième contrat : Torras, 31/03/1727.

PRIX : 5.150 livres barcelonaises (Contrat 1 : 4.450 livres barcelonaises + Contrat 2 : 700 livres barcelonaises).

MESURES :

hauteur : 22 m 44

largeur : 11 m 80

profondeur : 5 m 80

CATEGORIE DE BOIS : peuplier/Pin.

TECHNIQUES : polychrome / dorure.

STRUCTURE :

horizontale : cinq registres soit un socle, une prédelle, un corps principal, un second corps, un attique.

verticale : quatre travées latérales et une centrale

TYPOLOGIE: polyptyque concave.

ICONOGRAPHIE : mariale, hagiographique, Passion du Christ.

DOREUR :

CONTRAT : ? - 1788.

PRIX :

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Cadaquès.

⁴⁸⁹ Annexe I.3, plan 2, p. 1177.

EGLISE : paroissiale.

VOCABLE : Santa Maria.

EPOQUE : fin XVIème début XVIIème.

STYLE : baroque (façade) avec de nombreuses caractéristiques de style gothique.

REMARQUES : présence d'atlantes au niveau du socle.

DOCUMENTATION :

. Sources :

Archives du Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles

S.R.B.M. : Registre n° 4221.

. Bibliographie :

Catalogue du Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles : *Memòria d'activitats, 1989-1996*, éd. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1997, pp. 22-23.

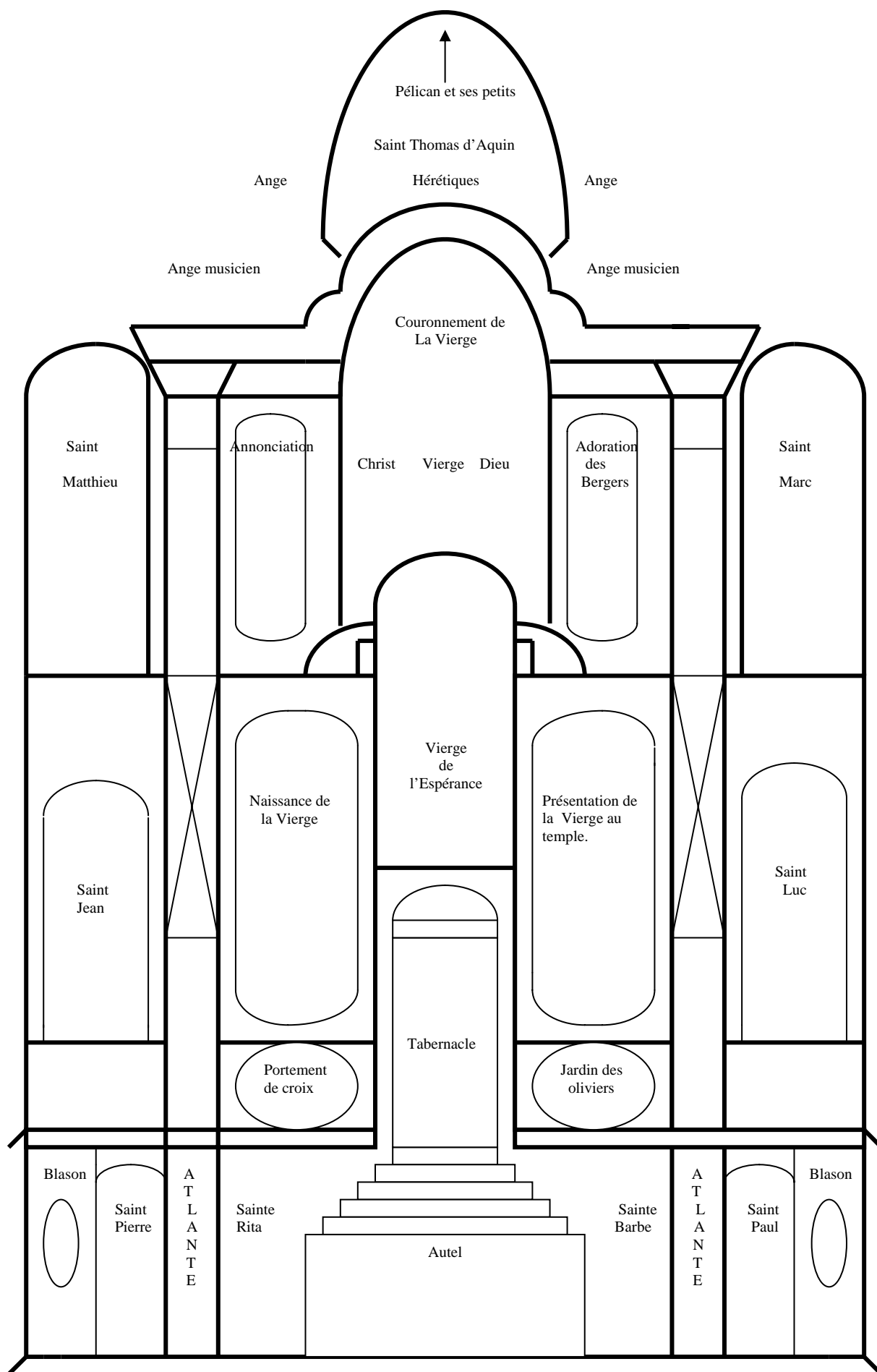
Guitert y Fontseré, J. : *Cadaquès su iglesia y su altar mayor*, éd. Mas Catalonia-La selva del campo, 1954.

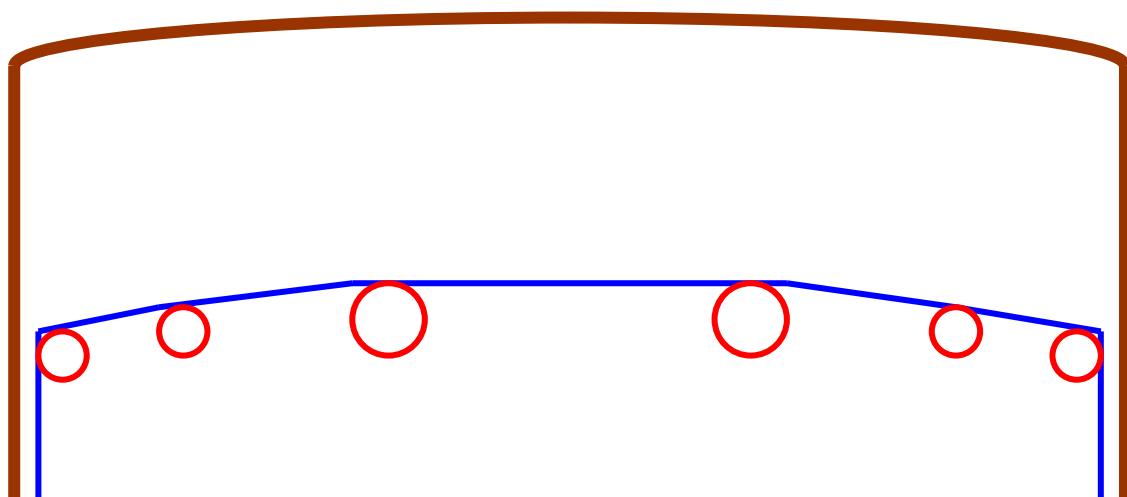
Pérez, A., Vehí, J. : *El retaule de Cadaquès*, éd.Pórtic, décembre 2001.

Roig i Torrentó, A. : *Iconografia del retaule a Catalunya (1675-1725)*, thèse doctorale, U.A.B., édition en microfiches, Barcelona, 1992.

Roig i Torrentó, A.: « *Significació dels elements complementaris a la temàtica mariana del retaule major de Cadaquès* », I Congrés d'Història de l'Església Catalana des dels orígens fins ara, 2d. vol., Solsona 1993, pp.793-809.

Sala, N. : « *El retaule barroc de Cadaquès* », *Annals de I.E.E*, vol.15, Figueres, 1981-1982, pp.291-350.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

Figure 215 : retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès (*page suivante*)



Typologie

Ce retable d'iconologie complexe est structuré selon un plan concave, formant un demi-baldaquin. Il est constitué par un socle, une prédelle, un corps principal, un corps secondaire et un attique ; l'ensemble est divisé par cinq travées, une centrale et deux latérales situées de chaque côté du retable. L'ornementation, composée d'éléments végétaux et de nombreux anges, s'étend sur une grande partie de l'œuvre. Deux catégories de colonnes prédominent : la colonne à fût cannelé, le premier tiers inférieur étant ornementé avec des figures et la colonne à fût lisse, recouvert d'ornements végétaux disposés de façon hélicoïdale, imitant la colonne torse. Le retable s'adapte parfaitement au cadre architectural dans lequel il s'insère.

Socle

L'ensemble du socle comporte de nombreux et différents motifs ainsi que différentes figures sculptées en ronde-bosse ou en demi-relief. Sainte Rita et Sainte Barbe sont représentées au centre, saint Pierre et saint Paul, sur chacune des deux portes du retable ainsi que deux atlantes soutenant les deux colonnes, encadrant la travée centrale de l'œuvre.

La partie centrale du socle, de forme concave, contient la table de l'autel. De chaque côté de celle-ci sont représentées, à gauche Sainte Rita et à droite Sainte Barbe.

Sainte Rita,⁴⁹⁰ revêt l'habit noir de l'ordre des Augustines, habit sur lequel sont peints à l'or fin des motifs de type végétal représentant des feuillages (Fig.216). Elle tient dans sa main gauche une croix avec l'image du Christ, et adopte une attitude de prière, les bras ouverts, à genoux sur un nuage doré, posé sur un support, la tête dirigée vers le ciel. On constate la présence d'un nimbe radiant à l'arrière de sa tête, signe de sa sainteté. On observera le port de la ceinture bien serrée autour de sa taille, qui représente le symbole de chasteté, propre de la représentation des saints et des saintes de l'ordre des Augustins.

⁴⁹⁰ Les références à sainte Rita sont très rares. Elle est reconnue comme le Vierge des causes désespérées. Si on se réfère au *Santoral* de Dalmau, *op.cit.*, p.66, il fait référence à Sainte Rita de Cascia comme religieuse : « *Pagesa casada amb un home brutal que fou assassinat, obtingué la gràcia –aparentment impossible- que els seus dos fills no es vengessin. Després d'haver sofert molt, trobà la pau eterna el 1447* ». Autre référence la concernant dans le *Diccionario de los santos de cada dia*, *op.cit.*, p.199 : « *Antes de ser la patrona (muy solicitada) de las causas desesperadas, Rita, la pequeña Margarita, hizo ella misma un gran consumo de esperanza entre un marido brutal, unos hijos que se parecían al padre y las Agustinas de Casia (Umbria) en las que entró solo de milagro* ». D'autres références sont citées dans l'article de M^a. A. Roig i Torrentó : « *Significació dels elements* », *op.cit.*, note 31, p.803.

A droite, est représentée l'image de Sainte Barbe⁴⁹¹ (Fig. 217). Elle tient dans sa main gauche la palme de martyr⁴⁹² et un ostensor⁴⁹³ dans la main droite. Elle est également couronnée par un nimbe radiant. Elle revêt un manteau, ample, doré dans son ensemble, suggérant une certaine mouvance de par les nombreux plis qui le conforment. En fond, derrière la figure de Sainte Barbe, on peut constater un bas relief, représentant une tour et trois fenêtres (son attribut le plus représentatif). Cette tour représente le symbole de la chasteté de cette vierge, puisqu'il s'agit de la tour dans laquelle son père l'avait enfermée⁴⁹⁴. Elle adopte une attitude que l'on pourrait qualifier de « demi-extase », la tête levée vers le ciel.



Figure 216: sainte Rita



Figure 217 : sainte Barbe

⁴⁹¹ *Diccionario de los santos ...*, *op.cit.*, p.51 : consacrée entièrement au Christ, elle refusa de se marier. Son père déçu lui coupa la tête, après qu'elle ait subi différents tourments, et tomba foudroyé par un éclair.

⁴⁹² Voragine (de la), S. : *La leyenda ...*, *op.cit.*, p.900 : « *Quieres ser sensata y adorar a nuestros dioses, o prefieres que te condene a terribles tormentos ? Bárbara constestó : « Yo adoro únicamente a Jesucristo, mi señor y Dios verdadero (...)* ». Irritado Marciano (...) mandó que desnudasen a la doncella y que la azotaran con lapos hechos con niervos de toro (...) dejaron su cuerpo convertido en una inmensa llaga cubierta de sangre (...) que aplicaran a los costados de la doncella las llamas de varias candelas encendidas y que tras este suplicio le machacaran la cabeza con un martillo (...) mandó a los verdugos que le despedazaran y mataran con sus espadas pero Dioscoro (...) pidió permiso a Marciano para ejecutar por si mismo la sentencia (...) Dioscoro su padre desenvainó su espada, degolló a su propia hija y en cuanto terminó (...) emprendió el regreso hacia su casa : (...) cayó sobre él (...) un fuego misterioso que lo abrasó y consumió (...) ».

⁴⁹³ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.268 : symbole eucharistique, l'ostensor a pour fonction de montrer et de présenter l'Hostie consacrée aux fidèles.

⁴⁹⁴ Voragine (de la) S. : *La leyenda....*, *op.cit.*, p. 896 : « (...) mandó por el intensísimo amor que a la hija profesada, y para evitar que cualquier varon la viera , hizo construir una altísima torre y la encerró en ella (...) ».

De chaque côté de l'autel, à la droite de Sainte Rita et à la gauche de Sainte Barbe, sont représentés deux atlantes, sculptés en ronde-bosse, qui supportent symboliquement les colonnes de la partie centrale du retable, comprenant la travée centrale et les travées latérales. Dans la partie gauche du socle, l'atlante semble soutenir la colonne et le gousset⁴⁹⁵ sur lequel elle est disposée. L'ensemble dénote un effort physique considérable. Il est en position semi-courbée, le bras gauche derrière le dos, donnant l'impression d'équilibrer l'ensemble, le bras droit élané vers l'avant. On peut constater placée au-dessus de la ceinture, une guirlande, au bout de laquelle pendent des poissons⁴⁹⁶.

A gauche de Sainte Barbe, dans la partie droite du socle est figuré un deuxième atlante. Il présente des caractéristiques identiques à celui qui est représenté dans la partie gauche, avec toutefois une différence notable dans le détail de l'attitude positionnelle qu'il adopte pour soutenir le gousset et la colonne. En effet, les bras ne sont pas représentés de la même façon. Les deux bras sont disposés derrière le dos, donnant l'impression qu'il soutient l'ensemble de la structure, la colonne et le gousset.

L'interprétation de M^a. Assumpta Roig i Torrentó⁴⁹⁷ quant à la présence des atlantes sur le retable, met en exergue le triomphe de la religion représentée par les saints, les saintes, leurs histoires, les scènes, dans la thématique mariale qui est signifiée dans le groupe architectonique, qu'encadrent les deux grandes colonnes soutenues par les atlantes (partie centrale du retable comprenant verticalement la travée centrale et les travées latérales situées de chaque côté de ce dernier, et horizontalement, le corps principal et le corps secondaire).

A la droite de l'atlante, dans la partie gauche du socle, sur la porte du retable, on peut constater la figure de saint Pierre, sculptée en demi-relief. Il est représenté avec ses attributs habituels soit un livre ouvert, dans sa main droite et les clés dans sa main gauche. Il revêt une tunique bleue, enveloppée par un manteau de couleur pourpre.

Dans la partie droite du socle, à la gauche du second atlante, sur l'autre porte du retable est représentée, sculptée en demi-relief, l'image de saint Paul,⁴⁹⁸ reconnaissable par ses attributs.

⁴⁹⁵ support.

⁴⁹⁶ La présence de ces éléments pourrait faire référence à la participation des pêcheurs de Cadaquès au financement du retable. Cependant, il ne faut pas omettre que le poisson est aussi signe de pureté, de sagesse, de fécondité, de résurrection (Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible...*, *op.cit.*, pp.286-287). Étant donné la présence d'atlantes, représentation à la fois païenne et humaine sur une œuvre à caractère religieux, la présence des poissons pourrait contrer ce caractère profane.

⁴⁹⁷ Roig i Torrentó, M^a. A. : « *Significació dels elements ...* », *op.cit.*, p.799.

⁴⁹⁸ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.273 : Paul, après le Christ, est la figure la plus importante de l'histoire du christianisme. Sa vie est connue par les Actes des Apôtres et par ses propres écrits. Juif de culture grecque, il est né en Asie vers l'an 10. Son nom est Saul, qu'il reçoit en mémoire du premier roi d'Israël. Après sa conversion, il le changera en celui de Paul (lat. *paulus*, petit). Sa rencontre avec Dieu sur le chemin de Jérusalem à Damas, le convertira. Dès lors il devient le « *plus extraordinaire missionnaire et zéléteur*

En effet il tient dans sa main gauche un livre fermé et une épée dans sa main droite. Il revêt une tunique de couleur bleue, sur laquelle retombe un manteau doré.

La représentation de saint Pierre et saint Paul, que l'on trouve de façon assez fréquente sur les retables baroques catalans a pour but de mettre en valeur la distinction et le culte.⁴⁹⁹ Si on se réfère à l'analyse effectuée par M^a. Assumpta Roig i Torrentó, il apparaît que le contenu idéologique de leur représentation met en exergue la constatation de la foi chrétienne, qui commence avec les deux fondements de l'édifice chrétien : Pierre,⁵⁰⁰ admirateur et connaisseur de la divinité du Christ et, Paul, le meilleur prêcheur face aux autres apôtres.



A chaque extrémité du socle est représenté le blason de la ville de Cadaquès. L'écu de type ovale représente, en chef une tour de défense, placée sur le port de la ville avec une entrée comportant une porte dont la partie haute est structurée par un arc en plein cintre. Trois fenêtres sont représentées dans la partie supérieure de la tour. L'écu est timbré d'une couronne et entouré d'éléments ornementaux courbés se terminant en volutes. En pointe est figurée la mer. Un « putti » situé de chaque côté du blason semble le soutenir.

Figure 218: blason de la ville de Cadaquès

Au-dessus de la couronne on remarque la présence d'un pendentif duquel partent des guirlandes, représentant des feuillages, qui se rejoignent au niveau du médaillon, situé au-dessous de la tour, sur lequel figure la date de fin des travaux de dorure (1788), pour le blason situé à gauche du socle et la date de fin des travaux de construction de l'œuvre (1729), pour le blason situé à droite (Fig. 218).

Adossé aux parois de la sacristie, de chaque côté du retable, un panneau prolongeant le socle dans ses parties extrêmes, comportant une ornementation sculptée, encadre les portes

de la religion nouvelle ». C'est à Rome qu'il subira son martyre en 64, en même temps que Pierre. Paul en tant que citoyen romain sera décapité alors que Pierre sera crucifié comme un esclave. Il est considéré comme le fondateur de l'Eglise Universelle pour avoir séparé le christianisme du judaïsme et pour avoir porté l'Évangile dans tout le monde grec et romain. Par ailleurs ce sera la Réforme qui le mettra en valeur. Il prêche la justification par la grâce, l'une des idées maîtresses de la Réforme.

⁴⁹⁹ Martin González, J.J : « *Tipologia e iconografia del retablo español del renacimiento* », B.S.A.A.U.V., n° XXX, 1964, p.13, note 8 ainsi que l'article de M^a. A. Roig i Torrentó : « *Significació dels elements...* », *op.cit.*, p.798, note 16.

⁵⁰⁰ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.282 : avec son frère André, il sera le premier disciple appelé par le Christ : « *D'abord nommé Simon, l'aîné reçoit du Seigneur le nom de Pierre, signe de son rôle dans la construction de l'Eglise à venir* ». Il fut martyrisé en 64 en même temps que Paul lors des persécutions antichrétiennes de Néron. Il fut crucifié. Il est à la fois « *prince des apôtres et lieutenant du Christ sur terre* » mais aussi Portier du paradis au ciel (Mt 16, 19). Il est détenteur des clés du ciel et de la terre.

latérales. La représentation ornementale et les éléments architectoniques qui conforment les deux panneaux sont similaires.

De chaque côté de la porte, un pilastre structure l'ensemble. Une décoration de type végétal et une tête d'ange faisant fonction de chapiteau le décorent. Les bords sont ornements par une décoration végétale. L'anagramme marial et un petit ange figurent au centre. Un ange et des motifs décoratifs identiques entourent les pilastres.

La partie centrale du socle contient un autel surmonté par cinq gradins (Fig. 219).



Figure 219 : détail des gradins de l'autel

L'ornementation courbée et contre-courbée qui les décore est dorée. Au centre, une pièce architectonique représente dans un cadre elliptique, encadré par deux volutes, un ostensorio à typologie de soleil. Cet ensemble fait référence à l'Eucharistie. Dans la partie supérieure de cette pièce est figuré, en position assise et ce de chaque côté, un ange. Placé au centre et sur la partie la plus haute de cette pièce est figuré un troisième ange en position agenouillé, tenant dans sa main droite une grande croix. L'ensemble figuratif de ces trois anges forme une composition triangulaire.

La structure comprenant l'ensemble architectonique ostensor-tabernacle repose sur un socle en forme de gradin situé au centre du retable.



L'aspect le plus remarquable d'un point de vue architectonique est la présence de deux grandes colonnes identiques, dont la base est située au niveau de la prédelle et les chapiteaux pénétrant dans l'attique (Fig.220). Ces deux colonnes, soutenues par les atlantes, séparent les deux travées latérales situées de chaque côté de l'œuvre. La typologie de ces colonnes relève de l'architecture modulaire, avec une large base. Elles ne sont pas de type toise comme cela est assez fréquent lors de cette période.⁵⁰¹

Le premier tiers inférieur de la colonne présente deux angelots ailés, type « *putto* », situés de part et d'autre du fût cannelé, paraissant escalader cette partie de la colonne. Au centre est représenté un autre angelot, en position d'équilibre sur une jambe, portant deux palmes de martyr entrecroisées. Le deuxième tiers de la colonne est cannelé. Deux guirlandes de feuillages s'entrecroisent en son centre. Le dernier tiers, en dessous du chapiteau, comporte un angelot ailé, placé de chaque côté, suspendu dans le vide et donnant ainsi l'impression d'accrocher une sorte de ruban.

Figure 220 : colonne cannelée

Prédelle

Au centre s'élevant dans le corps principal du retable, on constate la présence d'un grand tabernacle, de forme cylindrique. Au centre, un ostensor représente des motifs et des ornements dorés sur un fond rouge vermillon (Fig. 221). Les éléments ornementaux représentent des décors de type végétal, une typologie en forme de soleil (symbole eucharistique et victoire de la foi chrétienne). La partie supérieure du tabernacle comporte le dessin d'un rideau, type baldaquin, ramassé sur les côtés. Le tabernacle se termine par un tambour à forme polygonale, - une tête d'ange en son centre -, surmonté d'une coupole. Assis, au centre de la coupole, un angelot tient une bannière de couleur rouge, dans sa main gauche.

⁵⁰¹ Ces colonnes préfigurent la disparition progressive de la colonne toise que l'on situe vers 1730.



Figure 221 : ostensor et tabernacle

Adossée de chaque côté du tabernacle, une pièce architectonique dorée formée par des courbes et se terminant dans la partie inférieure par une sorte de demi-cercle est représentée une scène de la vie du Christ. La pièce de gauche représente la Cène⁵⁰² et celle qui est adossée à droite représente le Lavement des pieds par le Christ.

Travée latérale gauche :

A droite du tabernacle, la première travée latérale représente une scène de la Passion du Christ. Contigu à la paroi du tabernacle, un gousset sur lequel est placé un ange gardien, est décoré par des motifs ornementaux. Un autre ange figure à l'opposé du premier, côté extrême gauche du cadre rectangulaire dans lequel est représentée la scène de la Passion. On retrouve la même structure architectonique sur la travée latérale opposée.

La scène sculptée en demi-relief figure dans un panneau rectangulaire. Dans un cadre en forme d'ellipse est représentée un moment du chemin du Calvaire : le Portement de croix. Sainte Véronique et l'homme de Cyrène, « Simon »⁵⁰³, - un passant appelé ainsi par

⁵⁰² Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p51.

⁵⁰³ Trois des quatre évangélistes en font mention dans leurs évangiles : (Mt 27,32) ; (Mc 15,21) ; (Lc 23,26).

Matthieu, requis pour porter la croix -, sont aux côtés du Christ. Derrière l'homme de Cyrène suivent Marie et les saintes femmes (Fig. 222).

Dans la partie supérieure et au bord de ce cadre rectangulaire dans lequel est représentée cette scène du Calvaire, on constate la présence de guirlandes de feuillages, qui paraissent être le prolongement des ailes accolées à la tête d'ange qui est située au centre.



Figure 222 : portement de croix

La base de la grande colonne sépare la première travée de la seconde.

La seconde travée comporte également deux goussets qui encadrent le panneau sur lequel figure en son centre un ange, dont la posture rappelle celle des atlantes représentés au niveau du socle. En effet il semble soutenir le piédestal sur lequel est placée l'image de saint Jean l'évangéliste. La décoration végétale représente des petites volutes et des feuillages courbés.

Travée latérale droite :

Les goussets sont identiques à ceux qui sont représentés sur la travée opposée du retable. Ils encadrent également un panneau rectangulaire, richement orné de guirlandes et de feuillages dans la partie supérieure. La scène représentée est celle du Jardin des Oliviers. Le Christ agenouillé face à l'ange figure dans la partie gauche de la composition. A droite les trois disciples qui l'avaient accompagné : Pierre, Jacques et Jean représentés endormis.⁵⁰⁴

⁵⁰⁴ Duchet-Suchaux, G, Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.190.

La base de la colonne sépare la première travée de la seconde.

La seconde travée est identique à celle qui l'on peut voir sur la partie opposée du retable. L'ange représenté adopte la même attitude donnant ainsi l'impression de soutenir le piédestal sur lequel est placée l'image de saint Luc.

Un premier entablement sépare la prédelle du corps principal.

Corps principal

Travée centrale :

Le tabernacle dont la base se situe au niveau de la prédelle pénètre presque jusqu'au centre du corps principal. Cette pièce du retable ainsi que la niche centrale dans laquelle est représentée l'image de la sainte patronne de la ville de Cadaquès, la Vierge de l'Espérance, sont encadrées par deux anges gardiens qui portent un chandelier et une ancre. Ces deux éléments symbolisent l'Espérance et le Salut (Fig.223). Les anges sont représentés selon la nouvelle dévotion⁵⁰⁵. Ils revêtent une large tunique, donnant ainsi un effet de mobilité. Les deux anges gardiens sont placés sur un rocher qui repose sur un gousset richement orné.

La niche principale, celle de la Vierge de l'Espérance, est placée au-dessus du tabernacle. Elle s'érige dans le second corps du retable situé au registre supérieur de l'œuvre. En ce qui concerne sa structure, elle est large et profonde. L'intérieur très sobre est peu ornementé. Un balcon limite l'ensemble. La partie supérieure de la niche est structurée par un fronton brisé et dans l'espace creux la partie externe comporte un arc mixtiligne qui rehausse la niche d'un point de vue architectonique. La clé de voûte de l'arc représente l'anagramme marial.

La figure de la Vierge de l'Espérance est sculptée en ronde-bosse. L'attitude dans laquelle elle est représentée est majestueuse. Elle revêt une tunique foncée, décorée de motifs dorés, sur laquelle elle porte un manteau, replié sur son bras gauche formant de larges drapés. Elle porte un médaillon en forme de soleil, tenu par une chaîne, reposant sur sa poitrine. Selon M^a. Assumpta Roig i Torrentó, ce médaillon est un élément typologique basique pour distinguer sa sagesse. Elle porte une couronne et le nimbe radiant étoilé des douze étoiles. L'ensemble de ces éléments met en exergue le symbole de la divinité de la Vierge de l'Espérance.

⁵⁰⁵ Mâle, E. : *El barroco*, Madrid 1985, p.263-265 : l'auteur fait référence à la nouvelle représentation iconographique des anges et de leurs attributs. Il présente l'image de l'ange gardien comme un exemple de nouvelle dévotion.



Figure 223 : Vierge de l'Espérance

Travées latérales gauches :

Première travée :

Dans un cadre elliptique, sculptée en demi-relief, est représentée la scène de la naissance de Marie⁵⁰⁶ (Fig. 224). Au centre de la composition, des personnages féminins figurent ; probablement des servantes ou des amies. Sur les genoux de l'une d'entre elles, l'enfant est représentée nue. A droite, une autre femme, agenouillée, tient dans sa main un drap. On peut supposer qu'elle s'apprête à essuyer ou à envelopper Marie après le bain. A gauche, deux autres femmes semblent parler. Au premier plan de la composition, on voit très distinctement le bac ou la baignoire, destiné à baigner l'enfant. Au second plan, au fond à droite, sainte Anne est représentée assise sur un lit, une servante s'occupant d'elle.

Dans la partie supérieure de la composition, on peut voir la représentation de deux groupes de nuages, desquels sort une tête d'ange. Au point de rencontre des nuages, au centre, en direction de l'enfant, descendent les rais lumineux, symbole de la divinité de Marie.

L'ornementation qui entoure l'encadrement et qui figure sur le cadre elliptique est de type végétal représentant pour l'essentiel différentes formes de feuillages.



Figure 224 : Naissance de la Vierge

Seconde travée :

Dans une niche encadrée par deux colonnes d'architecture modulaire dont les fûts sont entourés par une guirlande de feuillages disposée de façon hélicoïdale, figure l'image de saint Jean l'évangéliste⁵⁰⁷ (Fig. 225), sculptée en ronde-bosse, reconnaissable par la présence de ses symboles et de son attribut respectif : l'aigle⁵⁰⁸ disposé à gauche de la statue.

⁵⁰⁶ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, *op.cit.*, p. 254-255.

⁵⁰⁷ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, *op.cit.*, p. 191 : apôtre et évangéliste il est présent dans de nombreuses scènes du Nouveau Testament. Les apôtres s'étant dispersés, il part pour l'Asie et s'installe à

La figure est posée sur un piédestal que semble soutenir un ange, à l'image des atlantes. Il revêt une tunique et un manteau, comportant de nombreux drapés en divers endroits ; il tient dans sa main gauche l'Évangile ouvert. Dans sa main droite il tient une plume avec laquelle il semble écrire sur l'ouvrage. Il porte un nimbe étoilé.

Situé entre la clé de l'arc de la niche et l'entablement, un petit ange ailé tient dans sa main gauche la palme de martyr et dans sa main droite une trompette de laquelle il joue. La position de cet ange musicien laisse entrevoir une certaine mobilité : le fait qu'il repose sur une seule jambe, l'autre étant levée, il donne l'impression d'effectuer un mouvement comme s'il s'apprêtait à marcher.

Travées latérales droites :

Première travée :

Dans un cadre elliptique est représentée la scène de la Présentation de la Vierge au Temple⁵⁰⁹ (Fig.226). Au centre, la Vierge-enfant monte les escaliers du temple. Face à elle, dans la partie supérieure droite de la composition, le grand prêtre Zacharie la reçoit et s'apprête à la bénir. Dans la partie inférieure du cadre, à droite, on constate la présence d'une femme avec deux enfants à ses côtés, assise sur les marches. Au centre, sainte Anne accompagne sa fille Marie qui s'apprête à gravir les marches. À gauche probablement saint Joachim, père de l'enfant, époux de sainte Anne et un autre personnage.

Au centre de la partie supérieure de la composition, on retrouve l'ensemble de nuages desquels sortent deux têtes d'anges et les rais lumineux de la divinité, dirigés au-dessus de la tête de Marie. Derrière saint Joachim, on distingue la cité de Jérusalem emmurée.

L'ornementation de type végétal, qui entoure le cadre elliptique est identique à celle qui figure sur la première travée latérale gauche.

Ephèse, ville dans laquelle il aurait été arrêté. Après avoir été jeté dans l'huile bouillante il en sortit indemne. Il est exilé à l'île de Patmos sous Domitien où il y rédige l'Apocalypse. À la demande de l'évêque, pour lutter contre les hérésies, il reviendra à Ephèse pour y rédiger ses évangiles.

⁵⁰⁸ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.152. Les auteurs présentent les quatre attributs des quatre évangélistes.

⁵⁰⁹ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.289 : le Protévangile de Jacques (apocryphe), mentionne l'enfance de la Vierge. À trois ans elle fut emmenée au Temple par ses parents, Anne et Joachim, pour la consacrer à Dieu en présence de la maison d'Israël. Reçue et bénie par celui qui sera son tuteur, le grand prêtre Zacharie, elle y vivra douze ans. Les auteurs rappellent que ce récit fut construit sur le modèle de la vocation de Samuel (I Samuel, 1, 24) offert à Dieu par sa mère.



Figure 226 : Présentation de Marie au Temple

Seconde travée :

Dans une niche identique à celle de saint Jean, située sur la travée latérale opposée, est représentée, sculptée en ronde-bosse, l'image de saint Luc l'Évangéliste⁵¹⁰ (Fig. 227). Il est reconnaissable également à ses symboles et à son attribut le plus respectif : le bœuf placé à sa droite.

Il tient dans sa main droite une plume avec laquelle il semble écrire sur l'Évangile qu'il tient ouvert dans sa main gauche. Sa tête est levée vers le ciel. En comparaison avec saint Jean, saint Luc, semble chercher l'inspiration. Il revêt une tunique et un manteau. L'image de saint Jean est également disposée sur un support qu'un ange semble soutenir.

⁵¹⁰ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p. 222 : auteur du troisième évangile et des Actes des Apôtres, saint Luc est le compagnon de Paul. Le bœuf, son attribut, fait référence au sacrifice dans le temple qui figure au début de son évangile (Lc 1,9). D'après une légende du VI^{ème} siècle, il est présenté comme l'auteur d'une série d'icône de la Vierge. Il fut aussi considéré comme le peintre qui brossa le portrait de la Vierge.

La niche dans laquelle il est placé, est encadrée par deux colonnes d'architecture modulaire dont les fûts sont entourés par une guirlande de feuillages disposée en spirale.

A la clé de l'arc est représenté un ange musicien identique à celui qui se trouve au-dessus de la niche de saint Jean. Il tient dans sa main gauche une trompette de laquelle il joue et une palme de martyr dans sa main droite. L'attitude adoptée est similaire.



Figure 225 : saint Jean



Figure 227 : saint Luc

Entablement

Un entablement sépare le corps principal du retable du second corps de l'œuvre, au niveau des travées latérales. Cet entablement se rompt au niveau de la travée centrale, la niche de la Vierge de l'Espérance s'élevant dans le second corps. L'entablement est de forme concave. Il est structuré par un architrave, une frise comportant une ornementation végétale ainsi qu'une corniche légèrement saillante.

Au-dessus des niches de saint Jean et de saint Luc, on peut voir une voûte surmontée d'une corniche mixtiligne saillante. La voûte est décorée par un pendentif duquel sortent des rais lumineux qui composent l'ensemble. A chaque extrémité, au centre de la corniche et au-dessus du pendentif, est représentée une petite tête d'ange ailée.

Second corps

Au-dessus de la niche principale, dans une autre niche superposée, est représentée le Couronnement de la Vierge⁵¹¹. Au centre figure la Vierge, sculptée en ronde-bosse, en attitude de prière, les mains entrecroisées. A sa gauche, on peut voir l'image de Dieu le père et à sa droite celle du Christ, tous deux la couronnant. Les symboles représentés par la présence du Père et du Fils (au premier plan), de la croix située à gauche, au niveau de la base de la niche (au second plan), et du nimbe radiant avec les douze étoiles, mettent en valeur la composition triangulaire de la Trinité.

La Vierge porte une couronne entourée par un nimbe radiant composée des douze étoiles (symbole de sa divinité et de sa sainteté)⁵¹². Une grande voûte forme le plafond de la niche dans laquelle elle est située. En son centre est représenté l'Esprit Saint. Ce dernier est placé juste au-dessus de la tête de la Vierge. Sur les parois de la voûte figurent tout autour, formant un cercle, des anges musiciens qui surplombent le groupe des trois figures représentées en dessous. La symbolique qui s'en dégage met en valeur l'apothéose de la victoire finale de la foi chrétienne.

De chaque côté de l'arc formant la voûte, un ange, suspendu, tient des guirlandes. Le couronnement de la voûte est composé par une frise sculptée en relief sur laquelle on peut voir une décoration végétale. Au-dessus, dans la partie supérieure, une corniche mixtiligne saillante apparaît.

⁵¹¹ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p104-105 : la croyance au couronnement de la Vierge provient d'un récit apocryphe à Mélicon écrit par un évêque de Sardes. Le couronnement de la Vierge fut largement diffusé au XIII^e siècle par la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Dans l'imaginaire médiéval, le couronnement se situe après l'Assomption de la Vierge. Les scènes où Marie est couronnée par le Christ, Dieu ou la Trinité sont celles qui sont le plus représentées.

⁵¹² Les douze étoiles sont aussi une allusion de la femme de l'Apocalypse, celle qui combat et vainc le dragon.

Travées latérales gauches :

Première travée :

Dans un cadre de taille inférieure est représentée la scène de l'Annonciation (Fig. 228). La structure architectonique est de forme concave et se termine par une voûte dont l'arc extérieur comporte en son centre une tête d'ange ailée. L'ensemble de cette composition est sculpté en demi-relief. A droite, Marie est figurée en attitude de prière, les mains croisées ; à gauche l'archange Gabriel est représenté au-dessus d'une masse nuageuse. Entre les deux, posé sur le sol, on peut voir le vase dans lequel est placée la fleur de lis, symbole de pureté. Dans la partie supérieure de la composition, sont représentés Dieu le Père, en buste et l'Esprit Saint. Dieu situé au-dessus de la Vierge est représenté le bras gauche levé suggérant ainsi un geste de bénédiction. Les rais lumineux de la divinité que l'on peut observer semblent provenir de Dieu. Elles sont dirigées vers la tête de la Vierge.



Figure 228 : l'Annonciation

Seconde travée :

La niche dans laquelle est représentée l'image sculptée en ronde-bosse de l'Évangéliste saint Matthieu⁵¹³, ne semble pas aussi profonde que celle qui se situe au niveau du corps principal du retable (Fig. 229). Étant donné que la figure est placée à l'extérieur de la

⁵¹³ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.* , p. 243 : apôtre et évangéliste, il passe pour être l'auteur du premier des évangiles. Sa vie est racontée par les textes apocryphes. Il prêchera l'Évangile en Éthiopie après la séparation des apôtres. Il meurt pour s'être opposé au mariage du roi Hirtiacus avec sa nièce Iphigénie.

niche, on peut en déduire qu'il s'agirait d'une pièce architectonique s'apparentant plus à un panneau ou à un caisson peu profond qu'une véritable niche avec la profondeur qui l'incombe.

Saint Matthieu, comme les autres évangélistes, est reconnaissable à ses symboles, l'Évangile et la plume, mais surtout par son attribut respectif : la forme humaine, figurée sous forme d'ange, que l'on peut voir située à sa gauche. Comme saint Jean et saint Luc, il tient dans sa main droite une plume et dans sa main gauche, l'Évangile ouvert. Il revêt une tunique et un manteau. Il porte également un nimbe radiant. Il est représenté en attitude pensive.

La décoration qui entoure le panneau est végétale et animalière. En effet, au-dessus de la volute qui est située au niveau de la base du panneau est figuré un oiseau, pouvant représenter une colombe ; au-dessus de celui-ci, on observe une ornementation composée de feuillages.

Travées latérales droites :

Première travée :

D'un point de vue architectonique, la structure et le cadre sont identiques à ceux qui figurent sur la travée opposée que nous venons de décrire. En effet, l'ensemble comprend un panneau de forme concave, orné et surmonté par une voûte richement décorée. Au centre de l'arc extérieur, on peut voir une tête d'ange ailée. La scène représentée est celle de l'Adoration des bergers (Fig. 230). La composition est sculptée en demi-relief. Au premier plan, les deux éléments qui dominent sont : le berceau et l'enfant. A gauche, agenouillée, est figurée Marie. A droite, Joseph adopte la même posture. Ces deux personnages sont représentés en train de prier. Derrière la vierge, au second plan, on peut voir deux bergers. L'âne, le bœuf et un autre berger sont représentés derrière Joseph.

Dans la partie supérieure de la composition, au-dessus de l'enfant, figure un groupe de nuages aux extrémités desquels est représenté un ange, tenant l'un et l'autre un phylactère sur lequel on peut lire : « *Gloria in excelsis* ».



Figure 230 : Adoration des bergers

Seconde travée :

La structure du panneau ou du caisson devant lequel est représentée l'image de l'Évangéliste saint Marc⁵¹⁴ est identique à celui qui se situe sur la travée opposée du retable (Fig. 231). La figure de saint Marc est également située à l'extérieur de la structure architectonique. Sa main droite est tendue, selon le geste propre aux orateurs antiques, donnant ainsi l'impression qu'il s'apprête à prêcher. Dans sa main gauche il tient l'Évangile ouvert. Il est reconnaissable par son propre attribut : le lion situé à sa droite et représenté en position assise.



Figure 229 : saint Matthieu



Figure 231 : saint Marc

⁵¹⁴ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.230-231 : saint Marc est celui qui a composé le second évangile à la demande des romains. Disciple et porte-parole de Pierre, il en fut son fils spirituel. Envoyé par Pierre en Egypte (selon Hiéron et Eusèbe) il aurait été le premier évêque d'Alexandrie. Il y aurait été martyrisé en 67.

Attique

Travée centrale :

Au centre de l'attique, la figure dominante est celle de saint Thomas d'Aquin (Fig. 232). Il est représenté avec les attributs de docteur angélique, comme l'indiquent les ailes d'ange qui figurent derrière lui. Il revêt l'habit des dominicains pour mettre en valeur l'importance de l'ordre. Il tient dans sa main droite une épée et dans sa main gauche un ostensor. La symbolique qui se dégage de ces deux éléments fait référence à l'Eucharistie (ostensor à typologie de soleil) et à la victoire sur les hérétiques (épée). La chute des livres que l'on peut voir à la gauche et à la droite de saint Thomas d'Aquin, que des hérétiques semblent vouloir rattraper, renforce l'idée de cette victoire de la foi chrétienne basée sur sa doctrine sage. Cela sous-entend également la victoire sur leurs écrits⁵¹⁵. Saint Thomas d'Aquin est représenté en position de vainqueur écrasant des hérétiques. Son image est beaucoup plus imposante que les autres images représentées sur le retable. L'habit dominicain qu'il revêt prend toute son ampleur dans l'attitude adoptée par la statue.

Derrière le saint, on constate la présence d'une coupole au-dessus de laquelle est représenté à la cime du retable, un autre symbole eucharistique : le pélican, se frappant le flanc de son bec et ravivant ainsi ses petits de son sang. Le sang qui sort du jabot du pélican pour sauver ses petits est synonyme du sang du Sauveur. En effet, le Christ dans sa Passion a donné son sang pour le salut des hommes⁵¹⁶. Dans le contexte de la Contre-Réforme, la représentation du pélican en tant que symbole eucharistique fait également référence à la doctrine.

De chaque côté de la coupole, deux anges encadrent l'attique et le saint. Ils sont représentés avec les autres attributs de saint Thomas d'Aquin. Celui de droite tient dans sa main une maquette d'église et celui de gauche tient un livre et une plume. Habituellement le saint est représenté lui-même portant ses attributs les plus représentatifs. Le fait que ce soient des anges qui les portent démontre l'existence d'une variante typologique dans les constantes locales de la représentation iconographique de saint Thomas.

A chaque extrémité de l'attique, disposés sur le fronton brisé, deux « *putti* » couronnent le retable avec leurs instruments de musique. La présence de ces anges musiciens jouant de la trompette annonce l'apothéose de la victoire finale de la foi chrétienne. Ainsi ils définissent la musique des sphères célestes comme les sons harmonieux des cohortes célestes. Cette représentation est intimement liée à celle du couronnement de la Vierge, figurée au second corps du retable.

⁵¹⁵ Roig i Torrentó, M^a.A. : « *Significació dels elements ...* », *op.cit.*, p. 796, note 8.

⁵¹⁶ Roig i Torrentó, M^a.A. : « *Significació dels elements ...* », *op.cit.*, p. 796, note 8.

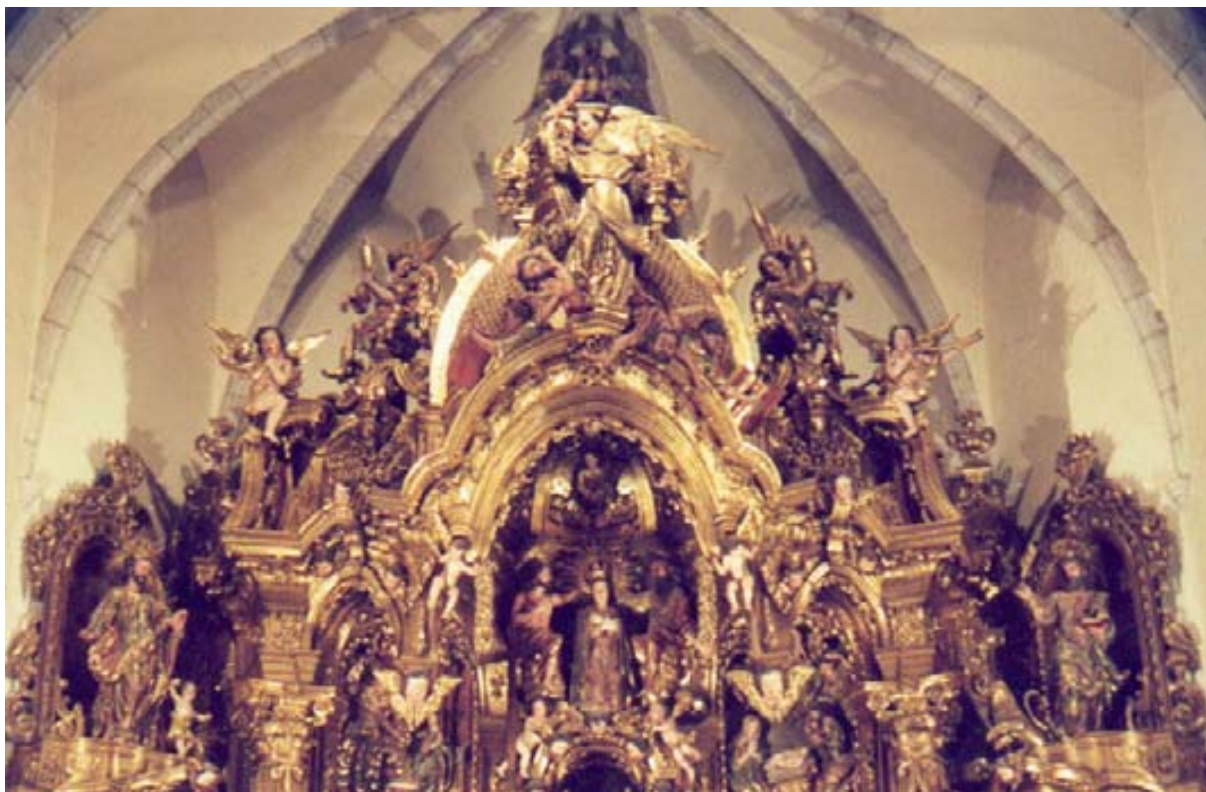


Figure 232 : attique

Conclusion

Magnifique exemplaire de la plénitude du baroque catalan, sobre et majestueux, ce retable est le résultat de la confluence d'un mouvement à la fois artistique et spirituel que la Contre-Réforme a promu. L'ensemble architectural intimement lié à la représentation iconographique produit un équilibre qui met en valeur la thématique principale de l'œuvre.

La profuse ornementation asymétrique contribue à développer un certain dynamisme qui annihile tout effet de masse. C'est dans cette harmonie architecturale et décorative que le programme iconographique s'articule. L'iconologie qui en résulte célèbre la victoire de la foi chrétienne sous différents aspects. Elle est le produit des trois thèmes iconographiques représentés sur l'œuvre : le culte marial, la Passion et l'hagiographie. Une analyse approfondie permet d'établir que les thèmes de la Passion et ceux relatifs à la représentation hagiographique sont liés et confluent en un même point : la célébration du culte marial, thématique principale de l'œuvre revêtant une grande importance dans la doctrine conciliaire.

Nouvelle dévotion à relier à celle de la Passion, cette thématique est référencée à diverses reprises sur trois des cinq registres du retable⁵¹⁷.

L'image de saint Thomas d'Aquin piétinant des hérétiques, encadrée par des anges musiciens, valorise le mystère eucharistique, essentiel lors de cette période de controverse pour recommander aux fidèles la communion, acte nécessaire pour lutter contre le protestantisme⁵¹⁸. La représentation à la cime de l'attique, au-dessus de l'image de saint Thomas d'Aquin, du pélican qui ravive ses trois petits à la vie en les nourrissant du sang de sa poitrine ouverte, fait allusion à une triple symbolique purement chrétienne : la Résurrection, la charité personnifiée et l'Eucharistie⁵¹⁹.

Enfin, la représentation des quatre évangélistes, répartis par groupe de deux sur l'œuvre, est une claire allusion à leur rôle en tant que piliers du christianisme et témoins de la vie du Christ et de la Vierge. Tous auteurs des évangiles canoniques, ils sont représentés en groupe selon la thèse de l'unité des quatre évangiles⁵²⁰. L'artiste fidèle à la Tradition les figura par groupe de deux, sur chaque travée latérale, faisant ainsi référence à leur rôle respectif en tant que personnages bibliques et par rapport aux épisodes de la vie de la Vierge et du Christ. En effet, saint Jean et saint Matthieu, figurés sur la même travée furent deux des douze apôtres du Christ, donc contemporains de ce dernier. Par contre saint Luc et saint Marc, rédigèrent leurs évangiles lors de la seconde moitié du premier siècle ; cela sous-entend qu'il n'ont pas connu le Christ.

Œuvre incontestablement destinée aux fidèles, elle rappelle les fondements de l'Eglise catholique soutenus et amplifiés par ceux issus de la réforme du concile de Trente. La typologie iconographique des nouvelles dévotions et la signification qui en résulte ne fait que renforcer la double célébration de la victoire de la foi chrétienne et celle de l'Eglise.

⁵¹⁷ A la prédelle sont représentées les scènes du Calvaire et du Jardin des Oliviers (Passion) ; sur le corps principal, sculptées en demi-relief figurent les scènes de la Naissance de la Vierge et de sa Présentation au Temple ; enfin le second corps comporte les scènes de l'Annonciation, du Couronnement de la Vierge et de la Naissance du Christ.(culte marial).

⁵¹⁸ La victoire de l'Eglise devait être avant tout celle de l'Eucharistie. Principe de toutes les vertus des saints, elle devenait dans cette période de crise une preuve de la foi chrétienne (référence à l'époque où les jésuites prônaient la fréquence de la communion aux fidèles pour lutter contre les hérésies protestantes).

⁵¹⁹ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p277 : « Afin de réanimer ses trois oiselets, la mère pélican ouvre sa poitrine à coups de bec : son sang répandu sur les oiselets leur rend vie ».

⁵²⁰ Duchet-Suchaux, G, Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.152.

RETABLE DE SAINTE ANNE CATHEDRALE DE GERONE

RETABLE : sainte Anne,

Chapelle sainte Anne⁵²¹.

EPOQUE : dernier tiers du XVIIIème siècle

DATE : 28/07/1777.⁵²²

AUTEUR :

COMMANDITAIRE : Francesc Regàs, chanoine de la cathédrale de Gérone

CONTRAT :

PRIX :

MESURES :

hauteur : 6 m 88

largeur : 4 m 52

profondeur : 2 m 06

CATEGORIE DE BOIS :

TECHNIQUE : polychrome/dorure.

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, à forme concave.

ICONOGRAPHIE : mariale, anges.

DOREUR :

CONTRAT :

PRIX :

⁵²¹ Chapelle construite aux alentours de 1312, ce fut le chevalier Dalmau de Pontós, conseiller de Jacques I, roi d'Aragon qui fonda le premier bénéfice en 1321, en demandant au Chapitre l'autorisation d'avoir sa sépulture au sein de la chapelle [A.D.G. : Section D.7, f.57]. Cette chapelle a été au cours des siècles très sollicitée par de nombreux bienfaiteurs pour y être enterrés [Voir l'article de J.Marques i Casanovas, « *La capella de santa Anna (I)* », Diari de Girona du 9 août 1987, p.26 et « *La capella de santa Anna (II)* », Diari de Girona du 16/08/1987, p.26]. Elle fut également l'objet de trois autres bénéfices : en 1327, Arnau Ponç de Cabanelles, clerc, en 1361 le clerc Pere Frou fonde un autre bénéfice et Joan Lloreta en 1498.

⁵²² Le 28 juillet 1777 le chanoine Francesc Regàs demande auprès du chapitre de la cathédrale l'autorisation de faire fabriquer un nouveau retable et fait renaître le culte de saint Anne [A.C.G : Apunts de Resolucions, 1777, f.196]

SITUATION GEOGRAPHIQUE : Gérone

EGLISE : cathédrale.

EPOQUE : XVème siècle

STYLE : gothique

REMARQUES :

DOCUMENTATION :

. Sources :

Archives capitulaires de la cathédrale de Gérone

A.C.G. : Sulpici Pontich, vol.III, paragraphe 36.

A.C.G. : Apunts de Resolucions, 1777, f.196.

Archives du Diocèse de Gérone

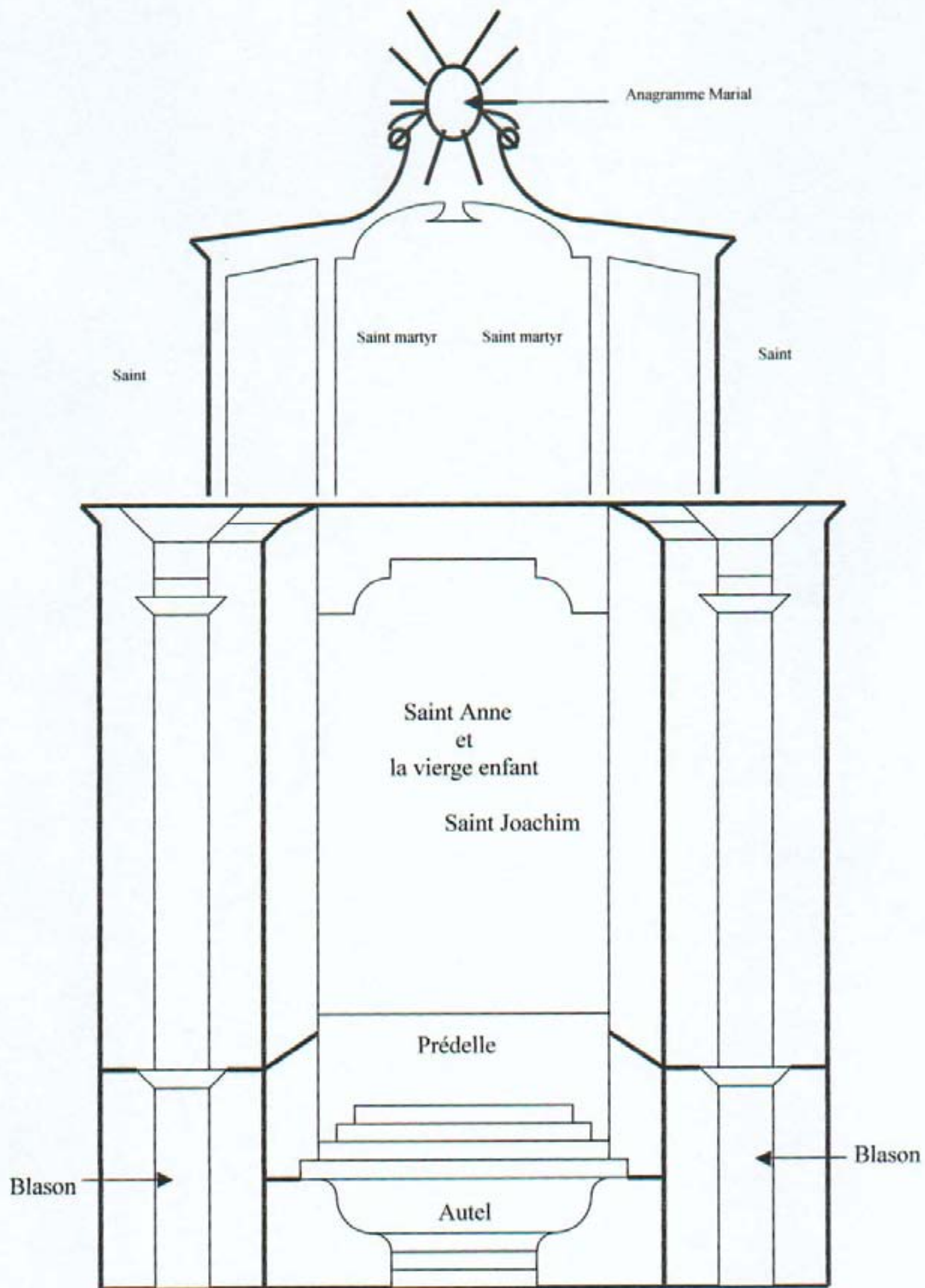
A.D.G. : Section D.7, f.57.

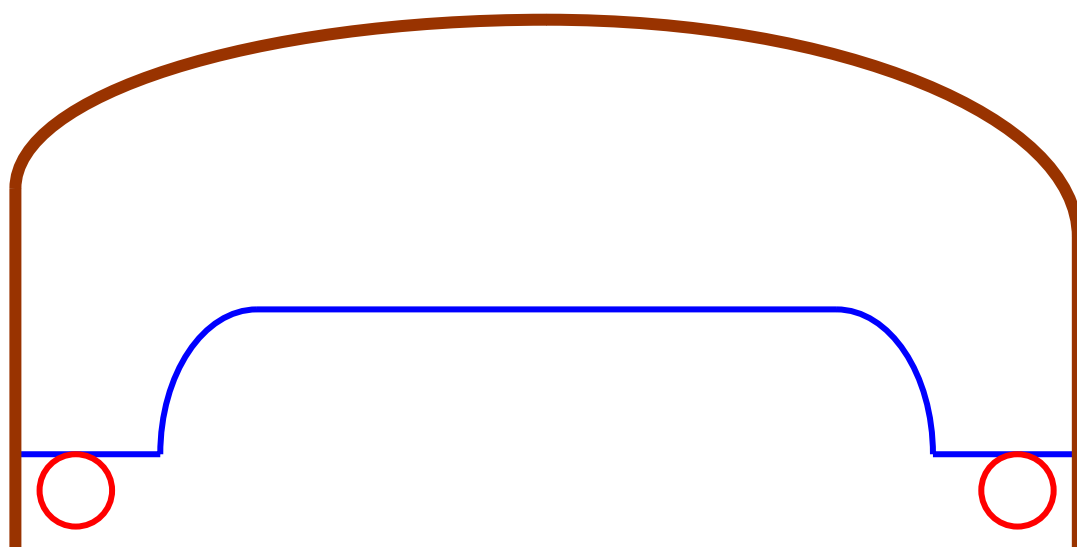
A.D.G. : Llibre 4 de Dotalies, f.357.

. Bibliographie :

Marques i Casanovas, J. : « *La capella de santa Anna (I)* », Diari de Girona du 9/08/1987, p.26.

Marques i Casanovas, J. : « *La capella de santa Anna (II)* », Diari de Girona du 16/08/1987, p.26.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre



Typologie

Œuvre de type unitaire, à tendance néoclassique, constituée par trois travées et quatre registres, le retable de saint Anne présente certaines caractéristiques architectoniques baroques tardives à effet rococo. La typologie brisée qui le structure permet sa parfaite adaptation à la chapelle dans laquelle il est inséré.

Socle

Interrompu au niveau de la travée centrale, le socle présente à chaque extrémité le blason du commanditaire de l'œuvre (Fig. 234).



Figure 234 : blason des Regàs

Écu de type moderne, il est timbré par un chapeau de chanoine à six houppes dorées. Les autres ornements sont de type courbé, représentant des feuillages et se terminant à certains endroits par des volutes. Le champ de l'écu est essentiellement divisé en trois parties. Sur champ azur, en chef, sont représentées trois étoiles dorées. La seconde partie correspondante à l'abîme de l'écu, du flanc dextre au flanc senestre, représente les meubles suivants : une noria à godets⁵²³ gueules, en fonctionnement, disposée sur un mur qui suggère avec celui qui est représenté en arrière plan la présence d'un canal. En pointe, séparés par un pal, deux cantons représentent en bandes des meubles difficiles à identifier.⁵²⁴

La partie centrale du socle forme un encaissement et permet ainsi l'insertion de l'autel sur lequel reposent trois gradins.

Prédelle

⁵²³ Machine hydraulique formée de godets attachés à une chaîne sans fin.

⁵²⁴ D'après Jaume Marquès i Casanovas, dans un article intitulé « *La capella de santa Anna (II)* », Diari de Girona, 18 août 1987, la représentation de la noria en fonction et du canal serait le symbole parlant du patronyme Regàs : « (...) mostra una construcció semblant a un canal en el qual aparenta rodar una sinia que eleva l'aigua. Es el símbol parlant del cognom Regàs ».

D'une typologie particulière cette partie du retable en occupe la fonction, mais n'en n'ait pas la représentation du type traditionnel réparti habituellement sur l'ensemble de l'œuvre. En effet, située au-dessus des gradins sur lesquels reposent les cierges, elle occupe un tiers de la travée centrale. Dorée en majeure partie, l'ornementation composée de motifs végétaux de style rococo est répartie sur l'ensemble du compartiment concerné (Fig. 235).



Figure 235 : Prédelle

Corps principal

Travée centrale :

Dans une niche en forme de caisse sont représentées sainte Anne et la vierge enfant,⁵²⁵ sculptées en relief (Fig. 236). Le groupe sculpté sainte Anne-Marie occupe la partie centrale de la composition ; il est disposé au-dessus d'une masse nuageuse. Sainte Anne est représentée assise, auréolée, revêtue d'un manteau bleu. Marie enfant est figurée assise sur la jambe gauche de sa mère. Saint Anne tient dans sa main droite un livre.⁵²⁶ Deux personnages les encadrent : à droite est figuré saint Joachim portant une auréole, époux de sainte Anne, agenouillé sur une masse nuageuse, le bras droit et la tête relevés en direction de la sainte et de la vierge dans une attitude contemplative.

A gauche, également représenté sur des nuages, un ange semble présenter à sainte Anne et à Marie la couronne qu'il tient dans ses mains (Fig. 237).

⁵²⁵ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.29 : la représentation d'Anne avec Marie dans ses bras devient de plus en plus fréquente au début du XVIIème.

Le XVIIème resta lié au thème de l'éducation de Marie que le XVème avait développé (thème cher aux confréries dont Sainte Anne en était la sainte patronne).

⁵²⁶ Allusion à l'éducation de Marie. La représentation iconographique de l'éducation de la Vierge devenait pour le mystique « l'occasion d'admirer deux âmes d'une beauté surnaturelle » (Mâle).

L'arrière plan de la composition est essentiellement constitué par de nombreux nuages qui entourent les personnages qui forment la scène. La partie supérieure représente une masse nuageuse dans laquelle sont figurés des « *putti* » et des têtes d'ange ailés. L'ensemble est couronné par les rais lumineux dorés, situés au-dessus du groupe central.

La confluence de certains éléments (les nuages représentant les cieux, les rais lumineux, saint Joachim contemplatif, la couronne) et la sensation aérienne qui en ressort, suggèrent non seulement la divinité de Marie mais aussi souligne le fait qu'elle est la reine des cieux.

L'orle de l'encadrement est ornée par des motifs végétaux intercalés de quelques fleurs. L'ensemble de la décoration relève du style rococo.



Figure 236 : sainte Anne et la Vierge enfant



Figure 237 : ange portant la couronne mariale

Travées latérales gauche et droite :

Identiques, elles sont constituées par des panneaux lisses, dorés en intégralité, de style classique et comportant aucune ornementation.⁵²⁷ Une colonne est située à l'avant de chaque travée (Fig. 238). Le fût lisse est orné par une couronne de feuillages au niveau du premier tiers de la colonne. Le chapiteau d'ordre corinthien est composé d'un astragale, de deux rangées de feuilles d'acanthe et de volutes qui délimitent les quatre angles du chapiteau.



Figure 238 : colonne d'ordre composite

Entablement

⁵²⁷ D'après Jaume Marquès i Casanovas, J. : « *La capella de santa Anna (II)* », *op.cit.*, il y avait les images de saint Côme et saint Damien au niveau des colonnes.

Doré dans son intégralité, il sépare le corps principal de l'attique du retable. Composé d'un architrave, d'une frise et d'une corniche saillante à certains endroits, il se brise au niveau des travées latérales. Les motifs ornementaux qui le décorent, représentent des éléments végétaux notamment sur la frise.

Attique

A chaque extrémité est représentée une image couronnée, sculptée en ronde-bosse difficile à identifier (Fig. 239 et 240). Celle de droite tient dans une main une épée. La main gauche semble tenir un sceptre. Elle est revêtue d'une cape à doublure peut-être d'hermine. L'image représentée à gauche est vêtue de façon identique. Elle porte aussi une couronne. La différence réside dans l'attribut qui est représenté, puisque ce dernier est un livre ouvert. Etant donné l'absence de données supplémentaires, l'identification de ces deux personnages est pour l'instant difficile à établir. Cependant nous savons que dans la représentation iconographique figurent certains saints coiffés de couronnes spécifiques qui les renvoient à « leur statut terrestre (*empereurs et impératrices, rois et reines, papes*) ».⁵²⁸ A partir de cela, on peut supposer par rapport à leur aspect vestimentaire et à leurs attributs,⁵²⁹ que ces deux saints avaient un statut particulier avant d'être sanctifier.



Figure 239: saint couronné



Figure 240 : saint couronné

Le retable est couronné par un attique qui suit la structure architectural de la travée centrale (Fig 241). Dans une sorte de niche, au centre, sont représentés sculptés en ronde-bosse, deux saints martyrs, chacun tenant la palme. Vêtus de façon identique, dans une

⁵²⁸ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, *op.cit.*, p.103.

⁵²⁹ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, *op.cit.*, pp.146-147 et p.219 : l'épée, symbole d'Autorité et de Justice, de Loi et de Force, attribut de martyr, est souvent tenue par les représentants de Dieu. Le livre est un attribut fréquent de nombreux saints. Fréquemment il s'agit de la Bible, autrement dit la Parole de Dieu.

attitude quasi similaire, ils occupent presque l'ensemble de la surface sur laquelle ils sont figurés.

La partie supérieure de l'attique se termine par l'anagramme marial inscrit dans un médaillon de forme circulaire doré duquel partent les rais lumineux de la divinité. Il est orné par trois têtes d'anges disposées de façon triangulaire, ainsi qu'un « *putto* » tenant une couronne végétale dans chaque main, l'ensemble étant figuré sur un cercle nuageux doré. Un ange tenant une palme de martyr est représenté à chaque extrémité de la pièce architectonique qui constitue l'essentiel de l'attique.



Figure 241 : attique

Conclusion

Le retable de sainte Anne n'est pas une œuvre de style baroque tel qu'on le définit. Cependant son étude révèle quelques caractéristiques baroques tardives, néoclassiques intéressantes. En effet, elle est l'ultime étape de l'évolution de la typologie du retable baroque, où la créativité et la réalisation des grands retables narratifs du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles se meurent. Lors de cette période la colonne torse disparaît progressivement (seconde moitié du XVIII^{ème}), la représentation narrative de la vie des saints s'efface dans les mêmes conditions. La travée centrale devient un élément essentiel dont la fonction devient unitaire : tout se concentre en une seule représentation. Ce sentiment d'unité se fait de plus en

plus présent. Cette nouvelle esthétique à tendance classique va être le fruit de la confluence de diverses influences étrangères. Concernant l'Espagne et la Catalogne, cette nouvelle typologie correspond à une forte influence de courants européens, notamment italiens et français, dotés d'un certain classicisme qui s'impose chaque fois plus, laissant ainsi peu de place au travail des volumes, à la perspective, à la profondeur, à la profusion décorative, éléments caractéristiques de la représentation baroque. Du style baroque, cette œuvre en a gardé la structure architecturale des grands triptyques du XVII^{ème}, la répartition de certaines pièces architectoniques (présence du socle, d'une « prédelle », d'un corps principal, d'un attique, des colonnes, de sorte à détacher la figuration centrale, d'images sculptées en ronde-bosse et d'un relief). Exemple de style néoclassique, sobre dans son ensemble, il présente une ornementation peu profuse à tendance rococo.

Le programme iconographique, traditionnel dans les perspectives de la Contre-Réforme, se résume essentiellement à la célébration des cultes niés par la Réforme (marial et hagiographique). Il met en valeur la célébration de la vierge d'autant plus qu'il est renforcé par la sensation aérienne que dégage l'ensemble de la composition.

Le retable de sainte Anne, parfois classé comme une œuvre typique du style rococo,⁵³⁰ est beaucoup plus un élément transitoire entre la fin du style baroque, qui va progressivement disparaître⁵³¹ et les prémices du rococo.⁵³² Témoin d'un baroque catalan en évolution constante toujours influencé par un certain classicisme, il présente un ensemble nettement baroque mis à part quelques éléments architectoniques et ornementaux qui relèvent du style rococo.

⁵³⁰ Marques i Casanovas, J. : « *La capella santa Anna (II)* », *op.cit.*, p.26.

⁵³¹ La disparition progressive du style baroque est une des conséquences de l'assimilation des influences artistiques européennes sur les artistes autochtones. Ce phénomène n'est pas spécifique du Principat ; les artistes castillans furent également influencés par ces divers courants artistiques.

⁵³² Style éphémère en Catalogne

2 – Notices et commentaires de retables conservés non documentés

Les retables présentés dans cette partie sont des œuvres baroques conservées pour l'essentiel dans deux paroisses de la province, celle de Cadaquès et celle de Colomers. La documentation d'origine, malgré de nombreuses recherches dans les centres d'archives (historiques et paroissiales), n'a pu être localisée. Cependant concernant les retables baroques de l'église paroissiale de Cadaquès ont fait l'objet d'une publication⁵³³. Par contre, les retables de l'église paroissiale de Colomers, n'ont fait l'objet à ma connaissance d'aucun intérêt particulier. Le cas du retable de la chapelle privée du Palais *Caramany* de Gérone appartient à une collection privée. Comme nous le précisons dans le commentaire, cette œuvre présente un caractère éclectique, car on observe la disparité entre les peintures qui proviennent probablement d'un autre œuvre et la structure du retable. Cette œuvre a également fait l'objet d'une publication dans le cadre d'une exposition organisée par le musée d'art de Gérone⁵³⁴. Etant donné le manque de données concernant ces œuvres, la notice de présentation diffère légèrement de celles utilisées dans la partie précédente. Les retables commentés concernent la période qui va de 1633 avec le retable du Palais *Caramany* jusqu'au dernier tiers de la seconde moitié du XVIIIème siècle avec le retable de la Vierge du Carme de l'église paroissiale de Colomers. Présentés selon un axe chronologique, les retables commentés sont les suivants :

- Retable, chapelle privée, du palais Caramany de Gérone (1633),
- retable de saint Jean-Baptiste, église paroissiale de Cadaquès (1672),
- retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale de Cadaquès (1682),
- retable de saint Sébastien, église paroissiale de Cadaquès (1697),
- retable de la Vierge du Carme, église paroissiale de Cadaquès (dernier tiers du XVIIème siècle),
- retable de saint Antoine de Padoue, église paroissiale de Cadaquès (1702),
- retable de saint Isidore, église paroissiale de Cadaquès (1718),
- retable, chapelle latérale (invoqué aujourd'hui sous le vocable de la Vierge de Fatima), église paroissiale de Colomers (1758),

⁵³³ Pérez, A., Vehí, J. : *El retaule de Cadaquès*, éd. Pòrtic, décembre 2001.

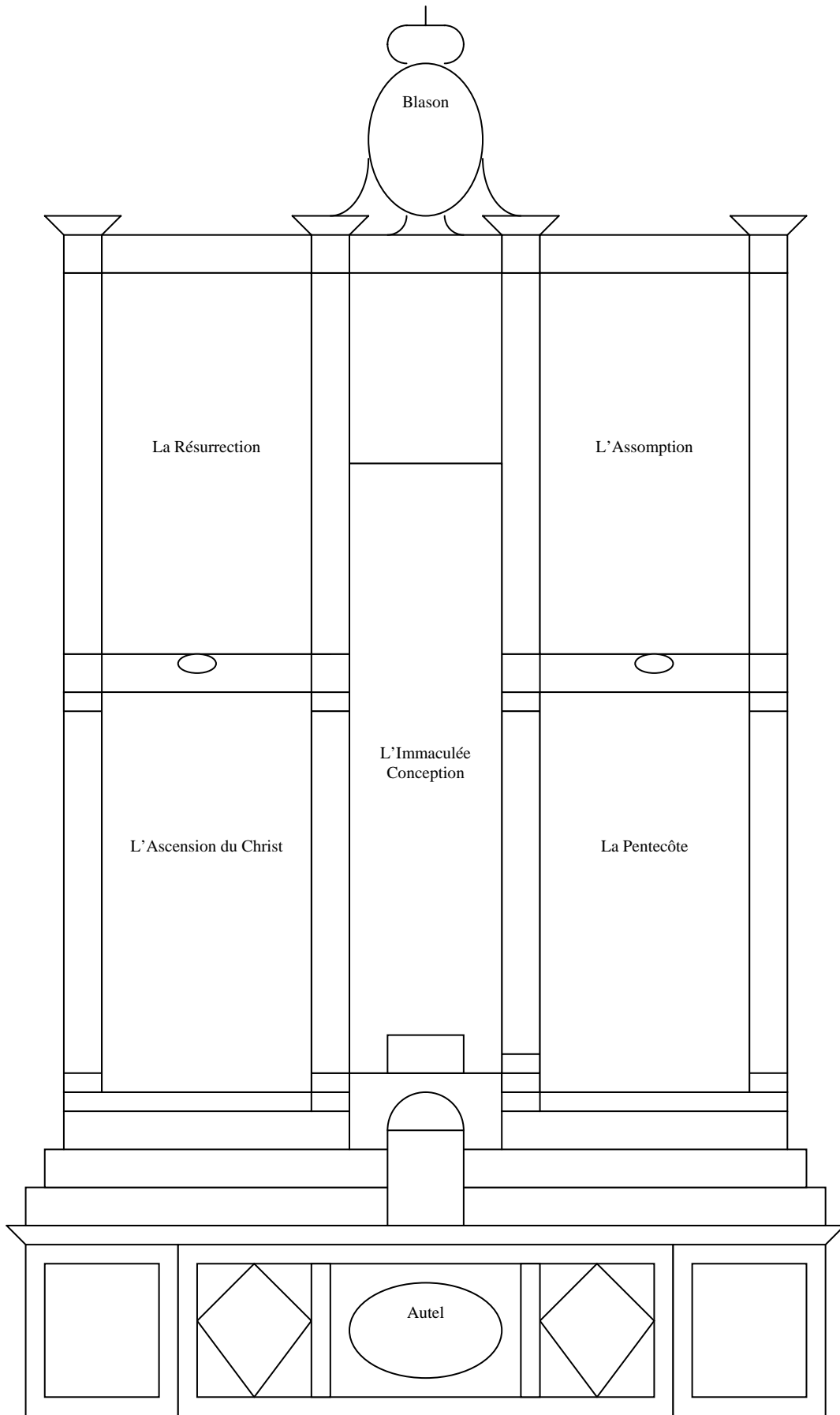
⁵³⁴ Catalogue d'exposition, *De Flandes a Itàlia : el canvi de model en la pintura catalana del segle XVI. El bisbat de Girona*, éd. Museu d'Art de Girona, pp.98-100.

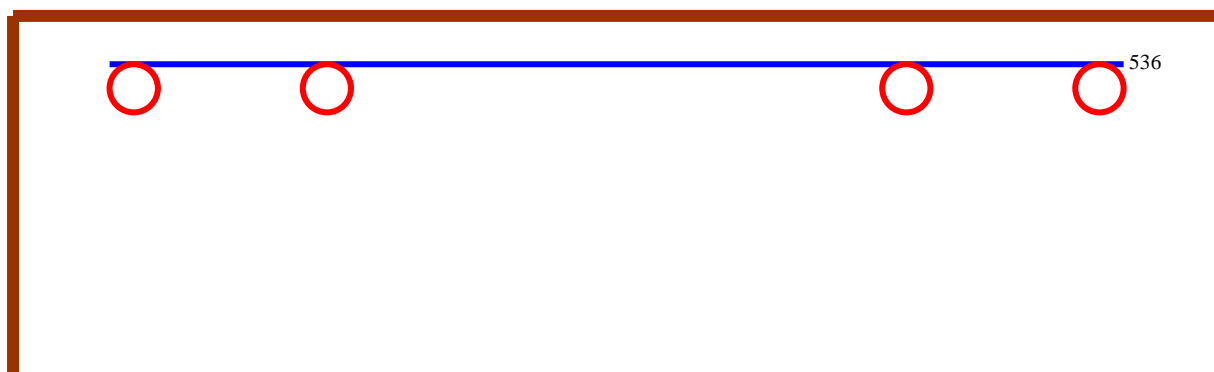
- retable du Sacré-Coeur de Jésus, église paroissiale de Colomers (seconde moitié du XVIIIème siècle),
- retable de la Vierge du Carme, église paroissiale de Colomers (dernier tiers de la seconde moitié du XVIIIème siècle).

RETABLE DE L'IMMACULEE CONCEPTION
PALAU CARAMANY DE GERONE

Retable : Immaculée Conception	Date(s) : 1633
Vocable d'origine : inconnu.	
Iconographie : mariale, christologique	
RETABLE	
Lieu : chapelle privée, Palau <i>Caramany</i> , Famille Perxès, Gérone.	
Auteur : inconnu.	
FORME ET MATIERE	
Matière : bois polychrome /dorure / peinture sur bois	
Typologie : triptyque linéaire	
Mesures :	
hauteur : 4m82 (support inclus)	
largeur : 3m50	
profondeur : 1m77 ⁵³⁵	
DOCUMENTATION	
Néant	
PUBLICATIONS	
Catalogue d'exposition <i>De Flandes a Itàlia : El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI : el bisbat de Girona</i> , Exposició Novembre 1998-abril de 1999, éd. Museu d'Art de Girona, pp.98-100.	

⁵³⁵ La mesure de la profondeur du retable comprend la profondeur du retable par lui-même (0,62m) à laquelle on a ajouté celle de l'autel (1m15) ; la particularité de cette œuvre se caractérise par le fait que la table d'autel est une partie intégrante du socle et donc du retable. L'ensemble forme une sorte de bloc. C'est pour cela que l'on considère que la profondeur totale du retable est de 1m77. Il faut cependant souligner qu'il s'agit d'une œuvre probablement recomposée et que la mesure de la profondeur n'est précisée qu'à titre indicatif.





Structure typologique et emplacement de l'œuvre.

Figure 242 : retable de « l'Immaculée Conception », chapelle privée, Gérone (page suivante)

⁵³⁶ Les colonnes torsées ne figurent qu'au second registre de l'œuvre.



Typologie

Ce triptyque linéaire présente une répartition architecturale un peu particulière. Il est composé par trois registres horizontaux, un socle et deux corps. La partie correspondant à l'attique est couronnée par un blason. Les registres sont composés par des panneaux peints représentant des passages de l'Évangile. Trois travées verticales le divisent. Une immense niche dans laquelle figure une image de l'Immaculée Conception du XIX^{ème} siècle occupe l'intégralité de l'espace de la travée centrale. Comme le rappelle Miquel Angel Alarcía,⁵³⁷ ce retable présente un certain anachronisme entre sa structure architecturale, les peintures sur bois qui y sont insérées et le blason qui le couronne. Si on se réfère aux dates qui figurent sur l'œuvre, elles ne correspondent pas à la configuration stylistique et picturale du retable. On peut toutefois considérer que la date de 1633, pourrait correspondre à la structure architecturale, ayant probablement subie ultérieurement diverses modifications. Les dates de 1924/1946 pourraient laisser entrevoir l'hypothèse d'une restauration ou comme le souligne Miquel Angel Alarcía d'après les travaux de Sutrà, pourraient correspondre à la mise en place des quatre peintures sur bois, attribuées à Pere Mates, acquises chez un antiquaire en 1924 et qui seraient susceptibles de provenir du retable de Sant Pere du monastère de Sant Pere de Cercada dans la région de la Selva. Le socle et les gradins semblent être de fabrication récente.

Socle

En bois polychrome imitant différentes nuances de marbre, le socle présente dans ses parties extrêmes et sur les côtés un motif décoratif figuré dans un encadrement (Fig.243). Une tête d'ange ailée sculptée en demi-relief est placée au centre du panneau. Disposés selon un axe vertical et partant de la tête d'ange, de grands feuillages polychromes sculptés en relief, et figurés avec une certaine symétrie occupent la quasi totalité de l'espace à recouvrir. La partie centrale du socle qui correspond à l'autel, qui rappelons-le est une partie intégrante du socle présente sur la face des motifs géométriques en forme de losange dans ses parties extrêmes et une ellipse au centre (Fig. 244).

⁵³⁷ *De Flandes a Italia : el canvi de model en la pintura catalana del segle XVI : el bisbat de Girona, op.cit.*, pp. 98-100.

Figure 243 :
ornements, socle



Figure 244 : socle

Gradins

Trois gradins servent de jonction entre le socle et le premier corps. Fonction peu habituelle, ils reposent généralement sur le table d'autel et servent plus de lien entre le retable et l'autel, présentant des objets décoratifs, que de support au retable. En dehors du fait

qu'aucune scène narrative n'y figure, on pourrait presque leur assimiler la fonction de prédelle étant donné que le reste du retable repose sur eux.



Un petit tabernacle doré est inséré dans les deux premiers gradins. Sur les parois externes est figuré un petit motif décoratif de type végétal polychrome. La face du tabernacle représente un calice surmonté de l'hostie entourée par des rais lumineux, allusion à l'institution de l'Eucharistie. Un autre motif de type végétal discret orne la partie supérieure de la pièce. Le tabernacle est surmonté d'un agneau crucifère représenté couché. Symbole chrétien le plus fréquent, il rappelle le sacrifice du Sauveur et son œuvre rédemptrice (Fig. 245). La pièce paraît de fabrication récente.

Figure 245 : tabernacle

Le plafond du tabernacle s'insère au niveau du troisième gradin qui est brisé dans sa partie centrale par une pièce architectonique rectangulaire qui représente en fond un pendentif. Placé sur le dernier gradin, le panneau sert de fond décoratif au tabernacle.

Sur les gradins sont représentés des ornements de type végétal sculptés en relief figurant de longs feuillages entremêlés formant des courbes et des contre-courbes (Fig. 246). Une tête d'ange ailée sculptée en volume orne chaque extrémité du troisième gradin.



Figure 246 : détails ornementaux des gradins

Corps principal

Une grande niche occupe la totalité de la travée centrale (Fig.249). Aucun entablement sépare les deux principaux registres de l'œuvre.

Travée centrale :

De structure architecturale particulière, la niche centrale occupe l'intégralité de l'espace de l'axe vertical de l'œuvre. Rectangulaire et profonde elle forme un élément unitaire qui se répartit sur les deux registres. Afin de distinguer les deux corps du retable, les éléments ornementaux qui la flanquent sont différenciés entre le premier et le second niveau. La partie basse de la niche qui correspond au corps principal du retable est encadrée par deux « *estipites* »⁵³⁸ représentant des motifs ornementaux.



La partie supérieure qui correspond au second registre est encadrée par deux colonnes torsées à six spirales (Fig.247). Une guirlande végétale hélicoïdale disposée entre et sur les spirales, compose l'ornementation de la colonne. Les éléments qui la conforment sont des grappes de raisins et des feuilles de vignes. Les colonnes sont couronnées par un chapiteau d'ordre corinthien dont l'échine est structurée en corbeille par une double rangée de feuilles d'acanthé, des caulicoles, des volutes à chaque extrémité et une rosette au niveau de l'abaque. Les colonnes reposent sur un petit piédestal décoré au centre par un motif floral.

Figure 247 : colonne torse

L'image qui est insérée dans la niche date de la fin du XIX^{ème} siècle. Elle représente l'Assomption de l'Immaculée Conception dans sa représentation iconographique traditionnelle.⁵³⁹ L'image repose sur un support sur lequel il est inscrit que cette image sculptée en ronde-bosse date de 1892 (Fig. 248 et 249).

⁵³⁸ Un *estipite* est une colonne diminuée.

⁵³⁹ Etant donné que l'Assomption est représentée sur la travée latérale droite du second registre nous la commenterons dans la description iconographique que nous ferons de la scène figurée sur le retable.



Figure 248 : date de fabrication de l'image de la niche principale

Les trois-quarts de l'espace de la paroi de fond de la niche est décoré par des motifs ornementaux de type végétal peint sur un fond bleu. La partie supérieure est ornementée par une pièce légèrement rectangulaire en forme de pendentif qui finalise l'ensemble.



Figure 249 : niche principale

Travée latérale gauche :

Un encadrement représentant une peinture sur panneau de bois encadré par deux « *estripites* » figure la scène de l'Ascension⁵⁴⁰ du Christ (Fig. 250).

La composition se divise en deux étages. En bas, Marie est représentée à genoux entourée de onze apôtres, pour la plupart agenouillés. Tous les personnages sont nimbés. En haut, dans un ciel nuageux on observe le Christ qui s'élève dans les nuages, entouré par des rais lumineux. Plus concrètement seule une partie du corps, en l'occurrence les pieds, est représentée. Marie et les apôtres suivent la scène du regard. Quelques uns sont figurés en train de lire. *La légende dorée*⁵⁴¹ professe que l'Ascension eut lieu au sommet du mont des Oliviers, et que la double empreinte des pieds resta visible à la surface du roc. Cet épisode de la légende fut apparemment la source d'inspiration de l'artiste peintre mandaté car on peut observer au sommet du rocher la représentation de l'empreinte des pieds du Christ. Seuls les évangélistes Marc et Luc relatent brièvement le passage de l'Ascension du Christ (Mc 16, 19 ; Lc 24, 51-52). Le récit qui en est fait dans l'Acte des Apôtres (1, 9-12), plus complet que les précédents deviendra une source d'inspiration iconographique : « (...) *sous leurs regards, il s'éleva, et une nuée le déroba à leurs yeux. Et comme ils étaient là, les yeux fixés au ciel pendant qu'il s'en allait, voici deux hommes vêtus de blanc se trouvèrent à leurs côtés ; ils leur dirent : « Hommes de Galilée (...) ? Ce Jésus qui (...) a été enlevé au ciel viendra comme cela, de la même manière que vous l'avez s'en aller vers le ciel. »*



Figure 250: Ascension du Christ

⁵⁴⁰ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.50 : les premières représentations de l'Ascension apparaissent dans l'art à partir du IV^{ème} siècle. Deux types iconographiques furent rapidement en concurrence : le Christ est porté au ciel par les anges ou il monte au ciel seul et saisit la main de Dieu. A partir du XI^{ème} siècle, le Christ s'élève seul au ciel, vers la Main de Dieu, qui bénit. Marie et les apôtres assistent à la scène. Le nombre des apôtres est variable selon les cas : soit 11, soit 14. Généralement ils sont douze, Paul remplaçant Judas.

⁵⁴¹ Vorágine (de la) S. : *La leyenda dorada*, Vol.1, éd. Alianza Editorial, (1^{ère} éd.1982), Madrid, 1995, pp.301-302.

L'encadrement est surmonté par un bandeau ornementé par une décoration de type végétal sculpté et figuré sur fond doré. Au centre sur un médaillon est inscrite la date probable de fabrication d'une partie de la structure architecturale de l'œuvre : 1633.

Travée latérale droite :

Un encadrement placé dans une structure architecturale identique à celle de la travée opposée représente la scène de la Pentecôte (Fig. 251). Au centre de la composition est figurée la Vierge à genoux, en attitude de prière.⁵⁴² Revêtue d'un manteau bleu et d'une tunique rouge, elle porte un nimbe doré. Autour d'elle, les douze apôtres, disposés plus ou moins sur deux rangs, également nimbés, sont figurés agenouillés. La seconde partie de la composition représente dans sa partie supérieure, au milieu d'une grande masse nuageuse, entouré par des cercles de lumières, l'Esprit Saint figuré sous la forme d'une colombe de laquelle émanent des rais lumineux intercalés avec les langues de feu qui symbolisent les Sept Dons⁵⁴³ qui s'appêtent à investir chaque apôtre. Le décor de fond représente le cadre dans lequel se déroule la scène. Le miracle de la Pentecôte est mentionné dans les Actes des Apôtres (2, 1-13) dans lesquels il est relaté que lorsque le jour de la Pentecôte fut arrivé, les apôtres se retrouvèrent ensemble. La maison où ils étaient réunis fut remplie par le bruit qu'ils venaient d'entendre. C'est alors que sont apparues des langues de feu qui se partageaient et qui se posèrent sur chacun d'entre eux. Ils furent tous remplis d'Esprit Saint et se sont mis à parler d'autres langues.

Un bandeau identique à celui de la travée opposée surmonte l'encadrement. Un médaillon placé au centre indique deux dates : 1926/1942.

⁵⁴² Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, pp.278-279 : la représentation de Marie au centre des apôtres provient des Actes (1, 14) dans lesquels il est relaté que les apôtres persévèrent dans la prière aux côtés de Marie, dans la maison haute à Jérusalem. Bien qu'elle ne figure pas dans le récit de la Pentecôte du chapitre 2 des Actes, son iconographie va se développer dans ce contexte précis. La tradition avait tendance à représenter le personnage de Pierre à la place de la Vierge afin de mettre en valeur la naissance de l'Eglise avec l'effusion du Saint Esprit et la prédication de Pierre le jour de la Pentecôte (Ac 2, 14-36). Cependant la présence de Marie correspond à la tradition qui fait de Marie glorifiée, la personnification de l'Eglise. C'est pour cela que progressivement elle occupera la place de Pierre au centre du groupe des apôtres.

⁵⁴³ Rappelons que les sept dons de l'Esprit Saint sont : la sagesse, l'intelligence, le conseil, la force, la science, la piété et la crainte de Dieu.



Figure 251 : la Pentecôte

Second corps

Comme nous l'avons signalé antérieurement, la différence entre le premier et le second corps se situe dans la représentation des ornements d'encadrement des scènes qui sont représentées au niveau des travées latérales.

Travée latérale gauche :

Dans un encadrement flanqué par deux colonnes torsées est représentée une peinture sur bois figurant la scène de la Résurrection (Fig.252). Le débat théologique évoqué autour de ce thème se caractérise par deux représentations iconographiques différentes. Dans l'art du XVIIème siècle, l'iconographie de la Résurrection revêtait deux aspects : soit le Christ sortait du tombeau ouvert ou il sortait du tombeau fermé. Après Trente, l'Eglise s'est aperçu que l'art propageait depuis des siècles une erreur en représentant la Résurrection avec le tombeau ouvert. La doctrine était formelle dans ses propos. Le tombeau était fermé lorsque le Christ ressuscita. C'est le cas pour la scène qui est figurée sur le retable. Divisée en deux parties, la composition présente dans la partie supérieure le Christ ressuscité, figuré au-dessus du

tombeau fermé représenté sous l'aspect d'une grotte rocheuse, dont la dalle figure des inscriptions à caractères hébraïques, et représente dans la partie inférieure les gardes⁵⁴⁴ du tombeau. L'attitude des gardes laisse apparaître un certain pathétisme dans la scène. En effet, deux se tiennent la tête entre les mains, les deux autres semblent avoir peur.⁵⁴⁵ D'ailleurs le garde qui est représenté à l'angle inférieur gauche paraît reconforter son compagnon. Le Christ revêtu d'un manteau rouge s'élève au-dessus du tombeau. Ce thème iconographique apparaît en Italie au XIV^{ème} siècle. Il perdurera aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Il est représenté de face, effectuant un geste de bénédiction de la main droite et tenant dans la main l'étendard rehaussé de la croix. Il est entouré par les rais lumineux de la divinité (allusion également à la lumière intense qu'a provoqué son apparition). On observera la précision avec laquelle l'artiste a représenté la plaie, côté droit sur la poitrine du Christ. Représentation symbolique pour les théologiens, elle rappelle l'eucharistie et le baptême car c'est du côté droit que l'Eglise venait recueillir dans son calice le sang et l'eau (Mâle). Le récit de la Résurrection est mentionné par les quatre évangélistes⁵⁴⁶ selon des versions plus ou moins variées ainsi que par *La légende dorée*⁵⁴⁷. Si on fait la synthèse de l'ensemble des récits on observe que la plupart des représentations de la Résurrection, en dehors de certaines libertés prises par l'artiste, présentent toujours selon les époques des critères mettant en valeur la doctrine.



Figure 252 : la Résurrection

⁵⁴⁴ Les gardes sont mentionnés dans l'Évangile selon saint Matthieu (27, 62-66 ; 28,4).

⁵⁴⁵ Matthieu est le seul des évangélistes à faire référence à cela (28, 4) : « *La frayeur qu'ils en eurent bouleversa les gardes, qui devinrent comme morts* ».

⁵⁴⁶ (Mt 28, 1-10 ; Mc 16, 1-8 ; Lc 24, 1-9 ; Jn 20, 1-18).

⁵⁴⁷ Voragine (de la), S. : *La leyenda...*, *op.cit.*, Vol.1, pp.227-235.

Travée latérale droite :

Divisée en deux parties horizontales, la composition picturale représente l'Assomption de la Vierge (Fig. 253).

La partie inférieure représente le tombeau⁵⁴⁸ de la Vierge autour duquel sont figurés les onze apôtres nimbés. Certains suivent la scène du regard, d'autres lisent ou semblent parler entre eux. Le second registre figure sur un masse nuageuse la Vierge debout sur un croissant de lune, enlevée au ciel par un groupe d'anges qui l'aide dans son ascension. Les rais lumineux de la divinité émanent du groupe vierge-anges. La croyance en l'Assomption de la vierge après sa mort est d'origine apocryphe. Aucun texte dans l'Écriture ne peut attester de cet événement. Il proviendrait d'un livre apocryphe attribué à l'Évangéliste saint Jean.⁵⁴⁹ *La légende dorée* mentionne également le récit de la mort et de l'Assomption de la Vierge. Comme le précise Emile Mâle, la représentation de l'Assomption était divisée en deux parties, à la façon des anciens maîtres. Tandis que le « *corps glorieux de la Vierge s'élève vers les hauteurs, les apôtres se penchent sur le tombeau ouvert, où ils ne voient plus que le linceul et parfois des roses*⁵⁵⁰ ». Les artistes paraissent manifester une certaine indifférence aux écrits d'après Trente opposés à l'utilisation des sources apocryphes dans l'application de l'art. L'Église l'autorisait car dans un contexte religieux où le culte marial devait être mis en valeur afin de lutter contre toute forme de protestantisme, la représentation de l'Assomption ne pouvait que contribuer à exalter le culte marial renié et attaqué par la partie adverse.⁵⁵¹

Par analogie avec la Résurrection de son fils, Marie trois jours après sa mort ressuscite, son corps étant enlevé au ciel par des anges. Si on compare la scène de la Résurrection du Christ avec celle de l'Assomption de la Vierge figurées sur le retable, on remarque que l'artiste représente les deux personnages de face s'élevant vers le ciel, l'un seul et l'autre accompagné par des anges. Autre élément, dans les deux cas le tombeau est fermé. Pour le Christ, la figuration du tombeau fermé correspond à la doctrine ; par contre pour la vierge, on a

⁵⁴⁸ On observera que sur les parois latérales du sépulcre de la Vierge sont inscrites de façon identique que sur le tombeau du Christ, des lettres à caractères hébraïques.

⁵⁴⁹ Voragine (de la), S. : *La leyenda...*, *op.cit.*, p.477.

⁵⁵⁰ Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, p.361.

⁵⁵¹ Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, p.360 : Mâle cite trois auteurs religieux qui mettent en valeur par leurs écrits *La légende dorée*, dans le récit de la mort et de l'Assomption de la vierge : « *Au siècle des grandes controverses (...) un chartreux Surius, un franciscain, Jean de Carthagène, un jésuite, Ribadeneira racontaient encore la mort et l'Assomption de la Vierge comme la Légende dorée. Leurs livres, qui avaient d'innombrables lecteurs, maintenaient la tradition dans l'imagination catholique. On désirait retrouver ces récits dans l'art et on les y retrouvait en effet* ».

tendance à la représenter dans son Assomption au-dessus d'un tombeau ouvert rempli de fleurs, sur lequel se penchent les apôtres. Or l'artiste a peint le tombeau fermé. Ce détail emprunté à la Résurrection du Christ met ainsi en valeur le caractère surréaliste de la scène, et contribue indirectement à exalter l'Assomption de la Vierge.



Figure 253 : l'Assomption

Attique

Un entablement continu composé d'un architrave et d'une corniche sépare le second registre de l'œuvre de l'attique. Plus un couronnement qu'un attique la partie supérieure du retable est rehaussée par un blason type XVIII^{ème} siècle, surmonté en chef par une couronne royale (Fig.254).

Divisé en quatre partitions l'écu présente en abîme une pièce de forme circulaire qui représente trois meubles : sur champ sinople trois fleurs de lys d'or sont disposées. La partition supérieure du flanc dextre figure le meuble d'une tour de défense d'or sur champ gueules. En dessous, trois pals gueules sur champs d'or représentent les couleurs du Principat du Catalogne. Le flanc senestre représente dans sa partie supérieure un lion d'or, sur champ d'or, figuré de profil, « rampant », dressé verticalement sur sa patte postérieure, les autres levées. La seconde partie représente un meuble émail or sur champ gueules difficile à identifier. En pointe sur champs sable est représenté un meuble ayant pour motif une fleur. Le contour de l'écu est ornementé par des motifs géométriques qui forment une guirlande dorée. Deux pièces décoratives courbées et comportant des ornements de type végétal se terminant en volutes en chef finalisent la décoration du contour de l'écu. Ce dernier est flanqué par deux pièces architectoniques courbées qui le maintiennent. En-dessous une ornementation de type végétal et floral polychromes formant une grande volute à chaque extrémité finalise et complète l'espace décoratif qui sert de support au blason. Une grande guirlande florale part de

chaque côté du blason pour retomber au niveau des travées latérales et remonter au niveau des parties extrêmes de l'attique, produisant ainsi un effet décoratif.



Figure 254 : blason du commanditaire

Conclusion

Exemplaire baroque assez éclectique, le retable de l'Immaculée présente une structure architecturale simple équilibrée par une répartition symétrique autour d'une niche centrale qui occupe l'espace total de l'axe vertical de l'œuvre. La particularité de ce retable se caractérise par deux aspects à la fois architecturaux et ornementaux. En effet les gradins servent de support à l'ensemble de l'œuvre, alors que le rôle habituel de ces derniers est essentiellement décoratif et fonctionnel. L'absence d'entablement entre les deux registres malgré la taille du retable contribue à alléger la structure architecturale de l'ensemble. La différence entre les deux corps est suggérée par les éléments d'ornementations qui encadrent la niche principale et les travées latérales, soit des *estipites* au premier corps et des colonnes torsées au second.

Le programme iconographique présenté sur l'œuvre lie la thématique du culte marial à celle de la valeur christologique. Les peintures de la travée latérale gauche mettent en valeur l'iconographie du Christ. L'iconographie de celles qui sont figurées sur la travée latérale

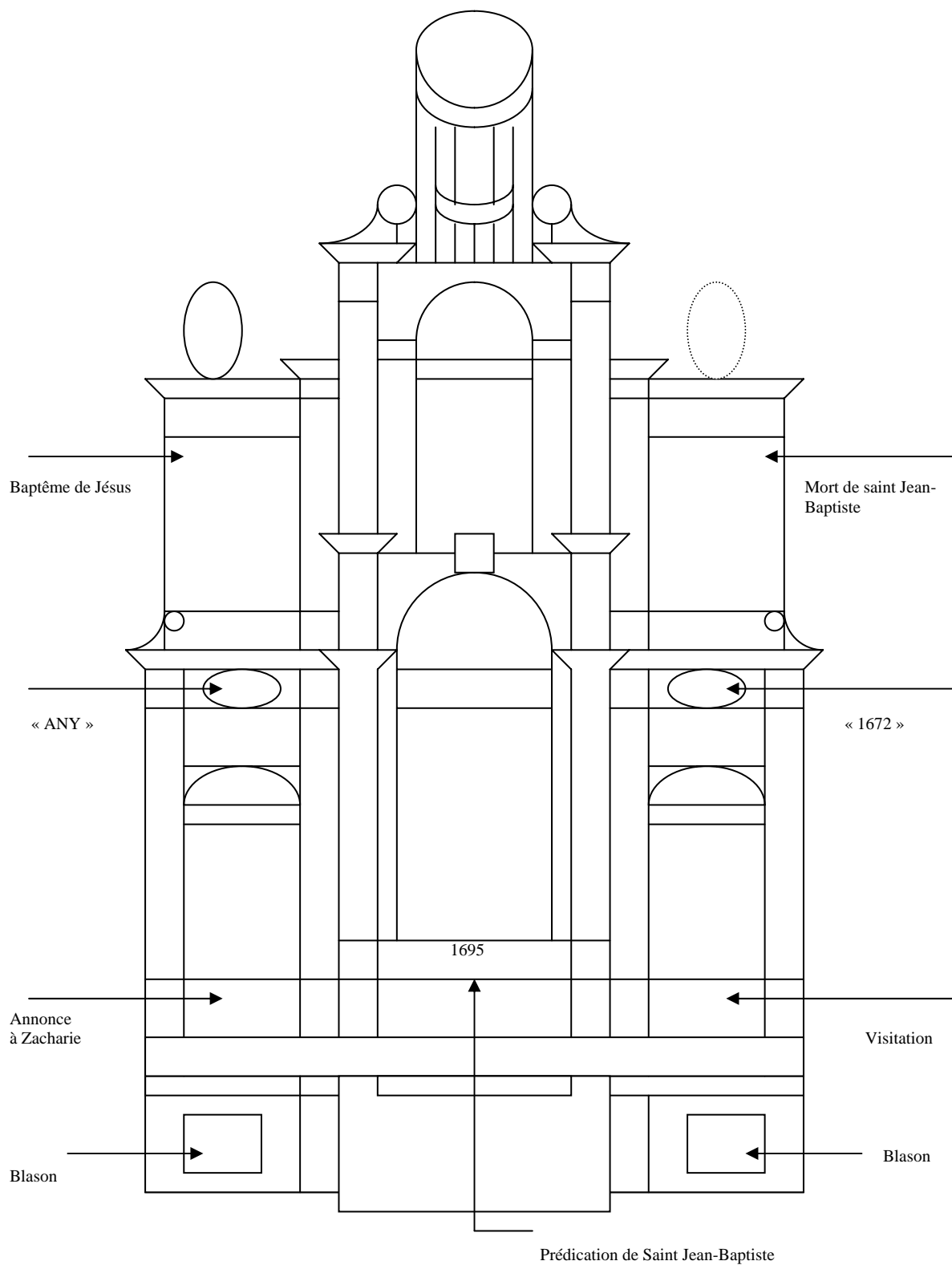
droite met en exergue le culte marial. Trois scènes sont à mettre en relation. En effet, l'Assomption de la Vierge à une double valeur. Assimilée par analogie à la Résurrection du Christ, elle répond en écho à l'Ascension du Christ. Ascension corporelle dans les deux cas, elle ressuscite la Vierge comme son fils trois jours après sa mort, et monte au ciel accompagnée ou non par des anges.⁵⁵²

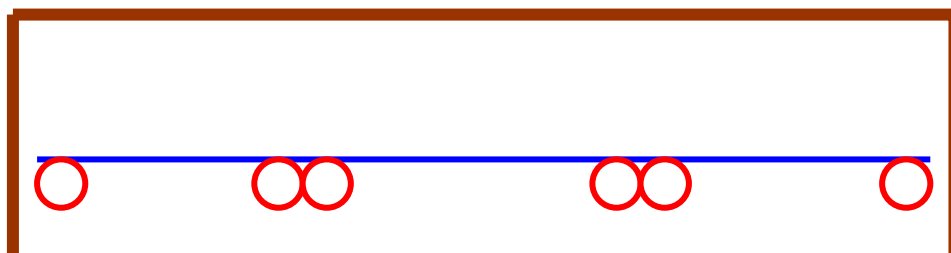
L'analyse iconologique du programme présenté met sans aucun doute en valeur le culte de la Vierge, thème prédominant de l'œuvre. Renforcé par l'analogie qui est faite avec celui du Christ, le culte marial ne prend que plus de valeur dans un contexte perturbé par les luttes religieuses qui opposent la réforme à la Contre-Réforme.

⁵⁵² Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.52 : l'Assomption va se muer en Ascension à partir du XVIème siècle. La Vierge s'élève seule. Il s'agit de la femme de l'apocalypse (Ap.12).

RETABLE DE SAINT JEAN-BAPTISTE
DE L'ÉGLISE PAROISSIALE
DE CADAQUES.

Retable : saint Jean-Baptiste	Date(s) : 1672-1695
Vocable d'origine : saint Jean-Baptiste	
Iconographie : hagiographique	
RETABLE	
Lieu : chapelle latérale, église paroissiale de Cadaquès	
Auteurs : inconnu	
FORME ET MATIERE	
Matière : bois polychrome / dorure	
Typologie : triptyque linéaire	
Mesures :	
hauteur : 6m60	
largeur : 4m23	
profondeur : approximativement 1m41	
DOCUMENTATION	
Néant	
PUBLICATIONS	
Pérez, A., Vehí, J. : <i>El retaule de Cadaquès</i> , éd. Pórtic, décembre 2001.	





Structure typologique et emplacement de l'œuvre



Typologie

Ce triptyque linéaire est structuré par quatre registres horizontaux composés par un socle, une prédelle, un corps principal, un second corps. L'ensemble de l'œuvre est couronné par un tambour. Trois travées verticales, une centrale et deux latérales le divisent. La typologie du retable s'adapte parfaitement à la paroi de la chapelle à laquelle il est adossé.

Socle



Représenté à chaque extrémité du socle, dans un écu ovale⁵⁵³ italien est figuré sur champs d'or, l'emblème de la ville de Cadaquès (Fig. 256). Une ornementation à la fois végétale et classique se terminant en chef et en pointe en volutes, l'entoure.

Figure 256 : blason de Cadaquès

Une frise ornementée par une décoration végétale formant courbes et contre-courbes surmonte et termine le compartiment sur lequel le blason est figuré. Un gradin décoré par des motifs de type végétal et des têtes d'ange ailées surmontent l'autel. Etant donné la pièce rajoutée en-dessous de celui-ci, on peut supposer qu'un second gradin, probablement disparu, devait y être placé.

Prédelle

Le socle est séparé de la prédelle par un panneau de forme rectangulaire ornementé par des feuillages se terminant dans leurs parties extrêmes par des volutes au milieu desquelles sont figurées des têtes d'ange ailées, flanquées par de grands et étendus motifs végétaux. Cette disposition ornementale accentue le dynamisme décoratif de l'ensemble (Fig. 257). Chaque travée présente une scène narrative faisant référence directement ou indirectement à saint Jean-Baptiste.

⁵⁵³ Egalement écu français du XVIIIème siècle.



Figure 257 : détails décoratifs

Travée centrale :

Représentée dans un cadre rectangulaire et encadrée par deux pilastres est figurée la scène sculptée en demi-relief qui évoque l'épisode de la prédication de saint Jean-Baptiste (Fig. 258). Considéré par les Evangélistes comme le dernier des prophètes, il annonce la venue du Messie et le précède⁵⁵⁴ : ce qui lui vaut le nom de « Précurseur ». Jean-Baptiste mène une vie ascétique annonçant la venue du Messie, à laquelle il faut se préparer dans le repentir.⁵⁵⁵ Pierre et André feront parti de ses disciples.

L'espace dans lequel est figurée la scène de la prédication de saint Jean-Baptiste se divise en deux parties : à gauche, pour équilibrer légèrement l'effet de masse figuré à droite, sont représentés des arbres qui non seulement permettent de fixer un décor de fond mais aussi répartissent l'espace géométrique de l'ensemble de la composition. A droite, représentés debout et assis pour trois d'entre eux, un groupe de sept disciples dirigés vers saint Jean-Baptiste. Au centre de la composition, le personnage central, saint Jean-Baptiste, figuré tenant dans sa main gauche un bâton rehaussé d'une croix, s'adresse à l'auditoire représenté face à lui. Derrière lui, près des arbres est représenté couché, un agneau, son principal attribut.

⁵⁵⁴ (Mt 11, 13) : « En effet, tous les Prophètes et la Loi ont prophétisé jusqu'à Jean ».

⁵⁵⁵ (Lc 3, 2-6) : « (...) sous le pontificat d'Anne et de Caïphe, la parole de Dieu fut adressée à Jean, le fils de Zacharie, dans le désert. Il vint alors dans toute la région du Jourdain, proclamant un baptême de conversion pour la rémission des péchés, comme il est écrit au livre des paroles d'Isaïe le prophète : Voix de celui qui crie dans le désert/ Préparez le chemin du Seigneur (...) / Et toute chair verra le Salut de Dieu. »



Figure 258 : prédication de saint Jean-Baptiste

Deux pilastres ornementés par deux figures féminines sculptées en bas relief séparent la travée centrale de la prédelle de celle des travées latérales. Représentations n'ayant aucun lien avec le programme iconographique présenté sur cette œuvre, ces deux figures peuvent être une allusion directe ou indirecte aux commanditaires de l'œuvre ou encore à la participation de mécènes. Cependant on remarque que la facture stylistique est tout à fait différente de celle qui figure sur l'ensemble de l'œuvre. Trois hypothèses peuvent se poser : soit l'auteur de ces icônes n'est pas celui du retable, soit cette partie fut refaite suite à sa destruction ou à sa disparition, soit ces pièces ont été rajoutées ultérieurement. Ce qui tend à supposer que cette partie serait plus récente que l'ensemble de l'œuvre. On observera à ce sujet, la similitude de l'encadrement de la figurine avec celui qui est représenté sur le socle, qui entoure le blason dont la facture semble récente.

Travées latérales :

Travée latérale gauche :

Dans un cadre rectangulaire de taille inférieure à celui qui est représenté sur la travée centrale est figurée la scène de l'Annonce à Zacharie (Fig. 259).

La tradition raconte que Zacharie, selon la coutume sacerdotale alors qu'il officiait devant Dieu, fut désigné pour faire brûler l'encens à l'intérieur du sanctuaire du Seigneur. Alors qu'il oeuvrait dans sa tâche, l'archange Gabriel vint lui annoncer que sa femme Elisabeth allait donner naissance à un fils qu'il nommerait Jean. Face à la crainte et à l'incrédulité du grand prêtre, l'archange Gabriel lui apprend qu'il sera frappé de mutisme jusqu'au jour où la

prédiction se réalisera. Quand il sortit du sanctuaire, Zacharie fut atteint de mutisme et le peuple qui l'attendait à l'extérieur comprit qu'il avait eu une vision dans le sanctuaire.⁵⁵⁶



Figure 259 : l'Annonce à Zacharie

L'iconographie de la scène figurée est conforme au passage de l'Évangile. À gauche de la composition et à droite de l'autel est représenté l'archange Gabriel reconnaissable à ses grandes ailes. Il vient annoncer à Zacharie, figuré à droite de la composition, représenté en grand prêtre, la naissance de son fils Jean. Au centre est figuré l'autel sur lequel est placée une immense urne contenant l'encens en train de brûler. La nappe qui recouvre l'autel ainsi que le socle de ce dernier sont décorés par des motifs ornementaux de type végétal représentés avec une certaine finesse dans le trait.

Deux pilastres ornementés par une tête d'ange ailée située au niveau du premier tiers de la pièce sur un fond décoratif basé sur des motifs de type végétal encadrent cette partie de la prédelle.

Travée latérale droite :

Dans un encadrement similaire à celui de la travée opposée est représentée la scène de la Visitation (Fig. 260).

⁵⁵⁶ (Lc 1, 8-22) : « Or, Zacharie officiait devant Dieu (...) désigné par le sort pour faire brûler l'encens (...) lui apparut un ange du Seigneur debout à droite de l'autel de l'encens (...) l'ange lui dit : « Sois sans crainte (...) ta femme Elisabeth t'enfantera un fils, à qui tu donneras le nom de Jean (...) ». Zacharie dit à l'ange : « Comment le saurai-je ? Je suis, moi un vieillard et ma femme est âgée ». L'ange lui répondit : « Je suis Gabriel(...) j'ai été envoyé pour te parler et t'annoncer cette bonne nouvelle. Or voici que tu vas être muet (...) jusqu'au jour où cela arrivera, parce que tu n'as pas cru à mes paroles (...) ». Le peuple attendait Zacharie (...). Mais quand il sortit il ne pouvait leur parler (...) il leur faisait des signes et demeurait muet ».

Episode exposé par saint Luc dans son évangile (1, 39-56), il explique comment Marie enceinte rend visite à sa cousine Elisabeth : « *En ce temps-là, Marie partit pour gagner en hâte (...), une ville de Juda. Elle entra chez Zacharie et salua Elisabeth. Comme Elisabeth entendit la salutation de Marie, l'enfant tressaillit dans son sein* ». ⁵⁵⁷ Elle associa ce premier signe de la présence du futur Jean-Baptiste à la salutation de la Vierge : « *Bénies es-tu entre les femmes, et béni le fruit de ton sein ! Et d'où m'est-il donné que vienne à moi la mère de mon Seigneur ? Car voici : comme le son de ta salutation frappait mes oreilles, l'enfant a tressailli de joie dans mon sein* ». ⁵⁵⁸

L'iconographie de la scène représentée met en exergue le moment de la rencontre entre Marie et sa cousine Elisabeth. Quatre personnages composent la scène : Joseph, Marie, Elisabeth et Zacharie. Personnages principaux de la scène, Marie et sa cousine Elisabeth occupent le centre de la composition. Saint Joseph et Zacharie sont figurés derrière leurs épouses respectives. La scène se passe à l'extérieur de la maison. Marie salue sa cousine Elisabeth. Les deux femmes s'inclinent l'une vers l'autre. ⁵⁵⁹

Deux pilastres identiques à ceux de la travée opposée flanquent le panneau sur lequel est représenté l'épisode de la Visitation.



Figure 260 : la Visitation

⁵⁵⁷ (Lc 1, 39-40)

⁵⁵⁸ (Lc 1, 42-44)

⁵⁵⁹ Cette représentation iconographique date de la fin du Moyen Age. Auparavant et ce depuis le XIIIème siècle, le développement de la piété mariale et l'influence de la littérature franciscaine feront que les représentations iconographiques de la Visitation présenteront Elisabeth à genoux devant Marie, s'inclinant devant l'Enfant Dieu et non devant la primauté de Marie comme on aurait tendance à le croire. Avec la fin du Moyen Age, on va assister à une modification dans l'attitude des deux femmes. Elisabeth ne s'agenouille plus mais embrasse sa cousine Marie.

Corps principal

En dehors de l'image centrale bien qu'elle ne soit pas le vocable d'origine du retable, l'ensemble des images ne seront pas commentées étant donné qu'elles sont récentes et qu'elles ne représentent probablement pas l'icône d'origine. Le commentaire se limitera à l'analyse architecturale et décorative de cette partie de l'œuvre.

Travée centrale :

La niche principale dans laquelle est représenté saint Joseph est encadrée par deux paires de colonnes torses qui la séparent des travées latérales (Fig. 261).



Figure 261 : corps principal

Un caisson rectangulaire, représentant en surface une décoration de type végétal dorée, rappelant celle qui est figurée entre le socle et la prédelle, comportant en son centre la tête d'un ange ailée, sert de base à l'assise de la niche. Au niveau de la bordure du caisson, au milieu figure la date « 1695 », qui correspond aux travaux de dorure et de polychromie du retable. Sur le panneau de fond de la niche est figurée gravée en creux une ornementation formée par différents motifs d'origine végétale, dorée dans son intégralité. Au-dessus, la représentation d'un pendentif termine la décoration de la partie supérieure du panneau de fond. La partie supérieure de la niche se termine par un arc en plein cintre, qui s'insère en décalage dans le second corps et rompt ainsi l'entablement qui sépare les deux registres.

Les colonnes torsées à six spirales qui la flanquent sont ornementées par une guirlande végétale disposée de façon hélicoïdale entre les spirales. Parmi les rinceaux de raisins sont représentés des petits anges en mouvement intercalés parfois avec des oiseaux picorant le fruit symbole de l'Eucharistie. Les chapiteaux sont de type corinthien. Ils comportent une corbeille avec deux rangées de feuilles d'acanthé au-dessus desquelles sont représentées les volutes figurées à chaque extrémité, séparées par une rosette (Fig. 262 et 263).



Figure 262: colonnes torsées

Travées latérales gauche et droite :

Divisées en deux parties, elles incorporent une niche qui occupe les trois-quart du compartiment prévu à cet effet ainsi qu'un panneau rectangulaire richement ornementé dans la partie supérieure. Terminées par un arc en plein cintre, elles comportent une décoration en forme de pendentif dans le dernier tiers supérieur du panneau de fond. Le reste

est doré en intégralité. Une petite « frise » les sépare du panneau situé au-dessus. Décoré par une ornementation de type végétal, représentant des feuillages ondulés terminés par des volutes, le panneau comporte en son centre un cartouche sur lequel il est inscrit, pour celui de la travée latérale gauche « Any » et pour celui de droite « 1672 », probablement la date de la fin des travaux de fabrication de l'œuvre (Fig. 8).



Figure 263 : cartouche et chapiteaux corinthiens

Au-dessus, un entablement sépare les travées latérales du corps principal de celles du second corps. Un demi-fronton brisé est figuré au-dessus de chaque colonne située aux extrémités gauche et droite de cette partie du retable.

Entablement

Un entablement formé par un architrave orné de motifs végétaux et d'une tête d'ange ailée en son centre, comportant une petite frise rehaussée d'une corniche saillante au niveau des colonnes, est brisé dans sa partie centrale par l'arc en plein cintre qui structure la partie supérieure de la niche principale.

Second corps

Plus un second corps qu'un attique, ce registre du retable présente dans sa partie centrale une niche de taille inférieure à celle qui est située au premier corps, et sur chacune des travées latérales, une scène sculptée en demi-relief.

Travée centrale :

Encadrée par deux colonnes torsées à six spirales moins volumineuses que celles du registre inférieur, une niche décorée de façon identique joue à la fois le rôle dans sa partie supérieure, d'attique, étant donné son décalage mais aussi celui d'élément central du second corps. Les colonnes torsées qui la flanquent, reposent sur une console soutenue par un ange adossé à cette dernière, représenté sous forme d'atlante. Il donne ainsi l'impression de soutenir l'ensemble de la structure architecturale. Une tête d'ange ailée est représentée de chaque côté de la partie supérieure de la niche.

Travée latérale gauche :

Dans un cadre rectangulaire sculpté en demi-relief est représentée la scène du Baptême de Jésus par saint Jean Baptiste (Fig. 264). Mentionné par chacun des Évangélistes, la tradition relate l'arrivée de Jésus sur les bords du Jourdain et la proposition qu'il fait à Jean de le baptiser. Ce dernier s'y refusa considérant que c'est lui qui devait être baptisé par Jésus et non le contraire. Jésus lui rétorque qu'il s'agit « *d'accomplir toute justice* », ordonnée par Dieu. Après le baptême de Jésus, l'Esprit de Dieu descendit du ciel « *comme une colombe* », et une voix venue des cieux dit : « *Celui-ci est mon Fils bien-aimé, objet de ma prédilection* ». ⁵⁶⁰

La composition met en valeur l'acte du baptême. A gauche est représenté Jésus en attitude de prière, au tiers immergé dans le Jourdain recevant le baptême. A droite, Jean baptise le Christ de sa main droite. Dans la partie supérieure gauche on aperçoit la colombe de l'Esprit Saint. Au second plan le décor de fond représente un paysage composé d'arbres disposés de chaque côté de la scène.

Le panneau est finalisé par un architrave, décoré par une ornementation végétale courbée dans son ensemble et une corniche qui servent de support à la pièce décorative qui appartient à

⁵⁶⁰ Le baptême du Christ est un récit relaté par les quatre évangélistes avec quelques variantes selon les cas : (Mt 3, 13-17) : « *Alors survient Jésus. Il venait de Galilée au Jourdain (...) pour être baptisé (...). Mais Jean s'en défendait, en disant : « C'est moi qui ai besoin d'être baptisé par toi et tu viens à moi ». Jésus lui répondit : « (...) que nous accomplissions ainsi toute justice. » Une fois baptisé, Jésus sortit aussitôt de l'eau (...) il vit l'Esprit de Dieu, comme une colombe (...). Et du ciel une voix disait : « Celui-ci est mon Fils... ».* (Mc 1, 9-11) : « *Et il arriva (...) que Jésus vint de Nazaret de Galilée et fut baptisé par Jean dans le Jourdain (...) il vit les cieux se fendre et l'Esprit, comme une colombe (...). Une voix vint du ciel (...).* (Lc 3, 21-22) : « *Or comme tout le peuple avait été baptisé et tandis que Jésus (...) était en prière (...). L'Esprit Saint descendit sur lui (...) comme une colombe. Et une voix vint du ciel (...).* (Jn 1, 29-34) : « *Le lendemain il voit Jésus qui vient vers lui et lui dit : « Voici l'Agneau de Dieu (...). Et Jean rendit ce témoignage : « J'ai vu l'Esprit descendre tel une colombe, du ciel, et il est demeuré sur lui (...).* ».

l'attique. A droite, un pilastre sert de jonction entre la niche principale et la travée latérale. L'orle de cette partie extrême du retable présente des éléments architectoniques à motifs courbés et dorés qui termine l'aspect décoratif de l'œuvre.

Travée latérale droite :

Sur un panneau identique à celui de la travée opposée est figurée dans un cadre similaire, la scène de la décapitation de Jean Baptiste (Fig. 265). Au centre de la composition, Jean-Baptiste à genoux, est entouré par ses bourreaux. Au second plan un décor architectural. Une masse nuageuse est représentée dans la partie supérieure de la composition.

La tradition relate que le tétrarque Hérode fait emprisonner Jean pour avoir dénoncé l'union incestueuse d'Hérode Antipas avec l'épouse de son frère, Hérodiade⁵⁶¹. A l'occasion de la célébration de son anniversaire Hérode invita ses officiers et les notables de la ville de Galilée. Salomé⁵⁶², fille d'Hérode Philippe, frère du tétrarque, et d'Hérodiade, vint danser pour l'anniversaire de son oncle. Ce dernier subjugué par la prestation de sa nièce, lui demanda ce qu'elle souhaitait en compensation⁵⁶³. Elle abuse de la faiblesse de son oncle et à l'instigation de sa mère Hérodiade, elle demande qu'on lui apporte la tête de Jean-Baptiste sur un plateau. Le tétrarque paraissant contrarié face à cette demande⁵⁶⁴, lui concède sa requête et fait décapiter Jean Baptiste. On apporte la tête du supplicié sur un plateau qu'elle présenta à sa mère Hérodiade, instigatrice de la mort du prophète.

⁵⁶¹ (Lc 3, 19-20)

⁵⁶² Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...op.cit.*, p.302 : princesse juive, elle est la fille d'Hérodiade et d'Hérode Philippe. Après avoir dansé pour le festin d'Hérode son oncle, elle obtint de lui en récompense la tête Jean-Baptiste (Mt 14, 3-11 ; Mc 6, 17-28 ; Lc 3, 19-20).

⁵⁶³ (Mc 6, 22-25) : « *Tout ce que tu me demanderas, je te le donnerai, fût-ce la moitié de mon royaume* ». Elle sortit et demanda à sa mère ce qu'il fallait demander. Cette dernière lui répondit « *la tête de Jean le Baptiste* ». C'est alors qu'elle dit à son oncle : « *Je veux que, sur le champs tu me donnes sur un plat la tête de Jean le Baptiste* ».

⁵⁶⁴ Matthieu relate dans son évangile (4, 1-5) qu'Hérode connaissant la renommée de saint Jean-Baptiste, - « *C'est Jean le Baptiste ! Il est ressuscité d'entre les morts et c'est pourquoi le pouvoir agit en lui* » - n'osa pas le faire tuer quand il le fit arrêter. Il le fit emprisonner à cause de la femme de son frère, Hérodiade car Jean en avait révélé l'infidélité. Hérode ne le fit pas mourir par crainte de la réaction du peuple qui considérait Jean comme un prophète. C'est pour cela qu'Hérode fut « *contrarié* » de la demande de sa nièce Salomé, étant donnée que ce dernier lui avait fait serment devant les convives de lui donner ce qu'elle demanderait. Contrariété peut-être simulée si on se réfère à la *Légende dorée* de Voragine (p.547), - « *Que hubo malicioso fingimiento en el dolor manifestado por el rey Herodes cuando oyó la petición de la muchacha, lo insinúa la Historia Escolástica(...): cabe crear que la muerte de Juan y todas sus circunstancias se llevaron a cabo de acuerdo con un plan previa y secretamente tramado por Herodes y la mujer con quien vivía* » - puisque il est précisé que les instigateurs de la mort de saint Jean-Baptiste avaient agi selon un plan conçu au préalable.



Figure 264 : baptême de Jésus



**Figure 265: décapitation de saint
Saint Jean-Baptiste.**

Attique

L'attique présente en son centre un tambour richement ornementé qui couronne l'œuvre (Fig. 266). Au-dessus de la travée latérale gauche est représentée une pièce architectonique en forme de médaillon sur laquelle est figuré sculpté en demi-relief le buste d'un personnage masculin difficile à identifier. Est-ce l'image d'un saint ? Difficile à préciser. Cette pièce ne figure pas au-dessus de la travée latérale droite du retable. Probablement détruite, elle devait figurer à l'origine à cet emplacement ne serait-ce que par symétrie constructive avec celle qui est encore présente sur la travée latérale opposée (Fig. 267).



Figure 266 : tambour



Figure 267 : attique

Conclusion

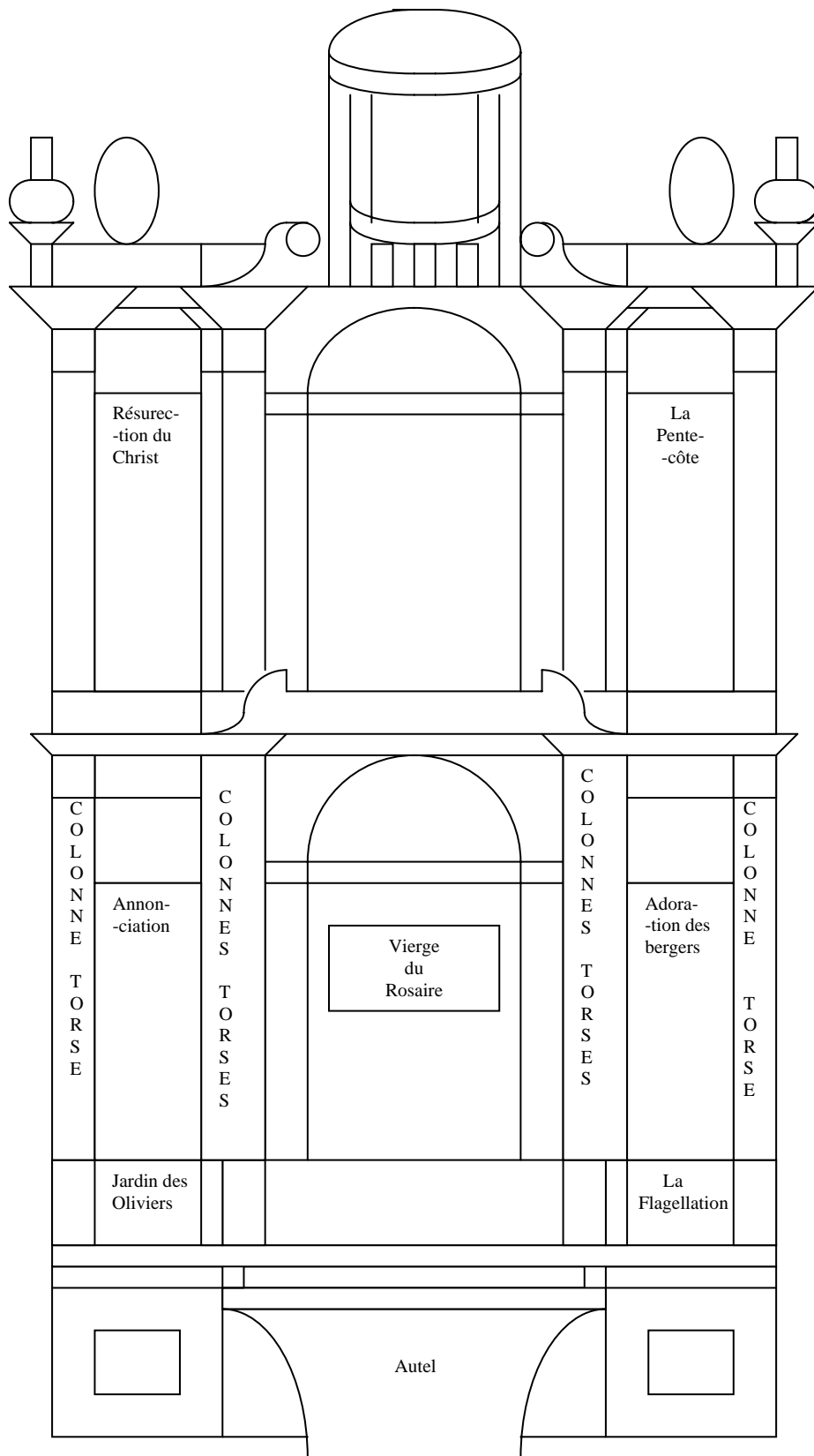
Œuvre de taille moyenne, le retable de saint Jean-Baptiste présente de nombreuses caractéristiques de style baroque de par sa structure architecturale et ornementale. Fabriqué lors du derniers quart du XVIIème siècle, il appartient à la troisième phase de l'évolution du retable baroque catalan déterminé par César Martinell⁵⁶⁵. La caractéristique prédominante se définit par l'emplacement de la niche principale dont l'érection dans le registre supérieur rompt l'entablement qui sépare les deux corps du retable. Le programme iconographique

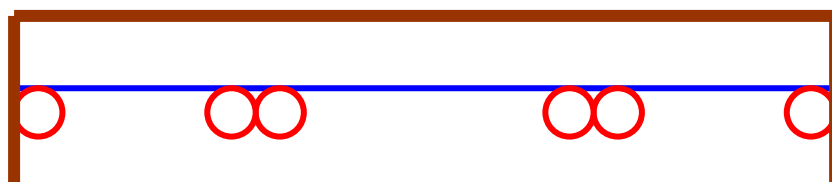
⁵⁶⁵ Martinell, C., : *Arquitectura i escultura... Vol.XI, op.cit.*p.64 : le schéma de référence est répertorié sous la lettre « L ».

présente différents épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste. Si on considère que sur les œuvres on représentait sous forme de scènes narratives la vie du saint titulaire, on peut donc établir l'hypothèse que le vocable d'origine du retable que nous venons de commenter est celui de saint Jean-Baptiste et non celui de saint Joseph, dont l'image récente trône dans la niche principale.

**RETABLE DE LA VIERGE DU ROSAIRE
DE L'EGLISE PAROISSIALE DE
CADAQUES**

Retable : Vierge du Rosaire	Date(s) : 1682
Vocable d'origine : Vierge du Rosaire	
Iconographie : mariale, anges.	
RETABLE	
Lieu : chapelle latérale, église paroissiale de Cadaquès.	
Auteur : inconnu	
FORME ET MATIERE	
Matière : bois polychrome/dorure	
Typologie : triptyque linéaire	
Mesures :	
hauteur : 7m15 (support inclus)	
largeur : 3m77	
profondeur : approximativement 1m	
DOCUMENTATION	
Néant	
PUBLICATIONS	
Pérez, A. Vehí , J. : « <i>El retaule de cadaquès</i> », éd. Pórtic, décembre 2001.	





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

Figure 268 : retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale de Cadaquès (page suivante)



Typologie

Triptyque linéaire structuré par cinq registres, soit un socle, une prédelle, deux corps et un attique et divisé par trois travées verticales, le retable de la Vierge du Rosaire présente une typologie architecturale appartenant à la fois à la première et à la seconde phase de l'évolution du retable baroque déterminée par César Martinell.⁵⁶⁶ L'ensemble de l'œuvre est d'origine en dehors des images placées dans les niches, ces dernières étant récentes.

Socle

A chaque extrémité du socle est représenté un écu sphérique ornementé par des motifs décoratifs courbés et se terminant en volutes notamment en chef et en pointe (Fig. 269). Sur champs d'or est représentée une rose émail or, en relief. Aurora Pérez⁵⁶⁷ l'identifie comme étant le blason de la confrérie du Rosaire, étant donné que la rose est la fleur de la Vierge du Rosaire. Hypothèse tout à fait probable car le programme iconographique relève de la thématique mariale et présente dans les scènes sculptées en relief des épisodes des Mystères du Rosaire. L'ensemble du blason est encadré et figure sur un fond rouge. On observera la similitude dans la représentation de l'écu ainsi que la facture stylistique dans sa figuration avec les écus des retables de saint Joseph et de saint Sébastien, placés dans deux autres chapelles de l'église.



Figure 269 : blason de la confrérie du Rosaire

⁵⁶⁶ Martinell, C. : *Arquitecturas i esculturas a Catalunya*, Monumenta Cataloniae, Vol.I, pp.62 et 63.

⁵⁶⁷ Pérez, A., Vehi, J. : *El retaule de Cadaqués*, éd.Portic, décembre 2001, p139.

Au-dessus des panneaux latéraux une pièce rectangulaire, sculptée en demi-relief représentant une décoration de type végétal sépare cette partie du socle de la prédelle. Au centre deux gradins reposant sur la table d'autel sont décorés par une ornementation de type végétal.

Prédelle

Respectant le typologie du retable, la prédelle présente dans sa partie centrale un panneau décoratif et deux scènes sculptées en relief au niveau des travées latérales (Fig. 270).

Travée centrale :

En dessous de la niche principale située au premier corps de l'œuvre est placé un panneau doré en intégralité sur lequel figurent des motifs décoratifs de type végétal formant une sorte de médaillon dans sa partie centrale, dans lequel est représentée un tête d'ange ailée. Au centre du panneau est placé un support sous forme de console, soutenu par un ange. L'ange est représenté sous forme d'atlante, soutenant sur ses épaules et sur sa tête le support auquel il est adossé.

Le panneau est encadré par deux pilastres qui soutiennent les colonnes torsées qui flanquent la niche principale du registre supérieur. Une ornementation végétale répartie de façon symétrique décore la face du pilastre. Au centre est située une tête d'ange ailée sculptée en demi-relief.



Figure 270 : prédelle, travée centrale

Travée latérale gauche :

Dans un cadre rectangulaire, encadré par deux pilastres ornementés par une décoration de type végétal est représentée la scène du Jardin des Oliviers (Fig. 271).

Au centre de la composition est figuré Jésus agenouillé, s'adressant à l'ange représenté dans l'angle supérieur droit de l'encadrement. Pierre, Jacques et Jean sont endormis et se situent

au niveau des angles inférieurs du cadre (deux à gauche et un à droite). L'ange est disposé au milieu d'une masse nuageuse tenant dans sa main droite une croix et dans la gauche un calice. L'épisode du Jardin des Oliviers est relaté par trois des quatre évangélistes : Matthieu (26, 36-46), Marc (14, 32-42) et Luc (22, 40-46). Après la Cène, le Christ se rend au jardin de Gethsémani, au pied du mont des Oliviers. Il laisse ses disciples, « *Asseyez-vous ici pendant que j'irai là-bas pour prier* ». ⁵⁶⁸ Il se fait accompagner par Pierre, Jacques et Jean et leur demande de veiller avec lui. Il se mit face contre terre et se mit à prier son Père : « *Mon Père, s'il est possible, que cette coupe s'éloigne de moi ; cependant, non pas comme je le veux, mais comme tu le veux !* ». ⁵⁶⁹ A trois reprises Jésus va réveiller ses trois disciples les invitant à veiller à ses côtés. La première fois il dit à Pierre : « *ainsi vous n'avez pas pu veiller une heure avec moi. Veillez et priez pour ne pas succomber à la tentation. Si l'esprit est ardent la chair est faible.* ». ⁵⁷⁰ Il s'éloigne à nouveau et se remet à prier à s'adressant à Dieu : « *Mon Père, si cette coupe ne peut passer sans que je la boive, que ta volonté soit faite.* » ⁵⁷¹. Il revint auprès de ses disciples qu'il trouva à nouveau endormis. Il s'éloigne d'eux et se remet à prier en répétant les mêmes paroles. C'est alors qu'il dit à ses disciples après les avoir rejoints pour la dernière fois : « *Dormez donc et reposez-vous ! Voici qu'approche l'heure où le Fils de l'homme va être livré aux mains de pécheurs. Debout, allons ! Voici tout proche celui qui me livre.* ». ⁵⁷² La mention faite par les trois évangélistes concernant ce moment de la vie du Christ tend à montrer l'angoisse mortelle que ressent Jésus tout en faisant confiance à son Père. Seule la version de saint Luc diffère car ce dernier fait intervenir un ange qui le « fortifie » dans son angoisse et dans son « agonie » : « *Alors lui apparut un ange, venant du ciel, qui le fortifiait. Puis entré en agonie, il pria plus instamment. Sa sueur devint comme de grosses gouttes de sang qui découlaient jusqu'à terre* ». ⁵⁷³

Peu traité avant le XI^{ème} siècle, l'agonie du Christ apparaît avec une certaine retenue dans les cycles de la Passion. Cette représentation va connaître un essor à partir du XV^{ème} étant donné l'influence croissante de la « nouvelle dévotion » promue par l'ardeur mystique qui sera représentée par le biais du mystère de la Passion. En effet dans l'art du XIV^{ème} siècle, les artistes représentent la scène de la prière du Christ, à genoux face à un rocher, au centre de la composition, avec ses trois disciples endormis. On trouvait souvent la représentation de la Main de Dieu. Cet élément iconographique va être remplacé vers le XV^{ème} siècle par des

⁵⁶⁸ (Mt 26, 36), (Mc 14, 32).

⁵⁶⁹ (Mt 26, 39), (Mc 14, 36), (Lc 22, 42).

⁵⁷⁰ (Mt 26, 40-41), (Mc 14, 37-38).

⁵⁷¹ (Mt 26, 42).

⁵⁷² (Mt 26, 45-46), (Mc 14, 41).

⁵⁷³ (Lc 22, 43-44).

anges. Le calice mentionné par Jésus dans sa prière sera placé dans la main de l'ange auquel il s'adresse, ce dernier tenant parfois une croix.

L'angoisse du Christ sera mise en valeur dans les histoires narratives du cycle de la Passion à la fin du Moyen Age. Le type du Christ agenouillé face à l'ange au calice, accompagné par ses trois disciples endormis fixera la typologie iconographique de la scène du Jardin des Oliviers.⁵⁷⁴



Figure 271 : le Jardin des Oliviers

Travée latérale droite :

Dans un cadre rectangulaire similaire à celui de la travée latérale opposée est représentée la scène de la Flagellation du Christ (Fig. 272).

Episode de la vie du Christ seulement signalé⁵⁷⁵ par trois des quatre évangélistes, le thème de la flagellation apparaît dans l'art à partir du IX^{ème} siècle. Après avoir interrogé Jésus, Pilate le livre aux soldats qui le flagellent à coups de fouets.

La composition présente en personnage central le Christ attaché les mains liées à une colonne basse. Après le Concile de Trente le modèle de colonne a changé. En effet, jusqu'au XIV^{ème} siècle, le modèle de colonne était celui de l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem,

⁵⁷⁴ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., pp. 190-191.

⁵⁷⁵ A la différence d'autres passages de la vie de Jésus, l'épisode de la flagellation n'est pas relaté dans les évangiles. Matthieu (27, 26) dit : « Alors il relâcha Barabbas. Quant à Jésus, il le fit flageller et il le livra pour être crucifié. ». Marc (15,15) donne également l'information concernant la flagellation : « Pilate voulant donner satisfaction à la foule, leur relâcha Barabbas. Et il livra Jésus, après l'avoir fait flageller, pour qu'il soit crucifié ». Enfin Jean (19, 1-3) est le seul à relater le passage d'une façon un peu plus détaillée en précisant certains détails du contexte dans lequel se déroule la flagellation : « Alors Pilate prit Jésus et le fit flageller. Et les soldats, tressant une couronne d'épines, la lui mirent sur la tête, et ils le revêtirent d'un manteau pourpre. Et ils s'avançaient vers lui en lui disant : « Salut, roi des Juifs ! » et ils lui donnaient des soufflets ».

c'est à dire une colonne haute et mince. Après Trente les artistes ont représenté une colonne basse, celle qui figure sur la scène représentée à la prédelle du retable, inspirée d'un type de colonne en forme de balustrade « *conservée depuis le XIIIème siècle dans la basilique de Sainte-Praxède de Rome* ». ⁵⁷⁶ La colonne de Sainte-Praxède entre dans l'art à la fin du XVIème. Le XVIIème siècle la diffusera.

Au premier plan, encadrant le Christ, sont représentés ses deux bourreaux en train de le flageller. A l'extrême droite de la composition est figuré un troisième soldat, tenant une lance dans la main droite, observant l'acte de flagellation. Au second plan sont représentés des éléments architecturaux laissant penser que la flagellation se déroule dans le prétoire de Ponce Pilate.



Figure 272 : la Flagellation

Corps principal

Divisé en trois travées, le registre principal du retable présente au niveau de la travée centrale, la niche principale dans laquelle devait figurer l'image d'origine de la Vierge du Rosaire, titulaire de l'œuvre, et au niveau des travées latérales, sont représentées la scène de

⁵⁷⁶Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible...*, *op.cit.*, p.161.

l'Annonciation pour celle de gauche et la scène de l'Adoration des bergers pour celle de droite.

Travée centrale :

Dans une niche encadrée par deux colonnes torsées à six spirales ornementées par une guirlande hélicoïdale, est figurée une image récente de la Vierge du Rosaire tenant l'Enfant dans ses bras.

Terminée dans la partie supérieure par un arc en plein cintre, ornementé par une décoration de type végétal, elle présente une décoration en forme de pendentif au niveau du tiers supérieur sur le panneau de fond qui la conforme. Peu profonde, elle ne comporte pas de décoration sur les parois internes si ce n'est en-dessous de l'arc. Deux têtes d'ange ailées disposées de chaque côté de l'arc terminent la décoration du panneau. Au niveau de la clé de l'arc figure un tête d'ange ailée.

Travée latérale gauche :

Dans un cadre rectangulaire rehaussé d'un panneau décoratif sur lequel figure représenté dans un médaillon le buste d'un personnage non identifié et encadré par deux colonnes torsées, est représentée la scène de l'Annonciation (Fig. 274).

On observe que les colonnes torsées sont identiques à celles qui sont sur les retables de saint



Joseph et de saint Sébastien : elles sont structurées par six spirales entre lesquelles est disposée de façon hélicoïdale une guirlande de type végétal. Des rinceaux de raisins, des oiseaux les picorant et des anges représentés en mouvement forment l'ornementation qui constitue la guirlande. Les chapiteaux d'ordre corinthien présentent en corbeille une double rangée de feuilles d'acanthé, des volutes dans les parties extrêmes et un rosette entre les volutes. Les factures stylistique et architecturale sont identiques (Fig. 273). Il est probable que ces trois retables furent fabriqués par le même sculpteur.

Figure 273 : colonnes torsées

Au premier plan dans l'angle inférieur droit, est représentée Marie à genoux, en train de prier. Disposé devant elle, un lutrin, sur lequel repose un livre. En face, l'archange Gabriel reconnaissable à ses grandes ailes, représenté sur une masse nuageuse, pénètre dans la cellule

de la Vierge pour lui annoncer qu'elle mettra au monde un fils qu'elle nommera Jésus.⁵⁷⁷ Il tient dans sa main droite le bâton de messager et montre de sa main gauche l'image de Dieu représenté au-dessus dans une masse nuageuse. L'image de Dieu le Père est reconnaissable par la présence d'un de ses principaux attributs : le globe terrestre qu'il tient dans sa main gauche. Il semble effectuer un geste de bénédiction de la droite. En dessous de l'image de Dieu est représentée également dans la masse nuageuse, la colombe de l'Esprit Saint. Cette dernière marque le caractère surnaturel de la scène. Au second plan, le décor de fond représente la chambre ou la cellule de la Vierge. Une porte rehaussée par un arc en plein cintre surmonté d'un édicule, représentée derrière la Vierge, côté droit du cadre, délimite l'espace. Le ciel représenté dans la partie supérieure de l'encadrement semble envahir la cellule.

Le caractère intime et touchant de l'Annonciation du Moyen Age va revêtir dans l'art du XVIIème siècle un aspect beaucoup plus surnaturel. Tous les éléments qui peuvent rappeler la réalité (lit, âtre, etc.) ont disparu de la composition. La présence du ciel, des masses nuageuses contribuent à accentuer le rapport entre ciel et terre que les artistes d'alors voulaient mettre en exergue. Emile Mâle souligne que la « *vierge d'autrefois, isolée dans sa cellule, n'eût ni assez de grandeur, ni assez de mystère ; il fallait que l'on comprit que les anges et Dieu lui-même attendaient sa réponse* ». ⁵⁷⁸

Au-dessus de l'encadrement est placé un panneau ornementé par des motifs de type végétal formant courbes et contre-courbes. Au centre dans une sorte de cartouche est figuré un personnage, non identifié sculpté en demi-relief. Des motifs de type végétal se terminant en volute, composent l'ornementation de l'orle du retable.



Figure 274: l'Annonciation

⁵⁷⁷ (Lc 1, 26-38) : « *Le sixième mois, l'ange Gabriel fut envoyé par Dieu (...) à une vierge fiancée à un homme de la maison de David (...). L'ange entra chez elle et dit : « Je te salue, comblée de grâce (...) tu enfanteras un fils auquel tu donneras le nom de Jésus. Il sera grand et sera appelé le Fils du Très-Haut(...). L'esprit saint viendra sur toi et la puissance du Très-Haut te prendra sous son ombre ; c'est pourquoi l'enfant saint qui naîtra sera appelé fils de Dieu.(...) Qu'il m'advienne selon ta parole. Et l'ange la quitta* ».

⁵⁷⁸ Mâle, E. : *L'art religieux après...op.cit.*, p. 240

Travée latérale droite :

Dans un encadrement identique à celui de la travée opposée, flanqué par deux colonnes torsées à six spirales, est représentée la scène de l'Adoration des bergers (Fig. 275).

Des quatre évangélistes seuls Luc et Matthieu relatent ce passage de l'Évangile.⁵⁷⁹

La composition se divise verticalement en deux parties : la première moitié correspondant à la partie inférieure du cadre présente au premier plan les personnages de Marie et de Joseph agenouillés encadrant Jésus disposé sur une corbeille, venant de naître. Au second plan sont figurés derrière Marie, un berger portant un agneau sur ses épaules pour en faire cadeau à celui qui vient de naître, qui est encore plus pauvre que lui, et derrière Joseph un autre tenant un bâton. Entre Marie et Joseph sont représentées, de façon disproportionnée par rapport à la taille des personnages figurés, une tête de bœuf et une tête de mouton. L'âne ne figure pas.⁵⁸⁰

La seconde moitié figure une grande masse nuageuse dans laquelle sont représentés deux anges, disposés symétriquement à chaque extrémité de la masse, tenant un phylactère sur lequel il était probablement écrit : « *Gloria in excelsis deo in terra pax nomine* ». ⁵⁸¹ Entre les deux parties de la composition est représenté un élément architectural de type classique suggérant la porte de l'entrée de la ville de Bethléem.

L'adoration de Jésus par les bergers, la Vierge et Joseph, intégrée dans la Nativité, devient un thème dominant à partir du XVI^{ème} siècle. La modestie dans laquelle cette Nativité était représentée dans l'art du Moyen Âge laissera place à la nouvelle Nativité à la fois enrichie en personnages et animée.



Figure 275 :
l'Adoration des bergers

⁵⁷⁹ (Lc 2, 1-20) et (Mt 2, 1)

⁵⁸⁰ Dans l'art du XVII^{ème}, le bœuf et l'âne perdaient de plus en plus d'importance dans la représentation iconographique de la Nativité. Comme le souligne Mâle, on leur reprochait d'être apocryphes et vulgaires. C'est pour cela que la plupart du temps on les remarque à peine ou ils ne sont pas du tout représentés (la présence du bœuf et de l'âne dans les scènes de la Nativité s'explique par l'évangile apocryphe du Pseudo-Matthieu, livre d'Isaïe (Es 1, 3).

⁵⁸¹ « *Gloire à Dieu au plus des cieux et sur terre paix aux hommes qu'il aime* ».

Un panneau rectangulaire richement ornementé identique à celui de la travée opposée, surmonte l'encadrement dans lequel est représentée la scène de l'Adoration des bergers.

Entablement

Un entablement continu composé par un architrave, une frise ornementée par des motifs végétaux et une corniche, sépare les deux registres du retable. Au milieu de la partie centrale est située une sorte de console en forme de support. Au-dessus des colonnes qui encadrent la niche principale sont représentés deux demi-frontons brisés.

Second corps

Le second corps du retable repose sur une compartiment de forme rectangulaire qui surmonte l'entablement. Pièce architectonique comportant une ornementation végétale pour l'essentiel, elle sert de jonction entre les deux registres du retable et de base aux encadrements des travées latérales ainsi qu'à la niche secondaire. L'orle est constituée par une décoration architectonique qui représente des motifs géométriques à formes courbées, surmontés à certains endroits par quelques petits feuillages et se terminant dans ses parties extrêmes par des volutes.

Travée centrale :

Une niche plus petite que celle qui est située au corps principal du retable occupe l'espace de la travée centrale du second corps du retable. Elle est encadrée par deux colonnes torsées à six spirales surmontées par un chapiteau d'ordre corinthien. La structure architecturale est quasiment identique. Seuls les aspects décoratifs diffèrent. En effet les pilastres, un peu plus larges, sont ornementés par une décoration composée de motifs végétaux plus amples. Le panneau de fond est peint. Il représente sur un fond bleu-vert des fleurs peintes. Le tiers supérieur représente une ornementation en forme de pendentif tel celui qui est représenté dans la niche du niveau inférieur. La partie supérieure se termine par un arc en plein cintre, plus fin et ornementé différemment. Deux têtes d'ange ailées flanquent la partie supérieure de la niche.

Travée latérale gauche :

Flanquée par deux colonnes torsées identiques à celles de l'ensemble de l'œuvre, est représentée sculptée en demi-relief la scène de la Résurrection du Christ (Fig. 276). Au-dessus de l'encadrement, une pièce architectonique ornementée par une tête d'ange ailée en son

centre et par des motifs végétaux disposés de chaque côté, sert de jonction avec l'architrave du second entablement du retable.

Personnage central de la composition, le Christ est représenté s'élevant au-dessus du sépulcre, disposé sur une masse nuageuse qui l'entoure. Il reproduit un geste de bénédiction de la main droite et tient dans sa main gauche la croix de résurrection représentée sous forme d'étendard. En dessous est figuré le tombeau ouvert, encadré par deux soldats placés de chaque côté.⁵⁸² Celui qui est figuré dans l'angle inférieur gauche semble assoupi sur le tombeau. Les autres gardes paraissent apeurés par l'apparition du Christ.

La représentation de la Résurrection du Christ apparaît au XVII^{ème} siècle sous deux aspects différents. En effet, soit le Christ s'élève au-dessus d'un tombeau fermé, soit il s'élève au-dessus d'un tombeau ouvert. Selon Emile Mâle, cette double représentation est la résultante, du moins pour l'une, d'une erreur d'interprétation de la part des artistes. En effet, après le Concile de Trente on s'aperçut que la figuration du tombeau ouvert était une erreur car le Christ sortit du tombeau fermé quand il ressuscita. Changer la représentation de la Résurrection demandait aux artistes d'abandonner leurs traditions séculaires d'autant plus que cette scène était figurée ainsi depuis des siècles. C'est pour cela que l'art du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècles continuait à représenter la Résurrection avec le tombeau ouvert. Cependant certains artistes comme les Carrache, respectèrent la pensée des théologiens et représentèrent la Résurrection du Christ à tombeau fermé.⁵⁸³

Malgré l'exactitude et la certitude de la doctrine, il s'avère que les artistes continuèrent à représenter en majorité la scène de la Résurrection avec le tombeau ouvert. Cela sous-entend que la tradition l'emportait sur l'esprit de réforme et que l'Eglise ne put imposer totalement aux artistes l'application rigoureuse de la doctrine dans la figuration des évangiles.

⁵⁸² Les quatre évangélistes relatent avec certaines variantes le passage de la Résurrection du Christ (Mt 28, 1-10 ; Mc 16, 1-8 ; Lc 24, 1-9 ; Jn 20, 1-18). Le seul qui mentionne la présence des gardes du tombeau est Matthieu (28,4).

⁵⁸³ Mâle, E. : *L'art religieux après...op.cit.*, pp. 292-293 : la représentation de Jésus sortant du tombeau ouvert fut figurée pendant des siècles. C'est après Trente, que des écrivains religieux qui se consacrèrent à l'art chrétien, notifièrent l'erreur que l'art propageait dans cette représentation du tombeau ouvert. Mâle cite un passage entre autre du « *Traité des saintes images* », livre II, chap.28 de Molanus, « *C'est une faute grave des peintres de représenter Jésus-Christ sortant du sépulcre ouvert* » qui fait acte de cette prise de conscience. Un autre écrivain, le Père Coton dans « *Institution catholique* », livre I, chap.4, p.16, intitula ce chapitre de la façon suivante : « *Que Notre-Seigneur sortit du sépulcre fermé quand il ressuscita* .» Enfin, il cite Sandinus qui dans « *Historia faliliae sacrae* » (p.234) affirme que le tombeau « *n'était pas seulement fermé, mais scellé, lorsque le Christ en sortit* ».



Figure 276 : Résurrection du Christ

Travée latérale droite :

Dans un cadre rectangulaire encadré par deux colonnes torsées à six spirales est représentée la scène de la Pentecôte⁵⁸⁴ (Fig. 277).

Au centre de la composition, assise, Marie trône en majesté. Disposés de chaque côté de façon symétrique, les apôtres. Au-dessus de la tête de la Vierge, au centre d'une grande masse nuageuse de forme circulaire, la colombe de l'Esprit Saint. Au second plan sont représentés des éléments architecturaux de type classique qui suggèrent la chambre haute⁵⁸⁵ dans laquelle Marie et les apôtres étaient réunis, cinquante jours après Pâques pour prier.⁵⁸⁶

Le miracle de la Pentecôte est mentionné dans les Actes des Apôtres (2, 1-13). Les trois premiers versets illustrent la représentation figurée sur le retable : « *Le jour de la Pentecôte*

⁵⁸⁴ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.278 : la Pentecôte est célébrée cinquante jours après Pâques depuis l'époque paléochrétienne. En grec, « *pentècostas* » signifie « cinquantième ». On célèbre l'effusion de Saint-Esprit, mis en relation avec l'Ascension du Christ. A partir du IV^{ème} siècle on commémorera également la naissance de l'Eglise ainsi que les dons de l'Esprit Saint répandus sur tous les peuples de la terre.

⁵⁸⁵ Actes des Apôtres (1, 13) : « *Une fois arrivés, ils montèrent dans la chambre haute où ils demeuraient.* »

⁵⁸⁶ Actes des Apôtres (1, 14) : « *Tous persévéraient d'un même cœur dans la prière, avec quelques femmes dont Marie, la mère de Jésus, et avec ses frères.* »

*étant arrivé, ils étaient tous réunis dans le même lieu.(...) Et il leur apparut, semblables à du feu, des langues, qui se partageaient ; il s'en posa une sur chacun d'eux.(...) ».*⁵⁸⁷

Tous bénéficièrent des dons de l'Esprit Saint et se mirent à parler d'autres langues.⁵⁸⁸

Par ailleurs, la présence de Marie n'est pas mentionnée dans le récit relatif au miracle de la Pentecôte. Cela n'exclut pas l'hypothèse qu'elle puisse se trouver parmi les apôtres. Malgré cette absence de références on la représente assise sur un trône disposé en haut de quelques marches, figurée en majesté. Il s'agit là d'une claire allusion à la personnification de l'Eglise en la personne de la Vierge glorifiée.

Au-dessus de l'encadrement est représentée une pièce architectonique rectangulaire différente de celle qui surmonte l'encadrement de la travée opposée. Généralement les éléments qui conforment une œuvre sont identiques et symétriques de chaque côté. Plus large et ornementée d'une autre façon, il est difficile d'affirmer si elle est d'origine où si elle est un élément rapporté. A la différence de l'autre partie, elle représente en son centre une tête d'ange ailée, différente de l'autre, disposée au milieu d'un petit cadre elliptique occupant pratiquement les deux tiers de l'espace. Est-ce une originalité de l'artiste où tout simplement un rajout postérieur ? Il est difficile de l'affirmer.



Figure 277 : la Pentecôte

⁵⁸⁷ Actes des Apôtres (2, 1-3). A ce propos les auteurs de *la Bible et les saints* font remarquer, que la majorité des représentations iconographiques de la Pentecôte se résument à ces trois premiers versets (p.278).

⁵⁸⁸ Actes des Apôtres (2, 5-13).

Entablement

Un petit entablement continu, identique à celui du corps inférieur, composé d'un architrave, d'une frise et d'une corniche saillante aux extrémités de la travée centrale sert de jonction entre le second corps du retable et l'attique.

Attique

Composé pour l'essentiel d'éléments et de pièces architectoniques décoratives, il comporte au niveau de la travée centrale un tambour qui couronne l'ensemble de l'œuvre (Fig. 278). Le tambour est surmonté d'un médaillon sur lequel on peut lire la date de fabrication ou de fin de travaux « 1682 » (Fig. 279). Au niveau des travées latérales gauche et droite un médaillon de forme ovale représente sculpté en relief le buste d'un personnage difficile à identifier. Il semble revêtir une tunique. Peut-être est-ce un ange ? Divers motifs géométriques courbés et contre-courbés forment l'orle du médaillon qui est rehaussé par un motif de type végétal.



Figure 278: attique

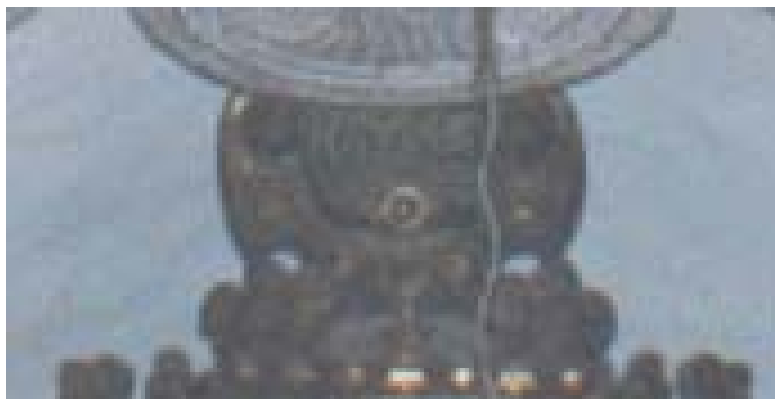


Figure 279: médaillon comportant la date de fabrication de 1682

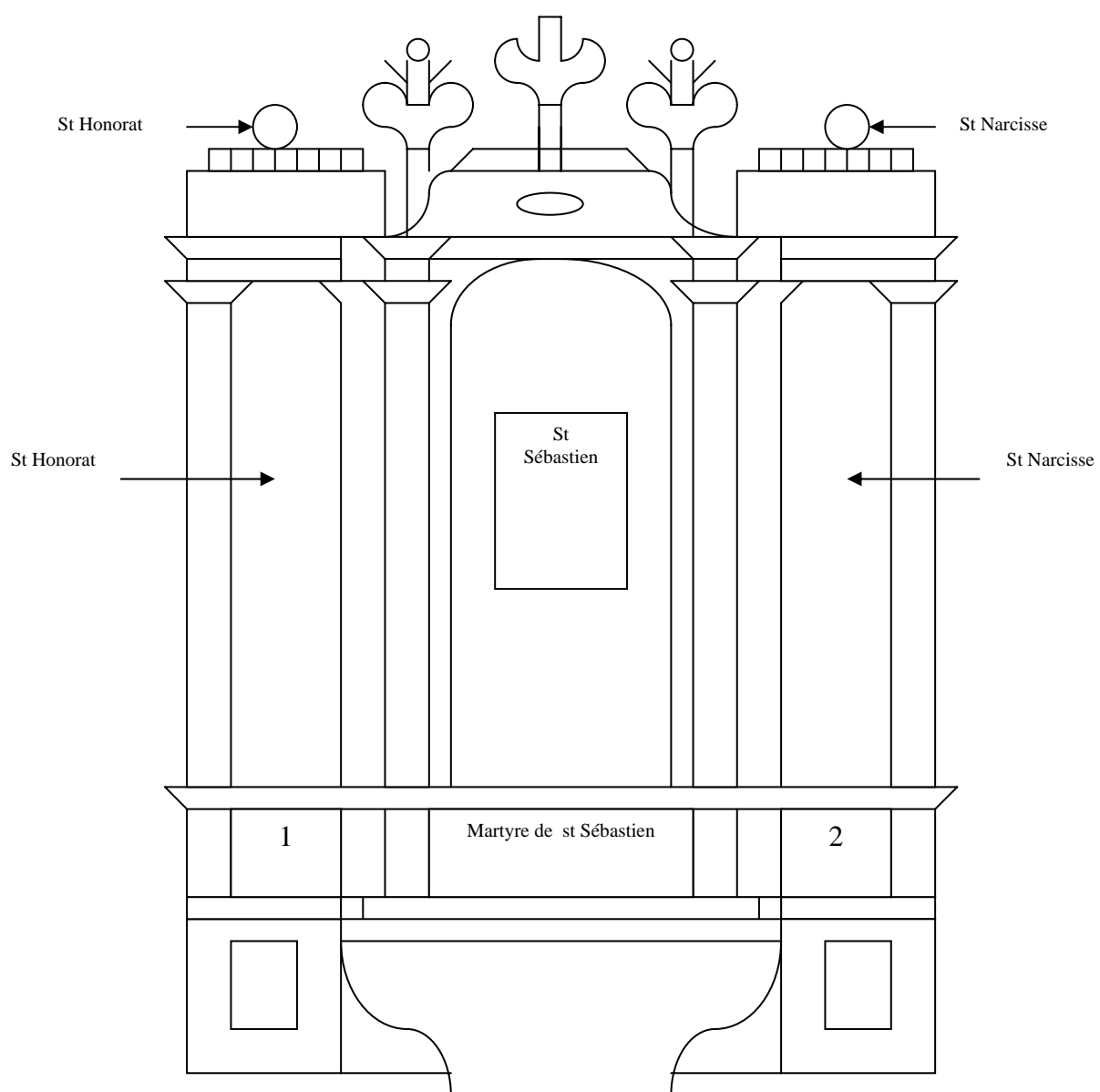
Conclusion

De facture stylistique et décorative identiques à celles des autres petits retables placés dans les chapelles latérales de l'église paroissiale, déjà cités, ce retable du derniers tiers du XVIIème présente de nombreuses caractéristiques baroques. L'ornementation de type végétal dans son ensemble présente des formes simples composées essentiellement de feuillages. L'application de la polychromie à certains endroits du retable - pilastres des niches, sur la guirlande hélicoïdale qui entoure les colonnes torsées, sur l'architrave des deux entablements - des ornements végétaux ou floraux tranchent avec l'aspect doré de l'ensemble. La facture stylistique notamment dans la sculpture des scènes narratives est de qualité moyenne. Pratiquement aucune perspective n'est appliquée. En dehors des scènes du premier corps du retable qui mettent en valeur une légère notion d'espace, l'ensemble est relativement cossu et massif. L'application de l'espace géométrique par rapport à la représentation des personnages met en valeur une certaine disproportion quant à la répartition de l'ensemble. Les personnages semblent « entassés », disposés les uns au-dessus des autres ou les uns derrière les autres. Il n'y a pas de notion de profondeur pouvant donner un certain relief à la scène.

Le programme iconographique met en valeur le culte marial sous l'invocation de la Vierge du Rosaire dont certains mystères sont figurés dans les scènes narratives représentées sur l'ensemble du retable. Le culte de l'ange est souligné par la présence d'anges figurés en mouvement sur les colonnes et par de nombreuses têtes d'ange ailées, de tailles différentes selon l'endroit où elles sont figurées, situées à divers endroits du retable dans un rôle encore essentiellement décoratif.

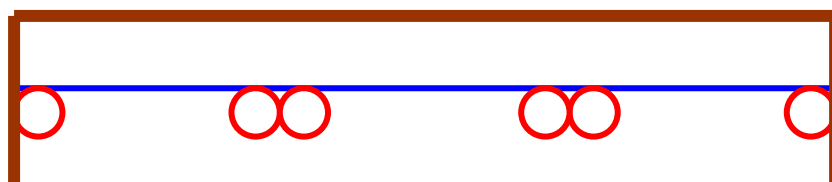
**RETABLE DE SAINT SEBASTIEN
DE L'ÉGLISE PAROISSIALE DE CADAQUES**

Retable : saint Sébastien.	Date(s) : 1697
Vocable d'origine : probablement Saint Sébastien.	
Iconographie : hagiographique.	
RETABLE	
Lieu : chapelle latérale, église paroissiale de Cadaquès.	
Auteur : inconnu	
FORME ET MATIERE	
Matière : bois polychrome/dorure	
Typologie : triptyque linéaire	
Mesures :	
hauteur : Approximativement 4m86	
largeur : 3m30	
profondeur : 0,95m	
DOCUMENTATION	
Néant	
PUBLICATIONS	
Pérez, A., Vehí, J. : « <i>El retaule de cadaquès</i> », éd. Pòrtic, décembre 2001.	



1 : Remise des pains

2 : Miracle des mouches



Structure typologique et emplacement de l'œuvre

Figure 280 : retable de saint Sébastien, église paroissiale de Cadaquès (page suivante)



Typologie

Triptyque linéaire, le retable de saint Sébastien est structuré horizontalement par quatre registres composés par un socle, une prédelle, un corps principal et un attique. Trois petites travées verticales soit une centrale et deux latérales le divisent. La structure architecturale, les pièces ornementales et les panneaux sculptés en bas relief au niveau de la prédelle sont des pièces originales. Seules les images placées dans les niches sont récentes.

Socle

Un écu italien ovale est figuré sur la travée latérale droite du socle (Fig. 282). De facture stylistique similaire à celui qui est figuré sur le retable de saint Joseph, cet écu est entouré et surmonté par une décoration dorée identique. Sur champs d'or est représentée gravée en creux la lettre « T ». Cette dernière figure probablement l'emblème du ou des commanditaires, non identifiés jusqu'ici. L'ensemble du blason est représenté dans un cadre rectangulaire dont le fond est de couleur rouge. A gauche est figuré un motif décoratif de type végétal sur un panneau de couleur rouge (Fig. 281). Il est disposé sur un support doré en forme de médaillon. Il est placé au centre d'une forme géométrique rappelant les contours d'un blason ornementé. Le socle se brise dans sa partie centrale afin de permettre l'insertion de l'autel. Deux gradins sur lesquels on aperçoit des têtes d'ange ailées sculptées en demi-relief, décorés par des motifs végétaux courbés et contre-courbés, dorés en intégralité, sont disposés sur la table d'autel (Fig. 284). On observera qu'au-dessus du panneau de la travée gauche, figure une pièce de bois rectangulaire ornementée différemment du reste de l'œuvre. On suppose qu'il s'agit d'un rajout suite à la disparition de la pièce originale.



Figure 281 : motif végétal



Figure 282 : blason du commanditaire

Prédelle

Divisée en trois compartiments, la prédelle présente en théorie sur la travée centrale, un épisode de la vie du saint titulaire de l'œuvre. Les compartiments des travées latérales relatent un passage de la vie des saints dont le nom figure au niveau de l'attique sur des cartouches et qui devait probablement figurer dans les niches du corps principal, comme le rappellent les images récentes de saint Honorat et de saint Narcisse.

Travée centrale :

Dans un cadre rectangulaire encadré par deux piédestaux qui servent de support aux colonnes torsées qui flanquent la niche principale, est représenté le Martyre de Saint Sébastien⁵⁸⁹(Fig. 283). Représentation iconographique peu conventionnelle pour l'art du XVII^{ème} siècle,⁵⁹⁰ elle figure, à gauche, saint Sébastien habillé en soldat romain en train d'échapper aux deux soldats chargés de le percer de flèches.⁵⁹¹ Il est figuré en homme jeune. La typologie iconographique dans laquelle est représenté saint Sébastien réunit à la fois certains aspects de l'iconographie médiévale (tenue de soldat romain) et de l'iconographie moderne (type d'un homme jeune). A droite sont figurés deux soldats : le premier est représenté en mouvement venant de tirer une flèche en direction du saint. Au centre de la composition, on observera la représentation de la flèche qui s'apprête à l'atteindre. Derrière le premier soldat apparaît le second tenant une lance dans sa main gauche. L'arrière plan de cette scène est peu décoré. On observe la présence d'une masse nuageuse dans la partie supérieure, au centre et dans le coin supérieur droit. A l'extrême gauche de l'encadrement, un arbre est représenté : allusion à son supplice. Les piédestaux sont ornements par une décoration de type botanique au milieu de laquelle est placée une tête d'ange ailée.

⁵⁸⁹ Saint militaire son culte eut une immense diffusion au Moyen Age. Invoqué pour arrêter les épidémies de peste, il est le troisième saint patron de Rome après Pierre et Paul.

⁵⁹⁰ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, pp.309-310 : à partir du XIII^{ème} siècle, on ne représente plus saint Sébastien en soldat romain d'âge mûr, aux cheveux et à la barbe blancs. Un second type iconographique apparaît : celui d'un homme jeune, quasiment nu, criblé de flèches attaché à une colonne ou à un arbre.

⁵⁹¹ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, pp.309-310. : soldat enrôlé à Rome vers 283, il fut nommé par Dioclétien commandant de la garde prétorienne, sans savoir qu'il était chrétien. Pour avoir soutenu les confesseurs de la foi, comme Marc et Marcellien, et pour ne pas avoir dissimulé son prosélytisme, il fut arrêté et condamné à mourir percé de flèches par deux soldats.



Figure 283 : martyre de saint Sébastien

Travée latérale gauche :

Dans un cadre rectangulaire plus petit que celui de la travée centrale, flanqué à droite par un piédestal identique à celui de la travée centrale, et à gauche par une console qui sert de support à la colonne torse placée au-dessus, est représentée une scène dans laquelle saint Honorat accomplit un acte de charité que nous nommerons la « Remise des pains »⁵⁹² (Fig. 284). Ermite, enseignant et abbé, il fonde un monastère sur l'île de Lérins en 400. Certains vivaient en communauté, d'autres, les plus parfaits, vivaient comme des anachorètes dans des cellules monacales séparées.⁵⁹³ Honorat ne rédige pas de règle en tant que telle mais instaure des coutumes à respecter.⁵⁹⁴ Le Père Croisset indique que la règle qu'il appliquait était inspirée de celle instaurée par Saint Pacôme. Cette communauté se caractérisait par ses vertus

⁵⁹² Allusion à ses vertus de charité

⁵⁹³ Père Croisset : *Novísimo Año Cristiano o ejercicios devotos*, éd. Librería católica de Pons y C^a, Madrid/Barcelona 1847, vol.1, p. 218.

⁵⁹⁴ Duchet-Suchaux G., Duchet-Suchaux, M. : *Les ordres religieux*, éd. Flammarion, (1^{ère} éd. 1993), Paris 2000, p.191.

de charité, d'humilité, de compassion et de dévotion.⁵⁹⁵ Reconnu pour être le défenseur des causes difficiles, Honorat devient archevêque d'Arles en 426 où il décèdera en 429.⁵⁹⁶

La scène représente à gauche de la composition probablement Saint Honorat en train de remettre un pain à une personne à genoux devant lui, pour recevoir l'offrande. Derrière lui, un autre personnage semble attendre son tour. Derrière saint Honorat est représenté un four à pain. Le décor de fond, peu ornementé représente dans l'angle supérieur gauche une masse nuageuse ainsi qu'un arbre figuré à droite derrière le second personnage.



Figure 284 : saint Honorat remettant les pains.

La partie extrême de cette partie de la prédelle se termine par une console ornementée par une décoration de type végétal représentant de larges feuilles réparties symétriquement de chaque côté.

Travée latérale droite :

Dans un encadrement identique à celui de la travée opposée est représentée la scène du « Miracles des mouches de saint Narcisse ».

Au premier plan est sculptée en bas relief l'image de saint Narcisse⁵⁹⁷ figuré en gisant sur son tombeau. Au-dessus sont représentées les mouches qui émanent de son corps (Fig.285). De chaque côté on observe la présence de personnages, un à droite et deux à gauche. Celui de

⁵⁹⁵ Père Croisset : *Novísimo...op.cit.*, pp.218-219.

⁵⁹⁶ Père Croisset : *Novísimo...op.cit.*, p.219.

⁵⁹⁷ Saint patron de la ville de Gérone.

droite semble montrer le miracle qui est en train de se produire en indiquant de sa main gauche les mouches qui sortent du corps de saint Narcisse. Ceux figurés à gauche, semblent être des soldats, le premier tenant une lance dans la main droite. Au-dessus du catafalque de saint Narcisse est représentée une grande masse nuageuse. Le « Miracle des mouches », est une légende spécifique de la ville de Gérone. Ce miracle s'est produit alors que les troupes françaises envahissaient en septembre 1286 la ville de Gérone. Le comportement des soldats français fut peu recommandable. En effet ils assaillirent les églises, profanèrent les reliquaires, ne respectèrent pas la population (viols, vols, exécutions...). Ils profanèrent le reliquaire de saint Narcisse alors gardé à l'ex-collégiale de Saint Félix de Gérone. Ils lui cassèrent le bras. Des mouches géantes ont commencé à sortir du corps du saint et se sont mis à piquer furieusement les soldats et leurs chevaux qui périrent de la peste.⁵⁹⁸

En 1653, les troupes françaises commandés par le Général Plessis-Bellière et le maréchal d'Hoquincourt assiégèrent Gérone. Les mouches sortirent à nouveau pour piquer les soldats et leurs chevaux. Elles causèrent la mort de plus de 2000 soldats français.⁵⁹⁹

Saint légendaire, évêque et saint patron de la ville de Gérone, saint Narcisse fut martyrisé aux côtés de son diacre Saint Félix d'après l'hypothèse de Joaquin Pla Cargol⁶⁰⁰ confirmée par Francisco Dorca⁶⁰¹ dans le cimetière chrétien de Gérone : « *Parece que a semejanza de este pontífice(...) fué también martirizado San Narciso con su diácono San Félix, y sepultado después en la cripta subterránea del cementerio de la cristianos de Gerona(...)* ».



Figure 285 : miracle des mouches de saint Narcisse

⁵⁹⁸ Prats, Ll. : « *La iconografía de Sant Narcís en el barroc* », *Revista de Girona*, n°148, Gérone, 1991, p.33.

⁵⁹⁹ Vivó, C. : « *Llegendes i misteris de Girona* », *Quaderns de la Revista de Girona*, n°24, éd. Diputació y Caixa de Girona, 1989, p.17.

⁶⁰⁰ Pla Cargol, J. : *Santos mártires de Gerona, (san Félix, san Narciso y otros santos)*, Gerona, MXMLV, pp.49-50.

⁶⁰¹ Dorca, F : *Colección de noticias de los Santos martires de Gerona y otras relativas a la Santa Iglesia de la misma ciudad (...)*, 1747.

Une console similaire à celle de la travée opposée termine l'extrémité droite de la prédelle.

Corps principal

Registre unique du retable, le corps principal est divisé par trois travées verticales, une centrale et deux latérales (Fig. 287). Les images placées dans les niches correspondantes sont récentes. Elles représentent apparemment les vocables d'origine si on se réfère aux noms inscrits sur les cartouches situés au niveau de l'attique et correspondent aux thèmes traités dans les scènes narratives figurées sur la prédelle.

Travée centrale :

Dans une niche peu profonde est représentée l'image de saint Sébastien, probablement saint titulaire du retable. La niche dans laquelle il est figuré est flanquée par deux colonnes torsées à six spirales. La guirlande disposée de façon hélicoïdale entre les spirales présente une ornementation composée par des oiseaux qui picorent le raisin, des anges figurés en plein vol et des rinceaux de raisin, symbole purement eucharistique. Une chapiteau d'ordre corinthien structuré par une corbeille avec deux rangées de feuilles d'acanthé rehaussées par des volutes à chaque extrémité au milieu desquelles est représentée une rosette, termine la colonne. Les six colonnes qui structurent cette partie du retable sont identiques (Fig. 286). La partie supérieure de la niche présente une décoration de fond en forme de pendentif. Un arc en plein cintre la termine.

Travée latérale gauche :

Dans une niche plus petite, flanquée par deux colonnes torsées à six spirales, est représentée l'image de saint Honorat, figurée avec un de ses attributs : le pain qu'il tient dans sa main gauche. La décoration du panneau de fond est identique à celle qui est placée au niveau de la travée centrale. Elle est également terminée par un arc en plein cintre. La seule différence se caractérise par la présence d'une console qui sert de support à l'image.

Travée latérale droite :

Dans une niche identique à celle de la travée opposée est figurée l'image de saint Narcisse, représenté en évêque. Il porte les attributs épiscopaux, la mitre et la crosse. On observera la représentation de grosses mouches sur le socle, allusion au Miracle des mouches, qui est une de ses représentations iconographiques la plus reproduite de ce saint.



Figure 286 : colonnes torses

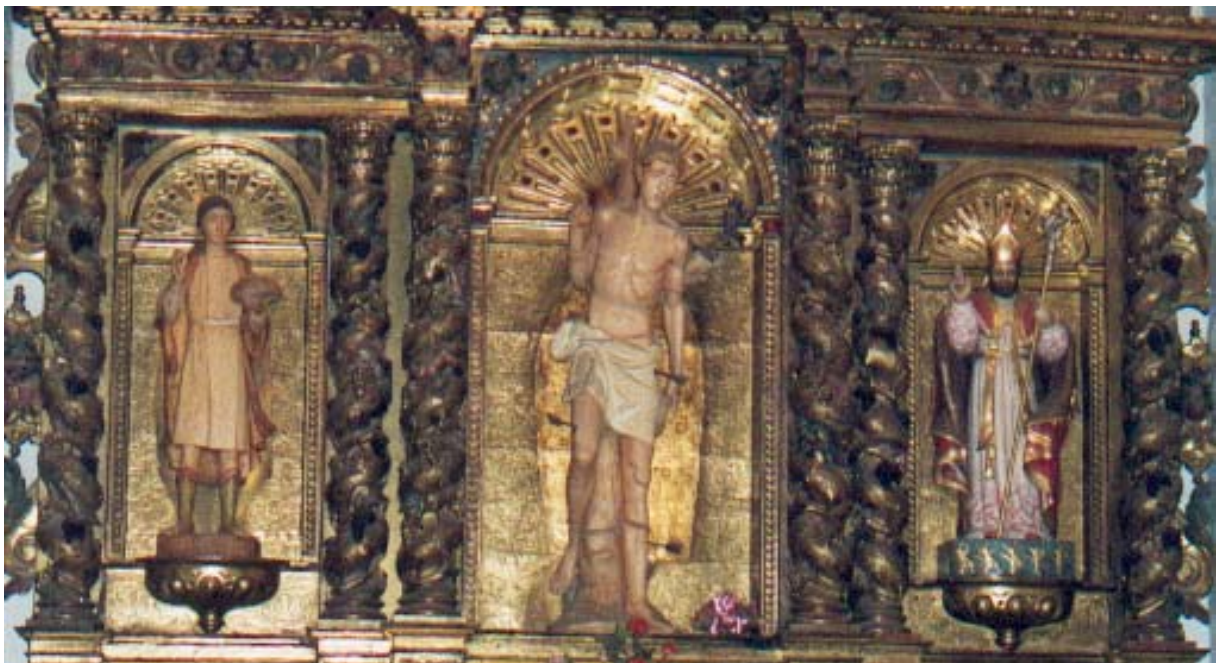


Figure 287 : corps principal

Entablement

Un petit entablement sert de jonction entre le corps principal et l'attique. Structuré par un architrave décoré par une ornementation végétale et par une corniche, il se rompt dans sa partie centrale étant donné la hauteur de la niche de la travée centrale.

Attique

Composé essentiellement par des pièces architectoniques et par des motifs décoratifs pour l'essentiel richement ornementés, l'attique présente dans sa partie centrale un panneau rectangulaire encadré par deux demi-frontons brisés (Fig. 289). Au centre du panneau, sur un cartouche on peut lire, peinte en noir, la date de fabrication de l'œuvre, « 1697 » figurée au-dessus d'une petite guirlande décorative (Fig. 288).



Figure 288 : date de fabrication

Le panneau sur lequel figure le cartouche est décoré par des motifs de type végétal formant essentiellement des volutes. Couronnant cette partie de l'attique, des pièces architectoniques décoratives rehaussées par des motifs botaniques, disposées de façon symétrique terminent l'attique dans sa partie centrale.

Travée latérale gauche :

Un panneau rectangulaire ornementé par des motifs végétaux colorés sert de support au cartouche placé au-dessus, sur lequel on peut lire le nom de saint Honorat (Fig. 290). Entouré par une ornementation représentant des motifs courbés et contre-courbés, le cartouche est rehaussé par un motif floral.

Travée latérale droite :

Identique à celle de droite, la différence réside dans l'inscription précisée sur le cartouche. Le nom de saint Narcisse figure au centre de ce dernier (Fig. 291).



Figure 289 : attique



Figure 290 : cartouche, travée gauche attique



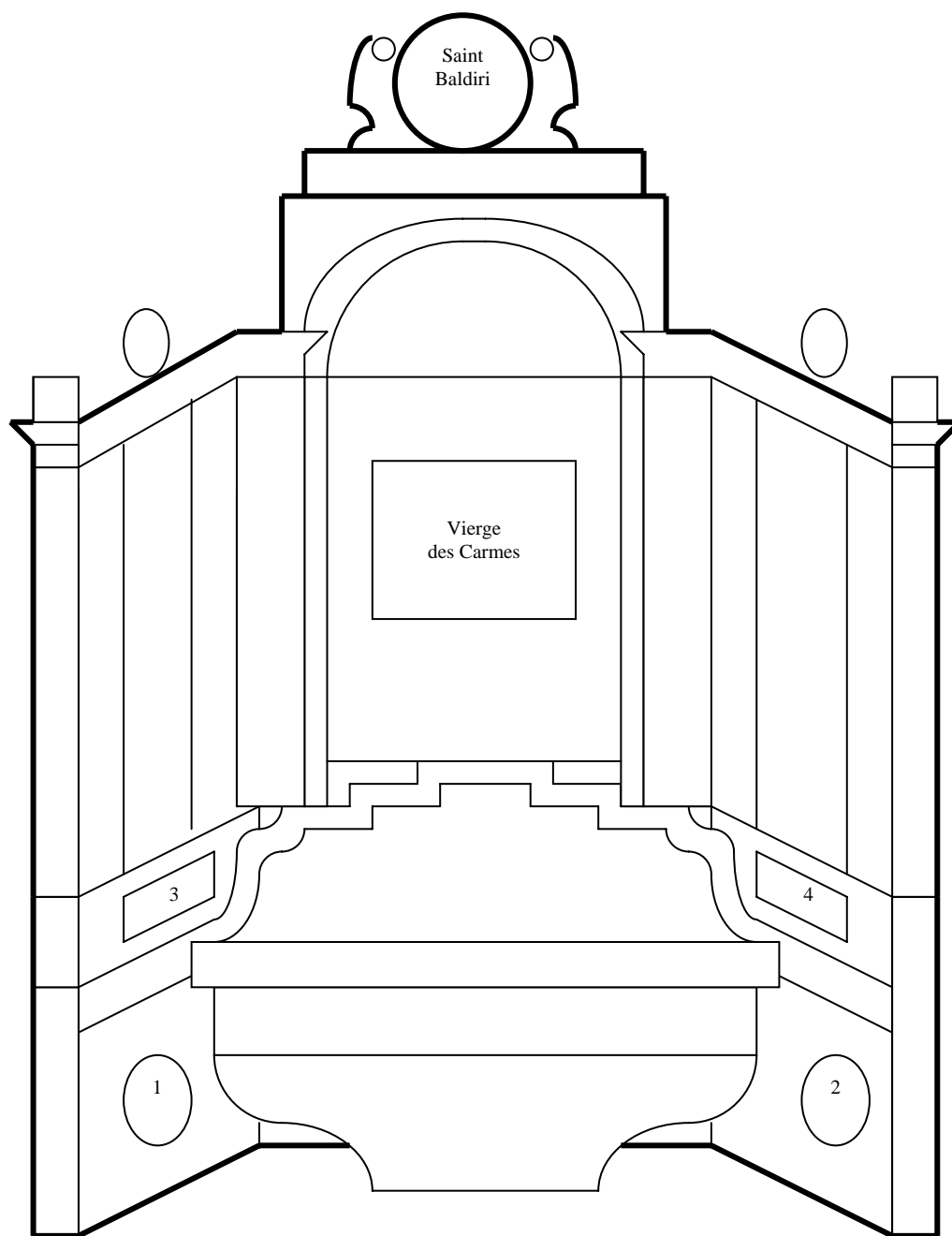
Figure 291 : cartouche, travée droite attique

Conclusion

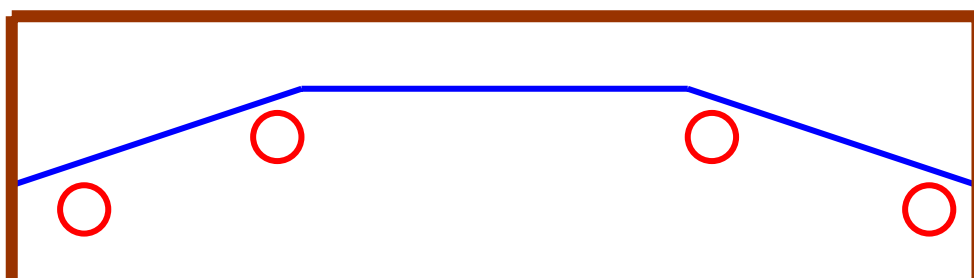
Exemplaire baroque de petite taille, le retable de saint Sébastien présente une facture stylistique assez intéressante. En effet si on fait la comparaison avec le retable de saint Joseph et celui de la Vierge du Rosaire placés dans les autres chapelles latérales, on constate que les éléments ornementaux des gradins et de certaines pièces du retable sont identiques. Le style dans lequel sont représentés les écus, le panneau qui leur sert de support, la facture sculpturale des scènes sculptées au niveau de la prédelle sont similaires. Enfin, l'élément le plus significatif est la colonne torse. Celles du retable de saint Joseph sont exactement identiques à celles représentées sur le retable de saint Sébastien dans leur facture stylistique et décorative. On peut établir l'hypothèse que l'auteur du retable de saint Joseph est le même que celui qui a fabriqué celui de saint Sébastien et peut-être celui du Rosaire.

RETABLE DE LA VIERGE DU CARME
EGLISE PAROISSIALE DE
CADAQUES

<p>Retable : Vierge du Carme. Date(s) : dernier tiers du XVIIème siècle Vocable d'origine : Vierge du Carme ou saint Michel. Iconographie : hagiographique.</p>
RETABLE
<p>Lieu : chapelle latérale, église paroissiale de Cadaquès. Auteur : inconnu.</p>
FORME ET MATIERE
<p>Matière : bois polychrome/dorure. Typologie : triptyque concave. Mesures : hauteur : 4m30 largeur : 3m45 profondeur : approximativement 1m</p>
DOCUMENTATION
Néant
PUBLICATIONS
<p>Pérez, A. , Vehí , J. : « <i>El retaule de cadaquès</i> », éd. Pórtic, décembre 2001.</p>



- 1 : Scène de pêche
- 2 : Scène de pêche
- 3 : St Michel sauve une âme
- 4 : St Michel en psychopompe



Structure typologique et emplacement de l'œuvre

Figure 292 : retable de la Vierge du Carme, église paroissiale de Cadaquès (*page suivante*)



Typologie

Œuvre de petite taille, ce triptyque légèrement concave présente une structure formée par un socle, une prédelle, un corps unique et un attique composé d'éléments architectoniques décoratifs. Il est divisé par trois travées verticales, deux latérales et une centrale.

Socle

Le socle présente au niveau des travées latérales des scènes de pêche sculptées en demi-relief. Elles n'ont apparemment pas de liens directs avec les histoires narratives hagiographiques. Ces scènes présentent un aspect de la vie courante, d'une ville de bord de mer. En accord avec la description proposée par Aurora Pérez, nous identifierons ces deux scènes comme étant des épisodes de la vie usuelle des pêcheurs de Cadaquès⁶⁰² (Fig. 293).

Travée latérale gauche :

Dans un médaillon en forme de cartouche est représenté, en train de pêcher à l'hameçon, un personnage. Ce dernier vêtu de façon contemporaine de l'époque de fabrication de l'œuvre, tient une canne à pêche au bout de laquelle est représenté un poisson qui vient d'être pêché. L'espace dans lequel est représenté cette scène est assez cossu. Aucune perspective n'est figurée. La composition se divise verticalement en deux parties : à gauche le pêcheur figuré sur un petit rocher qui lui sert de support, à droite est représentée la mer de laquelle sort le poisson qui vient de mordre à l'hameçon.

Le cartouche est entouré par une ornementation simple qui forme de chaque côté de grandes courbes se terminant par une volute. Le panneau sur lequel est placé ce dernier est décoré par une ornementation végétale peu profuse composée essentiellement par quelques grandes feuilles. En dessous, des motifs géométriques finalisent l'aspect décoratif du panneau. La partie extrême du socle présente une décoration végétale polychrome disposée selon un axe vertical.

Travée latérale droite :

Sur un panneau et dans un cartouche identique à celui de la travée opposée, est figurée l'autre scène de pêche.

A droite de la composition est représenté un pêcheur attrapant un poisson dans la mer à l'aide d'une foëne⁶⁰³ en forme de trident. De façon similaire à l'autre scène de pêche, l'espace

⁶⁰² Pérez, A., Vehí, J. : *El retaule de Cadaquès*, op.cit.p.134 : l'auteur précise que la pêche à l'hameçon et celle à la foëne étaient celles qui étaient les plus pratiquées à Cadaquès.

⁶⁰³ La foëne est un gros harpon.

géométrique est divisé en deux parties, sans aucune perspective. L'ensemble de la composition suggère un aspect assez cossu qui annihile toute notion de profondeur.



Figure 293: Scènes de pêches, travées latérales du socle

Prédelle

Travée centrale :

Disposée sur le seul gradin du retable, une grande pièce architectonique entièrement dorée occupe l'intégralité de l'espace de la travée centrale (Fig. 295). La décoration représentée sur la face de la pièce figure des motifs géométriques gravés en creux. Une guirlande végétale entremêlée de fleurs ornemente l'orle de cette pièce. Un tête d'ange ailée de laquelle part la guirlande végétale, est placée au centre de la pièce, au niveau de la partie supérieure. A chaque extrémité est représenté un buste d'ange, sculpté en ronde-bosse, figuré en mouvement, tenant respectivement un bout de la guirlande.



Figure 294: Travée centrale, prédelle.

Travée latérale gauche :

Sur un panneau rectangulaire est représentée dans un petit encadrement une scène sculptée en bas relief dans laquelle saint Michel tente de sauver l'âme d'un individu de la tentation du diable (Fig. 295). Représentation iconographique de type médiéval, où le diable était souvent représenté, saint Michel est figuré en archange, ailé, dans son rôle de défenseur de l'Eglise. Il combat les anges rebelles, le dragon de l'apocalypse mais aussi le diable pour le salut des âmes.

La composition présente trois personnages : à gauche est figuré saint Michel, en archange tenant dans ses mains un bâton surmonté d'une croix. A droite, le diable est représenté sous l'apparence d'un monstre, tentant d'attirer l'âme du personnage qui est représenté entre eux deux, figuré à genoux en attitude de prière. Derrière le diable, des éléments architecturaux qui représentent probablement les portes de l'enfer. Au-dessus des trois personnages est représentée une grande masse nuageuse, qui fait vraisemblablement allusion au Paradis. On observera les nuances de couleurs qui divisent la composition en deux. En effet, au niveau de la partie supérieure, celle qui se rapproche du ciel, on remarque une nuance bleutée qui rappelle la couleur du ciel, alors que dans la partie inférieure, celle qui est la plus proche du sol, on observe une nuance de couleur légèrement jaune-orangée rappelant les flammes de l'enfer.

Une tête d'ange ailée, sculptée en volume surmonte l'ensemble de l'encadrement. De chaque côté on observe la présence d'une ornementation végétale, répartie sur l'ensemble du panneau, qui retombe symétriquement jusqu'à la partie basse de l'encadrement. Enfin deux volutes finalisent l'ornementation de l'encadrement.



Figure 295 : saint Michel sauvant une âme

Travée latérale droite :

Sur un panneau et dans un encadrement identiques à ceux de la travée opposée est figurée saint Michel dans son rôle de psychopompe (Fig. 297).⁶⁰⁴ La scène se passe le jour du Jugement dernier. A gauche est figuré saint Michel en archange, tenant une épée de la main droite, attribut qui rappelle sa fonction en tant que chef de la milice céleste, et une balance dans sa main gauche, autre attribut qui rappelle sa fonction de psychopompe. Il pèse les âmes. A droite de la composition et en face du saint est représenté le diable à la porte de l'enfer. Derrière lui, les flammes. Il s'apprête à prendre une des âmes figurées sur les plateaux de la balance. Le décor de fond est pratiquement identique à celui de l'encadrement de la travée opposée mettant ainsi en valeur la dualité paradis-enfer, par les nuances de couleurs appliquées.



Figure 296 : saint Michel en psychopompe

Corps principal

Structuré par une niche centrale, le registre principal de l'œuvre est structuré au niveau des travées latérales par des entrecolonnements réservés à l'emplacement des images. Les images placées sont récentes et ne correspondent probablement pas aux vocables

⁶⁰⁴ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p. 246 : en plus d'être chef de la milice céleste et défenseur de l'Eglise, saint Michel est psychopompe. Autrement dit, il conduit les morts et il pèse les âmes le jour du Jugement dernier.

d'origines. Le commentaire concernera pour l'essentiel l'étude de la structure architecturale et des éléments ornementaux qui la conforment.

Travée centrale :

Une niche encadrée par deux pilastres ornements par des motifs végétaux polychromes brise dans sa partie centrale l'entablement qui délimite le corps principal de l'attique (Fig. 297). Profonde, elle revêt la forme d'un caisson dont les parois latérales présentent une décoration végétale polychrome disposée selon un axe vertical sur fond doré. La paroi de fond est entièrement dorée. L'arc en plein cintre qui la finalise rompt l'entablement et s'érige dans l'attique. L'image de la Vierge du Carme repose sur une console, située à la base de la structure. En dehors des feuillages représentés sur les pilastres qui la flanquent, on remarque figurés sur chacun d'entre eux, sculpté en demi-relief, un buste qui semble féminin, difficile à identifier⁶⁰⁵. Une guirlande végétale colorée ornemente le contour de la niche. A la clé de l'arc, un motif décoratif doré duquel semble partir la guirlande décorative, finalise l'aspect ornemental du contour de la niche.



Figure 297 : Niche principale

⁶⁰⁵ Peut-être s'agit-il des commanditaires ou des mécènes ?

Travées latérales gauche et droite :

Identiques, les travées latérales présentent un entrecolonnement dont la fonction peut être assimilée à celle d'une niche. En effet, l'espace prévu à cet effet est suffisamment large, pour permettre l'insertion d'une image.



Deux colonnes torsées à six spirales flanquent les images figurées (Sainte Thérèse pour celle de gauche et le Christ pour celle de droite).

Structurée par six spirales dorées entre et sur lesquelles est disposée une guirlande de type végétal, composée par des rinceaux de raisins, des oiseaux figurés en vol ou picorant les grains de raisin et par des « *putti* » représentés en mouvement, la colonne est surmontée par un chapiteau d'ordre corinthien (Fig. 298). L'échine⁶⁰⁶ est composée en corbeille d'une double rangée de feuilles d'acanthé polychromes, surmontée par des volutes et finalisée au tailloir par la rosette.

L'ensemble des éléments décoratifs figurés sur la colonne sont polychromes.

Figure 298 : colonne torsée

La paroi de fond de l'entrecolonnement est richement ornementée par des motifs végétaux polychromes sculptés. La partie supérieure de l'entrecolonnement, comme on peut le constater sur la travée latérale gauche, comporte une console fixée en biais sur laquelle est figuré le visage d'un personnage féminin. Sur la travée latérale droite, cette pièce architectonique ne figure pas. Elle fut probablement détruite. D'ailleurs si on observe les supports placés au-dessus, on constate qu'une partie n'est pas dorée. Il est fort probable que certaines pièces abîmées par les affres du temps aient été restaurées ou tout simplement refaites.

Les parties extrêmes de cette partie du retable sont structurées par une pièce rectangulaire en forme de pilastre, présentant une ornementation végétale et florale en surface (Fig. 299 et 300).

⁶⁰⁶ L'échine est le corps du chapiteau qui comprend les volutes, les caulicoles et la double rangée de feuilles d'acanthé.



Figure 299 : travée latérale gauche



Figure 300: travée latérale droite

Entablement

Un bandeau sépare cette partie du retable de l'entablement. Un entablement brisé dans sa partie centrale sert de jonction entre le corps principal du retable et l'attique. Composé d'un architrave, d'une petite frise et d'une corniche, il se brise également au niveau des entrecolonnements du registre inférieur. L'architrave comporte une ornementation végétale discrète, intercalée au-dessus des colonnes torsées avec des petites têtes d'anges ailés.

Attique

Peu conséquent par sa structure, il est couronné dans sa partie centrale par l'effigie de saint Baldiri,⁶⁰⁷ figuré en évêque, reconnaissable aux attribut épiscopaux avec lesquels il est représenté : il coiffe la mitre et tient dans sa main gauche la crosse épiscopale (Fig. 301). Par ailleurs, l'inscription de son nom figure sur le support qui sert de base au médaillon en forme de pendentif sur lequel il est représenté. Il semble effectuer un geste de bénédiction de sa

⁶⁰⁷ Saint martyrisé.

main droite. Le contour du « médaillon » est orné par des motifs végétaux courbés au trois quart et contre-courbés au niveau du quart inférieur. Le support sur lequel il repose est composé par deux pièces architectoniques de forme rectangulaire, sur lesquelles figure une simple ornementation de type floral, pour le premier niveau et de type végétal pour le second.

Travées latérales gauche et droite :

Une corbeille dans laquelle sont figurés de grands feuillages colorés est située au niveau de l'entrecolonnement. Associée à la pièce centrale, l'ensemble contribue à donner de la hauteur au retable qui de par sa structure architecturale massive suggère une composition relativement cossue. Les parties extrêmes de l'attique comportent une pièce décorative formée de motifs végétaux qui finalisent l'ornementation de cette partie de l'œuvre (Fig. 302).



Figure 301 : saint Baldiri



Figure 302 : attique

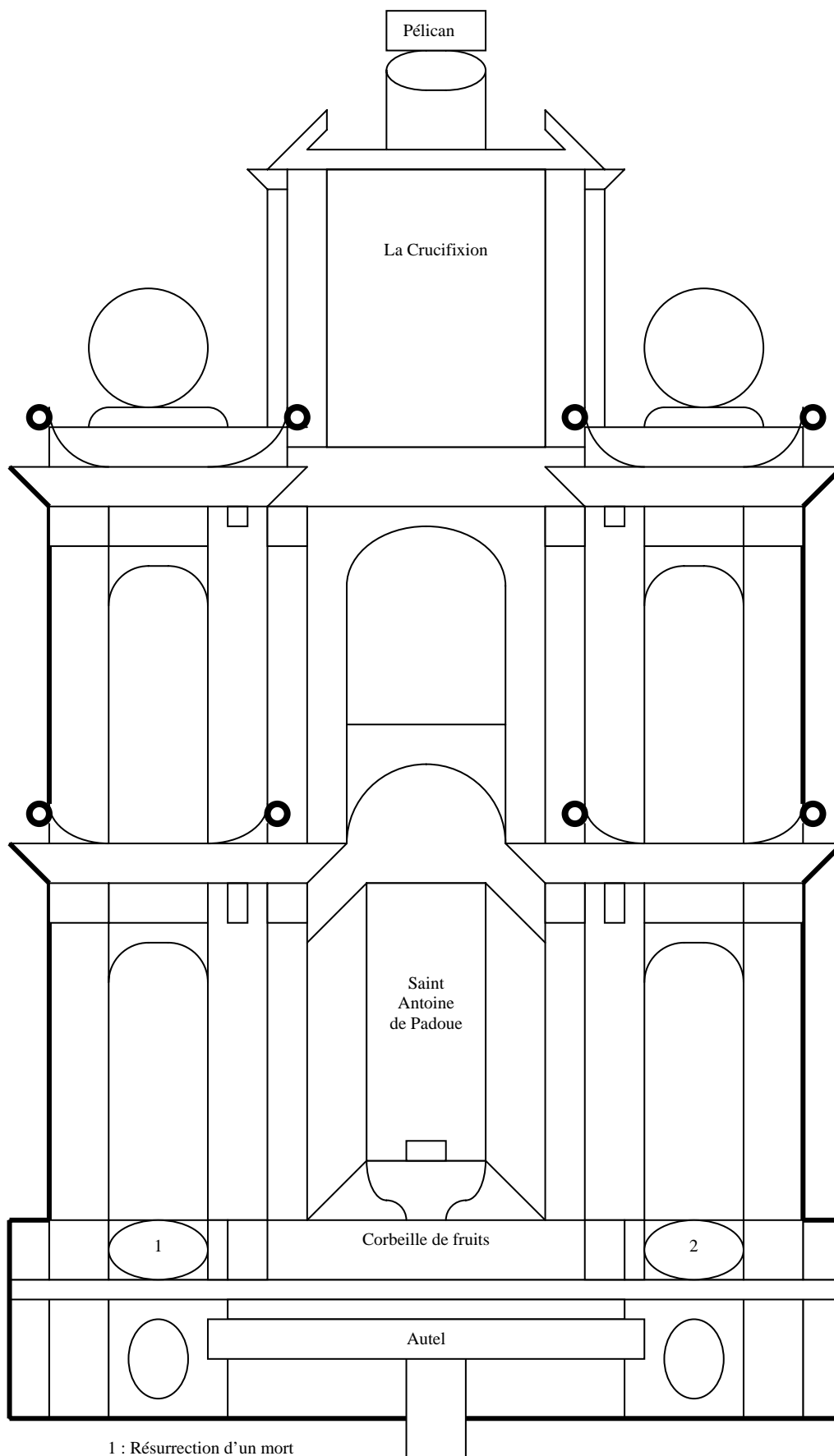
Conclusion

Légèrement concave dans sa typologie, le retable de la Vierge du Carme est indubitablement un exemplaire de petite taille de style baroque. L'ornementation basée sur différentes formes de motifs végétaux ondulés et parfois floraux polychromes, de magnifiques colonnes torses qui structurent les travées latérales, ne font qu'accroître le sentiment d'un style baroque local, spécifique de son auteur, à la fois coloré et fleuri sans pour autant développer une grande profusion dans l'espace qui lui est consacré. Par ailleurs, l'analyse iconographique de cette œuvre soulève certaines questions notamment du point de vue de son vocable d'origine. En effet, il est représenté traditionnellement sur la prédelle et souvent sur d'autres parties de l'œuvre, les histoires où les miracles du saint titulaire. Sur ce retable, il est figuré au niveau de la prédelle, deux scènes narratives relatives à l'iconographie de saint Michel. Or sur le socle, à la place du blason traditionnel, deux scènes de pêche sont représentées. L'analyse d'Aurora Pérez⁶⁰⁸ indique une invocation dirigée vers la Vierge du Carme, patronne des marins de Cadaquès. A partir de là se posent deux hypothèses : soit ce retable était dédié à saint Michel étant donné l'iconographie de la prédelle, soit son vocable d'origine était celui effectivement de la Vierge du Carme, ce qui pourrait sous-entendre que cette œuvre aurait pu être financée par les marins de Cadaquès invoquant ainsi la protection de leur sainte patronne. En l'absence du contrat de fabrication de l'œuvre qui permettrait de lever ce doute, on ne peut rester que dans l'indécision. Si on se réfère à la tradition de la représentation iconographique, on serait tenté d'attribuer le vocable d'origine à saint Michel.

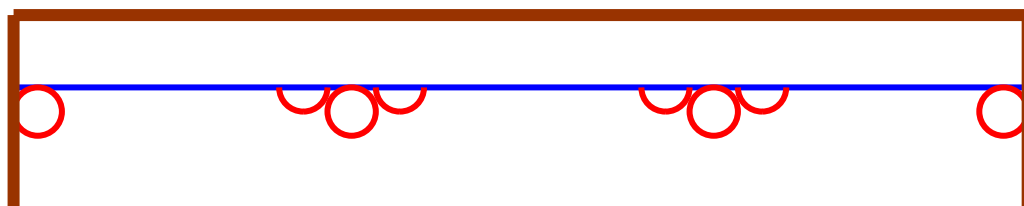
⁶⁰⁸ Pérez, A., Vehí, J. : *El retaule...op.cit.*, p.134.

RETABLE DE SAINT ANTOINE DE PADOUE
EGLISE PAROISSIALE
DE CADAQUES

Retable : Saint Antoine de Padoue.	Date(s) : 1702
Vocable d'origine : Saint Antoine de Padoue.	
Iconographie : hagiographique et anges.	
RETABLE	
Lieu : chapelle latérale, église paroissiale de Cadaquès.	
Auteur : inconnu.	
FORME ET MATIERE	
Matière : bois polychrome/dorure.	
Typologie : triptyque linéaire.	
Mesures :	
hauteur : approximativement 7m22	
largeur : 4m 12	
profondeur : approximativement 1m	
DOCUMENTATION	
Néant	
PUBLICATIONS	
Pérez, A. , Vehí , J. : « <i>El retaule de cadaquès</i> », éd. Pórtic, décembre 2001.	



1 : Résurrection d'un mort
 2 : La prédication aux poissons



Structure typologique et emplacement de l'œuvre

Figure 303 : retable de saint Antoine, église paroissiale de Cadaquès (page suivante)



Typologie

Triptyque linéaire, le retable de saint Antoine de Padoue présente certains critères architecturaux des grands retables baroques de la première moitié du XVIII^{ème} siècle. Adapté à la chapelle dans laquelle il est inséré, il est structuré par cinq registres horizontaux- un socle, une prédelle, deux corps et un attique-, divisés par trois travées verticales.

Socle

Le socle divisé en plusieurs compartiments présente dans ses parties extrêmes un panneau rectangulaire orné par des motifs végétaux polychromes, deux personnages qui pourraient être du moins pour l'un d'entre eux, une caryatide (Fig. 304 et 305), et le blason du commanditaire.



Disposé sur un support en forme de console, sculpté en demi-relief, un personnage masculin est représenté adossé à la pièce architectonique qui le maintient. La caryatide étant par définition une statue féminine, ce dernier ne peut en être une, bien qu'il en ait l'aspect (Fig.305). Sur la travée latérale droite, est figuré un personnage féminin pouvant être une caryatide ou peut-être une vertu (Fig. 306). Sans les attributs respectifs, l'identification se révèle être peu évidente.



Figure 304: image masculine, socle

Figure 305: image féminine, socle

Placés de chaque côté de la travée centrale du socle est représenté dans un écu à forme ovale, le blason du commanditaire. Sur champs gueules est figurée en abîme un meuble représentant une tour émail or. Il s'agit probablement de l'emblème de la ville de Cadaquès. L'écu est surmonté en chef d'une fleur et se termine en pointe par un motif végétal représentant de larges feuilles réparties symétriquement de chaque côté. Le contour de l'écu est formé par une ornementation figurant des éléments courbés se terminant en volutes à certains endroits. L'ensemble de l'ornement de contour est doré (Fig. 306).



Figure 306 : blason de la ville de Cadaquès

Le socle se brise dans sa partie centrale afin de permettre l'insertion de la table d'autel d'origine.

Prédelle

Articulée selon la typologie de l'œuvre, la prédelle présente au niveau des travées latérales des scènes de la vie de saint Antoine de Padoue.

Travée centrale :

En-dessous de la niche principale du premier corps est représenté sculpté en relief un thème décoratif rappelant la figuration d'une nature morte : une grande corbeille remplie de fruits disposés de façon éparse sur la totalité de la surface (Fig.307). En dehors des grappes de raisins représentés à l'extrême gauche, pur symbole eucharistique, l'identification des autres fruits est peu évidente. S'agit-il de pommes ou de tout autre fruit ? La limite et la nuance dans la représentation de ces fruits sont étroites. Ils semblent peu différenciés. Excepté la symbolique biblique et chrétienne que l'on aurait pu en déduire si l'identification précise de l'ensemble des fruits avait pu être faite, la présence de ces éléments frugaux servent à structurer et à orner cette partie de la prédelle. Il n'en demeure pas moins que le symbolisme qui s'en dégage est à relier avec la thématique de l'Eucharistie, célébrée à la cime du retable par la représentation d'un pélican, autre symbole eucharistique.

La corbeille est encadrée par deux piédestaux dorés comportant un motif floral sur la face, qui servent de support aux pilastres du registre supérieur. Contigus à ces derniers, deux autres

piédestaux également dorés servent de support aux demi-colonnes torses de l'entrecolonnement situé au-dessus.



Figure 307 : travée centrale, prédelle

Travée latérale gauche :

Un piédestal doré sur lequel est figurée sculptée en relief une tête d'ange ailée, sert de jonction entre la travée centrale et la travée latérale gauche.

Dans un cadre elliptique est représenté un des miracles de saint Antoine de Padoue⁶⁰⁹ (Fig. 308). Etant donné la multiplication des épisodes de sa vie, l'identification iconographique exacte de la scène n'est pas complètement avérée. Aurora Pérez⁶¹⁰ l'identifie comme étant la résurrection d'un défunt par saint Antoine de Padoue. Etant donné la mise en scène de la composition, cette identification est tout à fait probable. Par ailleurs, sa légende s'étant développée énormément, on le représente aussi en train de guérir des malades. La représentation scénique de la composition figurée dans l'ellipse pourrait également correspondre à cet état de fait, les détails scéniques n'étant pas représentés avec précision.

Cependant si on observe bien le personnage central de la composition, enveloppé dans une sorte de linceul, l'identification iconographique proposée par A. Pérez correspondrait au miracle de la résurrection d'un mort. Six personnages composent la scène : à droite saint Antoine et l'un de ses compagnons tous deux revêtus de la robe franciscaine serrée par la cordelière à trois nœuds. A gauche deux personnages, l'un tenant un objet pointu dans sa main

⁶⁰⁹ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, pp. 33-34 : chanoine franciscain (1195-1231), il fut canonisé en 1232. Né dans une famille noble, il fit ses études à Coïmbre où il devint chanoine régulier. Après l'échec d'une de ses missions, il rejoint saint François et devient Frère mineur. Prédicateur doué, il figure au rang des grands orateurs : il prêchera en France, en Espagne et en Italie où il attirera d'innombrables foules. Il passe les deux dernières années de sa vie à Padoue où il décèdera en 1231.

⁶¹⁰ Pérez, A., Vehí, J. : *El retaule...*, *op.cit.*, pp.131-132

gauche, l'autre semblant soutenir une structure en bois. Au centre figure un personnage étendu, enveloppé dans ce qui semble être un linceul.

Le contour de l'ellipse est ornementé par des motifs végétaux dorés orientés vers le haut de l'ellipse, se rejoignant au niveau de la partie supérieure et reliés au centre par une fleur.

Un piédestal qui sert de support à la colonne torsée du registre supérieur ornementé en son centre par une tête d'ange ailée, finalise cette partie de la prédelle. L'orle du retable est constituée à cet endroit par un petit piédestal qui sert de support à la décoration de type végétal. L'ornementation représente des formes courbées et contre-courbées polychromes qui orientent l'extrémité du registre supérieur.



Figure 308 : résurrection d'un défunt

Travée latérale droite :

La scène représentée dans un cadre elliptique identique à celui de la travée opposée représente la « Prédication aux poissons » de saint Antoine de Padoue (Fig. 309).

Miracle le plus connu dans sa représentation iconographique, l'épisode des poissons dans la vie de saint Antoine de Padoue confirme son talent incomparable non seulement de prédicateur mais aussi de grand orateur. En effet, il consacra les dix dernières années de sa vie à prêcher. Considéré comme le plus grand prédicateur que le Moyen Age ait connu, « *il prêche la pauvreté et la pénitence, reconforte les humbles, vitupère les riches et les mauvais clercs et appelle à la vie évangélique* ». ⁶¹¹ Sa réputation est telle, que lorsqu'il arrive dans une ville la foule se presse massivement, abandonnant toutes activités, pour venir l'écouter. Sa légende est si développée, que l'on raconte qu'il prêcha un jour aux poissons qui se pressèrent pour l'entendre.

C'est la parfaite illustration de la scène représentée sur cette travée. La composition se divise verticalement en trois parties : à droite sont figurés saint Antoine de Padoue en train de

⁶¹¹ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.34.

prêcher et l'un de ses compagnons, vêtus de la robe franciscaine. A gauche un personnage est en train de pêcher. Entre les deux, la mer et six poissons regroupés, dirigés vers saint Antoine de Padoue donnant ainsi l'impression de l'écouter. Aurora Pérez rappelle le contenu de la légende qui fait référence à cet épisode : d'après la légende, le miracle eut lieu à Rimini, ville italienne de l'Adriatique. Alors que saint Antoine de Padoue prêchait pour la conversion des hérétiques qui le souhaitaient et comme ces derniers ne l'écoutaient pas, il s'en alla à la plage et prêcha pour les poissons qui s'empressèrent de se rapprocher pour l'écouter.



Figure 309 : la prédication aux poissons

L'aspect décoratif dans lequel est représenté le cadre elliptique est identique à celui de la travée opposée.

Corps principal

En dehors de l'image de saint Antoine de Padoue, certes récente, qui rappelle le vocable d'origine du retable, le reste sont des images actuelles qui ne correspondent certainement pas à l'invocation d'origine. Seuls la structure architecturale, l'ornementation et les reliefs sculptés à la prédelle sont originaux. L'étude sera donc consacrée à l'architecture et aux éléments qui la conforment et l'ornementent (Fig. 311).

Travée centrale :

La niche principale, profonde, forme une sorte de caisson dans lequel est placée l'image de saint Antoine de Padoue qui repose sur une console semi-circulaire. Elle rompt l'entablement qui sépare le premier registre du second. La partie supérieure, qui sert de support à la niche située au-dessus, forme une sorte de baldaquin rappelant la forme d'un dais. Deux pilastres ornementés par une décoration végétale forment les bords de la niche. Les parois internes sont décorées par de larges feuillages polychromes.

Un entrecolonnement structuré de chaque côté par une demi-colonne torse décorée par une guirlande hélicoïdale, présente dans sa partie centrale une colonne torse à sept spirales. Etant donné la facture architecturale des demi-colonnes et des colonnes torsées représentées aux parties extrêmes du retable, il est difficile en l'absence d'analyse de la datation et de l'essence du bois dans lequel elle a été sculptée, de définir si elle est d'époque. La facture architecturale est différente (Fig. 310). Peut-être a-t-elle été rajoutée ultérieurement pour remplacer la colonne originale disparue. L'autre hypothèse serait de considérer cet ornement comme une variante stylistique proposée par l'auteur du retable, étant donné que l'on retrouve ce type de colonne dans les autres entrecolonnements.



Figure 310 : colonnes torsées, corps principal

La figure 310 représente les deux types de colonnes représentées sur le retable. La première est une colonne torse à six spirales entre lesquelles une guirlande hélicoïdale ornementée par des rinceaux de raisins, des feuilles de vignes (symboles eucharistiques), des « *putto* » figurés en mouvement et des oiseaux. Baroque de par sa structure et son

ornementation, cette colonne est représentative du type de colonne que l'on produisait à la fin du XVII^{ème} siècle jusqu'au premier quart du XVIII^{ème}.⁶¹²

La seconde est une colonne torse à sept spirales et ne comporte aucune ornementation. Seule la facture architecturale est mise en valeur. Elle est surmontée d'un chapiteau d'ordre corinthien, qui n'est pas sculpté dans la même facture que la première colonne. L'échine est plus massive et les volutes sont plus rapprochées. Elle présente une facture stylistique plus moderne que l'on retrouve sur les retables de style baroque fabriqués au XX^{ème} siècle⁶¹³.

La comparaison effectuée entre les deux types de colonne met en valeur un seul point commun : le fait d'appartenir à l'ordre torse. La probabilité que la colonne placée aux entrecolonnements soit beaucoup plus récente que celles qui sont situées aux extrémités des deux registres du retable est quasiment avérée.

Travée latérale gauche :

Flanquée à gauche par une colonne torse et à droite par une demi-colonne torse, une niche moins grande que celle qui est figurée à la travée centrale présente une image récente qui ne correspond certainement pas à l'invocation d'origine. Un arc en plein cintre structure la partie supérieure. On observe une légère ornementation végétale représentée au-dessus de l'arc. L'orle du retable est composée par une ornementation composée de divers motifs de type végétal et géométrique qui forme de nombreuses ondulations et courbes, suggérant ainsi un certain dynamisme dans l'aspect ornemental.

Travée latérale droite :

La composition ornementale et la structure architecturale sont absolument identiques à celles de la travée opposée. L'image actuelle, sculptée en ronde-bosse qui est représentée dans la niche ne correspond probablement pas à l'invocation d'origine.



Figure 311 : corps principal

⁶¹² Rappelons que la colonne torse a disparu progressivement dans l'art baroque catalan vers 1730.

⁶¹³ Retable de la Vierge du Carme, maître-autel de l'église de la Vierge du Carme de Gérone.

Entablement

Un entablement brisé composé d'un architrave, d'une frise et d'une corniche, sous laquelle on aperçoit des modillons, sépare le corps principal du retable du second. Il est rompu dans sa partie centrale par l'érection de la niche principale dans le second corps de l'œuvre. Il se brise également au niveau des entrecolonnements. L'ornementation figurée au niveau de l'architrave représente pour l'essentiel une décoration de type végétal au centre de laquelle sont placées des têtes d'ange ailés. Au-dessus des colonnes torsées et des entrecolonnements est représenté un demi-fronton brisé.

Second corps

A l'exception de l'entablement, de la niche centrale et des supports des images, la structure architecturale et la composition ornementale sont similaires (Fig. 312).

Travée centrale :

Deux anges musiciens,⁶¹⁴ jouant de trompette, sculptés en ronde-bosse encadrent la partie basse de la niche. La figuration des anges musiciens est non seulement une claire allusion aux sons harmonieux des cohortes célestes mais aussi célèbre la victoire de la foi chrétienne. Une niche encadrée par deux pilastres richement ornementés par des motifs végétaux dont la base repose sur la partie supérieure de la niche inférieure, occupe l'espace de la travée centrale. Assez profonde et plus petite que celle qui est située au registre inférieur, elle se termine par une arc en plein cintre. A l'inverse de la niche principale, elle ne rompt pas l'entablement qui sépare le second corps de l'attique. L'organisation et la structure des pièces architectoniques qui la conforment, en dehors du fait que les mesures sont proportionnelles à l'espace qui leur est réservé, sont similaires.

Travées latérales gauche et droite :

Deux entrecolonnements séparent la travée centrale des travées latérales du second corps. La disposition architecturale est absolument identique à celle des entrecolonnements situés au niveau inférieur. Seules les mesures diffèrent, ces derniers étant plus petits. Deux niches assez profondes et de taille inférieure que celles du registre inférieur conforment la structure architecturale des travées latérales. Encadrées par une demi-colonne torsée et par une colonne torsée, elles présentent une ornementation de type végétal polychrome. La base de chaque niche intègre un support en forme de console qui représente sur sa face externe un

⁶¹⁴ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.27 : procédant des textes bibliques et des commentaires des Pères de l'Église, les anges musiciens apparaissent dans l'art au XII^{ème} siècle. Liés à différents thèmes qui appellent une orchestration (Nativité, Couronnement de la Vierge), ils sont aussi figurés jouant de la trompette dans la représentation du Jugement dernier.

ornement disposé en biais représentant un pendentif. Le contour de ces pièces est orné par des motifs végétaux dont la disposition rappelle celle des têtes d'ange ailées, les ailes étant disposées symétriquement autour de la tête.

Entablement

Un second entablement sépare le second corps de l'attique. Composé par un architrave, une petite frise et une corniche, il se brise au niveau des entrecolonnements (Fig. 312).



Figure 312 : second corps

Attique

La pièce fondamentale qui structure l'attique est le panneau central encadré par deux pilastres qui présente sculpté en demi-relief la scène de la Crucifixion⁶¹⁵ (Fig. 313). Au centre, le Christ venant d'être crucifié. Une guirlande de nuages relie les deux bras de la croix. Deux personnages féminins encadrent le Christ. A gauche est représentée la Vierge figurée les mains jointes, identifiable au nimbe représenté au-dessus de sa tête ; à droite se présentent deux possibilités. En effet, Jean dans son évangile (19, 25) relate que près de la croix « *se tenaient debout sa mère, la sœur de sa mère, Marie femme de Clopas, et Marie de Magdala.* » En l'absence d'attribut l'identification se révèle difficile. Cependant si on se réfère à la représentation iconographique de cette scène, l'art italien du XV^{ème} siècle, multiplie les personnages. Outre la Vierge, le groupe de femmes, les soldats, on remarque la présence de la Madeleine repentante au pied de la croix.⁶¹⁶ Bien que la Crucifixion représentée sur le retable ne la figure pas repentante au pied de la croix, il est très probable que le second personnage

⁶¹⁵ La Crucifixion est mentionnée par les quatre évangélistes (Mt 27, 32-56 ; Mc 15, 21-41 ; Lc 23, 26-49, Jn 19, 16-37).

⁶¹⁶ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.109.

féminin soit la Madeleine, personnage récurrent dans la vie du Christ. Au-dessus de la tête du Christ est représenté l'écriteau sur lequel on peut lire : « *I.N.R.I.* ». ⁶¹⁷

La partie supérieure du panneau est finalisée à chaque extrémité par un fronton brisé entre lesquels est placé un petit tambour surmonté par un pélican. L'iconographie de cet oiseau ami de l'homme est à relier avec celle du Christ. En effet, la fable élaborée à son sujet au cours du II^{ème} ou III^{ème} siècle sera reprise dans les bestiaires du Moyen Age. Les petits du pélican protégés par leur père furent battus à mort par ce dernier après qu'ils l'aient blessé en s'ébattant. Au troisième jour la mère arriva au nid et trouva ses petits morts. Afin de les ranimer, elle ouvrit à coup de bec sa poitrine de laquelle jaillit le sang qui rendit la vie à ses oiselets. Les bestiaires associent cette histoire à l'iconographie du Christ qui a souffert la Passion pour le rachat des péchés des hommes et qui a donné son sang pour leur salut. ⁶¹⁸

On observera la présence de petits anges musiciens jouant de la trompette disposés sur les demi-frontons situés au-dessus des entrecolonnements du registre inférieur.

Travées latérales gauche et droite :

Une pièce architectonique en forme de grand médaillon entourée par une ornementation de type végétal, présente de chaque côté de l'attique l'image d'un saint ou d'une sainte martyr sculptée en relief. L'image représentée sur la travée latérale gauche tient dans sa main droite une palme. L'attribut qu'elle tient dans sa main gauche est difficile à identifier. Celle qui est figurée à droite, en plus de la palme, tient un livre ouvert dans la main gauche.



Figure 313 : attique

⁶¹⁷ C'est le motif de la condamnation qui selon la coutume romaine, était inscrit sur une tablette fixée à la croix. Ces initiales signifient : « *Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum* », soit « Jésus le Nazaréen, le roi des juifs ». Seul Jean en fait référence dans son évangile (19, 19).

⁶¹⁸ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.277. Les textes faisant référence à cela sont ceux du passage d'Isaïe 1, 2 : « *J'ai élevé et fait grandir des fils, et ils se sont révoltés contre moi* » et du Psaume 102 : « *Je suis semblable au pélican du désert* ».

Conclusion

Triptyque linéaire s'adaptant parfaitement à l'architecture de la chapelle dans laquelle il est inséré, le retable de saint Antoine de Padoue est une œuvre à caractère baroque dont la complexité architecturale, malgré une apparente simplicité dans la répartition des éléments architecturaux, présente essentiellement deux aspects de la phase évolutive du retable catalan. Si on se réfère au classement typologique établie par César Martinell, on constate que le retable de saint Antoine de Padoue combine deux phases : la première et la troisième. En premier lieu il présente une typologie linéaire, caractéristique dominante de la première phase.⁶¹⁹ Le critère référent qui définit la troisième phase est essentiellement caractérisé par l'insertion de la niche principale dans le second corps, brisant ainsi dans sa partie centrale l'entablement qui sépare les deux principaux registres de l'œuvre.

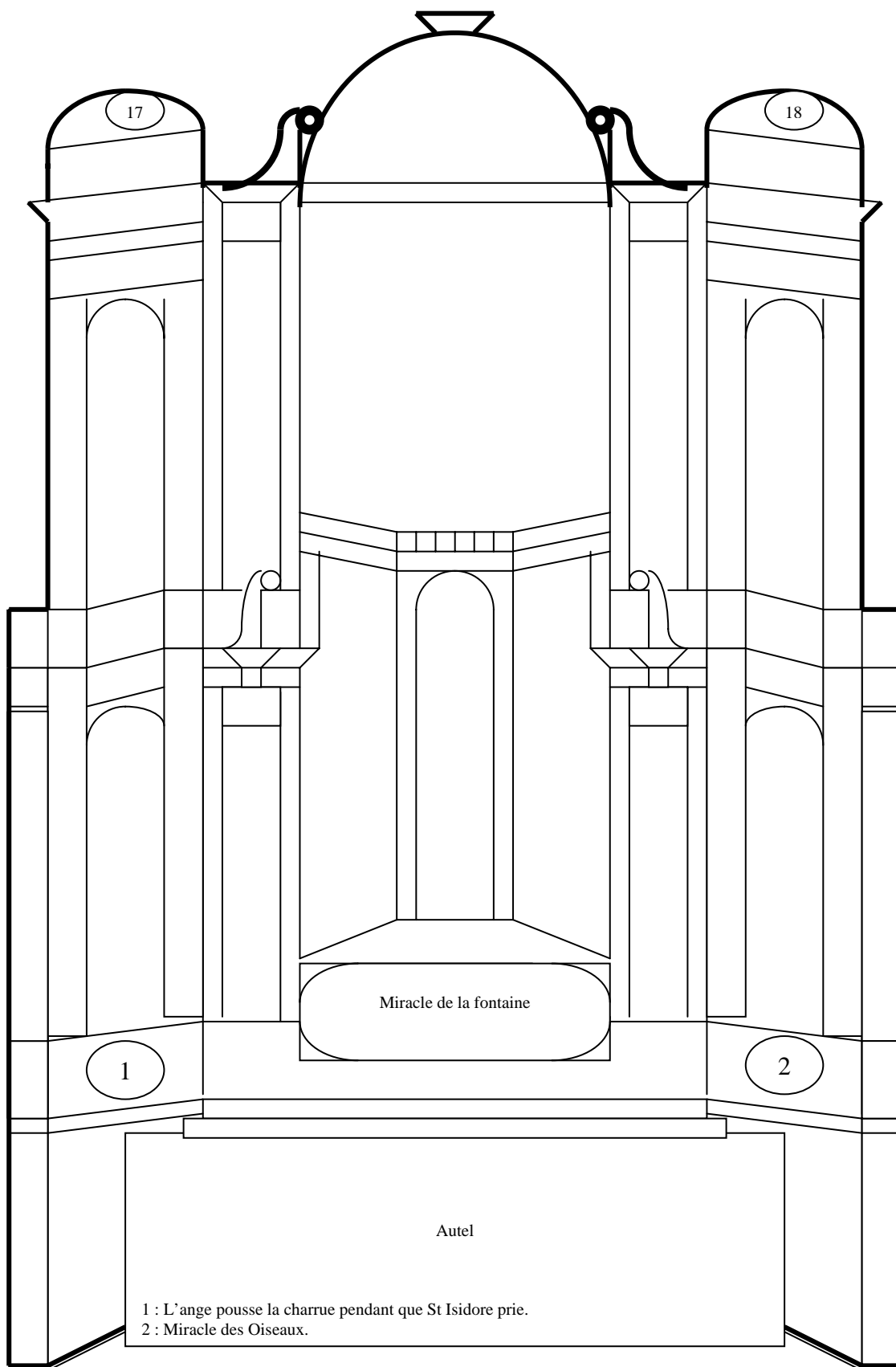
Le programme iconographique met en valeur le culte des anges (plusieurs représentations sur l'œuvre) et celui des saints. Bien que les invocations d'origines ne soient pas présentes sur l'œuvre, il est indubitable que la thématique est à tendance hagiographique et probablement à tendance post-conciliaire.

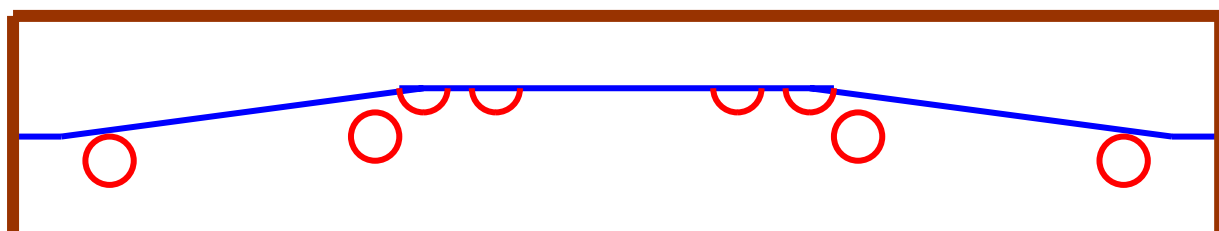
Par ailleurs la représentation des fruits, du raisin, du pélican, des anges musiciens ajoute une dimension symbolique au programme iconographique. L'ensemble de ces éléments met non seulement en exergue la symbolique eucharistique mais aussi rappelle que la musique des sphères célestes est assimilée par les Pères de l'Eglise aux sons harmonieux des cohortes célestes afin de mieux célébrer la victoire de la foi chrétienne.

⁶¹⁹ Martinell, C. : *Arquitectura i...*, Vol.I, *op.cit.*, p. 62.

RETABLE DE SAINT ISIDORE
DE L'ÉGLISE PAROISSIALE
DE CADAQUES

<p>Retable : saint Isidore.</p> <p>Vocable d'origine : probablement saint Isidore.</p> <p>Iconographie : hagiographique.</p>	<p>Date(s) : 1718</p>
RETABLE	
<p>Lieu : chapelle latérale, église paroissiale de Cadaquès.</p> <p>Auteur : inconnu.</p>	
FORME ET MATIERE	
<p>Matière : bois polychrome/dorure</p> <p>Typologie : triptyque concave.</p> <p>Mesures :</p> <p style="padding-left: 40px;">hauteur : approximativement 4m75 (support inclus)</p> <p style="padding-left: 40px;">largeur : 3m45</p> <p style="padding-left: 40px;">profondeur : approximativement 1m10</p>	
DOCUMENTATION	
Néant	
PUBLICATIONS	
<p>Pérez, A., Vehí, J. : « <i>El retaule de cadaquès</i> », éd. Pòrtic, décembre 2001.</p>	





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

Figure 314 : retable de saint Isidore, église paroissiale de Cadaquès (*page suivante*)



Typologie

Triptyque légèrement concave, le retable de saint Isidore présente une structure composée par cinq registres horizontaux comprenant un socle, une prédelle, deux corps et un attique. Deux travées latérales et une travée centrale divisent verticalement la structure architecturale de l'œuvre.

Socle

Structuré selon la typologie du retable, le socle se rompt dans sa partie centrale pour former un caisson afin de permettre l'insertion de l'autel. L'autel placé devant le retable n'est probablement pas celui d'origine, car la taille du caisson ne permet pas l'insertion de l'autel actuel. Le socle est composé par des panneaux ornementés par des sculptures en demi-relief représentant des motifs de type végétal polychromes. L'ensemble des feuillages ondulés s'entremêlent parfois et se termine par des formes type volute. L'ensemble de la décoration peinte est figurée sur un fond blanc.

Prédelle

Deux gradins ornementés par une décoration végétale profuse polychrome sur fond doré reposent sur la table d'autel. Au centre du premier gradin est représenté une tête d'ange ailée. Au milieu du second, on peut voir un médaillon sur lequel figure la date de « 1718 ».⁶²⁰ Les scènes narratives de ce registre du retable présentent des épisodes de la vie et des miracles effectués par saint Isidore.

Travée centrale :

Dans un cadre elliptique représenté dans un encadrement rectangulaire est représenté selon Aurora Pérez le miracle de la fontaine (Fig. 315).⁶²¹ L'ellipse est brisée dans sa partie centrale supérieure par l'insertion du socle en forme de console destiné à soutenir l'image de la niche principale. L'ellipse repose sur une épaisse guirlande végétale composée de feuillages entrelacés, disposée horizontalement et occupant la totalité de la longueur de la travée centrale. Une tête d'ange ailée disposée à chaque extrémité, termine l'aspect décoratif de la guirlande.

⁶²⁰ On retrouve l'inscription de cette même date sur les médaillons placés au niveau de l'attique.

⁶²¹ Pérez, A., Vehí : *El retaule de...*, op.cit., p.139.

Au centre de la composition est représenté saint Isidore,⁶²² nimbé montrant de sa main droite le ciel. L'aspect vestimentaire est contemporain de l'époque de la fabrication du retable. Face à lui, à droite de la composition, un homme est figuré un genou sur le sol, richement vêtu. Il s'agit probablement de son patron et seigneur qui est venu le visiter. Il s'adresse à saint Isidore donnant l'impression qu'il s'apprête à le remercier du miracle qu'il vient d'accomplir. Peut-être s'agit-il de Giovanni de Vargas, son dernier maître, que saint Isidore a réussi à convertir.⁶²³ Derrière ce personnage est représenté un cheval blanc bridé recouvert d'un tapis de selle grenat à bords dorés. On observera la précision et le détail avec lesquels sont représentés la bride, le mord, la selle et son tapis.

Entre les deux personnages est représenté un motif ornemental qui semble s'apparenter à un jaillissement d'eau provenant du sol. Cette scène figurerait un des miracles accompli par saint Isidore. Son seigneur vient le voir sur ses terres. Il lui dit qu'il a soif et saint Isidore fait jaillir une fontaine dans un lieu sec, aride et pierreux.⁶²⁴ L'identification d'Aurora Pérez semble correspondre à l'ensemble des éléments qui conforment la scène. Le paysage est effectivement sec et rocheux en majorité, les deux personnages sont présents et « la fontaine » est représentée entre eux deux.



Figure 315 : le miracle de la fontaine

⁶²² Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.185 : né au XIème siècle Isidore est élevé dans la religion chrétienne, près de Madrid. Commis de culture, il travaillera pour trois maîtres successifs. Dans chaque place qu'il occupera, il fera l'objet de la jalousie des autres ouvriers qui l'accusent de laisser son travail pour prier. Son culte partit d'Espagne et fut diffusé en Bretagne, en Franche-Comté et au Tyrol. Il fut canonisé en 1622. Il est le saint patron de la ville de Madrid.

⁶²³ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, *op.cit.*, p.185

⁶²⁴ Pérez, A., Vehí, J. : *El retaule de...*, *op.cit.*, p139.

Travée latérale gauche :

Sur un panneau rectangulaire décoré par une ornementation végétale polychrome, dans une ellipse, est représentée une autre scène de la vie de saint Isidore (Fig. 316). A droite de la composition est figuré à genoux en attitude de prière, Isidore. Derrière lui, au centre de la scène sont représentés deux bœufs tirant une charrue aidé par un ange figuré à gauche. Portant de grandes ailes et tenant de sa main gauche un bâton et de sa main droite la charrue, l'ange pousse les bœufs à effectuer les travaux de labour.

Son dernier patron, Giovanni de Varges, lui propose une place de régisseur sur ses terres. Afin d'aller vérifier les accusations proférées contre Isidore par les ouvriers de son domaine, Giovanni de Varges décide d'aller l'observer dans l'accomplissement de sa tâche. Il le surprend en prière tandis que deux anges poussent la charrue à sa place et effectuent les travaux de labour alors qu'Isidore se livre à des exercices de piété. Giovanni de Varges éblouit par ce qu'il vient de voir décide de se convertir.⁶²⁵

Cette scène est celle qui est la plus représentée dans son iconographie. L'image de saint Isidore est revêtue d'habits du XVIIème siècle et à ses pieds, est représentée la charrue tirée par deux bœufs menée par un petit personnage qui rappelle la mise en scène figurée dans cette ellipse.



Figure 316 : Isidore, le laboureur miraculeux

⁶²⁵ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.185.

Travée latérale droite :

Sur un panneau et dans un cadre elliptique similaires à ceux qui sont représentés sur la travée latérale opposée est représenté la scène du miracle des oiseaux (Fig. 317).⁶²⁶

Au centre de la composition est figuré le personnage principal de la scène : Isidore. A sa droite est posé un sac de blé bien rempli. Dans la partie gauche de la composition est figuré un âne qui semble sortir de derrière l'arbre, représenté à gauche de la composition. A droite est représenté un mur duquel descendent des oiseaux pour aller picorer les grains de blés qu'Isidore jette. Deux figurent sur le haut du mur, deux autres sont représentés en vol s'apprêtant à se poser et les trois derniers sont en train de picorer le blé. La légende mentionne la rencontre entre Isidore, alors qu'il amenait le blé au moulin, avec des oiseaux affamés. Il leur jette du blé afin qu'ils puissent se nourrir. Malgré la grande quantité qu'il leur donne, les sacs de blé contiennent toujours le même volume de blé.



Figure 317 : le miracle des oiseaux

L'orle du retable au niveau des travées latérales se termine par un panneau rectangulaire qui sert de piédestal à la pièce architectonique placée au-dessus qui épouse la forme d'un pilastre.

Un petit buste sculpté en relief représente une personnage féminin difficile à identifier. Une ornementation de type végétal polychrome entoure l'ensemble.

⁶²⁶ Pérez, A., Vehí, J. : *El retaule de...*, op.cit., p.139 : scène identifiée par Aurora Pérez.

Corps principal

Les images placées sur l'ensemble de l'œuvre sont récentes. En dehors de celle de saint Isidore, placée à la niche centrale du second corps du retable, les autres ne représentent probablement pas l'invocation d'origine. La seule image qui semble d'époque est celle de la niche principale, qui représente la vierge de Monserrat. Cela ne signifie pour autant qu'elle appartenait au programme iconographique primitif du retable. C'est une des raisons pour laquelle nous ne nous attarderons pas à les commenter. Le commentaire concernera pour l'essentiel la description de la structure architecturale du retable et celle des éléments et des ornements qui le conforment.

Travée centrale :



Placée au-dessus du cadre elliptique dont la fonction s'apparente à celle d'un tabernacle de par sa disposition, une niche profonde en forme de caisson rompt dans sa partie centrale l'entablement qui sépare les deux registres du retable (Fig. 318). Encadrée par deux demi-colonnes torsées à six spirales au niveau de sa partie inférieure, la niche principale s'érige dans le second corps de l'œuvre. Sa forme rappelle celle d'un baldaquin notamment de par la structure architecturale et les trois arcs lobés qui composent sa partie supérieure. Les parois latérales sont plus larges que celle du fond. L'intérieur est richement ornementé par des motifs végétaux sculptés en demi-relief représentant des larges feuilles disposées pour l'essentiel selon un axe vertical. L'ensemble de ces motifs décoratifs sont polychromes. On observe sur les demi-colonnes torsées une décoration composée de grappes de raisins intercalées avec des feuilles de vignes.

Figure 318 : niche principale



Un entrecolonnement sépare la travée centrale des travées latérales (Fig.319). Flanqué par les deux demi-colonnes torsées il présente une ornementation de type végétal polychrome sur fond doré, identique à celle que l'on retrouve sur l'ensemble du retable.

Figure 319 : entrecolonnement

Travée latérale gauche :

Encadrée par deux colonnes torsées à six spirales est située une niche profonde dont l'intérieur est richement orné par des motifs végétaux polychromes (Fig. 321).

Les colonnes torsées qui la flanquent sont conformées par six spirales sur lesquelles est disposée une guirlande végétale épaisse composée de feuillages entrelacés de fleurs. Les colonnes sont surmontées par des chapiteaux d'ordre corinthien, composés par deux rangées de feuilles d'acanthe polychromes au niveau de la corbeille. Deux volutes au milieu desquelles est représentée une rosette, terminent les extrémités du chapiteau (Fig. 320).

L'orle de cette partie du retable est formée par une pièce architectonique rectangulaire qui permet une adaptation adéquate aux parois de la chapelle dans laquelle le retable est inséré. La face de cette pièce comporte une décoration végétale polychrome.



Figure 320 : colonnes torsées

Figure 321 : niche, travée latérale gauche



Travée latérale droite :

Séparée par un entrecolonnement identique à celui qui sépare la travée centrale de la travée latérale opposée, elle présente une niche structurée et ornementée de façon similaire à celle de la travée latérale gauche (Fig. 322).



Figure 322 : niche, travée latérale droite.

Entablement

Un entablement brisé sépare les deux registres principaux du retable. Structuré pour l'essentiel d'un architrave richement ornementé et d'une corniche saillante au niveau de l'entrecolonnement, il se rompt dans sa partie centrale. On observera qu'au niveau de l'entrecolonnement, sous la corniche la plus saillante est représentée une console sur laquelle est adossée une tête d'ange ailé. Au-dessus, un demi-fronton brisé se terminant par une volute est disposé de chaque côté de la niche principale (Fig. 323).



Figure 323 : entablement

Second corps

Le second corps du retable présente une typologie un peu particulière. En effet, il est rare de trouver à ce niveau du retable des compartiments fidèles à la structure typologique de l'œuvre qui servent de base aux niches qui sont situées dans les différentes travées. Dans le cas du retable de saint Isidore, au niveau des travées latérales on peut parler de prédelle. La différence réside dans le fait que ce sont des motifs décoratifs type nature morte qui sont représentés et non des scènes narratives. On observera l'absence de colonnes torsées. En effet, seuls deux quart de colonnes torsées adossées aux entrecolonnements de la niche principale sont représentés (Fig. 324).

Travée centrale :

Un large panneau rectangulaire faisant fonction de niche, sans profondeur, constitue l'élément central de cette partie du retable. La notion d'espace est mise en valeur par la partie supérieure de la niche principale, formant ainsi un large support sur lequel repose l'image de saint Isidore. Encadré par deux pilastres ornés de motifs végétaux polychromes, ce panneau sert de fond décoratif à l'image du saint. Les parties correspondantes à l'entrecolonnement du registre inférieur sont structurées de façon similaire. La seule différence réside dans le fait que les colonnes sont remplacées par de petites pièces architectoniques rectangulaires en forme de pilastre. On observera la présence d'un quart de colonne torsée adossée sur la face externe de l'entrecolonnement.

Travée latérale gauche :

Encadrée par deux pilastres décorés par une ornementation de type végétal polychrome, une niche peu profonde présente une structure architecturale identique à celle qui figure au premier corps de l'œuvre. Elle est située au-dessus d'un compartiment rectangulaire, flanquée par deux piédestaux qui servent de support aux pilastres placés au-dessus. Dans un cadre rectangulaire est représentée sculptée en demi-relief une corbeille composée d'éléments végétaux et frugaux polychromes. L'orle du retable représente une ornementation formée par des motifs végétaux polychromes courbés et contre-courbés reposant sur une pièce rectangulaire, type piédestal, dont la face comporte un petit cartouche.

Travée latérale droite :

La structure architecturale de cette partie du retable est identique à celle de la travée opposée. La niche, l'ornementation, la disposition des éléments qui conforment l'ensemble, sont symétriques à ceux de la travée latérale gauche. Seule la corbeille sculptée en demi-relief située au-dessous de la niche diffère par la polychromie appliquée et par la représentation de fruits différents.



Figure 324 : second corps

Entablement

Un petit entablement placé au-dessus des travées latérales et brisé dans sa partie centrale sert de jonction entre le second corps de l'œuvre et les parties correspondantes de l'attique.

Attique

Composé essentiellement par la pièce centrale semi-circulaire, l'attique présente dans ses parties extrêmes un cartouche sur lequel est inscrite la date de fabrication de l'œuvre (Fig.325).

Travée centrale :

Flanquée par deux demi-frontons brisés cette partie de l'attique revêt une double fonction. La première est celle d'un couronnement qui finalise la travée centrale de l'œuvre. La seconde revêt la fonction de la partie supérieure de la niche figurée au registre inférieur,

servant ainsi d'arc en plein cintre qui termine l'ensemble architectural. L'ornementation représentée est composée par des motifs végétaux très ondulés, figurant des motifs en forme de panache, répartis symétriquement dans l'espace proposé. Polychromes dans l'ensemble, ces motifs décoratifs sont figurés avec une certaine profusion. Une épaisse guirlande de motifs végétaux entrelacés décorent la partie supérieure interne de l'encadrement. Une tête d'ange ailée sculptée en ronde-bosse surmonte dans sa partie centrale l'ensemble de la pièce.

Travées latérales gauche et droite :

Identiques, les travées latérales de l'attique présentent dans un cartouche entouré de motifs courbés et contre-courbés dorés, la date de fabrication de l'œuvre. Sur celui de gauche il est inscrit la première moitié de la date, « 17 », et sur celui de droite les dizaines, « 18 ».

Un motif de type végétal polychrome surmonte le cartouche de gauche. Celui de droite est surmonté par un motif totalement différent, qui s'apparente plus à un petit élément architectonique. Il est très probable, que le motif original est celui qui est représenté sur le cartouche gauche.



Figure 325 : attique

Conclusion

Exemplaire baroque de taille moyenne, à la fois cossu et massif, le retable de saint Isidore présente une architecture de type classique notamment au niveau des travées latérales ainsi qu'une architecture un peu plus complexe au niveau de la travée centrale. Les éléments architectoniques qui conforment l'œuvre sont divers. En effet on constate différentes sortes des éléments de supports, les colonnes torsées revêtent différents aspects. Au premier registre, elles sont entières sur les travées latérales alors que celles qui encadrent la niche principale ne

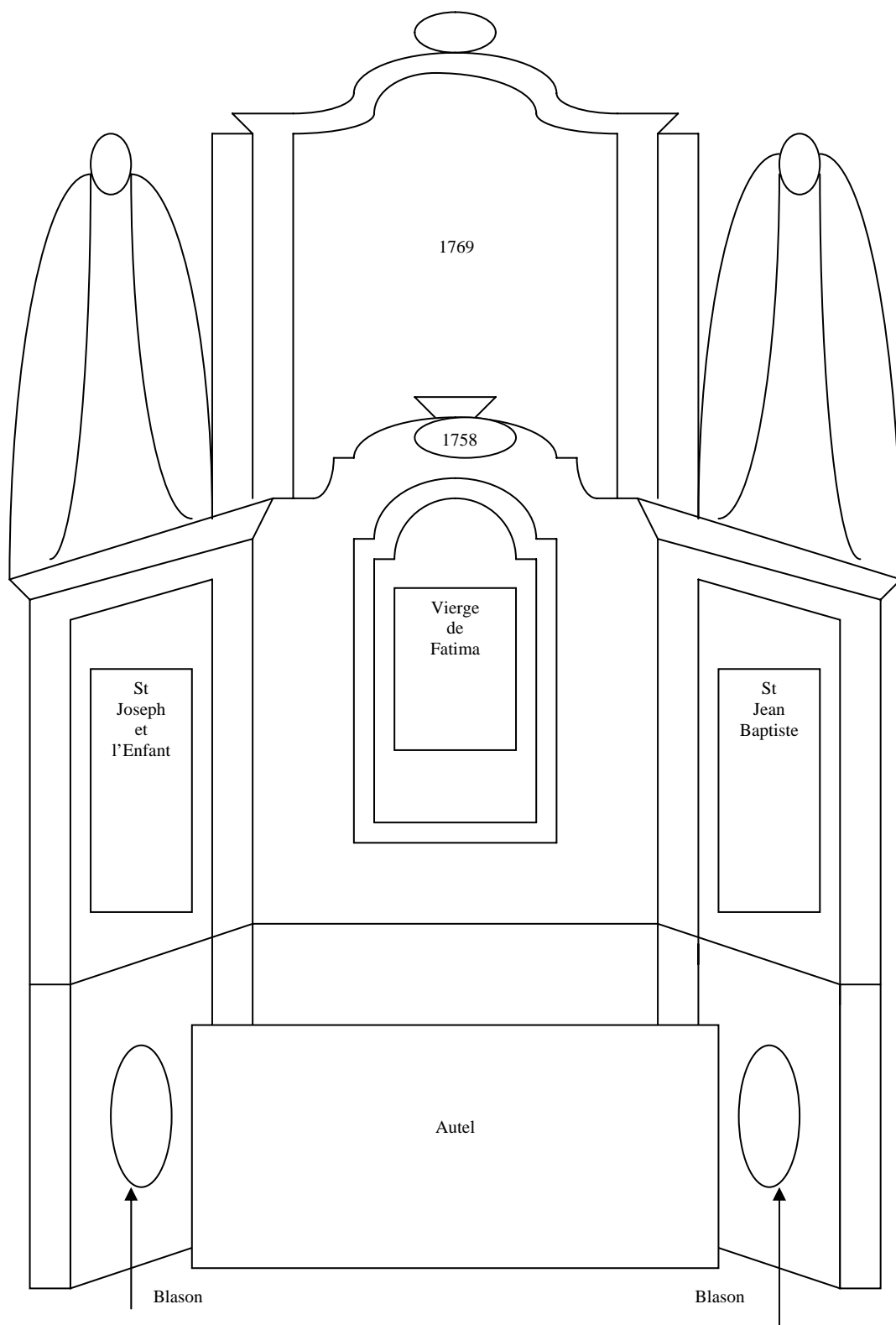
sont représentées qu'à moitié, encadrant un entrecolonnement. Au second registre, les colonnes entières sont inexistantes puisqu'elles sont substituées par des pilastres. Seul un quart de colonne est adossé au niveau de l'entrecolonnement, servant de jonction avec la travée latérale. L'ensemble ornemental est composé par une décoration de type végétal représentant pour l'essentiel de grands feuillages polychromes, qui met en valeur un aspect coloré de l'ensemble. Etant donné les scènes narratives sculptées au niveau de la prédelle, il est très probable que le vocable original du retable est celui de saint Isidore. Invocation locale, il est surtout mis en exergue dans les zones rurales. L'étude du programme iconographique est réduite à l'analyse de la prédelle, étant donné que les images placées sur le retable, en dehors de celle du saint titulaire de l'œuvre, ne représentent certainement pas les invocations d'origine.

RETABLE DE LA « VIERGE DE FATIMA »

EGLISE PAROISSIALE DE COLOMERS

A l'évidence l'attribution du vocable de la vierge de Fatima n'est pas celui d'origine, comme c'est le cas de l'ensemble des retables situés dans cette église. Invocation inexistante à l'époque de la Contre-Réforme, l'image placée sur le retable est récente. Cependant afin de faciliter l'identification de l'œuvre étant donné qu'il y a deux autres retables au sein du temple, et bien que l'invocation attribuée ne corresponde pas, nous garderons le vocable de la Vierge de Fatima afin de différencier cette œuvre des autres.

Retable : Vierge de Fatima.	Date(s) : 1758-1769
Vocable d'origine : inconnu.	
Iconographie : probablement hagiographique.	
RETABLE	
Lieu : église paroissiale de Colomers.	
Auteur : inconnu.	
FORME ET MATIERE	
Matière : bois/ polychromie/dorure.	
Typologie : triptyque brisé à forme concave.	
Mesures :	
hauteur : approximativement 4m 96	
largeur : 3m 56	
profondeur : approximativement 1m 95	
DOCUMENTATION	
Néant	
PUBLICATIONS	
Néant	





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

Figure 326 : retable de la « Vierge de Fatima », église paroissiale de Colomers (page suivante)



Typologie

Exemplaire constitué par trois registres - socle, corps principal et attique - et divisé par trois travées verticales, ce retable présente une typologie brisée.

Socle



Rompue au niveau de la travée centrale afin de permettre l'insertion de la table d'autel, le socle présente au niveau de la travée latérale droite un blason faisant probablement référence au village de Colomers (Fig. 327). Dans un écu peu conventionnel de l'héraldique traditionnelle, sont figurés sur champs azur deux bâtiments plutôt d'origine rurale. Sur le toit de l'un d'entre eux, correspondant au flanc senestre est représentée, posée, une colombe. Le prédicat colombe fait allusion au nom du village en ce sens que « colombe » en catalan se dit « *colom* ». C'est pour cela que l'on peut établir l'hypothèse que le commanditaire de l'œuvre doit être la municipalité, probablement aidée dans sa démarche financière par les paroissiens et peut-être d'autres mécènes. Le contour du blason est décoré par une ornementation de type végétal. Un pendentif surmonte l'écu en chef. En pointe et en-dessous de l'écu sont représentés des motifs géométriques courbés et contre-courbés à tendance végétale. L'ensemble de l'ornementation est dorée.

Figure 327 : blason probable du village de Colomers

Un blason similaire devait figurer sur la travée opposée. Seulement cette partie du socle étant assez dégradée, on constate que la pièce a disparu. Le panneau sur lequel est représenté le blason est polychrome. Le motif imite le marbre. Une pièce décorative en forme de console figurée au-dessus du blason et adossée à la paroi du compartiment du socle, termine l'ensemble décoratif du panneau. Composée par de nombreux motifs de type végétal, elle présente une composition massive de forme arrondie dans laquelle les motifs s'entremêlent pour se terminer par deux volutes (Fig. 328).



Figure 328 : pièce ornementale, socle

Le socle est structuré et divisé par des panneaux rectangulaires assemblés les uns aux autres. Les panneaux qui encadrent les travées latérales sont ornementés par une décoration de type végétal et floral disposée verticalement et délimité dans un petit encadrement.

Corps principal

Les images placées sur cette partie du retable sont récentes et ne correspondent probablement pas aux vocables d'origines. Au centre est figurée l'image de la Vierge de Fatima, au niveau de la travée latérale gauche, celle de saint Joseph tenant l'Enfant dans ses bras et sur la travée latérale droite celle de saint Jean Baptiste (Fig. 330). Nous limiterons le commentaire de l'œuvre à l'aspect architectural et décoratif de l'ensemble du retable.

Travée centrale :

Flanquée par deux consoles qui devaient probablement à l'origine supporter deux images, la niche principale s'apparente plus à un petit caisson qu'à une véritable niche. Surmontée par un arc en plein cintre, elle rompt l'entablement qui sépare ce registre du retable de l'attique. Une décoration massive et profuse est figurée en dessous. En effet, deux grands motifs géométriques courbés encadrent non seulement la base de la « niche » mais aussi contient l'ensemble décoratif composé par de nombreux éléments à la fois végétaux, botaniques et floraux. Au niveau de la partie centrale une console saillante sur laquelle est disposée l'image figurée au-dessus, contribue à donner un peu de profondeur.

Travées latérales gauche et droite :

Les travées latérales sont structurées par un entrecolonnement encadré par deux colonnes entre lesquelles sont disposées les images.



Ornementée par une guirlande végétale et florale hélicoïdale disposée autour du fût, la colonne est surmontée par un chapiteau imitant l'ordre corinthien, imitant ainsi la colonne torse. Le premier tiers de la colonne est décoré par des motifs de type végétal figurés sous la forme de grandes feuilles d'acanthé stylisées accolées les unes aux autres. L'ornementation est dorée en intégralité alors que le fût est peint en vert (Fig. 329).

Figure 329 : colonne

La paroi placée dans l'entrecolonnement est ornementée au niveau de la partie supérieure. Des motifs décoratifs courbés et contre-courbés se terminant en volutes dans les parties extrêmes occupent le tiers de l'espace.



Figure 330 : corps principal

Entablement

Un entablement brisé sépare le corps principal de l'œuvre de l'attique. Composé d'un architrave, d'une frise et d'une corniche, il se rompt surtout au niveau des entrecolonnements et de la travée centrale, sa forme se modifiant en s'adaptant à celle d'un arc surbaissé.

Attique

Au-dessus de la « niche » principale à la clé de l'arc est situé un cartouche sur lequel est inscrite probablement la date de « 1758 » (Fig. 331). Le chiffre des dizaines n'étant pas formé en entier, deux hypothèses se présentent : soit il s'agit du chiffre « 5 », soit il s'agit du chiffre « 3 ». Par ailleurs, comme nous le verrons ultérieurement, sur le panneau central de l'attique est inscrite la date de « 1769 » (Fig. 332). Si on part du principe que la date figurée sur le cartouche est celle de fabrication alors, celle figurée à l'attique est celle de la dorure et de la polychromie de l'œuvre. L'autre hypothèse serait que cette partie de l'attique a été refaite ou tout simplement faite à cette époque. De façon générale le délai entre la fabrication et la dorure de l'œuvre dépassait rarement une période supérieure à une dizaine d'années sauf, si pour une raison quelconque le ou les commanditaires ne pouvaient assumer l'apport financier nécessaire. L'avènement de circonstances autres (conflits, épidémies), peut également être un facteur qui expliquerait ce décalage ; on peut donc émettre l'hypothèse que le retable fut fabriqué en 1758.



Figure 331 : cartouche "1758"



Figure 332: date inscrite sur l'attique

L'attique est structuré par trois compartiments, deux identiques au niveau des travées latérales et un panneau beaucoup plus large au niveau de la travée centrale.

Encadré par deux pilastres la paroi du panneau central est décorée par des motifs géométriques courbés et contre-courbés représentés symétriquement de chaque côté de l'image, qui devait figurer à l'origine sur le support représenté au-dessus du cartouche. Rehaussé par un arc en forme d'anse de panier lui-même surmonté par une ornementation de type végétal, le panneau est couronné par un motif géométrique en forme de pendentif qui finalise l'attique.

Travées latérales gauche et droite :

Les travées latérales sont structurées par un panneau dont le contour est décoré par une ornementation de type végétal profuse disposée selon un axe vertical et formant de nombreuses courbes donnant ainsi un certain dynamisme dans l'aspect décoratif. Les deux pièces sont surmontées, à l'image de la pièce centrale, d'un motif géométrique en forme de pendentif (Fig. 333).



Figure 333 : attique

Conclusion

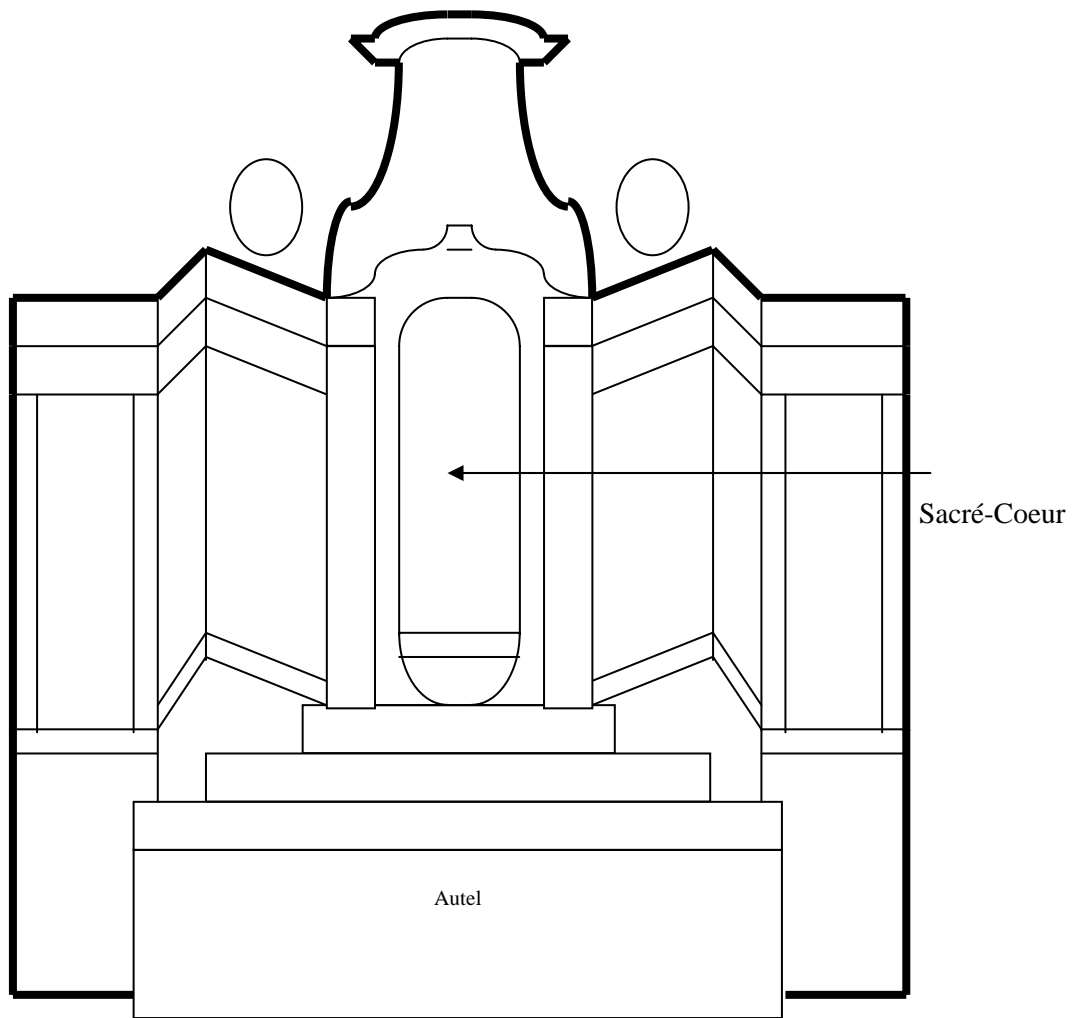
Œuvre dans un état de conservation très moyen, cet exemplaire de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle présente de nombreuses caractéristiques baroques, pour la période de fabrication, bien que la tendance stylistique du retable tend vers un certain classicisme. La caractéristique dominante baroque est surtout mise en valeur par le dynamisme décoratif avec lequel les motifs ornementaux sont figurés. Les mesures, la typologie, l'entablement, la répartition des registres horizontaux et des travées verticales correspondent aux critères architecturaux des triptyques baroques. Si on se réfère à la classification établie par César Martinell, cet exemplaire annonce le retable unitaire qui fera son apparition progressive au cours de la seconde moitié du XVIII^{ème}. La prédelle disparaît, les niches sont substituées par des entrecolonnements qui disparaîtront au bénéfice de panneaux purement décoratifs et

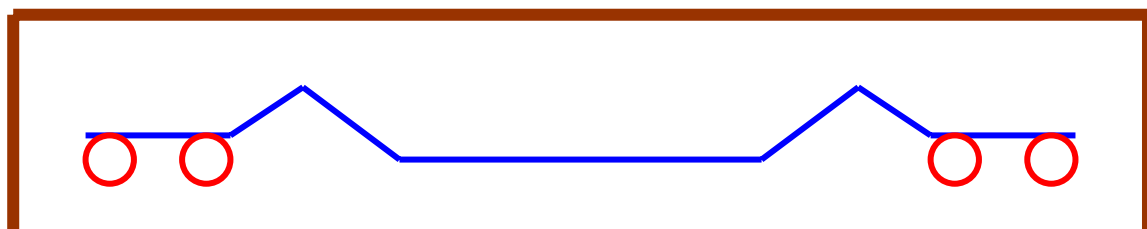
structurels, sans images, sans ornements, relevant d'un style chaque fois plus classique.⁶³⁷ En l'absence de documentation et des images d'origines, l'étude du programme iconographique se révèle impossible à établir.

⁶³⁷ Retable de saint Anne de la cathédrale de Gérone (1777).

RETABLE DU SACRE-CŒUR
EGLISE PAROISSIALE DE COLOMERS

<p>Retable : Sacré-Cœur. Date(s) : seconde moitié du XVIIIème siècle Vocable d'origine : inconnu. Iconographie : aucune.</p>
RETABLE
<p>Lieu : église paroissiale de Colomers. Auteur : inconnu.</p>
FORME ET MATIERE
<p>Matière : bois/ polychromie Typologie : polyptyque brisé Mesures : hauteur : 4m46 largeur : 3m40 profondeur : approximativement 0,60m</p>
DOCUMENTATION
Néant
PUBLICATIONS
Néant





Structure typologique et emplacement de l'œuvre

Figure 334 : retable du Sacré-Cœur, église paroissiale de Colomers (page suivante)



Typologie

Cet exemplaire baroque de la fin du XVIII^{ème} siècle de typologie brisée est structuré par trois registres - un socle, une corps principal et un attique - eux-même divisés verticalement par cinq travées, une centrale, deux latérales et deux obliques.

Socle

Brisé dans sa partie centrale pour l'insertion de l'autel, le socle est structuré au niveau des travées latérales par deux panneaux polychromes imitant le marbre. Un motif géométrique ornemente la partie centrale de la pièce. Trois gradins ornements par des motifs courbés et contre-courbés sur fond blanc reposent sur l'autel (Fig. 335).



Figure 335 : socle

Corps principal

Registre unique de l'œuvre, le corps principal est divisé par cinq petites travées. Deux travées linéaires composent les parties extrêmes du retable. Deux autres travées, obliques encadrent le travée principale dans laquelle est située la « niche » principale (Fig. 336). L'image représenté n'est probablement pas celle d'origine. Récente elle symbolise le Sacré-Cœur du Christ.

Travée centrale :

Un panneau polychrome sert de fond décoratif. L'encadrement représenté autour reproduit la forme architecturale d'une niche. L'image repose sur une console fixée à la base du panneau. Ornementée par des motifs décoratifs peints et sculptés en bas relief, la console

s'insère dans le registre inférieur et rompt ainsi l'élément architectural qui sépare le socle du corps principal. Rehaussé par un arc surbaissé soutenu par deux demi-courbes, le panneau est encadré par deux pièces architectoniques reproduisant la forme d'un pilastre. Ornementé dans la partie supérieure par un motif végétal doré et par un motif géométrique à la base, le panneau polychrome reproduit l'effet décoratif du marbre.

Première travée latérale gauche :

La disposition oblique de la travée contribue à donner un peu de profondeur au volume de l'œuvre. Ornementé en décor de fond par une polychromie qui imite différentes nuances de marbre, le panneau est orné par divers motifs décoratifs représentant des rubans et se terminant en volutes sur les ornements végétaux, représentés verticalement avec symétrie à chaque extrémité du médaillon central. Un petit pendentif finalise l'ornementation de ces dernières. Au milieu est représenté un médaillon au centre duquel une pièce en forme de losange complète la composition ornementale à tendance rococo de l'ensemble du panneau.

Seconde travée latérale gauche :

Deux colonnes à fût lisse ornées par une guirlande hélicoïdale végétale et florale polychrome et dorée disposée de façon hélicoïdale, imitant la forme de la colonne torse, constituent un entrecolonnement sur cette partie de l'œuvre. Rehaussées par un chapiteau d'ordre corinthien, elles comportent, sur le premier tiers du fût une ornementation de type végétal représentant de grandes feuilles d'acanthe stylisées dorées. L'entrecolonnement est constitué par un panneau sans fond, polychrome, imitant l'aspect du marbre sous trois nuances différentes (Fig. 337). L'orle du retable est constitué par une ornementation de type végétal composée de motifs courbés et contre-courbés.



Figure 336 : corps principal



Figure 337 : colonnes

Travées latérales droites :

Les travées qui composent la partie droite du retable sont structurées et ornementées de façon identiques à celle de la travée opposée. Un entrecolonnement flanqué par deux colonnes similaires structure la partie extrême du retable dont l'orle est conformée par une ornementation de type végétal formant courbes et contre-courbes.

Entablement

Un petit entablement brisé sépare le corps principal de l'attique. Composé d'un architrave et d'une corniche, il se brise dans sa partie centrale s'élevant au niveau du registre supérieur, ainsi qu'au niveau des premières travées latérales.

Attique

Composé essentiellement par quatre pièces architectoniques au niveau des travées latérales, il est couronné dans sa partie centrale par un grand panneau encadré par deux motifs géométriques longilignes courbés à la base et formant une légère contre-courbe dans la partie

supérieure (Fig. 338). Deux petites volutes finalisent le motif. Un arc en anse de panier surmonté par des motifs décoratifs ondulés termine la partie supérieure de la pièce.

Deux pièces architectoniques en forme de médaillon quasiment similaires mais dont le contour diffère, sont situées au-dessus de chaque travée latérale. Celles qui encadrent la travée centrale sont ornementées par des formes géométriques simples courbées se terminant par des volutes aux extrémités. Un motif décoratif floral surmonte l'ensemble de la pièce.

Les deux autres pièces situées à chaque extrémité de l'attique présentent un contour décoratif plus classique, moins ondulé épousant la forme du médaillon. Surmontées par un élément ornemental rappelant la forme d'un petit pendentif, elles se terminent à la base par deux volutes.



Figure 338: attique

Conclusion

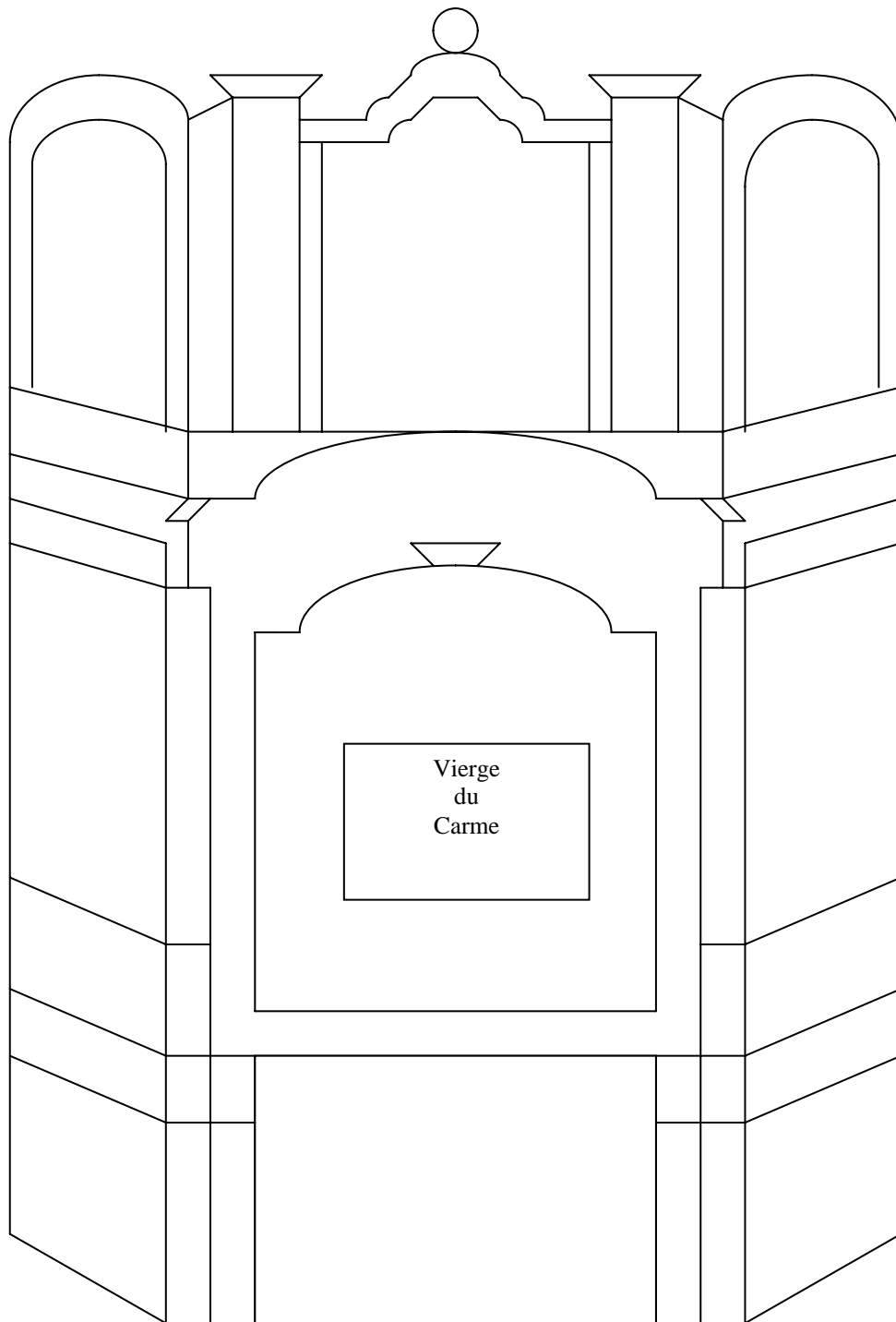
Le retable du Sacré-Cœur de Jésus⁶³⁸ présente des caractéristiques ornementales à tendance baroques et rococos. La répartition des parties structurelles de cette œuvre suivent le schéma traditionnel de la typologie baroque, même si le polyptyque baroque catalan fait référence généralement à des œuvres ayant une structure architecturale et des mesures beaucoup plus considérables. L'intérêt de cet exemplaire probablement du derniers tiers du XVIIIème siècle est mis en valeur par une certaine complexité quant à la répartition des divers compartiments qui le conforment relevant à la fois de critères dénotant un certain classicisme

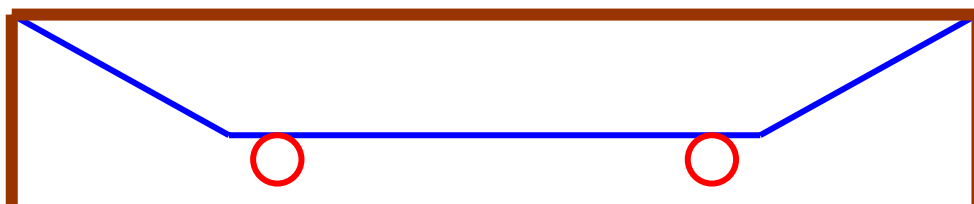
⁶³⁸ Nom attribué à l'œuvre pour une simplification d'identification. L'image présentée est de fabrication récente et ne représente probablement pas l'invocation d'origine.

tout en mettant en valeur une configuration de type baroque. Peu représentatif du retable baroque catalan, il forme avec un autre exemplaire situé dans une des chapelles latérales de l'église paroissiale de Solius, les deux seuls exemplaires de même style de la province de Gérone répertoriés à ce jour.

**RETABLE DE LA VIERGE DU CARME
EGLISE PAROISSIALE DE COLOMERS**

<p>Retable : Vierge du Carme. Vocable d'origine : inconnu. Iconographie : néant.</p>	<p>Date(s) : XVIIIème siècle</p>
RETABLE	
<p>Lieu : église paroissiale de Colomers. Auteur : inconnu</p>	
FORME ET MATIERE	
<p>Matière : bois polychrome / dorure. Typologie : triptyque brisé. Mesures : hauteur : 5m86 largeur : 3m92 profondeur : approximativement 0,80m</p>	
DOCUMENTATION	
Néant	
PUBLICATIONS	
Néant	





Structure typologique et emplacement de l'œuvre



Typologie

Cet exemplaire à typologie brisée est structuré horizontalement par quatre registres comprenant un socle, un compartiment ayant pour fonction celle d'une prédelle, un corps principal et un attique. Trois travées verticales le divisent.

Socle

Brisé en son centre pour permettre l'insertion de l'autel, le socle formé de plusieurs petits compartiments rectangulaires dorés en intégralité, présente dans sa partie centrale une ornementation de type végétal disposée sur deux panneaux de chaque côté de l'emplacement prévu pour la table d'autel (Fig. 340).



Figure 340 : socle

Prédelle

Partie intégrante du socle servant de support au corps principal de l'œuvre, la prédelle est structurée par de petits panneaux rectangulaires qui s'adaptent à la typologie de l'œuvre. Deux motifs géométriques entrelacés ornent les compartiments qui sont situés en dessous de la travée centrale.

Corps principal

Travée centrale :

Une niche en forme de caisson occupe la quasi totalité de la travée principale. Unité centrale de l'œuvre, elle présente une image récente de la Vierge du Carme. Le panneau de bois qui sert de fond au caisson est décoré par une ornementation végétale gravée en creux sur la surface de la paroi qui est dorée en intégralité. Des nuages sculptés en demi-relief devaient être apposés au niveau de la partie supérieure et au niveau de la base du caisson. Si on se

réfère à celui qui est représenté dans l'angle supérieur gauche et aux traces de collage on constate la forme semi-circulaire de l'ensemble décoratif. Peut-être était-ce une Assomption de la Vierge qui y figurait à l'origine ? Le caisson est rehaussé par un arc surbaissé surmonté au niveau de la clé par un motif décoratif semi-circulaire rappelant la forme d'un pendentif. Une ornementation de type végétal à tendance rococo ornemente le contour de la niche. Le panneau de fond sur lequel elle est disposée est décoré par un ensemble de petits motifs géométriques gravés en creux intercalés par des poinçons. Les parties extrêmes de la travée centrale sont limitées par une colonne à fût lisse, dont le premier tiers est ornementé par de grandes feuilles d'acanthe qui entourent la base. Surmontée par un chapiteau type corinthien, elle présente une guirlande décorative végétale et florale figurée sur le dernier tiers du fût.

Travées latérales gauche et droite :

Très légèrement ornementées dans la partie centrale, les travées latérales sont structurées par des compartiments rectangulaires (Fig. 341).



Figure 341 : corps principal

Entablement

Un entablement brisé dans sa partie centrale et au niveau des travées latérales sépare le corps central de l'attique. Structuré par un architrave et une corniche qui se rompt à plusieurs reprises au niveau de la jonction des travées latérales, il présente quelques motifs décoratifs sur l'architrave.

Attique

Exemplaire probablement de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, le retable de la Vierge du Carme présente quelques caractéristiques baroques, bien que l'œuvre relève d'un certain classicisme. A tendance unitaire, le retable présente un seul élément iconographique centré au niveau de la niche principale. L'image actuelle n'étant certainement pas celle d'origine, il est difficile d'identifier le vocable en l'absence de toute documentation. La partie la plus baroque de l'œuvre est l'attique. En effet il se distingue du reste de l'œuvre par une ornementation de type végétal beaucoup plus profuse que sur les autres registres. La structure et la typologie plus traditionnels dans leur répartition correspondent plus au type d'attique que l'on a tendance à retrouver sur des œuvres baroques. Archétype mixte, le retable de la Vierge du Carme est une œuvre à caractère classique sans perdre pour autant de sa spécificité baroque.

3 – Notices et commentaires des retables peints en perspective

« *Por retablo-fingido se entiende el hecho de pintura sobre muro* »⁶³⁹. Cette définition proposée par J.J. Martín González, illustre la pratique d'un art qu'est celui de la peinture, relevant d'artisans spécialisés en la matière, les peintres de perspective. La finalité de la pratique de cet art est de reproduire selon des règles géométriques précises de la perspective conique⁶⁴⁰, un effet réel dans la figuration du schéma architectural et de la structure typologique d'éléments architecturaux, tout en tenant compte de la forme du support sur lequel ces peintures sont figurées. En d'autres termes la peinture en perspective du retable a pour but de reproduire l'effet formel de l'œuvre dotée par tous les éléments qui la conforment avec un maximum de réalisme qui par un jeu qui combine à la fois le clair-obscur et des lignes géométriques produit le meilleur effet en trompe-l'œil et présente ainsi une vision du retable peint assez proche de l'œuvre fabriquée. Le développement des peintures en perspective des retables est la résultante directe d'un manque de moyens financiers de la part des commanditaires. A l'époque de la Contre-Réforme, où la nécessité de doter la communauté d'une œuvre devant laquelle tous pouvait se recueillir et surtout dans le cadre de la pratique d'une politique diocésaine fidèle aux directives de l'Église, comme c'est le cas pour Navata⁶⁴¹, lorsque le financement de la construction d'un retable en bois était impossible, on avait recours à la pratique de la peinture murale pour représenter le même objet dont la fonction didactique était exactement identique : transmettre. D'après l'étude de J. Gay i Puigbert, l'origine des peintures murales de Navata serait l'instauration d'une première œuvre d'art, une toile représentant saint Pierre de 2 m 80 de hauteur et de 2 m de large, peinte en 1645⁶⁴², qui ne sera pas déplacée du maître-autel jusqu'en 1725, à l'occasion d'une éventuelle restauration. J. Gay i Puigbert considère cette étape (la peinture de saint Pierre) comme préliminaire à la décision de couvrir le mur de l'abside avec une nouvelle œuvre d'art qui focalisera la dévotion des fidèles. Il est évident que les conditions économiques ne devaient pas être favorables à l'instauration d'un retable en bois, étant donné le coût que pouvait supposer ce dernier, si on tient compte de la situation d'appauvrissement dans laquelle devait se trouver la communauté agraire locale suite à la guerre de Succession et aux changements politiques qui en furent les conséquences directes. La documentation présentée par J. Gay i Puigbert met en évidence la participation de la classe sociale dominante locale

⁶³⁹ Martín González, J.J. : *El retablo....*, op.cit., p.15.

⁶⁴⁰ Martinell, C. : *Arquitectura....*, vol.III, op.cit.,p.85.

⁶⁴¹ Voir à ce sujet l'article de Joan Gay Puigbert : *Les pinturas murals....*, op.cit., pp.614-617.

⁶⁴² Gay i Puigbert, J. : *Les pinturas murals....*,op.cit., p. 608, note 3.

(échevins, médecins, familles de la paysannerie enrichie, le recteur...), plus aisée financièrement que la majorité de la population, dans le financement de la peinture des retables⁶⁴³. Il faudra attendre 1762 pour que Josep Torras, sculpteur, soit chargé de réaliser le premier des quatre retables en bois sculpté⁶⁴⁴, qui recouvriront les peintures murales. Il s'agit du retable de la Vierge du Rosaire (1762) pour un montant de 168 livres barcelonaises, du retable de saint François (1764) d'un montant équivalent à 206 livres barcelonaises, du retable de la « *Mare de Deu Antigua* » (1765) pour une valeur de 200 livres barcelonaises et enfin le retable de saint Pierre, maître-autel, réalisé à partir de 1765 pour un montant de 2.100 livres barcelonaises. Ces retables furent détruits lors de la guerre civile espagnole.

Même si la peinture en perspective de retable semble avoir été un phénomène fréquent⁶⁴⁵, concernant la province de Gérone nous n'avons pu localiser que ces quatre exemplaires peints en perspective de l'église paroissiale de Navata. Cependant une visite pastorale effectuée dans les paroisses de Vilarnadal et de Sant Pere de Pescador daté de 1740, document transcrit par J. Gay i Puigbert, notifie la proposition de réaliser la représentation de retables peints en perspective. Le premier cas concerne la peinture en perspective pour terminer un retable apparemment en bois sculpté. Ce procédé devient alors le moyen unique pour doter le temple d'un retable à moindre coût, étant donné l'appauvrissement apparent de la paroisse et du village :

« *Vilarnadal, 1740.*

[...]Item en attentio, que per causa de la pobresa de la pnt. Iglesia, y dels habitants del pnt. poble, no tenen en esperanças de acabar lo Retaula del Altar Major (...): dit Sr. V.G. los exorta, y encarrega, que se animian en alguna porcio moderada cada qual, afi que del resultat, y per evitar gastos, pugan continuar, y acabar de fer al dit retaula, fentlo fer en forma de perspectiva, començantlo sobre (...) »⁶⁴⁶.

⁶⁴³ CD-R 1, annexe n°213, p.1535.

⁶⁴⁴ CD-R 1, annexe n°213, p.1535.

CD-R 1, annexe n°237, p.1584.

⁶⁴⁵ Martinell, C. : *Arquitectura y ...*, *op.cit.*, Vol.III, p. 85. : l'auteur cite à titre d'exemple le presbytère du sanctuaire du Miracle de Riner, décoré par Anton Bordons entre 1760 et 1774 pour une valeur de 2.800 livres barcelonaises. Selon Martinell la peinture en perspective figurée représente un ensemble de colonnes et d'arcs qui donnent un fond au retable et l'amplifie visuellement. En effet si on observe les peintures faites en perspective sur les parois du mur d'abside, on constate que les détails architectoniques et la structure architecturale qui les conforment, combinent l'effet visuel produit par la latéralité des parois comme une continuité du retable. On observera la minutie avec laquelle le peintre a réalisé le moindre détail architectonique afin de produire le meilleur effet trompe-l'œil.

⁶⁴⁶ A.D.G. : Visite pastorales, registre P.123, f.419 et Gay i Puigbert, J. : *Las pinturas murals...*, *op.cit.*, p.622, document III.

Dans le second cas, la peinture en perspective d'un retable, serait une des propositions pour remplacer le retable qui est situé au maître-autel. Même si d'après le document la paroisse de Sant Pere de Pescador semble moins accablée économiquement, il n'en demeure pas moins que le financement d'un retable en perspective restera toujours synonyme d'un manque de moyens financiers pour suppléer l'entreprise constructive d'un retable en bois sculpté :

« *Sant Pere Pescador, 1740.*

[...] Item com visitant la pnt. Iglesia, se haja vist, que está ab gran lustre, y esplendor, y los Altars de ella admirablement adornats, de manera que es de las mes garbosas, que hi haja en lo pnt. Bisbat : alaba lo gran zel, que los Rnt. Rector, y habitants de esta Vila han tingut en procurar, que la Casa de JesuChrist estigues en la Magnificencia que se veu ; y com per lo total esplendor de ella sols faltaria lo haverli retaula de St. Pere, o de escultura, o fet de perspectiva, pues lo que y és, essent lo del Altar Major, y del Titular de la present Iglesia, es tant pobre, que si faltás lo Sacrari de ell, no apareixeria Altar ; perço en continuacio del bon zel, que hant tingut lo Rnt. Rector, y a tots los habitants, que quant antes se congreguen tots, y ab la mes Christiana unió, y mirant tots per lo honra, y gloria de Deu, resolgan lo fer Retaula en lo Altar Major, a lo menos de perspectiva, y ja que lo Rnt. Jaume Pasqual Pbre., y Rector actual en la pnt. visita ha offert, y promés, que pagaria la tercera part dels gastos, que se offerian per fer lo Retaula, tindrian poca raho los habitants, si ab charitats de grans, o de diners no contribuïan en pagar las altres dos parts, y per aço podrian elegir dos Personas zelosas, que cuidassen de anar per las casas per a pendrer la paraula de lo que cadahu offeriria [...] »⁶⁴⁷

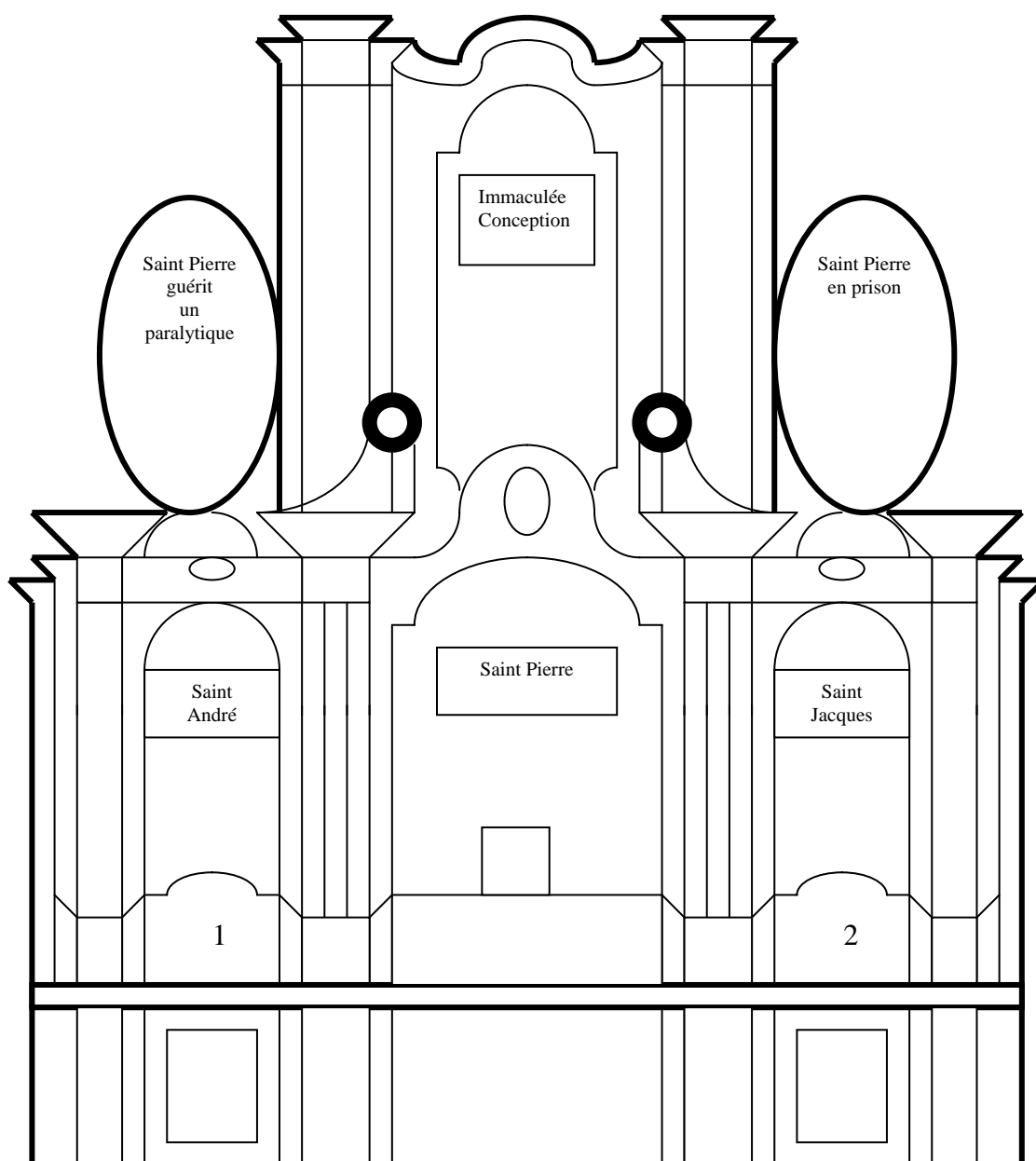
Les commentaires suivants concernent les retables peints en perspective de saint Pierre (1725), maître-autel, le retable de la Vierge du Rosaire, le retable de saint Antoine de Padoue et le retable de la Vierge de « la Chandeleur », placés dans les chapelles latérales.

⁶⁴⁷ A.D.V. : Visite pastorale, registre P.123, f. 316 et Gay i Puigbert, J. : *Las pinturas murals...*, op.cit., p.622-623.

RETABLE DE SAINT PIERRE
EGLISE PAROISSIALE
DE NAVATA

Retable : saint Pierre.	Date(s) : 1725
Vocable d'origine : saint Pierre.	
Iconographie : hagiographique, mariale.	
RETABLE	
Lieu : église paroissiale saint Pierre de Navata.	
Auteur : inconnu.	
FORME ET MATIERE	
Matière : peinture murale.	Restauration : 1993-1994
Typologie : triptyque concave.	
Mesures :	
hauteur : 8m80	
largeur : 8m70	
profondeur : néant	
DOCUMENTATION	
Archives paroissiales	
- Livres de comptes de la Fabrique (1715-1781), ff.69-79 ⁶⁴⁸ .	
PUBLICATIONS	
-Gay i Puigbert, J. : « <i>Les pintures murals de sant Pere de Navata : una obra d'art o una lliçó d'història</i> », Annals de l'Institut d'Estudis Gironins, éd. I.E.G., vol.33, Gérone, 1994,pp.607-624.	
-Marquès, J.M ^a : <i>L'esglesia de Navata</i> , éd.Parroquia de Sant Pere de Navata, Navata, 1996.	

⁶⁴⁸ CD-R 1, annexe n° 213, p.1535.



1 : « Quo Vadis , Domine ? »

2 : Martyre de Saint Pierre.

Figure 342 : retable de saint Pierre, église paroissiale de Navata (*page suivante*)



Typologie

Parler de typologie et de structure architecturale au sens propre du terme dans le cadre d'un retable peint en perspective serait impropre. Cependant étant donné que cet exemplaire présente les éléments traditionnels qui conforment l'ensemble d'un retable en bois, on considère que le retable de saint Pierre est composé par quatre registres horizontaux (socle, prédelle, corps principal et un attique) divisés par trois travées verticales (une centrale et deux latérales). La perspective qui caractérise la structure de l'œuvre suggère la typologie d'un triptyque brisé.

Socle

A chaque extrémité du socle, au niveau des travées latérales est figuré dans un motif en forme d'écu circulaire la tiare, attribut pontifical et deux clés croisées, attribut le plus significatif de Pierre (Fig. 343).



Figure 343: écu représentant les attributs pontificaux

Au centre est représentée une tiare en forme de cône sertie par trois couronnes.⁶⁴⁹ En dessous, deux clés sont figurées passées en sautoir. Attribut caractéristique de Pierre, elles font allusion aux deux clés, celle de la terre et celle du ciel, que Pierre reçut du Christ⁶⁵⁰ lors de sa

⁶⁴⁹ Jusqu'au XV^e siècle, la tiare était sertie d'une seule couronne. A partir de cette période la tiare sera sertie par trois couronnes superposées.

⁶⁵⁰ Evangile selon saint Matthieu (16, 17-19) : « Prenant la parole, Simon-Pierre dit : « *Tu es le Christ, le Fils du Dieu vivant.* » Jésus lui répondit : « *Heureux es-tu (...) ce ne sont pas chair et sang qui t'on révélé cela, mais*

profession de foi. Les clés représentent aussi le symbole de la papauté, puis deviendra un des symboles de l'Église.

Une guirlande végétale épousant les formes des éléments décoratifs qui forment le contour du « blason », ornemente et délimite le bord de l'écu. Surmonté en chef par un motif en forme de pendentif, il est finalisé en pointe par deux volutes. Des motifs géométriques se terminant en volutes aux extrémités supérieures épousent les flancs dextre et senestre.

Un encadrement peint en trompe l'œil sert de cadre à l'ensemble de la pièce qui est représentée. Placées au-dessous des principaux axes de maintien du retable et encadrant les « blasons » figurés sur le socle, deux pièces architectoniques ornementent cette partie du socle. On observera la précision avec laquelle est dessiné le cadre du socle du retable. Par un jeu de clair-obscur et de perspectives l'artiste a su mettre en valeur les éléments architecturaux qui structurent habituellement l'œuvre renforçant ainsi la sensation de réalité qu'est censé suggérer l'application de cette technique. La travée centrale représente l'espace prévu à l'origine pour l'emplacement de la table d'autel. La polychromie appliquée imite le marbre comme sur l'ensemble du retable.

Prédelle

Composée par deux scènes narratives peintes au niveau des travées latérales, elle ne figure aucune scène dans sa partie centrale.

Travée latérale gauche :

S'érigeant légèrement dans l'espace consacré à la niche figurée au registre supérieur, une cadre finalisé par un arc en anse de panier, sert de contour à la scène de la rencontre du Christ avec Pierre alors que ce dernier cherchait à s'enfuir de Rome. Cette scène identifiée par Josep M^a Marquès est intitulée : « *Quo Vadis* »⁶⁵¹ (Fig. 344). Lors de sa tentative de fuite, Pierre rencontre le Christ sur la voie Appienne. Pierre pose la question suivante au Christ : « *Quo vadis, Domine ?* »⁶⁵². Le Christ lui répond : « *A Rome, pour me faire crucifier une seconde fois* »⁶⁵³.

Si on se réfère à la traditionnelle fonction de la prédelle qui est celle de narrer des épisodes de la vie du saint titulaire, il est très probable que l'identification faite par J.M. Marquès soit exacte étant donné les thèmes des autres scènes peintes sur le reste du retable. Cependant,

mon Père qui est dans les cieux. Et moi je te dis que tu es Pierre ; sur cette pierre je bâtirai mon Église et les portes de l'Enfer ne prévaudront pas contre elle. Je te donnerai les clefs du royaume des cieux ; tous ce que tu délieras sur la terre sera lié dans les cieux ».

⁶⁵¹ Marquès, J.M. : *L'esglesia de Navata*, éd. Parroquia de Sant Pere de Navata, Navata 1996, p. 22.

⁶⁵² La traduction de « *Quo vadis, Domine* » est équivalente à : « *Où vas-tu Seigneur ?* »

⁶⁵³ Duchet-Suchaux, G., Pastoureaux, M. : *La bible ...*, op.cit., p. 283.

concernant celle du « *Quo Vadis, Domine ?* », ne met en scène qu'un personnage, qui semble être le Christ portant la croix de son calvaire. Etant donné l'absence de visage, il s'agit là d'une supposition logique étant donné l'attribut représenté. Si on se réfère au passage des *Actes* de Pierre, texte apocryphe du III^{ème} siècle, on remarque que les deux personnages Pierre et le Christ sont les protagonistes de l'épisode. Or sur la figuration du retable seul un personnage est présent, vêtu d'une tunique blanche, portant une croix, représenté dans une attitude suggérant un mouvement de marche. La représentation d'un paysage composé par des collines ou des montagnes sert de décor de fond. Il est assez surprenant que l'artiste n'ait pas représenté le personnage de Pierre. L'identification de la scène étant donné l'état de la composition se révélant assez difficile et incertaine, nous attribuerons celle faite par J.M^a Marquès, qui correspond probablement à la représentation d'origine étant donné le vocable du retable.



Figure 344 : "Quo Vadis, Domine?"

Une petite guirlande de type végétal disposée selon un axe vertical flanque les côtés du cadre. Les piédestaux qui encadrent la scène représentent divers motifs décoratifs. Ceux figurés de face présentent pour celui de gauche, un cartouche doré tandis que celui de droite rappelle la pièce décorative imitation bois qui est représentée sur le même axe au niveau du socle. La face du piédestal interne droit, représente sur un fond bleu une figure géométrique, type losange. Celui de gauche figure un élément architectonique décoratif se terminant en volutes au niveau des extrémités.

La partie extrême de la prédelle est constituée par un autre piédestal qui soutient la colonne placée au-dessus, elle-même support de l'élément architectonique qui ornemente l'orle de l'œuvre.

Travée latérale droite :

La structure et les motifs ornementaux qui conforment l'ensemble décoratif et architectural de l'encadrement sont identiques à ceux qui sont représentés sur la travée opposée.

Dans un encadrement similaire à celui de la travée gauche est figurée selon Josep M^a Marquès,⁶⁵⁴ la scène de la crucifixion de saint Pierre (Fig. 345). Etant donné l'état de dégradation de la peinture qui figure cette scène, il est très difficile d'identifier formellement l'épisode de la vie de saint Pierre que la scène présente. Cependant, selon une certaine logique, si on se réfère à la scène de la rencontre entre le Christ et saint Pierre sur la voie Apienne, la représentation de la crucifixion serait tout à fait probable dans le contexte d'une suite logique, par rapport au contenu significatif des échanges entre le Christ et Pierre représentés dans la scène précédente. La description et l'analyse iconographiques sont impossibles à effectuer. Donc nous laisserons le mérite de l'identification établie par J.M^a Marquès, dans l'attente de trouver une documentation, si elle existe, qui pourra valider ou non cette identification.



Figure 345: le Martyre de Saint Pierre

Corps principal

De façon similaire que sur un retable en bois sculpté, le premier registre qui compose l'œuvre présente des caractéristiques ornementales et architecturales. Avec le recul et l'effet produit par la mise en valeur des lignes de fuites qui caractérisent les arcs et les fonds de niches, les mises en perspective des éléments qui constituent l'entablement, les motifs décoratifs, les entrecolonnements, la taille et l'attitude des images peintes, l'ensemble

⁶⁵⁴ Marquès, J.M. : *L'esglesia...*, *op.cit.*, p.23 : l'auteur présente un schéma du retable sur lequel les images et les scènes sont référencées et identifiées.

appliqué sur un mur d'abside semi-circulaire, on ne peut qu'apprécier un magnifique exemplaire baroque peint en trompe l'œil.

Travée centrale :

Sur un large et haut support est représentée l'image de saint Pierre.⁶⁵⁵ Joan Gay i Puigbert⁶⁵⁶ associe les attributs pontificaux à la hauteur du support en soulignant que ce dernier a pour but de mettre en valeur la primauté du saint (Fig. 346). Figuré avec les attributs et habits épiscopaux il effectue un geste de bénédiction de sa main droite tandis qu'il tient dans sa main gauche le bâton épiscopal à triple croix. Il coiffe la tiare sertie de trois couronnes superposées et revêt le pallium. Il porte une tunique de couleur blanche, seule couleur liturgique à l'origine. Sur les pans supérieurs de la cape qu'il revêt on aperçoit la silhouette de deux personnages. J.M.Marquès⁶⁵⁷ les identifie comme étant deux diacres, serviteurs de papes. Il s'agirait de saint Laurent et de saint Vincent.

La figuration de saint Pierre avec les attributs pontificaux n'est pas inopportune dans la représentation doctrinale à l'époque de la lutte contre la Réforme protestante. En effet, tous les protestants attaquaient la papauté dans le but de ruiner l'Eglise catholique. Pour eux le Pape, « *renie Jésus-Christ qui prend le contre-pied de son enseignement* », ⁶⁵⁸ et donc le considèrent comme l'Antéchrist. La réponse ⁶⁵⁹ à cette attaque contre la papauté fut décisive et sema le trouble chez les réformés déjouant ainsi leur plan d'action. En effet la riposte à l'attaque protestante eut pour effet de renforcer la foi chez les catholiques, mettant en valeur la « chaire de saint Pierre » symbole de vérité face à la « chaire de pestilence » (P.Coton).⁶⁶⁰

Le don des clés symbolise non seulement la fondation de l'Eglise mais aussi « *la création de la papauté par Dieu lui-même* » (Mâle). Saint Pierre est le chef de l'Eglise et les papes

⁶⁵⁵Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.282 : apôtre et premier évêque de Rome, sa mort est située en 64 ou en 67. Premier disciple du Christ avec son frère André, il reçoit par le Seigneur le nom de Pierre (alors qu'il se nommait Simon), nom symbolique dans la construction de la future Eglise. Sa mort dont la date est incertaine, est associée à celle de Paul, lors des grandes persécutions antichrétiennes de Néron. Il fut crucifié. Selon la légende il a souhaité être crucifié la tête en bas, car il se considérait indigne de subir la même mort que le Christ. Prince des apôtres, premier représentant du Christ sur terre, « portier » du paradis au ciel son culte fait l'objet depuis les temps les plus anciens d'une dévotion considérable et universelle.

⁶⁵⁶ Gay i Puigbert, J. : « *Les peintures murales de sant Pere de Navata : una obra d'art o una lliçó d'història* », *Annals del Institut d'Estudis Gironins*, éd. I.E.G., vol.33, 1994, Gérone, p.609 : « (...) *amb Sant Pere en el centre, enlairat sobre una penya que té la funció de ressaltar la seva primàcia, igualment com l'escut que presideix el retaule amb els seus atributs, la tiara papal i les claus* ».

⁶⁵⁷Marquès, J.M^a : *L'esglesia de...*, *op.cit.*, p.22.

⁶⁵⁸Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, p. 48.

⁶⁵⁹Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, p.48 : l'auteur cite Bellarmin, *Diputationes de controversiis christianae fidei*, édit de Lyon de 1610, 4 vol., p.900.

⁶⁶⁰ S'inspirant des textes de Bellarmin, le P. Coton écrivit son *Institution catholique*. E. Mâle cite un passage de l'ouvrage de Coton qui met en exergue la primauté de saint Pierre et la valeur doctrinale. : « (...) *face à la chaire de pestilence, il y a une chaire de vérité. C'est de cette chaire, qu'on a le droit d'enseigner ; elle symbolise la perpétuelle durée de la doctrine et la promesse d'infailibilité qui lui fut faite ; elle a triomphé au cours des siècles de toutes les hérésies* », (Voir Mâle, *L'art religieux après...*, *op.cit.* , p. 50, note 3).

deviennent donc ses successeurs légitimes. En associant les attributs pontificaux à Pierre, l'art non seulement suivait les fondements de la doctrine tout en affirmant la grandeur de cette papauté que les novateurs n'avaient pu ébranler.



Figure 346 : saint Pierre

L'image de saint Pierre est figurée dans une niche encadrée par un entrecolonnement représenté de chaque côté. Deux demi-colonnes cannelées flanquent la niche. Au centre de l'entrecolonnement est figurée une colonne cannelée entière (Fig. 347).

Sur le premier tiers du fût est représentée une ornementation composée par des motifs décoratifs ondulés formant des courbes et des contre-courbes. Des ornements à tendance végétale se terminent par des volutes aux extrémités. Le reste du fût de la colonne est cannelé. Une guirlande végétale hélicoïdale entoure cette partie du fût rappelant les spirales de la colonne torse. La colonne est surmontée par un chapiteau d'ordre composite qui rappelle l'ordre ionique tout en présentant des éléments décoratifs d'ordre corinthien. Entre l'abaque et l'astragale sont figurés des caulicoles qui se terminent dans les parties extrêmes en volute. L'aspect et la forme que ces éléments revêtent, suggèrent l'ordre ionique ne serait-ce que par sa disposition. En dessous et dissociés du chapiteau sont représentés des ornements de type

végétal disposés sur un support circulaire d'où part probablement la guirlande décorative qui entoure le fût.



Figure 347 : colonne cannelée

La niche surmontée par un arc en anse de panier, présente des notions de profondeur ne serait-ce que par la perspective avec laquelle l'artiste a représenté l'intérieur de celle-ci. En effet, les parois latérales et la coupole simulent une perspective scénographique qui met en valeur l'effet trompe l'œil de l'ensemble. La clé de l'arc est interrompue par un médaillon en forme de cartouche sur lequel sont représentés à nouveau les attributs pontificaux : la tiare et les clés. Les côtés de l'arc sont ornements par un motif végétal doré. Au-dessus des colonnes est figuré un demi-fronton brisé finalisé par une volute.

Travée latérale gauche :

Dans une niche différente de celle de saint Pierre est représentée l'image de son frère aîné, André avec l'attribut de son martyre (Fig. 348). Figuré nimbé et barbu, saint André tient dans sa main gauche un livre. Il revêt une tunique rouge ainsi qu'un manteau marron. La croix en sautoir devant laquelle il est représenté et qu'il tient de son bras droit, met en valeur l'instrument supposé du supplice qu'il a subi à Patras. Comme le rappelle Duchet-Suchaux « la crucifixion sur une croix de type particulier a été imaginé en pendant à celle de Pierre, son frère, crucifié la tête en bas sur une croix latine »⁶⁶¹.

Autrement dit la provenance de cette croix ne s'appuie sur aucun texte. La *Légende dorée*⁶⁶² narre les différents épisodes légendaires de son apostolat en Grèce, en Russie et en Asie Mineure. Cette tradition de la croix en sautoir n'apparaîtra que progressivement dans l'iconographie de saint André qu'à partir du XIV^{ème} siècle.

La niche dans laquelle il est figuré est couronnée par un arc en plein cintre et se trouve encadrée par deux demi-colonnes cannelées non ornementées. La notion de profondeur de la niche est mise en valeur par la représentation des lignes de fuites situées dans la partie supérieure qui renforcent la perspective avec laquelle sont représentées les parois internes de la niche. L'extrémité de cette partie du retable se termine par un entrecolonnement dont l'orle qui est aussi celle du retable est décorée par la représentation d'une pièce architectonique courbée formant des volutes à chaque point extrême. Rehaussée par une ornementation de type végétal sur son bord externe, elle confère à cette partie du retable une ampleur plus étendue.



Figure 348 : saint André

⁶⁶¹ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit, p. 24.

⁶⁶² Voragine (de la), S. : *La leyenda...*, op.cit., Vol.I, pp. 29-37.

Travée latérale droite :

Dans une niche et un contexte décoratif identiques est figurée l'image d'un saint qui pourrait être celle de saint Jacques le Majeur ou celle de saint Jacques le Mineur. L'identification iconographique exacte se révèle être imprécise étant donné que les attributs respectifs qui distinguent l'un de l'autre ne sont pas figurés.⁶⁶³ Le seul élément susceptible d'apporter l'information nécessaire est le bâton que le saint figuré tient dans sa main gauche. L'attribut de saint Jacques le Majeur est un bourdon, soit un bâton de marche terminé par une boule. Celui de saint Jacques le Mineur est un bâton de foulon, objet de son supplice. Étant donné que le bâton représenté est terminé en bout par une petite boule tel le bourdon, et que la décoration du nimbe rappelle la forme du coquillage pouvant suggérer cet attribut qui le qualifie, on peut établir l'hypothèse que c'est l'image de saint Jacques le Majeur⁶⁶⁴ qui est représentée (Fig. 349). Par ailleurs un élément qui pourrait être déterminant par analogie avec les actes de saint Pierre, est celui de la guérison d'un paralytique. En effet la *Légende dorée* en fait le récit. En résumé, saint Jacques guérit un paralytique alors qu'on le conduisait sur le lieu de son martyre : « *Cuando lo conducían al lugar en que iban a degollarlo, un parálitico que yacía tendido en el suelo a la vera del camino comenzó a invocar al apóstol y a pedirle a voces que lo curara. Santiago lo oyó y le dijo : « En nombre de Jesucristo (...) te ordeno que te levantes del suelo completamente curado y que bendigas al Señor ».* El parálitico se levantó, sintióse repentina y totalmente sano (...)»⁶⁶⁵.

Toujours par rapport à saint Pierre, il appartient au groupe des premiers disciples appelés avec André, Simon-Pierre et Jean par Jésus alors qu'il pêchait sur le lac de Galilée.⁶⁶⁶ Il revêt une tunique blanche recouverte d'un manteau rappelant celui du pèlerin.

⁶⁶³ Les attributs iconographiques de Jacques le Majeur sont la coquille, l'épée (de décollation), la tenue de pèlerin et parfois une croix d'archevêque (car il passe pour avoir été le premier archevêque de l'Espagne). Ceux de Jacques le Mineur sont : le bâton de foulon et le costume épiscopal.

⁶⁶⁴ Frère aîné de l'apôtre Jean, fils de Zébédée, Jacques sera un des premiers disciples du Christ. Il meurt à Jérusalem probablement en 44 décapité sur ordre d'Hérode Agrippa. Devant la méconnaissance des épisodes de la fin de sa vie notamment après l'Ascension, de nombreuses légendes alimenteront les différents épisodes qui fonderont son culte. La *Légende dorée* y contribua pour l'essentiel (Voir Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada, op.cit.*, pp.396-405).

⁶⁶⁵ Vorágine (de la), S. : *La leyenda...*, *op.cit.*, pp.398-399.

⁶⁶⁶ (Mt 4, 18-22).



Figure 349 : saint Jacques le Majeur

Entablement

Un entablement brisé sépare le corps principal de l'attique. Structuré par un architrave, une frise et une corniche, il se rompt dans sa partie centrale et au niveau des quatre entrecolonnements qui structurent le registre principal de l'œuvre. La partie de l'architrave situé au-dessus des niches latérales est ornementée par une décoration de type végétal, très ondulée et dorée. Au centre est figuré l'image d'un cartouche sur lequel est inscrit le mot « AÑ. », pour celui de gauche et la date « 1725 », pour celui de droite.

Attique

Composé par la représentation d'un panneau rectangulaire dans lequel est figurée une niche, il est structuré au niveau des travées latérales par deux médaillons ovales (Fig. 354).

Travée centrale :

Au-dessus de la niche de saint Pierre qui s'érige dans l'attique, est représentée l'image de l'Immaculée Conception (Fig. 350).

La niche est quasiment identique à celle de saint Pierre. Seules diffèrent la taille et la décoration qui ornemente les bords. La Vierge porte le nimbe à douze étoiles. Debout sur un croissant de lune, au-dessus d'une masse nuageuse, l'image dégage une sensation aérienne. Revêtue du manteau bleu et d'une tunique rouge, elle adopte les mains croisées sur la poitrine une attitude de recueillement. Cette représentation de la Vierge fait allusion à la Femme du

chapitre 12 de l'Apocalypse : « *une Femme ! le soleil l'enveloppe, la lune est sous ses pieds, et douze étoiles couronnent sa tête* »⁶⁶⁷. Enceinte, elle est menacée par le Dragon à sept têtes qui allait dévorer l'enfant dès sa naissance. Vaincu par l'archange saint Michel et ses milices célestes, le Dragon se lance à la poursuite de la Femme qui reçoit deux ailes de « grand aigle », qui lui ont permis de s'échapper et de se réfugier dans le désert. C'est alors que le Dragon « vomit » un grand fleuve d'eau afin qu'elle soit emportée par les flots. La terre s'ouvre et engloutit ce fleuve qui la sauva.⁶⁶⁸

Considérée par les Pères de l'Eglise comme le symbole de cette dernière, l'Immaculée Conception représente la Vierge victorieuse telle la Femme de l'Apocalypse qui triomphe de la menace du Dragon.

Partie essentielle de l'attique, la niche est encadrée par deux demi-colonnes cannelées qui forment une partie de l'entrecolonnement qui est figuré de chaque côté. La colonne centrale est une colonne entière à fût cannelé surmontée par un chapiteau d'ordre composite.



Figure 350 : Immaculée Conception

Travées latérales gauche et droite :

⁶⁶⁷ (Ap 12, 1).

⁶⁶⁸ (Ap 12, 7-16).

Ces parties de l'attique représentent deux autres épisodes de la vie de saint Pierre. La travée latérale gauche figure la guérison d'un paralytique et celle de droite le séjour en prison de Pierre.⁶⁶⁹

Disposé sur un grand pendentif, un médaillon ovale entouré par une ornementation de type végétal dorée, représenterait un des miracles de saint Pierre : la guérison d'un paralytique (Fig. 351). Alors que Pierre et Jean allaient au Temple pour aller prier, ils aperçurent un impotent placé à l'entrée du Temple qui leur demanda l'aumône. Pierre fixa les yeux sur lui ainsi que Jean, et lui demanda de les regarder. Il lui dit qu'il n'avait ni argent ni or, mais qu'il lui donnerait ce qu'il avait : il lui intima l'ordre de marcher « *au nom de Jésus Christ le Nazaréen* ». Il l'aida à se relever et le miracle était accompli. Le paralytique de naissance marchait.⁶⁷⁰



Figure 351 : guérison d'un paralytique

La composition est divisée en deux parties : à gauche sont figurés Pierre et Jean s'appêtant à pénétrer dans le Temple, s'adressant au personnage figuré en face d'eux. A droite, ce même personnage impotent est représenté assis faisant l'aumône. La scène telle qu'elle est figurée

⁶⁶⁹ Marquès, J.M^a : *L'esglesia...*, *op.cit.*, .p.22

⁶⁷⁰ Actes des Apôtres (3, 1-8).

correspond au moment de l'échange entre Pierre et l'individu paralysé lui demandant l'aumône.

La travée latérale droite figure la scène où saint Pierre est emprisonné par Hérode (Fig. 352). Gardé par « *quatre escouades de quatre soldats* », Pierre devait comparaître devant le peuple juif après la Pâque. La veille de sa comparution, l'ange du Seigneur envahit le cachot où Pierre dormait, enchaîné et encadré par deux soldats. Il lui intima l'ordre de se lever, de se chausser, de s'habiller et de le suivre. Accompagné par l'Ange, il franchit tous les postes de garde et sortit de la prison sans qu'aucun garde ne s'en rende compte.⁶⁷¹



Figure 352 : saint Pierre en prison

A gauche de la composition est représenté saint Pierre, assis, une chaîne aux pieds. A côté de lui, à droite est figuré une partie du corps d'un des protagonistes de l'histoire. Soit c'est l'un des gardes, soit c'est l'ange qui est venu l'aider à s'enfuir. Il est fort probable que ce soit l'ange car on aperçoit au-dessus de la cuisse une forme pointue qui pourrait être une partie d'aile. Etant donné que les Anges du Seigneur porte généralement de grandes ailes et que la partie représentée semble être le bout d'une grande aile, on peut supposer que ce personnage représente l'Ange. Au second plan est représentée une porte qui pourrait être celle du cachot dans lequel saint Pierre était enfermé.

⁶⁷¹ Actes des Apôtres (12, 1-11).

Chaque extrémité de l'attique est terminée par la représentation d'un personnage profane, complètement nu, assis sur la corniche la plus saillante, tenant d'une de ses mains un voile qui est rattaché à la base du médaillon (Fig. 353).

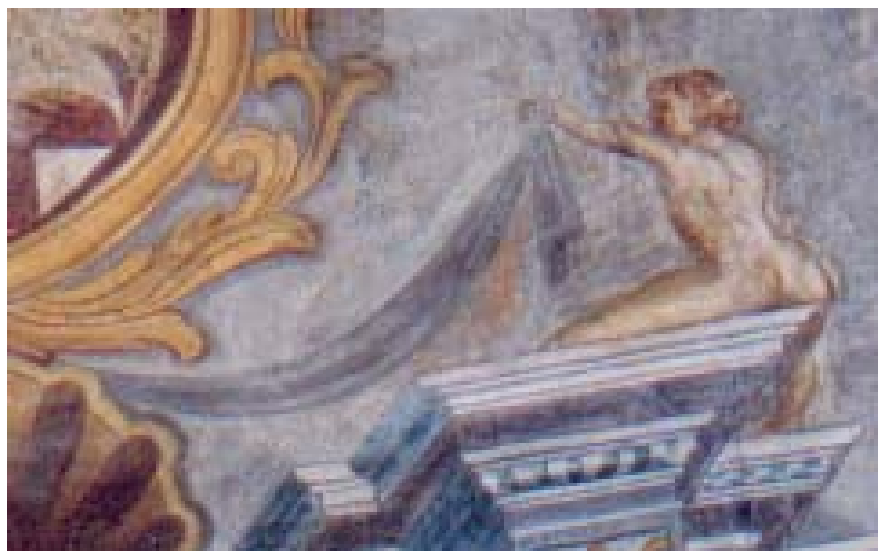


Figure 353 : personnage nu



Figure 354 : attique

Conclusion

Plus bel exemplaire des quatre retables peints en perspective figurés dans l'église paroissiale de Navata, le retable de saint Pierre est exécuté avec une grande précision et une certaine finesse dans la figuration du détail. Soucieux de rendre l'effet trompe l'œil le plus proche de l'aspect réel d'un retable en bois, l'artiste a su mettre en valeur les différentes

parties constitutives qui conforment l'œuvre. Les détails architecturaux sont peints avec une telle minutie que l'on est amené avec un certain recul à confondre le fictif avec le réel d'autant plus que l'aspect semi-circulaire du mur d'abside accentue l'effet de perspective que l'on peut apprécier sur l'ensemble de l'œuvre. Par ailleurs l'attitude des images figurées, le drapé de leurs vêtements, l'ornementation, notamment les éléments représentés aux parties extrêmes du corps principal, suggèrent un certain dynamisme de l'ensemble pictural. Baroque par sa structure et par son ornementation, le retable de saint Pierre présente une iconographie à la fois hagiographique et mariale. Ces deux cultes mettent en valeur l'aspect doctrinal ainsi que le fondement et le rôle de l'Eglise : la représentation de Saint Pierre portant les attributs pontificaux suggère l'implication de ce dernier à ce sujet et le rôle fondamental qu'il a joué dans sa fondation. La représentation en attique de l'Immaculée Conception ne fait que renforcer la position de l'Eglise catholique face aux attaques promues par les thèses protestantes. Symbole de l'Eglise et victorieuse en Femme de l'Apocalypse, elle représente la victoire de la foi catholique sur les constantes agressions incitées par les Novateurs.

RETABLE DE LA CHAPELLE
DE LA VIERGE
DE LA « CHANDELEUR »
EGLISE PAROISSIALE DE NAVATA

Retable : Vierge de la « Chandeleur ».	Date(s) : second quart du XVIIIème siècle.
Vocable d'origine : Vierge de la « Chandeleur ».	
Iconographie : hagiographique, mariale.	
RETABLE	
Lieu : église paroissiale saint Pierre de Navata.	
Auteur : inconnu.	
FORME ET MATIERE	
Matière : peinture murale.	Restauration : 1993-1994
Typologie : triptyque linéaire.	
Mesures :	
hauteur : 7m20	
largeur : 4m20	
profondeur : néant	
DOCUMENTATION	
Archives paroissiales	
- Livres de comptes de la Fabrique (1715-1781), ff.69-79 ⁶⁷¹ .	
PUBLICATIONS	
- Gay i Puigbert, J. : « <i>Les pintures murals de sant Pere de Navata : una obra d'art o une lliçò d'història</i> », Annals de l'Institut d'Estudis Gironins, éd. I.E.G., vol.33, Gérone, 1994, pp.607-624.	
- Marquès, J.M ^a : <i>L'esglesia de Navata</i> , éd.Parroquia de Sant Pere de Navata, Navata, 1996.	

⁶⁷¹ CD-R 1, annexe n°213, p. 1535.

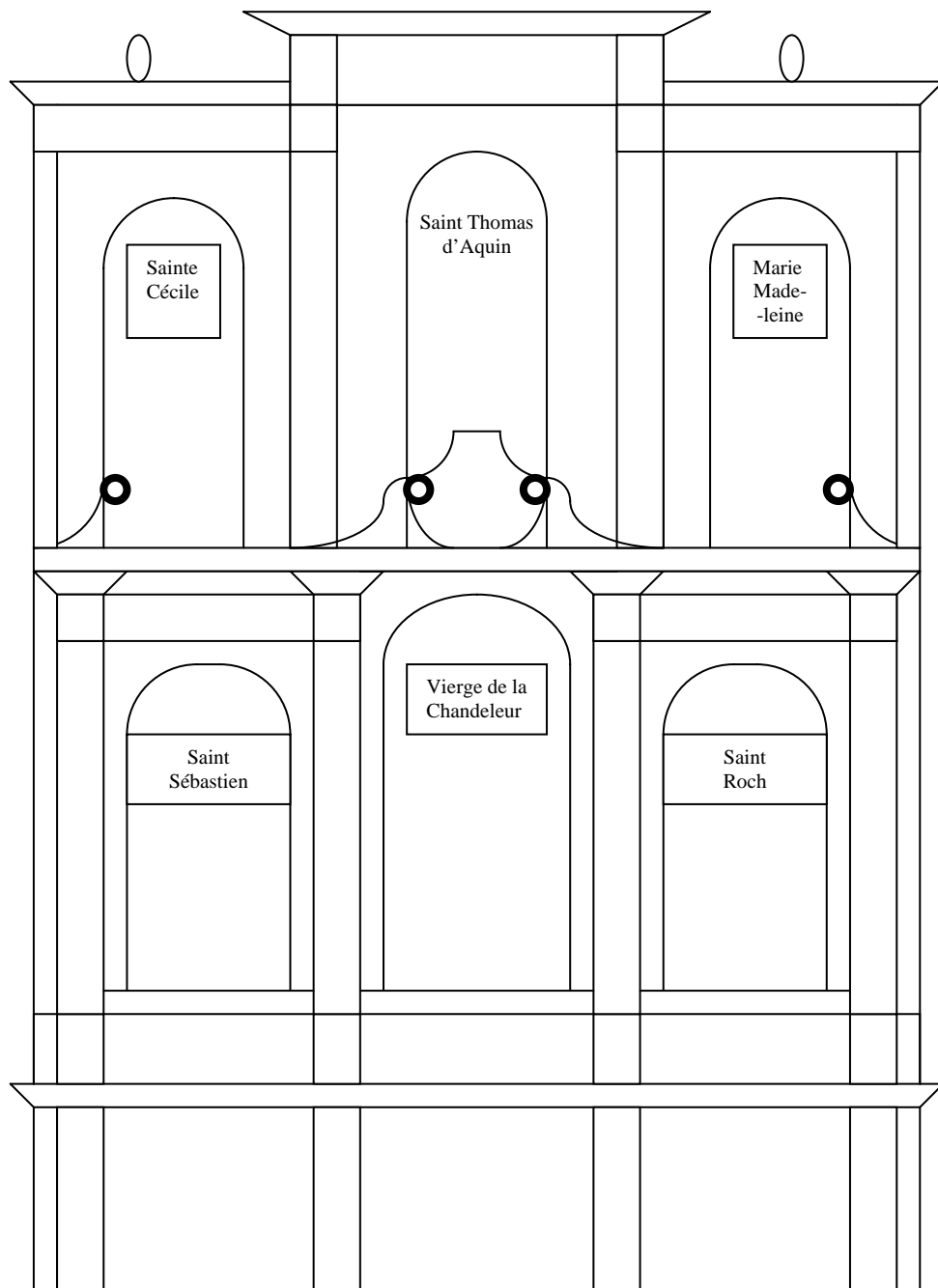


Figure 355 : retable de la « Vierge de la chandeleur », église paroissiale de Navata (*page suivante*)



Typologie

Cet exemplaire baroque peint en perspective présente quatre registres horizontaux, -un socle, une prédelle, une corps principal et un attique-, divisés par trois travées verticales. De typologie linéaire, l'exécution de ce triptyque ne met pas en valeur le jeu du clair-obscur que l'on peut apprécier sur le retable du maître-autel peint différemment.

Socle

Le socle se présente sur deux niveaux. Il est divisé par sept compartiments de tailles différentes correspondant, pour les plus fins aux axes verticaux de maintien qui structurent l'œuvre et pour les plus importants aux travées qui le divisent. Aucun élément décoratif l'ornemente. Le motif pictural appliqué imite le marbre comme sur l'ensemble des éléments architecturaux de l'œuvre (Fig. 356).



Figure 356 : socle

Prédelle

La prédelle présente aucun élément ornemental. Elle est structurée par trois panneaux rectangulaires placés en dessous de chaque niche du registre supérieur.

Corps principal

Travée centrale :

Encadrée par deux colonnes cannelées est représentée dans une niche l'image de la vierge de la « Chandeleur ». Revêtant une tunique rouge et un manteau bleu elle tient sur son bras gauche l'Enfant vêtu d'un pagne, qui tient dans sa main droite un cierge (Fig. 357). La vierge est nimbée alors que Jésus porte une auréole. Liée avec l'épisode de la présentation de Jésus au Temple (Lc 2, 22-40), l'invocation du retable et le cierge tenu par Jésus, font allusion

à la lumière annoncée par le vieillard Siméon⁶⁷² qui évoque le rite de la bénédiction des cierges, *Festum candelarum*, autrement dit la fête des chandelles ou des cierges. Au Moyen Age on évoque la « fête de Marie des Chandelles ».

La niche dans laquelle le groupe vierge-enfant est représenté semble profonde. Les lignes de fuite mettent en valeur la perspective de l'ensemble architectural des parois internes de la niche. Les bords ayant pour fonction celle d'un pilastre, soutiennent un arc en plein cintre qui finalise l'ensemble.

Deux colonnes cannelées ornementées par une guirlande végétale et florale disposée de façon hélicoïdale autour du fût imitent le mouvement de la colonne torse. Le premier tiers du fût est décoré par une ornementation composée de motifs verticaux de type végétal se terminant en volute. L'ensemble forme des courbes et des contre-courbes suggérant ainsi un certain dynamisme dans l'aspect décoratif de l'œuvre. Les colonnes sont surmontées par un chapiteau d'ordre composite composé d'éléments décoratifs d'ordre ionique et corinthien (Fig. 358).



Figure 357: Vierge de la "Chandeleur"



Figure 358: Colonne cannelée baroque

⁶⁷² (Lc 2, 29-32) : « Maintenant, ô Maître, laisse ton serviteur s'en aller en paix, selon ta parole. Car mes yeux ont vu ton salut, que tu as préparé à la face de tous les peuples, lumière pour éclairer les nations et gloire de ton peuple Israël ».

Travée latérale gauche :

Dans une niche de taille inférieure mais identique d'un point de vue structurel et ornemental à celle de la travée centrale, est figurée l'image peinte de saint Sébastien⁶⁷³ (Fig. 359). Attaché à un arbre, quasiment nu, saint Sébastien est criblé de flèches, son attribut caractéristique. Le type iconographique dans lequel il est représenté est juvénile par opposition à son iconographie première où on avait tendance à le figurer vêtu (à l'antique, en chevalier, en damoiseau chasseur), vieilli et barbu. Ce nouveau type fit son apparition à partir du XIII^{ème} siècle et triompha au XV^{ème} siècle.⁶⁷⁴ La niche est encadrée par deux colonnes cannelées type baroque, la première servant de jonction entre la travée centrale et la latérale gauche et la seconde délimitant l'espace consacré à la niche.



Figure 359 : saint Sébastien

⁶⁷³ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.309 : saint légendaire, Sébastien est nommé par Dioclétien commandant de la garde prétorienne, sans savoir que ce dernier était chrétien. Ne cachant pas son prosélytisme en soutenant les persécutés de la foi, il fut arrêté et condamné à mourir percé de flèches par deux soldats. Saint militaire, son culte eut une énorme diffusion au Moyen Age. On l'invoque contre la peste car on lui prête le pouvoir d'arrêter les épidémies de peste.

⁶⁷⁴ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.310.

Travée latérale droite :

Dans un contexte architectural et ornemental identiques à celui de la travée opposée est figurée dans une niche l'image de saint Roch (Fig. 360).

Né à Montpellier, Roch devient ermite et se consacre aux pèlerinages. Invoqué, comme saint Sébastien, contre la peste son culte s'est peu répandu avant le XV^{ème} siècle.

Figuré sur un rocher il tient dans sa main droite le bourdon au bout duquel est pendue la gourde du pèlerin. Sa main gauche relève un pan de sa tunique montrant un autre de ses attributs caractéristiques : un bubon de peste au niveau de la cuisse de sa jambe gauche. Il revêt le manteau de pèlerin sur lequel sont figurées des coquilles. Enfin un chien est représenté à ses pieds. En dehors de la panetière, l'ensemble de ses attributs sont représentés. Le bourdon, la gourde, le manteau couvert de coquilles font allusion au fait qu'il passe la plus grande partie de sa vie en pèlerinages. Le bubon de peste et le chien font référence au moment où il fut contaminé par la peste. La légende raconte qu'à son retour de Rome où il y séjourna trois ans, de 1368 à 1371, il fut atteint de la peste. Afin de ne contaminer personne il s'isola au fond des bois, où il fut nourri par le chien d'un seigneur qui lui apporta quotidiennement le pain qu'il volait à la table de son maître. Un ange vint le soigner. La tradition lui attribut un retour à Montpellier, où personne ne le reconnut. Dénoncé comme espion par son oncle, il meurt dans une prison envahie d'une lumière surnaturelle.

Une autre version présente les circonstances de sa mort d'une façon différente. Il serait mort en Angleria, en Lombardie, toujours considéré comme un espion et donc emprisonné.⁶⁷⁵



Figure 360 : saint Roch

⁶⁷⁵ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et ...*, op.cit., p.298.

On observe la présence au premier registre de deux saints évoqués contre la peste. J.M^a Marquès nous rappelle qu'à l'origine les vocables de la chapelle étaient ceux de Sébastien et de Roch.⁶⁷⁶

Entablement

Un petit entablement continu structuré par un architrave et une corniche, sépare le registre principal de l'attique. Légèrement brisé dans sa partie centrale par l'arc en plein cintre de la niche, il garde cependant sa linéarité. Un demi-fronton ornemente les parties extrêmes.

Attique

Composé par trois panneaux dans lesquels sont insérées des niches, il se caractérise par sa pièce centrale qui de par sa hauteur couronne l'œuvre.

Travée centrale :

Flanquée par deux colonnes cannelées type baroque, une niche dans laquelle est représentée l'image de saint Thomas d'Aquin est peinte en perspective (Fig. 361).

Représenté avec ses attributs caractéristiques, il est la figure dominante de l'ensemble du retable. Il revêt les habits de l'ordre dominicain, porte autour du cou le médaillon à typologie du soleil, tient dans sa main gauche une maquette d'église et dans la droite une plume. Il porte un nimbe radiant, signe de sa sainteté. Sa présence à l'attique du retable célèbre la foi chrétienne et met en valeur sa parfaite connaissance de la Théologie. Confesseur et docteur appartenant à l'ordre des Prédicateurs, Thomas d'Aquin était prédestiné dès sa naissance, comme l'avait annoncé un vénérable ermite à sa mère, à jouer un rôle prépondérant dans l'Eglise.⁶⁷⁷ Tous s'accordent à reconnaître son érudition, sa méthode et la pénétration de sa doctrine. Né en 1225 au château de Rocca Serra près d'Aquino, issu d'une famille noble, il fut envoyé par son père à l'abbaye du Mont Cassin afin d'y effectuer ses premières études. Il quittera le monastère bénédictin pour aller étudier à l'université de Naples où il y découvrira la philosophie d'Aristote. Après avoir été séquestré par sa famille qui refusait sa décision de rentrer chez les Frères prêcheurs de l'ordre dominicain, cette dernière cède et le laisse entrer au couvent de Naples. En 1245, les dominicains l'envoient au couvent Saint-Jacques, à Paris, où il rencontrera Albert de Souabe, surnommé Albert le Grand, dont l'enseignement était basé sur l'étude des différentes sciences aristotéliennes. Thomas suit Albert le Grand en Cologne

⁶⁷⁶ Marquès, J.M^a : *L'esglesia...*, *op.cit.*, p.26

⁶⁷⁷ Père Croisset : *Novísimo Año Cristiano, ...vol.III, op.cit.*, p.97. l'auteur rappelle que Jean XXII accrédite les œuvres de saint Thomas dans sa bulle de canonisation en 1323 : « *que su doctrina tuvo mas infusa que de adquirirla* ».

où il fondera une faculté de théologie dans laquelle il étudiera la philosophie et la théologie. En 1256, après son ordination il enseignera à l'université de Paris occupant une des deux chaires tenues par les dominicains.

Professeur de théologie à Rome de 1265 à 1268, il écrit son œuvre intitulée *Somme théologique*. Il termine sa vie au monastère cistercien de Fossa Nova en Italie, où il décèdera le sept mars 1274. Canonisé en 1323, il sera proclamé docteur de l'Eglise en 1567 par Pie V.⁶⁷⁸

Saint Thomas d'Aquin est placé sur un support assez haut qui rappelle le rôle fondamental qu'il a joué dans l'Eglise. La niche est flanquée par deux colonnes cannelées entourée par une guirlande hélicoïdale fleurie pour l'essentiel, imitant ainsi la colonne torse. Les colonnes sont surmontées par un chapiteau d'ordre composite et reposent sur un support cannelé différemment, servant de piédestal. Deux demi-frontons disposés au-dessus des colonnes du registre inférieur, encadrent le support sur lequel est placé saint Thomas d'Aquin.

La niche dans laquelle il est figuré est de structure classique, comme celles du registre inférieur, rehaussée par un arc en plein cintre. Un petit entablement décalé couronne la partie supérieure du panneau.



Figure 361 : saint Thomas d'Aquin

⁶⁷⁸ Duchet-Suchaux, G., Duchet-Suchaux, M. : *Les ordres religieux*, (1^{ère} éd.1993), éd. Flammarion, Paris, 2000, p.282.

Travée latérale gauche :

Dans une niche de plus petite taille que celle de la travée centrale est représentée l'image de sainte Cécile (Fig. 362).

Figurée seule, elle occupe les trois quart de l'espace.⁶⁷⁹ A sa gauche est représenté son attribut le plus caractéristique : un instrument de musique. Il s'agit d'un orgue portatif qui fait allusion au jour de son supplice. En effet, alors qu'elle se rendait à son supplice elle jouait de l'orgue pour ne pas entendre la musique qui accompagnait son martyre.⁶⁸⁰ Elle est figurée en train de jouer. Son histoire relatée par la *Légende dorée*⁶⁸¹ la présente comme une sainte légendaire ayant vécu au Ier ou au IIème siècle. Issue de la plus haute noblesse, elle est destinée à épouser un noble romain du nom de Valérius. Alors qu'elle a fait vœux de virginité, elle convertit dans la chambre nuptiale Valérius au christianisme et le convainc de recevoir le baptême, après qu'un ange soit apparu au jeune homme.

Fidèle à la foi chrétienne elle refuse de se convertir aux dieux païens et s'affronte au préfet romain. Irrité par sa constance il la fera condamner à être plongée dans une chaudière d'eau bouillante. Rafraîchie par une nuée venue du ciel, elle ne brûlera pas ni étouffera d'ailleurs. Face à ce miracle il la destine à être décapitée. Malgré l'insistance du bourreau à trois reprises, il ne réussira pas à décoller sa tête du corps.⁶⁸² Elle agonisa pendant trois jours au cours desquels elle répartira ses biens parmi les pauvres et demandera à Urbain de continuer de s'occuper des personnes qu'elle avait réussi à convertir.

La niche dans laquelle elle est représentée est flanquée à gauche par une colonne cannelée type torse identique à celles qui encadrent la niche centrale. Les bords du panneaux central délimitent les bords des niches latérales. Il n'y pas de colonnes qui servent de jonction entre la travée centrale et les latérales. Etant donné l'espace mural à recouvrir et si on considère la proportion de l'attique et de la travée centrale, il est impossible de placer deux colonnes supplémentaires. L'artiste a donc joué d'un artifice architectural peint en légère perspective lui permettant ainsi de pallier à la difficulté présenté par ce manque de surface.

⁶⁷⁹ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.79 : jusqu'au XVème siècle, on représente essentiellement son mariage avec Valérius et l'apparition de l'ange ainsi que son martyre. A partir du XVème on la figure seule, dotée d'un instrument de musique pour attribut (orgue portatif, harpe, luth et violon).

⁶⁸⁰ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.79 : longtemps la figuration de sainte Cécile en musicienne fut l'objet d'un contresens fait à la fin du Moyen Age sur une phrase du récit de la Passion. En effet on a cru qu'elle se rendait à son supplice en jouant de l'orgue, alors qu'en réalité c'était le contraire.

⁶⁸¹ Vorágine (de la), S. : *La leyenda...* Vol.II, *op.cit.*, pp.747-753.

⁶⁸² Vorágine (de la), S. : *La Leyenda...* Vol.II, *op.cit.*, p.753 : la *Légende dorée* précise que dans le cas des condamnés à mort par décapitation, les lois de l'Empire interdisaient qu'un quatrième coup soit asséné ; ce qui explique la lente agonie de la sainte.

Le panneau est terminé par un petit entablement au-dessus duquel est figuré un médaillon en forme de cartouche.

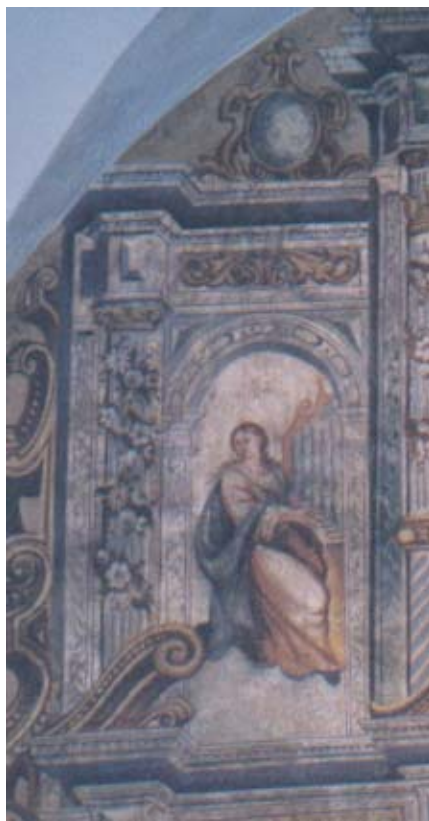


Figure 362 : sainte Cécile

Travée latérale droite :

Dans une niche ornementée de façon identique à celles de la travée opposée est représentée l'image de Marie Madeleine (Fig. 363).

Figurée à genoux devant le Christ en croix, elle symbolise l'image de la pécheresse repentie et sanctifiée. Elle porte son attribut le plus fréquent et le plus ancien : le vase à parfums. Elle le tient contre elle, placé dans la pliure du bras droit. L'épisode du vase fait allusion au passage de l'Evangile mentionné par saint Luc (7, 36-50) de la rencontre de Jésus et de Marie Madeleine. En résumé, lors du repas chez Simon le Pharisien, une pécheresse anonyme inonde de parfum les pieds du Christ et les essuie avec ses cheveux :

« Un Pharisien l'invita à manger avec lui.(...). Survint une femme, une pécheresse de la ville. Ayant appris qu'il était à table dans la maison du Pharisien, elle apporta un flacon de parfum. Elle se plaça derrière lui, à ses pieds. Elle pleurait et ses larmes mouillaient les pieds de Jésus ; elle les essuyait avec ses cheveux, les embrassait et répandait sur eux du parfum (...). A ce spectacle, le pharisien (...) se dit en lui-même :

« Si cet homme était un prophète, il saurait qui est cette femme (...). Jésus lui dit (...). Alors en se retournant vers la femme, il dit à Simon : « Tu vois cette femme ? Je suis entré dans ta maison, et tu ne m'as pas versé d'eau sur les pieds ; mais elle, elle les a mouillés de ses larmes, et avec ses cheveux elle les a essuyés. Tu ne me pas embrassé, mais elle, depuis que je suis entré, n'a cessé d'embrasser mes pieds. Tu n'as pas répandu d'huile sur ma tête ; mais elle, elle a répandu du parfum sur mes pieds. C'est pourquoi je te dis : ses péchés, ses nombreux péchés lui sont pardonnés, puisqu'elle a beaucoup aimé.(...). Et il dit à la femme : « Tes péchés sont pardonnés ». (...) Jésus dit à la femme : « Ta foi t'a sauvée. Va en paix ».

Suivra son repentir qui fera d'elle la personnification du sacrement de Pénitence. Encore plus promu par la Contre-Réforme, son culte déjà répandu dans toute la Chrétienté, sera beaucoup plus exalté. D'une femme figurée en courtisane, fardée et parée, elle sera représentée dans la pauvreté, seulement vêtue par ses cheveux. Personnage récurrent dans l'entourage du Christ, elle est représentée dans de nombreuses scènes de la vie et de la Passion du Christ (Repas chez Simon le Pharisien, résurrection de son frère Lazare, au pied de la croix lors de la Crucifixion, à la Descente de croix, à la mise au tombeau...).

La niche surmontée par un arc en plein cintre est placée dans un cadre architectural identique à celui de la travée opposée.

L'orle du retable est entièrement surmontée d'une ornementation composée pour l'essentiel de courbes et de contre-courbes décorées à deux endroits par un motif végétal.

Figure 363 : sainte Marie Madeleine



Conclusion

Œuvre probablement peinte par le même artiste que celui qui a représenté le retable du maître-autel, cet exemplaire présente des caractéristiques stylistiques identiques à celle du retable de saint Pierre. La différence réside dans le fait que ce retable peint en perspective adopte une typologie linéaire, étant donné la paroi de la chapelle, annulant ainsi tout effet produit par le jeu du clair-obscur très présent sur le retable de Saint Pierre grâce à l'aspect semi-circulaire du mur de l'abside. Par ailleurs comme on peut le constater notamment au niveau de l'attique, l'espace géométrique qui lui est destiné semble se réduire au niveau de l'arc de la voûte sous laquelle il est figuré. Malgré les artifices utilisés par l'artiste pour diminuer et rendre moins visible le manque de surface, il n'en demeure pas moins qu'il manque les angles des parties extrêmes qui délimitent les travées latérales de l'attique.

Le programme iconographique dont la thématique est essentiellement hagiographique, célèbre de par ses divers représentants la grandeur de la foi chrétienne. Le symbole et la signification iconologique sont d'autant plus forts que saint Thomas d'Aquin couronne l'ensemble du programme.

RETABLE DE SAINT ANTOINE DE PADOUE
EGLISE PAROISSIALE DE NAVATA

Retable : saint Antoine de Padoue.	Date(s) : second quart du XVIIIème siècle
Vocable d'origine : saint Antoine de Padoue.	
Iconographie : hagiographique.	
RETABLE	
Lieu : église paroissiale saint Pierre de Navata.	
Auteur : inconnu.	
FORME ET MATIERE	
Matière : peinture murale	Restauration : 1993-1994
Typologie : triptyque linéaire	
Mesures :	
hauteur : approximativement 6m11	
largeur : 4m30	
profondeur : néant	
DOCUMENTATION	
Archives paroissiales	
- Livres de comptes de la Fabrique (1715-1781), ff.69-79 ⁶⁸²	
PUBLICATIONS	
- Gay i Puigbert, J. : « <i>Les pintures murals de sant Pere de Navata : una obra d'art o una lliçò d'història</i> », Annals de l'Institut d'Estudis Gironins, éd. I.E.G., vol.33, Gérone, 1994, pp.607-624.	
- Marquès, J.M ^a : <i>L'esglesia de Navata</i> , éd. Parroquia de Sant Pere de Navata, Navata, 1996.	

⁶⁸² CD-R 1, annexe n°213, 1535.

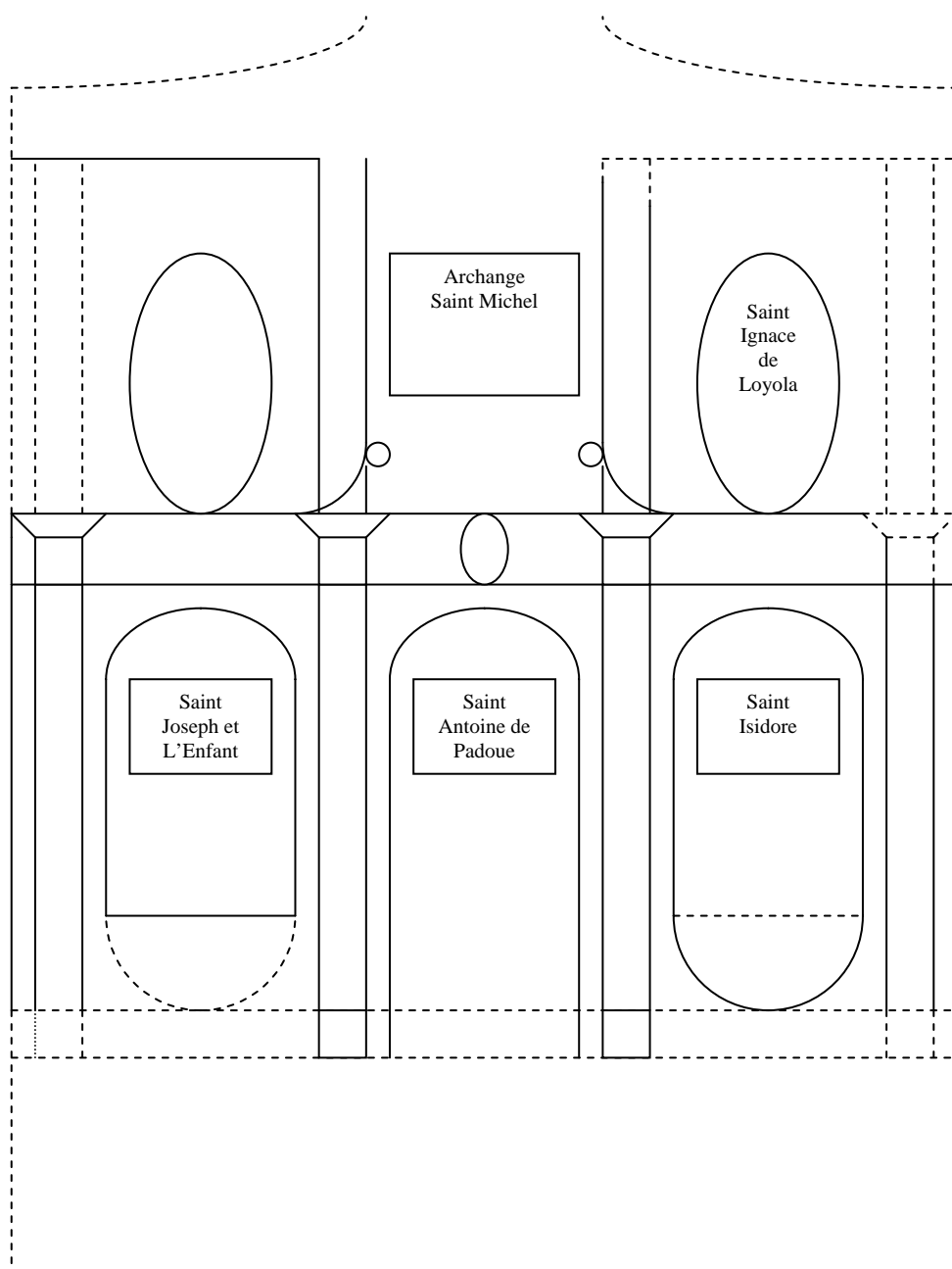


Figure 364 : retable de saint Antoine de Padoue, église paroissiale de Navata *(page suivante)*



Typologie

Parmi les quatre retables peints en perspective de l'église paroissiale de Navata, celui de saint Antoine de Padoue est l'exemplaire le plus dégradé. Composé probablement par cinq registres-socle, prédelle, deux corps et un attique-, et divisé par trois travées, il présente une typologie linéaire.

Corps principal

Travée centrale :

Dans une niche de typologie classique rehaussée par un arc en plein cintre est figurée l'image de saint Antoine de Padoue⁶⁸³ tenant dans ses bras le Christ enfant, couché, devenu son attribut privilégié (Fig. 365). Saint Antoine penche son visage vers l'Enfant qui tend la main vers la joue du saint. Parmi les nombreux épisodes légendaires faisant référence à sa vie, un en particulier relate la vision dans laquelle il vit la Vierge et Jésus. Cet Enfant Jésus, est assis ou debout sur un livre. Depuis, il est devenu son attribut iconographique caractéristique⁶⁸⁴. Il est représenté revêtant la robe franciscaine. Contemporain de saint François, saint Antoine de Padoue fut représenté assez souvent dans l'art du XVII^e siècle sous l'aspect « *d'un contemplateur extatique* », représentation liée avec la vision qu'il eut de la Vierge et de l'Enfant, alors qu'on avait tendance à représenter surtout ses miracles. Le fait de figurer saint Antoine de Padoue regardant avec une certaine tendresse l'Enfant qu'il tient dans ses bras ne peut que rappeler le moment souverain de son existence. Par analogie avec saint François, l'Enfant Jésus qu'avait porté saint Antoine de Padoue équivalait aux stigmates que Saint François avait reçus.⁶⁸⁵

La niche est encadrée par deux colonnes cannelées décorées au deux tiers du fût par une guirlande végétale disposée de façon hélicoïdale, imitant ainsi le mouvement des spirales de la colonne torse. Rehaussées par un chapiteau d'ordre composite, elles servent de support aux consoles figurées au niveau de l'entablement.

Travées latérales gauche et droite :

⁶⁸³ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, pp.33-34 : né à Lisbonne dans une famille noble en 1195, il devient frère mineur et enseigne à Bologne. Plus grand prédicateur de tous les temps il figure au rang des plus grands orateurs du Moyen Age. Il meurt en 1232.

⁶⁸⁴ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.34

⁶⁸⁵ Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, pp.179-180.

Représentées dans une niche plus petite que celle de la travée centrale, flanquée par deux colonnes cannelées type torse, figure à gauche, l'image de saint Joseph tenant Jésus entre ses bras et à droite, celle de saint Isidore, vocable d'origine de la chapelle (Fig.365).⁶⁸⁶ Avant le XVIème siècle, saint Joseph, peu représenté, n'apparaissait que dans les scènes relatives à la vie de la Sainte Famille. Son iconographie le représentait en homme âgé et barbu. Sainte Thérèse d'Avila, promotrice de son culte, va fixer un nouveau type iconographique du saint. Elle fixe le type de Joseph avec son fils, figuré avec un lis. Les images de saint Joseph vont se multiplier et le représenteront beaucoup plus avec l'Enfant que seul. La représentation de Joseph figuré sur le retable, correspond à cette nouvelle iconographie. Saint Joseph est figuré en homme jeune, tenant Jésus dans ses bras. Du père nourricier de la Sainte Famille il apparaît désormais comme l'image de Dieu le Père.

Isidore le laboureur⁶⁸⁷ est représenté sur la travée latérale droite. Tenant un fléau à la main droite et une sorte de bêche dans la gauche, il est revêtu des vêtements de l'époque à laquelle fut fabriqué le retable. Ancien vocable de la chapelle comme nous le rappelle J.M.Marquès, Saint Isidore est le patron des paysans. Laboureur miraculeux, son épisode légendaire le plus représenté met en scène deux anges qui poussent la charrue à sa place tandis qu'il prie, sous le regard de son patron, qu'il réussira à convertir.



Figure 365: corps principal : Saint Joseph, Saint Antoine de Padoue, Saint Isidore

⁶⁸⁶ Marquès, J.Ma : *L'esglesia...*, *op.cit.*, p. 28. Selon le professeur Montserrat Jiménez Sureda, il s'agirait de la Vierge avec son fils.

⁶⁸⁷ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p. 185 : saint patron de la ville de Madrid, son culte parti d'Espagne pour se diffuser en France et au Tyrol. Décédé vers 1130, il ne fut canonisé qu'en 1622.

L'orle du corps principal du retable comme celle du second corps est ornementée par des motifs à la fois géométriques et végétaux dorés dans leur ensemble.

Entablement

Un entablement continu sépare le corps principal du registre supérieur. Composé d'un architrave, d'une petite frise et d'une corniche, il présente au niveau de la travée centrale un médaillon ornementé par des motifs géométriques courbés et contre-courbés.

Second corps

Partie difficile à commenter étant donné l'état de conservation dégradé des peintures, l'identification des trois images représentées sera attribuée à celle faite par J.M^a Marquès. La travée centrale représenterait l'archange saint Michel et la travée latérale droite figurerait saint Ignace de Loyola. Celle de la travée latérale gauche n'a pu être identifiée (Figure 366).

On distingue parfaitement les trois travées qui divisent le second registre de l'œuvre. Les colonnes qui flanquent la niche principale sont torses. Structurées par quatre spirales, elles sont ornementées par une guirlande végétale, composée de feuilles de vigne. La colonne de gauche semble être surmontée par un chapiteau d'ordre corinthien. On aperçoit les bords de la niche dans laquelle est figurée une partie d'un corps, sur une masse nuageuse, de ce qui pourrait être un archange étant donné le type de tunique qu'il revêt. Deux demi-frontons brisés, placés sur l'entablement au niveau des colonnes qui flanquent la niche du registre inférieur, ornent et encadrent la base de la niche.

Sur la travée latérale gauche est représentée une image impossible à identifier. La structure architecturale qui est figurée au-dessus, laisse supposer l'existence d'un attique avec un couronnement dans la partie centrale.

Sur la travée latérale gauche on peut voir les contours d'une image figurée sur un fond peint, dans un médaillon à forme ovale. Le reste du cadre du retable a disparu.



Figure 366: second corps

Conclusion

Exemplaire à typologie linéaire, le retable de saint Antoine de Padoue présente des caractéristiques baroques de par sa structure et son ornementation. Il est regrettable que l'état des peintures soit détérioré. Cependant les quelques parties visibles permettent de distinguer la finesse et la précision avec lesquelles l'artiste a représenté les éléments architecturaux et ornementaux qui conforment l'œuvre. Le programme iconographique difficile à analyser étant donné l'impossibilité d'identifier en intégralité les images représentées sur l'œuvre, met toutefois en valeur la thématique hagiographique, un des cultes promus par la Contre-Réforme.

RETABLE DE LA VIERGE DU ROSAIRE
EGLISE PAROISSIALE DE
NAVATA

Retable : Vierge du Rosaire.	Date(s) : second quart du XVIIIème siècle
Vocable d'origine : Vierge du Rosaire.	
Iconographie : mariale, christologique.	
RETABLE	
Lieu : église paroissiale saint Pierre de Navata.	
Auteur : inconnu.	
FORME ET MATIERE	
Matière : peinture murale.	Restauration : 1993-1994
Typologie : triptyque curviligne.	
Mesures :	
hauteur : 6m34	
largeur : 3m82	
profondeur : néant	
DOCUMENTATION	
Archives paroissiales	
- Livres de comptes de la Fabrique (1715-1781), ff.69-79 ⁶⁸⁷ .	
PUBLICATIONS	
- Gay i Puigbert, J. : « <i>Les peintures murals de sant Pere de Navata : una obra d'art o une lliçó d'història</i> », Annals de l'Institut d'Estudis Gironins, éd. I.E.G., vol.33, Gérone, 1994, pp.607-624.	
- Marquès, J.M ^a : <i>L'esglesia de Navata</i> , éd. Parroquia de Sant Pere de Navata, Navata, 1996.	

⁶⁸⁷ CD-R 1, annexe n°213, p.1535.

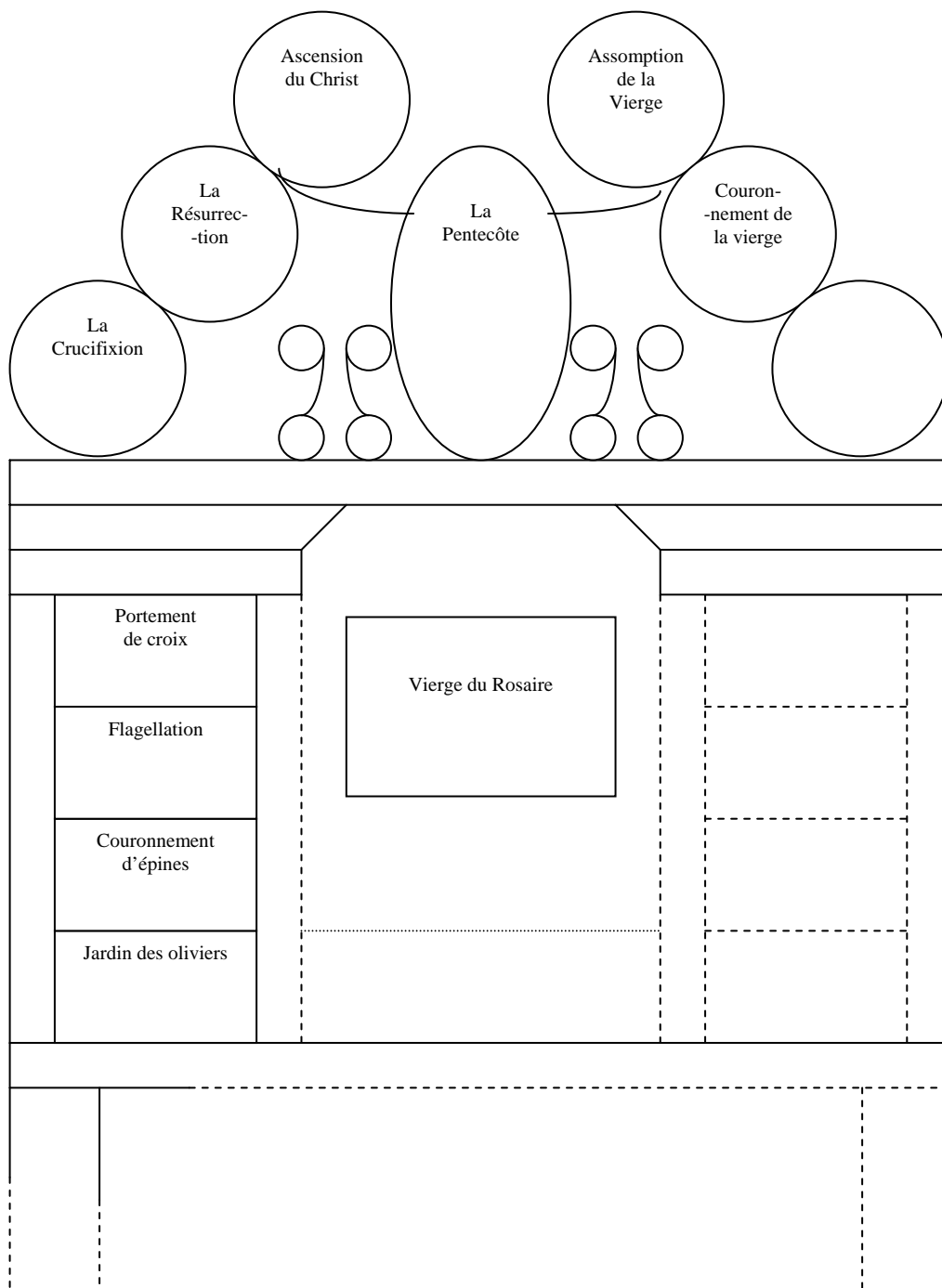


Figure 367 : retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale de Navata (*page suivante*)



Typologie

Malgré l'état de dégradation de l'œuvre picturale, on peut considérer que le retable de la Vierge du Rosaire présente une structure composée par trois registres, - un socle, un corps principal et un attique -, divisés par trois travées latérales au niveau du corps principal. L'effet produit par l'artiste donne l'impression que l'œuvre présente une typologie curviligne. Probablement dû à l'œuvre du temps, seules quelques parties du retable sont encore identifiables.

Socle

Peu d'éléments sont figurés. Sur la travée latérale gauche est représentée une structure architecturale qui laisse deviner le montant qui devait configurer la séparation entre le socle et le corps principal de l'œuvre. En-dessous et au niveau de la partie extrême est représentée la partie supérieure d'une pièce architectonique décorative imitant le bois, figurée à l'image d'un support finalisé par une volute. On suppose que le même motif devait être peint par symétrie sur la travée opposée (Fig. 368).



Figure 368 : détail socle

Corps principal

Divisé par quatre colonnes cannelées type torse, le corps principal est structuré par deux travées latérales peintes avec une légère perspective afin de reproduire l'effet visuel de la véritable niche qui est creusée dans le mur au niveau de la travée centrale. Etant donné le cadre représenté il est probable que l'artiste a peint les éléments qui conforment l'œuvre autour de la niche adaptant ainsi la forme du retable, qui à l'origine devait abriter l'image de la vierge du Rosaire, vocable de la chapelle.

Travée centrale :

Une niche semi-circulaire abrite une image apparemment récente de la Vierge du Rosaire. Elle est flanquée par deux colonnes probablement cannelées type torse comme celle qui est figurée au niveau de la travée latérale gauche. Seule la forme de la colonne est représentée. On distingue cependant que l'élément ornemental placé au niveau du chapiteau est identique à celui de la colonne figurée à l'extrême gauche du retable. Le tiers du fût figure une ornementation dorée représentée par des motifs ornementaux courbés et contre-courbés.

Travée latérale gauche :

Quatre des quinze mystères du Rosaire sont représentés dans un encadrement rectangulaire. Entre les bases des colonnes qui encadrent cette travée, est figurée la scène du Jardin des Oliviers,⁶⁸⁸ représentant le Christ à genoux, priant devant un rocher et occupant le centre de la composition. Dans l'angle droit, au premier plan sont figurés ses disciples endormis (Fig. 369). Tendance iconographique datant du XIV^{ème} siècle, seul est identifiable le Christ. Les personnages de Jean, de Pierre et de Jacques seront individualisés à partir du XV^{ème}. Cette représentation du Jardin des Oliviers datant du XVIII^{ème} siècle, présente une iconographie de type médiéval. Choix de l'artiste ou du commanditaire, il s'agit d'un des nombreux autres cas scénographique où l'ancienne iconographie côtoie les nouvelles dévotions mis en exergue par les concepts de la Contre-Réforme.

La seconde scène figure la Flagellation⁶⁸⁹ du Christ (Fig. 370). Encadré par deux bourreaux qui le flagellent, le Christ est représenté au centre de la composition, quasiment nu, portant seulement un pagne, les mains enserrées dans des liens, figurées croisées, motif qui

⁶⁸⁸ (Mt 26, 36-46 ; Mc 14, 32-42 ; Lc 22, 40-46 ; Jn 18, 1-2).

⁶⁸⁹ (Mt 27, 26 ; Mc 15, 15 ; Jn 19, 1).

rappelle le Christ aux outrages.⁶⁹⁰ Le soldat figuré à gauche est représenté en mouvement, s'apprêtant à fouetter le Christ. Il tient dans sa main droite l'instrument de la flagellation : un fouet composé de lanières munies de nœuds ou de boules de métal ou de petits bâtons. On distingue seulement la silhouette du soldat figuré à droite de la composition.

Le troisième encadrement représente la scène du Couronnement d'épines⁶⁹¹ (Fig. 371). Au centre de la composition est représenté le Christ vu de face, assis. Il revêt le chlamyde et tient dans sa main droite le sceptre de roseau. Le chlamyde qui est à l'origine une pièce de laine drapée attachée sur l'épaule par une fibule⁶⁹² et servant de manteau, fait allusion dans le cadre de cette scène de par sa couleur, à celle du pourpre royal : « *ils le revêtent de pourpre et ils lui mettent une couronne d'épines qu'ils ont tressés* ». Le sceptre, symbole du pouvoir et de l'autorité, est un roseau, matière flexible et cassable : « *ils lui mettent un roseau dans la main droite* ». Tout est fait pour le bafouer et l'humilier en le parant d'artifices dont la fonction est de lui rappeler qu'il est le roi des Juifs. Les soldats lui crachent au visage et le frappent du roseau qu'il tient dans sa main droite. De chaque côté du Christ sont figurés les deux sbires en train d'enfoncer la couronne d'épines à l'aide de bâtons. Le bâton du soldat figuré du côté gauche n'est plus représenté. Cependant étant donné le geste effectué par ce dernier et la position de sa main droite, représentée fermée, il est fort probable qu'un bâton devait être à l'origine peint.

La quatrième et dernière scène qui compose la travée latérale gauche représente le Portement de Croix (Fig. 372). Episode de la Passion, intégré dans la Crucifixion, le Portement de Croix correspond à une étape du chemin du calvaire. La composition représente le Christ revêtu d'une tunique blanche, portant la Croix sur son épaule gauche. Derrière lui un homme l'aide à la porter. Il s'agit de l'homme de Cyrène, dont Matthieu parle dans son évangile (27, 32). Personnage évangélique, Simon le Cyrénéen est requis pour porter la Croix de Jésus sur le chemin du calvaire : « *En sortant, ils trouvèrent un homme de Cyrène, du nom de Simon, et ils le réquisitionnèrent pour porter la croix de Jésus* ». A l'extrême gauche de la composition est figuré un soldat qui assiste à la scène.

⁶⁹⁰ Les trois Evangiles de saint Matthieu (26, 67), de saint Marc (14, 65) et de saint Luc (22, 63-65), mentionnent cet épisode dramatique de la vie du Christ. En résumé, après son arrestation, Jésus comparait chez Caïphe, le grand prêtre devant le Sanhédrin. Afin de trouver un motif pour le condamner à mort, Caïphe cherche des témoignages permettant de l'incriminer. N'en trouvant pas, tant les versions se contredisaient, il décida de l'interroger. Au cours de l'interrogatoire, Caïphe trouva le motif décisif qui lui permit de le condamner, l'accusant de blasphème. Caïphe le livre aux gardes qui lui crachent au visage, le frappent, l'injurient et se moquent de lui. La représentation iconographique figure le Christ les yeux bandés, les mains attachées par des liens.

⁶⁹¹ (Mc 15, 15 ; Mt 27, 28-29).

⁶⁹² Une fibule est une épingle de sûreté en métal servant à fixer les vêtements.

Figure 369 : Jardin des Oliviers



Figure 370 : la Flagellation

**Figure 371: couronnement
d'épines**



Figure 372: portement de Croix

Entablement

Un entablement brisé au niveau de la travée centrale sépare le corps principal de l'attique. L'artiste a reproduit l'effet curviligne que l'on retrouve au niveau des travées latérales rappelant l'aspect semi-circulaire et la profondeur de la niche principale.

Attique

Composé par sept médaillons figurés sur une structure architecturale semi-circulaire, l'attique présente sept des quinze mystères du Rosaire. Seuls cinq sont identifiables. Le sixième figuré du côté droit aurait dû représenter le couronnement de la Vierge, suite iconographique logique après l'Assomption. Etant donné la disposition des médaillons, le commentaire se fera selon une lecture morphologique et syntaxique des six médaillons qui entourent le médaillon central par lequel nous achèverons le commentaire (Fig. 379).

Le premier médaillon de forme circulaire conformé par un bord simple et doré représente la scène de la Crucifixion,⁶⁹³ plus précisément celle de la mort du Christ (Fig. 373).



Au centre de la composition est représenté le Christ en croix. Crucifié par trois clous, il est figuré mort, la tête tombante du côté droit, gauche face au spectateur.⁶⁹⁴ A droite de la composition est figurée un personnage féminin, probablement Marie Madeleine.

Figure 373: mort du Christ

La représentation de la crucifixion appartient aux scènes qui lors de l'avènement de l'iconographie moderne posèrent diverses questions quant à la figuration de certains éléments ou attributs qui la caractérisent. En effet, comme le rappelle Emile Mâle, le débat concernant le nombre de clous avec lesquels Jésus fut crucifié (trois au XIII^{ème} siècle et quatre pendant le Haut Moyen Âge), pris fin au XVI^{ème} siècle laissant aux artistes la liberté de représenter le nombre de clous qu'ils souhaitaient. Il en est de même pour la représentation de la plaie faite

⁶⁹³ La Crucifixion est mentionnée par les quatre évangélistes (Mt 27, 32-56 ; Mc 15, 21-41 ; Lc 23, 26-49 ; Jn 19, 16-37).

⁶⁹⁴ La tête inclinée ainsi sur la poitrine symbolise le poids des péchés du monde qui pèse sur ce Christ mort.

par le centurion Longin. La question était de savoir de quel côté elle devait être représentée. Les intellectuels prônaient le côté droit de la poitrine, place symbolique qui rappelait que l'Eglise venait recueillir dans son calice le sang et l'eau, sacrements du baptême par opposition à la Synagogue, église de la « *circumcision* », composée des Juifs venus au Christ et non celle des païens convertis, c'est à dire « *l'église des gentils* ». ⁶⁹⁵ Au XVIème siècle tout est remis en question laissant ainsi aux artistes le choix dans l'élection du côté où devait figurer la plaie.

Au-dessus, un second médaillon représente la Résurrection ⁶⁹⁶ du Christ (Fig. 374).



Au centre de la composition est représenté le Christ de face, sortant du sépulcre au sein d'une nuée de nuages. Il tient dans sa main droite l'étendard. Le bras gauche est levé en direction du ciel. Etant donné la qualité et l'état de la peinture, il est difficile de voir s'il effectue en même temps un geste de bénédiction. Le tombeau est ouvert.

Figure 374 : la Résurrection

A gauche de la composition on aperçoit un des gardes. Le thème de la Résurrection avec le tombeau ouvert a été représenté pendant très longtemps diffusant ainsi une erreur. En effet, après le Concile de Trente, on s'est rendu compte que cette représentation ne correspondait pas à la doctrine qui précisait que lorsque le Christ ressuscita le tombeau était fermé. Ce qui donnait plus de grandeur surnaturelle à l'acte de la Résurrection.

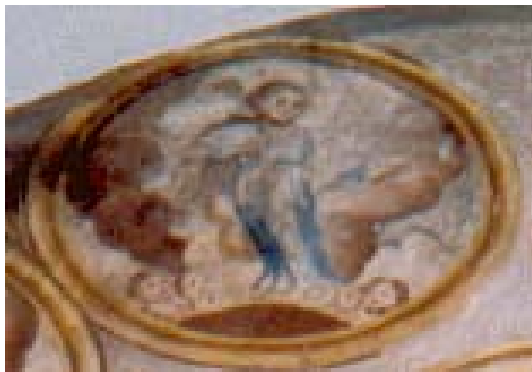
Le troisième et dernier médaillon de cette partie du retable représente l'Ascension du Christ (Fig. 375). Dernière séquence de la vie du Christ, la Résurrection est mentionnée par saint Marc (16, 19), saint Luc (24, 51-52), dans les Actes des Apôtres (1, 9-12) et par la *Légende dorée*. ⁶⁹⁷ Les Evangélistes Marc et Luc mentionnent brièvement l'événement. Par contre Luc dans les Actes des Apôtres et la *Légende dorée* apporterons des précisions qui seront de nombreuses sources d'inspirations de la tradition iconographique.

⁶⁹⁵ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.136 : les auteurs expliquent les origines du débat existant au début de l'histoire du christianisme concernant la différence entre « l'Eglise » et « la Synagogue ».

⁶⁹⁶ (Mt 28, 1-10 ; Mc 16, 1-8 ; Lc 24, 1-9 ; Jn 20, 1-18).

⁶⁹⁷ Voragine (de la), S. : *La leyenda...* Vol. I, *op.cit.*, pp. 301-308.

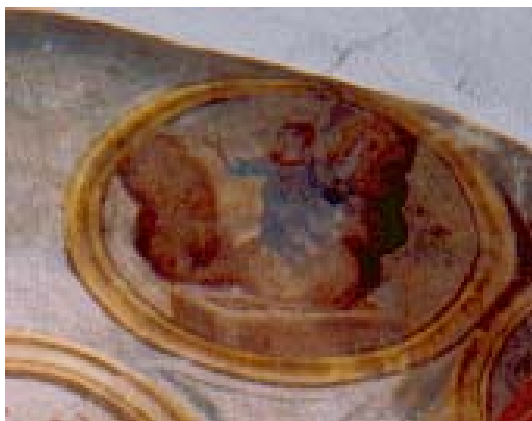
L'état de la composition picturale, qui est relativement correct, ne permet pas toutefois de discerner le nombre exact de personnages représentés dans la partie inférieure, en l'occurrence dans ce cas, le nombre d'apôtres et la présence de Marie.



Le Christ est représenté s'élevant vers le ciel, seul au sein d'une masse nuageuse, figuré au-dessus du sommet du Mont des Oliviers. En dessous sont représentés, en demi-cercle, les apôtres qui suivent la scène du regard.

Figure 375 : l'Ascension

Le quatrième médaillon figuré du côté droit, représente l'Assomption de la Vierge en écho à une double iconographie : l'Ascension et la Résurrection du Christ (Fig. 376). Comme le Christ elle ressuscite trois jours après sa mort et est enlevée au ciel par des anges ou s'élève seule. Afin de donner plus d'ampleur à cette analogie elle est figurée sortant du tombeau.



Personnage central de la composition, la Vierge est représentée s'élevant seule vers le ciel les bras étendus. Figurée au milieu d'une grande masse nuageuse qui l'entoure, elle s'élève au-dessus du sépulcre ouvert d'où elle vient de sortir. L'ensemble dégage une sensation aérienne.

Figure 376 : Assomption de la Vierge



Figure 377 : couronnement de la Vierge

Sur le cinquième médaillon dont les restes picturaux sont en très mauvais état ne permet pas d'identifier avec certitude, ce qui par logique devrait représenter la scène du Couronnement de la Vierge qui se situe immédiatement après l'Assomption (Fig. 377).

La composition présente deux personnages au trois quart et au tiers figurés. Au centre une tête avec une partie du buste, représentant probablement la Vierge.

A gauche est figuré un corps vêtu d'une tunique recouverte d'un manteau rouge, sans tête. S'il s'agit du Couronnement de la Vierge comme on le suppose, le personnage de gauche serait alors le Christ. L'image de Dieu ne figure plus sur la composition.

Le thème de la croyance au Couronnement de la Vierge n'est fondée sur aucun texte de l'Écriture.⁶⁹⁸ Diffusés largement au XIII^{ème} siècle par la *Légende dorée*, la Vierge est couronnée par le Christ, par Dieu le Père ou par la Trinité. L'Esprit Saint est figuré la plupart du temps au-dessus de sa tête.

Le sixième médaillon ne comporte aucune composition picturale. Elle fut probablement détruite par les affres du temps. Seule reste la bordure du médaillon.

Au centre de l'attique, encadré par deux grands motifs ornementaux dorés, courbés et contrecourbés, finalisés dans les parties extrêmes par des volutes et se divisant en deux parties égales, est représenté le septième médaillon. De taille et de forme différente, il présente la scène de la Pentecôte⁶⁹⁹ (Fig. 378).



Figure 378 : la Pentecôte

Marie, personnage central est figurée entourée par les douze apôtres placés en ligne et sur deux rangs. La répartition est symétrique : six apôtres de chaque côté. Le regard tourné vers le ciel ils reçoivent sous la forme d'une pluie de langues de feu, les dons de l'Esprit Saint.

Au premier plan est figuré en perspective le sol de la pièce où se trouvent Marie et les apôtres. Allusion à la chambre haute dans laquelle Marie et les apôtres se sont réunis pour « persévérer » dans la prière selon l'Actes des Apôtres (1, 14) ; cette référence rappelle que

⁶⁹⁸ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...op.cit.*p.104 : la croyance au Couronnement de la Vierge procède d'un récit apocryphe attribué à Meliton, évêque de Sardes. Le récit fut repris par Grégoire de Tours au IV^{ème} siècle.

⁶⁹⁹ Actes des Apôtres (2,1-13).

Marie ne figure pas dans le récit de la Pentecôte. Cela ne lui ôte pas la probabilité de sa présence lors de la descente de l'Esprit Saint. Le thème de Marie au centre des apôtres procède probablement de ce passage des Actes. Représentée assise, elle trône en majesté. Ainsi l'Eglise et la Tradition mettent en exergue en la personne de Marie glorifiée, la personnification de l'Eglise elle-même.

Conclusion

Il est regrettable que cet exemplaire pictural ne présente pas l'intégralité de sa composition. Les dégradations causées par différentes agressions ont considérablement détérioré la moitié de l'œuvre malgré les travaux de restauration. La particularité de cette représentation est que l'artiste a adapté le cadre et le dessin de l'œuvre en fonction de la niche principale, reproduisant ainsi l'aspect semi-circulaire de cette dernière. Ainsi l'artiste donne l'ampleur et la profondeur nécessaires pour mettre en valeur les nombreux effets visuels qui valorisent la structure architecturale de l'œuvre. La partie qui met en exergue le plus cet aspect, est l'entablement. Quant au programme iconographique, thématique classique des retables consacrés à la Vierge du Rosaire, il met en valeur par la représentation des mystères du rosaire le culte marial intimement lié et soutenu par celui la Passion du Christ.



Figure 379 : attique

III – ETUDE DES MATERIAUX

Pour comprendre l'art baroque il est nécessaire d'en définir le symbolisme qui s'en dégage. Dès les premières époques de la civilisation, les hommes s'intéressant aux mystères de leur destinée, puisèrent leur réconfort dans les religions. De là naquit tout un symbolisme de la couleur. Il est donc nécessaire d'en étudier la matière, son application ainsi que son évolution dans le temps afin de mieux saisir son rôle dans le parcours des diverses civilisations qui jalonnèrent les grandes époques auxquelles elles ont appartenues.

1 – Les matériaux

L'ocre jaune, l'ocre rouge, la craie blanche, les terres vertes et bien d'autres matériaux sont capables de communiquer leur couleur à différents supports (Fig.380). D'après François Delamare et Bernard Guineau, on distingue deux catégories de matériaux : les matériaux colorés⁶⁹⁹ et les matériaux colorants⁷⁰⁰. Les colorants sont à l'origine des premières peintures, des premiers décors.

Il est nécessaire de distinguer les terres naturelles. L'utilisation de ces terres colorées et des ocres permet une grande diversité de décors d'autant plus qu'elles offrent une large gamme de teintes. Les couleurs obtenues restèrent stables dans le temps.

Le fer est responsable de la couleur de la plupart des terres naturelles (Fig.381). Les diverses recherches entreprises indiquent que des colorations dues à des éléments métalliques sont le plus souvent l'œuvre des oxydes de fer. C'est d'ailleurs ce qui explique la grande variété des terres colorées (des terres rouges, jaunes, vertes ; des sables ocreux et des oxydes de fer hydratés plus ou moins purs). Les sables ocreux sont des mélanges de sable de quartz, d'une argile comportant un oxyde de fer. Les sables ocreux rouge-orangé, rouge violacé correspondent à l'oxyde de fer rouge que l'on appelle aussi hématite. Les sables ocreux jaunes correspondent à l'oxyde de fer jaune appelé goethite. Il est à noter qu'en utilisant le procédé de chauffage le goethite se transformait en hématite, donnant ainsi des teintes rouges à partir

⁶⁹⁹Delamare, F., Guineau, B. : *Les matériaux de la couleur*, découvertes Gallimard technique, n°383, éd. Gallimard 1999, pp.16-19 : les pigments sont des poudres colorées qui seront dispersées dans un milieu dans lequel ces poudres seront insolubles, comme la peinture. La taille des grains varie de 0,01micromètres (µm) à 1 micromètre. Les sables ocreux et les ocres appartiennent à la famille des pigments.

⁷⁰⁰ Delamare, F., Guineau, B. : *Les matériaux...*, *op.cit.*, p.19 : un colorant est un composé soluble dans son milieu d'emploi. Il sert essentiellement à teindre ou à colorer les surfaces. Ce sont des molécules organiques qui agissent par très petites quantités.

des sables ocreux jaunes. De faibles quantités d'oxydes de manganèse auxquelles on ajoute le goethite donne des terres brunes dite de Sienne et d'Ombre. Enfin il existe aussi des terres noires dans lesquelles l'oxyde de manganèse domine ⁷⁰¹.



Figure 380: fragments de terre verte

L'homme a également utilisé comme pigment les oxydes de fer et les terres rabéfiées ⁷⁰². Parmi les oxydes de fer les deux plus importants en ce qui nous concerne sont l'hématite, variété d'oxyde, et la limonite, roche dont la couleur va du jaune au brun et composée de goethite et de sels alcalins ⁷⁰³.

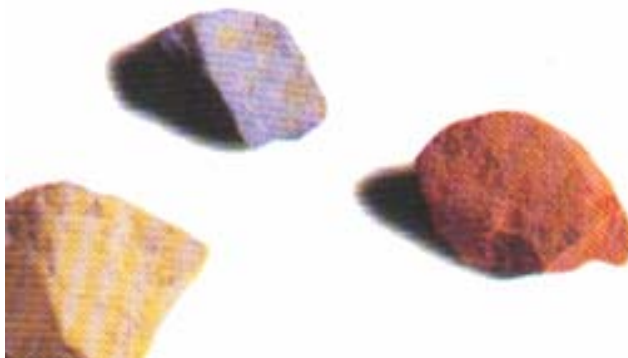


Figure 381 : fragments d'ocre jaune, rouge et fragment de bleu égyptien ⁷⁰⁴.

⁷⁰¹ Delamare, F. Guineau, B. : *Les matériaux...*, *op.cit.*, p. 15.

⁷⁰² Ces terres sont des terres rouges qui se forment par altération des roches-mères contenant du fer par les eaux de pluie avec formation d'hématite.

⁷⁰³ Suivant sa granulométrie, elle produit des teintes allant du pourpre violacé (0,5 μ m) au rouge (0,1 μ m) et à l'orange(0,05 μ m)

⁷⁰⁴ Delamare, F., Guineau, B. : *Les matériaux...*, *op.cit.*, p.21.

2 – La couleur à travers les âges

a) L'époque préhistorique.

Aussi loin que l'on puisse remonter dans le temps, l'homme a cherché à reproduire les influences colorées qui l'entouraient. Lors de l'ère préhistorique, les hommes associèrent les pigments rouges à des rites funéraires. L'art dans ce cas revêtait un aspect à la fois fonctionnel, rituel et utilitaire. A partir du paléolithique inférieur (- 350 000 ans) on constate que les terres rouges sont utilisées pour des tâches domestiques. Très rapidement, les figures qui décorent les parois sont de couleurs jaunes et rouges (ocres). On emploie aussi le bistre, le noir des oxydes de manganèse. L'utilisation de ces couleurs permet aux hommes de composer un symbolisme où la couleur s'ajoute à l'image et se fond avec elle. Progressivement la couleur conquiert sa véritable place. De sa fonction première d'utilitaire elle devint un art à part entière.

b) La civilisation égyptienne.

Parmi les civilisations antiques, les égyptiens furent ceux qui maîtrisèrent le mieux cet « art de la couleur ». La civilisation égyptienne utilise la couleur dans un domaine naturaliste dans lequel le peintre mélange ou superpose les couleurs sans restriction ainsi que dans un emploi religieux (funéraire). Ils vont développer la palette de couleurs limitée jusqu'alors au rouge et au jaune utilisées par leurs prédécesseurs. En effet ils vont ajouter des couleurs supplémentaires, ils vont inventer l'encre et surtout le premier matériau appelée le bleu égyptien, qu'ils désignent sous le nom de « *hsbd iryt* » (lapis-lazuli fabriqué).

Donc vont s'ajouter le bleu foncé et le bleu clair, différentes nuances de vert, le violet, le blanc et l'or. Les ocres (jaunes et rouges) restent les pigments de base de la décoration des temples.

La créativité des artisans et des artistes égyptiens dans le domaine de la couleur se développe à plusieurs niveaux. En effet selon François Delamare et Bernard Guineau, ils utiliseront pour l'emploi des pigments rouges et des ocres, 3000 ans avant J.C., en Basse Nubie, le sulfure d'arsenic connu aujourd'hui sous le nom de réalgar. Pour les pigments verts, ils utiliseront la malachite qui est un carbonate basique de cuivre et l'atacamite, chrome basique de cuivre.

Les égyptiens ont également innové dans le domaine des premières couleurs artificielles en mettant au point les premiers pigments de synthèse par la fabrication d'un silicate double de cuivre et de calcium qui remplace les minéraux bleus locaux dont la carence devient de plus en plus importante. Ces premiers pigments de synthèse furent exportés par les romains qu'ils nommèrent la bleu d'Alexandrie.

c) Le Moyen Age.

Jusqu'au XII^{ème} siècle, le Moyen Age parle peu de couleur et se contente des idées et des créations de leurs prédécesseurs. Au cours du XII^{ème} siècle, l'homme va s'interroger sur le mystère de la couleur et ainsi va enrichir considérablement ce domaine. En effet aux matériaux de l'Antiquité vont s'ajouter puis se substituer progressivement de nombreux pigments et colorants pour une meilleure adaptation à l'utilisation de nouveaux supports.

L'avènement de nouveaux matériaux provenant du domaine végétal, animal et minéral, va entraîner la substitution des couleurs de l'Antiquité et la création de teintes vives.

De façon générale le bleu d'Alexandrie sera remplacé par le lapis-lazuli importé d'Orient. Le violet de folium et la laque rosette (végétal) remplace la pourpre antique. La malachite sera remplacée par le vert de résinate de cuivre. Le jaune d'étain et de plomb se substitueront au jaune d'orpiment, dangereux par sa composition à base de sulfure d'arsenic. Simultanément à ce phénomène évolutif, se développe l'emploi de nouveaux liants à base d'huile et de « *tempera* ».

La palette des pigments utilisés en peinture sont pour la plupart des minéraux importés ou fabriqués localement. La gamme des pigments est composée de :

- lapis-lazuli,
- bleu d'azurite,
- vert de cuivre ou de terre verte,
- minium ou vermillon,
- ocres rouges et noirs,
- blanc de plomb.

La gamme des couleurs s'amplifie donc entre le IX^{ème} et le XV^{ème} siècle. Cela suppose de grands changements dans les techniques de la peinture. D'autres couleurs de l'Antiquité seront substituées par de nouveaux pigments. En effet, le rose violet du tournesol remplacera

la pourpre de Tyr, le blanc de Rouen, celui de Troyes ou le blanc de coquilles d'œufs ou d'os d'oiseau calcinés supplanteront la terre de Sélimonte ou la craie d'Erethie. Enfin le bleu d'Alexandrie sera substitué par l'azur des montagnes (azurite) et par le lapis-lazuli.

Les colorants employés en peinture serviront aussi dans l'utilisation des laques⁷⁰⁵ colorées. Toujours d'après Delamare et Guineau, l'extrait tinctorial est fixé à des substances minérales qu'ont pour effet de rendre le colorant insoluble. En peinture, on trouve les mêmes rouges de cochenille sous forme de laque Kermès (appelée ainsi en Espagne et en Languedoc), le même jaune de graines de Perse sous forme de laque jaune, appelée « stil-de-grain » sans oublier le bleu d'indigo et diverses laques de garance rouge ou rose.

A partir du XV^{ème}, on va assister à une véritable évolution. Le XVI^{ème}, certainement dû à une amélioration du niveau de vie, est synonyme d'une forte augmentation de la demande en matières colorantes. Les progrès des techniques et de la science font que les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles vont élargir le gamme des pigments et des colorants.

En effet, l'utilisation des rouges de cochenille va une fois de plus diversifier l'étendue de cette couleur. Les rouges de cochenille⁷⁰⁶ ont une palette qui s'étend de la couleur rouge écarlate à celle du rouge cramoisi.

Etant donné l'évolution, les matériaux doivent s'adapter à de nouveaux supports ainsi qu'à de nouvelles techniques de peinture. L'utilisation de nouveaux liants à base d'huile ou à base d'émulsions, de nouveaux vernis, va imposer le choix de nouveaux matériaux colorants.

L'huile de lin développe des propriétés optiques différentes⁷⁰⁷ qu'un blanc d'œuf ou une colle animale. Le blanc de plomb conserve son pouvoir couvrant et en oxydant partiellement l'huile de lin, il participe au séchage de la couche picturale. Des laques de cochenille utilisées en glacis contribuent à modifier l'apparence colorée et apportent ainsi de subtils effets de profondeur.

De la préhistoire jusqu'au XVIII^{ème} siècle, la palette des couleurs s'est beaucoup élargie. L'homme au fur et à mesure de son évolution dans le temps a développé ses connaissances pour acquérir une certaine maîtrise dans le domaine de la couleur. Les techniques de peinture se raffinent chaque fois plus grâce à l'aspect innovateur que ce dernier

⁷⁰⁵ La pauvreté des couleurs dues aux pigments minéraux incita à créer des pigments à partir des colorants d'origine végétale ou animale. L'opération consiste à teindre une poudre minérale blanche (argile, calcite...). Ces pigments particuliers sont appelés Laque.

⁷⁰⁶ Les cochenilles sont des insectes parasites de certains végétaux dont on tire d'excellentes teintures dans une gamme de rouges superbes. Leur provenance est diverse : Arménie, Arles, Languedoc, Espagne. La variété et la nuance particulière de rouge que produit la cochenille est due à sa composition chimique singulière.

⁷⁰⁷ L'huile de lin rend de nombreuses couleurs translucides.

a su mettre en exergue en créant de nouveaux pigments ainsi que nouveaux colorants pour une meilleure adaptabilité sur les nouveaux supports sur lesquels il doit travailler.

Désormais la couleur participe à la perspective de la composition, équilibrant le jeu de l'ombre et de la lumière et donnant ainsi profondeur et volume. La technique étant assez bien maîtrisée, les nouvelles préoccupations des peintres (choix des meilleures couleurs pour une meilleure pérennité de leurs œuvres), vont en définitive fixer une gamme de couleurs dont la stabilité sera le facteur essentiel quand à la sélection de ces dernières. Les couleurs qui conviendront le mieux seront : le blanc de plomb, le rouge vermillon, les ocres rouge et jaune, le jaune d'étain, le bleu de lapis-lazuli, les verts de cuivre ou composés et les terres brunes et noires.

3 – Religion et couleur

« Moïse plaça dans la chasuble d'Aaron, qui était grand prêtre de la loi, huit couleurs...qui sont mystères et figures...on doit les retrouver dans nos chasubles. Quand le prêtre regarde le jaune, il comprend que son corps est seulement argile et poussière : aucun orgueil ne doit naître de son cœur. Le bleu lui ordonne d'éloigner de son esprit les vices du monde.

Le blanc, semblable à la couleur du cygne, est symbole de chasteté. Le vert rappelle à l'officiant que, mort, il sera mis en terre. Le brun lui enseigne qu'infidèle à ses devoirs il sera puni dans l'enfer. Le rouge évoque les plaies du fils divin crucifié. Le noir marque l'obligation de pleurer sur ses péchés. Le pourpre évoque gloire et majesté célestes... » (écrit provenant d'une vie de saint Patrick écrite au Vème siècle).

Chaque religion ayant ses propres couleurs symboliques, il se produisit très rapidement un phénomène de confusion. Il s'avéra impératif de créer une sorte de normalisation des couleurs étant donné la désorganisation provoquée au Moyen Age par les gens d'église qui firent un amalgame entre leur attachement à l'ancien ascétisme et leur fantaisie.

Dans la religion catholique, après une réglementation des couleurs rendue officielle par le pape Innocent III au XIIIème siècle, cinq couleurs dites liturgiques vont être définies pour le monde chrétien. Il s'agit du blanc, symbole de pureté, de lumière, d'innocence, du triomphe, de gloire et d'immortalité, employé dans les fêtes destinées à la Vierge, au Seigneur, au confesseur et aux anges. Le rouge symbolise le feu, le sang et l'amour divin. Il est employé dans les fêtes relatives à l'Esprit Saint, aux martyrs, pour la célébration de la Passion et de la Pentecôte. Le vert, symbole de l'Espérance traduit le désir de la vie éternelle.

Le violet est l'inseigne de la pénitence, il est employé en Avent, en Carême, aux Vigiles et aux Quatre-Temps, Septuagésime et Rogations. Le noir, couleur de deuil est réservé pour les messes des morts et pour le vendredi saint.

En dehors de ces cinq couleurs liturgiques, s'ajoutent celles qui proviennent des traditions anciennes, celles données par Dieu à Moïse : le jaune et le bleu.

Le jaune est utilisé pour la fête de saint Joseph et le bleu, couleur du ciel est adopté pour la fête des anges⁷⁰⁸.

Les critères étant fixés, nous sommes amenés à nous demander qu'elle en est l'application sur l'imagerie présente sur les retables ? Une observation minutieuse de l'ensemble des œuvres conservées nous permet de constater que les normes relatives à l'application de trois couleurs liturgiques sont respectées : il s'agit du bleu, du rouge et du blanc. En effet, sur le retable de la chapelle grégorienne de la cathédrale de Gérone, la Vierge est figurée revêtue du manteau bleu et d'une tunique rouge, la Vierge du Rosaire qui trône dans la niche centrale du retable du rosaire d'Olot, revêt une tunique rouge, la Vierge de l'Assomption du retable de saint Pierre, peint en perspective de l'église paroissiale de Navata est vêtue d'un manteau bleu et d'une tunique rouge. Les représentations de la colombe de l'Esprit Saint, la couleur du lis présent dans la cellule de la Vierge sont toujours figurés en blanc. On trouve également la couleur rouge entre autre dans les langues de feu qui sont figurées au-dessus de la tête des apôtres dans les scènes de la Pentecôte. Quelques exemples qui nous permettent de remarquer que l'on respecte la symbolique des couleurs liturgiques. Seulement comme nous le savons la couleur et la dorure coûtaient cher. Les couleurs étaient généralement achetées à Séville ou à l'étranger. Le bleu provenait de Séville, le Carmesi d'Allemagne, le blanc de Pise, la céruse de Venise, le carmin des Indes et de Florence. La pratique commune était d'aller à Séville où les peintres rencontraient des marchands de couleurs qui leur fournissaient les matériaux nécessaires⁷⁰⁹. Juan Jose Martin González dans son étude consacrée à la polychromie, constate que l'utilisation de ces matériaux se faisait avec parcimonie en ne peignant et ne dorant avec soin que les parties les plus visibles, donc les plus basses, les autres bénéficiant d'un traitement différent. Par exemple pour palier au coût de l'or, dans les parties les moins accessibles à l'œil humain, on utilisait de l'argent doré pour produire le même effet que celui que produisait l'application des feuilles d'or, on utilisait également l'argent pour imiter l'aspect de l'émail en lui superposant des couleurs transparentes. Rappelons que l'or était un

⁷⁰⁸ Déribéré, M. : La couleur, Que-sais ? N° 220, éd.P.U.F. 2000, pp. 90-91.

⁷⁰⁹ Martin González, J.J. : « *La policromia en la escultura castellana* », C.S.I.C., Archivo español de Arte, T. XXVI, Madrid, 1953, pp.299-301.

matériau très onéreux⁷¹⁰. Si on tient compte de la quantité évaluée par J.J. Martin González, il faut un kilogramme d'or pour effectuer la dorure d'un retable moyen, soit environ 10 000 pains d'or.

L'observation des images placées sur les retables de Cadaquès, d'Arenys de Mar, de la cathédrale de Gérone, d'Olot entre autres, sans aborder une analyse détaillée, car il ne s'agit là qu'une perspective d'étude, nous permet de constater une certaine concision dans la répartition des couleurs en fonction de l'emplacement du retable, de la disposition des images sur l'œuvre, de leur hiérarchie dans la présentation du programme iconographique, de la représentation des scènes narratives afin qu'il ne se produise aucune confusion. C'est en fonction de la thématique du programme iconographique que l'on mettait plus ou moins en exergue par la couleur, par la taille, l'image déterminée. Citons pour exemple, celui de la représentation de l'image de saint Thomas d'Aquin à l'attique du retable du maître-autel de Cadaquès, où ce dernier bénéficie non seulement d'un « mise en scène » mettant en valeur la victoire de la foi chrétienne sur l'hérésie (figuré au-dessus d'un groupe d'hérétiques qui tente de rattraper des livres) tout en rappelant le bien fondé de sa doctrine sage. D'une taille beaucoup plus imposante que celle de l'imagerie figurée sur le reste de l'œuvre, l'ensemble représenté sur un fond doré, ressort ainsi comme une des images les plus importantes de par la richesse et brillance du cadre dans lequel elle est représentée. Dans l'application d'une politique religieuse où il était nécessaire de faire apparaître la religion catholique comme triomphante de toutes les hérésies, l'exaltation des couleurs, de la dorure était un facteur à ne pas négliger, ce qui fait que le baroque est à la fois un art monumental et triomphaliste.

4 – Application des techniques et utilisation des matériaux dans l'art baroque catalan.

Avec la période baroque on assiste à un certain raffinement dans les techniques utilisées en ce qui concerne le domaine de la polychromie, afin de mieux traduire le nouvel esprit de la Contre-Réforme. Domaine en apparence peu étudié, il est cependant essentiel pour la compréhension des sculptures en bois polychrome. L'historique de la polychromie présenté par J.J. Martin González nous permet de mieux comprendre son évolution dans le temps. Fruit d'une association entre l'art de la sculpture et celui de la peinture, elle est l'objet de pratiques dont les techniques associées les unes aux autres et par le biais de divers procédés

⁷¹⁰ J.J. Martin González évalue que le coût de l'or représente le quart du coût total de la peinture d'une œuvre.

que nous analyserons ultérieurement, ont permis d'ornementer et de décorer les éléments qui conforment une œuvre comme le retable. J.J. Martin González présente les principaux changements dans les techniques utilisées et appliquées sur les retables entre le XV^{ème} et le XVIII^{ème} siècle. Traditionnelle au XV^{ème} siècle, elle va acquérir au cours de la première moitié du XVI^{ème} siècle des caractéristiques très définies ne serait-ce que par l'emploi indifférent des techniques de gravures⁷¹¹ et de la peinture « à la pointe du pinceau », ce que l'on ne pratiquait pas au XV^{ème} puisqu'on réalisait des imitations de brocard sans utiliser le procédé de la gravure, imposé au siècle suivant. Apparaît un nouveau procédé de carnation : la carnation par brunissage, qui donne un aspect brillant et dont la stabilité résiste plus aux outrages du temps que la carnation dite « mate ». On utilisait cependant encore le procédé de carnation « mate » qui permettait de donner les ombres et les nuances nécessaires dans la peinture des parties visibles du corps (veines, muscles,...), mais la seconde commence à se développer notamment à partir de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle. On commence à peindre de couleurs différentes⁷¹², certains éléments du retable comme les tiers de colonnes, les chapiteaux, les orles, les frises, alors qu'auparavant ils étaient pour l'essentiel dorés. En dehors de l'utilisation de l'ensemble de ces procédés, le XVII^{ème} se caractérise par l'usage du sgraffite⁷¹³, des pierreries factices. L'architecture du retable se colore de plus en plus par la présence de grandes feuilles peintes en différentes couleurs, notamment par la peinture de certains éléments architectoniques telles les colonnes torses qui, concernant notre étude ont le fût doré mais comportent des guirlandes végétales peintes ou comme celles du retable de la Vierge aux Douleurs de la cathédrale de Gérone dont le fût est peint de couleur bleue sur lequel ressortent les guirlandes hélicoïdales dorées. Enfin la première moitié du XVIII^{ème} est synonyme de la profusion ornementale végétale ainsi que de la décoration polychrome qui se caractérise par la représentation de feuilles colorées, comme sur l'attique du retable de saint Sébastien de l'église paroissiale de Cadaquès, de panières de fruits, comme sur celui de saint Isidore de l'église de Cadaquès, où encore comme le retable de saint Raphaël de la cathédrale

⁷¹¹ Dictionnaire : *Connaissance de la Peinture. Courants, genres et mouvements picturaux*, éd. Larousse/VUEF, 2001, (1^{ère} éd. 1997/1998), p.95. Définition du terme « gravure » dans le cadre de la polychromie : Gravure. On appelle *clair-obscur* ou *camaïeu* les bois gravés et imprimés en plusieurs teintes au repérage.

⁷¹² J.J. Martin González cite l'exemple des couleurs appliquées sur les feuilles d'acanthé figurées sur les chapiteaux d'ordre corinthien : les feuilles étaient peintes de couleurs bleue, verte et rouge et ce par alternance (voir Martin González, J.J. : *La policromia...*, *op.cit.*, p.307.)

⁷¹³ Dictionnaire : *Connaissance de la peinture...*, *op.cit.*, p.529 : terme qui désigne « une décoration murale en camaïeu ou polychrome dont la technique est proche de celle de la fresque. La technique du sgraffite consiste à appliquer sur un fond de mortier imprégné de couleurs résistant à la chaux une couche d'enduit ou de mortier à grain fin d'environ 2 cm et à l'inciser, la gratter selon un dessin précis de façon à remettre au jour le mortier coloré initial. On utilise pour ce travail des ciseaux et divers grattoirs. Le sgraffite polychrome comprend plusieurs couches d'enduits de couleurs différentes (...) ».

de Gérone où le support est entièrement polychrome imitant l'aspect du marbre. Les procédés de carnations sont utilisés par alternance selon l'aspect que l'on souhaite donner à l'image⁷¹⁴.

La pratique de la polychromie est l'objet dans sa phase première d'une collaboration interprofessionnelle entre deux corps de métiers totalement différents : la sculpture et la peinture. Avant toute application de couleurs, de carnations, de dorure, le maître-sculpteur préparait le bois. Après l'avoir sculpté, ôté et camouflé tous les défauts présents dans sa structure (nœuds, fentes ...), le sculpteur ou le menuisier l'encollait pour boucher les pores, renforçait les joints par des bandes de toile collées ou le faisait également avec de l'étoupe, puis badigeonnait les fonds des parquets d'une première couche d'enduit. Le peintre posera une seconde couche. Il appliquait une couche de colle animale, puis en plusieurs couches successives la préparation blanche (mélange de gypse ou de craie et de colle animale). Cette préparation étendue au pinceau en plusieurs passages est appelée le *Gesso*. Après séchage, le *Gesso* sera poncé pour être parfaitement lisse. Très blanc, il renverra la lumière qui traversera la couche colorée et ainsi assurera la luminosité de la peinture. Les reliefs seront ensuite retravaillés avec la plus grande finesse et la surface lissée parfaitement. L'application des matériaux se faisait théoriquement selon un ordre précis : dorure, carnation et couleurs.

a) Techniques de dorure

La dorure à la feuille d'or fut un élément de décoration important jusqu'au milieu du XV^{ème} siècle, tant pour les fonds que pour les auréoles des saints et les détails de draperies. Les images et les retables étaient dorés non seulement pour ajouter plus de magnificence à leur propre valeur, mais parce que l'or, exceptionnel par ses qualités de brillance et d'inaltérabilité, symbolisait l'éclat divin, la lumière suprême et scintillait dans la pénombre des églises. Son éclat rend visible les œuvres à la moindre lueur des cierges ou des rayons de soleil. Cet effet de richesse frappe les fidèles et le côté irréel convient parfaitement à la présence divine. Le mot dorure est le nom générique pour l'application d'une feuille métallique. Cette technique est largement employée à l'époque baroque. Il existe différents types de dorure : dorure à l'amalgame, à l'encre d'or et à la feuille d'or (Fig. 382). Celle qui concerne l'époque traitée s'apparente plutôt à celle de la feuille d'or. L'utilisation de feuilles métalliques permet d'appliquer de nombreuses techniques aux effets raffinés. Son emploi est

⁷¹⁴ Martin González, J.J. : *La policromia...*, op.cit., pp.304-310.

très étendu dans la Péninsule Ibérique certainement pour des raisons économiques⁷¹⁵ et de mentalité. Le matériau étant onéreux, on limitera son emploi en découpant les feuilles d'or aux dimensions et à la forme exacte du motif ou de la surface à recouvrir. Avant toute application, on effectuera une dernière ponçage du *Gesso* afin d'éliminer toutes les aspérités qui seraient accusées par la feuille d'or qui épouse toutes les surfaces qu'elle recouvre.



Figure 382 : feuille d'or (Exposition pédagogique au Musée d'Art de Gérone, mai 2004)

L'adhérence au *Gesso* se produit grâce à l'application d'une préparation à base de terre et de blanc d'œuf, appelé « bol ». Plusieurs couches de bol, ponçées au fur et à mesure, sont nécessaires afin de constituer un support suffisamment homogène. L'or posé, la recherche de certains effets conduit parfois à le surcharger au pinceau. En effet tous les pigments n'adhèrent pas nécessairement sur la feuille métallique, même lorsqu'elle n'est pas brunie⁷¹⁶. Dans ce cas l'ajout d'un mordant⁷¹⁷ ou de résines est nécessaire.

La dorure des auréoles était appliquée sur la préparation de terre bolaire⁷¹⁸, en petits carrés découpés dans une feuille d'or très mince, battue et polie ensuite à l'os, à l'ivoire, ou encore à l'aide d'une pierre d'agate ou d'une dent de loup, afin de la rendre plus brillante. La couche

⁷¹⁵ L'Espagne détient à cette époque un des monopoles du marché de l'or et de l'argent. L'Eglise en tant que telle dans l'institution, détenait une partie de cette production. C'est ce qui explique d'ailleurs le fait que l'on peut voir des retables dorés dans des églises situées parfois dans des villages très retirés.

⁷¹⁶ Sous-entendu « polie ».

⁷¹⁷ Mordant : toute substance qui se combine avec un colorant pour le fixer sur un support qui ne peut être teint directement. La couleur dépend du mordant utilisé ainsi que du colorant. L'action d'un pigment sur un mordant produit un colorant.

⁷¹⁸ Le bol d'Arménie est une argile ocreuse, lisse et tendre. Associée à l'enduit qui recouvre le support, elle forme une sorte de coussin sur lequel on pourra brunir (polir) la feuille d'or. La couleur finale de l'or brunir dépendra de la teinte du bol utilisé. Il existe sept catégories de bol : le bol jaune (ocre jaune), le bol couleur terre cuite, le bol couleur brun-rouge, le bol noir, le bleu, le gris et le blanc. Le bol est la matière première de l'assiette.

d'or bien lustrée par le polisseur, pouvait alors être incisée avec un stylet, un compas (selon la forme que l'on souhaitait donner) ou encore estampée à l'aide d'un poinçon. Les outils métalliques qui ponctuent les bords des vêtements ou des auréoles peuvent être indifféremment utilisés dans l'enduit frais ou sur l'or.

A ce processus de base, peuvent s'ajouter d'autres opérations soit avant ou après la pose de la feuille. Si l'on souhaitait donner du relief à certaines parties dorées comme les nimbes, on modelait l'enduit. Cette technique est définie sous le nom de pastille ou pastillage. On peut également marquer les nimbes de simples rayons qui sont gravés dans l'enduit avant la pose.

Les draperies pouvaient être rehaussées au poncif⁷¹⁹, avec de minuscules motifs. On utilisait pour cela de la poudre d'or dans une solution à base d'œuf très diluée, que l'on appliquait sur une colle fixative là où étaient prévus les rehauts⁷²⁰. La dorure la plus employée sur bois était la dorure aqueuse, technique dont on trouve les traces dans l'Égypte ancienne. La feuille d'or, ou parfois d'argent ou d'étain, est appliquée sur une couche d'assiette (mélange d'argile très fine et de liant protéinique) elle-même passée sur la préparation (application à l'assiette)⁷²¹. Cette assiette est le plus souvent rouge, mais on peut en trouver des blanches ou des jaunes ce qui, par transparence de la feuille métallique extrêmement fine, permettait d'en nuancer la teinte⁷²². La solution fut trouvée dès l'Antiquité : les doreurs déposent la feuille d'or ultra-fine sur une sous-couche jaune (pour renforcer la composante jaune réfléchiée par l'or) ou rouge (pour absorber la lumière verte transmise par l'or).⁷²³ Le métal est ensuite poli ou laissé mat ; une couche finale transparente est appliquée pour unifier l'éclat, le rendre plus mat ou le protéger contre l'oxydation (cas de l'argent).

⁷¹⁹ Le poncif est un modèle de dessin en papier ou en carton, destiné à être reproduit, piqué de plusieurs trous sur lesquels on passe une poudre d'or (ou colorante) pour le reproduire sur le support choisi.

⁷²⁰ Les rehauts sont des retouches d'un ton clair servant à faire ressortir la partie à laquelle elle s'applique.

⁷²¹ Ramos-Poquí, G. : *La peinture des icônes sur bois*, éd. LTA, Paris, 1994, p. 44 : l'auteur présente la composante de l'application à l'assiette. En effet l'opération se passe en sept étapes différentes :

- 1) Il faut d'abord verser la solution d'argile additionnée du liant protéiniques dans l'eau.
- 2) Puis, on ajoute le bol d'Arménie. Il faut faire dissoudre le tout jusqu'à l'obtention d'une peinture fluide.
- 3) On applique délicatement l'assiette en fines couches sur les parties à dorer.
- 4) La première couche doit être transparente.
- 5) La deuxième couche doit être appliquée, orientée à l'opposé de la première application.
- 6) Il est nécessaire de renouveler l'opération jusqu'à l'obtention de cinq couches superposées.
- 7) La dernière parfaitement sèche, doit être lissée avec la plus grande minutie afin que la surface ne présente aucune éraflure ni défaut.

⁷²² La feuille est en or véritable, malléable et façonnée par martelage entre deux morceaux de cuir afin de donner à la feuille une finesse extrême. Il existe une grande variété de teintes allant du blanc et du jaune vif jusqu'à des colorations plus orangées ou rosées. Cela dépend du nombre de carats et du contenu en alliage de cuivre ou d'argent.

⁷²³ Delamare, F., Guinaux, B. : *Les matériaux...*, op.cit., p. 150.

La technique de la gravure consiste à imprimer les motifs dans la préparation avant l'application de l'assiette et de la feuille métallique. Les motifs sont le plus souvent végétaux ou géométriques. Leur rôle est de couvrir les fonds de niche, les bas-reliefs décoratifs, les fûts de colonne et rarement les vêtements des statues. Parallèlement, le polissage partiel est utilisé pour faire ressortir ces motifs.

Les poinçons sont des motifs imprimés en creux, après l'application de la dorure. Les motifs sont petits et simples (cercles, points, carrés) . Disposés côte à côte, ils remplissent des surfaces réduites ou dessinent des formes géométriques et végétales. Ils accrochent la lumière, créant ainsi des zones plus claires ou plus sombres. On les rencontre sur les vêtements autour de motifs peints ou sur quelques fonds plats. A noter que cette technique fut en apparence moins courante en Catalogne que dans le reste de la Péninsule ibérique.

La technique « *sgraffiato* », appelée « *estofado* » ou encore sgraffite dans la Péninsule ibérique, d'origine italienne, apparaît au XIII^{ème} siècle et connaît un véritable apogée à l'époque baroque. Ce type de décor est utilisé dans l'ornementation. Le procédé consiste à appliquer sur une feuille d'or polie, une couche de peinture « *a tempera* » dans laquelle on grave des motifs à l'aide d'un poncif, lorsqu'elle est encore un peu fraîche et humide. Le décor « *a sgraffiato* » est obtenu par grattage. Cette technique est employée dès la Renaissance entre autre dans les peintures murales. Elle consiste à appliquer uniformément plusieurs couches d'enduit de couleur, qu'on gratte ensuite, pour faire réapparaître les différentes teintes, produisant ainsi un effet de relief. La variété des motifs est assez large ; ce sont des éléments de remplissage dans les fonds de bas reliefs figuratifs, sur des reliefs décoratifs, des vêtements (lignes, tirets, ronds, cercles). Ils dessinent des paysages représentant des textures dans les scènes en bas reliefs, ils peuvent aussi orner des vêtements, des végétaux, des fleurs, des motifs géométriques. Cette technique permet dans le domaine de l'abstrait ou du réel d'allier le chatoiement de l'or aux effets de couleurs et parfois à la richesse du dessin.

Les motifs peints, technique inverse au décor sgraffite, sont appliqués sur un fond coloré ou sur un fond doré. Ce sont pour l'essentiel des arabesques végétales, des fleurs ou parfois des grotesques⁷²⁴ que l'on trouve surtout sur les vêtements. Les couches translucides colorées, sont appliquées en aplats sur des feuilles d'or ou d'argent, polies. La nature en est assez variée mais la palette réduite : jaune, rouge, vert, rarement du bleu. Leur utilité est de couvrir des

⁷²⁴ Les grotesques sont des ornements qui mêlent de façon capricieuse arabesques légères, éléments végétaux et de petites figures fantaisistes.

surfaces limitées tels les détails de reliefs, les fûts de colonne. L'effet rendu est très riche, car les couleurs semblent éclairer de l'intérieur. Cet effet est dû à la réflexion de la lumière sur le métal. Cette technique fut relativement utilisée en Catalogne.

b) Les couleurs

La présence de la couleur dans l'image pose des problèmes très complexes. Si on se réfère à la définition de la couleur proposée par Maurice Dériberé, on en conclut que la couleur n'a pas de sens. La couleur est une sensation reçue par l'œil de la vision d'un élément coloré. Cette perception de la couleur est liée à trois dimensions :

- la nature de l'objet,
- la lumière qui l'éclaire,
- communication du message de la couleur perçue par l'œil, au cerveau.

Les contrats contiennent peu d'indications sur la nature des couleurs à utiliser. Si on décompte le nombre de contrats de dorure exclusivement⁷²⁵, on observe que sur un total de 52 documents 32 nous donnent quelques rares indications⁷²⁶. La plupart d'entre eux se contentent de recommander l'emploi des couleurs fines, « *ab tot effecte, pintarà de colors fines y daurarà de or fi* »⁷²⁷ ou bonnes, vives, « *Et primo, lo dit mestre Francesch Rago, pintor convé y promet pintar totes les figures de dit retaula a l oli, ab bones colors, vives y fines, axi com la obra requer y conforma la historia diu* »⁷²⁸. La qualité pour la pérennité de l'œuvre semble être un facteur important dans le processus de commande. Parfois on peut trouver quelques indications sur les documents qui nous informent sur le souhait du commanditaire, « (...) *posarà les colors fines de asul fi y plata fina ahont serà menester* »⁷²⁹. Les documents peuvent dans certains cas être plus précis comme dans le contrat de dorure du retable de saint Cyprien de l'église paroissiale de Mollet de Peralada où le commanditaire communique au peintre-doreur certains détails avec précision quant au choix de couleur qu'il souhaite voir appliquer sur certaines parties de l'œuvre, « (...) *pintat de bulto tot de or fi, la pastera de azul, blau o blanc (...) les canals o vases també de asul, blau o blanc (...)* »⁷³⁰, ou

⁷²⁵ On ne tiendra pas compte des contrats de fabrication et de dorure.

⁷²⁶ Annexe I.1, tableau 7, p.1138.

⁷²⁷ CD-R 1, annexe n°19, p. 1131.

⁷²⁸ CD-R 1, annexe n°24, p. 1239.

⁷²⁹ CD-R 1, annexe n°29, p. 1248

⁷³⁰ CD-R 1, annexe n°5, p. 1203.

encore comme c'est le cas, d'une façon peut-être un peu plus détaillée dans le contrat de dorure et de peinture du retable de la Vierge du Rosaire de Cogolls, « (...) *donats de blau ab uns fullatges de groch que sie dorat en las columnaes que axi com son de blanch han de esser dorades. Item los pilastres que axi com son donats de blau amb fullatges de groch han de esser tots dorats. Iel la pastera (...) esta donat de blau abs unas mostres grogues que si tot de or (...)* »⁷³¹. Etant donné le coût de la peinture et de la dorure, seuls les commanditaires qui en avaient les moyens pouvaient avoir certaines exigences dans leurs demandes en fonction de la taille du retable. Les commanditaires du retable de saint Etienne de l'église paroissiale d'Olot pour un montant de 180 livres barcelonaises, en 1632, demanderont à Jaume Vilanova et Geronim Barilles de « *dorar la figura del dit Glorios S^t Steve la pastera y entorens (...) las dos columnas (...) ab la corniza (...) lo qual hage de ser tot dorat y de bon or, salvo que las cares de dit serafins hagen de ser encarnades ab poliment y de la millor manera u las alas de dits serafins sien estufadas di alugans colors (..) hagen de stufar ço es la dalmatica de un brocat carmesi (...) la cara i mans encarnadas ab tot apuliment (...)* »⁷³². En dehors de l'existence de quelques contrats un peu plus explicites comme celui que nous venons de citer, il n'en demeure pas moins que la majorité des documents ne donnent pas suffisamment d'informations susceptibles d'entreprendre une étude exhaustive dans l'utilisation des couleurs et des techniques de polychromie dans la pratique ornementale et décorative du retable en Catalogne aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, en dehors des analyses que nous pouvons effectuer à partir de l'œuvre existante⁷³³. Les quelques informations que nous fournissent ces quelques contrats nous permettent de nous faire une idée de l'utilisation de ces procédés. Mais nous n'avons rien de réellement concret, en dehors des quelques exemplaires qui ont surmonté les affres de la Guerre civile espagnole, nous permettant d'étudier la thématique des couleurs utilisées sur les œuvres et leur provenance.

La technique utilisée à l'époque baroque était celle dénommée « *a Tempera* ». D'un point de vue historique, cette technique fut maîtrisée par les artistes byzantins. Procédé de peinture à la détrempe⁷³⁴ dans lequel le liant est une émulsion contenant des substances aqueuses et huileuses comme par exemple l'œuf. Elle consistait à appliquer la peinture par

⁷³¹ CD-R 1, annexe n°73, p. 1326.

⁷³² CD-R 1, annexe n°74, p. 1327.

⁷³³ Etude d'échantillons par des procédés scientifiques précis qui nous permettent d'obtenir de nombreuses données par rapport à l'échantillon étudié (origine du pigment, essence de bois, qualité de l'or...).

⁷³⁴ Dictionnaire : *Connaissance de la peinture...*, op.cit., p.144 : « *Technique picturale où les couleurs sont broyées à l'eau, puis délayées (ou « détrempées ») au moment de peindre avec selon les procédés, de la colle de peau tiède ou de la gomme (synonyme : peinture à la colle).(...) Cette technique est, à tort, confondue avec le procédé dit « a tempera », dans lequel l'œuf sert d'agglutinant* ».

couches successives allant des teintes foncées jusqu'à des teintes plus claires. L'effet obtenu est frappant dans la représentation des formes et des clairs-obscurs. Cette méthode diffère de la technique utilisée pour les fresques où les couches successives s'échelonnent de la tonalité la plus claire à la tonalité la plus foncée. La peinture « *a Tempera* », comme celle à l'encaustique⁷³⁵ (cire chaude) et celle de la fresque, fait partie des techniques picturales les plus anciennes. On la connaissait déjà à la fin de l'Antiquité ; en effet on l'utilisait sur des supports enduits en Europe dès l'époque hellénistique. Le moyen âge vit son essor qui se prolongea jusqu'à la fin du XV^e siècle. L'Humanisme de la haute Renaissance italienne créa un nouvel esthétisme qui devait influencer la pensée et l'art dans le reste de l'Europe avec l'avènement du baroque.

Le terme « *a Tempera* » désigne un mélange de pigments colorés⁷³⁶ à une substance liante. Les couleurs ainsi obtenues produisaient un effet de luminosité particulière sur le fond enduit, blanc et lisse, qui rehaussait encore plus le fond. La technique de la *Tempera* permettait de réaliser les détails les plus fins et les traits les plus précis. Dans la peinture « *a Tempera* », le liant est le jaune d'œuf⁷³⁷, émulsionné dans l'eau. On peut utiliser cette technique de plusieurs façons en fonction des diverses proportions de jaune d'œuf, d'eau et de résine. Ces émulsions s'utilisent comme peinture ou pour la réalisation des détails les plus fins des peintures à l'huile. L'émulsion de la technique « *a Tempera* », s'obtient en mélangeant jaune d'œuf et eau. De façon plus explicite, les pigments vont être délayés dans l'eau et liés avec une émulsion à l'œuf. On peut parfois ajouter comme agglutinant, de la caséine de lait, de la colle animale (colle de peau), de la résine ou de la cire (ces corps modifient les propriétés physiques des couleurs). Sous cet aspect là, on se rapprocherait plus de la peinture à l'encaustique, dont la technique consiste à diluer les pigments dans de la cire chaude et liquide. Les couleurs à la cire sont appliquées chaudes ou froides, sur le support chauffé et

⁷³⁵ Dictionnaire : *Connaissance de la peinture...., op.cit.*, p.94 : « Substance d'origine animale (cire d'abeille), végétale (carnauba, cire du Japon, cardilla) ou minérale (cires fossiles, paraffine, cérésine, stéarine) de couleur jaune ou blanche, qui sert de liant agglutinant dans certaines peintures ou vernis. Employée directement à chaud, elle enrobe les pigments broyés dans le procédé de la peinture à l'encaustique. Lorsqu'elle est dissoute à froid par les solvants (térébenthine, essences) elle peut être incorporée dans une peinture à l'huile pour lui donner un aspect satiné et mat. »

⁷³⁶ Les pigments utilisés sont généralement le vermillon, le rouge de Cadmium foncé, le lapis-lazuli, le rose de Garance, le violet de cobalt, le jaune de Naples, la laque carminée, le blanc de plomb, le noir de lie, le bleu de Prusse, le minium de plomb rouge, le brun d'alizarine et des terres supplémentaires dans les teintes choisies. La gamme des couleurs traditionnelles est composée de pigments d'origine naturelle : terre ou minéral (ocre jaune, terre verte, lapis-lazuli...), animal (le carmin ou la laque carminée proviennent de la cochenille), et végétale (le rose de Garance provient des racines de plantes).

⁷³⁷ Le jaune d'œuf est utilisé dans la peinture « *a tempera* » pour ses propriétés adhésives et siccatives (qui accélèrent le séchage des peintures et des vernis). A noter que le blanc d'œuf, qui est de l'albumine pure, est employé pour ses qualités adhésives.

fixé en chauffant, à l'aide d'un pinceau. Lorsqu'elle est prise, on la modèle avec un fer chaud appelé « cautère »⁷³⁸.

La caséine de lait, liant fréquemment employé, faisait que la peinture séchait très vite et donnait un aspect mat ; ces couleurs se fondent difficilement. L'application des empâtements se faisait soit à la spatule soit à l'aide d'un pinceau dur. Le séchage de la peinture « *a Tempera* » est extrêmement rapide et par certains points, cette technique s'apparente un peu à celle du dessin ; l'aspect stylisé et linéaire du Moyen Âge à la première Renaissance en est caractéristique. La luminosité qui en résulte est due à l'enduit de plâtre blanc mêlé à la colle sur lequel on posait la couleur. On appliquait plusieurs couches d'enduit sur le support, qui généralement était en bois, la dernière couche de plâtre fin étant polie ou parfois vernie, pour donner à la surface concernée un aspect émaillé⁷³⁹. Cette technique fut de plus en plus utilisée au XVIIIème siècle.

D'un point de vue technique, la peinture « *a Tempera* » suppose un fond clair : après le dessin initial monochrome, on appliquait sur certaines parties une couche de « terre verte »⁷⁴⁰ servant de base neutre pour les couleurs de terre, passées en une seule couche. Pour les pigments plus précieux, comme le vermillon, l'outremer et la malachite on étendait la couleur en plusieurs passages légers, pouvant aller jusqu'à dix, afin d'obtenir ce brillant caractéristique car la couleur séchait très vite.⁷⁴¹ Les détails des draperies pouvaient ainsi être repris en surface par petites touches serrées.

c) La polychromie

⁷³⁸ Tige métallique chauffée qui sert à obtenir des effets d'estompe dans le procédé de la peinture à l'encaustique.

⁷³⁹ Il est à noter que la peinture « *a tempera* » conserve ses couleurs d'origine. Ceci est dû à la stabilité de son médium (= émulsion), de l'œuf et à la luminosité de l'enduit blanc.

⁷⁴⁰ Delamare, F., Guineau, B. : *Les matériaux...*, *op.cit.*, pp.28-29 : les terres vertes sont des roches riches en argile verte (glauconies, céladonites ou chlorite). Les glauconies se forment au sein des sédiments des mers froides. D'un vert pâle elles tirent un peu sur le jaune des céladonites, d'un vert pâle tirant sur le bleu est très appréciées des artistes.

⁷⁴¹ Ramos-Poquí, G. : *La peinture....*, *op.cit.*, p.25 : l'auteur présente le protocole de l'émulsion « *a Tempera* » qui se déroule selon quatre étapes :

1^{ère} étape : la première couche de couleurs doit être mâte après séchage.

2^{ème} étape : application de deux couches de couleurs.

3^{ème} étape : couche de glacis (peinture peu chargée en pigments, donnant un film transparent) qui sert à unifier les couleurs.

4^{ème} étape : application des dernières couches. La concentration des dernières couches est très importante car c'est ce qui fera ressortir les couleurs sur le fond mâte ou légèrement saturé.

Fruit d'un art hybride qui associe la sculpture à la peinture⁷⁴², la polychromie est issue de l'application de divers procédés relevant de différentes techniques qui, appliquées sur un support en bois permettent de mettre en exergue différents aspects de la couleur. La carnation, la gravure, le sgraffite, la dorure, la peinture étaient les procédés utilisés dans l'art de la polychromie. La carnation est un procédé de peinture destiné à recouvrir les parties du corps visibles d'une image. Généralement on appliquait la carnation pour la tête, les pieds, les mains, les bras, le torse et les jambes. Il existe deux types de carnation : la carnation dite « mate », qui donnait un aspect beaucoup plus naturel à la peau et la carnation par brunissage, plus brillante. Quel que soit le procédé employé, le peintre reproduisait les ombres nécessaires afin que la sculpture ait le relief nécessaire. Par ce procédé le peintre renforçait les formes naturelles de l'image en faisant apparaître le *clair-obscur* par le biais de zones ou de plis assombris qui venaient en contraste avec les zones plus lumineuses. L'application de la carnation permettait à l'artiste d'atteindre les nuances de l'âge, de l'expression du visage (souffrance, exaltation, extase) et de l'état physique de l'image. La préparation de la partie concernée, consiste à appliquer une couche de colle animale pour parfaire l'aspect de la surface afin qu'elle soit parfaitement lissée. Le peintre pose des sous-couches en ton de fond que des rehauts viendront moduler. Il en est de même pour le modelé des chairs : des touches de différentes couleurs, grâce au fondu que permet la technique à l'huile, éclairent ou ombrent les visages. De légers glacis pourront rehausser l'aspect final de certaines parties. Les carnations, de nuances rose clair, sont plutôt à base de liant huileux ou d'émulsion huileuse, se caractérisant par l'emploi de céruse et de vernis afin de donner un aspect satiné voire brillant. L'usage de la polychromie permettait d'enrichir et de mettre en valeur la sculpture. De par sa richesse, son exubérance et ce faste du baroque qu'elle mettait en exergue, elle participait à une époque où l'art devait être vu, impressionner et frapper les esprits dans un contexte politico-religieux qui l'imposait.

5 – Proposition méthodologique pour une analyse des matériaux

L'étude des sources manuscrites nous permet de déterminer les facteurs directeurs de la conception d'un retable⁷⁴³. L'apport de l'histoire de l'art facilite les rapprochements et les comparaisons stylistiques et nous permet d'établir le réseau des attributions et des écoles.

⁷⁴² Martin González, J.J. : « *La policromia...* », *op.cit.*, p. 296.

⁷⁴³ L'identité du commanditaire, de l'artiste, le lieu de destination, le prix entre autres.

Cependant là aussi des limites apparaissent. En effet, l'histoire de l'art ne permet pas de répondre à toutes les questions qui se posent : les œuvres sont anciennes et les écrits les concernant sont parfois inexistantes. Par ailleurs, les outrages du temps et l'action de l'homme ont fait subir de nombreuses modifications aux œuvres au point parfois d'empêcher cette analyse. Le recours aux méthodes d'examen et aux méthodes d'analyses scientifiques est indispensable afin de mieux connaître une œuvre et ses composantes et d'en déterminer son état. Elles permettent une analyse précise du fait matériel qu'est une peinture tant sur le plan de la conservation que sur celui des techniques utilisées. En révélant ces diverses étapes, les techniques de photographie scientifique, la radiographie et les analyses micro-chimiques apporteront une contribution considérable quant à l'étude des matériaux utilisés.

A – Présentation méthodologique

Les deux méthodes les plus adaptées à l'étude des retables se résument à un examen de surface dans un premier temps et à l'analyse de prélèvements en fonction des questions posées.

a) Méthodes d'examen

Avant d'entreprendre des analyses approfondies, il est nécessaire de réaliser un examen de surface à l'œil et à la loupe binoculaire afin de déterminer dans un premier temps l'état de conservation de l'œuvre, les matériaux ainsi que les emplacements des prélèvements qui seront effectués dans une phase ultérieure. Pour cela il est nécessaire d'étayer un dossier photographique en lumière normale, infrarouge ou ultra violette. L'examen optique et les techniques informatiques d'analyse d'image peuvent, en employant des filtres, permettre d'étudier la surface de la pièce examinée afin de déceler des détails ou des dégradations imperceptibles à l'œil nu. Dans l'étude des surfaces peintes ou polychromes les techniques utilisées concernant notre étude seront établies à partir de l'application de rayons infrarouges pour découvrir l'état de l'œuvre. Ce procédé facilitera dans un second temps la détermination de la nature des pigments, en complétant cette première analyse par des observations microscopiques ou par des analyses chimiques. La seconde technique consistera à effectuer une analyse panoramique qualitative et quantitative des constituants par le biais de l'utilisation de la fluorescence ou par rayonnement ultra-violet. Ces radiations se situent immédiatement avant la lumière visible, à des longueurs d'ondes plus faibles que les infrarouges. De nombreuses substances entrant dans la composition des peintures ont la

propriété d'émettre de la lumière sous l'effet d'une radiation lumineuse, appelée « phénomène de fluorescence », dont il est possible de photographier les effets. Ce phénomène est non seulement en fonction de la composition chimique des colorants mais dépend également du vieillissement de ces derniers. Les applications des propriétés des rayons ultraviolets dans l'étude des peintures offrent plus d'intérêt pour la détermination de l'état de conservation que pour l'histoire de l'art à proprement parlée.

b) Méthodes d'analyse

Aux techniques précédemment expliquées, il est nécessaire d'adjoindre des méthodes d'analyse micro-chimique ou physico-chimique pour pouvoir identifier les composants de la peinture. Grâce à ces procédés, on obtient des renseignements sur les matériaux employés en déterminant leur composition et peut-être leur provenance⁷⁴⁴. Partant du principe que la peinture est constituée en majeure partie par la dispersion d'un pigment au sein d'un liant, les méthodes d'analyse pourront déterminer la catégorie minérale ou organique du pigment. Lorsqu'il s'agit de substances minérales, l'analyse faite par spectrographie infrarouge et la chromatographie⁷⁴⁵ liquide permet l'identification de certains pigments organiques. Pour identifier les liants on procède à des méthodes analogues. La spectrographie infrarouge permet d'analyser les résines naturelles tandis que la chromatographie en couche mince est employée pour distinguer les liants aqueux (colle, caséine). Parmi les méthodes les plus utilisées celles de la diffraction X et de la fluorescence X sont celles qui permettent d'obtenir des renseignements plus précis.

c) Méthodes de datation

L'étude du bois permet d'identifier les essences et de déterminer l'état de conservation (pourrissement, attaques d'insectes). L'examen des structures internes, informe sur le montage, les restaurations subies. Deux méthodes de datation sont applicables concernant l'étude de la sculpture. Bien qu'elles ne soient pas suffisamment précises, elles indiquent une fourchette de probabilité relativement large permettant ainsi d'authentifier les œuvres et les

⁷⁴⁴ Carrières locales, produits exportations etc.

⁷⁴⁵ Rouessac, Fr. et A. : *Analyse chimique. Méthodes et techniques instrumentales modernes*, (1^{ère} éd.1992), éd.Dunod, (4^{ème}), Paris 1998, p.3 : « La chromatographie, procédé de séparation des constituants d'un mélange, est une méthode analytique de tout premier plan pour identifier et quantifier les composés d'une phase liquide ou gazeuse homogène ».

époques auxquelles elles appartiennent. Il s'agit de la datation au Carbone 14 et de la dendrochronologie. La datation au carbone 14 donne une faible précision. La dendrochronologie permet lorsque cela s'avère possible la datation absolue de l'abattage, à la seule et unique condition de disposer des cernes périphériques de l'arbre et de la chronologie des anneaux de croissance pour la région concernée. L'absence des cernes permet seulement d'indiquer que l'arbre ne fut pas abattu avant une date donnée. Cependant lorsque la datation par dendrochronologie ne permet pas de dater le bois, l'emploi de la méthode au Carbone 14 peut permettre cette identification. Elle nécessite un gramme de carbone pur. Cette méthode est toutefois peu adaptée aux sculptures.

B – Analyse de quelques prélèvements

Dans le cadre de la restauration des retables de saint Raphaël et de l'Immaculée Conception de la cathédrale de Gérone, l'équipe du S.R.B.M.⁷⁴⁶, a effectué quelques prélèvements sur les œuvres. Les analyses requises sur le retable de saint Raphaël avaient pour but de déterminer la polychromie appliquée sur certaines parties de l'œuvre. Les échantillons ont été prélevés pour la détermination de l'essence de bois, sur l'envers du médaillon central (Fig.386), pour l'étude de la carnation et de la couleur bleue polychrome, sur la partie frontale. Les analyses effectuées par Eudald Cid⁷⁴⁷ démontrent que le bois utilisé pour le support de la pièce centrale est du peuplier (Fig.385). Qualité de bois qui vieillit assez bien dans de bonnes conditions de température, son assèchement le bonifie avec le temps et le rend ainsi plus stable et moins soumis à des modifications de structure. Bien que le peuplier ne soit pas un bois massif et lourd, il n'en demeure pas moins que sa consistance est assez ferme et ne se s'éclate pas.

En ce qui concerne l'échantillon concernant la polychromie appliquée sur le médaillon central, l'analyse effectuée a révélé qu'il s'agissait d'un ocre d'oxyde de fer (Fig.383). La couleur « blanc-bleu » qui nuance le fond du médaillon central est composée de blanc de plomb et du bleu de prusse, qui rappelons-le est connu depuis 1704.

⁷⁴⁶ Servei de Restauració de Bens Mobles

⁷⁴⁷ Eudald Cid i Ballbé est le physicien responsable des analyses effectuées au S.R.B.M., dossier n°6347.

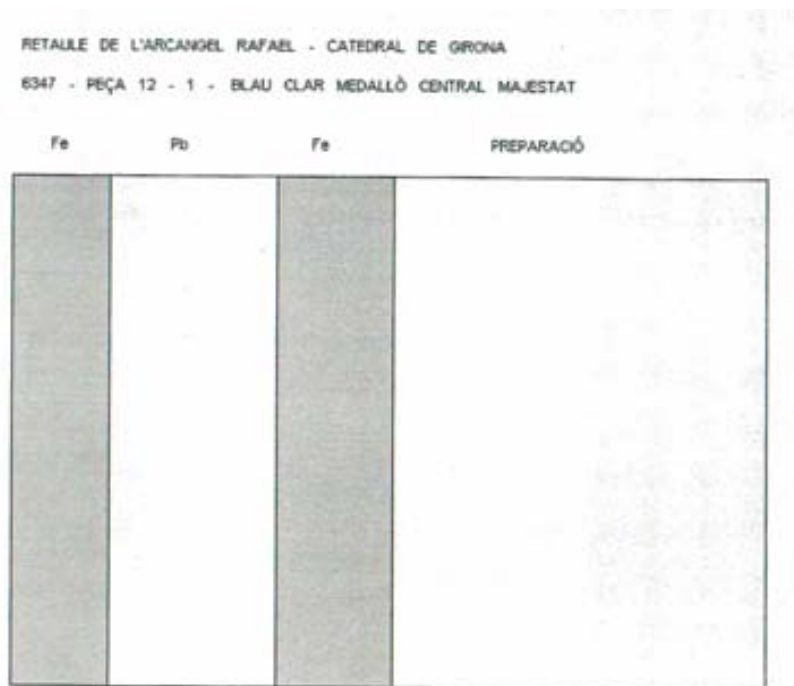


Figure 383 : analyse de la composition de la polychromie

Les analyses effectuées sur les échantillons prélevés sur les parties carnées du demi-relief ont permis de déterminer les matériaux utilisés. Il est dommage qu'il ne soit pas précisé sur quelle partie du corps les prélèvements ont été effectués. L'étude des matériaux a été réalisée par spectrographie. Quatre types de matériaux ont été détecté :

- Carbonate de calcium (CaCO_3), éléments caractéristiques de la chaux. Le spectre permet d'observer la présence de ces éléments à dix reprises : 3433 cm^{-1} , 2513 cm^{-1} , 1795 cm^{-1} , 1637 cm^{-1} , 1618 cm^{-1} , 1429 cm^{-1} , 275 cm^{-1} , 347 cm^{-1} , 712 cm^{-1} , 603 cm^{-1} .
- Blanc de Plomb ($\text{ZPb CO}_3 \text{ Pb (OH)}_2$), repérable sur le courbe du spectre par 1735 cm^{-1} , 1429 cm^{-1} , 1129 cm^{-1} , 1043 cm^{-1} , 839 cm^{-1} et 681 cm^{-1} .
- Colle animale (probablement à base d'os) : 3433 cm^{-1} , 2927 cm^{-1} , 2854 cm^{-1} , 2033 cm^{-1} , 1637 cm^{-1} , 1559 cm^{-1} , 1324 cm^{-1} , 1162 cm^{-1} .
- Faible proportion de silicates en 1108 cm^{-1} , 798 cm^{-1} et 779 cm^{-1} . (Fig.384)

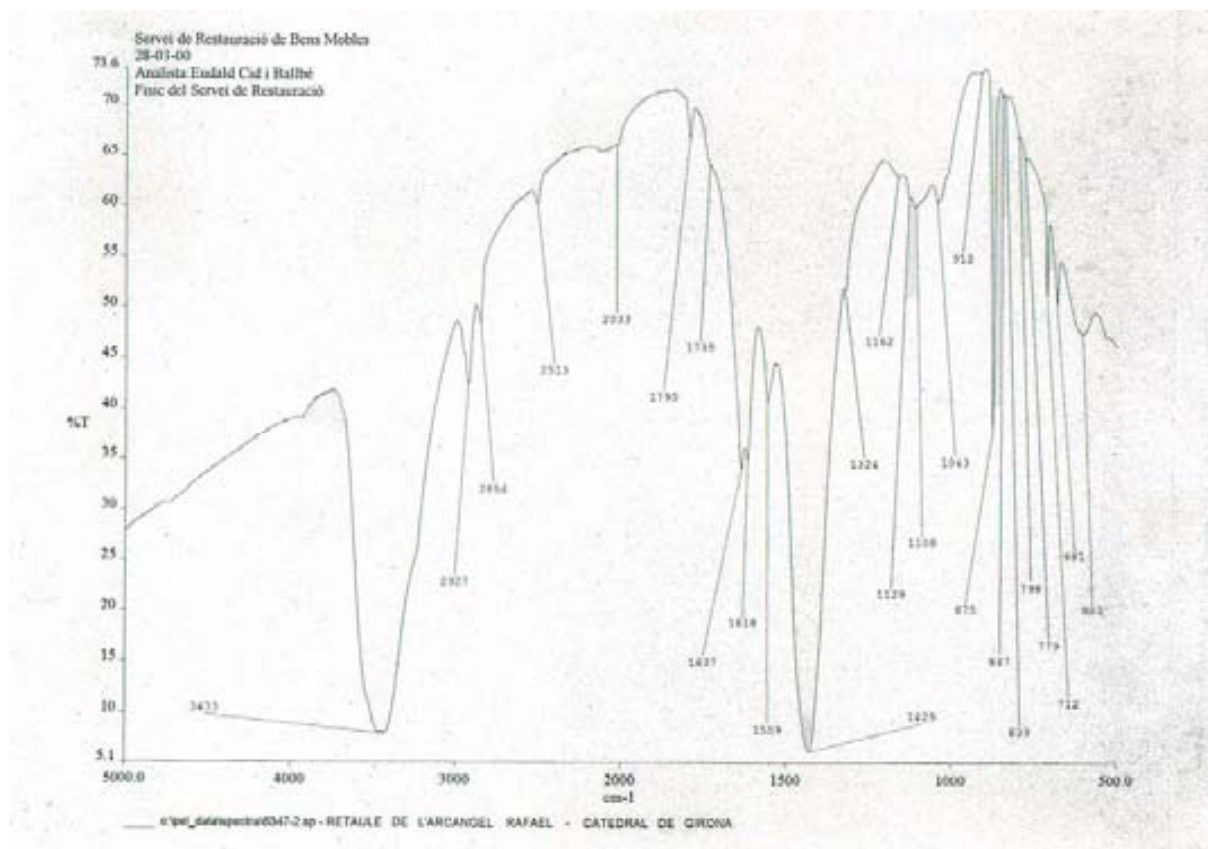


Figure 384: Spectre des matériaux analysés

L'interprétation de ces analyses permet de conclure que la préparation de base a été faite à partir de chaux agglutinée avec de la colle d'os. Le blanc de plomb provient de la polychromie ; quant à la présence des silicates et ce étant donné les faibles proportions il est fort probable qu'ils proviennent de la pollution ambiante (par exemple, la poussière).



Figures 385 et 386 : médaillon central, zone de prélèvements



Les prélèvements effectués sur le retable de l'Immaculée Conception de la cathédrale de Gérone ont pour but exclusif de déterminer et de comparer les essences de bois utilisés dans la fabrication du retable et des images. Dix sept échantillons furent prélevés. L'analyse microscopique⁷⁴⁸ a démontré que la base de la niche de saint Christophe au niveau de l'attique, l'ange situé à gauche, le bois qui sert de moulure dans la partie supérieure de la niche, celui utilisé au niveau de l'attique prélevé dans la face interne (l'arrière du retable), les ornements de l'attique, l'image de saint Ramon de Penyafort, les ailes des anges situés à l'attique de l'œuvre, la corniche qui surplombe le premier corps du retable, entre la Vierge et saint Christophe et la corniche située au niveau de l'attique, sont en bois de peuplier (Fig. 387).



**Figure 387 : échantillon de peuplier
(M.E.B.)⁷⁴⁹**

Par contre la niche de la Vierge, celle de saint Christophe et l'image de saint Christophe sont en bois de saule. A l'identique que le bois de peuplier, le saule est un bois qui se travaille bien en sculpture. Il vieillit assez bien, son assèchement le rendant plus stable au fil du temps dans des conditions atmosphériques favorables (pas d'humidité, de variations climatiques), il ne s'éclate pas et ne modifie pas son volume. Les poutres qui maintiennent l'axe du retable (horizontales, verticales et celle située au-dessus de la Vierge) sont exclusivement en chêne. L'utilisation du chêne pour des éléments de maintien est tout à fait logique. C'est un bois dense, massif, dur et surtout durable, presque inaltérable par le temps. De par sa consistance c'est un matériau difficile à travailler. Afin d'assurer une bonne stabilité de l'œuvre, les sculpteurs l'utilisaient pour fabriquer des pièces simples à tailler mais essentielles dans le maintien de la structure.

⁷⁴⁸ Analyses effectuées par Eudald Cid, physicien du S.R.B.M.

⁷⁴⁹ Microscope électronique à balayage

Bien que cette étude ne soit qu'une perspective d'analyse des matériaux utilisés dans la fabrication du retable, elle nous permet cependant de vérifier que les essences de bois utilisées dans la conception de pièces qui devaient être travaillées à des fins sculpturales concernaient essentiellement des bois faciles à tailler mais résistants, tels le peuplier ou le saule, comme le démontrent les contrats étudiés, et que celui utilisé pour les pièces de support et de maintien était essentiellement du chêne. L'étude des pigments et de la polychromie n'est encore qu'à son balbutiement. En effet les recherches effectuées aux archives du S.R.B.M., concernant les retables restaurés relatifs à notre étude, n'ont pas permis de réaliser une étude élaborée. En dehors de ces quelques exemples cités, la plupart des études réalisées concernent des analyses de peintures sur toile, sur bois, d'autres retables voire d'images. Ces prélèvements sont effectués lors des programmes de restauration de retables. L'accès aux dossiers de restauration aimablement concédé par Pere Rovira du S.R.B.M., va nous permettre de connaître les processus appliqués au cours de ces opérations de réhabilitation de ces œuvres d'art mais aussi d'en connaître l'état de conservation.

6 – Conservation et restauration des œuvres

Avant d'entreprendre l'étude de six retables en bois sculpté et des peintures des retables peints en perspective de Navata, il est nécessaire de définir dans un premier temps ce qu'est le travail de restauration et de conservation ainsi que les processus appliqués pour la réalisation de ce dernier.

a) La sauvegarde et la conservation d'un patrimoine

Moment unique dans l'histoire de l'objet, le processus de restauration consiste à sauvegarder et conserver un patrimoine quelle que soit sa forme, son origine, sa matière, son état. Restaurer et conserver c'est entreprendre une politique de valorisation de l'objet pour le restituer légitimement au public tout en diffusant à la fois la culture technique et scientifique. On ne peut entreprendre une telle action sans connaître l'histoire du bien culturel concerné tout en utilisant des techniques savamment élaborées afin de restituer l'aspect originel de l'œuvre. Le travail est basé essentiellement sur l'observation minutieuse de l'œuvre et des éléments qui la conforment. Ainsi le conservateur-restaurateur pourra évaluer l'état de conservation de l'œuvre et ainsi appliquer les procédés de conservation et de restauration

adéquats afin de lui rendre sa prestance originale : combattre les affres du temps et en réparer ses outrages, telle est la mission du conservateur-restaurateur (Fig.388 et 389).



Figures 388 et 389 : image de saint Christophe et de l'Enfant après et avant restauration, retable de l'Immaculée Conception de la cathédrale de Gérone⁷⁵⁰.

Restaurer une œuvre c'est tout d'abord la conserver de façon préventive ou curative. La restauration intervient en dernier lieu, une fois le diagnostic établi, afin de restituer les parties de l'œuvre endommagées ou détériorées en respectant dans la mesure du possible l'intégrité esthétique, physique et historique. Avant d'entreprendre toute action il est nécessaire de réaliser quelques opérations préliminaires de reconnaissance. Ces dernières consistent à étayer un dossier le plus complet possible de l'état et des composants de l'œuvre à restaurer. Après avoir effectué ces démarches, les travaux de conservation et de restauration effectués, le conservateur-restaurateur fera un état des procédés utilisés et laissera des instructions concernant le suivi de l'œuvre après restauration. Pour cela le conservateur-restaurateur a recours à une méthodologie bien précise qui consiste à faire :

⁷⁵⁰ Archives photographiques du S.R.B.M.

- une lecture morphologique minutieuse de l'œuvre avec l'établissement d'un diagnostic,
- une proposition d'un procédé de restauration,
- des analyses physico-chimiques de certains matériaux,
- des photographies des zones de prélèvements, des objets avant et après restauration,
- une description des techniques, procédés et matériaux utilisés,
- une proposition du contrôle et des instructions à suivre pour une meilleure pérennité de l'œuvre restaurée.

La conservation préventive consiste par action directe sur l'œuvre, à retarder le processus de détérioration et de prévenir les risques encourus par cette dernière dans le processus d'altérations enclenché par divers facteurs comme l'humidité, les variations climatiques, la pollution ambiante, la contamination humaine (action de toucher les œuvres à mains nues), attaques d'insectes. Pour pallier à cela le conservateur-restaurateur utilisera des produits de désinfection type fongicides, qui peuvent être appliqués par imprégnation, par injection, par filtration, des dissolvants de diverses catégories et des procédés de nettoyage différents en fonction de type d'œuvre, des matériaux qui la composent, du degré de saleté et du type de salissures qui la recouvrent. Le nettoyage est une des étapes les plus délicates. En effet de par son principe actif, on ne peut utiliser le même mode de nettoyage et les mêmes produits pour tous les objets à restaurer. Afin de trouver les procédés adaptés on effectue des tests sur des parties non visibles pour trouver les produits qui conviendront au mieux sans altérer les couches superficielles qui sont les plus fragiles ou détériorer les couches picturales dont les pigments sont parfois très réactifs.

La conservation curative consiste à intervenir directement sur l'œuvre dont la finalité est de retarder la dégradation de la matière. Dans un premier temps il faut consolider le support de l'objet à restaurer. Opération fondamentale dans le processus de restauration, elle consiste à renforcer par l'utilisation de produits qui serviront à consolider les structures internes de ou des zones concernées. Ainsi la stabilité du support de l'objet est assurée. Les fixations des couches (vernis, patines...) présentées sur l'objet est la seconde opération effectuée dans le procédé de la conservation curative. En effet, par le biais de pose ou d'infiltration de matériel adhésif, les fissures, les détachements de matières sont ainsi protégés et ne peuvent ainsi se perdre. Cette opération quasiment systématique doit être effectuée avant toute manipulation afin de garder la meilleure intégrité de l'objet. La restauration intervient en dernière étape,

réintégrant sur l'œuvre des pièces perdues ou restaurées, des pigments défailants, des dorures altérées par le temps.

L'application de telles pratiques ne peut être effective que par la pratique d'une méthodologie d'action précise. Le lien entre le conservateur-restaurateur et l'œuvre qu'il va remettre en état est la résultante d'une relation basée entre le fait visuel et la connaissance du sujet : autrement dit l'idée d'une intervention naît de ce décalage temporel entre ce que l'on voit et ce que l'on connaît. C'est pour cela qu'une observation précise permettra de constater les parties défailtantes et d'en identifier les matériaux. Le recours aux analyses pratiquées par les physiciens permettra d'acquérir la certitude sur l'origine de ces derniers, de les identifier et d'en étudier les degrés d'altération. Ce diagnostic permet de faire un état de la conservation exacte de l'œuvre. La pratique d'une telle analyse permettra d'élaborer un traitement préventif, curatif et reconstituteur selon les cas. En résumé, on peut considérer que les principales étapes dans le processus de restauration se résument en trois étapes : le nettoyage, la consolidation et la protection de l'œuvre.

b) Etude de cas

Afin d'illustrer en pratique le processus appliqué lors de la restauration d'une œuvre, nous allons étudier le cas de six retables baroques et des peintures murales de l'église paroissiale de Navata, qui représentent quatre retables peints en perspective. L'équipe du S.R.B.M. dirigé par Pere Rovira entreprit le programme de restauration de quatre retables baroques de la cathédrale de Gérone à la demande du Chapitre entre 1992 et 2000. Le cinquième retable est celui d'Arenys de Mar qui fut restauré une première fois en 1982 et repris par l'équipe du S.R.B.M. en 1996. Le sixième retable est celui de l'église paroissiale de Sant Andreu de Salou, restauré au cours de l'été 1994 et enfin les peintures de Navata également restaurées la même année. En dehors du retable de saint Raphaël de la cathédrale de Gérone, qui fut démembré et amené à l'atelier de restauration, la plupart des œuvres ont été restaurées *in situ*.

Placé dans la chapelle saint Raphaël, située dans le cloître de la cathédrale de Gérone, le retable de saint Raphaël a subi au cours des années de nombreuses altérations dues aux variations climatiques de par sa situation dans une chapelle extérieure et donc à l'air libre. Ce contact avec l'extérieur a accéléré le processus de détérioration de la polychromie et de l'ensemble de l'œuvre. Si on fait une comparaison avec les retables qui lui sont contemporains on constate que l'état de conservation est beaucoup plus détérioré que les

autres œuvres avant qu'elles ne soient restaurées. Les examens et analyses pratiqués *in situ* ont révélé un état déplorable de la polychromie (70 % de la totalité de la surface à restaurer) ; d'où la nécessité de démembrer l'œuvre afin de la traiter le plus objectivement possible en atelier. Afin de ne pas altérer les matériaux et l'œuvre, le démontage s'effectuera de haut en bas, en essayant de respecter le sens initial du montage des pièces. Seulement étant donné sa structure et l'exiguïté de la chapelle, l'opération de démembrement fut assez compliquée et n'a pas permis de connaître au préalable la structure du retable et des parties qui le composaient. Ce qui impliqua une restauration constante des pièces afin de les préserver et de pouvoir les manipuler de façon aisée pour les transporter à l'atelier de restauration où l'on procèdera à la restauration de la polychromie. Le remontage de l'œuvre se fera « *in situ* », dans une nouvelle chapelle, à l'intérieur de la cathédrale. Afin que l'œuvre puisse s'adapter à la chapelle dans laquelle elle allait être insérée, on effectua des travaux de nivellement de sol et de pose d'une base en pierre de forme identique à la typologie du retable.

Le processus de montage devait s'adapter à la forme de la chapelle, sachant que l'on a souhaité laisser un espace derrière l'œuvre pour avoir un accès direct à la partie arrière de l'œuvre et que la ventilation puisse s'effectuer. Après avoir monté la base du retable, on procède au montage de la nouvelle structure constituée par des étais en acier galvanisé disposés selon les axes verticaux et horizontaux du retable afin de renforcer la structure, fixés au sol et aux parois de la chapelle (Fig.390, 391 et 392). Ainsi les trois axes horizontaux du retable s'adaptent aux étais disposés de façon perpendiculaire à la structure principale.

Enfin le médaillon central, figurant au niveau de l'attique du retable, étant donné son degré d'inclinaison, sera maintenu avec le même système élaboré à partir d'étais disposés de façon perpendiculaire au retable.



Figures 390 et 391 : étais situés au niveau du socle et de la travée latérale gauche du retable.





Figure 392 : étais de maintien de l'attique.

L'examen visuel de l'œuvre a révélé un mauvais état du retable. En effet, le bois a subi de nombreuses altérations dues aux attaques d'insectes xylophages⁷⁵¹, ainsi que des modifications de volume, des déformations, des parties très abîmées, parfois cassées. La préparation de la polychromie est lisse et uniforme. Cependant elle adhère mal à la surface du support. En très mauvais état sur l'ensemble de l'œuvre, elle est pratiquement inexistante au niveau inférieur du socle et on constate d'importantes pertes dans la partie centrale du retable. Les couches picturales et les couleurs sont uniformes dans l'ensemble. Épaisses au niveau des carnations et des vêtements elles n'adhèrent pas correctement à la préparation. Apparemment au niveau de la partie centrale on constate des zones peintes avec la technique de la peinture à la détrempe (les imitations du marbre) et d'autres peintes avec la technique de la peinture à l'huile. Les dorures ont été appliquées à la feuille d'or et la couche picturale, au pinceau. Sur les couches superficielles on constate une accumulation de noir de fumée (cierges) et de poussière. Le projet de restauration propose la fixation des couches picturales, un nettoyage superficiel étant donné l'état de l'œuvre, une désinfection des zones non polychromes, un nettoyage général pour éliminer les repeints constatés, la consolidation et la stabilisation du support, un vernissage général, des retouches picturales et un vernissage final. Afin de faciliter la compréhension des procédés utilisés dans le projet de restauration proposé, nous allons présenter les différentes opérations⁷⁵² sous forme de tableau en résumant ce qui a été

⁷⁵¹ Les insectes xylophages sont des insectes tels les « capricornes » ou les « lyctus » dont la présence se décèle par des trous remplis de vermouluures (poussière de bois).

⁷⁵² Le tableau présentera les principales opérations pratiquées lors du processus de la restauration.

fait à chaque étape du processus, les produits et le matériel utilisés pour effectuer ces interventions⁷⁵³.

TECHNIQUES	OPERATIONS	MATERIAUX- PRODUITS
Refixage⁷⁵⁴ des péllicules picturales	Applications au pinceau et par injection Fixations des couches picturales des zones concernant les soulèvements de matériaux constatés ainsi que des zones les plus fragiles Consolidation, préparation et polychromie : injection de colle de poisson et de <i>Primal</i>	Pinceau et seringues <i>Primal</i> ⁷⁵⁵ + Eau
Nettoyage	Par aspiration et manuel Nettoyage superficiel de la poussière	Aspirateur Pinceau
Désinfection	Application au pinceau Zones non polychromes	Pinceau <i>Xylamon</i> non dilué (fongicide)
Nettoyage général	Au coton : les zones polychromes et dorée (savon) Elimination des repeints avec du Diméthylformamide + White Spirit Repeints résistants et altérés sortis au bistouri	Coton Bistouri Pinceau Savon en poudre Diméthylformamide White spirit Alcool dilué avec de l'eau

⁷⁵³ Le dossier de restauration du retable saint Raphaël est répertorié sous le numéro 6347 aux archives du S.R.B.M. Les membres de l'équipe du S.R.B.M. qui ont collaboré et effectué les travaux sur le retable sont :

- Préparation et démontage de l'œuvre : Pere Rovira, Josep Paret, Imma Pera et Olga Olivé.
- Restauration : Josep Paret, Xoxe, Toni Ortiz et Oriol Mora
- Montage : Josep Paret, Toni Ortiz, Oriol Mora et Pere Rovira.

⁷⁵⁴ Terme employé dans le langage de la restauration.

⁷⁵⁵ Primal : produit qui sert à fixer les couches picturales.

Consolidation du support	<p>Bouchage des orifices faits par les insectes dans les zones polychromes.</p> <p>Utilisation de la pâte à bois ou de stuc pour consolider les grandes fissures</p> <p>Elimination des excédents de pâte à bois avec de l'acétone.</p> <p>Imprégnation du support dans les zones non polychromes ni dorées avec un acétate de polyvinyl (colle blanche)</p>	<p>Spatules</p> <p>Paraloïd B-72 dilué (vernis)</p> <p>Pâte à bois</p> <p>Acétone</p> <p>Acétate de polyvinyl</p>
Présentation-restauration	<p>Application et fixation avec du vernis des stucs dans les zones défailantes</p> <p>Imitation de la couleur du bol et retouches dans les zones non dorées</p> <p>Imitation de la couleur du bol dans les zones dorées en dehors des zones détériorées où l'on a tenté d'imiter la couleur de l'or</p> <p>Vernissage général au pinceau : vernis brillant + vernis mat + white spirit</p>	<p>Pinceaux</p> <p>Pigments naturels</p> <p>Vernis brillant</p> <p>Vernis mat</p> <p>White spirit</p>

L'étude de ce premier cas nous permet de comprendre le processus enclenché et les différentes étapes entreprises dans le cadre de la restauration d'une œuvre. Mais nous l'avons signalé précédemment, chaque restauration est unique. Tout dépend de l'état de l'œuvre et des matériaux qui la composent.

Le retable de saint Narcis fut restauré en 1992 à la demande du Chapitre de la cathédrale de Gérone par l'équipe du S.R.B.M.⁷⁵⁶. Le dossier de restauration consulté⁷⁵⁷ nous permet de constater que le retable se trouve dans un état de conservation correct. L'examen préliminaire de l'œuvre a permis de constater que la structure est solide malgré la présence d'altérations dus aux insectes xylophages. Le retable présente un bon état de conservation au niveau de sa structure et de sa polychromie. Quelques morceaux de moulures et quelques pertes de matières, affectent cependant légèrement la structure. La couche de polychromie (huile, technique de peinture à la détrempe ; dorure effectuée au bol) présente un assombrissement

⁷⁵⁶ Equipe de restaurateurs composée par : Pere Rovira, Imma Pera, Calra Bacquelaine et Marion Niell.

⁷⁵⁷ Dossier référencé sous le numéro 4086.

général dû à la présence de la poussière et au vieillissement des matériaux polychromes. On observe cependant quelques soulèvements de ces matériaux à certains endroits. Malgré ces quelques constatations on considère la polychromie en bon état de conservation. Les encadrements des toiles représentées sur l'œuvre, présentent des états de conservation différents. Les toiles faites à la peinture à l'huile subissent une altération progressive qui se traduit par un mauvais vieillissement du vernis. Les couches superficielles présentent des légères adhérences de poussières et de cire en dehors des incrustations de ciment (dues aux travaux effectués dans la chapelle) et de défécations de type organique (insectes, oiseaux). Enfin on constate une contamination d'origine humaine par contact, qui apparaît sous forme de zones grasseuses notamment au niveau de la prédelle. Le projet de restauration proposé consiste à nettoyer la poussière, à fixer la polychromie, à retirer les objets étrangers, à nettoyer au pinceau et à l'aide de dissolvants les dorures, à nettoyer les images, à désinfecter et consolider le support de l'œuvre, à combler les fissures et poser des stucs dans les zones déterminées, à effectuer un vernissage général et restaurer de façon ponctuelle les encadrements ovales des toiles. Le tableau présenté ci-dessous résume les opérations effectuées lors de la restauration de l'œuvre après diagnostic.

TECHNIQUES	OPERATIONS	MATERIAUX- PRODUITS
Désinfection	Injection de Pentachlorophénol dilué à 2% Injection de Paradichlorobenzène au niveau de certaines zones	Seringues Pentachloroféno Paradichlorobenzène
Consolidation du support	Zones les plus fragiles et fissurées : consolidation avec de l'acétate de Polyvinyl (colle blanche) pur Orifices provoqués par les insectes xylophages : injection ou imprégnation d'acétate diluée avec de l'eau et un autre produit dénommé <i>Agepon</i>	Seringues Pinceaux Acétate de polyvinyl Eau <i>Agepon</i>
Refixage des pellicules picturales	Zones de soulèvements de polychromie fixées avec de l'acétate de polyvinyl diluée, appliquée au pinceau.	Pinceau Acétate de polyvinyl Eau

Nettoyage	<p>Nettoyage de la poussière au pinceau et au dissolvant.</p> <p>La cire et les incrustations organiques sont ôtées manuellement.</p> <p>Nettoyage des dorure : deux passages :</p> <ul style="list-style-type: none"> - le 1^{er} au white spirit - le 2^{ème} avec du diméthylformamine <p>Les carnations sont nettoyées avec de l'ammoniaque pur ou dilué selon le degré de saleté.</p>	<p>Coton</p> <p>White spirit</p> <p>Ammoniaque</p> <p>Diméthylformamine</p> <p>Eau</p> <p>Savon neutre</p>
Restauration-Présentation	<p>Retraits d'objets étrangers à l'œuvre : clous, câbles, objets divers.</p> <p>Réintégration d'un ton neutre (pigments en poudre + Vernis brillant + White spirit) dans les zones fissurées, dans les zones où il y a des pertes de polychromies en ôtant la couche de préparation blanche.</p> <p>Vernissage effectué au pistolet et au pinceau selon les zones, avec du Paraloid B-72 (Vernis) dilué à 3 %</p>	<p>Pinceau</p> <p>Pistolet</p> <p>White spirit</p> <p>Pigment en poudre</p> <p>Vernis brillant</p> <p>Paraloid B-772 (vernis)</p> <p>Stuc</p> <p>Eau</p>

Le troisième retable est celui de l'Immaculée Conception de la cathédrale de Gérone. Restauré lors de l'été 1995 par l'équipe du S.R.B.M⁷⁵⁸, le retable présentait un état de conservation assez moyen. En effet la chapelle est assez détériorée dû à l'altération de la pierre qui provoque des sédiments qui ont affecté directement le retable. L'humidité a provoqué une phénomène d'érosion de la pierre ce qui se traduit par des détachements de matériau sous formes de gravats, de poussière, des morceaux de pierre qui ne peuvent qu'affecter l'œuvre en retombant dessus ne serait-ce que par le poids que cela peut supposer. L'examen d'observation préliminaire de la partie visible du retable a déterminé que le support et la structure ne comportaient pas de fissures importantes, ni de décaissements qui puissent destabiliser la structure. L'observation de la partie arrière de l'œuvre a permis de constater que les poutres de maintien semblent assez compactes malgré l'apparition de fissures dues au travail du bois. L'accumulation des poussières et de gravats sur certaine

⁷⁵⁸ Equipe composée par : Pere Rovira, Clara Bacquelaine, Helena Boix, Mónica Marull et Silvia Ballell. Dossier de restauration répertorié sous le numéro 5124.

parties de la structure qui conforment le retable fait que ce dernier supporte un poids excessif qui à la longue peut devenir préjudiciable pour l'intégrité formelle de l'ensemble architectural. Les images et les éléments ornementaux souffrent essentiellement de petites fissures et de quelques mutilations. L'étude des couches picturales révèle que la polychromie est faite à partir de la technique de la peinture à la détrempe et de la peinture à l'huile. La cohésion et son adhérence au support semblent correctes. On observe dans des zones précises quelques détachements avec risque de perte de matière. Dû à des nettoyages agressifs faits par des personnes non spécialisées on remarque au niveau du socle, de la prédelle et de la scène principale, une usure dans les couches de dorure et du bol. L'humidité a altéré la polychromie au niveau de l'attique mais aussi les sculptures qui malgré ces altérations, n'ont pas subi de pertes importantes. Les couches superficielles sont altérées par une accumulation de poussière pouvant atteindre de 1cm à 10cm d'épaisseur selon les zones de dépôt et de gravats notamment dans les zones peintes à la détrempe où la pénétration semble plus aisée. Les couches de laque et de vernis se sont dégradées en s'assombrissant. Dans ces zones les tons des couleurs sont moins lumineux. Le retable a été noirci par la fumée des cierges. Enfin on constate des incrustations de cire à certains endroits ainsi que des petites brûlures sur la polychromie provoquées par la flamme des cierges. Malgré la poussière, les détachements et l'assombrissement des laques et des vernis et de quelques altérations de la polychromie, la structure du retable est dans un état de conservation correct si on considère son emplacement dans une chapelle humide. Il est préconisé de traiter l'espace dans lequel le retable est inséré afin qu'il ne souffrent pas avec le temps de diverses altérations dues à la variabilité des facteurs d'humidité. Le projet de restauration après le diagnostic établi sur l'état de l'œuvre, consiste à nettoyer la poussière et les gravats, à ôter les objets étrangers au retable, à effectuer une désinfection ponctuelle, à fixer la polychromie, à fixer les parties détachées, à consolider les zones fragiles et les fissures, à effectuer deux nettoyages successifs au dissolvant de la polychromie, à appliquer un traitement de désinfection et de consolidation postérieur, à traiter les parties métalliques, à refaire les parties ou les pièces disparues, à effectuer un vernissage général, à procéder à des réintégrations picturales de type imitation et restaurer les parties manquantes pour la présentation de l'œuvre.

TECHNIQUES	OPERATIONS	MATERIAUX- PRODUITS
Désinfection	Injection de produits fongicides. Application de produits fongicides au pinceau + Paraloïd-B-72 (vernis) dilué à 5 %.	<i>Xilamon</i> (fongicide) Paraloïd B-72
Consolidation support	Fissures comblées avec le l'acétate de polyvinyl (colle blanche) ou du <i>Mowilit</i> . Utilisation de Paraloïd B-72 dilué à 5 %. Stabilisation des fers oxydés avec de l'acide tannique + alcool.	Acétate de polyvinyl Alcool Eau Paraloïd B-72 <i>Mowilit</i> ⁷⁵⁹
Refixage des pellicules picturales	Fixation des couches avec du <i>Mowilit</i> lorsque le soulèvement est important. Fixation des couches avec du <i>Primal</i> dilué à 50 % + eau, lorsque le soulèvement est peu important. Technique : passage au pinceau, on fait pression sur la zone concernée puis on nivelle en protégeant la polychromie.	<i>Mowilit</i> (60 %) <i>PrimalAc34</i> (50 %) Alcool Eau
Nettoyage	Différents systèmes de nettoyage : Pour l'or : Diméthylformamide peu dilué avec du White spirit et du savon liquide. Pour des zones bien déterminées : émulsion de white spirit, savon liquide, parfois selon le degré de saleté on ajoute du diméthylformamide Nettoyage à l'ammoniaque + savon en poudre. Pour les endroit les plus délicats : ammoniaque + eau. Nettoyage des carnations : eau + savon en poudre ; pour les parties les plus difficiles, on ajoute de l'ammoniaque dilué à 10 % avec de l'eau.	Ammoniaque White spirit Eau Ammoniaque dilué à 50% Diméthylformamide Savon liquide Savon en poudre
Restauration-Présentation	Vernissage avec du Paraloïd B-72 dilué à 10% : application au pinceau et au pistolet	Pinceau Pistolet

⁷⁵⁹ Mowilit : produit qui permet de combler les fissures et de fixes les couches picturales soulevées (forme dérivée d'acétate)

	<p>Pose de pigments mélangés au Paraloid avec une peinture neutre dans les zones les plus visibles (réintégration type « illusionniste »).</p> <p>Utilisation d'acétate de Polyvinyl (colle blanche) pur pour rattacher et recoller les points détachés ou craquelés.</p> <p>Restauration du vêtement de la vierge avec du bois de pin.</p>	<p>Paraloid B-72 dilué à 10%</p> <p>Pigments</p> <p>Acétate de polyvinyl</p> <p>Pâte à bois</p>
--	---	---

Après sa restauration le retable de l'Immaculée Conception bénéficiera d'un contrôle sur une période de cinq ans.

Le retable de l'Annonciation de la cathédrale de Gérone fut restauré par une équipe du S.R.B.M. aidée de collaborateurs ponctuels en 1993⁷⁶⁰. L'observation préliminaire de l'œuvre permet de constater que l'état de conservation du retable est correcte. L'examen du support permet de déterminer que les pièces qui composent le support sont assez compactes. Aucune altération a été constatée qui auraient pu déstabiliser la structure de l'œuvre avec le temps. Les quelques fissures présentes dans certaines zones, dues au travail de quelques pièces ont surtout altéré la polychromie qui se décolle par endroits. Les plus importantes ont été constatées sur les colonnes torsées sans en affecter la structure pour autant. Le relief de l'Adoration des bergers, l'image de l'Espérance et quelques points précis ont subi des dégradations dû à la présence d'insectes xylophages. Enfin il manque quelques morceaux de sculptures et quelques éléments architectoniques ont été cassés. Certains ont pu être récupérés. La couche de préparation est assez compacte. Elle adhère assez bien au support malgré quelques zones constatées où la polychromie se détache. Les couches picturales ont gardé une certaine stabilité et semble résistante sur l'ensemble. Les carnations ont été faites selon les techniques de la peinture à la détrempe et de la peinture à l'huile. Le degré d'usure de l'or apparaît beaucoup plus important dans certaines zones ; il n'est pas homogène dans sa qualité selon les parties de l'œuvre.

Certaines zones recouvertes par un vernis apparaissent beaucoup plus sombres que d'autres. Ajouté aux diverses salissures, il perd son aspect brillant. La partie supérieure du retable est beaucoup plus sale : on constate entre autre de nombreuses incrustations de cire. Les reliefs de la Nativité et de l'Adoration des bergers ont été vernis plusieurs fois créant ainsi de

⁷⁶⁰ Equipe du S.R.M.B. : Pere Rovira, Mariona Niell, Clara Bacquelaine.
Collaborateurs ponctuels : Helena Boix, Olga Olivé, Laura Punti et Imma Pera.
Le dossier de restauration est répertorié sous le numéro 4426.

nombreuses couches qui seront très difficiles à ôter. Les couches superficielles présentent une excessive accumulation de poussière ce qui provoque un assombrissement général de l'œuvre. L'analyse du support et de la polychromie permettent de conclure que le retable présente un état de conservation correct. L'œuvre est surtout affectée par des salissures de différentes origines et de nombreuses incrustations. La proposition faite pour réhabiliter l'œuvre consiste à effectuer un nettoyage manuel de la poussière, à vérifier la stabilité de la structure de l'œuvre, à fixer les soulèvements de matériaux, à remettre en place les pièces cassées, à désinfecter par injection à l'aide d'un produit fongicide, à nettoyer les ors et les carnations, à ôter les couches de cire, et à procéder à un vernissage général.

TECHNIQUES	OPERATIONS	MATERIAUX- PRODUITS
Désinfection	<p>Par injections ponctuelles avec du Pentachlorophénol dilué à 2%.</p> <p>Afin de faciliter la consolidation de certains points, on mélange le Pentachlorophénol avec du Paraloid (vernis).</p> <p>La partie supérieure du retable : on injecte du pentachlorobenzène.</p>	<p>Seringues</p> <p>Pentachlorophénol</p> <p>Pentachlobenzène</p> <p>Paraloid B-72 (vernis)</p>
Consolidation support	<p>Zones altérées : consolidation par injection du Paraloid B-72 dilué à 5%.</p> <p>Certains points plus fissurés : injection d'acétate de Polyvinyl pur ou dilué avec de l'eau à proportions égales (1 :1).</p>	<p>Seringues</p> <p>Acétate de polyvinyl</p> <p>Eau</p> <p>Paraloid B-72</p> <p>Xylène</p>
Refixage des pellicules picturales	<p>Etant donné ses propriétés de pénétrabilité on utilise du <i>Primal AC 234</i> dilué à proportions égales avec de l'eau (1 : 1).</p>	<p>Seringues</p> <p>Eau</p> <p><i>Primal AC 234</i></p>
Nettoyage	<p>Nettoyage de la poussière au pinceau et à l'aspirateur.</p> <p>Désincrustation de la cire par utilisation d'un bistouri + dissolvants + White spirit.</p> <p>Les carnations ont été nettoyées avec de l'ammoniaque diluée à 50% avec de l'eau + savon neutre.</p> <p>Nettoyage des reliefs de la Nativité et de l'Adoration des</p>	<p>Pinceaux</p> <p>Aspirateur</p> <p>Bistouri</p> <p>Coton</p> <p>Eau</p>

	<p>bergers : nettoyage par couche (dû aux plusieurs couches de vernis passées). Utilisation de diméthylformamide et d'ammoniaque pour les carnations.</p> <p>Nettoyage des ors avec du diméthylformamide neutralisé avec du White spirit.</p>	<p>Ammoniaque</p> <p>Savon neutre en poudre</p> <p>White spirit</p> <p>Diméthylformamide</p>
Restauration-Présentation	<p>Mise en place des pièces.</p> <p>Nivellement des parties ayant subi des dégradations en surface avec de l'acétate de Polyvinyl (colle blanche).</p> <p>Remise en place des pièces mal placées sur l'œuvre.</p> <p>Pose de pigments dans les zones où la polychromie n'est plus présente : pigments + vernis brillant + white spirit. (réintégration type « illusionniste »).</p> <p>Vernissage avec du Paraloid B-72 (vernis) dilué à 6% au pistolet.</p>	<p>Pistolet</p> <p>Acétate de Polyvinyl</p> <p>Pigments purs</p> <p>White Spirit</p> <p>Vernis brillant</p> <p>Paraloid B-72</p>

Après la restauration d'un retable, souvent comme nous l'avons déjà vu, l'œuvre est contrôlée sur une période donnée afin de vérifier si elle ne subit pas d'autres détériorations où si le traitement appliqué a été suffisant pour la pérennité de sa conservation. Il advient selon les cas, qu'une « restauration d'entretien » soit faite afin de garder un état de conservation aussi intègre que celui qui a été obtenu lors d'une restauration précédente. C'est le cas du retable du maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar. Lors de sa première restauration effectuée en 1982, il avait été constaté que le support avait subi de nombreuses altérations par la présence d'insectes xylophages, que des éléments ornementaux (colonnes, ailes d'anges, doigts de certaines figures) manquaient, que des fissures de différentes tailles étaient présentes sur les hauts reliefs et sur l'image de la Vierge. La couche de préparation assez intègre dans l'ensemble adhérait bien au support tout en ayant une bonne cohésion avec la couche picturale. La toile représentée sur le tabernacle avait été peinte sur une toile de lin et selon le procédé de la peinture à l'huile. Les couches superficielles étaient assombries par l'accumulation de poussière et noircies par la fumée des cierges. En conclusion le restaurateur estime que l'œuvre est en bon état de conservation⁷⁶¹. Il propose de pratiquer une désinfection totale à base d'injections et d'imprégnations au pinceau de Pentachlophénol dilué à 5%,

⁷⁶¹ L'œuvre avait déjà bénéficié de processus de restaurations antérieures : lors de la première moitié du XIXème siècle l'œuvre fut vernis, en 1921, on élimine les couches de vernis, entre 1944 et 1980 on procède au changement des images brûlées ou disparues et en 1971 on effectua un nettoyage superficiel du retable.

l'utilisation d'adhésifs thermoplastiques pour consolider les fissures et les pièces friables, d'utiliser des hydrocarbures aromatiques pour procéder au nettoyage des zones assombries par la fumée des cierges, de nettoyer au coton avec l'aide de différents dissolvants et de neutraliser avec un produit dérivé du pétrole selon le degré de saleté des zones concernées, de combler les manques constatés, après nivellement de la couche de préparation, avec des pigments et du vernis de retouche. Il propose en terminaison un vernissage général avec un vernis à demi-mat⁷⁶².

Dans le cadre d'un entretien de l'œuvre, l'équipe du S.R.B.M⁷⁶³ entreprit des travaux de conservation du retable en 1996. L'examen d'observation préliminaire a permis de constater que le retable se trouvait dans un assez bon état de conservation. En résumé, le support ne présentait aucune altération. La préparation très stable présentait quelques petits détachements à certains endroits. Le bol de couleur vermillon gardait son bon état de conservation. Les couches picturales ne présentaient aucune dégradation et les couches superficielles présentaient essentiellement une accumulation de poussière et des résidus provenant de travaux effectués. Le projet de restauration consistait à procéder un traitement préventif fongicide dans la partie supérieure de l'œuvre, de pratiquer un nettoyage superficiel du retable et d'appliquer un vernissage général de protection.

TECHNIQUES	OPERATIONS	MATERIAUX- PRODUITS
Désinfection	Application avec atomiseur d'un produit fongicide.	<i>Xilamon</i>
Nettoyage	Nettoyage au pinceau et par aspiration de la poussière et des résidus superficiels avec coton + white spirit.	Pinceau Aspirateur Coton White spirit
Restauration- Présentation	Vernissage avec du Paraloïd B-72 dilué à 5% ; application à la brosse.	Brosse Paraloïd B-72 (vernis)

⁷⁶² Catalogue du *Centre de conservació i restauració de Béns culturals Mobles : Memòria d'activitats 1982-1988*, éd. Generalitat de Catalunya, Barcelona 1988, pp. 84-85.

⁷⁶³ Equipe composée entre autres de Ana Ordoñez et de Monica Salas. Dossier de restauration répertorié sous le numéro 3014.

Le retable du maître-autel de l'église paroissiale de Sant Andreu de Salou restauré par l'équipe du S.R.B.M. en 1994⁷⁶⁴ a subi pendant la Guerre civile espagnole différentes agressions dues entre autre à l'incendie dont il a été victime. Les images d'origine de la Vierge et de Saint André ont été brûlées. Restauré après 1939, les matériaux utilisés depuis ont subi de nombreuses altérations qui ont entraîné la nécessité d'entreprendre une nouvelle restauration de l'œuvre⁷⁶⁵.

L'examen d'observation préliminaire a conclu que le support était dans un état de conservation correct. Ce qui apparaît surtout c'est une accumulation de poussière et l'aspect vieillissant du vernis appliqué lors de la restauration antérieure. La couche de préparation est de composition traditionnelle soit : colle de peau de lapin + carbonate calcique en plusieurs couches. Elle adhère bien à la surface avec toutefois quelques soulèvements à certains endroits. Les couches picturales sont dans la majeure partie stables. La technique de dorure employée est celle qui est faite au bol. L'or est légèrement abîmé dû à l'accumulation de salissures. Le problème est identique à celui que l'on constate pour le vieillissement du vernis. Il n'y a pas de soulèvement de matériaux de façon générale en dehors de ceux constatés dans les parties extrêmes du support. La polychromie des images relève de la technique de la peinture à la détrempe. Les couches superficielles présentent une accumulation de poussière, des incrustations organiques, des incrustations ponctuelles mais importante de cire, des zones vernies à la gomme de laque. Le projet de restauration du retable consiste à nettoyer la poussière, à fixer les zones de polychromie soulevée, à nettoyer au dissolvant les images, à désinfecter des zones précises, à consolider les parties de l'œuvre qui le nécessitent et à procéder au vernissage général.

TECHNIQUES	OPERATIONS	MATERIAUX- PRODUITS
Désinfection	Injection et pulvérisation au pistolet de produit fongicide.	Pistolet Seringue <i>Xylamon</i>

⁷⁶⁴ Equipe composée par Pere Rovira, Clara Bacquelaine et Alejandra Serelles.

Collaborateur : Lluís Lloveras

Le dossier de restauration du retable est référencé sous le numéro 4743.

⁷⁶⁵ Archives du S.R.B.M. : Dossier n° 4763, note de presse du S.R.B.M., campanya d'actuacions « *in situ* » 1994 a l'Alt Empordà.

Consolidation support	Application d'acétate de polyvinyl (colle blanche) pur ou dilué à 50% (eau) selon le degré de consolidation des zones concernées.	Acétate de Polyvinyl Eau
Refixage des pellicules picturales	Refixage avec de l'acétate de Polyvinyl dilué à 50 % (eau distillée).	Acétate de polyvinyl Eau distillée
Nettoyage	Nettoyage général de la poussière au pinceau. Nettoyage avec du Diméthylformamide neutralisé avec du White spirit des superficies dorées. Nettoyage à l'alcool des zones peintes à la gomme de laque. Nettoyage des zones comprenant des paillettes à l'alcool ou du Diméthylformamide neutralisé avec du White spirit ; selon le type de paillette utilisé on emploiera pour nettoyer du Xylène.	Pinceau Diméthylformamide Alcool White spirit Xylène
Restauration-Présentation	Vernissage général avec du Paraloid B72 dilué à 5% avec du xylène projeté au pistolet et réparti au pinceau. Réintégration « illusionniste » ponctuelle avec couleur neutre Réintégration ponctuelle de paillettes dans les fissures des zones concernées.	Paraloid B-72 (vernis) Xylène Paillettes liquides White spirit

Les quelques informations obtenues concernant la restauration des peintures murales de l'église paroissiale de Navata nous permettent de constater que le processus à partir de supports différents (retable en bois/peintures murales) est identique dans la façon de procéder. Il est évident que la différence du support présente des types d'altérations différentes notamment par rapport à la capacité d'absorption de l'humidité. Par ailleurs la mise en place de retables en bois lors du derniers quart du XVIIIème siècle n'a pu qu'altérer la superficie picturale. Le rapport établi par le S.R.B.M., fait état que des travaux de nivellement avaient été entrepris en 1941 pour repeindre ultérieurement. Les travaux de restauration engagés entre 1993 et 1994 ont permis de consolider les couches de préparation en procédant par la technique du « refixage » au support et au mur, un « refixage » de la pellicule picturale qui dû aux altérations de la préparation a subi des soulèvements et probablement des pertes de matière étant donné la présence de l'humidité. On procéda également à un nettoyage de

l'ensemble ainsi qu'une réintégration picturale au niveau de toutes les lacunes constatées (ou manques) tout en respectant la peinture originale⁷⁶⁶.

L'analyse de ces procédés de restaurations des retables en bois polychromes nous permet de constater que le matériau qui subit le plus les altérations et les dégradations est celui de la polychromie, fragile et sensible aux conditions ambiantes dans laquelle elle évolue. Avec le temps on assiste à un phénomène de perte d'élasticité des polychromies (couches ou pellicules picturales), à des phénomènes de décoloration, notamment au niveau des couches translucides. On sait que l'humidité est un facteur nocif pour les bois et surtout pour les bois peints et dorés. En effet la colle animale constitutive de la préparation de l'assiette à dorer et de certaines peintures « *a tempera* » perd ses propriétés et lorsque les variations climatiques font travailler le bois, on assiste à des décollements de la polychromie, les couches translucides devenant opaques. Etant donné que l'épaisseur des feuilles métalliques utilisées est de l'ordre du micron, toute intervention en surface des pièces concernées entraînerait un phénomène d'usure et une disparition des peintures, des sgraffites, des couches translucides dont l'adhérence au métal est très faible. Les restaurations respectueuses de l'œuvre originale arrivent à redonner de l'éclat et de la richesse aux polychromies, permettant ainsi de conserver les couches précieuses à la compréhension de la sculpture baroque. La peinture qui recouvre le support est constituée par la préparation qui est la résultante de l'encollage puis du passage d'un enduit (Fig.393).



Figure 393 : coupe stratigraphique grossie 400 fois de deux couches de préparation⁷⁶⁷.

⁷⁶⁶ Archives du S.R.B.M. : note de presse du S.R.B.M., campanya d'actuacions « in situ » 1994 a l'Alt Empordà i la Selva : *Pintures murals a l'església de Navata (Alt Empordà)*.

⁷⁶⁷ Archives photographiques du S.R.B.M. Cliché réalisé au M.E.B.

Les altérations de l'enduit se matérialisent souvent par des soulèvements localisés dû surtout à l'humidité⁷⁶⁸. La pellicule picturale subi les altérations de la préparation. C'est un principe de cause à effet. Autrement dit on constate des soulèvements localisés, des chutes d'écaillés, des cloques et des manques. L'altération la plus grave concernant la pellicule picturale est le phénomène de clivage. En effet souvent dans les observations préliminaires faites par le conservateur-restaurateur on parle de « bonne » ou de « mauvaise » cohésion de la pellicule. Il s'agit de constater si les deux couches colorées se sont dédoublées ou non⁷⁶⁹. La majorité des retables restaurés ne présente pas ce type d'altérations. Il s'agit surtout de dégradations dues aux soulèvements constatés sur la préparation. Le vernissage final dont la fonction est de rendre aux couleurs leur aspect véritable et de protéger la peinture des impuretés de l'air ambiant, est appliqué dans tous les cas. Parfois on effectue un dévernissage au préalable afin de rendre en opération finale l'aspect original de certaines parties de l'œuvre. Cependant cette opération n'est pas sans danger étant donné qu'elle est irréversible et peut parfois altérer les matériaux de base. C'est pour cela, que l'on procède à un « dévernissage partiel » lorsqu'il s'agit d'alléger la surface concernée. Le but de cette opération est d'amincir par étapes successives les couches de vernis. Le bois matériau « vivant », qui se dilate à l'humidité et qui se contracte à la sécheresse paraît avoir bien évolué malgré, dans certains cas, des conditions climatiques parfois peu satisfaisantes. Les altérations constatées relèvent de fissures et de fentes⁷⁷⁰ dû au « jeu » qui se produit généralement dans le sens perpendiculaire au fil du bois sans oublier les attaques constantes des insectes xylophages.

Il apparaît évident que l'analyse proposée dans cette troisième partie n'est qu'une perspective d'étude sur les matériaux utilisés dans la fabrication et l'ornementation du retable baroque catalan. Sujet encore peu exploité en ce qui concerne l'historiographie artistique catalane, l'étude de ce dernier mérite une analyse beaucoup plus approfondie et donc plus exhaustive étant donné les divers domaines concernés. Par ailleurs on ne peut traiter un tel sujet sans tenir compte de la conservation et de la restauration des objets qui grâce à

⁷⁶⁸ Le travail de « refixage » du matériau peut se faire selon trois procédés différents : injections de colle de peau, imprégnation d'un mélange de cire et de résine chaude ou imprégnation d'adhésifs synthétiques.

⁷⁶⁹ La technique employée pour pallier à cette altération de la couche colorée est d'imprégner la zone concernée avec un mélange de cire et de résine. Cette intervention est suivie de la restauration des parties altérées qui consiste à reconstituer les parties détruites par le masticage (colle animale+cire ou adhésifs synthétique) et d'effectuer la retouche par la réintégration colorée, qui ne doit pas être visible, ce pourquoi on emploie souvent le terme « d'illusionniste »

⁷⁷⁰ La cause des fentes et des fissures peut-être d'origines multiples : mauvais choix des planches, zones noueuses, mauvais équilibre des systèmes de maintien du retable.

l'intervention de ces procédés nous transmettent au fil du temps des témoignages et des techniques du passé tout en contribuant à leur pérennité. Comme nous le rappelions précédemment, restaurer un bien culturel c'est non seulement le restituer au public mais c'est aussi transmettre une culture à la fois technique et scientifique.

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 18th 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, 08193 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 IV

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^a. 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 IV

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^a. Assumpta Roig i Torrentó
M. Javier Antón Pelayo**

CHAPITRE IV

CULTURE RELIGIEUSE DANS LA PROVINCE DE GERONE

I – L'ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE CATALANE ET SES THEMES

L'Eglise après le concile de Trente va en quelque sorte faire de l'art son allié, ce dernier devenant l'auxiliaire de la Contre-Réforme : il défendait tout ce que le protestantisme attaquait en exaltant par exemple le culte de la Vierge, des saints, des anges et des archanges, l'Eucharistie, la charité active en mettant en valeur entre autre Charles de Borromée, en exaltant la papauté par la figuration de saint Pierre. Cette élan culturel devait amener tout être vers Dieu. Il contribue à développer un univers spirituel dans lequel les visions et l'extase occupent une place de prédilection. En développant des thèmes quasiment inexistantes ou peu développés lors de la période antérieure, cette nouvelle iconographie va exposer de nouveaux sentiments ainsi que de nouvelles dévotions. Exprimée avec plus ou moins de théâtralité, l'imagerie va devenir le support fondamental de tout ce que rejetait la doctrine protestante c'est à dire le rôle de médiation que l'Eglise catholique lui accordait. Comme le notifie F.Javier Martinez Medina, Luther ne s'opposait pas à la représentation iconographique ; ce qu'il n'admettait pas c'était le culte que l'on consacrait aux images le considérant comme préjudiciable pour la foi. Calvin, plus radical considérait que les images encourageaient la superstition¹.

L'Eglise en multipliant ces dernières affirmait ce que la doctrine protestante niait, notamment en célébrant encore plus la Vierge lui conférant ainsi un rôle de médiatrice entre le ciel et la terre et de protection des catholiques face aux attaques protestantes. Niée par la pensée protestante elle devient un thème de prédilection des théologiens² et des artistes. Par ailleurs il ne faut omettre le rôle fondamental que les décrets de Trente ont concédé à la hiérarchie ecclésiastique en la personne de l'évêque qui désormais devait s'assurer de la bonne application de ce qui fut décidé par le concile. Cela sous-entend une meilleure pastorale, car comme nous le savons les politiques diocésaines avaient pour but, par l'intermédiaire des prêtres de transmettre et d'enseigner les fondements du dogme catholique. Par ailleurs, l'arbitrage de l'évêque en matière d'art favorisait l'utilisation de l'image biblique, fidèle dans son contenu thématique aux décrets du concile de Trente. Ainsi l'Eglise avait entre ses mains un moyen efficace de contrôle en diffusant à grande échelle cette nouvelle iconographie pour mieux conditionner l'imagination des fidèles afin d'orienter leur piété dans le bon sens pour

¹ Martinez Medina, F.J. : *Cultura religiosa en...*, op.cit., pp. 252-253 .

² Roig i Torrentó, Ma. A. : *Iconografía del retaule...*, op.cit., p.251 : l'auteur fait allusion aux concepts exposés par les théologiens relatifs au caractère d'Immaculée de la Vierge, aux divers genres littéraires diffusés comme canaux de transmission à la population (multiplication de livres dédiés à la Vierge, aux livres dévotionnels, poèmes, sermons, livret du rosaire).

couper tout élan aux influences et aux déviations individualistes. L'Eglise présentait ainsi sa position doctrinale officielle concernant les diverses polémiques dogmatiques³. Malgré les nouveaux critères en matière iconographique issus du concile de Trente et préparés à Bologne dans l'Ecole des Carrache⁴, les artistes continuaient à s'inspirer des thèmes légendaires de l'iconographie médiévale qui maintenaient l'esprit de *La légende dorée*, car elle avait gardé son crédit auprès de l'Eglise. Même si Paul IV condamnait les récits apocryphes, il ne réussit pas à les annihiler totalement.

Face à cette indifférence de la part des artistes et à la réception somme toute positive de ces thèmes par les fidèles, l'Eglise, malgré ses déclarations conciliaires continua donc à tolérer les anciennes légendes. L'art restait malgré tout le fidèle interprète du sentiment chrétien en répondant aux nécessités de l'Eglise et aux besoins des fidèles.

La religiosité baroque catalane s'organise autour de certains points de références. En accord avec l'hypothèse émise par M^a. A. Roig i Torrentó, on ne peut concevoir une analyse iconographique et stylistique sans tenir compte des paramètres mis en valeur par les binômes espace-temps, espace géographique et contexte social dans un cadre politico-culturel défini⁵. Le baroque catalan se différencie dans ses formes plastiques et dans sa typologie. Sa représentation iconographique à tendance classique n'atteint pas les formes d'expressions que l'on peut constater dans d'autres zones géographiques de la péninsule ibérique. On observe une certaine sobriété dans son expression dotée d'une grande sérénité. Tout en suivant la thématique iconographique commune à toute l'Eglise catholique elle se dirige également sur les centres d'intérêt de la spiritualité de la Contre-Réforme exaltant en premier lieu le culte marial puis christologique. Cependant apparaît en parallèle une forte tendance à la fois locale et traditionnelle qui met en exergue une iconographie hagiographique qui combine parfaitement la dévotion locale et les thèmes culturels promus par la Contre-Réforme. Le caractère iconologique ayant été traité dans le commentaire des retables proposés dans cette étude, l'analyse suivante a pour but de déterminer les principaux cultes appliqués dans la province de Gérone.

1 – Les principaux thèmes culturels pratiqués en Catalogne

³ Checa, F., Moràn, J.M. : *El barroco*, éd. Istmo, col. Fundamentos 77, Madrid, 1994, p. 222.

⁴ Mâle, E. : *L'art religieux du XVIIème siècle...*, *op.cit.*, p.198 : diffusé à Rome par les Carrache et leurs disciples, cette nouvelle iconographie se diffusera dans tout l'Europe catholique.

⁵ Roig i Torrentó, M^a. A. : *Iconografía del retaule...*, *op.cit.*, p. 246.

Suivant les décrets conciliaires et la spiritualité de la Contre-Réforme, la thématique iconographique catalane présente les trois principaux thèmes culturels communs à l'Église catholique : l'exaltation du culte de la Vierge sous ses différentes variantes, la thématique de la Passion du Christ et celle de l'Eucharistie ainsi que la mise en valeur du culte hagiographique qui connaît une très grande ferveur. Chaque thème se décline selon plusieurs variantes. Concernant la thématique mariale, il importe de distinguer les types mis en valeur par la dévotion mariale : Vierge aux douleurs, Vierge à l'Enfant, Vierge à la fois protectrice et intercesseur auprès des fidèles, Vierge de Pitié, Immaculée Conception, sans omettre les différents épisodes de sa vie qui marquent la destinée religieuse de Marie (Visitation, Nativité, Annonciation, Purification, Assomption).

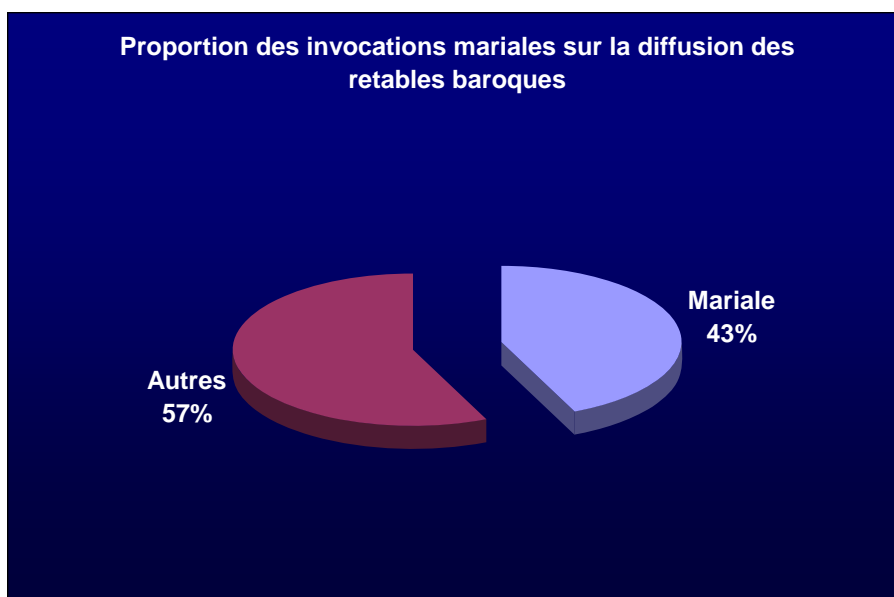
Les thèmes prédominants dans les cycles de la vie du Christ sont ceux relatifs aux séquences de la naissance, du procès de Jésus, de la dérision et agonie ; les séquences de la résurrection, de la vie publique et parabole, de l'enfance, de la crucifixion et de l'ascension sont représentées avec une moindre importance. L'ensemble de ces séquences se divise en deux groupes : la vie du Christ, première variante, suivie de la Passion en second lieu. Cette thématique iconographique, en dehors de quelques exemplaires uniquement consacrés au Christ, est généralement représentée sur les retables d'invocations mariales. La troisième variante iconographique du thème christologique, celle de l'Eucharistie est souvent représentée sous la forme symbolique. Le dernier thème que l'on observe sur les retables est relatif au culte des saints. Comme l'ont constaté A. Pérez Santamaria et M^a. A. Roig i Torrentó dans leurs travaux de recherches respectifs, cette thématique iconographique se scinde en trois groupes: le premier concerne les saints considérés comme « catalan » selon la tradition (les saints de l'époque paléochrétienne et du Moyen Âge), le second est celui des saints patrons qui se décline en deux variantes, soit les saints patrons de lieu, soit ceux à titre particulier (commanditaires) et le troisième groupe représente les saints promoteurs de la Contre-Réforme.

a) Le culte marial

Selon le relevé iconographique⁶ effectué sur les documents présentés dans cette étude, il apparaît une certaine dominance des retables à invocation mariale par rapport aux autres cultes bien que ce que nous avons pu répertorier représentent une proportion inférieure

⁶ Annexe I.1 tableaux 9, p. 1142 et 10, p. 1147.

(Secteur 9). En effet sur 155 vocables observés⁷, 67 sont d'invocation mariale ce qui représente une valeur de 43% sur l'ensemble des vocables. Les 88 autres vocables se partagent entre les invocations à tendance christologique, celles de type hagiographique liées à la Contre-Réforme, à la dévotion locale, et aux dévotions patronales.



Secteur 9

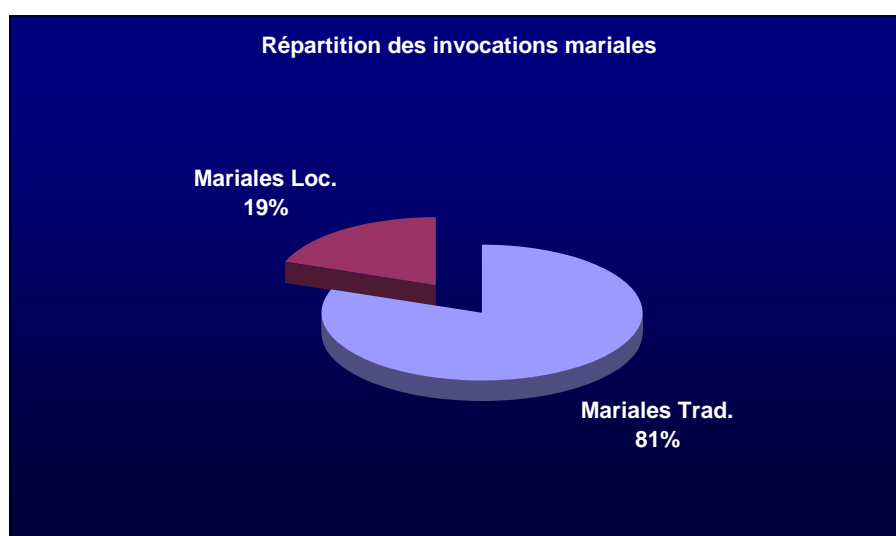
Il apparaît évident que la province de Gérone présente une tendance similaire à celle que l'on observe dans tout le Principat : une profonde inclinaison pour la dévotion mariale. Même si le phénomène des invocations mariales locales est assez fréquent il n'en demeure pas moins que la Catalogne reste totalement dans la spiritualité de la Contre-Réforme en exaltant le culte de la Vierge sous ses différentes variantes. Le secteur suivant (secteur 10)⁸ met en exergue cette pratique avec une valeur de 81 % sur la totalité des retables à invocation mariale répertoriés. Parmi ces invocations, trente-trois sont destinés à la Vierge du Rosaire, huit à la Vierge à l'Enfant, sept à l'Immaculée Conception, trois à la Vierge du Carme et trois à la Vierge aux Douleurs (Secteur 11)⁹. Les restes des invocations mariales sont de type locales avec treize

⁷ Le comptage des vocables des retables considère le nombre de fois que le saint ou la vierge ont été invoqués. Par exemple, l'Immaculée Conception est titulaire de sept retables, saint Christophe est invoqué sur deux retables : la première œuvre, il en est le saint titulaire et sur le second exemplaire il dédouble le thème principal.

⁸ Secteur présenté à la page 907.

⁹ Secteur présenté à la page 908.

invocations de retables¹⁰ (Secteur 12)¹¹. Ce qui représente un total de 67 invocations. Le culte à la Vierge du Rosaire est celui qui prédomine, suivi par celui de l'Immaculée Conception et de la Vierge à l'Enfant. Le culte de la Vierge du Rosaire est un thème prédominant en Catalogne. Le dominicain breton Alain de La Roche, mort en 1475 fut le promoteur de la diffusion du culte du rosaire en Occident. En 1470, à la suite d'une vision, Alain de La Roche a considéré qu'il était chargé par Marie de « prêcher la récitation du rosaire et de fonder des confréries pour la répandre ». La légende selon laquelle la Vierge confia à saint Dominique la mission de diffuser le rosaire et d'en fonder des confréries, provient de lui. Cependant Alain de La Roche ne fixa pas le type définitif du rosaire, même s'il « invitait à une méditation des mystères de la vie de Jésus et de Marie accompagnant les récitationes ». Le type des quinze mystères du rosaire - cinq joyeux, cinq douloureux et cinq glorieux - , sera fixé après lui¹². En Catalogne, comme le rappelle M^a. A.Roig i Torrentó, des sept cantiques terrestres¹³ vont émaner les sept cantiques de la Vierge du Rosaire, qui vont promouvoir la dévotion du rosaire et contribuer à la prolifération des confréries dans les paroisses catalanes aux XVIème et XVIIème siècles¹⁴ ; suivront les quinze mystères avec l'avènement des cantiques célestes.



Secteur 10

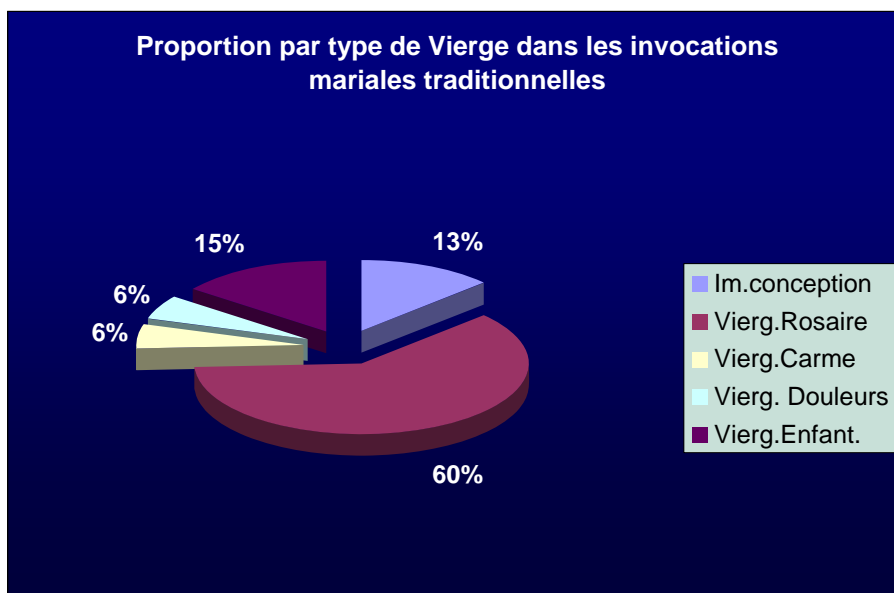
¹⁰ Il s'agit de retables invoqués sous les vierges du *Tura*, de l'*Om*, de la *Salud*, des Déssemparés, des *Salines*, des « *donas de Taradell* », des *Sogues*, de l'Espérance, de *Salas*, de Grâce, de *Socors* et de la « *Chandeleur* ».

¹¹ Secteur présenté à la page 908.

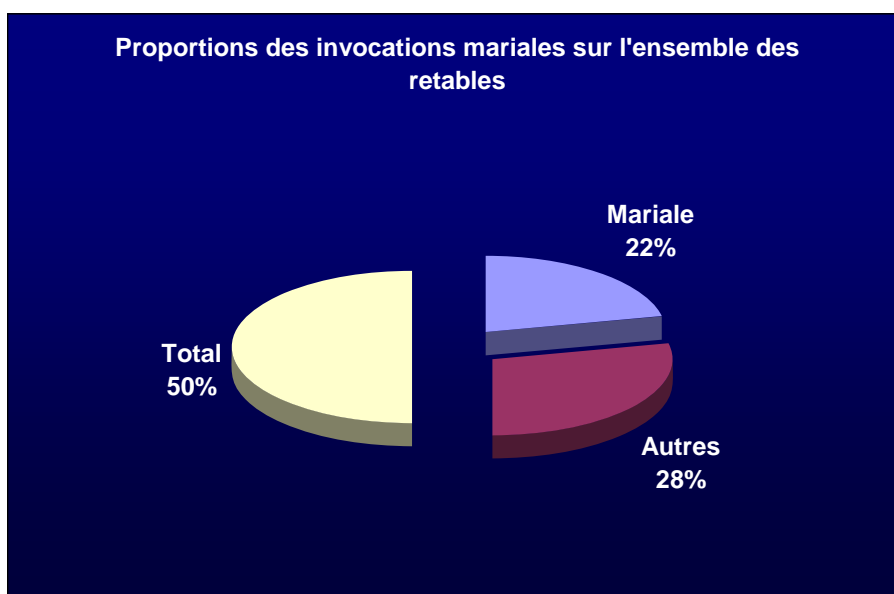
¹² Delumeau, J. : *Rassurer...*, *op.cit.*, pp.391-392.

¹³ Les sept cantiques terrestres sont : l'annonciation, la nativité, l'adoration des mages, la résurrection, la venue de l'Esprit Saint et l'assomption.

¹⁴ Roig i Torrentó, M^a. A. : *Iconografia...*, *op.cit.*, p.262.



Secteur 11



Secteur 12

La représentation de l'Immaculée Conception est assez fréquente sur les retables catalans. Deux cas de figures se présentent : soit elle est titulaire du retable, soit elle dédouble le thème principal en étant placée au-dessus de la niche du vocable titulaire. Les Immaculées représentées selon la place qu'elles occupent sur l'œuvre, dénotent une sensation aérienne plus ou moins prononcée. Cela s'observe parfaitement si on effectue une comparaison entre les Assomptions des retables du couvent de Santa Clara de Gérone, de la cathédrale de Gérone et de la Tallada d'Empordà (Fig. 1, 2 et 3).



Figure 1 : retable de l'Assomption, couvent santa Clara de Gérone (1708).

Figure 2 : retable de l'Immaculée Conception, cathédrale de Gérone (1710)



Figure 3 : retable de l'Immaculée Conception, église paroissiale de La Tallada d'Empordà (Seconde ½ du XVIIIème siècle).

Comme nous l'avons précisé précédemment¹⁵, l'Immaculée Conception représentée sur le retable de la cathédrale de Gérone dégage comme le rappelle très justement M^a. A. Roig i Torrentó une sensation aérienne. Le groupe Vierge-anges semble s'élever dans un élan extraordinaire, élan à mettre en relation avec son rôle fondamental que l'Eglise lui a conféré. Le thème de l'Immaculée Conception, érigé en dogme par l'Eglise en 1854, considère que « *Marie serait née sans péché, comme Jésus, d'un baiser échangé entre Anne et Joachim à la Porte d'Or de Jérusalem* »¹⁶. Désormais symbole de la défense du catholicisme face aux attaques protestantes, il fallait représenter cette vierge « sans tache » dans toute sa perfection. On l'associe souvent à la femme de l'Apocalypse décrite par saint Jean, ne serait-ce que par la couronne qui lui ceint la tête, dotée des douze étoiles, tel l'attribut spécifique de cette dernière à partir du XVII^e siècle. Considérée par les Pères de l'Eglise comme le symbole de l'Eglise, il fallait par l'assimilation de la Femme de l'Apocalypse voir Marie sous l'aspect de Vierge victorieuse telle la Femme de l'Apocalypse qui triomphe du Dragon-serpent. Cette assimilation est d'autant plus forte concernant le retable de la cathédrale de Gérone qu'elle est représentée avec ses attributs (lune sous les pieds, couronne à douze étoiles) et que les rais lumineux qui semblent émaner derrière, symbolisent le soleil qui dans l'Apocalypse la vêt. Cependant et en accord total avec M^a. A. Roig i Torrentó, cette Immaculée Conception se rapproche du schéma typologique iconographique de l'Assomption de la Vierge. Accompagnée des symboles des litanies que des anges tiennent, enveloppée dans une masse nuageuse telle l'Immaculée que l'on peut observer sur le retable de Santa Clara de Gérone, elle fait référence à la fois à l'Assomption corporelle de la Vierge, qui assimile l'analogie avec la typologie iconographique de l'Ascension du Christ¹⁷ et à l'évolution typologique de cette dernière qui va se commuer en une Ascension de la Vierge qui s'élève seule ou accompagnée, un croissant de lune sous les pieds, portant la couronne à douze étoiles, les bras étendus, les yeux tournés vers le ciel. Il est certain que l'Immaculée Conception de la cathédrale de Gérone revêt un caractère particulier par rapport à celles des figures, plus traditionnelles dans la typologie iconographique. Le sculpteur a su mettre en exergue deux typologies iconographiques différentes en les associant, afin de mieux exalter la dévotion à l'Immaculée Conception. Les thèmes de l'Assomption de la Vierge et ceux consacrés à l'Immaculée Conception restent intimement liés voulant pour l'un, rappeler que la Vierge est non seulement la mère du Christ mais aussi celle de l'humanité, et pour l'autre qu'elle est la

¹⁵ Voir commentaire du retable, chapitre III, seconde partie retables documentés.

¹⁶ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible...*, op.cit., p.235.

¹⁷ Marie ressuscite comme son fils, trois jours après sa mort et son corps est enlevé au ciel par des anges.

seule médiatrice entre le ciel et la terre, symbole de défense de l'Église dans son rôle protecteur.

Lorsque l'Immaculée Conception a pour fonction de dédoubler le vocable principal du retable, elle renforce généralement ce dernier en mettant en valeur le dogme de l'Église catholique et ainsi le caractère traditionnel. Si nous prenons l'exemple du retable peint en perspective de saint Pierre de l'église paroissiale de Navata, représenté au maître-autel, elle est située au-dessus de l'image centrale qui représente saint Pierre. L'association des deux en tenant compte du programme iconographique représenté sur l'œuvre, renforce l'esprit conciliaire en exaltant à double titre la Nouvelle loi, Pierre étant le représentant de cette dernière face à Moïse, symbole de l'ancienne Loi, et l'Immaculée Conception comme intercesseur entre les hommes et la divinité.

Dans le cas du retable de Cassà de la Selva, associée à saint Martin de Tours, elle met en valeur une double invocation qui unit le caractère traditionnel et la nouvelle dévotion relative au développement du culte hagiographique, exaltée par la Contre-Réforme.

L'autre type de Vierge qui est également représenté est celui de la Vierge aux Douleurs ou Vierge de Pitié. Réponse à une sensibilité pathétique issue du Moyen Age, elle est représentée recevant sur ses genoux, son fils que l'on vient de descendre de la croix. Symbole de la souffrance et des passages douloureux de sa vie, elle est figurée sur les retables catalans sous deux variantes : la Vierge de Pitié, comme celle qui est figurée sur le retable de la Vierge aux Douleurs de la cathédrale de Gérone, et la Vierge aux sept Douleurs, comme celles des retables de Besalú ou encore celle du retable de la chapelle de « *l'Hospital dels pobres* », de l'église des Douleurs de Toroella de Montgrí (Fig. 4, 5 et 6).



Figure 4 : retable de la Vierge aux douleurs, cathédrale de Gérone (1717)



Figure 5: retable de la Vierge aux Sept Douleurs, église paroissiale de Besalú

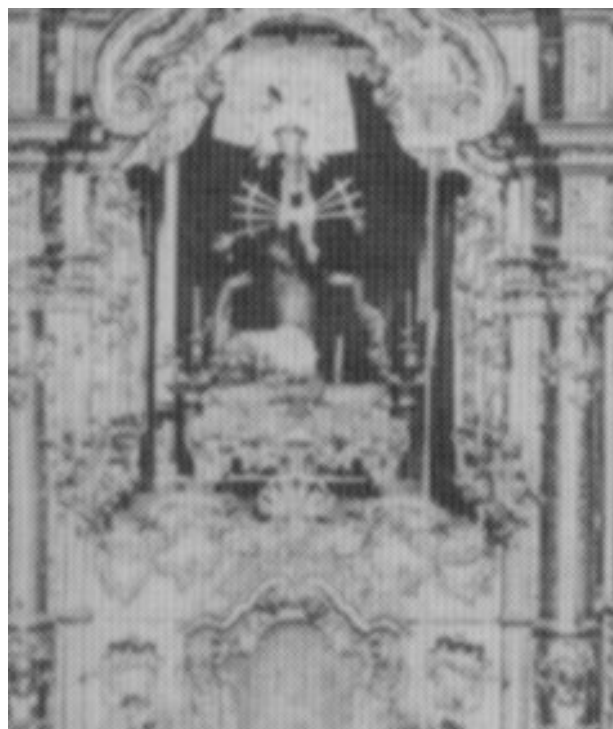


Figure 6 : retable de la Vierge aux Sept Douleurs, église des Douleurs de Torroella de Montgrí.

Les retables conçus sous ce vocable sont situés généralement au maître-autel des temples auxquels ils sont destinés. Associée à l'image du Christ mort, elle est celle qui symbolise la souffrance et notamment avec l'image des sept douleurs, la poitrine transpercée par sept épées, elle représente la *Mater Dolorosa*, en tant que mère du Christ crucifié. L'attitude dans laquelle elle est représentée invite le fidèle non seulement à considérer mais aussi à constater cette souffrance. Le regard dirigé vers son fils mort, les bras ouverts dans un geste de profonde souffrance, contribuent à renforcer cette profonde sensation de compassion. Cette typologie iconographique est la forme de Piété fixée au XVII^e siècle¹⁸.

Aux côtés des Vierges du Rosaire et des Douleurs, dans le groupe des Vierges à la fois protectrices et intercesseurs, figure la Vierge des Carmes. Patronne des Âmes du Purgatoire¹⁹, sa diffusion fut l'objet, comme l'ensemble des dévotions mariales, d'une profuse littérature dévotionnelle. En accord avec l'hypothèse de M^a. A. Roig i Torrentó, l'influence des fonds littéraires exercée dans l'exécution de la typologie iconographique correspond à un moment précis où l'Eglise souhaitait avoir une certaine emprise sur la spiritualité du fidèle.

Les épisodes relatifs à la vie de la Vierge se divisent en deux moments : sa vie terrestre et sa vie « céleste ». Le relevé effectué sur les retables proposés dans cette analyse présente un corpus de treize œuvres sur lesquelles sont représentées les scènes narratives relatives à la vie de Marie. Le tableau synoptique proposé en annexe²⁰ permet de constater une nette prédominance de la scène du Couronnement de la Vierge. Rappelons que la croyance au Couronnement de la Vierge procède d'un récit apocryphe attribué à Mélicon, évêque de Sardes, thème qui a été repris au VI^e siècle par Grégoire de Tours largement diffusé au XIII^e siècle par la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. D'un point de vue chronologique, le couronnement de la Vierge se situe après l'Assomption. La typologie iconographique tend à la représenter couronnée par le Christ et Dieu le père, voire par la Trinité (Fig. 7 et 8).

¹⁸ Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, pp.280-286.

¹⁹ Roig i Torrentó, M^a. A : *Iconografía...*, *op.cit.*, p.288 : l'auteur nous précise que le rôle de la Vierge du Carme en tant qu'intercesseur des âmes du purgatoire est recueilli dans les textes qui présentent les ordonnances des confréries constituées sous ce vocable et des miracles effectués par cette Vierge.

²⁰ Annexe I.1, tableau 11, p. 1149.



Figure 7 : retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale d'Olot (1704)

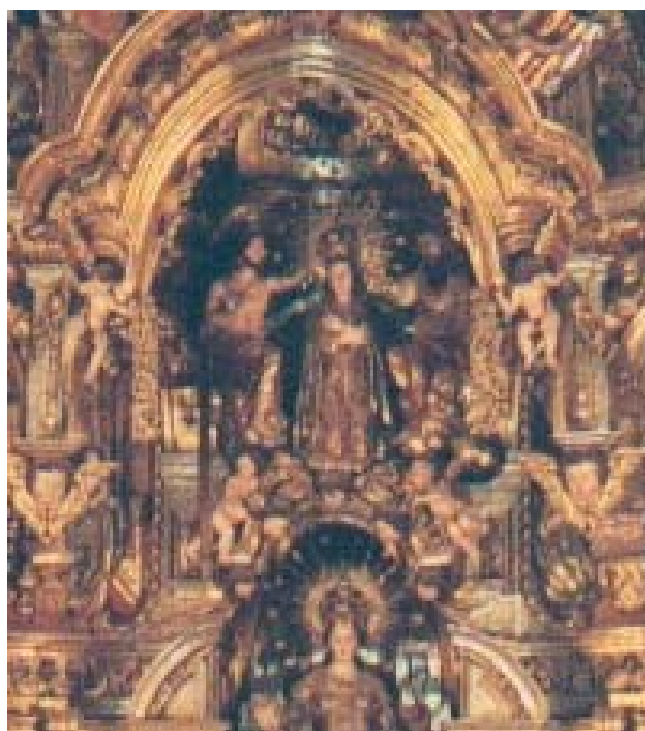


Figure 8 : retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès (1723)

Cette scène est représentée en majorité sur les retables dédiés à la Vierge du Rosaire (concernant notre étude six retables sur dix relevés soit 60%) sur lesquels elle rappelle le caractère glorieux mais aussi suggère sa proximité avec la Trinité.

Les scènes de la Pentecôte et de l'Assomption sont celles qui figurent en second lieu quant à la fréquence représentative. Figurées sur les retables de la Vierge du Rosaire, elles représentent deux des quinze mystères du rosaire (les mystères « glorieux ») mais aussi identifient Marie avec l'Eglise dans le développement du culte marial.

La scène de la Visitation, commune au cycle marial et à celui de Jésus, est représentée sur les œuvres que nous avons répertoriées sur les retables à invocation du rosaire²¹.

Le Protévangile de Jacques raconte l'enfance de Marie. Issue des évangiles apocryphes, la Présentation au Temple de Marie, a été élaborée sur le modèle de la vocation de Samuel (I, Samuel, 1, 24) offert à Dieu par sa mère. La *Légende dorée* contribua à enrichir par des détails pittoresques (J. de Voragine précise entre autre qu'il y avait quinze degrés à franchir pour accéder à l'autel) qui se révéleront être une source d'inspiration pour de nombreux artistes²². Etant donné sa provenance des évangiles apocryphes, l'Eglise hésita quant à la célébration de sa fête. Supprimée par Pie V et rétablie par Sixte Quint, l'Eglise finissait par admettre que la Vierge avait été présentée au Temple, signe des temps nouveaux.

Au même titre qu'on associe l'Assomption de la Vierge à la Résurrection du Christ, la naissance de la Vierge est étroitement liée à celle du Christ. La typologie iconographique consiste à représenter sainte Anne assise ou couchée sur un lit tandis que des femmes la servent et s'affairent autour d'elle. On retrouve cette typologie dans les scènes relevées sur les retables de Cadaquès et d'Arenys de Mar (fig 9.).



Figure 9 : retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès.

²¹ Roig i Torrentó, M^a, A. : « *Elementos que ilustran el viaje de Maria en la visita a Elisabeth* », Actas del VI congreso del C.E.H.A., Santiago de Compostella, (1986), 1989, pp.107-118. L'auteur à partir d'une étude effectuée sur quatre retables dédiés à la Vierge du Rosaire - Perpignan, Olot, Mataró et Sitges-, conclut, après avoir consulté de nombreuses oeuvres à caractère dévotionnel, que ce sont les écrits apocryphes qui ont été le plus représentés dans les scènes de la Visitation, dont l'influence fut dominante dans la figuration plastique du thème.

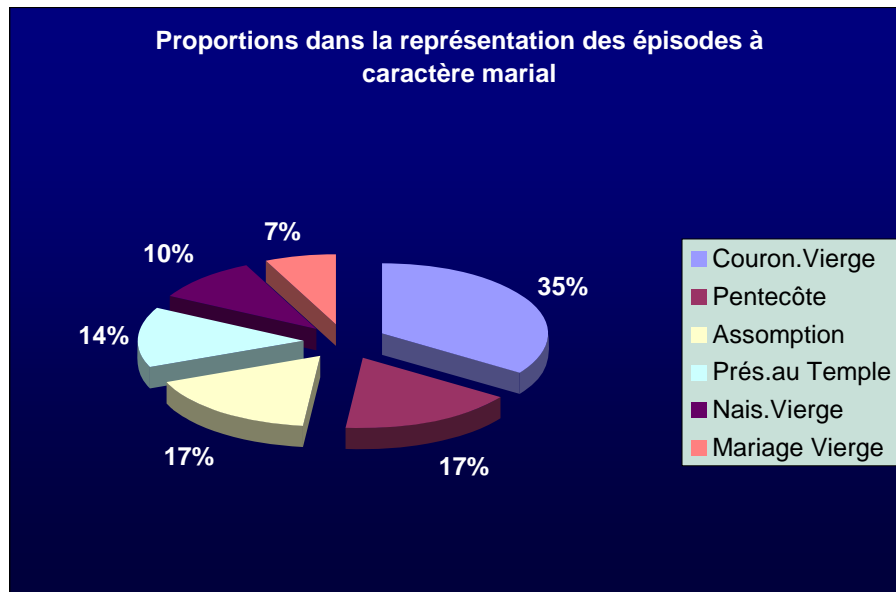
²² Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.290.

Enfin, le mariage de la Vierge, au même titre que la plupart des thèmes mariaux que nous avons présentés, n'est pas évoqué par les Evangiles canoniques. D'origine apocryphe le thème du mariage de la Vierge fut largement amplifié par la *Légende dorée* de J. de Voragine. Le cycle du mariage se divise en trois périodes : le choix du prétendant, le mariage et le cortège nuptial. La scène représentée est celle du mariage. La scène figurant le grand prêtre rapprochant les époux, saint Joseph présentant l'anneau, était à l'image de la spiritualité conciliaire²³. Par le sacrement du mariage, l'Eglise tend à vouloir moraliser la population en renforçant ainsi le contrôle sur cette dernière (registres paroissiaux...). Représenter le Mariage de la Vierge, c'était non seulement faire une allusion aux vies de la Vierge mais aussi au cycle de la famille. Le retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot, présente la typologie traditionnelle de la représentation de cette scène : les trois personnages principaux, Joseph, Marie et le prêtre entourés de quelques personnages dont sainte Anne.

Les scènes les plus représentées sont celles qui mettent en exergue le rôle de la Vierge en tant que représentante de l'Eglise, que ce soit sous l'image de l'Immaculée Conception, dans son Assomption où lors de son couronnement. La glorification de la Vierge est la caractéristique prédominante. Si on se réfère au secteur présenté à la page suivante, on observe que les épisodes « glorieux » représentent un total de 60% dans la représentation des épisodes de la vie de la Vierge (Secteur 13). Quelles que soient les invocations des retables, mariales ou hagiographiques, on observe que dans la plupart des cas le caractère traditionnel côtoie les nouvelles dévotions promues par la Contre-Réforme. La Passion terminée, elle représentait l'Eglise en fidèle émissaire de la Foi mais aussi la souffrance et la douleur que ressentait l'Eglise, de par les sept épées enfoncées dans sa poitrine. On en déduit que le message conciliaire est omniprésent dans la demande comme dans l'exécution, mais aussi que l'iconographie médiévale côtoie celle des temps nouveaux²⁴. Indissociable de certains épisodes du cycle christologique (Annonciation, Nativité et par analogie à la Résurrection, son Assomption), le culte marial représente un des aspects les plus caractéristiques de la religiosité catalane et espagnole.

²³ L'épisode des prétendants avec le miracle du bâton fleuri avait été banni par la critique de l'esprit du Moyen Âge qui s'indignait de voir le miracle en faveur de saint Joseph (voir Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, p.355-356).

²⁴ Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, p.291 : l'auteur précise que la Vierge aux sept douleurs figurée avec les sept épées qui transpercent sa poitrine est d'origine médiévale. Cependant cette typologie iconographique était encore présente au XVIIème siècle.



Secteur 13

b) La vie du Christ

La vie du Christ est divisée en quatre cycles eux même répartis en neuf séquences qui relatent les différents épisodes de sa naissance jusqu'à sa résurrection. Le premier cycle est celui l'enfance (naissance, enfance), le second cycle est celui relatif à sa vie publique (vie publique et paraboles), le troisième cycle concerne celui de la Passion (procès de Jésus, dérision et agonie, crucifixion) et le quatrième est celui de la glorification (apparition, ascension et résurrection). Le tableau synoptique proposé en annexe²⁵ nous permet de constater que la thématique iconographique est essentiellement axée sur la séquence concernant la naissance (Nativité, Adoration des berges, Adoration des mages, Annonciation), suivie des épisodes de la Passion (Jardin des Oliviers, Couronnement d'épines, Flagellation, Portement de croix) pour les deux constantes dominantes. Parmi la sélection de retables proposés seul celui du Rosaire d'Olot présente une programme iconographique complet, fidèle à la disposition thématique des quinze mystères du rosaire.

L'analyse de la fréquence des épisodes du cycle christologique montre deux dominantes : l'Annonciation qui appartient à la séquence Naissance et le Jardin des Oliviers qui est le premier épisode du cycle de la Passion. Chacun des épisodes correspond à la première étape

²⁵ Annexe I.1, tableau 12, p.1150.

d'un cycle. L'Annonciation souvent représentée avec la présence de l'Esprit Saint sous la forme corporelle d'une colombe souligne la valeur eschatologique de la scène. Autrement dit, la présence de ce dernier rappelle le sort ultime de l'homme. Il met également en valeur le caractère surnaturel de la scène. Comme le rappelle E. Mâle, le XVII^{ème} siècle met en valeur une Annonciation triomphante, qui met en rapport le ciel et la terre, faisant disparaître tout ce qui rappelle les réalités de la vie (lit, meubles), tout en mettant en valeur par la représentation du lis, la pureté de la Vierge. La scène du Jardin des Oliviers, présente une typologie iconographique commune. Les artistes ont pour habitude de la représenter le Christ en train de prier d'un côté ou au centre de la composition à l'opposé duquel, généralement au premier plan, sont figurés les disciples endormis. Face au Christ agenouillé est figuré l'ange qui le reconforte. La scène figure un certain pathétisme en mettant encore plus l'accent sur l'angoisse du Christ. La typologie iconographique, Christ-ange au calice-trois disciples, est fixée à partir de la fin du Moyen Âge. Une variante est toutefois présente. Sur les retables d'Arenys de Mar, d'Olot et de Cadaquès, est représenté à l'arrière plan Judas et un groupe de soldats qui s'apprête à arrêter le Christ. Cette variante iconographique contribue à renforcer le caractère anxiogène du Christ.

Les scènes relatives aux séquences de la naissance et de l'enfance figurent essentiellement la Nativité, l'Adoration des bergers, qui rappelons-le finissent pas se confondre dans l'art des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle. Désormais on ne représente plus l'humilité de la Sainte Famille de l'iconographie médiévale ; cette nouvelle « Nativité-Annonciation » présente un caractère nouveau qui met en exergue la naissance du Sauveur annoncé par l'ange. Concernant les épisodes de l'Enfance du Christ, la Présentation au temple est à mettre en relation avec celui de la circoncision. En dehors du retable de saint Joseph, où la scène montre clairement la récente circoncision du nouveau-né (tâches de sang figurées sur le corps de l'enfant), la présentation de Jésus au Temple suggère le rituel de la Présentation : Marie présente l'Enfant à Siméon qui parfois porte les attributs du grand prêtre (tiare ou mitre), en présence d'Anne la Prophétesse et de Joseph, sans oublier la figuration des deux tourterelles destinées au sacrifice. L'épisode de la Circoncision se situe généralement avant l'Adoration des Mages et la Présentation de Jésus au Temple. Il est incontestable que ces deux épisodes sont liés l'un à l'autre. La « Fuite en Egypte » et « Jésus entre les docteurs » mettent en valeur le caractère de grandeur que prend la Sainte Famille dans cet esprit des temps nouveaux. En effet dans le premier cas, Joseph revêt un caractère beaucoup plus important qu'il n'avait jusqu'alors. Son culte promu par sainte Thérèse contribua à cette nouvelle fonction du saint. Dans la « Fuite en Egypte » il devient celui qui responsable de la survie de sa famille, suite aux Massacres des

Innocents, la conduit à bon terme guidé par l'ange. Le rôle protecteur que la Vierge avait jusqu'alors est désormais partagé avec saint Joseph. Par contre la scène de Jésus entre les docteurs, qui est rappelons l'aboutissement de trois jours de recherches de Jésus par Marie et Joseph, configure le premier rôle au Christ enfant. Il devient « l'Enfant-roi » (M^a.A. Roig i Torrentó). La typologie iconographique consiste à le représenter presque en majesté, assis sur un trône d'où il questionne et répond aux sages qui sont disposés au second plan. La Vierge et Joseph, l'entourent, disposé de chaque côté de l'Enfant.

Les scènes suivantes qui revêtent un caractère d'importance sont celles qui se réfèrent au thème de la Passion. Suivant la scène du Jardin des Oliviers, celles du Couronnement d'épines, de la Flagellation et du Portement de croix constituent un groupe fréquemment représenté. Généralement figurés sur les retables à invocation mariale (Vierge du Rosaire de Colltort, Vierge du Rosaire et maître-autel de Cadaquès, Vierge du Rosaire d'Olot, Vierge du Rosaire de Navata) les cycles du thème de la Passion peuvent aussi être représentés sur les retables à vocables hagiographiques (Saint Martin de Tours de Palafrugell, maître-autel d'Arenys de Mar). Dans le premier cas ces scènes sont la représentation des mystères de douleurs du rosaire et dans le second correspondent entre autre aux concepts conciliaires avec l'exaltation de la Passion. La Crucifixion, ultime étape de la Passion est figurée selon les retables à l'attique, comme sur le retable de Bordils, à la prédelle, comme sur le retable de la Vierge du Rosaire d'Olot, où en thématique principale, comme sur le retable de la Crucifixion, situé dans la chapelle grégorienne de la cathédrale de Gérone. Au même titre que le doute²⁶ concernant l'homme de Cyrène dans la scène du Portement de croix avait fait l'objet de nombreuses interrogations, la représentation de la Crucifixion avait posé aux Docteurs de l'Eglise un certain nombre d'interrogations : la place de la plaie faite par le soldat Longin, le côté vers lequel la tête du Christ mort penchait, le nombre de clous utilisés pour la crucifixion, le port ou non de la couronne d'épines, la représentation du Christ mort ou vivant. Le commentaire et l'analyse effectués sur les retables de la Crucifixion de la cathédrale de Gérone, du retable de la Vierge du Rosaire d'Olot, et de celui de la Vierge du Rosaire de Navata, dans le chapitre II, ont permis d'observer que dans tous les cas le Christ est crucifié avec trois clous, qu'il ceint la couronne d'épines - en dehors de celui de Navata -, et que la plaie est figurée du côté droit par allusion à l'opposition entre l'Eglise et la Synagogue, sous-

²⁶ La question était de savoir si ce dernier avait porté la croix ou avait aidé le Christ à porter la croix.

entendu, l' « Eglise des Gentils » face à celle de la « Circoncision ». En d'autres termes celle « des païens convertis à celle des Juifs venus au Christ »²⁷.

Les deux dernières séquences qui correspondent au cycle de la Glorification, celle de l'Ascension et de la Résurrection, présentent une typologie iconographique correspondante à celle que l'on figurait aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles pour mettre en valeur la symbolique de l'élévation du Christ. Le Christ s'élevant au-dessus du tombeau, théoriquement fermé par allusion à la doctrine, qui précisait que le Christ sortit du sépulcre le tombeau fermé quand il ressuscita. La représentation du tombeau ouvert ou fermé dépendait des artistes²⁸.

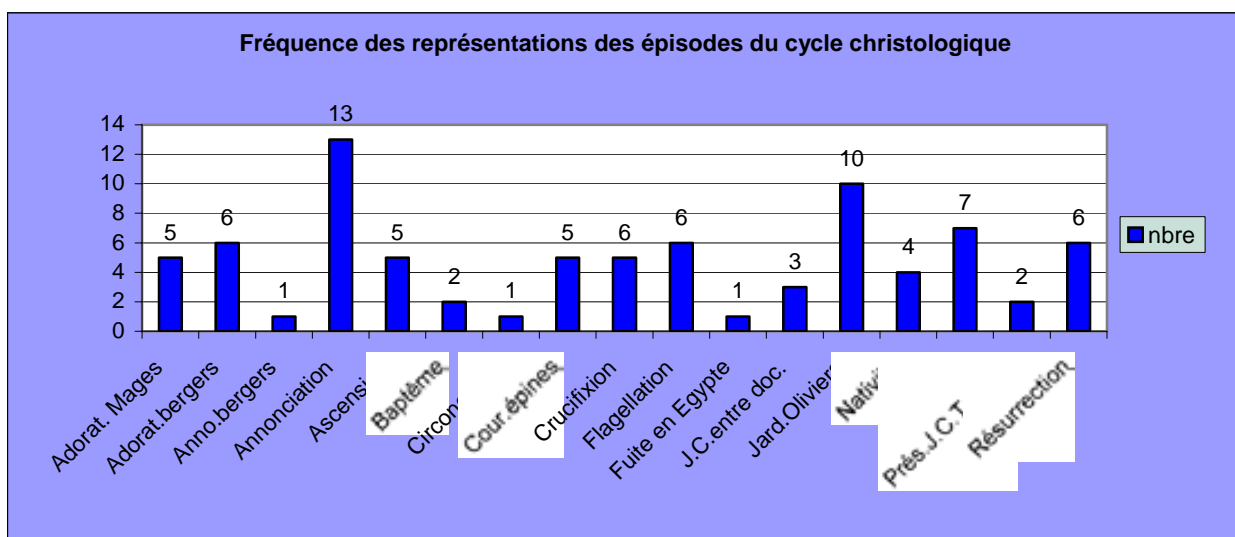
Concernant notre étude, les retables de Palamos et de la Vierge du Rosaire de Navata, représentent la typologie iconographique du tombeau ouvert, de type traditionnel, alors que le retable de la Vierge du Rosaire d'Olot présente celle qui est fidèle à la doctrine, le tombeau fermé. Cela tend à penser comme le confirme E.Mâle que l'Esprit de Réforme avait parfois quelques difficultés à s'imposer car l'Eglise avait une certaine tolérance envers les artistes dans les contenus thématiques que ces derniers figuraient, notamment dans la représentation des scènes de l'Evangile. Cela sous-entend que la nouvelle iconographie issue des décrets conciliaires, bien qu'étant majoritairement représentée, n'a pu annihiler totalement l'iconographie médiévale. L'histogramme présenté à la page suivante (Histogramme 14) présente une tendance générale inclinée vers les séquences de l'Enfance et celles de la Passion avec une nette prédominance de certains épisodes (secteur 14)²⁹. Associées avec les diverses variantes du culte marial que nous avons analysé précédemment, il en ressort que la province de Gérone correspond au caractère éminemment religieux de la société catalane d'alors qui par le biais de ses œuvres exaltait l'esprit et le dogme de la Contre-Réforme (secteur 15)³⁰.

²⁷ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible...*, *op.cit.*, p.136 et Roig i Torrentó, M^a. A. : *Iconografía...*, *op.cit.*, p. 319.

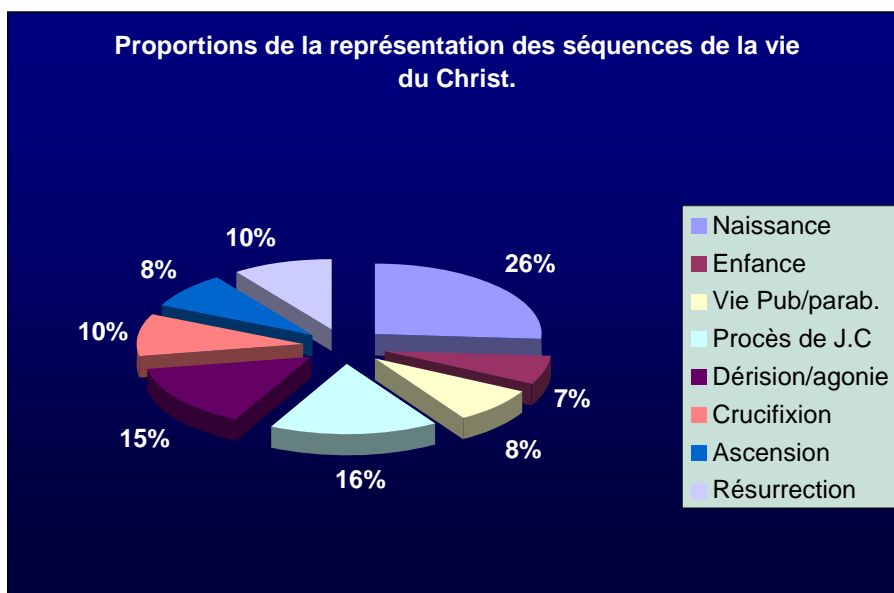
²⁸ Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, p. 293-294.

²⁹ Secteur présenté à la page 923

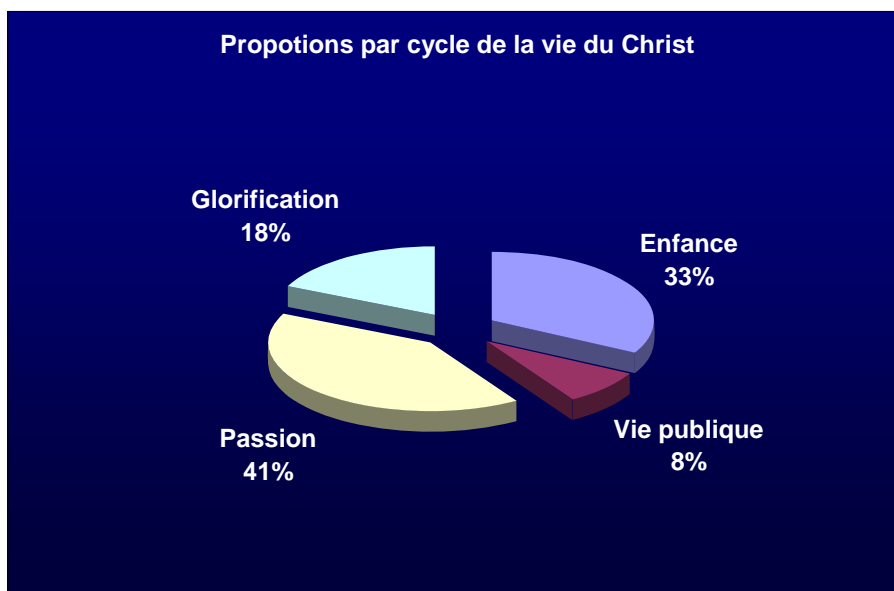
³⁰ Secteur présenté à la page 923



Histogramme 14



Secteur 14



Secteur 15

c) Le culte hagiographique

Le rôle d'intercesseurs auprès de Dieu que les saints avaient pendant le Moyen Âge pour combattre toutes sortes de fléaux (maladies, mauvaises récoltes etc.) va non seulement s'accroître mais aussi acquérir une certaine puissance dans la politique appliquée par la Contre-Réforme. L'Église face à la croyance et « aux habitudes » de ses fidèles, toléra l'utilisation des Évangiles apocryphes et de la *Légende dorée*, dans la représentation du culte hagiographique. On évoque leur vie, leur martyre voire leurs miracles. L'art du XVII^e et du XVIII^e siècle bénéficia d'une forte influence de ces textes qui parfois n'ont aucune autorité historique. En Catalogne, l'histoire, les martyres et les miracles des saints connaissent un essor important, notamment à la fin du Moyen Âge, période marquée par de nombreux fléaux issus des problèmes d'origine politique et sociale (guerres, épidémies etc.), dont la résultante eut pour conséquence directe le recours aux saints. Les « *Flos sanctorum* » associés aux « *goigs* » deviennent les principales sources d'inspiration. Dominique de Courcelles précise dans son étude consacrée à l'hagiographie catalane, que « les “ *Flos sanctorum* ”³¹ reprennent fidèlement en langue catalane les histoires des saints de la *Légende dorée* ». Parallèlement à l'utilisation de ces recueils hagiographiques, apparaissent les « *goigs* », qui sont « *des prières rimées, chantées qui, sur le modèle des prières un peu plus anciennes à la Vierge évoquant ses sept joies, s'adressent directement à un saint pour lui retracer les événements merveilleux et édifiants de sa vie et de sa mort qui dans tous les cas, est immédiatement suivie de la montée de son âme dans le ciel* »³². L'importance accordée par la communauté des fidèles à ces textes est notoire en Catalogne³³.

L'analyse des contrats et des retables a permis de constater que les saints figurés sur les retables appartiennent à trois groupes, observation que je partage totalement avec A. Pérez Santamaria et M^a. A. Roig i Torrentó. En effet trois catégories de saints prédominent :

- les saints considérés comme catalans, contemporains de l'époque paléochrétienne et du Moyen Âge, tels saint Abdón, saint Galderich, saint Senén, saint Feliu (Félix), saint Ferriol, saint Ramon de Penyafort, saint Ramon « *nonat* », les quatre saints martyrs de Gérone, Scici, Pauli, Justi, Germà etc.

³¹ Courcelles (de), D. : *Les histoires des saints, la prière et la mort en Catalogne*, publications de la Sorbonne, Paris, 1990, p.6 : l'auteur explique l'origine des *Flos sanctorum*, issus de l'idée de compiler et de sélectionner des textes notifiés dans la littérature catalane d'alors, sous la nomination de *Flos*. Dans la littérature religieuse, ce mot désigne un recueil de textes à fonctions didactique et éducative : l'enseignement et l'édification des fidèles. C'est dans ce contexte que les recueils de légendes ou d'histoires des saints, souvent inspirés par la *Légende dorée*, sans que cela soit pour autant systématique, seront nommées *Flos Sanctorum*, qui diffuseront sous cette forme la *Légende dorée* de Jacques de Voragine.

³² Courcelles (de), D. : *Les histoires des saints....*, *op.cit.*, p. VIII.

³³ Voir aussi à ce sujet M^a. A. Roig i Torrentó : *Iconografia....*, *op.cit.*, p. 332.

- les saints patrons (villes, dévotions locales particulières, commanditaires), comme saint Narcisse, sainte Eulalie, saint Michel etc.
- les saints véhiculés et promoteurs de la Contre-Réforme, comme saint André, saint Jean, saint Pierre, saint Paul, les quatre Docteurs de l'Église latine, les saints fondateurs etc.

A ces trois catégories de saints, on serait tenté d'en rajouter une quatrième qui concernerait des saints qui sont certes véhiculés par la Contre-Réforme mais qui à la différence des autres sont fondateurs d'ordres, comme sainte Thérèse d'Avila, dont la dévotion fut importante en Catalogne, saint Dominique, sainte Claire, saint François d'Assise. Le relevé hagiographique effectué sur l'ensemble des sources dont nous disposons met en valeur la présence sur les retables de 102 saints toutes catégories confondues³⁴. Déterminer de façon exhaustive quel est le groupe de saints qui prédomine sur l'autre n'est pas évident, car en dehors des saints considérés comme catalans, il y a des saints qui peuvent appartenir à plusieurs groupes³⁵. C'est le cas par exemple des saints fondateurs qui appartiennent également à la catégorie des saints de la Contre-Réforme comme sainte Thérèse d'Avila. Il en est de même pour les saints patrons. Citons à titre indicatif le cas du retable de saint Michel dont le vocable est le saint patron du commanditaire Miquel Català i Alrà, saint qui appartient également au groupe des saints véhiculés par la Contre-Réforme en tant que nouvelle dévotion : celle du culte aux archanges. Cependant l'analyse effectuée nous permet de constater deux faits :

- la majorité des retables combinent les nouvelles dévotions, les programmes à thématiques post-conciliaires avec une thématique hagiographique locale, formant un ensemble promoteur de la spiritualité de la Contre-Réforme tout en mettant en valeur la tradition locale. Il apparaît clairement un lien entre la tradition locale et l'idéologie de la Contre-Réforme. Il suffit de se référer aux retables à vocables mariaux, comme celui de l'Immaculée Conception de Gérone ou celui du maître-autel de Cadaquès pour constater que des saints véhiculés par la Contre-Réforme côtoient des saints patrons ou des saints catalans.
- il apparaît un rôle majeur des saints protecteurs en particulier contre les épidémies, les maladies, les intempéries, les « guerres » et contre « les mauvaises récoltes » dans les milieux ruraux. Cela s'explique par le fait que la province de Gérone au même titre que la Catalogne d'ailleurs a subi de nombreux fléaux comme les épidémies de peste, les invasions françaises, des problèmes économiques

³⁴ Annexe I.1, tableau 13, p.1152.

³⁵ Annexe I.1, tableau 16, p.1160.

notamment dans le milieu agraire après les invasions étrangères. Ce qui explique une réitération des saints comme saint Roch, saint Sébastien, saint Isidore pour les principaux.

En accord avec M^a. A. Roig i Torrentó, on peut considérer que le retable devient alors un objet de transmission accessible à tous qui à la fois livre et support reste une œuvre fidèle à l'esprit religieux. La diffusion des textes pieux n'arrive pas systématiquement au groupe social le plus défavorisé (analphabètes, plèbe). Partant du principe que la production de ces œuvres est souvent source d'inspiration dans l'exécution iconographique et artistique des retables, ils deviennent alors un support de transmission de la piété chrétienne³⁶.

Une analyse effectuée sur les données documentaires qui le permettent ainsi que sur les œuvres conservées a permis de déterminer les proportions de la représentation de chaque catégorie de saints. Les saints véhiculés par la Contre-Réforme est celle qui est la plus représentée. Cela sous-entend que la Catalogne et notamment la province de Gérone est fidèle à la doctrine conciliaire en utilisant dans ses programmes iconographiques à la fois des personnages bibliques et des défenseurs de la Foi revalorisés par l'Eglise lors des sessions de Trente comme saint Thomas d'Aquin. Il est évident, comme nous l'avons précisé auparavant que ce groupe de saints n'est pas homogène étant donné qu'il comprend également des saints patrons et des saints fondateurs. Les calculs effectués permettent de donner une vue d'ensemble sur la répartition des groupes. Les catégories des saints fondateurs et des saints patrons représentent chacune d'elle une valeur de 11%. Nous considérons comme saints fondateurs, des saints qui mis en valeur par la Contre-Réforme pour la revalorisation des ordres, ont fondé ou réformé l'ordre auquel ils appartenaient. Citons à titre d'exemple le cas de sainte Thérèse d'Avila, fondatrice du Carmel réformé, Saint François d'Assise, fondateur de l'ordre des franciscains, ou encore sainte Brigitte de Suède, mystique et visionnaire, fondatrice de l'ordre des Brigittines³⁷ consacré au souvenir de la Passion du Christ. Cette catégorie de saints représente une valeur de 16% dans la catégorie des saints liés à la Contre-Réforme. Si on considère les saints patrons de ville et de commanditaires, le relevé effectué nous permet d'observer que ces derniers représentent une valeur de 7% dans le groupe des saints véhiculés par la Contre-Réforme (93%). De proportion inférieure à la catégorie précédente, il n'en demeure pas moins qu'ils jouent un rôle prépondérant dans l'iconographie

³⁶ Roig i Torrentó, M^a. A. : *Iconografía...*, *op.cit.*, p.464.

³⁷ Connue également sous l'ordre du saint Sauveur. L'emblème représente cinq petites flammes rouges symbolisant les cinq plaies du Sauveur.

catalane. Enfin les saints catalans représentants de la tradition locale ont un rôle important dans les programmes iconographiques des retables, même si ces derniers représentent une valeur de 20 %. La majorité des retables sur lesquels cette catégorie de saints est présente, sont des œuvres à caractère post-conciliaire qui combinent à la fois les concepts de Trente tout en mettant en exergue le caractère dévotionnel traditionnel et local. L'hypothèse émise par M^a. A.Roig i Torrentó à ce sujet, qui considère la tradition locale comme un sous-ensemble théorique et dogmatique de la Contre-Réforme, illustre cet état de fait. Ainsi le retable de sainte Eulalie de l'église paroissiale de Begudà, dont le vocable est celui de la sainte patronne de Barcelone, présente une composition hagiographique composée de saints liés à la Contre-Réforme (Jean-Baptiste, Jean, Pierre, Brigitte) et d'un saint catalan (saint Abdón) sans oublier le vocable titulaire du retable, sainte Eulalie, qui est souvent invoquée pour protéger les villes et les villages des guerres. Nous pouvons également considérer comme le signale A. Roig i Torrentó, que sur la majorité des retables est invoquée le concept de l'Immaculée Conception, qu'elle soit ou non titulaire de l'œuvre.

Si on analyse la fréquence de la représentation des saints toutes catégories confondues on constate que les saints les plus représentés sont ceux véhiculés par la Contre-Réforme notamment les saints à caractères protecteurs³⁸. L'histogramme 15³⁹ permet d'observer la fréquence hagiographique constatée sur les retables. Il apparaît une forte représentation des saints que nous considérons comme ponctuels, représentés de une à cinq fois, qui figurent sur les retables dans le cadre d'une dévotion locale comme c'est le cas du retable des Quatre saints Martyrs de la cathédrale de Gérone, pour mettre en exergue la valorisation des ordres promoteurs de certains cultes liés à la Contre-Réforme. Citons à titre d'exemple le retable de saint Narcisse de la cathédrale de Gérone où les saintes représentées sont toutes fondatrices, ou le retable du couvent de Santa Clara de Gérone, sur lequel sont représentées en dehors de l'invocation titulaire de l'œuvre (sainte Claire), les saintes Agnès et Colette fondatrices de branches dérivées. La tendance diminue lorsque la fréquence de représentation devient plus importante. En effet, les saints liés à la spiritualité de la Contre-Réforme et véhiculés par elle sont les plus représentés. Si on observe l'histogramme 16⁴⁰, on constate que le « groupe » prédominant est formé par six saints, dont Pierre et Paul, les deux fondements de l'église, le premier étant considéré comme le fondateur de l'Eglise, le second représentant l'Eglise

³⁸ Annexe I.1 ,tableau 14, p.1158.

³⁹ Histogramme présenté à la page 929.

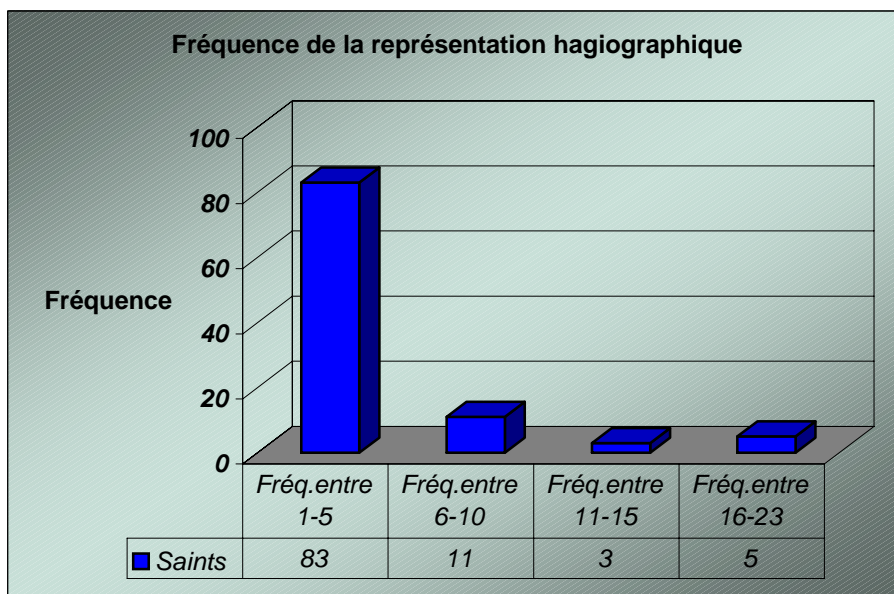
⁴⁰ Histogramme présenté à la page 929.

militante face à l'Eglise institutionnelle de Pierre⁴¹. Saint Jean est l'évangéliste le plus représenté dans les programmes iconographiques. Seul ou avec saint Marc, saint Luc et saint Matthieu, il est la figure qui prédomine la fréquence représentative hagiographique. Personnage fondamental dans le Nouveau Testament, il est présent dans les moments les plus importants de la vie du Christ : il fait parti des premiers disciples avec Jacques et Pierre (appelé Simon), après la Pêche miraculeuse sur le lac de Génésareth, il assiste à la Transfiguration sur le mont Thabor, il est aux côtés du Christ sur le mont des oliviers, il repose sa tête sur la poitrine du Christ lors de la Cène, lors de la Crucifixion, il soutient la Vierge au pied de la croix. Auteur de l'Apocalypse, il composera son Evangile au retour d'Ephèse à la demande de l'évêque, pour lutter contre les hérésies. Il ne pouvait y avoir meilleur défenseur de la Foi chrétienne promu par l'Eglise dans sa lutte contre les mouvements et les pensées hérétiques. Saint Isidore, parmi les saints protecteurs est celui qui est le plus invoqué. Dévotion à caractère rural, saint Isidore est invoqué pour lutter contre « les mauvaises récoltes ». Souvent saint titulaire d'un retable, sa fréquence est aussi importante dans les programmes iconographiques dans lesquels il est inséré. Saint Sébastien et saint Roch, saint protecteurs invoqués contre la peste et les épidémies, généralement associés dans les programmes iconographiques, sont essentiellement des invocations de type local. On les retrouve de façon assez fréquente associés à des saints plus traditionnels véhiculés par la Contre-Réforme comme saint Jean, les quatre Docteurs de l'Eglise, saint Pierre et saint Paul, ou encore des saints catalans comme Raymond de Penyafort.

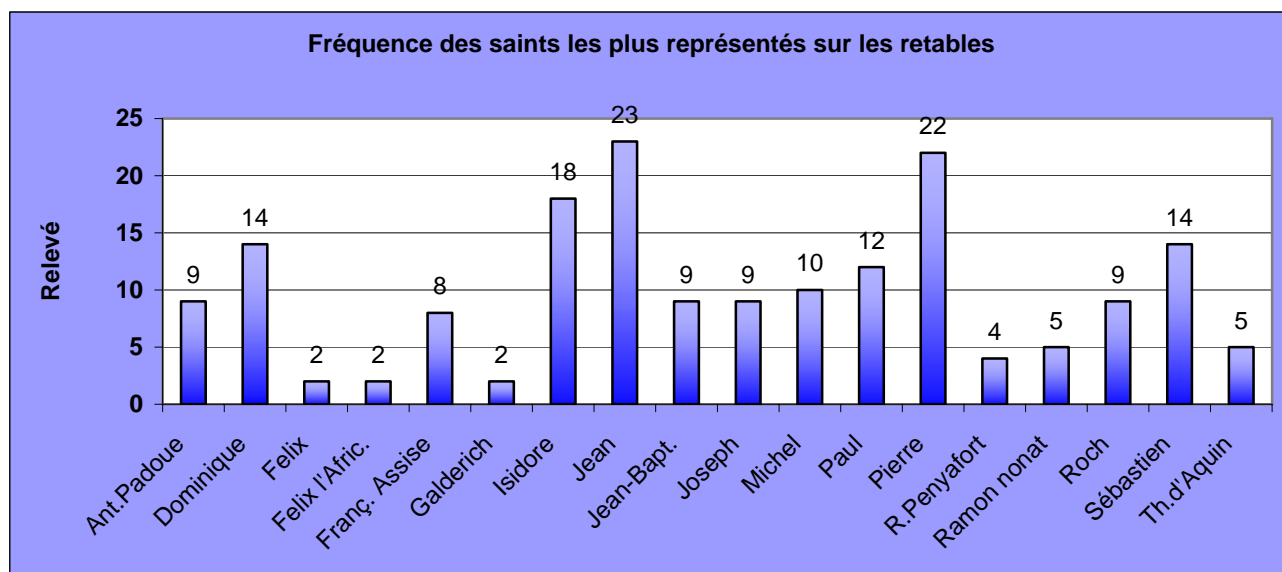
Saint Dominique souvent associé aux retables invoquant le culte à la Vierge du Rosaire, parfois aux côtés de sainte Catherine de Sienne, est le saint fondateur le plus représenté. Fondateur de l'ordre des Frères prêcheurs en 1216, après avoir obtenu l'autorisation du pape Innocent III, il consacra les dernières années de sa vie à l'organisation de l'ordre ainsi qu'à plusieurs voyages missionnaires en France et en Italie⁴². Comme nous l'avons précisé précédemment, il est considéré comme celui qui promut le culte de la Vierge du Rosaire à la demande de la Vierge. Légende que l'on doit au dominicain breton Alain de la Roche, qui fut le promoteur de la diffusion du culte en Occident.

⁴¹ Les épîtres que Paul a écrit constituent la référence incontournable des premiers réformateurs.

⁴² L'ordre des Frères prêcheurs sera confirmé par une bulle du pape Honorius III datée du 21 janvier 1217.



Histogramme 15



Histogramme 16

Pour lutter contre les concepts protestants et en réponse à ces derniers, l'Église entreprit d'exalter la vie des saints en multipliant leurs images, leurs miracles et leurs martyres. C'est ainsi, comme nous l'avons observé que l'Église rendit l'image de la Vierge encore plus parfaite la considérant comme la seule à pouvoir annihiler le protestantisme, à

l'image de la Vierge qui portant son Fils dans ses bras, écrase le serpent, allusion au mystère de la nouvelle Eve, vertu d'obéissance échappée du péché originel, par opposition à « l'ancienne »⁴³ Eve⁴⁴.

Au même titre que l'exaltation de la Vierge, les saints bénéficieront d'un essor similaire quant au développement de leur culte. En résumé l'Eglise développait et exaltait tout ce que les novateurs rejetaient.

La primauté de saint Pierre dont les papes étaient ses successeurs légitimes, n'était pas reconnue par les protestants qui n'accordaient aucun crédit à la papauté la considérant comme un facteur destructeur de l'Eglise catholique, ne reconnaissant pas, toujours selon les thèses protestantes, la légitimité du Christ. La réponse de l'Eglise à cette attaque fut d'exalter la figure de saint Pierre fondateur de l'Eglise (épisode de la remise des clés) et symbole de la création de la papauté. Vecteur privilégié du fondement doctrinal, la représentation de ce dernier sur les retables rappelait obligatoirement l'importance du dogme.

Parmi les œuvres que nous avons référencées, il est figuré en tant que martyr sur les retables de la Vierge du Rosaire de Palamos (1587) et sur celui de la Vierge du Rosaire de Cartellà (1599). Lorsqu'on analyse les programmes hagiographiques des retables répertoriés, on observe qu'associé ou non à des saints locaux, à des dévotions locales, son image est omniprésente. Afin de renforcer et de rappeler sa fonction de fondateur de l'Eglise, il est souvent associé à saint Paul, au niveau du socle des retables. Sculptés en ronde-bosse sur les retables ou en demi-relief lorsqu'ils sont figurés sur les portes, l'association de ces deux saints rappelle aux fidèles leur rôle en tant que piliers de la foi chrétienne et fondement de cette dernière. Le retable peint en perspective situé au maître-autel de l'église paroissiale de Navata, dont le vocable est attribué à Pierre, présente un programme iconographique qui rappelle aux fidèles l'importance de la signification doctrinale et les épisodes majeurs de sa vie. Associé à son frère André et à Jacques, il symbolise les premiers disciples que le Christ eut et ainsi fait allusion à l'organisation de l'Eglise romaine dont il aurait été le premier évêque. La guérison du paralytique, rappelle l'importance de ses paroles et le symbolisme qui s'en dégage⁴⁵. La représentation de son martyre fait allusion à son humilité : se considérant comme indigne de subir la même mort que le Christ il demanda à être crucifié la tête en bas.

⁴³ Duchet-Suchaux, G., Pastoureaux, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.235 : cette opposition a été mis en valeur par saint Iréné (130-200) et saint Justin (100-165). Marie est considérée comme la nouvelle Eve, par opposition à Eve, car elle incarne la vertu d'obéissance, (Voir aussi Roig i Torrentó M^a. A. : *Iconografia...*, *op.cit.*, p.251).

⁴⁴ Retable de saint Martin de Palafrugell.

⁴⁵ Mâle, E. : *L'art religieux...*, *op.cit.*, p.52 : l'auteur fait référence au rôle fondamental des paroles de Pierre, en citant Baronius, qui met en exergue le fait que de lui seul peut émaner la doctrine « qui raffermis et que celui qui a entendu sa parole, ne chancellera plus désormais ».

Les attributs pontificaux figurés au niveau du socle mettent en valeur sa primauté. Enfin, la présence de l'Immaculée Conception, figurée à l'attique du retable, juste au-dessus de la niche principale où est figuré saint Pierre ne fait que conforter la haute signification doctrinale du programme hagiographique présenté sur cette œuvre.

Parmi les saints véhiculés par la Contre-Réforme, le groupe des visionnaires eut un rôle majeur dans la politique post-conciliaire. Symboles des moments surnaturels qu'ils vécurent soit par leurs visions ou leurs extases, ils deviennent les vecteurs des épisodes miraculeux qui les caractérisaient. Sainte Thérèse d'Avila, visionnaire et mystique, incarnait non seulement la réforme de l'ordre du Carmel en fondant plusieurs monastères selon la règle primitive, mais aussi elle se distinguait également par l'élévation de sa pensée notamment par la rédaction d'un traité intitulé le *Château intérieur*, ouvrage dans lequel elle expose sa doctrine sur la vie spirituelle. Promotrice du culte de saint Joseph, elle contribua à le développer en fixant un nouveau type : Joseph avec son fils, figuré avec un lis.

Parmi les œuvres conservées, elle figure sur les retables de saint Narcisse de la cathédrale de Gérone, dans lequel elle met en valeur la rénovation de l'ordre du Carmel et sur le retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot, sur lequel est représenté une de ses visions, la remise du manteau par la Vierge et par Joseph⁴⁶. Morte en 1582, elle fut canonisée par Grégoire XV en 1622 et fut proclamée Docteur de l'Eglise par Paul VI en 1970.

Saint Philippe Néri fut le fondateur de l'Oratoire en 1575. Compagnie comparable à celle de la Compagnie de Jésus, elle était différente de cette dernière dans le fait qu'elle avait une plus grande liberté dans sa forme. Elle avait pour but d'édifier la piété de ses membres et de diffuser la culture. Saint Philippe de Néri avait le don de la vision et de l'extase. Sa vision lui montrait la Vierge, le transportait au milieu des anges qui lui faisait entendre les musiques célestes, son visage rayonnait et ses pieds ne touchaient plus le sol⁴⁷. Il n'apparaît qu'une seule fois dans notre corpus d'œuvre : sur le retable de saint Félix de l'Eglise paroissiale de Llagostera.

Sainte Madeleine, symbolise le repentir et la pénitence. Ces deux cas de figure sont représentés sur les œuvres conservées. Figurée seule, elle représente le symbole de la pénitence comme sur le retable de saint Yves et de saint Honorat de la cathédrale de Gérone. Représentée en attitude de pénitente, elle semble méditer. La présence de la croix et d'un crâne symbolise la méditation et la prière. Sur le retable de la Vierge de la Chandeleur de l'église paroissiale de Navata, œuvre peinte en perspective, elle est figurée devant la croix, en

⁴⁶ Sainte Thérèse d'Avila : *Vie*, chapitre 41.

⁴⁷ Mâle, E. : *L'art religieux....*, *op.cit.*, p. 153.

attitude de prière. C'est en méditant sur cette croix rehaussée du Christ crucifié qu'elle ressent toute la grandeur de ses fautes. Elle symbolise l'image de la pécheresse repentie et sanctifiée. Le vase à parfum qu'elle tient dans ses bras fait référence au passage de l'Évangile écrit par saint Luc (7, 36-50) dans lequel il est stipulé qu'après avoir inondé de parfum les pieds du Christ, qu'elle essuiera avec ses cheveux, fera son repentir la convertissant ainsi en la personnification de la pénitence. La représentation de cette sainte est importante au XVIII^{ème} siècle car l'idée du repentir est omniprésente. Le programme hagiographique dans lequel elle est insérée présente une tendance clairement post-conciliaire qui répond aux messages promus par la Contre-Réforme, qui combine non seulement à la fois la tradition avec la présence de sainte Cécile, vierge et martyre romaine, représentée devant un orgue feignant d'en jouer, le regard détourné vers le ciel mais aussi, la dévotion locale par le vocable de la Vierge de la Chandeleur. L'attitude de sainte Cécile correspond aux critères promus par la Contre-Réforme. En effet elle symbolise une image extatique que donne la musique sacrée. Le contexte de son martyre illustre parfaitement cet aspect : alors qu'elle se rendait à son supplice, on a considéré jusqu'à la fin du Moyen Âge qu'elle y allait en jouant de l'orgue, ce qui n'était en fait pas le cas étant donné qu'elle cherchait à ne pas entendre la musique qui accompagnait son martyre⁴⁸. Sorte de communion suprême avec « le ciel », elle symbolise le moment où elle accède à cette harmonie si recherchée avec Dieu. Autre aspect dont il faut tenir compte est sa fidélité à la Foi chrétienne qui lui permet de convertir Valérius, promis pour son mariage, ce qui d'ailleurs lui valut son martyre. La réunion de ces deux critères font qu'elle représente l'image de l'âme chrétienne unie à Dieu.

On ne peut parler de saints liés à la Contre-Réforme sans faire référence à saint Thomas d'Aquin, illustre théologien défenseur du dogme catholique. Il symbolise le caractère triomphant⁴⁹ de l'Église catholique sur les hérésies protestantes. Sa situation à l'attique du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès piétinant des hérétiques, sa disposition dans la travée centrale de l'attique du retable de la Vierge de la Chandeleur de l'église paroissiale de Navata, disposé sur un très haut socle et sa représentation dans un médaillon situé sur une des travées latérales de l'attique, ne peuvent que mettre en exergue le caractère victorieux de la foi chrétienne basée sur sa doctrine qui combatta à de maintes reprises les mouvements hérétiques, illustrés d'ailleurs sur le retable de Cadaquès par la chute des livres que les hérétiques tentent de retenir. Sur le retable de Cassà de la Selva, il est figuré parmi trois autres docteurs de l'Église : saint Grégoire, saint Jérôme et saint Bonaventure.

⁴⁸ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., p.79.

⁴⁹ Roig i Torrentó, M^a. A. : *Iconografía...*, op. cit., p. 353.

Grégoire le Grand et Jérôme appartiennent aux côtés d'Augustin et d'Ambroise au groupe des quatre Docteurs de l'Eglise latine. Saint Grégoire, administrateur et réformateur notamment en matière de liturgie sera également un grand théologien, un philosophe ainsi qu'un érudit. Jérôme, connu pour être le traducteur de la Bible d'après la version grecque de la *Septante* et des manuscrits hébreux, plus connue sous le nom de *Vulgate*, symbolise le fondement de la foi chrétienne, car la *Vulgate* fut reconnue comme version officielle de l'Eglise par le concile de Trente. Saint Bonaventure comme saint Thomas d'Aquin, fût proclamé Docteur de l'Eglise beaucoup plus tard. Le premier, décédé en 1274 a été proclamé Docteur de l'Eglise par Sixte IV en 1482 et le second fut canonisé en 1323 et proclamé Docteur en 1567. Les deux saints sont contemporains. En effet Thomas d'Aquin fut reçu comme maître de l'université avec Bonaventure le 15 août 1257⁵⁰. Tous deux défenseurs de leur ordre respectif contre les attaques des maîtres de l'université⁵¹, défendirent également avec sagesse le dogme de l'Eglise catholique en luttant contre l'hérésie protestante. Leur point commun avec saint Martin de Tours, vocable titulaire du retable, se caractérise par la lutte contre l'hérésie. En effet, Martin de Tours, saint fondateur et évêque, luttera contre le paganisme en détruisant des temples païens, convertira les populations, fondera des églises et des monastères, ce qui lui valut le surnom d'« apôtre des Gaules »⁵². Le programme iconographique représenté sur le retable du maître-autel de Cassà de la Selva ne peut que mettre en valeur l'engagement et la victoire de la Foi chrétienne dans sa lutte contre les thèses protestantes et contre les dangers hérétiques que représentent ces dernières.

Les saints que l'on considère comme protecteurs sont également des saints véhiculés par la Contre-Réforme. Considérés comme des intercesseurs auprès de Dieu, ils occupaient une place privilégiée dans la défense des chrétiens contre toutes sortes de fléaux et de maladies. Chacun avait sa spécificité. Ce qui caractérise la dévotion catalane en dehors de la dévotion mariale, c'est l'invocation de saints à caractère « médical » (E. Cortade) et rural. Selon le relevé effectué sur l'ensemble des œuvres conservées et les contrats qui font référence à celles qui ont disparu, on observe une forte fréquence dans la représentation de saint Sébastien et de saint Roch, tous deux invoqués contre les maladies, notamment la peste. Souvent associés sur les retables, ils sont souvent invoqués dans les milieux ruraux. Saint Sébastien ne fait pas

⁵⁰ Duchet-Suchaux, G., Duchet-Suchaux, M. : *Les ordres religieux, op.cit.*, p.282.

⁵¹ Thomas d'Aquin occupait l'une des deux chaires tenues par les dominicains et Bonaventure enseignait à l'université en qualité de maître régent de l'école franciscaine.

⁵² Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p. 241.

uniquement référence à la maladie, en l'occurrence à la peste⁵³. Sa présence sur les retables a également une certaine signification dogmatique. En effet, martyrisé sous Dioclétien, pour ne pas avoir caché son prosélytisme quand à sa chrétienté, il est considéré comme le troisième patron de Rome, après Pierre et Paul. Ce qui amplifie son rôle de saint véhiculé par la Contre-Réforme. Saint Roch, ermite et patron des malades atteints de la peste, est le saint « guérisseur » par excellence. Invoqué pour lutter contre la peste, il est également un pèlerin. C'est d'ailleurs à l'occasion d'un de ses pèlerinages qu'il contracta la peste. La fréquence de leurs invocations s'explique par les différentes épidémies de peste qu'a subi le Principat. Sainte Lucie, vierge et martyre est invoquée à deux reprises dans notre corpus d'œuvres. Victime de la persécution de Dioclétien, son récit légendaire est diffusé par la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Liée à la tradition hagiographique catalane elle est l'objet de nombreux « *goigs* » qui lui sont dédiés⁵⁴. Elle peut être parfois associée à sainte Agathe, qui aurait guéri la mère de Lucie d'une grave maladie⁵⁵.

Enfin, parmi les saints protecteurs les plus invoqués, Isidore le laboureur. Canonisé en 1622, il est le saint patron de la ville de Madrid. Sa légende le cantonne en laboureur miraculeux. Il est souvent invoqué dans la province de Gérone notamment dans les zones à caractère rural. Titulaire d'un retable ou participant d'un programme iconographique, saint Isidore est une constante de l'hagiographie catalane. Invoqué pour lutter contre les mauvaises récoltes, on le trouve parfois associé avec un saint catalan, considéré comme son prédécesseur, saint Galderich, comme c'est le cas des retables de saint Isidore de Vila-Sacra et de Llagostera. Sur ces œuvres, le vocable titulaire est dédoublé et donc renforcé par l'invocation de saint Galderich. Caractère de la double invocation pour se protéger encore plus des mauvaises récoltes, on observe l'importance de la dévotion accordée au caractère protecteur de ces deux saints. On remarque que la construction de ces deux retables (1637 et 1667) se situe à des périodes où l'économie agraire se trouvait dans une situation de crise pour l'un et dans un début de récupération pour l'autre. Une mauvaise récolte supposait de graves problèmes difficiles à surmonter. Dans les saints à caractère rural, saint Antoine de Padoue est représenté avec une certaine fréquence. Contemporain de saint François, il est considéré comme le plus

⁵³ Duchet-Suchaux, G, Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p.309 : saint militaire, on l'invoque pour arrêter les épidémies de peste. Les auteurs précisent que « *ce caractère a été rapproché d'une croyance antique, qui assimilait les épidémies de peste à des flèches décochées par la divinité* ». Ce qui paraît plus vraisemblable est l'interprétation de H. Delehaye, qui mentionne le fait que Paul Diacre « *attribue l'intercession de saint Sébastien la fin de l'épidémie de peste à Rome en 680, et constate d'autre part que Sébastien n'est pas considéré comme le patron des pestiférés avant le VIIème siècle* ».

⁵⁴ Roig i Torrentó, M^a. A : *Iconografía...*, *op.cit.*, p.350

⁵⁵ C'est au cours de son pèlerinage accompagnée de sa mère à Catane au tombeau de sainte Agathe que le miracle se produisit.

grand prédicateur du Moyen Âge. Il prêche la pauvreté, la pénitence, appelle à la vie évangélique. Reconnu pour ses miracles, il est souvent associé à saint François d'Assise, dans le « miracle des poissons » histoire « *calquée sur celle de saint François prêchant aux oiseaux* »⁵⁶. Ils sont aussi liés par leurs visions respectives comme le fait remarquer E. Mâle, « *saint Antoine de Padoue avait porté l'Enfant Jésus, comme saint François avait reçu les stigmates* »⁵⁷ dans les moments extatiques de leurs vies. Saint Antoine de Padoue devient au XVII^{ème} siècle le saint de prédilection de la classe populaire dans toute la chrétienté. Invoqué pour retrouver les objets perdus, il deviendra un saint guérisseur puis un intercesseur par excellence capable d'exaucer n'importe quel vœu.

L'analyse des cultes hagiographiques pratiqués en Catalogne démontre très clairement une inclination vers les saints protecteurs, capables de canaliser les facteurs anxigènes de la population. Parmi ces derniers, on observe une dévotion envers des saintes protectrices, comme sainte Barbe ou sainte Rita (retable du maître-autel de Cadaquès), qui en plus de protéger la population des catastrophes climatiques, leur permettaient de pourvoir à leurs activités professionnelles et de combler ainsi toute espérance. L'association de ces deux saintes, l'une rappelons-le invoquée contre la foudre (sainte Barbe) et l'autre pour les causes désespérées (sainte Rita), sont des saintes à caractère sécurisant dont le culte est dans la mémoire des gens un facteur réconfortant face à l'infortune à laquelle ils peuvent être soumis. Par ailleurs comme le fait remarquer M^a. A. Roig i Torrentó, l'espérance est un élément fondamental pour réussir la victoire de la Foi ; sur le retable de Cadaquès, cette espérance est représentée en la figuration de l'image titulaire, la Vierge de l'Espérance qui est à relier avec sainte Barbe et sainte Rita. En dehors du caractère culturel local, et ce dans le cadre des concepts post-conciliaires, la présence de sainte Rita, augustine, fait référence au caractère unitaire et conforme avec l'esprit de la règle de saint Augustin, soit le concept de l'unité de tous les membres de ne former qu'un dans leur chemin vers Dieu. Il s'agit également d'une allusion au combat de l'Eglise contre les novateurs, étant donné que saint Augustin, outre qu'il fut entre autre évêque, fondateur et Docteur de l'Eglise, va faire preuve d'une activité prodigieuse dans la défense de la Foi, en prêchant, en enseignant dans différentes villes et surtout en combattant les hérésies qui surviennent de toutes parts⁵⁸.

La représentation des personnages bibliques comme saint Anne ou saint Joaquin parfois présents sur les œuvres notamment sur celles dont la thématique fait allusion à l'enfance de la

⁵⁶ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible ...*, op.cit., p. 34.

⁵⁷ Mâle, E. : *L'art religieux après....*, op.cit., p.179

⁵⁸ Duchet-Suchaux, G., Duchet-Suchaux, M. : *Les ordres religieux*, op.cit., p.25 : les hérétiques sont entre autre les manichéens, les donatistes, les pélagiens.

Vierge, rappelle l'importance que revêt la tradition et donc le passé dans les programmes iconographiques. Plus source d'inspiration artistique que symbolique, les artistes du XVIII^{ème} siècle considèrent ces épisodes d'iconographie médiévale comme un récit (E.Mâle) confortant la démarche de l'Eglise dans la mise en valeur du culte marial. Le culte de saint Anne fut revalorisé avec la Contre-Réforme. Intégrée dans le cycle relatif à l'enfance de la Vierge, elle apparaît comme un personnage prédominant, notamment dans sa rencontre avec son futur mari Joachim à la Porte dorée de Jérusalem. Thème incontournable dans la défense du culte marial, ce dernier fut remplacé à partir du XVI^{ème} siècle par le symbole de l'Immaculée Conception, évoquée par la Vierge des litanies descendant du ciel⁵⁹. Face à ces figurations ponctuelles qui rappellent la persistance de la tradition du passé dans cette nouvelle iconographie post-conciliaire, sont représentées des figures dominantes comme celle de saint Jean.

Le rôle des saints fondateurs dans les programmes iconographiques des retables, en dehors de ceux qui sont commandés par les ordres religieux, met en exergue ou rappelle la rénovation de ces derniers dans la politique menée par la Contre-Réforme. Citons à titre d'exemple le cas du retable de saint Narcisse de la cathédrale de Gérone, exemplaire concret de cette politique. En effet la présence de sainte Thérèse d'Avila est une claire allusion dans un premier temps au Carmel réformé dont elle est la fondatrice ainsi qu'à la fondation de la branche féminine de l'ordre de Merci par la figuration de sainte Marie de Cervelló. Dans un second temps, apparaît par la figuration de sainte Thérèse d'Avila, la référence de l'importance de ses écrits et de ses visions extatiques. Les retables commandés par les ordres religieux présentent pour la plupart dans leur programme iconographique l'histoire de l'ordre concerné avec la figuration des saints fondateurs parfois accompagnés de saints ou de saintes liés au fondateur de l'ordre. Observation que je partage totalement avec A. Pérez Santamaria et M^a. A. Roig i Torrentó qui proposent à titre d'exemple le cas des retables du couvent de sainte Thérèse de Vic et de l'Immaculée Conception du monastère de Santa Clara de Gérone. Sur le premier retable est représentée la figure de sainte Thérèse, titulaire de l'œuvre, entourée de saint Jean de la Croix, contemporain de la sainte et réformateur du Carmel avec elle et sainte Claire, contemporaine de saint François d'Assise qui l'a aidé dans son entreprise, et qui fondera l'ordre des Clarisses. Autre exemple tout aussi intéressant, est celui du retable de l'Immaculée Conception du monastère de Santa Clara de Gérone. Œuvre à caractère mixte dans sa représentation hagiographique (saintes fondatrices, saint patron et la figure mariale par la

⁵⁹ Duchet-Suchaux, G, Pastoureau, M. : *La bible et...*, *op.cit.*, p. 29.

présence de l'Immaculée Conception) ce retable est la confluence des courants véhiculés par la Contre-Réforme. Comme le suggère M^a. A. Roig i Torrentó, cet ensemble hagiographique « configure un programme iconographique complet qui s'inscrit pleinement dans la volonté de l'Eglise post-conciliaire »⁶⁰.

Les saints patrons de ville comme saint Narcisse (Gérone) et sainte Eulalie (Barcelone) sont l'objet de dévotions locales. L'histoire de la vie de saint Narcisse étudiée à diverses reprises met en exergue deux miracles qu'il a accompli : dans l'ordre chronologique, lors des persécutions de Dioclétien il se réfugia accompagné de son diacre, saint Félix, chez une pécheresse dénommée Afra, qu'il réussira à convertir et, le « miracle des mouches », qui se produisit à deux reprises, qui caractérise le plus le saint de la ville de Gérone. Les invasions des troupes françaises de 1286 et de 1653 furent fustigées par l'intervention des mouches qui sortirent du corps de saint Narcisse après que ce dernier ait été profané, pour le premier cas, et qui causèrent la mort de nombreux soldats ainsi que de leurs montures. La légende raconte que lorsque les troupes françaises assiégèrent la ville de Gérone en 1653, les mouches sortirent à nouveau du corps de saint Narcisse et tuèrent plus de 2000 soldats français. On observe que le « miracle des mouches » ajoute un caractère protecteur au saint.

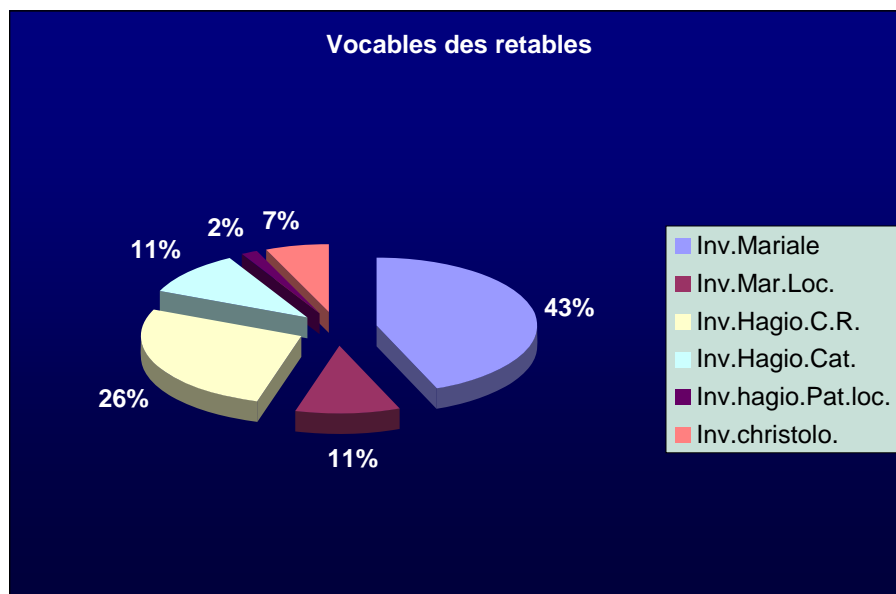
Il existe des saints à caractère politique, tout en étant protecteurs, comme sainte Eulalie, sainte patronne de la ville de Barcelone, qui selon M^a. A. Roig i Torrentó était invoquée aux côtés de sainte Madrona, pour protéger la ville de Barcelone contre les guerres ; les cantiques qui lui sont attribués exaltent la sainte⁶¹. Ce n'est pas inopportun de la retrouver dans des zones géographiques qui ont subies des invasions françaises au cours des différentes étapes de l'histoire de la province de Gérone aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Cela sous-entend qu'en parallèle des nouvelles dévotions issues de la Contre-Réforme, en apparaissent d'autres, de type local à caractère différent. Les vocables des saints patrons d'églises sont également sources de dévotions, notamment dans l'invocation des retables destinés au maître-autel. En dehors des invocations mariales, on observe que sur 32 cas dont nous avons pu identifier les saints titulaires de retables, les principaux vocables sont : saint Martin de Tours et saint Etienne pour les plus représentés, suivi à égalité de saint Michel, saint Christophe, sainte Eulalie, saint Pierre et saint Félix⁶². A l'image de cette tendance, l'analyse de l'ensemble des vocables des retables, maître-autels et chapelles, met en évidence deux tendances prédominantes : les invocations mariales et les vocables hagiographiques liés à la Contre-

⁶⁰ Roig i Torrentó, M^a.A. : *Iconografía...*, *op.cit.*, p.335.

⁶¹ Roig i Torrentó, M^a. A. : *Iconografía...*, *op.cit.*, p.347.

⁶² Annexe I.1, tableau 15, p. 1159.

Réforme. Les dévotions locales, en considérant les retables dont les saints patrons sont catalans (sainte Eulalie et sainte Narcisse) représentent une valeur de 13% (secteur 16). Cette étude conforte l'hypothèse émise par M^a. A. Roig i Torrentó qui consiste à considérer que l'Esprit de la Contre-Réforme est présent sur l'ensemble des œuvres, la tradition locale séculaire étant immergée dans ces directives post-conciliaires.



Secteur 16⁶³

L'étude des caractéristiques hagiographiques des saints liés à la Contre-Réforme montre une certaine tendance à faire prévaloir la tradition combinée aux directives de la Contre-Réforme, selon le lieu, le moment, la dévotion, le commanditaire de l'œuvre. On observe que la place occupée par les saints patrons, les saints fondateurs et les saints catalans, suggère un certain équilibre dans les programmes iconographiques en fonction de la dévotion et du culte pratiqué⁶⁴. L'hypothèse de M^a. Assumpta Roig i Torrentó qui considère que la tradition locale séculaire reste incluse dans les directives de la Contre-Réforme, combinant ainsi des saints catalans avec des figures hagiographiques prédominantes de l'Eglise (par exemple comme la présence des quatre docteurs de l'Eglise latine dans le même programme iconographique), forme un sous-ensemble de l'ensemble théorique et dogmatique de la

⁶³ Inv. mariale = Invocations Mariales ; Inv.Mar.Loc. = Invocations Mariales Locales ; Inv. Hagio. C.R. = Invocations Hagiographiques véhiculées la contre-réforme ; Inv. Hagio. Cat. = Invocations Hagiographiques Catalanes ; Inv. Hagio. Pat. Loc. = Invocations Hagiographiques Patronales Locales ; Inv. Christolo. = Invocations Christologiques.

⁶⁴ Annexe I. 1, tableau 16, p.1160.

Contre-Réforme dans une perspective pratique, correspond tout à fait à l'état d'esprit de la religiosité catalane. L'application des directives de la Contre-réforme qui consiste à exalter tout ce que les novateurs réfutaient, est mise en valeur sur les retables catalans. Le sacrement de l'Eucharistie apparaît sous la forme de la Cène qui symbolise l'institution de l'Eucharistie, comme on peut l'observer sur un des panneaux latéraux du retable du maître-autel de l'église paroissial d'Arenys de Mar, sous la forme du pélican ranimant ses petits, ou encore par la représentation des grains de raisins dans les guirlandes hélicoïdales qui entourent les colonnes torsées. L'insertion de tabernacles de plus en plus imposants dans les retables contribua à exalter encore plus la thématique eucharistique. Le Saint Sacrement de l'Eucharistie, grande dévotion dans la Catalogne des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, qui se concrétise entre autre par le nombre de nouvelles confréries consacrées à cette dévotion et intimement lié à la fête du Corpus⁶⁵, représente la forme dogmatique de la communion des apôtres. On peut donc considérer que les programmes iconographiques des retables catalans sont inscrits dans la perspective des directives pleinement post-conciliaires tout en gardant un caractère traditionnel savamment combiné avec la dévotion locale.

2 – De la tradition iconographique médiévale à la nouvelle iconographie

Notre étude démontre qu'il a existé une période de transition. Les premiers éléments arrivent assez tôt dans la région et, même si la période d'apogée se situe aux alentours de 1680, le baroque catalan n'est peut-être pas si tardif. Certes, l'avènement de plusieurs facteurs en matière de dogme issus du concile de Trente ont influencé la plastique et l'architecture des retables, étant donné qu'il fallait adapter le support à l'ampleur et aux mouvements des programmes iconographiques d'alors. Il serait imprudent de considérer que l'Eglise a dirigé l'art lors de cette période, car comme nous venons de le voir, elle a concilié les thèmes issus des textes apocryphes entre autre de la *Légende dorée*, qui ont inspiré beaucoup d'artistes, sans imposer véritablement le côté drastique des textes conciliaires en voulant ramener la décence dans l'art religieux. Lors de la dernière session du concile de Trente, en 1563, il fut décidé de proscrire toute image qui pouvait s'inspirer d'un dogme apocryphe susceptible d'égarer les fidèles, qui pouvait être impure et insolite. La nudité était évidemment bannie, tout en étant autorisée sous une nouvelle figuration notamment dans les scènes de la Passion telles la Flagellation, la Crucifixion ou parfois dans la scène de la Résurrection. Cependant

⁶⁵ Roig i Torrentó M^a. A. : *Iconografía...*, *op.cit.*, p. 321.

dans le contexte de lutte hérétique dans lequel elle se trouvait, l'Eglise fut disposée à accepter comme recevables les différentes figurations artistiques quelles que soient les sources d'inspiration à partir du moment où ces dernières répondaient à ses demandes afin de pouvoir communiquer à travers l'image le message qu'elle souhaitait transmettre aux fidèles. Cela sous-entend que l'Eglise malgré les décisions prises par le concile de Trente se montra en réalité peu sévère pour les traditions apocryphes, promouvant ainsi un nouvel esprit dans l'art. Incitée à développer les cultes que le protestantisme proscrivait, l'Eglise va faire de l'art son allié dans sa lutte pour la Foi chrétienne. C'est ainsi que l'on assistera à l'exaltation du culte marial, du culte hagiographique, à la naissance de nouvelles dévotions comme celles de l'archange, des anges et de l'ange gardien. Des personnages considérés comme secondaires dans l'iconographie médiévale deviendront protagonistes lors de la Contre-Réforme, tel saint Joseph qui passa d'un rôle passif à celui de protecteur où encore la nouvelle configuration de la sainte famille, la nouvelle Trinité, la représentation de l'extase et de la vision. Cependant malgré ces caractères novateurs pour la plupart, on observe l'omniprésence de l'iconographie médiévale ou traditionnelle, qui se traduit par la représentation de l'extase des saints appartenant à l'ancienne iconographie, des martyres ou des allusions à ces derniers par la figuration de saints et de saintes martyrs romains qui appartiennent à l'iconographie traditionnelle. L'iconographie ne représente plus le miracle en tant que tel comme c'était les cas à l'époque médiévale mais son caractère surnaturel. Malgré ses innovations et la sélection dans les thèmes, on observe que l'iconographie post-conciliaire présente des éléments traditionnels. E. Mâle considère que la nouvelle iconographie se caractérise par deux tendances où l'Ancien et le Nouveau Testament se côtoient et forme ainsi la base des programmes iconographiques. Selon E. Mâle, les scènes religieuses du XVII^{ème} siècle présentaient une certaine uniformité, réitérative dans les principaux thèmes religieux dans lesquelles apparaissaient deux tendances : « la tradition du passé et l'esprit des temps nouveaux » ; autrement dit, une tradition provenant du Moyen Âge qui entretenait l'Esprit des textes apocryphes et notamment celui de la *Légende dorée* ainsi que le culte des saints et l'autre s'apparentant au langage allégorique et symbolique. Cela se concrétise par un certain nombre de différences dans la représentation de certaines scènes, notamment celles référant aux cycles marial et christologique. L'Annonciation du XVII^{ème} siècle revêt un caractère beaucoup plus surnaturel que celle du Moyen Âge, plus intime et profondément touchant ; la Nativité du Moyen Âge se trouve commuée en une Adoration des Bergers, dans laquelle la Sainte Famille n'est plus abandonnée dans une étable mais devient le centre d'intérêt car elle présente le Fils de Dieu qui pour la première fois est reconnu par les hommes ; la Fuite en

Egypte, qui dans la nouvelle représentation iconographique exalte le rôle de saint Joseph, devenu protecteur de la Vierge et de l'Enfant⁶⁶. Certains retables catalans présentent sous différents aspects cette dualité iconographique. Citons à titre d'exemple les retables de la Crucifixion et de l'Annonciation de la cathédrale de Gérone. La lecture syntaxique de l'œuvre met en présence cette « cohabitation » iconographique représentée sur le retable de la Crucifixion. Vocabulaire à caractère christologique, rehaussé par la présence du Purgatoire, cette œuvre met en valeur l'ultime étape de la Passion, la Crucifixion. Lorsqu'on observe la représentation du Purgatoire au niveau de ce que l'on considère comme une prédelle, on observe que les âmes sont figurées au milieu des flammes, demandant des prières. Cette typologie correspond au Purgatoire de la fin du Moyen Âge, par opposition à celle de la fin du XVI^e siècle, dans laquelle la Vierge aux côtés du Christ recevait les âmes que les anges venaient lui présenter. Donc on considère cette représentation comme traditionnelle, provenant du passé. Face à cela, si on observe la toile qui sert de fond à la Crucifixion, on remarque la présence d'anges figurés avec les instruments de la Passion, dans la perspective d'y faire allusion, sur un arrière plan suggérant une profonde tristesse. Le ciel est sombre et ténébreux, menaçant, il envahit la terre au moment où le Christ expire. Cette représentation correspond tout à fait à celle du XVII^e siècle, où les artistes fidèles aux Évangiles donnaient cette impression de fin de monde à l'heure où le Christ meurt. L'autre cas est celui de la scène de l'Adoration des Bergers du retable de l'Annonciation de la cathédrale de Gérone. Rappelons que selon les critères d'E. Mâle, cette nouvelle nativité, plus riche en personnages ôte toute humilité et ferveur à celle qui était figurée au Moyen Âge. Cependant si on observe la scène de l'Adoration des bergers, on remarque que la composition présente un caractère iconographique mixte mais aussi complexe. En effet, certains éléments nous amènent à constater cette dualité où le caractère traditionnel côtoie la spécificité novatrice. La présence du bœuf et de l'âne, que la nouvelle iconographie a tendance à éliminer ou à dissimuler, les représente placés au second plan, au-dessus de l'Enfant qui vient de naître. On remarque que l'âne réchauffe de son souffle le nouveau-né. Parfois c'est le bœuf ou tout simplement les deux. Ce détail concernant l'âne ou le bœuf n'est précisé dans aucun des évangiles. Le fait que ce soit l'âne qui réchauffe le nouveau-né n'est peut-être pas inopportun. En effet, valorisé par les évangiles apocryphes, il a joué un rôle important dans la scène de la Fuite en Égypte. Les évangiles canoniques le considèrent comme la monture du Sauveur lors de son entrée dans

⁶⁶ Delumeau, J. : *Rassurer et...*, *op.cit.*, pp. 340-351 : l'auteur présente une étude sur la promotion du culte de saint Joseph.

Jérusalem, symbole d'humilité, de courage, de patience et de pauvreté⁶⁷. Peut-être l'artiste ou le commanditaire ont-ils voulu rappeler le rôle que ce dernier a joué dans la vie du Christ lors de son enfance et de sa vie publique. Par ailleurs la présence du bœuf et de l'âne rappelle que le Fils de Dieu était né dans une étable. L'autre caractéristique traditionnelle se manifeste par les attitudes adoptées par la Vierge et Joseph. Dans la nouvelle iconographie, la Vierge n'est plus représentée les mains jointes en train de prier et Joseph passe au second plan, généralement dans l'ombre de l'étable. Dans cette scène, les personnages de Marie et Joseph sont tout à fait de type traditionnel : la Vierge est en attitude de prière regardant son Fils, ne le présentant pas aux bergers, comme au XVII^{ème} siècle, et Joseph le contemple avec respect. Par ailleurs le contexte décoratif dans lequel la scène est représentée, est difficile à définir de façon exhaustive. En effet, sur le côté gauche de la composition on remarque la présence d'élément d'architecture, qui rehausse l'aspect humble de l'étable primitive que l'on représentait au Moyen Âge. Puis, en allant progressivement vers le côté droit de la composition, on constate que le cadre se démunie des éléments architecturaux laissant apparaître les personnages dans un cadre non délimité par une structure conférant ainsi une atmosphère indéfinissable. Les éléments qui configurent la nouvelle iconographie se caractérisent par la présence des bergers qui augmentent le nombre de personnages et confèrent ainsi à la scène le caractère novateur de la Nativité humble et démunie du Moyen Âge. La reconnaissance du Fils de Dieu est effective certes mais dans cette représentation elle garde son caractère humble et fervent. Cette scène démontre parfaitement la combinaison entre les deux types iconographiques, dans lesquels l'esprit du passé persiste aux côtés de l'esprit des temps nouveaux qui malgré la ferveur dont il a bénéficié ne réussit pas à éliminer totalement la persistance du passé et que des artistes comme Pau Costa, considéré comme un homme pieux, restent fidèles aux évangiles. C'est entre autre une des raisons pour laquelle l'Eglise a pu maintenir sa politique dogmatique dans la représentation artistique, grâce à la piété de la majorité des artistes qui surent parfois concilier les deux tendances iconographiques, respectant ainsi les habitudes traditionnelles des fidèles tout en mettant en valeur les directives de la Contre-Réforme. Dans une société profondément catholique et traditionnelle comme celle qui caractérise la Catalogne, il est inévitable que les programmes iconographiques devaient répondre à toutes les attentes conciliant à la fois les directives de la Contre-Réforme et l'importance de la tradition sans omettre le caractère prédominant des dévotions locales.

⁶⁷ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit.,p.25

II – LA RELIGIOSITE BAROQUE CATALANE

Le concept de Contre-Réforme suppose l'existence d'une réforme. Selon les termes de Joan Bada, « la réforme est le produit de la scission de la foi et de l'Eglise par l'œuvre du protestantisme »⁶⁸. Cela sous-entend l'avènement d'une nouvelle forme d'un christianisme réformé qui fera face au christianisme catholique qui luttera pour garder son intégrité.

Au XVIème siècle, certains pays d'Europe sont particulièrement déchirés par de violents courants d'idées. L'Eglise perdait son crédit ne serait-ce que par le comportement égaré de certains de ses membres qui allaient jusqu'à oublier leurs devoirs essentiels. Malgré l'entreprise de certains papes à vouloir redresser de tels égarements, la situation va s'aggraver, ce qui provoqua des mouvements de réforme au sein même de l'Eglise dans le dessein de ramener le clergé et les fidèles à une pratique du christianisme originel. Une telle attitude sous-entendait que parfois certains allèrent à l'encontre de l'autorité ecclésiastique. C'est ainsi que la réforme protestante, engagée par Luther remit en cause l'héritage spirituel du Moyen Âge. Partant de l'idée que tout chrétien peu librement interpréter l'Ancien et le Nouveau testament, il affirma que les enseignements de l'Eglise n'étaient pas indispensables et remit en cause l'autorité du pape⁶⁹. Il publie en 1517 ses 95 thèses sur les indulgences. C'est à partir de ce moment là que Luther s'opposa ouvertement à l'Eglise catholique et fut considéré comme hérétique. Seulement lorsque le pape Léon X lança contre lui la bulle d'excommunication, le 15 juin 1520 et publiée en Allemagne le 17 novembre 1520, les idées de Luther avaient pris une certaine importance en Allemagne et dans plusieurs pays d'Europe⁷⁰. Face à ce nouveau mouvement de pensée qui semblait prendre chaque fois plus d'importance, l'Eglise y répondit en engageant un mouvement parallèle qui renouvela la vie chrétienne et la spiritualité dans son sein même : la Contre-Réforme. Elle s'opposa d'une manière solennelle au protestantisme en convoquant un concile œcuménique : le concile de Trente (1545-1563). Les deux objectifs de ce dernier étaient de préciser les vérités de la foi ou dogmes que tout catholique devait considérer comme indiscutables, et ramener les protestants à l'Eglise catholique. Le premier objectif fut atteint étant donné que le protestantisme était officiellement condamné. Le concile établit les dogmes dans la profession de Foi issue de Trente. Quant au second objectif, il n'a

⁶⁸ Bada, J. : « *La contrarreforma* », in *La cultura catalana del renaixament a la il·lustració*, cycle de conférences fet al CIC de Terrassa, curs 1981-1982, éd. Pub. Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997, p. 74.

⁶⁹ Delumeau, J., Wanegffelen, T. : *Naissance et affirmation de la Réforme*, éd. P.U.F., 9^{ème} édition, Paris, 1998, p.36 : les auteurs font référence à la « dispute de Leipzig », discours prononcé par Luther le 22 février 1519 qui remettait en cause la puissance pontificale, ce qui amena la rupture entre Luther et le pape.

⁷⁰ Delumeau, J., Wanegffelen, T. : *Naissance...., op.cit.*, p.37.

pas totalement atteint le but qui lui était fixé, car seuls quelques pays comme la Pologne ou encore l'Autriche redevinrent catholiques après avoir pendant un certain temps adhéré au protestantisme. Pour une meilleure diffusion du dogme catholique, le concile dota l'Eglise d'un clergé digne de ses aspirations et des devoirs religieux dont il serait désormais chargé. Par ailleurs, l'Europe du début du XVII^{ème} siècle est divisée à la suite des guerres de religion. On se trouve dans un contexte d'inquiétude générale dans lequel ces deux courants n'en reflètent que le fondement. Il est indubitable que l'art va suivre cette évolution. Venu de Rome, pays en paix au milieu de cette Europe en guerre, le baroque sera surtout diffusé dans les pays où la soumission au concile de Trente était évidente et constituait un lien culturel commun.

1 – La Contre-Réforme et sa réception

Dans une société profondément religieuse comme l'était la société espagnole, la Contre-Réforme ne pouvait avoir qu'un effet probant. Les historiens s'accordent à dire que la participation des ordres religieux, notamment des ordres mendiants, quant à la diffusion de cette dernière fut fondamentale⁷¹. L'étude faite par Joan Bada révèle l'importance du développement de ces derniers. En effet la structure religieuse représentait en Catalogne au XVI^{ème} siècle, une valeur de 20 % des monastères existants alors dans la péninsule. Au XVII^{ème} siècle, on constate en Catalogne une augmentation fulgurante du nombre de couvents de frères mendiants, qui au XVI^{ème} passe de 21 à 189 établissements⁷². On assiste à un nouvel essor des communautés religieuses. Les anciens ordres vont se développer encore plus, en multipliant la création de nouveaux monastères et couvents tandis que se fondent les nouveaux ordres religieux promus par la Contre-Réforme. Parallèlement à cet élan communautaire, on observe l'instauration de séminaires et d'institutions religieuses destinés à enseigner les nouvelles directives dogmatiques post-conciliaires. La Contre-Réforme débute en Catalogne par le concile provincial de Tarragone de 1564, annulé par Philippe II⁷³, pour avoir été célébré sans l'approbation et le contrôle de la couronne. Le résultat en fut qu'il fallut

⁷¹ Emile Mâle considère que les jésuites étaient l'incarnation de la Contre-Réforme, car ils affirmaient ce que le protestantisme niait, les carmes prévalaient de leur primauté en tant qu'ordre le plus ancien, les augustins se disaient plus anciens que les dominicains et les franciscains, les trinitaires et l'ordre de Merci apportèrent à l'art religieux histoires et légendes, les minimes fondés par saint François de Paule, représentaient l'ordre le plus austère de tous les ordres mendiants (Mâle, E. : *L'art religieux après...*, *op.cit.*, pp.430-500)

⁷² Bada, J. : « *La contrarreforma...* », *op.cit.*, p.79.

⁷³ Concernant la politique ecclésiastique suivie par Philippe II, voir l'ouvrage d'Ignasi Fernández Terricabres, *Felipe II y el clero secular. La aplicación del concilio de Trento*, éd. Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000.

attendre les directives de la « *Cámara de Castilla* », pour qu'une seconde session célébrée à Barcelone officialise l'événement. La majorité des historiens catalans sont unanimes sur le fait que la Catalogne, malgré la proximité avec la France et sa facilité d'accès par la voie maritime, n'a pas eu réellement de foyers protestants suffisamment dangereux pour mettre en péril l'Eglise catalane. Les mesures prises par Philippe II pour empêcher la pénétration des mouvements protestants dans la péninsule feront que ces derniers auront peu d'incidences dans le Principat.

Afin d'éradiquer les différents canaux de pénétration dans le Principat – la voie maritime, la zone frontalière, émigration des huguenots français à partir de 1559⁷⁴, et le contact des étudiants catalans avec les étudiants de Montpellier, université dans laquelle ils allaient étudier la médecine –, Philippe II va interdire que les sujets de la couronne espagnole aillent étudier en France et que des français viennent enseigner en Espagne. Cette politique protectionniste s'applique également à la Catalogne puisqu'en 1561, Philippe II donnera un premier avertissement au vice-roi de Catalogne qui se traduira par une interdiction absolue de sortir du Principat pour aller étudier en dehors du pays afin d'éviter tout contact et donc une éventuelle influence des étudiants français qui sont en majorité calvinistes⁷⁵. Dans un premier temps on va assister à une politique de censure qui a pour but de combattre la contrebande dissimulée des livres, d'empêcher que l'immigration occitane prenne de l'ampleur et surtout d'éviter ou de limiter toutes les influences de la pensée protestante⁷⁶. La politique répressive sera effective entre 1565 et 1570. Josep Clara i Resplandis, cite pour illustrer cette période répressive entreprise par le Tribunal du Saint Office de Barcelone les travaux de Juan Blázquez qui comptabilise entre 1539 et 1803 plus de quarante procès destinés à des individus qui vivaient dans la province de Gérone. Il apparaît que le Tribunal du Saint Office persécuta pendant cette période 796 hommes et 25 femmes pour délit de « *luteranisme* »⁷⁷. Ces considérations générales étant précisées, on est en mesure de constater que la pénétration de la pensée protestante, n'eut pas autant d'impact en Catalogne comme on aurait pu le penser étant donné sa situation limitrophe et frontalière avec la France et sa facilité d'accès par les voies

⁷⁴ Paix de Cateau-Cambresi

⁷⁵ Bada, J. : « *La contrarreforma* », *op.cit.*, p.84.

⁷⁶ Soldevila, F. : *Síntesis...*, *op.cit.*, p. 218 : l'infiltration des huguenots venant du Midi de la France et les liens qu'ils avaient avec le brigandage catalan, accrurent la crainte relative au développement des influences hérétiques. Cependant malgré la présence de quelques protestants notoires en Catalogne, comme Pere Galès (1537-1595) professeur de philosophie et respecté par les savants de l'époque, décédé dans les prisons de l'Inquisition à Saragosse, il n'en demeure pas moins que l'orthodoxie religieuse des catalans triompha de tous les doutes.

⁷⁷ Clara i Resplandis, J. : *Els protestants, Quaderns de la Revista de Girona*, n° 53, éd. Diputació de Girona/ Caixa de Girona, Olot, 1994, p.17.

maritimes pouvant favoriser ainsi le développement de foyers considérés comme hérétiques par l'Eglise catholique. A partir de ces données, on est amené à s'interroger sur l'origine des facteurs de diffusion et de pénétration de la Contre-Réforme dans le Principat.

Il est un fait reconnu que les ordres religieux contribuèrent à exalter dans un certain sens les dogmes « tridentins » ne serait-ce que par leurs écrits et la représentation de leurs programmes iconographiques sur les retables qui ornaient leurs églises, qui mettaient en exergue des visions, des extases mais aussi des légendes. Ils relancent l'activité artistique sous l'égide d'une culture religieuse nouvelle basée sur des nouvelles dévotions d'après les directives établies par la réforme post-conciliaire. Cette forme d'art religieux contribuait à mettre en valeur les aspirations de l'âme, dans une société où le salut de l'âme était omniprésent dans l'imaginaire collectif. Il est certain que les ordres religieux implantés en Catalogne eurent une influence considérable dans la pensée religieuse de l'époque⁷⁸. Les monastères, les couvents et les églises urbaines et rurales seront les promoteurs d'un art d'une richesse plastique notable, qui non seulement correspondra au goût populaire mais aussi sera le facteur décisif dans la diffusion de ce dernier. Cependant ils ne constituaient pas le seul vecteur de transmission. Les travaux de M^a. A. Roig i Torrentó concernant cette question mettent en valeur le rôle important que le clergé séculier va avoir à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle dans la vie chrétienne qui fera passer au second plan le clergé régulier dans l'entreprise de son action militante, notamment dans le milieu rural. L'auteur présente les principaux ordres religieux dont l'influence a été fondamentale dans le Principat, notamment dans la représentation de sa production artistico-culturelle : les augustins, dont le fondement était basé sur une théologie qui orientait la doctrine vers la morale, « *la charité étant la vertu par excellence* » ; les carmélites, ordre purement contemplatif et mendiant, dont l'influence fut importante en Catalogne par les écrits de sainte Thérèse d'Avila ; les dominicains, promoteurs du culte de la Vierge du Rosaire furent les premiers à tenter « *d'élaborer une théorie rationnelle de la mystique* » par la pensée de saint Thomas d'Aquin, figure clé d'une « *piété objective, spéculative et doctrinale* » ; les franciscains, promoteurs de l'Immaculée Conception, considèrent la théologie comme une science qu'ils dissocient de la spiritualité. Malgré cette différence conceptuelle avec les dominicains, la finalité de ces deux ordres était le salut de l'âme ; les capucins et les minimes, ordres les plus austères, combinent à Gérone

⁷⁸ Barraquer y Rovirolata, C : *Las casa religiosas...., op.cit.* : l'auteur présente en deux volumes une étude sur les ordres religieux localisés dans le Principat. Il démontre l'importance de ces derniers et fait également une description des institutions qu'il a visité. Il dénombre, sans compter les institutions des branches féminines, un total de 22 établissements répartis de la façon suivante : 16 couvents à Barcelone, 9 à Gérone, 8 à Vic et à Lérida et 7 à Tortosa et Tarragone.

la dévotion des « *Quarante heures* »⁷⁹ et celle de l'Eucharistie, prêchée par les frères de l'ordre, sans oublier la dévotion à la « *Divina Pastora* », sainte patronne des missions des capucins en Catalogne ; l'ordre de Merci et les trinitaires se caractérisent aux XIIIème et XIVème siècles par leur dévotion au « *ministère de la charité corporelle* ». Ils introduisent dans l'Eglise la compassion humaine ; pour les jésuites, l'auteur souligne le caractère plus ouvert de la pensée religieuse en comparaison avec celle des dominicains et met en valeur la contribution que les jésuites ont apporté dans divers domaines⁸⁰. Il apparaît comme un fait évident que la clientèle la plus importante dans la commande de retables est d'origine religieuse. L'analyse faite dans le chapitre I démontre que c'est le groupe social qui commande le plus d'œuvres. Cependant il est nécessaire d'établir certaines nuances au sein même du groupe. Les données dont nous disposons mettent en valeur le rôle des recteurs de paroisses, vecteurs essentiels dans les communautés rurales, qui à titre particulier ou associé aux confréries, à certaines corporations et aux fidèles influent non seulement sur la commande de l'œuvre, mais aussi indirectement sur son programme iconographique. Il suffit de se référer au discours proposé par le recteur de l'église paroissiale Sant Salvador de Bianya, dans le cadre de la proposition d'instaurer un retable au sein du temple⁸¹ pour se rendre compte du rôle prépondérant qu'a ce dernier. En effet, son discours met en exergue la dévotion du lieu concerné, suite à une apparente demande locale, tout en glorifiant le bienfait de cette dernière dans les moments les plus difficiles de la vie d'un individu. Il apparaît évident que le recteur Joan Ferrer, afin d'incliner les paroissiens à participer à la confection d'une œuvre qui dotera leur église d'un support qui rappellera à tout un chacun l'importance de la religion catholique et de ses « bienfaiteurs », fait prendre conscience à la collectivité, profondément religieuse quelle que soit la classe sociale à laquelle elle peut appartenir, de la nécessité absolue de fabriquer un retable devant lequel ils pourront se réunir pour prier :

« mos parochians en moltas ocasions en pntia de uns y altres en tractat y parlat la necessitat tenim en esta sta. isgla. tan 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 maravellas que Deu nos fa mercè obrar en dita isgla., ahont com tinc dit falta un retaula en lo altar major y sacrari (...) y tots vosaltres responen que

⁷⁹ Jiménez Sureda, M. : *L' església.....*, op.cit., pp.353-354. L'auteur analyse la pratique des « Quarante Heures » à Gérone.

⁸⁰ Roig i Torrentó, M^a. A. : *Iconografía....*, op.cit., pp.102-147.

⁸¹ CD-R 1, annexe n°97, p. 1358.

seria be, per tant ara nos som resolts de ajuntarnos (...) en primer lloc me oferesch jo de mos dines pera animarvos a tots a donar cent lliuras (...) »⁸².

Le contrat de la fabrication du retable daté du 4 avril 1653, soit une quinzaine de jours après que le père Joan Ferrer ait réuni ses paroissiens, présente la composition du programme iconographique de l'œuvre :

- le tabernacle sur lequel sera représenté « Le Sauveur », Melchisédech et Aaron sur les portes latérales, ainsi qu'un ostensor, sera disposé au niveau du premier registre,
- la Transfiguration sera représentée au second registre,
- le Christ avec Marie et Jean (probablement la Crucifixion) seront figurés au registre le plus haut (l'attique)
- les quatre Docteurs de l'Eglise latine seront placés chacun sur un piédestal, au premier registre aux côtés de saint Roch et de saint Sébastien,
- saint Etienne et saint Guillaume seront placés chacun dans une niche, au niveau du premier registre
- saint Antoine de Padoue et saint François seront placés chacun dans une niche, au niveau du second registre.

Retable à thématique christologique (on considère que la Transfiguration est celle du Christ étant donné le vocable du retable), cette œuvre présente un programme qui reflète parfaitement la mentalité de la Contre-Réforme. La présence des quatre Docteurs de l'Eglise latine rappelle les fondements dogmatiques. Les thèmes eucharistiques sont mis en valeur tout d'abord par l'insertion du tabernacle, support évident pour l'exaltation du thème mais aussi par la représentation de Melchisédech lié à l'histoire d'Abraham. En effet alors qu'Abraham se sépare de Loth son neveu (Gn 12), ce dernier ayant été capturé par une troupe de pillards alors qu'il se rendait vers Sodome et Gomorrhe, Abraham disperse ses ennemis. Le grand prêtre Melchisédech, lui apporte alors du pain et du vin, première représentation symbolique de l'Eucharistie pour les chrétiens. La rencontre avec Melchisédech est donc considérée comme un symbole purement eucharistique⁸³. La présence d'Aaron associée à celle de Melchisédech rappelle le côté traditionnel. La tradition a fait d'Aaron « le grand prêtre par excellence ». Il est souvent représenté avec la baguette fleurie (Nb 17, 16-26), allusion au

⁸² CD-R 1, annexe n°97, p. 1358.

⁸³ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible et...*, op.cit., pp.12-13.

miracle qui se produisit et qui fit que Dieu le distingua par ce dernier. Figuration qui au Moyen Âge symbolisait la virginité de la Vierge, la baguette fleurie deviendra également le symbole de la croix du Christ⁸⁴. Saint Antoine de Padoue et saint François, rappellent entre autres les visions en relation avec le Christ que chacun eut et qui représentèrent le moment le plus extatique de leur vie. La Transfiguration, moment de glorification du Christ, la Crucifixion à l'attique en présence de Marie et de Jean, la présence de saints protecteurs comme saint Roch et saint Sébastien, forment un programme représentatif de la mentalité de l'époque où l'on conciliait à la fois le dogme, les miracles, le martyr, la protection et la dévotion.

Comme nous l'avons signalé ultérieurement, la politique diocésaine, correspondait aux directives de la Contre-Réforme, en réorganisant la vie ecclésiastique par la formation de nouveaux prêtres selon les directives de Trente, en promouvant un renouveau dans le mobilier liturgique, notamment dans la conception des retables qui devaient refléter les nouvelles normes. Par ailleurs comme le démontrent les vocables et les dévotions de la plupart des ermitages, des sanctuaires, des chapelles, des églises et de la cathédrale de Gérone, sans omettre le nombre de confréries de la Vierge du Rosaire, celles de la Vierge aux Douleurs et celles du Saint-Sacrement, on ressent une profonde dévotion destinée à l'invocation mariale et à l'Eucharistie, ainsi qu'aux Âmes du Purgatoire. Cela sous-entend que ces dernières répondaient aux directives de la Contre-Réforme. Il suffit d'observer le développement des lieux de culte (sanctuaires, chapelles etc.), la pratique des processions, les fêtes des saints, la multiplication des retables, pour se rendre compte de la participation du fidèle à la vie paroissiale et de son accomplissement dans la vie chrétienne. La société d'alors dans la ville de Gérone était empreinte d'un profond sentiment religieux. Les processions, et notamment celle du Corpus, constituaient l'élément central de la festivité. Lorsqu'on analyse le livre des cérémonies de la ville de Gérone daté de 1708⁸⁵, on observe l'existence de 25 cérémonies réparties entre les processions dévotionnelles et les rites cérémonieux des fêtes pratiquées dans la ville de Gérone :

- « *Dia de S^t Narcís, patro de esta ciutat, als 18 mars,*
- *Dia de la festivat del Patriarca St Joseph als 19 mars,*
- *Festa del Angelich Dr St Thomas d'Aquíno,*
- *Dia del Corpus Sant,*
- *Divendres Sant,*
- *Dia de Pascha de Resurrectio,*

⁸⁴ Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M. : *La bible ...*, op.cit., p.11.

⁸⁵ A.H.M.G. : *Ceremonials de los jurats 1708*, registre n°4 bis.

- *Segona Festa de Pascha,*
- *Die de Sant March als 25 abril,*
- *Festa fa la ciutat al gloriós Martír y Patro St Narcís,*
- *Festa del Molt Iltre capitol fa als Sts Quatre Martírs,*
- *Dimars ante vigilia de Corpus,*
- *Die de Corpus,*
- *Diumenge infra octava del Corpus,*
- *Cap de Octava de Corpus,*
- *Die de Nostra Señora del Carme,*
- *Die de S^t Ignací,*
- *Festa de la Assumptio de Nostra Señora,*
- *Dia del cap de octva de la Assumptio de Nostra Señora,*
- *Die de St Bernat,*
- *Crida de la fira del glorios St Narcís,*
- *Dia de la festa del S^t,*
- *Festa de Nostra Señora del Patrocini,*
- *Crida de la fira de S^t Nicolas,*
- *Vigilia y dia de la festivitiat de la Inmaculada Conceptio de Maria Santíssima Sra Nostra ».*

On constate qu'en matière de processions et de fêtes, la ville de Gérone célèbre, en dehors du saint patron de la ville, les cultes véhiculés par les directives post-conciliaires. Parallèlement à cela, il faut tenir compte du rôle actif de la cathédrale de Gérone en matière de demande de biens artistiques. La façade et les retables qui la décorent en sont une démonstration évidente. Si on établit un lien avec les vocables et les programmes iconographiques représentés sur les retables de la cathédrale de Gérone, et les quelques retables qu'on a pu identifier dans les couvents ou monastères de la ville, on observe que la pénétration de la réforme catholique a atteint par l'image la communauté urbaine. La religiosité populaire est ainsi reconduite et se concrétise par une manifestation évidente de la tradition dans la culture populaire (promotion des fêtes comme celle de l'Assomption, de l'Immaculée Conception, du Corpus...), au moment où l'on créait des nouvelles dévotions comme celle de saint Joseph, à laquelle la municipalité de Gérone participait depuis le 3 novembre 1650 :

« *Ab lo Concell General celebrat als 3 Novembre 1650 fou deliberat per las rahons en dit Concell General expressades acistisen los jurats Concistorialment en la Festa fa el Monestir del Glorios S[an]t encara que no conviden y van (...)* »⁸⁶.

La pratique des processions, des différentes célébrations, des fêtes à caractère religieux et les actes liturgiques qui les accompagnent, est synonyme d'une assimilation parfaite de cette nouvelle culture post-conciliaire qu'est la Contre-Réforme, indicateur incontestable d'une religiosité populaire urbaine.

L'essor des nouvelles dévotions n'est pas uniquement le fait de la communauté religieuse. En dehors des confréries à caractère pieux, il existe des confréries laïques, regroupées en corporations ou en confréries à caractère professionnel. En général, elles disposent d'une chapelle dans une église, dans un monastère ou dans la cathédrale. L'étude des organismes corporatifs a permis d'observer la participation des membres à la religiosité post-tridentine. Citons à titre d'exemple la présence des corporations professionnelles dans certaines processions, sans omettre la plus importante, celle qui consiste à fêter leur saint patron. L'artisan de l'époque moderne était immergé dans un milieu religieux et profondément catholique depuis sa tendre enfance, ne serait-ce que par la présence des sacrements de l'Eglise qui jalonnent sa vie. Il en est de même pour n'importe quel individu de cette époque. Lorsqu'on analyse les testaments des artistes ou de tout autre personne, la préoccupation la plus importante est celle de « bien mourir », soulagé de tout problème de conscience afin de s'assurer le salut de l'âme⁸⁷. C'est pourquoi, on lègue des dons pieux afin de garantir un certain nombre de messes, ou à un saint particulier, pour accompagner le salut de son âme. Cela étant précisé, on observe que l'ultime préoccupation de tout individu est la résultante de toute une vie plus ou moins de piété selon les cas, régie par la pratique des sacrements, qui pour tout individu croyant, signifie la sécurité et la protection de l'Eglise, inclu jusqu'au moment du jugement dernier. Chacun réagit en fonction de sa vie et adopte deux attitudes stratégiques : celle de « l'instant », spécifique du moment de la mort et qui consiste à prendre les mesures nécessaires relatives à la vie terrestre (désignation du lieu de sépulture, remboursement des dettes, legs destinés à la famille...) et celle de « l'éternité » dont le but est

⁸⁶ A.H.M.G. : *Ceremonials de los jurats 1708*, registre 4 bis.

⁸⁷ Martínez Gil, F. : *Muerte y sociedad en la España de los austrias*, éd. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, col. Monografías, n°30, Cuenca, 2000, p.511 : l'auteur considère que le testament était en fin de compte ordonner l'âme et se disposer à bien mourir : « (...) *hacer testamento en los siglos XVI y XVII comprendía un componente religioso muy importante y se entendía como "protestacion de justicia" consistente en dar a cada uno lo que es suyo : el cuerpo a la tierra, las deudas a los acreedores, la hacienda a los herederos, la limosna a los necesitados et el alma a Dios* ».

le salut de l'âme, donc de la recommander à Dieu, de créer des fondations, de faire don de divers legs pieux (messes, autels...). Nous avons constaté par les saints invoqués, que l'individu cherche à se rassurer et à se protéger des différents fléaux dont il a pu ou peut être victime. Il apparaît très clairement que la pénétration de la politique post-conciliaire menée par l'Eglise et la réception de cette dernière dans une société catalane dont la religiosité populaire est une certitude, ne font que justifier le sentiment d'insécurité que l'individu ressent. Avec le développement des nouvelles dévotions vont se « réactiver » à partir du dernier tiers du XVI^{ème} siècle, des cultes oubliés ou inexistantes qui vont se concrétiser par l'édification de nouveaux lieux de culte comme les sanctuaires ou les ermitages. Le nombre de sanctuaires répertoriés dans la province de Gérone démontre la place que les nouvelles dévotions occupaient dans la vie quotidienne de l'individu essentiellement incliné vers la piété. Le réveil de la mémoire collective par rapport à certaines dévotions, le développement des nouvelles confréries et la multiplication des lieux de recueillement et des objets religieux à caractère « narratif » vont être les centres d'intérêt de ces nouvelles dévotions. Ce phénomène de « réactivation » va permettre à l'Eglise d'exercer un contrôle plus efficace de la religiosité populaire et ainsi, ne pas courir le risque que les individus notamment dans le milieu rural, espace rappelons-le où le prêtre, principal vecteur de transmission, n'est pas toujours présent, aillent vers une certaine déviance. Il faut rappeler le rôle primordial des prêtres dans le combat contre les rites ancestraux et païens qui existaient encore Catalogne, comme les « *goigs* » catalans, intégrés dans la religion populaire, qui souvent étaient des poèmes destinés aux divinités locales (en dehors des « *goigs* » consacrés à la Vierge)⁸⁸ qui s'adressent à des images déterminées, la pratique de processions destinées à contrecarrer les différents fléaux (climatologique, épidémiologiques...) sans oublier la présence de quelques superstitions et de la sorcellerie. La campagne, espace d'intense circulation, notamment dans les moments d'angoisse collective, était par définition le lieu qui nécessitait aide et protection quelle que soit l'origine de cette demande (reliques ou statues miraculeuses). Ces actes de dévotion populaire répondaient aux nécessités spirituelles et temporelles du moment. L'inquiétude et ce sentiment d'insécurité préparait « les âmes à solliciter l'intercession des

⁸⁸ Amades, J., Colomines, J. : *Els goigs*, vol.I, éd. Editorial Orbis, Barcelona, pp.187-188 : à partir du moment où les « *goigs* » ne vont plus se destiner uniquement à la Vierge, ils vont perdre leur caractère divin et « florissant » pour devenir des cantiques plus humains. Le « *goig* » devient une prière d'ordre pratique, intéressée par le biais de laquelle on va demander à un saint ou à une dévotion locale de protéger contre tel ou tel fléau. Seules les prières destinées à la Vierge ou au Christ sont désintéressées. La demande matérielle n'est pas présente. Par contre les « *goigs* » destinés aux saints présentent une caractère égoïste, ne serait-ce qu'en faisant appel à leur rôle d'intercesseur.

forces spirituelles »⁸⁹. Au même titre que l'Eglise n'a pu imposer les strictes directives conciliaires concernant la représentation des programmes iconographiques, au niveau local elle n'a pu censurer autant qu'elle l'aurait souhaité ces pratiques locales. Dans un cas comme dans l'autre elle n'a pas pris le risque de ne pas concilier la tradition locale avec la politique dogmatique, se montrant conciliante étant donné les conséquences qui auraient pu en dériver. Ce pourquoi, la création de sanctuaires, qui rappelons-le est spécifique de la société rurale, présente un double avantage. En effet, cela démontre dans un premier temps le désir et l'effort de vouloir conserver les dévotions locales ou particulières des lieux concernés et dans un second temps, instaurer un lieu de culte vers lequel l'individu peut se diriger. Ainsi l'Eglise exerce un meilleur contrôle et atteint son objectif dans sa volonté d'uniformiser la liturgie et les dévotions, en tolérant même celles qu'elle avait tendance à condamner. C'est ainsi qu'en Catalogne, les saints catalans, objets de dévotions strictement locales, sont tout à fait intégrés dans les programmes iconographiques et forment un ensemble qui supplée et qui se combine avec les directives de la Contre-Réforme.

Lorsqu'on établit une comparaison entre les dévotions et les cultes pratiqués en zone rurale et ceux pratiqués en zone urbaine, la différence majeure réside dans les thèmes culturels, tout en gardant cependant notamment pour les invocations mariales quelques points communs. Il est un fait incontestable que la dévotion mariale est la caractéristique prédominante et commune à tout la province de Gérone. Dans les zones urbaines, elle est invoquée sous la figure de l'Immaculée Conception ou de la Vierge du Rosaire. Dans les zones rurales, le culte de la Vierge du Rosaire promu par de nombreuses confréries est aussi très important. Parallèlement à ce culte « officiel », apparaissent une série de retables ou de chapelles dédiés à des Vierges locales issues pour la plupart de vieilles traditions catalanes⁹⁰. Les programmes iconographiques représentés sur les retables localisés en milieu urbain mettent tous en valeur les directives de la Contre-Réforme, en rappelant l'importance du dogme dans la vie spirituelle de tout chrétien. On observe un culte hagiographique préférentiel pour les représentations de saint Jean, saint Pierre, saint Jacques, saint André, sainte Madeleine, saint Michel, auxquels sont associés selon les demandes des commanditaires les images de certains saints fondateurs, comme sainte Thérèse d'Avila, saint Dominique, saint François d'Assise, sainte Claire, saint François de Paule ou saint Thomas de Vilanueva, ou des saints patrons,

⁸⁹ Tapié, V.L. : *Le baroque*, Que sais-je ?, n°923, (1^{er} éd. 1961), 9^{ème} éd., Paris 1997, p.29.

⁹⁰ Constans, L. : *Girona, bisbat marià. Historia, art, pietat, folklore*, Any Marià MCMLIV : l'auteur présente les origines de différentes dévotions mariales dans l'évêché de Gérone. Concernant notre espace géographique, il présente la dévotion de la Vierge des Sogues de Cassà de la Selva (pp.157-158) et celles de Torroella de Montgri (180-182).

comme saint Narcisse que l'on retrouve sur le retable de la cathédrale ou sur celui du couvent de santa Clara de Gérone, pour les plus fréquents. Il est rare que les saints « guérisseurs » soient présents sur les retables diffusés en milieu urbain. C'est surtout un phénomène rural, au même titre que les multiples représentations de saint Isidore le laboureur. La religion populaire, qui présuppose une religion officielle, peut présenter différentes variantes : la religion populaire d'origine urbaine et la religion populaire d'origine rurale. Cependant le concept de religiosité populaire est beaucoup plus complexe à définir. Il est certain que la religiosité populaire est différente selon le cadre dans lequel elle est définie, mais on est amené à se demander s'il s'agit de religion ou de religiosité et dans ce dernier cas si elle est la résultante de croyances, de pratiques rituelles ou tout simplement d'un phénomène culturel. Quant au concept de populaire, encore faut-il le déterminer. On est amené à se demander dans quelle mesure il est la résultante de la prééminence d'un groupe social de type élitiste (Eglise, municipalité, noblesse) par rapport aux classes sociales de moindre importance (le peuple), ou s'il est le phénomène exclusif de la population. A partir de ces données, il reste à délimiter le rôle de chacun dans l'entreprise post-tridentine. Dans le cadre de la Catalogne et de la province de Gérone plusieurs facteurs doivent être pris en compte. En premier lieu, il est établi que la religiosité rurale, profondément attachée aux concepts dogmatiques et aux pratiques liturgiques, présente un certain paradoxe dans sa pratique culturelle en accordant une certaine importance à des pratiques considérées comme ancestrales et païennes par l'Eglise, relevant du rite⁹¹. On se trouve face à une religiosité « matérielle », destinée à diminuer le facteur anxigène de ces populations rurales, empreinte d'un sentiment constant d'insécurité face à la maladie, aux épidémies et aux conséquences qui pourraient dériver de catastrophes climatiques. L'avènement de la Contre-Réforme et le rôle essentiel joué par les recteurs des paroisses rurales dans leurs tâches éducatives vont avoir une influence considérable dans les zones à caractère rural. La meilleure preuve étant le nombre de retables que nous avons pu localiser dans la province de Gérone et la multiplication des lieux de culte. L'Eglise par le rôle du prêtre atteint l'entreprise qu'elle s'était fixée. En effet ce dernier transmet à ses fidèles la foi catholique et s'insère dans la vie quotidienne de tout un chacun par la pratique des sacrements et l'éducation religieuse qu'il transmet (sermons, catéchisme). La résultante de tout ce processus se traduit par un élan populaire vers la fabrication de sanctuaires, de chapelles et d'ermitages, favorables à l'Eglise et la rénovation de cultes oubliés, afin de ne pas perdre la tradition. Cette savante combinaison fait que la religiosité populaire rurale s'incline

⁹¹ Comme les processions climatologiques.

d'autant plus vers les tendances contre-réformatrices tout en continuant, apparemment à moindre mesure, à conserver le caractère traditionnel des rites ancestraux. Concrètement, cela se traduit dans le domaine du retable et dans les milieux ruraux, par de nombreuses invocations destinées aux saints « guérisseurs » et protecteurs véhiculés par la Contre-Réforme comme saint Sébastien ou saint Roch, officiellement reconnus par l'Église et par l'invocation de saint Isidore le Laboureur pour « les bonnes récoltes » ou de sainte Barbe comme c'est le cas pour Cadaquès, pour la protection contre les intempéries. En résumé on garde toujours le côté matérialiste et intéressé mais avec une très grande ferveur. Par ailleurs nous avons vu précédemment que les confréries étaient des organismes promoteurs des nouvelles dévotions et donc d'excellents vecteurs en matière de transmission. Comme le rappelle M^a. A. Roig i Torrentó dans son étude et selon l'analyse effectuée par J.M. Puigvert la composition des nouvelles confréries est structurée par des membres qui proviennent des groupes sociaux « *intermédiaires de la société civile* », de la petite et moyenne noblesse, des notables, de la paysannerie enrichie et du secteur ecclésiastique qui établissent le lien entre la ville et la campagne⁹². Par ailleurs il faut tenir compte que le contexte rural n'est plus totalement régi par le système féodal et que ce dernier avait produit une classe sociale dominante formée entre autre par des médecins, des avocats, des paysans enrichis, des propriétaires terriens. L'étude des contrats nous présente de nombreux exemples. Citons le cas des administrateurs de la chapelle de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Llagostera⁹³. Sur le contrat concernant la fin des travaux de dorure du retable, on observe que les administrateurs en cours de charge sont Jaume Oliva, chirurgien et Salvi Rissech, paysan, probablement riche. Associés aux représentants de la municipalité, ils appartiennent à un groupe social plus favorisé que la majorité des paroissiens. Ce schéma, caractéristique de la société rurale catalane, nous conduit à penser que la transmission de la Contre-Réforme se faisait par l'intermédiaire de ces groupes sociaux dont l'influence sur la population est à considérer. Dans ce cas, on est amené à se demander jusqu'à quel point la religiosité populaire en milieu rural émanait de la population.

Toujours dans le cas de l'église paroissiale de Llagostera, illustrant un autre cas de figure, la dorure du retable du maître-autel dont le financement fut supporté collectivement - le chanoine Jaume Codolar, le recteur, la municipalité, la fabrique et les paroissiens-, met en évidence le rôle joué par des représentants de la haute hiérarchie ecclésiastique. On observe dans ce cas précis, que le chanoine Codolar est celui qui supporte la participation financière la

⁹² Roig i Torrentó, M^a. A. : *Iconografia...*, *op.cit.*, pp.154-155 et note 10, p.178.

⁹³ CD-R 1, annexe n°112, p. 1385.

plus importante. Associé à la municipalité et au recteur de la paroisse, il joue un rôle fondamental à double titre. Par rapport à d'autres diocèses où c'est la figure de l'évêque qui était mis en valeur dans la rénovation du patrimoine artistique religieux suite aux dispositions requises par les directives de Trente comme c'est le cas pour le diocèse de Solsona, la particularité de siège capitulaire de Gérone, se concrétise par la figure du chanoine qui finança l'intégralité des retables de la cathédrale et même certaines oeuvres en dehors de Gérone. Probablement synonyme d'un désir de s'affirmer face au nouveau rôle de la figure de l'évêque, les chanoines de la cathédrale de Gérone, la plupart issus de grandes familles à caractère noble, souhaitaient peut être réaffirmer un pouvoir considérablement diminué ainsi qu'une position sociale. Toujours est-il que dans le cas de Gérone, ils contribuèrent non seulement à la rénovation du patrimoine artistique mais aussi à la valorisation de la Contre-Réforme. En second lieu sa participation, au même titre d'ailleurs que celle du chanoine Gualba qui finança un retable pour l'église paroissiale de Torrentbó, est un lien à la fois spirituel et humain avec la population rurale, ne serait-ce qu'en dotant ou en finançant une partie des travaux d'un retable destiné à une communauté rurale. Il représente alors un lien entre la ville et le monde rural, au même titre que l'évêque, responsable du salut spirituel de ses paroissiens. Cet aspect n'ôte pas pour autant le caractère promoteur de la politique diocésaine appliquée. Il s'agit probablement d'une réaffirmation d'une certaine position dans la société ecclésiale de l'époque face à la figure de l'évêque.

Dans ce cas, on peut émettre l'hypothèse, que la population dépend d'un groupe social à la fois « élitiste » et édilitaire la plupart du temps composé par des membres appartenant à une certaine catégorie sociale, ce qui par analogie correspond au schéma social que l'on trouve dans les milieux ruraux.

Cependant les commandes de retables ne sont pas le seul fait de confréries ou de paroisses à titre particulier. L'analyse des contrats concernant cette étude met en exergue le rôle des municipalités qui, en association avec la paroisse en la personne du prêtre, dotait la communauté d'une œuvre à caractère dévotionnel. La participation de particuliers, généralement des individus ayant une certaine position dans la société locale, considérés comme bienfaiteurs ont également un rôle dont il ne faut pas négliger dans le cadre de l'action individuelle. Citons à titre d'exemple le cas de Miquel Sans, apothicaire, qui contribua au financement aux côtés du prêtre, du retable de saint Jean, sainte Lucie et saint Martien de l'église paroissiale de Figueras⁹⁴ ; Pedro Planellas i Cruilles, individu appartenant à la

⁹⁴ CD-R 1, annexe n°102, p. 1370.

noblesse locale, finance par le biais de sa veuve, la fabrication du retable destiné à la chapelle de Notre-Dame de la « *Salut* » de Sant Feliu de Pallerols en 1669⁹⁵ ; l'implication des prêtres à titre particulier est également un aspect dont il faut tenir compte. Comme nous l'avons étudié précédemment, le père Vicenç Massanet finança les travaux de dorure ou de fabrication de différentes œuvres dans la province de Gérone mais aussi dans celle de Barcelone ; le père Andreu Figueres, bénéficiaire du culte de sainte Anne, assumait financièrement les travaux de fabrication et de dorure du retable de sainte Anne destiné à l'église paroissiale de Sant Llorenç de La Muga⁹⁶.

Le financement d'œuvres par les institutions municipales, qui assez souvent sont associées à la paroisse, confère au pouvoir édilitaire un rôle fondamental dans la diffusion et la réception des directives post-conciliaires. La majorité des contrats localisés dans lesquels la municipalité seule ou adjointe au recteur et/ou aux confréries s'investit dans le financement d'un retable, dénote un souci de répondre aux nécessités religieuses et culturelles du moment tout en satisfaisant les exigences spirituelles promues par la Contre-Réforme. Que ce soit dans les zones rurales ou urbaines, son rôle est identique : doter la communauté d'un instrument à caractère dévotionnel et ainsi contribuer à la diffusion de la nouvelle idéologie.

La religiosité baroque catalane, produit de la confluence d'une religiosité à la fois urbaine et rurale, se caractérise dans tous les cas par une piété populaire affirmée. Si on considère l'ensemble des acteurs intervenant dans la diffusion des concepts post-conciliaires on observe que la Contre-Réforme a pénétré tous les milieux grâce au rôle fondamental joué par tous les canaux de transmission. Tous les acteurs de la vie sociale, les paroisses, les autorités ecclésiastiques, les laïques et les conseils municipaux prennent conscience de l'intérêt que peut avoir une œuvre artistique pour la population. La religiosité baroque aura une influence considérable sur les manifestations culturelles⁹⁷. Le milieu urbain clairement récepteur va manifester son adhésion à la Contre-Réforme par différentes manifestations à caractère religieux où l'ensemble de la population participe mettant ainsi en valeur la politique dogmatique entreprise par l'Eglise. La politique diocésaine appliquée dans les milieux ruraux sera tout aussi positive que celle qui est développée dans les villes. Cependant il faut toutefois émettre une nuance. Même si l'Eglise a réussi sa tâche éducative et didactique

⁹⁵ CD-R 1, annexe n°107, p. 1377.

⁹⁶ CD-R 1, annexe n°32, p. 1256.

CD-R 1, annexe n°39, p. 1269.

⁹⁷ Molas, P., Bada, J. (...) : *Manual de historia moderna*, éd. Editorial Ariel, Barcelona, 2000, (1^{er} éd. 1993), p.486.

auprès des populations rurales, le caractère traditionnel se maintient avec certes beaucoup moins d'importance qu'auparavant. Les quelques pratiques rituelles ou cultes dévotionnels issus de la tradition ancestrale, mettent en exergue une culture qui ne correspond pas nécessairement à l'entreprise d'uniformisation liturgique et dévotionnelle entreprise par l'Eglise lors de la Contre-Réforme. Cependant il n'en demeure pas moins que l'Eglise catalane a parfaitement réussi sa mission, en tolérant certains actes ou cultes qu'elle considérait comme des déviances de ses fondements idéologiques. Exerçant un meilleur contrôle dans les milieux ruraux en s'assurant de l'intervention d'individus clés dont la fonction consistait soit à transmettre soit à s'associer plus ou moins directement à l'Eglise afin de promouvoir la spiritualité dogmatique du moment, l'Eglise atteint le but qu'elle s'était fixé en développant la piété populaire. Que ce soit dans les zones rurales ou urbaines, il apparaît évident que l'influence de la nouvelle idéologie sur la piété populaire et dans les nouvelles institutions sera le facteur déclenchant d'une profusion constructive et de la fabrication d'œuvres, indicateurs d'une Eglise consolidée et raffermie dans ses positions.

2 – L'esprit de la Contre-Réforme dans l'art catalan : le retable dans la production baroque de l'époque.

La nouvelle iconographie, argument dogmatique contre les déviances hérétiques, promue par l'Eglise devient un instrument efficace de contrôle qui, diffusée en dehors des institutions religieuses, conditionnait l'imagination et orientait la piété des fidèles. Ainsi l'Eglise définissait sa position doctrinale officielle face aux théories protestantes et consolidait sa position en développant toute une iconographie favorable à l'exaltation des cultes et dévotions niées par les fondements idéologiques des novateurs. L'Eglise fera de l'art son allié. La nouvelle idéologie religieuse va donc utiliser l'image dans son discours didactique. Elle a pour fonction principale d'évoquer et ainsi d'activer la piété populaire. C'est ainsi que le thème de l'Immaculée va prendre chaque fois plus d'ampleur notamment dans les milieux urbains, qu'une infinité d'invocations destinées à la Vierge vont se développer, que le thème de la sainte Famille va se populariser, que la thématique de la Passion va avoir un caractère plus dramatique et que le culte des anges va se manifester par une prolifération d'images les présentant sous différentes formes (*putti*, séraphins...) tout en leur incombant une fonction déterminée (anges musiciens, anges en attitude d'atlantes, ...). Ces différents thèmes associés au développement du culte hagiographique et à celui de l'exaltation de l'Eucharistie, par l'insertion du tabernacle dans les retables, sont tout autant d'images et de représentations qui

ne peuvent qu'influer visuellement dans un premier temps, pour amener à la réflexion dans un second moment. Le culte de l'archange surtout valorisé par la représentation de saint Michel mettra en valeur un autre thème de la Rédemption⁹⁸. A partir de ces constatations on en déduit que l'image est considérée comme un facteur de focalisation de l'attention ce qui va se traduire par une production artistique plus orientée vers la sculpture au détriment de toute autre manifestation artistique⁹⁹. Le retable va être l'instrument de prédilection du moment, et va atteindre une importance considérable dans la décoration des églises. Considéré comme un support essentiel dans la transmission des directives post-conciliaires, il en sera le meilleur promoteur. Lien indiscutable entre la vie spirituelle et terrestre des fidèles, l'iconographie revêtait un rôle fondamental dans la vie religieuse de chaque individu. Pour Eugène Cortade, le retable est beaucoup plus qu'un élément ornemental. Il considère que les retables « *sont le centre, le point de rencontre de toute une vie, profane et religieuse, d'une multitude de sentiments et de tendances qui y conduisent les hommes* »¹⁰⁰. A la fois support psychologique par le réconfort et le sentiment de sécurité qu'il pouvait apporter, et support d'enseignement par lequel on rappelle les fondements dogmatiques, le retable combinait les aspirations spirituelles de tout individu.

L'étude thématique des cultes pratiqués en Catalogne à partir de la production que nous avons pu localiser dans la province de Gérone nous permet de constater que la piété populaire catalane s'est parfaitement adaptée à la Contre-Réforme, ne serait-ce que par sa réceptivité propice à accueillir cette nouvelle idéologie promue par l'Eglise catholique éloignée de tous foyers protestants qui rappelons-le n'eurent que très peu d'emprise dans le Principat. Il faut cependant se garder d'identifier l'art baroque à la Contre-Réforme. En effet comme le fait remarquer J.R. Triadó, la vision causale qui consiste à affirmer que le baroque est l'expression de la Contre-Réforme triomphante et de l'absolutisme politique, tel que le conçoit W.

⁹⁸ Ce thème est mis en valeur par sa double fonction : son rôle de psychopompe dans le jugement des âmes et le vainqueur du démon.

⁹⁹ Annexe I.1, tableau 17, p. 1163 : si on effectue un relevé des peintures et des sculptures sur les œuvres proposées dans le catalogue, on observe que, quelle que soit la période concernée, la sculpture (images + scènes sculptées en relief) présente un pourcentage beaucoup plus important. On observe une nette augmentation de la sculpture lors de la période de la plénitude du baroque catalan (3^{ème} phase) au détriment de la peinture qui présente aussi une phase ascendante dans sa représentation. En dehors des quelques toiles qui sont insérées dans les retables ce phénomène est principalement dû à deux facteurs : la présence de toiles ou de peintures sur bois sur les portes des tabernacles mais aussi aux représentations picturales de certains saints sur les portes situées au niveau du socle du retable. Donc dans le domaine du retable catalan le phénomène sculptural semble prévaloir sur le pictural. La commande de toiles ou de peintures sur bois apparaît alors comme une exigence particulière du commanditaire (cas du chanoine Miquel Català qui souhaite une toile représentant saint Michel tuant le dragon dans la partie centrale du retable de saint Michel la cathédrale de Gérone).

¹⁰⁰ Cortade, E. : *Retables baroques du Roussillon*, Perpignan, 1973, p. 83.

Weisbach¹⁰¹, peut soulever certains doutes. En effet, le décret conciliaire relatif aux images approuvé le 3 décembre 1563, insiste sur la vénération des reliques et des images de saints, interdisant ou modifiant celles qui n'émanaient pas des textes liturgiques. L'imagerie plastique atteindra un rôle didactique et sera un des vecteurs stimulants la piété. En second lieu, l'absence de changement esthétique immédiat ne fait l'objet d'aucun doute. On assiste à un processus au cours duquel « *la complexité et la profusion du baroque arrivera avec l'affirmation idéologique et politique de la papauté et de ses alliés* ». C'est alors que le baroque devient l'art du pouvoir établi et aura son apogée lors de la seconde moitié du XVII^e siècle¹⁰². De nombreux historiens ont tenté de définir et de concevoir les liens entre le baroque et la Contre-Réforme. L'historiographie actuelle n'a pas encore déterminé avec exactitude qu'elles étaient les limites et le degré de relation qu'il y a entre la baroque et la Contre-Réforme. Certains définissent le baroque comme un style artistique contemporain d'un climat culturel d'une époque. F. Sanchez Marcos, considère le baroque au sens le plus restrictif du terme, c'est à dire comme un style dans les arts visuels puis dans une moindre mesure, comme un climat culturel général d'un époque issu de différents mouvements littéraires européens¹⁰³. Etant donné la complexité des débats évoqués, ce que l'on peut affirmer, c'est qu'il faut se garder de considérer dans ce processus évolutif du baroque, la résultante d'un contrôle exclusif exercé par l'Eglise, car l'art baroque dont les limites sont si variées et complexes, ne peut être réduit à ses dimensions religieuses. Certes, il est caractérisé par une idéologie militante proche de la pensée religieuse, qui lui incombait la tâche de susciter des motifs de piété et de dévotion, mais aussi était un style populaire, issu de la confluence relationnelle et culturelle du binôme artiste-commanditaire, dont la résultante, l'œuvre, était en fin de compte destinée au peuple. Art de Cour dans les premiers moments de son existence (palais somptueux...) il va être diffusé assez rapidement dans les milieux urbains et surtout ruraux par le biais du retable installé dans les églises, qui rappelons-le est un monument qui réunit la pratique des trois nobles arts : l'architecture, la peinture et la

¹⁰¹ Weisbach, W. : *El barroco. Arte de la Contrarreforma*, éd. Espasa-Calpe, Madrid, 1948. En résumé, selon Weisbach, les normes strictes sur l'art chrétien dictées par Trente ne furent pas appliquées en tant que telles de façon constante étant donné qu'il s'est produit un relâchement progressif dans l'application des décrets en matière d'art. Cette tolérance va faire apparaître un nouveau style qui abandonnera l'austère sévérité de l'art conciliaire. Expression de la Contre-Réforme triomphante et de l'absolutisme politique, qui lui donnent ses caractères d'héroïsme et de mysticisme, le baroque se révèle par son goût pour l'héroïsme qui manifeste une gestuelle spectaculaire et non un sentiment profond. Le mysticisme en serait la résultante artistique. Le lien qu'il fait entre l'érotisme, concept ambigu et les tendances sensuelles propres à l'époque moderne qui se vêtent de religiosité, ainsi que les autres concepts qu'il établit démontre que l'auteur dans ses interprétations de concepts ambigus va au-delà des limites du strictement religieux.

¹⁰² Triadó, J.R. : *L'época del Barroc. S. XVII-XVIII.*, dans *Historia del art català*, vol.V, éd. 62, Barcelone, 1984, p.32.

¹⁰³ Molas, P., Bada, J. (...) : *Manual de*, *op.cit.*, pp. 487-489.

sculpture. Les études faites par J.R. Triadó¹⁰⁴ et celles de J.J. Martin González¹⁰⁵ concernant la Catalogne, mettent en valeur le fait que le retable est l'objet de prédilection dans la diffusion de la pensée religieuse de l'époque. Si on part du principe que le baroque concerne la totalité des arts plastiques, en Catalogne il y a des œuvres de toutes catégories si on considère l'ampleur de la période d'étude qui s'étend de 1580 jusque vers 1780. D'origines civiles ou religieuses, que ce soit en architecture ou dans les arts mineurs (céramique, argenterie, la gravure) on observe une production de bonne qualité. Cependant il est difficile d'associer au XVIII^e siècle, notamment dans sa première moitié, le baroque tel qu'on le conçoit en Catalogne. Même si la production présente, dans le domaine du retable, des signes précurseurs lors de cette période, il n'en demeure pas moins que le changement esthétique et stylistique s'est produit plus tard que dans les autres pays. En plus, il ne faut pas omettre le fait, comme nous l'avons démontré précédemment que le baroque catalan, même s'il a suivi la tendance stylistique de l'époque, reste un style plus sévère et beaucoup plus modéré que ceux qui sont appliqués dans le reste de la péninsule. Comme le rappelle J.R. Triadó¹⁰⁶, l'architecture baroque en Catalogne ne sera que « *l'équivalent d'une simple formule plastique* ». Autre constatation qui expliquerait que la diffusion du style en Catalogne fut moins importante notamment au XVIII^e siècle que dans le reste de la péninsule, est l'observation de la carte artistique qui met en valeur une plus grande production dans les zones où les productions du siècle précédent étaient moins importantes comme la partie intérieure du pays (l'Urgell, Lérida, le Segrià...). Ce qui revient à dire que le style baroque « ne pourra occuper que de petites parcelles ou compléter ou terminer les œuvres antérieures » (Triadó). Enfin un facteur non moins considérable dont il faut tenir compte, est celui de la destruction massive et constante du patrimoine artistique par les divers conflits et guerres que le Principat a subi. De nombreuses églises furent brûlées ainsi que les sculptures et les retables qui étaient à l'intérieur. Le changement du goût esthétique, pas toujours respectueux du goût du peuple, va être le second facteur qui limitera le développement du style baroque en Catalogne. En effet, l'avènement du néoclassicisme, tendance artistique et littéraire inspirée de l'Antiquité Classique ou du Classicisme du XVIII^e, par réaction aux audaces stylistiques et formelles du style baroque, sera synonyme d'un art élitiste et distant qui luttera contre le goût du peuple. Que ce soit au début ou à la fin du processus, le trait caractéristique du

¹⁰⁴ Triadó, J.R. : *L'època del...*, *op.cit.*, pp. 18-26 et pp.48-60.

Triadó, J.R. : *L'arquitectura a Girona a l'època del Barroc*, in Girona a l'Abast, éd. Bell-lloc del Pla, 1986-89, pp. 69-77.

¹⁰⁵ Martin González, J.J. : *Introducció al Barroc català*, in Girona a l'Abast, éd. Bell-lloc del Pla, 1986-89, pp.97-108.

¹⁰⁶ Triadó, J.R. : *L'època del...*, *op.cit.*, p.18.

baroque catalan dans le patrimoine architectural (édifices publics et religieux, retables) dénote une présence constante d'un Classicisme éminent se déclinant en diverses variantes selon les époques. Il apparaît une sorte de dualité, notamment à partir du derniers tiers de la première moitié du XVIIIème siècle, où l'art jusqu'à la fin du XVIIIème semblera s'orienter dans deux directions. En effet, on fabriquera des œuvres type académique voire néoclassique qui répondent aux critères de dépuración imposés par l'Académie de San Fernando, qui vont côtoyer des œuvres à tendance plus baroques, dont l'influence stylistique semble être un écho au courant artistique précédent. C'est ainsi que des retables, comme ceux de l'église paroissiale de Colomers, présenteront une typologie strictement néoclassique mais garderont un caractère baroque de par l'ornementation de leurs éléments architectoniques. La production artistique est répartie entre deux entités : l'Eglise et le pouvoir civil. La première, la plus représentative dans le production de l'époque, promeut en quantité un art de qualité, alors que la seconde, semble beaucoup moins investir et se consacre essentiellement à l'aspect décoratif. En d'autres termes, on va modifier avec plus ou moins de dynamisme la construction ou on va changer par le biais d'un ajout constructif la physionomie antérieure, sans en modifier pour autant la structure formelle. C'est par exemple le cas de la façade de la cathédrale de Gérone (Fig. 10).



Figure 10 : façade de la cathédrale de Gérone

Le projet de la fin des travaux de la cathédrale date de 1577, lorsque le maître d'œuvre Joan Balcells, prend en charge des travaux de fin de la fabrication des voûtes (style gothique). En 1580, on lui demande de réaliser une maquette du clocher. La dernière phase des travaux de la

cathédrale se situe entre 1590 et 1611 avant leur reprise en 1680¹⁰⁷. C'est le frère dominicain Sever Tomàs Auther, nouvel évêque de Gérone qui relancera les travaux de la cathédrale en 1680. Le 24 juin 1680 la maître d'œuvre Francesc Puig reprendra les travaux de la façade. Le projet dessiné par N. Gavina, représentait un fronton dans la partie supérieure qui encadrait la rosace comprise entre deux pilastres situés de chaque côté de la façade. La physionomie actuelle nous démontre que ce projet fut modifié au fur et à mesure de son élaboration¹⁰⁸. Pere Costa i Casas, supprimera le fronton qu'il substituera par une grande corniche horizontale couronnée par une balustrade qui rompt l'effet de masse verticale du projet initial. Les statues d'époque sont les images de la Foi (Bartomeu Soriano), de l'Espérance et de la Charité (Pere Costa). Les travaux seront interrompus vers 1740 jusqu'en 1959. Selon J.R. Triadó, la mise en valeur de la façade par l'escalier baroque qui la précède, est un des exemples le plus réussi de l'urbanisme baroque¹⁰⁹. L'observation des œuvres architectoniques de la ville de Gérone de l'époque baroque présente des formes relevant d'un certain classicisme en général adaptées selon les variantes du moment (tendance maniériste, classique ou encore baroque). La tradition gothique et de la renaissance est omniprésente notamment dans la construction civile. Parmi la production de l'époque, la peinture fut discrète au XVII^e siècle et prendra son essor au XVIII^e avec des peintres comme Antoni Viladomat. Parmi les arts mineurs, la gravure et la sigillographie¹¹⁰ seront les techniques les plus utilisées notamment au XVIII^e siècle¹¹¹. L'argenterie se manifestera essentiellement par la fabrication de candélabres, de chandeliers ou d'urnes funéraires comme celle qui abrite les reliques de saint Bernard à la cathédrale de Vic.

Dans le domaine du religieux, la sculpture se manifeste essentiellement par la conception de retable. La sculpture « processionnelle », par rapport au reste de la péninsule ibérique est un genre mineur en Catalogne¹¹². Le retable en bois sculpté est dans la production artistique du moment le genre sculptural le plus utilisé. Les retables picturaux du XVI^e siècle laisseront place au retable sculpté. Si on se réfère à la production présentée dans cette étude, on observe que le retable pictural tient peu de place. Les quelques exemplaires que nous avons répertoriés

¹⁰⁷ Les travaux furent interrompus momentanément avec la mort de l'évêque en poste à ce moment là.

¹⁰⁸ Triadó J.R. : *L'arquitectura a Girona...*, *op.cit.*, pp.70-74 : l'auteur présente de façon détaillée le processus constructif de la façade de la cathédrale.

¹⁰⁹ Triadó J.R. : *L'arquitectura a Girona...*, *op.cit.*, p. 74.

¹¹⁰ La sigillographie est l'étude des sceaux.

¹¹¹ Martín González, J. J. : *Introducción al barroco...*, *op.cit.*, p.108 : l'auteur considère que cette notable amélioration de la peinture et de la gravure au XVIII^e siècle en Catalogne, est le fruit d'artistes comme les Bibiena (père et fils) qui diffusèrent le baroque décoratif. La collaboration avec Bibiena promu l'avènement du peintre catalan Antoni Viladomat, considéré comme le meilleur peintre de son temps notamment dans la représentation des cycles (Vie de saint François, Musée des Beaux-Arts de Barcelone).

¹¹² Triadó, J.R. : *L'època del ...*, *op.cit.*, p.60.

combinent les éléments architectoniques avec l'architecture de l'œuvre, dans lesquels les toiles servent surtout à mettre en valeur l'image sculptée en ronde-bosse, afin de donner plus de profondeur à l'œuvre (type retable de saint Christophe de l'église paroissiale de Les Planes d'Hostoles). En dehors du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Palamos, qui présente encore quelques caractéristiques des retables de la Renaissance, avec ses peintures sur panneaux de bois, l'ensemble des œuvres présentant des toiles peintes sont souvent l'objet de la demande des commanditaires (retable de saint Michel, de saint Narcisse ou encore de saint Yves et de saint Honorat de la cathédrale de Gérone). Donc il apparaît très clairement que le retable constitue l'instrument de prédilection utilisé par l'Eglise pour diffuser au mieux l'Esprit de la Contre-Réforme. Produits fabriqués par des sculpteurs réputés aux XVIIème et XVIIIème siècle (Joan Grau, Josep Sunyer, Pau Costa, Jacint Morato...) pour les plus belles œuvres répertoriées, le retable fut l'objet de nombreuses commandes quelle que soit la situation politique, économique ou encore sociale du Principat. La production du retable fut constante en Catalogne. Il suffit de se référer à l'inventaire réalisé dans cette étude pour se rendre compte que c'est la manifestation sculpturale du moment dans la dynamique évolutive de la construction et de la production artistique qui de par sa qualité et sa quantité supposée a fait comme le rappelle J.J. Martín González de l'école catalane une des plus importantes et des meilleures de la période étudiée¹¹³.

Son évolution typologique s'adaptera non seulement aux exigences idéologiques promues par l'Eglise, passant d'un caractère narratif à rôle éducatif et didactique à celui de l'exaltation d'un ou plusieurs cultes en devenant un monument dédié aux saints et à la Vierge, mais aussi aux changements de l'esthétique, notamment avec l'instauration des canons académiques, transformant ainsi le retable en une structure présentant une grande unité dans la composition tout en intégrant la sculpture dans le schéma architectonique, conformé par des lignes et une ornementation dépurées. Comme on peut l'observer, le retable a su s'adapter aux divers mouvements et courants qui ont eu une certaine influence dans le Principat. Cependant on est amené à se demander, comment le retable catalan, qui rappelons-le a toujours été modéré dans sa représentation du style baroque, présente encore des échos de ce style à la fin du XVIIIème, malgré une forte tendance vers des canons très classiques voire néoclassiques, nouvelles variations d'un classicisme omniprésent dans l'art catalan. Est-ce une résurgence du goût esthétique populaire face au néoclassicisme, art élitiste et distant, où une constante de

¹¹³ Martín González, J.J. : *La escultura del siglo XVII en las demás escuelas españolas*, op.cit., pp.396-397.

l'art qui s'est manifestée pendant la période classique et néoclassique avec plus ou moins d'écho ?

Lorsque M^a. A. Roig i Torrentó considère le retable comme « un instrument à caractère dévotionnel à projection sociale », elle met en valeur la fonction de ce dernier dans une société éminemment religieuse et le considère comme un reflet culturel de cette dernière. En accord avec cette analyse, on observe que le retable est à la fois un meuble dévotionnel et liturgique fidèle à la mentalité religieuse sur lequel l'individu pieux se projette et se dirige afin d'apaiser ses craintes. En dehors du fait que le retable met en exergue la sacralité d'un espace, le rôle didactique qu'on a tendance à lui attribuer s'étend au-delà de cette simple fonction. De par les invocations et les cultes qu'il expose, il devient un support qui intercède par les images qu'il représente mais aussi un lien essentiel et commun à la mémoire collective de l'ensemble des groupes sociaux qui composent la société catalane d'alors.

CHAPITRE V
BIOGRAPHIES PROFESSIONNELLES

Les biographies de sculpteurs, de peintres et de doreurs que nous allons présenter ont pour but d'évaluer à titre indicatif la production et les commandes que ces derniers ont accomplis dans la province de Gérone, ce pourquoi nous parlons de « biographies professionnelles ». Cependant lorsque le cas se présentera nous citerons des œuvres produites en dehors de la province afin de mieux évaluer le phénomène migratoire de l'artiste, thème que nous avons traité antérieurement. Objets des différentes recherches effectuées, nous proposons une synthèse des données recueillies par différents ouvrages et articles concernant les œuvres que les artistes ont pu fabriquer, peindre ou dorer¹¹³. Il est évident que les œuvres présentées constituent une partie que l'on a pu identifier dans leur production. Une attention particulière sera accordée au sculpteur Pau Costa, auteur de nombreux retables, dont une partie de la production conservée honore encore quelques églises du diocèse de Gérone. Elle représente d'ailleurs un ensemble de retables conservés qui, ajoutés aux témoignages photographiques de quelques uns d'entre eux qui furent détruits pendant la guerre civile espagnole, nous permet d'analyser l'évolution stylistique de ce sculpteur considéré comme avant-gardiste sur son temps. Constituer un dictionnaire biographique exhaustif c'est entreprendre une étude beaucoup plus approfondie qui nécessite de nombreuses et longues recherches dans les archives paroissiales, municipales et notariales de la province de Gérone et de la province de Barcelone ; c'est aussi tenir non seulement compte de leur origine, de leur formation, de l'évolution de leur atelier et de la production de ce dernier. Etant donné la

¹¹³ Ráfols, J.F. : *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña, desde la época romana hasta nuestros días*, 2 tomes, éd. Editorial Millà, Barcelona, 1951 et 1953 ; Verdaguer i Illa, C. : *L'escultura a Olot, diccionari biogràfic d'autors*, éd. Ediciones el Bassegod, S.A., Olot, 1987 ; Dorico i Alujas, C. : « *La dauradura del retaule del Roser, de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot* », *Annals* 1994, éd. P.E.H.O.C., Olot, 1995, pp.103-132 ; Puig i Reixach, M. : « *Els retaules de Bàscara i Camprodon de Jaume Divi i altres treballs seus a Olot* », *Annals* 1989, éd. P.E.H.O.C., Olot, 1990, pp. 357-372 ; Esteva i Cruañas, Ll. : « *El retaule de l'escultor guixolenc Domènec Rovira el Major (1657-1678)* », *E.B.E.*, n°11, éd. Pub. de l'institut d'estudis del Baix Empordà, 1992, pp.111- 220 ; Dorico i Alujas, C. : « *Josep Sunyer, autor del retaule major del santuari de la Mare de Déu de Queralt* » in *I Congrés d'Historia de l'església Catalana des dels orígens fins ara*, 2d. vol., Solsona, 1993, 655-665 ; Llongariu i Montsalvatje, R. : « *El retaule de Sant Ponç d'Aulina* », *Annals* 1989, éd. P.E.H.O.C., Olot 1990, pp.67-75 ; Marquès i Casanovas, J. : « *Pedro Costa Casa. Antecedentes familiares y actividades profesionales* », *A.I.E.G.*, Vol.XI, 1956-1957, pp.349-358 ; Barris i Ruset, Pujol i Hamelink, M. : « *El retaule barroc de l'església de Santa Maria de Rosas* », programa Festa Major de Roses del 10 a 15 Agost 1996 ; Vilamala i Terricabres, J. : *L'obra dels Pujols. Escultors de la Catalunya central (ss.XVIII-XIX)*, éd.Farell, Sant Vicenç de Castellet, 2001 ; Domènech i Casadevall, G. : *Els oficis de la construcció a Girona. 1499-1833*, éd. I.E.G., Girona 2001 ; Serna i Coba, E., Serra i Peral, J. : « *Retaules i retaulistes de l'Alt Empordà (1650-1700)* », *A.I.E.E.*, n°30, Figueres, 1997, pp.297-333 ; Serna i Coba, E., Serra i Peral, J. : « *Aproximació a l'estudi d'alguns retaules altempordanesos (1620-1650)* », *A.I.E.E.*, n°32, Figueres 1999, pp.265-299 ; Serna i Coba, E., Serra i Peral, J. : « *Documents per a la historia de l'art altempordanès (1594-1618)* », *A.I.E.E.*, n°33, Figueres, pp. 193-248 ; Sena i Coba, E. ; Soler, S. : « *Noves dades sobre els Predigó, escultors baix empordanesos dels segles XVI-XVII* », Pub. I.E.B.A., extret del volum n°23, Sant Feliu de Guixols, MMIV, pp.45 52 ; Pérez Santamaria , A. : *Escultura barroca a Catalunya , Els Tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 CA) , Projecció a Girona* , éd. Virgile & Pagès , S.A., Lleida 1988.(thèse doctorale) ; Triadó, J.R. : « *L'època del Barroc (XVII-XVIII)* », in *Historia de l'art Català*, Vol. V, éd. 62, Barcelone 1984.

multiplicité des sources qui restent encore à consulter et souvent l'état dégradé de la documentation, la recherche dans le cadre de cette étude s'avère très complexe. Par ailleurs la synthèse des informations a démontré qu'en l'absence de documents exhaustifs et précis beaucoup de points sont restés en suspend notamment concernant les périodes d'activités des artistes ou tout simplement des données personnelles qui nous permettraient de mieux les situer dans leur contexte personnel. L'objet de la bibliographie qui est proposée dans cette partie constitue une perspective d'étude du parcours professionnel des artistes qui, dans un autre cadre méritera un intérêt beaucoup plus approprié à une démarche non seulement historique mais aussi sociologique.

I - LES SCULPTEURS

Ballester Joan

Sculpteur-imagier du XVIème, originaire de Maçanet de la Selva, marié avec une sœur du peintre Joan Mates. Mort en 1584.

Production

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Sant Feliu de Guixols (1570)

Retable de Saint Julien, couvent franciscain de Perpignan (1576)

Retable du maître-autel de l'église paroissiale de Palamos (1580)

Image d'un Christ (1584)

Retable maître-autel de l'église paroissiale de Sant Feliu de Llobregat (1585)

Avec Miquel Sobre (menuisier), expertise du retable de l'église paroissiale de Llavaneres laissé inachevé suite à la mort du sculpteur en titre : Gaspar Huguet

Barnoya Antoni

Retable de maître-autel de l'église paroissiale (Cellera) de Angles (1688)

Blanxart Bernat

Tabernacle du retable du maître-autel de l'église paroissiale de St Feliu de Guixols, (1752)

Borge (de) Francesc et Escarpanter Francesc

Retable St Joseph de l'église paroissiale St Esteve d'Olot (1727) (fin des travaux de construction)

Boris Joan

Sculpteur de Gérone, décédé entre 1672 et 1675.

Il apparaît comme sculpteur dans le contrat qu'il signe concernant le retable de la paroissiale de Masarac en 1644. En 1665, il signe un autre contrat, celui de la paroissiale de Figueras dans lequel il est mentionné sous la qualification d'architecte et en 1667 il signe le contrat du retable de saint Isidore de Llagostera. La dernière donnée connue à ce jour est relative à un reçu daté de 1669, signé entre lui et les confrères de Llagostera. Ses deux fils Rafel et Josep Boris continuèrent le métier et résidaient à Gérone¹¹⁴. En 1672, son fils Rafel Boris s'engage à terminer les travaux du retable de Llagostera que son père avait commencé. Etait-il malade ? Décédé ?

Production :

Retable de la chapelle de San Diego, monastère saint François de Gérone (1641)

Retable de l'église paroissiale du Prieuré de la Vierge de l'Om de Masarac (1644)

Retable St Jean, Ste Lucie et St Martien de l'église paroissiale St.Pere de Figueras (1665).

Retable de St Isidore de l'église paroissiale de Llagostera (1667).

Carbonell Bernadi

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Palamos (1587)

Casamira Domingo

Sculpteur d'Olot originaire de Ripoll.

Production

Images de saint Jean et de saint Jacques destinées au monastère de la Vierge du Carme d'Olot (1611)

Retable de saint Etienne de l'église paroissiale d'Olot (1618)

Retable de la Vierge des Carmes, monastère de la Vierge des Carmes d'Olot (1623)

Retable maître-autel, église de la Vierge del Tura d'Olot (1633)

¹¹⁴ Pujol, Puig i Tàrrach : « *Escultors i dauradors a Llagostera (ss. XVII-XVIII), quaderns de la Selva, Sta Coloma de Farners, IV, 1991, p. 53-63.*

Cortada Jaume

Production :

Retable St Pierre de l'église paroissiale d'Albanyà (1688)

Retable de la chapelle de *Sant Ra*, Olot (1701)

Cortada Josep (fils de Jaume Cortada)

Originaire de Tortellà, il est né en 1670 et épouse Maria Santaló en 1690, qui décédera en 1692 lors de son accouchement. Il signe en 1707 le contrat du retable de saint Josph d'Olot, qu'il abandonnera deux ans plus tard pour avoir été nommé sculpteur officiel à la cour de l'Archiduc d'Autriche. De 1722-1723, il est localisé à Gérone. Il meurt en 1738.

Production :

Retable de l'ermitage de saint Roch (1701)

Retable de l'ermitage de Sant Ponç d'Aulina, paroisse de Sant Salvador de Bianya, (1704).

Retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot (1707)

Retable de l'Immaculée Conception, couvent de Saint François de Gérone (1722)

Costa Pau (1672-1726)

L'atelier de Pau Costa fut un des plus actifs de Catalogne à la fin du XVIIème et pendant le premier quart du XVIIIème siècle. Il y eut de nombreuses publications concernant sa production dans les zones où les retables étaient encore conservés (Gérone, Cadaquès, Olot, Vic, et Arenys de Mar). Par contre sa production située dans les zones où ses œuvres furent détruites fut peu étudiée. C'est le cas des retables qu'il construisit à Berga et dans sa région, parmi lesquels se détachent le retable de Saint Antoine de l'église conventuelle Saint François de Berga, œuvre singulière du baroque catalan et de qualité égale à celles que l'on connaît de Costa.¹¹⁵

Costa a Berga :

Après sa période d'apprentissage à l'atelier de Manresa de Pau Sunyer, vers 1688, il débute son activité en tant que maître sculpteur à Vic. Il était le sculpteur attitré de la cathédrale de Vic et ce jusqu'en 1699. Ses premières œuvres connues se trouvent dans cette ville et dans les

¹¹⁵ Dorico, C. : « *L'escultor Pau Costa a Berga i la seva comarca* », in *D'art* 20, éd. Universitat de Barcelona Publicacions, 1994, pp.294-324.

zones voisines. Il entretient de proches relations professionnelles avec le maître Pere Cases, maître maçon, dont il épousera la fille, Teresa en 1692.

Les premières données documentées concernant la présence et l'activité professionnelle de Pau Costa à Berga datent du 16 février 1694, lorsque le révérend Francesc Farreres, donne procuration à Costa pour qu'il le représente devant le tribunal de justice¹¹⁶. On sait qu'à cette date Costa travaillait sur le retable du sanctuaire de la Vierge de Corbera. Le même jour Pau Costa signe le reçu concernant ce retable. Le 18 octobre 1695, il signe le contrat de la fabrication du retable du maître-autel du monastère de Saint Pierre de la Portella.

Suivront d'autres retables. Lors des premières années du XVIII^{ème} siècle, Costa intervient dans la construction du retable de Saint François Xavier et de Sainte Thérèse du sanctuaire de la Vierge de Queralt. Peu après entre 1710 et 1713 il construit le retable de la corporation des « *paraires* » à l'église paroissiale de Berga et vers 1713 termine le retable du Christ dans la même église. Cette même année il avait commencé à fabriquer le retable de Saint Antoine de l'église conventuelle de Saint François qu'il termina en 1723.

Pendant cette période de trente années, la présence de Costa à Berga fut assez fréquente et à deux reprises on peut affirmer qu'il élut domicile à Berga : le 1^{er} mars 1711, il loua une maison à Josepha de Giblé i Descallar, *carrer de les Canals*, dans laquelle il résida avec sa famille jusqu'au 22 juillet 1713¹¹⁷. Vers 1720, Costa revient à Berga de nouveau où il y restera avec sa famille pendant une période de trois ans.

Le fait que le loyer soit réglé par le révérend Francesc Farreres laisse supposer que Costa devait également exécuter une commande demandée par la communauté ecclésiastique¹¹⁸.

Après le décès de sa première épouse Terasa Casas en 1718, il se remariera avec Maria Perelló, fille de son collaborateur Miquel Perelló, et deux des trois enfants issus de ce mariage naquirent à Berga. Le 2 septembre 1721, fut baptisé Anton Costa i Perelló, à l'église paroissiale.¹¹⁹ Deux ans plus tard, Mariagna Francesca i Josepa, une autre fille du sculpteur, fut baptisée à la même église le 28 Avril 1723.¹²⁰

Retable du maître-autel du sanctuaire de la Vierge de Corbera :

¹¹⁶ A.C.A : Berga, notaire Pere Antoni Bonelles, man.1694 (reg.Br.207), ff.30-31 (référéncée sous la note n°2, dans l'article de Carles Dorico, p.296)

¹¹⁷ AHG : notariales, Girona 11, notaire Ignasi Roig, manuel 1716-1717, registre 503, 27/03/1717 (note n°5, p.297)

¹¹⁸ A.H.C. : Berga, Comptes municipals, 1712-1725, livre 140. Compte de la casa de dona Josepha de Giblé y Descallar, viuda del senyor don Félix de Giblé, situada en lo carrer de las Canals de esta vila , que los magnífichs señors regidors de dita vila han tinguda ocupada per quartel de las reals tropas de la guarnisio y destacaments, ff.414 a 415v°, 25/06/1725 (note n°7 , p.297).

¹¹⁹ A.P de Berga : Livre de baptême, vol.X , 1714-1729, f.146.(note n°8 p.298)

¹²⁰ A.P.de Berga : Livre de baptême, Vol.X. 1714-172 , f.177 (note n°10 p.298).

L'église qui se substitua à la chapelle de la Vierge de Corbera fut bénite le 10 septembre 1684 par le père Joan Pere Ribas, recteur de la paroisse d'Espinalbet. Dix ans plus tard, au printemps 1693, le recteur Joan Pere Ribas décide d'entreprendre les travaux de construction du retable du maître-autel de la nouvelle église. Ces données proviennent de la monographie de Ribera publiée en 1926¹²¹. Les sculpteurs chargés de la fabrication furent Tomàs et Pau Costa. Le prix de l'œuvre est de 400 livres barcelonaises. Ribera qui a pu consulter les archives paroissiales d'Espinalbet, aujourd'hui disparues, mentionne que dans le *Llibre de comptes dels obrers*, figurent les paiements réglés aux sculpteurs. Malgré l'existence d'une documentation faisant référence à la construction du retable¹²², l'existence de Tomàs Costa est probablement douteuse. Cette information est basée sur la publication de Ribera qui n'a pas mentionné une documentation supplémentaire prouvant son existence. Par ailleurs toute la documentation trouvée sur Pau Costa ne fait aucune référence de Tomàs Costa. C. Dorico pense qu'il s'agit d'une mauvaise interprétation documentaire faite par Ribera.

Il semble que la construction du retable se termina en 1695. En 1701, une partie des travaux de dorure fut commandée à Joan Gili de Prats de Lluçanès et le 21 avril 1708 un contrat est signé avec Joan Moxi, originaire de Berga et vivant à Barcelone au moment de la signature du document, pour terminer ces travaux¹²³.

Retable du maître-autel du monastère de Saint Pierre de Portella :

Le contrat de la construction du retable fut signé le 18 octobre 1695 entre la communauté religieuse et Pau Costa.¹²⁴ Le 21 mars 1696, Pau Costa quitte Vic avec son épouse pour aller s'installer à Portella. Une clause du contrat stipulait que les commanditaires devaient fournir le logement, assumer les denrées alimentaires nécessaires pour Costa, sa famille et ses collaborateurs.¹²⁵ Le séjour de Costa à Portella sera de trois mois.

Retable de Saint François Xavier et Sainte Thérèse de l'église de la Vierge de Quéralt :

A la fin du XVIIème et au début du XVIIIème, Costa intervient dans la construction du retable destiné à la chapelle primitive de l'église de la Vierge de Quéralt. Le 13 mars 1703,

¹²¹ Ribera Ribo, B. : Monografia historich-descriptiva del santuari de Madona de Corbera, Barcelona, 1926, pp.28 et 31.

¹²² Dorico, C. : « *L'escultor Pau Costa...* », *op.cit.*, pp.319-320 propose une transcription du document référencé sous : A.C.A. :Berga, notaire Josep Riu, junior, manuel 1695, registre Br 892, 18/10/1695. Pau Costa reçoit 100 livres du recteur de Saint Vicent d'Espinalbet sur les 400 livres du prix du retable du maître-autel du sanctuaire de Corbera.

¹²³ Ribera Ribo, B. : *Monografia....., op.cit.*, p.31.

¹²⁴ Dorico, C. : « *L'escultor Pau Costa...* », *op.cit.*, pp.321-322 propose une transcription du contrat référencé sous : A.C.A. : Berga, notaire Salvador Subirats, registre Br.102, plec d'escriptures del 1695 : le contrat est signé le 18 octobre 1695 entre le chapitre du monastère de Sant Pere de Portella et le sculpteur Pau Costa pour la fabrication d'un retable d'une valeur de 300 livres barcelonaises.

¹²⁵ Dorico, C. : « *L'escultor Pau Costa...* », *op.cit.* p.302, et note n°20.

alors que Costa se trouvait à Vic, il délègue Joan Vadrines pour aller percevoir une somme due quant à ses travaux relatifs au retable. Le document précise que Vadrines devait percevoir le dû de Costa pour en être le constructeur du retable.¹²⁶

Retable du Christ de l'église paroissiale de Berga :

L'époque à laquelle il fabriqua ce retable correspond à celle du retable de la confrérie des « *paraires* » mais aussi à une période très productive de son atelier dans divers endroits de la Catalogne. Pour assumer une telle tâche Costa avait de nombreux collaborateurs. Ce retable date de 1713. Sur un médaillon on peut lire « *Altare privilegiatum sculptum a magistro Paulo Costa civi vicensi, expensis reverendi doctoris Pauli Irla, rectoris Berga, Anno 1713* »¹²⁷.

Retable Saint Antoine de l'église conventuelle Saint François de Berga :

En 1676, le communauté céda la chapelle de saint Antoine à Francesc de Giblé, qui ordonna des travaux d'agrandissement ainsi que le changement du lieu de la sépulture qui y était.¹²⁸ Les travaux commencèrent immédiatement et le 15 février 1685, la chapelle fut bénite¹²⁹. Josep de Giblé, le 20 juin 1712 commande à Pau Costa la construction d'un retable qui se fera en deux périodes : la première, entre 1712 et 1714 et la seconde, entre 1720 et 1723. Le contrat n'étant pas localisé, seul un reçu daté de 1722 permet d'attester la paternité du retable à Pau Costa.¹³⁰

En résumé : la production de Costa à Berga.

Le peu de documentation photographique conservée, permet d'observer de notables différences qualitatives entre les différentes œuvres faites par Costa à Berga. Les supports photographiques des retables de Corbera, du monastère sant Pere de la Portella ou celle du retable de saint Antoine permet de constater une évolution stylistique du sculpteur. La documentation trouvée concernant cette période laisse supposer que les circonstances de la construction de ces œuvres et l'intervention de divers collaborateurs eurent certainement des incidences sur le résultat final. Par ailleurs dans le cas de Pau Costa, dont la production est très abondante, dispersée et comportant de notables différences stylistiques sur une aire géographique très large, peut aider à comprendre l'ensemble de sa production. Les œuvres qu'il a construit dans le Berguedà, par la diversité des moyens utilisés et la diversité des

¹²⁶ A.E.V. : Cùria fumada, notaire Domènec Solermoner, man.1703, reg.3.055, f.174, 13/5/1703.

(Dorico, *op.cit.*, note n°31)

¹²⁷ Dorico, C. : « *L'escultor Pau Costa...* », *op.cit.*, n°44, p.307.

¹²⁸ Dorico, C. : « *L'escultor Pau Costa...* », *op.cit.*, n°50, p.308

¹²⁹ Dorico, C. : « *L'escultor Pau Costa...* », *op.cit.*, n° 51, p.308.

¹³⁰ Dorico, C. : « *L'escultor Pau Costa...* », *op.cit.*, p. 323, propose une transcription du document ; document référencé sous le n°4 et daté du 20 avril 1722.

résultats obtenus, apportent des données valorisantes qui enrichissent les autres aires géographiques déjà étudiées et qui dans certains cas ouvrent la voie à de nouvelles interprétations.

Le retable de saint Etienne de l'église paroissiale de sant Esteve d'en Bas.¹³¹

D'après les données documentaires proposées par R. Llongarriu i Montsalvatje, il apparaît clairement que Costa est l'auteur du retable du maître-autel de l'église paroissiale Sant Esteve d'en Bas. Les documents cités permettent d'établir les conditions de fabrication de l'œuvre ou du moins une partie à partir de 1710, date de la réunion au cours de laquelle la décision fut prise de fabriquer un retable. En 1715 Francesc Escarpenter notifie sur une attestation l'avancement des travaux. En 1717 les commanditaires se réunissent à nouveau, anxieux pour assurer financièrement la continuité des travaux ou la réfection de certaines pièces abîmées. Le règlement des travaux posa apparemment certains problèmes d'ordre financiers.

Production :

Retable de Sant Libori pour la Piété de Vic (1688)

Avec **Joan Vila**, retable du maître-autel du Couvent de la Merci de Vic, (pièces du retable) (1690)

Retable saint Antoine de l'église paroissiale de Torelló (1692)

Retable du maître-autel du sanctuaire de Corbera (1693)

Retable du maître-autel du monastère de Sant Pere de la Portella (1695).

Retable maître-autel, couvent de sainte Thérèse de Vic, (1697-1706)

Retable du Christ de l'église paroissiale de Seva (1699)

Retable de saint Benoît de la cathédrale de Vic (1699).

Retable maître-autel du monastère saint François de Gérone (1700)

Retable de la Vierge des « *donecs* » de l'église paroissiale de Taradell (1701)

Retable de l'église de la Vierge de Quèralt (1702 ?)

Retable maître-autel du couvent des carmélites déchaussées de Vic (1703)

Retable Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot (1704)

Retable de Saint Isidore de l'église paroissiale de Sant Vicenç de Montalt (Barcelone) (1704)

Avec Josep Pol, retable de saint Isidore de l'église paroissiale de Llavanes (1705)

Retable maître-autel de l'église paroissiale de Torelló (1705)

¹³¹ Llongarriu i Montsalvatge , R. : « *Pau Costa : el retaule de Sant Esteve d'en bas* », mars 1992, pp. 19 –22.

Retable maître-autel de l'église paroissiale de Cassà de la Selva, (1705 /1706)
 Retable maître-autel de l'église paroissiale d' Arenys de Mar (1706)
 Retable de la Vierge des « *Sogues* », de l'église paroissiale de Cassà de la Selva (1707)
 Retable de l'Immaculée Conception du couvent de sainte Claire de Gérone (1708)
 Retable de l'Annonciation de la cathédrale de Gérone (1710).
 Retable de la confrérie des « *paraires* » de l'église paroissiale de Berga (1710 ?)
 Retable maître-autel de l'église paroissiale de Palafrugell (1710)
 Retable de la Conception de la cathédrale de Gérone (1710)
 Retable maître-autel de l'église paroissiale de Berga (1710)
 Quatre anges pour le lit de la vierge, paroissiale de Torelló (1713)
 Retable de saint Etienne de l'église paroissiale de St Esteve d'en Bas (1710 ?1715 ?)
 Retable de saint Michel de la cathédrale de Gérone (1715)

Avec **Joan Torras**, retable maître-autel, de l'église paroissiale Santa Maria de Cadaquès (1723)

Retable saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot (1726), suite des travaux de fabrication.

Atelier de Pau Costa : collaboration avec d'autres sculpteurs expérimentés :

Miquel Perelló

Pere Costa

Joan Coll

Josep Pol

Joan Vila

Francesc Morato

Costa i Casas Pere (fils de Pau Costa)

Maître-sculpteur né à Vic en 1693 et décédé à Berga en 1761, il est le fils du sculpteur Pau Costa et de Teresa Casas. Disciple de l'autrichien Carlos Rudolf et de Fernando Galli-Bibiena, il est devenu un des meilleurs artistes de son époque et fut le premier sculpteur catalan à intégrer l'Académie de San Fernando de Madrid en présentant pour son examen d'entrée, une statue de saint Sébastien en terre cuite en 1754. Après avoir obtenu l'examen de maître sculpteur, il rejoignit son père à Berga pour travailler à ses côtés sur le retable de Saint Antoine de Berga. Les premières données de sa présence dans cette ville datent de la fin de

1713, lorsqu'il résidait chez son père.¹³²Le retable de Saint Antoine ne fut pas la seule œuvre sur laquelle père et fils collaborèrent. Ils travaillèrent sur le retable de l'Immaculée Conception de la cathédrale de Gérone et sur le retable de l'église paroissiale de Sant Esteve d'en Bas. Sculpteur, architecte et héraldiste, il écrivit en 1754 le « *Nobiliari Català* ».

Production :

Retable de saint Raphaël de la cathédrale de Gérone (1718)

Retable du monastère St Barthélemy de Peralada (1726)

Retable de saint Pierre et saint Paul (fin de travaux suite au décès de son père) de la cathédrale de Gérone

Projet de la façade de la cathédrale de Gérone avec les images de la Foi et de l'Espérance, (1733)

Le tumulte funéraire de Philippe V à l'université de Cervera

Retable du maître-autel du couvent Saint Raymond del Portell (1741)

Façade et deux images de la cathédrale de Gérone

Retable maître-autel de l'église paroissiale de Berga (1761)

Production à Barcelone :

Fabrication de l'image du saint titulaire de la façade de *San Miquel del Port* dans la Barceloneta

Façade de l'église de *l'Hospital de la Santa Cruz* (groupe de la Caritat)

Retable maître-autel des « *comendadores de Santiago* »

Retable de l'ordre de St Jean de Malte + Image du précurseur sur la façade

Projet de la façade du nouveau couvent de Saint Augustin (1735)

Retable de saint François de Sales de l'église paroissiale de *Sant Felip de Neri*, Barcelone

Retable de saint Jean-Baptiste de l'église paroissiale de *Santa Madrona*

Statue de Philippe V destiné à l'université de Cervera

Retable maître-autel du couvent de l'ordre de Merci de Manresa

Chapelle de la Vierge des Douleurs + Image de ma Piété de l'église paroissiale de Tarréga

Rédaction du « *nobiliari Català* » (1754/1755).

Darder Quirch (Quirze)

Sculpteur de Peralada.

Production :

¹³² Dorico ,C. : « *L'escultor Pau Costa...* », *op.cit.*, p. 312, note n°61.

Chaise pour porter l'image de sainte Lucie commandée par la confrérie de sainte Lucie, paroissiale de Figueras (1628)

Retable de saint Isidore de l'église paroissiale de Vila-Sacra, (1637)

Divi i Pera Jaume

Jaume Divi i Pera est né à Gérone en 1717. Fils de Jaume Divi, « *fuster* », il apparaît documenté à Olot en 1750. Il se marie avec Ignasià Escarpanter, fille du sculpteur Francesc Escarpanter. A partir de 1750 il entreprend des travaux d'agrandissement de l'église paroissiale d'Olot, en tant que menuisier et artiste. Sous la qualification d'architecte, il travaille sur le retable du Rosaire en 1754. En 1759, il fabrique l'image d'un ange. Les années suivantes jusqu'à 1761, il fera des travaux divers, moins artistiques, de simple menuisier à l'église d'Olot. Il fabriquera l'orgue destiné à cette église en 1777. Il est également l'auteur du retable de la Vierge du Rosaire de Bascarà qu'il a fait dans les années 60. En 1769, il signe un contrat pour la fabrication d'un retable pour l'église monacale du monastère de Camprodon selon le modèle du retable qui était à l'église de Riudaura.¹³³

Production :

Retable de la vierge du Rosaire, paroissiale de Bascarà (1770/1771)

Retable maître autel du monastère de Camprodon (1769)

Escarpanter Francesc

Production :

Retable de saint Antoine de l'église paroissiale d'Olot (1721)

Retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot (1727-1728)

Espasa Salvador

Maître sculpteur. De 1697 à 1698, il fabrique le retable de l'autel de sainte Lucie de la paroissiale de Santa Creu de Olarde. Aux environs de 1685, il perçoit un terme de paiement pour le retable de santa Eulalià de Gariguella (18 avril 1665). Cela sous-entend qu'il en est l'auteur. En 1685, il accepte la commande pour la fabrication du retable de saint Sébastien de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries.¹³⁴

Production :

¹³³ Puig i Reixach, M. : « *Els retaules de Bascarà i Camprodon de Jaume Divi* », Annals 1989, éd. P.E.H.O.C., Olot, 1990, p.357-372.

¹³⁴ Serna, E : « *Retaules...* », *op.cit.*, p.302.

Retable de sainte Eulalie de l'église paroissiale de Guariguella (1684 /1685)

Retable de saint Sébastien de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries, (1685).

Galtaires Pau et Francesc

Avec **Josep Sunyer**, retable maître-autel de la chapelle Santa Maria de Queralt (1739)

Generes Francesc (+ en 1680)

Maître-menuisier/sculpteur du XVIIème siècle. Il appartient à une famille de sculpteurs réputés, dont les plus actifs semblent être ses frères Josep et surtout Lluís Génères qui laissa une production intéressante à Perpignan où il s'était installé. Il obtient son examen de sculpteur par le biais de la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone le 2 février 1674. Il participera la même année en tant que correcteur aux examens de Pere Montalt, de Josep Boris et d'Antoni Campllong et en 1675 à celui de Joan Toron.

Production :

Accord professionnel avec Joan Roig pour terminer les travaux du retable de Gavà (1675).

Accord professionnel avec Josep Boris pour le retable de saint Benoît du monastère de saint Pierre de Galligans (1676).

Retable de la Vierge des Désseparés de l'ex-collégiale Sant Feliu de Gérone (1677).

Giralt Joan, Cortina Joan, Sola Josep

Retable, maître-autel de l'église paroissiale de Sant Salvador de Bianya (1653)

Giralt Lluís

Retable de saint Sébastien de la chapelle de la Vierge de Piété de Pont Major (1642)

Julià Francesc et Joan

Production :

Retable maître-autel de la chapelle St Llorenç de Llagostera (1705)

Retable Ste Cécile de l'église paroissiale de Torrentbó (1710)

Llavina Miquel

Sculpteur-imagier de Barcelone.

Gendre de Domènec Rovira « *el Major* » depuis 1661. Son atelier et son lieu d'habitation étaient fixés à Barcelone.

En collaboration avec **D.Rovira** « *el Major* » :

Retable de la sainte Croix et sainte Madeleine de l'église paroissiale de Figueres¹³⁵ (1665).

Retable saint Félix de l'église paroissiale de Llagostera (1681).

Retable du sanctuaire de la Vierge del Coll (1688).

Fabrication du tabernacle de l'église paroissiale de Sta Maria de Geltrú, (1713).

Lloberas Antoni

Maître-menuisier très peu documenté jusqu'ici.

En dehors des retables de Vilamalla et de Figueras, nous savons qu'en 1652 les marguilliers de la fabrique de l'église paroissiale d'Arenys d'Empordà lui commandèrent un retable.¹³⁶

Production :

Retable de saint Sébastien de l'église paroissiale de Vilamalla (1650).

Retable saint Sébastien de la Chapelle de St Sébastien de Figueras (1652).

Moler Jaume

Il apparaît en tant que « *fuster* » de la ville de Gérone tout en résidant en 1596 à Castelló d'Empúries où il s'engagea à faire un tabernacle pour le retable de la Vierge du Rosaire de Sant Climent de Sescebes en 1596.

Production :

Tabernacle du retable de la Vierge du Rosaire, Sant Climent de Sescebes (1596).

Morató (Joan) Francesc (+ 1714)

Production :

Œuvre sculpturale de la façade de la Pietat de Vic (1685)

Retable de « *Sant Crist* » de l'église paroissiale de Vilalleons (1686)

¹³⁵ Serna i Coba, E., Serra i Perrals, J.: « *Retables* », p.300, note 5 (Allusion à la transcription de Madurell i Marimon).

¹³⁶ Serna i Coba, E., Serra i Perrals, J. (...): « *Aproximació...* », p.300 et note n°2 p.300.

Retable maître-autel du Couvent de la « *Mercé* » de Vic (1700) ; suite et fin de la construction de l'œuvre.

Morató Jacint (1683-1736)

Sculpteur. Il appartient à une grande famille de sculpteurs catalans.

Production :

Projet du retable avec Josep Sunyer de l'église paroissiale d'Igualada (1704)¹³⁷

Présentation définitive du projet du retable de l'église paroissiale d'Igualada (1718)

Avec **Josep Sunyer**, retable maître-autel du couvent de Santa Clara de Vic (1721)

Projet du tracé du retable maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès (1723)

Retable de saint Luc + quatre autres retables, église Saint Luc de Gérone (1727)

Renonce à la fabrication du retable de l'église paroissiale d'Igualada laissant ce dernier à Josep Sunyer (1729)¹³⁸

Mon Gabriel

Sculpteur originaire d'Olot.

Retable de Sainte Eulalie de l'église paroissiale de Begudà (1627).

Retable de saint Isidore de l'église paroissiale d'Olot (1628).

Retable de la Vierge du Rosaire, de l'église paroissiale de Riudaura (1634).

Mons Jeroni

Retable de la Vierge de la « *Salut* », chapelle de Sant Feliu de Pallerols (1669).

Oliu Josep

Maître-menuisier originaire de Blanes, il était le fils du sculpteur Rafel Oliu.

En 1625, en collaboration avec le sculpteur Agusti Pujol, il passe un contrat avec la confrérie du Rosaire de l'église paroissiale d'Arenys de Mar pour la construction d'un retable consacré à la Vierge du rosaire. Le retable fut détruit lors de la guerre civile espagnole.

Production :

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1625).

¹³⁷ Junyent, E. : *L'escultor Jacint Morato Soler*, Vic, 1969.

¹³⁸ Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca...*, *op.cit.*, p.132.

Oliu Rafel

Menuisier-sculpteur de Blanes, il signe un contrat avec les dirigeants de la confrérie du Rosaire en 1599 pour effectuer certaines modifications sur le retable.¹³⁹

Production :

Retable de la chapelle de Saint Hyacinthe du monastère des frères prêcheurs de Castelló d'Empúries (1597).

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1597).

Retable de la chapelle de la Vierge des « Grâces » du monastère de Merci de Castelló d'Empúries (1597).¹⁴⁰

Retable de sainte Eulalie tabernacle et l'image d'un Christ en croix de l'église paroissiale Gariguella (1598).

Avec **Josep Oliu**, retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Vilabertran (1606).

Retable de sainte Anne de l'église paroissiale de St Llorenç de la Muga (1606).

Avec **Josep Oliu**, retable de la confrérie du Rosaire de l'église paroissiale de Palamos (1615).

Perdigó Monserrat

Retable de la Vierge du Rosaire de la chapelle de saint Vincent de Regencós (1594).

Perdigó Pere

Production :

Retable de saint Etienne de l'église paroissiale de Bordils (1608).

Avec **Pere Perdigó i Salom**, retable de sainte Eugénie de l'église paroissiale de Saldet (1686).

Pujades Joan

Sculpteur originaire de Riudellots de la Selva.

Production :

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Santa Pau (1602).

¹³⁹ Serna i Coba, E, Serra i Perals, J. : « *Documents per la historia de l'art altempordanès. (1594-1618)*, A.I.E.E., n°33, Figueres 2000, p. 197 et note n°5.

¹⁴⁰ Serna i Coba, E., Serra i Perals, J.: « *Documents...* », *op.cit.*, p. 198.

Retable maître-autel de l'église paroissiale de Riudaura (1606).

Avec son fils, **Joan Pujades**, retable Saint Jacques et Saint Isidore de l'église paroissiale de Sant Iscle de Colltort (1628).

Pujol Joseph

Avec son fils, **Sagimon Pujol**, retable maître-autel du couvent Saint François de Berga, (1777).

Retable du « Sant Crist » de l'église paroissiale de Puig-Reig (1755).

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Puig-Reig (1772).

Pujol Sagimon (1670-1759)

Auteur des retables du maître-autel, de la Vierge du Rosaire, de saint Jean-Baptiste et de saint Michel de l'église paroissiale de Folguerolles (avant 1700).

Retable du « Sant Crist » de l'église paroissiale de Folguerolles (1721).

Intervention sur le retable de saint Pierre de Castanyadell + fabrication de l'image d'une Christ (1721).

Avec son fils, **Sagimon Pujol**, retable Vierge du Rosaire de l'église paroissiale St Genis de Taradell (1728)

Avec son fils, **Sagimon Pujol**, retable maître-autel de l'église paroissiale de Folguerolles (1735)

Ribot Jaume (frère)

Maître-sculpteur et imagier du XVII^{ème}.

Présent dans la province en tant qu' « *escultor de present habitants de Figueres* ». Maître sculpteur, il résida à Barcelona lors du dernier tiers du XVII^{ème}. Il a professé à l'ordre des Carmes. Parmi ses meilleures œuvres se détachent la statue de Saint Vicent de Valls, une image de saint Albert et une image de saint Laurent. En 1700, il sculpa une image de saint Etienne pour le retable de la chapelle de la « *Cofraria de los Mancebos* » de la paroissiale de Valls. Quelques historiens le considèrent comme un moine appartenant à l'Ordre de la « *Scala dei* ».

Production

Avec **Josep Romeu**, retable de sainte Eulalie de l'église paroissiale de Gariguella, (1683).

Image de saint Etienne pour le retable de la chapelle de la confrérie des « *Mancebos* » de l'église paroissiale de Valls.

Il fabriqua également l'image de saint Vincent pour l'église paroissiale de Valls et celle de saint Laurent pour celle de Tarragone.

Riera Antoni (1641-1703)

Architecte, maître-menuisier et surtout sculpteur de Mataró, Antoni Riera est une figure importante du baroque catalan. Antoni Riera i Mora naquit à Mataró en 1641, fils d'Antoni Riera, menuisier, et de Maria Mora. La profession paternelle suppose l'apprentissage et la collaboration dans l'atelier familial qu'il continuera. A 23 ans, le 19 octobre 1664 il se marie avec Maria Fàbregas, fille de Vicenç Fabregas et de Maria Anna, tous deux décédés. De ce mariage naîtra Marià Riera en 1665, qui prendra la suite de l'atelier de son père.

En seconde noce, il épousa le 5 juin 1673, la veuve Maria Anglada avec laquelle il aura deux enfants, Joan et Maria Angela. Il se maria une troisième fois avec Maria Ramis, fille de Francesc Ramis de Sant Celoni. Naîtra une fille, Eulària. Antoni Riera meurt le 20 mai 1703 à Mataró, à son domicile, à 62 ans. Dans son testament il fait comme héritier universel son premier enfant, Marià.

En 1684, il signe un contrat avec les marguilliers du conseil de fabrique de la paroisse de Maçanet de Cabrenys, pour la fabrication d'un retable. Un reçu daté du 7 novembre 1688, sur lequel il perçoit la somme de 27 « *doblas* » d'or pour la construction d'un retable de la paroisse de Vilamacolum, prouve qu'il en est l'auteur. Le 24 janvier 1691, il s'engage à faire le retable du maître-autel de l'église paroissiale de Rosas. Etant donné qu'il devait être identique à celui de la Vierge del Coll (diocèse de Vic), cela sous-entend qu'il devait en être l'auteur et qu'il l'avait donc fabriqué auparavant. Le 2 mars 1694, en collaboration avec son fils, il fait le retable de saint Michel de l'église paroissiale de Ventalló. On en déduit qu'il avait son atelier à Mataró, d'où il acceptait probablement les commandes, tout en travaillant à Figueras (retable des *Salines*). Il résidait à Sant Pere Pescador lorsqu'il passa le contrat de Ventalló. Apparemment il ne transportait pas les œuvres depuis son atelier. Il les fabriquait sur place.¹⁴¹

Production :

¹⁴¹ Serna i Coba, E., Serra i Perals, J. : « *Retables* », *op.cit.*, p.303-304 , notes 9 et 10.

Retable de la Vierge des *Salines*, Chapelle de Notre-Dame des *Salines*, paroisse de Maçanet de Cabrenys (1684)

Retable destiné à l'église paroissiale de Vilamacolum (reçu daté de 7/11/1688)

Retable de la Vierge del Coll (?)

Retable maître-autel de l'église paroissiale de Rosas (1691)

Avec son fils **Mariano Riera** :

Retable du couvent des carmélites de Mataró (1687)

Retable de saint Michel de l'église paroissiale de Ventalló (1694)

Avec **Lluís Bonifaç**, retable de la Vierge du Rosaire de Mataró (1691)

Rochafort Arnau

Sculpteur de la ville de Castelló d'Empúries, il signe un contrat en 1602 avec la confrérie des menuisiers et des maître-maçons pour la fabrication d'un retable.¹⁴²

Production :

Retable de la confrérie « *St Joan Degolasia, Sant Josep et Sant Antoni de Padua* » du monastère de Castelló d'Empúries (1602).

Roig Joan (père)

Maître-sculpteur originaire de Barcelone.

Retable de la chapelle de la Vierge de « *Salas* » de Sant Climent de Llobregat (1686).

Retable de *Santa Perpétua* de la Moguda (1687).

Retable de Sant Pacià de la cathédrale de Barcelone (1688).

Retable de Sant Pere Nolasc de la cathédrale de Barcelone (1688).

Avec son fils, Joan Roig, retable du « *Sant Crist* » + retable du maître-autel de l'église paroissiale St Vicenç de Rupjà (1691).

Romeu Joseph

Maître sculpteur du dernier tiers du XVIIème originaire d'Arboç. En 1685, il travaille en collaboration, en tant qu'aide, avec le sculpteur Joan Oliver de Valls. Cette même année il est témoin dans le testament de l'épouse de son maître. En 1692, il fit le retable de saint Jacques,

¹⁴² Serna i Coda E., Serra i Peral, J. : « *Retaules...* », *op.cit.*, p.200.

de style gothique de l'église paroissiale d'Arboç. En 1695, il fabrique les retables de saint Isidore, saint François Xavier et saint Joseph de l'église paroissiale de Capellades.

Production :

Retable de sainte Eulalie, en collaboration avec Jaume Ribot de l'église paroissiale de Gariguella (1683).

Rovira Domènec , « el Major »

L'étude complète présentée par Lluís Esteva i Cruañas présente la généalogie de la famille du sculpteur ainsi que la production d'œuvres d'art fabriquées par cette dernière.¹⁴³

Maître-sculpteur, né en 1608 à Sant Feliu de Guixols, il meurt en 1679. Avant 1632, il avait son atelier à Barcelone où il travaillait des œuvres de grande envergure. Il est l'oncle du sculpteur Domènec Rovira « el Menor ».

Production :

Image de saint Paul destinée au retable de saint Paul de l'église paroissiale de Santa Maria del Mar (1639).

Retable maître-autel de la chapelle du « *Bonsuccés* » de Barcelone.

Fabrication du tabernacle et de 48 figures d'anges, vertus et autres (1641).

Entre 1644 et 1658 :

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Sant Vicenç de Llanvaneras.

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Calella.

Retable de saint François de la cathédrale de Barcelone.

Retable maître-autel de l'église paroissiale de St Feliu de Guixols (1657).

Retable de sainte Suzanne de l'église paroissiale de *Santa Susanna del Mercadal* de Gérone (1666).

En collaboration avec son neveu, D. Rovira « *el menor* » :

Retable maître-autel de l'aglise paroissiale d'Arbós (1670-1681).

Avec Miquel Llavina, :

Retable de la Sainte et de sainte Madeleine de l'église paroissiale de Figueras (1665).

¹⁴³ Esteva i Cruañas , Ll. : « *El retaule de l'escultor guixolenc Domènec Rovira el Major (1657-1678)*, E.B.A., éd. Pub. de l'Institut d'estudis del Baix Empordà, n° 11, 1992, pp.111-220.

Rovira Domènec « el Menor »

Né à Saint Feliu de Guixols en Mars 1636, il est le fils de Jeroni Rovira et Anna (mariés en 1626). Ses oncles paternels étaient Antoni Rovira, peintre né en 1599 et Domènec Rovira, sculpteur né en 1608. Il est baptisé sous le nom de Pau Domènec. Il portera uniquement le second nom. C'est pourquoi on le différenciera de son oncle par le qualificatif de « *menor* », son oncle portant le qualificatif de « *major* ». Les deux travaillèrent souvent en collaboration à tel point qu'ils installèrent leur atelier à Barcelone. Ils furent souvent sollicités pour fabriquer des retables dans la province de Gérone. Les premières commandes de D.Rovira « *el menor* » furent différentes sculptures et divers reliefs à Barcelone. En 1669, il fabrique, selon Martinell, les images de la façade de la Galilea du monastère de Poblet (Conca de Barberà). Entre 1670 et 1681, oncle et neveu exécutèrent le retable du maître-autel de l'Arboç del Penedès. En 1671, il fait le retable du Rosaire de Llagostera. Après le décès de son oncle, il travaille en collaboration avec le sculpteur Francesc Grau avec qui il fera le sépulcre de Saint *Oleguer* (Barcelona), le retable de la *Puríssima* à la cathédrale de Tarragona et le retable du maître-autel de la paroissiale d'Alcover (Alt camp)¹⁴⁴.

Production :

Images de la façade du monastère de Poblet, 1669.

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Llagostera (1671).

Sépulcre de San Olegario en collaboration avec **Francesc Grau**.

Retable de l'Immaculée Conception et un sépulcre de la cathédrale de Tarragone.

Retable maître-autel de l'église paroissiale d'Alcover (1679).

Santacruz Francisco

Retable de la Congrégation des Séculiers de l'église de Bétleem de Barcelone (1678)

Retable maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1679)

Retable maître-autel de l'église paroissiale de Torres de Segra

Socle du retable maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1682)

Retable de saint François-Xavier de l'église paroissiale de Lloret de Mar (entre 1680 et 1685)

Retable de saint Benoît du monastère de Sant Cugat del Vallès (1688)

Retable du Couvent de Santa Maria de Gracia d'Empúries (1696)

¹⁴⁴ Serna i Coba, E., Serra i Perals, J. : « *Retauls i retaulistes de l'Alt Empordà (1650-1700)* », AIEE, n°30, Figueres, p. 301 et note 4.

Sunyer Josep (fils de Pau Sunyer) (+1751)

Issu d'une grande famille de sculpteurs, dont certains détails biographiques furent étudiés par Carlos Dorico i Alujas¹⁴⁵, il passa une période dans le Roussillon et en Cerdagne notamment pendant la guerre de Succession.

Projet avec **J. Morató** :

Projet du retable de l'église paroissiale d'Igualada (1704)

Retable Maître-autel de l'église paroissiale de Berga (1731) (degrés, tabernacle, portes latérales)

Retable du couvent Sainte Claire de Vic (1721)

Avec son père **Pau Sunyer**, retable de la chapelle de la confrérie du Rosaire de Navarcles (1672)

Retable de saint Raymond « Nonat » pour le château de Cardona

Retable du « Sant Crist » de l'église paroissiale de Sant Feliu de Codines

Retable maître-autel de l'église paroissiale de Manresa

Retable maître-autel de l'église paroissiale de Sant Martí d'Hix

Torras Joan

Sculpteur de Figuéras. Le 24 mars 1698, il accepte la commande du retable de saint Laurent ainsi que celle de deux images (st Laurent pour la procession et un Christ) proposée par la Confrérie de saint Laurent de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries. Il résidait au moment de l'acte à la Selva del Mar, probablement pour des raisons professionnelles. Sur les reçus de paiement du retable de Castelló d'Empúries il est déclaré comme résidant à Figueras. On suppose qu'il y avait son atelier. Ultime collaborateur de Costa, co-auteur du retable de Cadaquès, il signe en 1724 un accord avec Costa pour le retable de Cadaquès. Le 30 août 1727, il prendra la suite des travaux après le décès de Pau Costa, pour terminer le retable de Cadaquès.

Entre 1721 et 1727, il fait l'expertise du retable de saint Sébastien de la Guarda de Palafrugell, fabriqué par Josep Pol.¹⁴⁶

Production :

Retable de saint Laurent de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1698).

¹⁴⁵ Dorico i Alujas, C. : « *Josep Sunyer, autor del retaule major del Santuari de la Mare de Déu de Queralt* », in I Congrès de l'església catalana des dels orígens fins ara, 2d vol. Solsona, 1993, pp.661-662.

¹⁴⁶ Serna i Coba, E., Serra i Perals, J. : « *Retaules...* », *op.cit.*, p.304-305, notes n°9-12.

Retable de saint Yves et de saint Honorat de la cathédrale de Gérone (1709).

Modification du retable de saint Thomas d'Aquin du monastère Saint Dominique de Gérone (1710).

Avec **Pau Costa**, retable maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès (1723)

Suite et fin des travaux du retable maître-autel de Cadaquès suite au décès de Pau Costa (1727).

Vilar Baldiri

Il apparaît sous la qualification de « *fuster* » résidant a Pontos, où son atelier était installé. En 1608 il s'engage à fabriquer le retable destiné à l'église paroissiale de saint Vicenç de Vilamalla. En 1609¹⁴⁷, en collaboration avec un sculpteur de Figueras, Pere Bramon, il est engagé par Francesc Llombart, seigneur du château et terme de Boadella, exécuteur testamentaire de sa tante, qui avait laissé une somme d'argent pour faire une grille destinée au maître-autel de l'église monacale de Jésus à Figueras.¹⁴⁸

Production :

Retable de l'église paroissiale St Vicenç de Vilamalla (1608)

II – LES PEINTRES ET LES DOREURS

Andreu Rafel

Peintre de la ville de Gérone, en 1600, en collaboration avec Borgonyó Francesc, il s'engage à peindre et à dorer le retable du maître-autel de l'église paroissiale d'Agullana. En 1611, il s'engage à peindre le retable de l'église paroissiale de Riudaura, que Joan Pujades avait sculpté en 1606.¹⁴⁹

Production :

Retable maître-autel, paroissiale d'Agullana (en collaboration avec **Borgonyó**), (1600).

Retable maître-autel, paroissiale de Riudaura (1611).

¹⁴⁷ A.H.G. : notaria Figueres , notaire Joan Casals, manuel n°188, ff.94v-96v.

¹⁴⁸ Serna i Coba , E., Serra i Perals, J. : « *Retables...* », *op.cit.* , p.201.

¹⁴⁹Serna i Coba, E., Serra Perals, J. : « *Documents per la historia de l'art atempordanès* » (1594-1618) », A.I.E.E., n°33 Figueres, 2000, p. 196 et note n°3.

Barilles Geronim

Production :

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Cogolls (1632)

Avec **Jaume Vilanova**, retable de saint Etienne de l'église paroissiale d'Olot (1632)

Bartrana Segimon

Retable de saint Jean-Baptiste et de saint Jean de l'église paroissiale des Encies (1670)

Basil Francesc

Peintre prestigieux de Vic qui, entre 1686 et 1687 va peindre cinq toiles pour la chapelle de Sant Bernat de Calvó de la cathédrale de Vic.

Avec son père, retable du « Sant Crist » de l'église paroissiale de Sant Julià de Vilalorta (1692).

Retable de « *Sant Crist* » de l'église paroissiale de Folgueroles (1728).

Tabernacle du retable du « *Sant Crist* » de l'église paroissiale de Folgueroles (1737).

Blanxart Pere

En collaboration avec **Josep Crusells**, retable maître-autel de l'église paroissiale de Begur, (1696).

Borgonyó Francesch

En collaboration avec **Andreu Rafel**, retable maître-autel de l'église paroissiale d'Agullana, (1600).

Colobran Ambros

Retable maître-autel de l'église paroissiale de Sant Feliu de Guixols (1750).

Colobran Salvador et Bernat (Père et fils)¹⁵⁰

Retable de l'église paroissiale de Rupia (1688).

Retables du « *Sant Crist* » et du maître-autel de l'église paroissiale de Rupia (1693).

Crusells Josep

En collaboration avec **Pere Blanxart**, retable maître-autel de l'église paroissiale de Begur, (1696).

Dauaros Josep

Retable de saint Benoît du monastère Saint Pierre de Galligans de Gérone (1677).

Gali Jaume

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Palamos (1620).

Hermes Vermey Isaac

Peintures sur bois du retable maître-autel de l'église paroissiale de Palamos.

Mazier (o Masier) Joan

Peintre français, né à Paris, il est considéré en 1594 comme habitant de la ville de Besalù, où était installé son atelier.

Production

Retable de l'église paroissiale de Mollet de Perelada (1594).

Retable de saint Julià de l'Hospital de la ville de Besalù (1596).¹⁵¹

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Llers (1596).

Moxi Joan

Doreur de Barcelone, originaire de Berga.

¹⁵⁰ Dorico i Alujas, C. : « *La dauradura del retaule del Roser de l'esglesia parroquial de Sant Esteve d'Olot* », Annals 1994, P.E.H.O.C., Olot 1994, pp. 113-125 : l'auteur présente une étude sur les familles de doreurs Colobran et Basil.

¹⁵¹ Serna i Coba, E., Serra i Perals, J : « *Documents...* », *op.cit.*, p.197

Production :

Retable de *Sant Pacià* de cathédrale de Barcelone (1689).

Retable du « *Sant Crist* » de l'église paroissiale de Calella (1690).

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Ruplà (1701).

En collaboration avec le peintre **Josep Loyga** :

Retable de la chapelle de saint Benoît du monastère de Sant Cugat (1705)¹⁵².

Retable de saint Antoine de la cathédrale de Barcelone (1712).

Palma Joan-Baptista

Peintre génois.

Production :

Travaux sur le retable de la Vierge du Rosaire de Teià (1611).

Retable maître-autel de l'église paroissiale de Santa Maria d'Egara (1611-1612).

Avec Francesc Forneli, retable du couvent de l'Ordre de saint Jérôme de Barcelone (1615)¹⁵³.

Retable maître-autel du monastère des capucins d'Olot (1630).

Retable de sainte Anne du monastère des capucins de Blanes (1631).

Pavoni Andrea

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Palamos (1625).

Payrachs Gaspar

Peintre et doreur de l'Alt Empordà, il appartient à la première moitié du XVIIème. La période la plus active de son atelier se situe entre 1601 et 1638, date à laquelle son fils Miquel Payrachs prendra la succession de l'atelier. Gaspar Payrach est marié avec Elionor Maso originaire de Sant Antoni de Vilamajor (Vallès oriental), diocèse de Barcelone, avec laquelle il travaillera sur certaines de ses œuvres. Ils eurent deux enfants : Miquel, qui prendra la suite de son père, qui se mariera en 1627 avec une fille du notaire de Figueras Miquel Gaspar Casamitjana et Anna Maria, qui le 21 mai 1616 épousera le sculpteur Baltasar Enric¹⁵⁴. Ils

¹⁵² Pérez Santamaria, A. : *Escultura...*, *op.cit.*, p.143

¹⁵³ Triadó, J.R. : « *L'època del Barroc...* », *op.cit.*, p.48.

¹⁵⁴ Serna i Coba, E., Serra i Perals, J. : « *Aproximació a l'estudi d'alguns retaules altempordanesos (1620-1650)* », AIEE, n°32, Figueres, 1999, p.268, note n°4 : malgré la perte de l'écriture notariale apparemment pas trouvé au moment de la rédaction de l'article, on connaît la date par l'existence d'un autre document sur lequel il

eurent un fils qu'elle envoya à Perpignan pour faire son apprentissage en 1638 dans l'atelier du sculpteur Onofre Salla, pour une période de cinq ans¹⁵⁵, alors qu'elle était veuve. En seconde noces, elle épouse le peintre de retables Bernat Saüch.¹⁵⁶ En 1614 Gaspar Payrachs s'engage à faire un retable pour le couvent et monastère de sainte Catherine de Barcelone¹⁵⁷.

Production :

Retable de sainte Eulalie de l'église paroissiale de Gariguella (1601)

Retable du Rosaire de l'église paroissiale de Darnius (reçu daté du 21/01/1603)¹⁵⁸

Retable de la Vierge du Rosaire, une image et un tabernacle de l'église paroissiale d'Arenys d'Empordà (1604)

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Saus (1604)

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Llançà (1606)

Retable de saint Jean de l'église paroissiale de Beuda (1607)

Retable de sainte Anne de l'église paroissiale de St Llorenç de la Muga (1610)

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Maçanet de Cabrenys (1615)

Retable du Rosaire de l'église paroissiale de Vilamalla (1616)

Retable saint Hyacinthe et saint Raymond de l'église paroissiale de Figueras (1616)

Retable du Rosaire de l'église paroissiale d'Espollà (1618)

Retable de saint Cyprien de l'église paroissiale de Vilafant (1621)

Retable de sainte Catherine de l'église paroissiale del Far d'Empordà (1621)

Retable de la Vierge du Rosaire et retable de saint Benoît du monastère de Sant Pere de Rodes (1621)

Retable de saint Cyprien de l'église paroissiale de Vilafant (1622)

Retable de saint Cyprien de l'église paroissiale de Vilafant, dorure de la corniche (1622)

Retable de saint Nicolas de l'église paroissiale de l'Estrada d'Agullana (1626)

Retable de saint Cyprien de l'église paroissiale de Vilafant (1627)

En collaboration avec son fils **Miquel Payrachs** :

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Agullana (1628)

est spécifiée la dot de Anna Maria Payrachs lors de son union, d'un montant de 300 livres barcelonaises, [A.H.G. : notaria de Figueras, notaire Joan Saguer, livre de compte 1615-1631, n°312, f.73r].

¹⁵⁵ A.H.P.G. : notaria de Figueras, notaire Narcis Bassetas, protocole n°278, ff.437 r/v, 19/06/1638.[Références citées par Erika Serna, dans « *Aproximació* », *op.cit.*, note n°5, p.268]

¹⁵⁶ Serna i Coda, E., Serra i Peral, J. : « *Documents per....* », *op.cit.*, p.198

- « *Aproximació....* », *op.cit.*, pp.268-269

¹⁵⁷ Serna i Coda, E., Serra i Peral, J. : « *Documents....* », *op.cit.*, p.199, note n°11 : l'auteur fait référence au document dans lequel Payrachs s'engage auprès du prieur du monastère et du couvent. Le document ne précise pas les conditions.

¹⁵⁸ A.H.P.G. : notaria de Figueras, notaire Miquel Gaspar Casamitjana, llibre de notes, n°192, ff.114 r/v, 23/01/1603.

Retable de saint Isidore de l'église paroissiale de Capmany (1628)

Retable maître-autel de l'église paroissiale du Far d'Empordà (1636)

Retable de saint Jean de la chapelle de saint Baldiri de Taballera del Port de la selva (1636)

Retable de saint Isidore de l'église paroissiale de Vila-Sacra (1638)

Payrachs Miquel (+ un peu avant 1669)

Il épouse en 1627 Marie Angele, fille du notaire de Figueras, Miquel Gaspar i Casamitjana. Professionnellement il suivit la tradition familiale en reprenant l'atelier de son père. En 1628, en collaboration avec ce dernier, il s'engage pour les travaux de dorure du retable de l'église paroissiale de Santa Maria d'Agullana en 1628.

Production :

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Agullana, en collaboration avec son père, **Gaspard Payrachs** (1628).

Retable de la Vierge de l'église paroissiale Santa Maria de L'Om de Masarac (1643)

Retable de sainte Lucie et sainte Ursule de l'église paroissiale de Figueras (1644)

Retable du « *Santissim nom de Jesus* » de l'église paroissiale de Figueras (1648)

Retable de saint Isidore de l'église paroissiale d'Empuries (1650)

Pi Felix

Retable maître-autel de l'église paroissiale de Llagostera (1729)

Rago Francesch

Retable saint Hyacinthe du couvent Saint Dominique de Castelló d'Empuries (1602)

Sanches Galindo Joan

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Santa Pau (1611)

Saüch Bernat

Peintre originaire de Figueras, marié avec la fille de Gaspard Payrachs¹⁵⁹.

Production :

¹⁵⁹ A.H.G. : notaria de Figueras, notaire Narcis Bassedas, n°276, ff.681v-685r.

Retable de saint Pierre et de saint Isidore de l'église paroissiale de Llançà (1638) [cf. reçu de paiement d'une valeur de 300 l.B. : « *per lo compliment del preu de dorar y pintar y posar a punt ab tot effecta* »]

Retable de l'église sant Julià de Rabós, 1643 (dans un livre de compte on trouve une attestation qui stipule que « *La obra de la Isglésia de Rabos a 2 juny 1643 ha pagat a Bernat Sahuc, pintor* ». On en déduit qu'il est fort probable qu'il soit l'auteur de la dorure du retable)¹⁶⁰.

Soler i Colobran Antoni et Joaquim

Retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Cassà de la Selva (avec la collaboration de **Bernat et Andreu Colobran**) (1711)

Retable saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot (1719)

Toscano Joan Baptista

Considéré par le professeur Garriga comme le peintre le plus moderne qui travaillait à Gérone à la fin du XVIème et début du XVIIème, ce peintre milanais fut très actif en Catalogne. Cette modernité se traduit par les variantes d'un maniérisme tardif, dans une riche complexité de sa composition relevant d'un réalisme direct¹⁶¹. Il réside et travaille à Gérone, chez le chanoine Baldiri Gali où il peindra le retable du rosaire et le tabernacle de la paroisse de Cartellà¹⁶², en 1599. En 1612 il fut nommé consul de la corporation des peintres de Barcelone où il résidait encore en 1617.¹⁶³

Production :

Retable du Rosaire et un tabernacle de l'église paroissiale de Cartellà (1599).

Retable du maître-autel de l'église paroissiale de Lloret del Mar.

Retable d'une chapelle privée à Figueras (1600).

Retable du Rosaire de l'église paroissiale de Canet de Mar (1602-1603).

Retable de saint André de l'église paroissiale Llavaneres (1603).

Retable de l'église paroissiale de Sant Quintin de Mediona (Priorat), fin de travaux (1605-1606).

¹⁶⁰ A.H.P.G. : notaria de Figueras, llibre de compte, notaire Narcis Bassedas , 1642-1644 n n°285 , f.70v.[Réf.citées par Serna dans Aproximacio....., note 15 , p.271]

¹⁶¹ *Ibidem* , p.200

¹⁶² A.H.P.G. : Girona 6, notaire J.M.Savarres , n°599 , mars 1599.

¹⁶³ Clara i Resplandis, J : « *Un pintor milanès a Girona : Joan Baptista Toscano* », *Revista de Girona*, n°105, éd. Diputacio de Girona , 1983, p.295.

Veciana Josep

Doreur de Barcelone.

Production :

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Llagostera (1676).

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale Sant Cugat del Rec de Barcelone, (1686)¹⁶⁴.

Retable maître-autel de l'église paroissiale de Begur (1692) [décédé au cours des travaux].

Vilanova Jaume

Retable de sainte Lucie du monastère de la Vierge du Carme d'Olot (1601).

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Beget (1610).

Retable maître-autel du monastère de la Vierge du Carme d'Olot, peinture des onze apôtres, leur niche et la voûte du sépulcre (1611).

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Sant Miquel de Pere (1627).

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Sant Miquel de Pere (1627) [fabrication et dorure du tabernacle].

En collaboration avec son fils, **Pere Vilanova** :

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Colltort (1625).

Retable de la Vierge du Carme du monastère de la Vierge du Carme d'Olot (1627).

Avec la collaboration du peintre-doreur Joan Monlauró, retable de Ste Eulalie + retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Begudà (1630).

En collaboration avec **Ramon Planelle** :

Retable de saint Jean-Baptiste, Isidore et Roch de l'église paroissiale de Batet (1602).

En collaboration avec **Geronim Barilles** :

Retable de saint Etienne de l'église paroissiale d'Olot (1632).

Vilanova Antoni Jaume

Retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de La Pinya (1602).

Retable de saint Jean-Baptiste de l'église paroissiale de Sant Miquel Sacot (1606).

Retable de sainte Madeleine de l'église paroissiale de Cogolls (1614).

¹⁶⁴ Pérez Santamaria, A. : *Escultura...*, *op.cit.*, p. 144.

Vinyals Arasme

Retable maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1711).

CONCLUSIONS

Entreprendre une étude sur les retables baroques de la province de Gérone c'est en premier lieu se baser sur un certain nombre d'*a priori*¹. L'analyse historique relève d'un phénomène complexe étant donné les trois axes d'études traités. L'aspect social, l'aspect artistique et l'histoire de la technique constituent le premier axe de recherche. L'historiographie catalane ne présentait pas jusqu'ici une analyse élaborée sur le sujet. Dans un second temps la réalisation d'un inventaire systématique, en sachant que certains éléments de ce dernier auront été utilisés dans la partie historique est indispensable afin d'analyser la diffusion et la réception des retables dans la province de Gérone. L'étude réalisée a permis de déterminer grâce, à un inventaire exhaustif effectué dans les diocèses de Gérone et de Vic, la production conservée ainsi qu'une estimation de la production détruite au cours des différents conflits qu'a subi le Principat de Catalogne. Néanmoins, la guerre la plus destructrice fut celle de 1936-1939, conflit pendant lequel la majorité des retables baroques, parmi d'autres œuvres à caractère religieux ainsi que de nombreux lieux de culte, furent détruits. Enfin, le troisième et dernier axe d'étude, induit par les éléments historiques provenant des deux axes précédents, est une approche de la question concernant la conservation et la restauration des œuvres. L'étude des techniques utilisées par les restaurateurs pour la conservation d'un retable nous permet d'apporter des données complémentaires concernant les matériaux utilisés et peut non seulement servir à déterminer ces derniers mais aussi à mieux comprendre certaines techniques utilisées à l'époque moderne dans différents domaines. Si nous faisons le bilan de la question proposée dans cette étude, on observe la présence de multiples phénomènes quel que soit l'axe de recherche qui permettent de mieux cerner le contexte dans lequel le retable baroque catalan a évolué.

Le contexte professionnel dans lequel évoluait l'artiste était exclusivement régi par le système corporatif et confraternel, issu de l'époque médiévale, qui se traduisait par la transmission d'un savoir d'un maître à ses apprentis, l'ensemble étant établi dans un contexte familial. Ainsi on maintenait un haut niveau dans la pratique de la sculpture, de la peinture ou de la dorure, ce qui d'ailleurs, malgré les quelques exemplaires conservés nous permet d'entrevoir que la production catalane requérait un haut niveau qualitatif mais aussi probablement quantitatif, si on se réfère à l'inventaire documentaire présenté dans cette étude. La coïncidence du lieu, de l'artiste et du moment permet de considérer l'existence d'une école de sculpture baroque catalane. Il faudra attendre la fin du XVII^e siècle pour que les

¹ En effet, en dehors de quelques études ponctuelles, l'historiographie catalane n'a que peu traité cet aspect de la question. Entreprendre une telle analyse c'était considérer différents champs de recherches qui ont permis de mieux connaître la question proposée dans cette étude et d'en cerner le contexte.

sculpteurs obtiennent leur indépendance dans la pratique de la profession sans pour autant obtenir comme ce fut les cas pour les peintres ou les doreurs le statut de profession libérale avec tous les avantages que cette dernière leur concédait. Malgré cela, on observe que tout au long de cette période, l'artiste ne pouvait prétendre à une condition sociale aisée, la plupart, en dehors de quelques ateliers très productifs, finissaient leurs jours dans la précarité. La création de l'Académie de San Fernando à partir de la moitié du XVIII^{ème} siècle mis fin au système corporatif et à sa politique protectionniste ainsi qu'à la qualité et la spécificité locale artistique qui mettait en valeur un certain particularisme du style catalan. En effet, on ira désormais vers une tendance baroque de type académique, qui se traduira par une certaine uniformité dans les œuvres et les éléments qui la conforment. Cependant, on observera toujours la présence d'un écho baroque jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle dans la production catalane.

Les paroisses associées ou non à d'autres commanditaires comme les confréries ou les organismes municipaux, principaux organismes demandeurs de retables, vont constituer l'essentiel de la clientèle promotrice dans la fabrication et dans la diffusion du retable baroque. L'Eglise joue un rôle prédominant dans la société catalane de l'époque en faisant du retable un instrument de diffusion dogmatique, de stimulation de la mémoire collective et de contrôle des consciences. Les pouvoirs établis, par leur contribution en finançant des commandes d'œuvres vont également jouer un rôle fondamental dans la diffusion de la nouvelle idéologie. La participation à titre particulier sera souvent associée aux commanditaires précédemment cités ; en dehors de quelques commanditaires d'origine noble ou appartenant à la haute bourgeoisie de l'époque, qui doteront une église, une chapelle, ou un monastère d'un retable, peu de particuliers avaient les moyens financiers pour subvenir au financement d'une telle œuvre. Il s'agissait plus souvent d'un financement à caractère collectif qu'à titre particulier. Il faut cependant, dans cette catégorie de commanditaires ne pas omettre le rôle fondamental joué par les chanoines de la cathédrale de Gérone dans la rénovation du patrimoine artistique religieux de l'édifice capitulaire. L'ensemble des retables furent financés à titre particulier par différents chanoines, qui dans la majorité des cas assumèrent non seulement le coût de fabrication mais aussi celui de l'ornementation de l'œuvre.

Les principaux thèmes culturels pratiqués en Catalogne se présentent sous trois aspects : le culte marial sous ses différentes formes – thème de l'Immaculée Conception, de la Vierge aux Douleurs, de la Vierge du Rosaire, des Vierges locales comme celle du *Socors*, de la *Salut, del Tura-*, le culte christologique avec la mise en exergue du thème de la Passion

pour l'essentiel, et le culte hagiographique qui se subdivise en trois groupes représentés par les saints catalans, les saints patrons et les saints promoteurs véhiculés par la Contre-Réforme. Les programmes iconographiques représentés sur les retables baroques catalans s'inscrivent pleinement dans la perspective des directives post-conciliaires, savamment combinés avec le caractère traditionnel et les dévotions locales ; ils mettent en valeur une religiosité catalane à la fois urbaine et rurale, qui se caractérise par une piété populaire affirmée, même s'il existe selon les zones, quelques différences. Le milieu urbain manifestera son adhésion à la Contre-Réforme par diverses manifestations à caractère religieux où la population participera mettant ainsi en valeur la politique dogmatique entreprise par l'Eglise. Dans les milieux ruraux, le caractère traditionnel se maintient. Les quelques pratiques dévotionnelles issues des traditions ancestrales ne correspondent pas obligatoirement aux ambitions liturgiques et dévotionnelles entreprises par la politique ecclésiale dans sa tâche réformatrice. On peut cependant considérer que l'Eglise catalane a réussi sa tâche éducative et didactique tout en tolérant certains actes ou cultes qu'elle considérerait comme inhérents à ses fondements idéologiques. Dans tous les cas de figure, on observe que la Contre-Réforme a pénétré tous les milieux sociaux grâce au rôle fondamental joué par les divers canaux de transmission, qui prirent conscience de l'influence que pouvait avoir une œuvre artistique à caractère religieux sur la population. La pratique d'une politique diocésaine fidèle aux directives de Trente et l'intervention d'individus clés dans la transmission du dogme a permis à l'Eglise catalane d'exercer un meilleur contrôle dans les milieux ruraux et ainsi atteindre son but premier : développer la piété populaire. La conséquence directe en sera une profusion constructive de lieux et d'œuvres à caractère religieux dont la diffusion se généralisera dans l'ensemble de la province de Gérone. En faisant de l'art son allié, l'Eglise raffermira sa position et dans le cadre des programmes iconographiques, utilisera l'image à des fins didactiques.

Le retable, instrument de prédilection dans la production baroque catalane de l'époque, va devenir un support essentiel dans la transmission des directives conciliaires. Il en sera même le meilleur promoteur. L'évolution du retable baroque catalan recouvre une période commençant par sa phase post-conciliaire, située vers la fin du XVI^{ème} siècle (1580), pour terminer lors du dernier quart du XVIII^{ème} par sa phase tardive, représentative d'un style néoclassique (vers 1780). La caractéristique commune à l'ensemble des œuvres étudiées tout au long de cette période est la présence quelle que soit l'époque d'une tendance relevant d'un certain classicisme, notamment à partir de l'avènement de Philippe V, qui imposera progressivement les tendances classiques du style français dans l'architecture et par

conséquent dans le domaine du retable. L'évolution du retable baroque se manifeste de façon différente selon les pays et les régions dans lesquels il est produit. Il peut présenter toutefois des caractéristiques générales en dehors de tout particularisme local. Si on effectue une analyse des exemplaires catalans avec ceux qui sont représentés dans le reste la péninsule, on observe que les retables de la première moitié du XVII^e siècle présente une typologie structurée par la superposition de plusieurs registres divisés par différentes travées verticales, comportant des niches, ornementés par des reliefs et des peintures sans omettre l'évolution de l'ornementation, avec la timide apparition de la colonne torse² à partir du dernier tiers de cette première moitié de siècle. Le dernier tiers du XVII^e siècle et le premier tiers du XVIII^e siècle supposent le triomphe du style baroque, période où l'on représente l'ordre colossal, où le retable met en valeur l'exaltation de l'Eucharistie par ses grands tabernacles et surtout, période où sa diffusion devient de plus en plus effective dans les églises, les sanctuaires et les chapelles. A partir du second tiers du XVIII^e siècle la colonne torse disparaît progressivement, le retable perd son caractère narratif et l'architecture de l'œuvre se disloque en produisant des avancées et des reculs mettant ainsi en valeur la composition scénographique de la statuaire et une théâtralité certaine. On tend vers des formes dépurées, les motifs ornementaux se raréfient et s'espacent de plus en plus pour aller vers une réorganisation, selon les pays, architectonique et ornementale tendant soit vers le rococo ou vers le classicisme. Dans ce contexte évolutif du style, la production architectonique et sculpturale en Catalogne présente un cycle complet dans la fabrication du retable. D'une tendance post-conciliaire où les critères architectoniques classiques issus de la Renaissance côtoyaient les prémices du baroque, à ceux du néoclassicisme où le style baroque n'était plus qu'un écho, on observera que l'esprit classique sera toujours présent tout au long de son parcours. Le style baroque catalan toujours modéré même dans ses moments les plus dynamiques produira de magnifiques retables dont les canons esthétiques garderont cette sobriété expressive qui le caractérise. L'analyse formelle des retables proposés dans cette étude permet d'observer les différentes phases évolutives et les transformations morphologiques que le retable baroque catalan a subi. La première nous présente des œuvres rémanentes du classicisme de la Renaissance qui progressivement et sous l'influence des nouveaux courants esthétiques qui commencent à poindre, vont évoluer vers des œuvres que l'on considère comme pré-baroques, se caractérisant par la présence d'éléments architectoniques précurseurs du style. La troisième phase correspond au point culminant de la période baroque catalane, étape vers laquelle le retable a évolué vers une

² La colonne torse apparaît avec des chronologies différentes selon les régions.

dynamisme à la fois esthétique et architectural qui dans sa dernière étape, retombera progressivement pour laisser place à des canons beaucoup plus classiques. En Catalogne, les influences esthétiques imposées par les monarchies qui se sont succédées sont nettement palpables, malgré son particularisme local. Il est reconnu que l'influence de F. Galli-Bibiena, de ses fils et de Rodolf Conrad, artistes étrangers de la cour de Charles III (archiduc Charles d'autriche), fut notoire dans l'esthétique catalane. De la même façon que cet art uniforme et unitaire, élitiste et distant qu'imposa Philippe V à l'image de la France, fera qu'en pleine période baroque, des artistes comme J.F. Morato fabriqueront un retable en 1721, complètement dépuré à tendance profondément classique. Au même titre que certains artisans au début du XVII^{ème} siècle utilisaient la colonne torse et une ornementation purement baroque alors que le mouvement du style n'était qu'à ses prémices, d'autres artistes catalans, présenteront des œuvres en avance sur les canons esthétiques de leur temps. On a pour habitude de considérer le baroque catalan comme tardif. Or, notre étude a démontré que selon les périodes et les courants en vogue, le style baroque a toujours été plus ou moins présent sur les retables catalans, avec sa période d'éclat entre 1680 et 1730. En accord avec les conclusions émises par C. Martinell, il apparaît évident que, dans le domaine du retable, si on tient compte de l'évolution typologique et morphologique de ce dernier pendant près de deux siècles et étant donné les multiples nuances qu'il présente au cours de son développement, cet art présente une tendance baroque quasi constante, ce qui fait d'ailleurs sa particularité esthétique. Comme le rappelle à juste titre J.J. Martin González, l'école de sculpture baroque catalane, de par les quelques œuvres conservées démontre non seulement une grande qualité esthétique mais aussi conceptuelle de l'œuvre. Parmi les genres sculpturaux, la manifestation artistique catalane la plus représentative de cette époque est le retable. Même si ce dernier n'est pas l'objet de prédilection de l'art de cour il n'en demeure pas moins qu'associé à l'Eglise, il devient un instrument supplémentaire promu à la fois par le pouvoir civil et par l'Eglise permettant ainsi, sous prétexte de répondre aux besoins de la religiosité populaire du moment, d'exercer un contrôle sur la mentalité des individus, par l'intermédiaire du commanditaire. Le retable n'est pas seulement un élément du mobilier religieux que l'on contemple, qui décore et qui rappelle la sacralité du lieu dans lequel il est instauré. Pour reprendre le concept de M^a. A. Roig i Torrentó, le retable est aussi « *un instrument dévotionnel à projection sociale* ». Le caractère populaire de l'œuvre est omniprésent. Objet de la confluence d'une multitude d'intervenants, le retable répond aux aspirations et comble les exigences tout en répondant aux goûts esthétiques populaires. Résultant de la tâche d'un artiste et de la confluence d'une demande, le retable baroque catalan répond aux exigences

théologiques de l'époque. On observe que la majeure partie de la thématique iconographique que ce soit au XVII^{ème} ou au XVIII^{ème} siècle revêt un caractère marial avec une adhésion particulière au culte de l'Immaculée Conception et à celui de l'Assomption. Il existe cependant une infinité d'invocations mariales sous ses diverses variantes, la plus répandue étant celle du rosaire, culte de prédilection en Catalogne. Le répertoire hagiographique également très vaste se décline essentiellement selon trois variantes , - saints véhiculés par la Contre-Réforme, saints catalans, saints patrons et saints fondateurs- avec comme caractéristique principale une attention particulière, généralement de type local, aux saints considérés comme catalans, aux saints protecteurs, aux saints « guérisseurs » typiques des zones rurales, sans omettre toutefois la prédominance hagiographique liée à la Contre-Réforme notamment celle qui met en exergue la caractère triomphant de l'Eglise. L'iconographie religieuse locale côtoie l'iconographie religieuse officielle sans qu'aucune des deux ne prenne le dessus, intercèdent l'une sur l'autre. Elles se complètent en soulignant selon le lieu, la zone géographique et la réception de cette dernière, l'ampleur de la religiosité populaire du moment dans une société éminemment traditionnelle. Il apparaît très clairement une interrelation entre la tradition locale et les directives post-conciliaires, qui se manifeste sur l'ensemble des œuvres par la représentation d'un programme iconographique à claire tendance dogmatique renforcée par un sous-ensemble théorique. Les « *Goigs* », les gravures, les traités d'images, les « *Flos Sanctorum* », les livres de piété furent les moyens utilisés dans la représentation iconographique par la majorité des artistes-artisans. Hommes pieux en général, ils répondirent dans la plupart des cas aux exigences dogmatiques, en faisant parfois côtoyer comme sur les retables de la Crucifixion et de l'Annonciation de la cathédrale de Gérone, les critères représentatifs d'une iconographie médiévale, conservant ainsi le caractère traditionnel, avec ceux de la nouvelle iconographie. Cependant cela n'a pas empêché l'usage des textes et des légendes apocryphes, sources de grande inspiration artistique tolérées par l'Eglise dans la représentation des programmes iconographiques. L'influence du traité de Caramuel sera notable dans le domaine formel. L'étude du contexte socioprofessionnel en Catalogne au XVII^{ème} siècle a démontré que l'artiste, n'atteignait pas la reconnaissance requise par rapport à la qualité productive qu'il présentait. Parmi les nombreuses raisons évoquées, la principale s'explique par le fait que le système professionnel était régi par l'organisation corporative traditionnelle dont la politique protectionniste trop exacerbée à certains moments, a certes produit dans sa formation professionnelle des lignées de sculpteurs inégalables dans la pratique de leur art, mais aussi a laissé en marge un certain nombre d'entre eux pour qui l'activité de leur spécialité ne leur permettait même plus de vivre dignement. Le

phénomène des migrations interrégionales en est un des exemples le plus probant. La mobilité des sculpteurs était un phénomène important et courant. En dehors de certains grands ateliers comme ceux de Pau Costa, des Sunyers, ou encore des Pujols, dont la production était importante, de nombreux sculpteurs survivaient aux difficultés. Assimilés pendant longtemps à la confrérie des menuisiers, leur spécialité n'était artistiquement pas reconnue, même si la terminologie usitée parfois sur les contrats rappelait la condition de sculpteur ou d'imagier. Il fallut attendre le décret de 1680 pour qu'il puisse se constituer en confrérie indépendante de celle des menuisiers et ainsi pouvoir exercer officiellement l'art de la sculpture sans qu'il soit assimilé aux métiers du bois en général. Malgré cela, leur reconnaissance fut tardive, car ce ne sera qu'au début du XVIII^{ème} siècle que le sculpteur sera reconnu en tant qu'artiste ; cependant à la différence des peintres et des doreurs, on constate que les sculpteurs n'accéderont pas à la reconnaissance suprême en tant que profession libérale, ce qu'obtinrent les métiers de la dorure et de la peinture avec la création de leurs collèges respectifs. Etant donné que dans le décret rédigé par Charles II, on ne les autorise pas à se constituer en collège, on est amené à se demander si les sculpteurs catalans ne bénéficiaient pas d'un certain discrédit de la part du pouvoir royal ? Les conditions de travail dépendaient la plupart du temps des conditions stipulées lors de la rédaction des contrats. La relation artiste-commanditaire se bornait à des accords strictement d'ordre professionnel, l'un et l'autre s'engageant à honorer leurs engagements respectifs, ce qui dans certains cas n'empêchait pas l'existence de litiges entre les deux parties. En dehors du fait que les peintres étaient reconnus comme profession libérale et qu'ils jouissaient de tous les avantages des professions regroupées en collège, il n'en demeure pas moins que dans le cas de la Catalogne leur parcours et leur condition sociale est à peu près identique à ceux des sculpteurs. La meilleure preuve étant l'étude du Cadastre de Barcelone qui assimile à la même catégorie, c'est-à-dire la plus basse, les professions de la sculpture, de la peinture et de la dorure. Cela sous-entendait que ces derniers n'avaient pas suffisamment de revenus pour payer les taxes les plus élevées, comme c'était le cas pour la corporation des menuisiers. Enfin, l'ampleur de la diffusion du retable démontre l'importance que ce dernier revêt dans sa fonction au sein même de la religiosité populaire. Concentré dans les zones urbaines et dans les centres de production il a une diffusion plus large dans les milieux ruraux avec plus ou moins de concentration selon les régions. Dans les zones situées dans la partie interne de la province la répartition semble être moins importante et plus éparse. Les facteurs épidémiologiques, économiques et sociaux qui ont souvent entraîné le déplacement de certaines populations locales vers des régions plus centralisées ont fait que ces régions de l'intérieur de la province comportent moins de retables

étant donné que la désertification des lieux a systématiquement entraîné la baisse de la demande. Il apparaît cependant quatre grands centres de diffusion autour desquels on observe une irradiation productive des retables : Gérone, Figueras, Olot et Vic. Malgré la destruction massive d'œuvres au cours des différents conflits qu'a subi le Principat, et notamment lors de la guerre civile espagnole en 1936 qui fut le plus destructeur, on observe que dans la province de Gérone le retable était très diffusé³. Bien que l'estimation proposée dans cette étude ne soit pas tout à fait exhaustive, nous avons tenté d'effectuer un décompte le plus proche de la réalité de l'époque concernée : on estime que 84,4% de la production a été détruite, ce qui induit qu'il reste 15,6% du patrimoine. Notre étude ne constitue que le socle, certes bien étayé de travaux ultérieurs. Certaines pistes permettant de compléter de façon plus précise notre inventaire n'ont pas été utilisées où seulement de façon embryonnaire comme par exemple les récits de voyageurs ou la presse illustrée du XIX^{ème} siècle. Citons à titre d'exemple le récit de Francisco de Zamora (1757-1812), juriste qui entreprit de faire une série de voyages en Catalogne de 1785 à 1790 et de 1794 à 1795, connu sous le « *Diario de los viajes hechos en Cataluña* »⁴: « [2/2/1790] Llegamos a San Feliu (...) El monasterio está bien situado. Es un edificio capaz (...) La iglesia, que es parroquia, es sumamente pequeña para el pueblo. El altar de San Benito y del Santo Cristo son buenos. El ara del altar mayor es magnífica. Los demás altares, malísimos y llena la iglesia de bancos (...). [3/2/1790] Tosa esta situado (...) La iglesia se ha hecho pocos años (...) Los altares por el mismo estilo. En cada altar hay una cofradía cuya práctica es común en Cataluña (...) ».

En conclusion, le retable baroque catalan, miroir de la religiosité d'une société catalane profondément empreinte d'un caractère traditionnel, fut pour l'Eglise l'instrument de prédilection de la diffusion dogmatique, de stimulation de la mémoire collective et de contrôle des consciences et pour les pouvoirs établis, un rôle fondamental par sa contribution dans la diffusion de la nouvelle idéologie. D'un point de vue stylistique, même si ce dernier est très complexe à définir, le retable baroque catalan se caractérise par la présence sous-jacente d'un classicisme hérité des périodes antérieures, ce qui lui confère d'ailleurs son caractère modéré même dans sa période la plus fastueuse, qui côtoie inlassablement selon les périodes et les influences stylistiques des artistes, une tendance baroquisante constante.

³ Si on se réfère à certains documents comme des récits de voyageurs, on observe que les descriptions faites par ces derniers au cours de leur périple notifient la présence de plusieurs retables dans les temples.

⁴ Zamora (de), F. : *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, éd. Curial, Documents de cultura, n°3, Barcelona 1973, pp. 378-382.

TABLE DES GRAPHIQUES, SECTEURS ET TABLEAUX

TABLE DES GRAPHIQUES, SECTEURS ET TABLEAUX

Secteur 1 – Taux de participation par groupes de commanditaires dans le financement des retables	42
Secteur 2- Capital investi dans la fabrication et l’ornementation des retables baroques de 1580-1769	45
Secteur 3 – Lieux de destination des œuvres	46
Histogramme 1 – Tendances de la production des retables baroques de la cathédrale de Gérone de 1643 à 1777	50
Histogramme 2 – Fréquence de la production des retables baroques de la cathédrale de Gérone de 1643 à 1777	51
Histogramme 3 – Répartition des contributions liées au financement des travaux de dorure du retable	56
Secteur 4 – Proportions du taux de participation par secteurs professionnels dans le financement des travaux de dorure du retable	57
Histogramme 4 – Contribution financière par secteur	58
Tableau des obligations professionnelles de chaque intervenant	64
Secteur 5 - Essences de bois utilisées dans la fabrication des retables	74
Tableau récapitulatif des prix à la consommation et des salaires pratiqués à Gérone entre 1716 et 1717	76
Tableau récapitulatif des prix dans la fabrication et dans la dorure des retables de 1710 à 1728	78
Tableau des taux de pourcentage représentatif de la production des retables entre 1580 et 1769	82
Histogramme 5 – Production des retables par catégories et par ordre de prix	83
Histogramme 6 – Quantifications des contrats avec demande d’expertise des œuvres	93
Histogramme 7 - Proportions des demandes d’expertise des œuvres dans les contrats de fabrication et de dorure	94
Histogramme 8 – Répartition de la qualification professionnelle dans la production et la décoration des retables de la province de Gérone de 1580 à 1769	126
Histogramme 9 – Valeurs en livres barcelonaises	141

Histogramme 10 – Comparaison des bilans financiers de la confrérie des sculpteurs de Barcelone de 1680 à 1712	141
Tableau récapitulatif des articles du décret de la création du collège des peintres de Barcelone (1688)	153
Secteur 6 – Lieux de sépultures des menuisiers et des sculpteurs localisés à Gérone entre 1602 et 1704	189
Tableau de classement par catégories et par droits de cotisations professionnelles selon le cadastre de Barcelone	197
Secteur 7 – Evaluation des typologies formelles des retables baroques de la province de Gérone	210
Histogramme 11 - Evaluation de la production des retables dans la province de Gérone de 1580 à 1790	269
Secteur 8 – Quantification des sites par région de la province de Gérone où le retable est diffusé	271
Histogramme 12 – Répartition des retables dans la province de Gérone de 1580 à 1790	272
Histogramme 13 – Quantification des paroisses par archiprêtré de la province de Gérone commanditaires de retables baroques	279
Secteur 9 – Proportion des invocations mariales sur la diffusion des retables baroques	906
Secteur 10 – Répartition des invocations mariales	907
Secteur 11- Proportion par type de Vierge dans les invocations mariales traditionnelles	908
Secteur 12 – Proportion des invocations mariales sur l’ensemble des retables	908
Secteur 13 – Proportion dans la représentation des épisodes à caractère marial	918
Histogramme 14 – Fréquence des représentations des épisodes du cycle christologique	922
Secteur 14 – Proportion de la représentation des séquences de la vie du Christ	923
Secteur 15 – Proportions par cycle de la vie du Christ	923
Histogramme 15 – Fréquence de la représentation hagiographique	929
Histogramme 16 – Fréquence des saints les plus représentés sur les retables	929
Secteur 16 – Vocables des retables	938

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Chapitre I

Figure 1 – Photographie d’un reçu de fabrication	34
Figure 2 – Plan du retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale de Tossa de Mar	65
Figure 3 – Demi-plan d’un autre retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale de Tossa de Mar	65
Figure 4 – Plan du retable maître-autel, église de la Pietat de Vic	71
Figure 5 – Carte circulation processionnelle de la procession de saint Narcisse de la ville de Gérone (1708)	101

Chapitre II

Figure 1- Colonne striée	212
Figure 2 – Colonne cannelée	212
Figure 3 – Colonne torse	212
Figure 4 – Colonne lisse	212
Figure 5 – Colonne cannelée avec guirlande hélicoïdale	213
Figure 6 – Colonne cannelée avec guirlande hélicoïdale	213
Figure 7 – Colonne cannelée avec guirlande végétale	214
Figure 8 – Colonne cannelée peinte en perspective avec guirlande hélicoïdale	214
Figure 9 – Colonne torse à 6 spirales	216
Figure 10 – Colonne torse à 4 spirales	216
Figure 11 – Colonne à fût lisse ornée d’une guirlande hélicoïdale	218
Figure 12 – Colonne à fût lisse ornementée par des éléments végétaux	218
Figure 13 – Pilastre, retable Annonciation, cathédrale de Gérone	219
Figure 14 – Pilastre, retable de saint Narcisse, cathédrale de Gérone	219
Figure 15 – Pilastre, retable de saint Michel, cathédrale de Gérone	219
Figure 16 – Gradins, retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale d’Olot	220
Figure 17 – Gradins, retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès	221
Figure 18 – Atlante, retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès	222
Figure 19 - Atlante, retable saint Martin de Tours, église paroissiale de Palafrugell	222
Figure 20 – Entablement, retable maître-autel, église paroissiale de Palamos	223
Figure 21- Entablement, retable sainte Catherine, cathédrale de Gérone	223

Figure 22 – Entablement, retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale d’Arenys de Mar	224
Figure 23 - Entablement, retable de saint Jean-Baptiste, église paroissiale de Cadaquès	224
Figure 24 – Entablement, retable de saint Michel, cathédrale de Gérone	225
Figure 25 – Entablement, retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès	225
Figure 26 – Prédelle, retable saint Jean-Baptiste, église paroissiale de Cadaquès	227
Figure 27 – Ange, retable saint Michel, cathédrale de Gérone	227
Figure 28 – Prédelle, retable maître-autel, église paroissiale de Sant Cebrià de Vallalta	228
Figure 29 – Prédelle, retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès	228
Figure 30 – Prédelle, retable saint Martin de Tours, église paroissiale de Cassà de la Selva.	228
Figure 31 - Tabernacle, retable maître-autel, église paroissiale d’Arenys de Mar	230
Figure 32 – Tabernacle, retable de saint Christophe, église paroissiale de Les Planes d’Hostoles	230
Figure 33 – Tabernacle, retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès	231
Figure 34 – Gravure des mystères de la Vierge du Rosaire	243
Figure 35 – Retable de la « <i>Puríssima</i> », cathédrale de Tarragone	247
Figure 36 – Retable maître-autel, église paroissiale d’Arenys de Mar	248
Figure 37 – Retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès	248
Figure 38 – Plan du retable de l’église paroissiale d’Igualada (original)	249
Figure 39 – Plan du retable de l’église paroissiale d’Igualada (copie)	249
Figure 40 – Retable maître-autel, église paroissiale d’Igualada (copie)	250
Figure 41 – Retable maître-autel, sanctuaire du Miracle de Riner	260
Figure 42 – Carte de la répartition des ateliers de production	266
Chapitre III	
Figure 1 - Partie arrière du retable de saint Raphaël, niveau attique	282
Figures 2 et 3 – Partie arrière du retable saint Raphaël, travée latérale	282
Figure 4 – Partie arrière du retable saint Raphaël, niveau socle, travée latérale droite	283
Figure 5 – Partie arrière du retable saint Raphaël, corps principal	283
Figure 6 – Partie arrière du retable saint Raphaël correspondante à l’autel	283
Figure 7 – Retable de l’Annonciation, cathédrale de Gérone	285
Figure 8 – Retable de la Vierge aux Douleurs, cathédrale de Gérone	285
Figure 9 – Retable saint Isidore, église paroissiale de Cadaquès	285
Figure 10 – Retable maître-autel, église paroissiale d’Arenys de Mar	285
Figure 11 – Retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès	286

Figure 12 – Retable maître-autel, église paroissiale de Palamos	294
Figure 13 – Photographie recomposée du retable maître-autel, église paroissiale de Palamos	295
Figure 14 – Retable actuel, église paroissiale de Palamos	306
Figure 15 – Retable de saint Etienne, église paroissiale Bordils	311
Figure 16 – Retable sainte Catherine, cathédrale de Gérone	322
Figure 17 – Sainte Catherine d’Alexandrie	324
Figure 18 – Détail, épée de décollation	325
Figure 19 – Détail, scène de décapitation	325
Figures 20 et 21- Colonnes à fût cannelé	326
Figure 22 – attique	327
Figure 23 – Retable des Quatre saints Martyrs, cathédrale de Gérone	332
Figure 24 – Blason famille Çanou	334
Figure 25 – Martyre de saint Germà	335
Figure 26 – Martyre de saint Pauli	336
Figure 27 – Sainte Justa	337
Figure 28 – Martyre de saint Justi	338
Figure 29 – Martyre de saint Scici	339
Figure 30 – Prédelle, travée latérale droite	340
Figure 31 – Saint Grégoire le Grand	340
Figure 32 – Saint Germà et saint Justi	341
Figure 33 – Colonnes torsées, corps principal	342
Figure 34 – Saint Pauli	343
Figure 35 – Saint Scici	344
Figure 36 – Détail entablement	344
Figure 37 – attique	345
Figure 38 – Saint Jean-Baptiste	346
Figure 39 – Vierge à l’Enfant	346
Figure 40 – Retable de la Crucifixion, cathédrale de Gérone	352
Figure 41 – Blason de la famille Prats	353
Figures 42 et 42 bis – Représentations du Purgatoires	354
Figure 43 – Saint Ambroise	355
Figure 44 – Saint Pera de Canfra	355
Figure 45 – Crucifixion	356

Figure 46 – Anges portant les instruments de la Passion	357
Figure 47 – Marie et Jean au pied de la croix	357
Figure 48 – Colonnes torses	359
Figure 49 – Attique	360
Figure 50 – Retable maître-autel, église paroissiale de Blanes	366
Figure 51 - Retable de saint Martin de Tours, église paroissiale de Cassà de la Selva (copie)	377
Figure 52 – Photographie du retable original, saint Martin de Tours de Cassà de la Selva.	379
Figure 53 – Photographie des travaux de fabrication de la copie	381
Figure 54 – Saint Pierre	382
Figure 55 – Saint Paul	382
Figure 56 – Miracle de la Vierge des « <i>Sogues</i> »	384
Figure 57 – Vertu cardinale : la Justice divine	386
Figure 58 - Vertu cardinale : la Prudence	386
Figure 59 – Vertu cardinale : la Force	386
Figure 60 – Vertu cardinale : la Tempérance	386
Figure 61 - Saint Martin ressuscitant un mort	386
Figure 62 – Consécration épiscopale de saint Martin	387
Figure 63 – Saint Martin partageant sa cape avec un pauvre	389
Figure 64 – Détails, colonnes torses	389
Figure 65 – Saint Bonaventure	390
Figure 66 - Saint Thomas d’Aquin	391
Figure 67 – Vierge des anges	392
Figure 68 – Saint Grégoire le Grand	394
Figure 69- Saint Jérôme	395
Figure 70 – Ange gardien	395
Figure 71 – Attique	396
Figure 72 – Retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale d’Olot	401
Figure 73 – Crucifixion	403
Figure 74 – Portement de croix	404
Figure 75 – Flagellation	406
Figure 76 - Couronnement d’épines	407
Figure 77 – Jardin des Oliviers	407
Figure 78 – La Vierge du Rosaire	409

Figure 79 – Esprit Saint	410
Figure 80 – Anagramme marial	410
Figure 81 – Sainte Anne	411
Figure 82 – Saint Joachim	411
Figure 83 – Adoration des Bergers	412
Figure 84 – Saint Bernard	413
Figure 85 – l’Annonciation	415
Figure 86 – la Visitation	418
Figure 87 – Détail entablement	419
Figure 88 – Saint Pierre	420
Figure 89 – Le miracle de la Pentecôte	422
Figure 90 – Sainte Rose de Lima	424
Figure 91 – Ascension	425
Figure 92- Jésus entre les Docteurs	426
Figure 93 – Attique	427
Figure 94 - Couronnement de la Vierge	428
Figure 95 - Saint Thomas d’Aquin	428
Figure 96 – Saint Vincent Ferrer	429
Figure 97 – Anges en attitude d’atlante	430
Figure 98 – Anges décorant les gradins	431
Figure 99 – Angelot	432
Figure 100 – Retable maître-autel, église paroissiale d’Arenys de Mar	437
Figure 101 – Blason d’Arenys de Mar	439
Figure 102 – Saint Marc	440
Figure 103 – Saint Jean	440
Figure 104 – Saint Matthieu	440
Figure 105 – Saint Luc	440
Figure 106 – Attributs de saint Matthieu et de saint Luc	440
Figure 107 – Attributs de Saint Marc et saint Jean	441
Figure 108 – L’Annonciation	441
Figure 109 – La Flagellation	442
Figure 110 – Assomption de la Vierge	445
Figure 111 – Saint Joseph et le Christ enfant	447
Figure 112 – Saint François de Paule	448

Figure 113 – Attribut de saint François de Paule	449
Figure 114 – Ange portant une lire (litanie)	449
Figure 115 – Attique	453
Figure 116 – Panneaux latéraux droit et gauche	454
Figure 117 – La Crucifixion	455
Figure 118 – Femmes au tombeau	455
Figure 119 – L'entrée à Jérusalem	456
Figure 120 – La Cène	457
Figure 121 – Retable de saint Joseph, église paroissiale d'Olot	462
Figure 122 – Jésus entre les Docteurs	464
Figure 123 – La Sainte Famille	467
Figure 124 – Retour à Nazareth	468
Figure 125 – La colombe	469
Figure 126 – De Jérusalem à Nazareth	470
Figure 127 – Mort de saint Joseph	472
Figure 128 – Présentation de Jésus au temple	474
Figure 129 – Buste féminin	475
Figure 130 – Emblème de la confrérie de saint Joseph	476
Figure 131 – Buste masculin	477
Figure 132 – Saint Joseph et le Christ enfant	479
Figure 133 – Colonne torsée	479
Figure 134 – Adoration des Bergers	480
Figures 135 – Figures masculines	481
Figure 136 – Apothéose de l'enfant Jésus	484
Figure 137 – La Circoncision	485
Figure 138 – La Glorification de Joseph	486
Figure 139 – Entablement	487
Figure 140 – Fronton brisé	487
Figure 141 – Vision de sainte Thérèse	490
Figure 142 – Le mariage de la Vierge	491
Figure 143 – L'Annonce à Joseph	493
Figure 144 – Attique	494
Figure 145 - Image de Dieu	495

Figure 146 – Retable de la Vierge du Rosaire, scène de l’Adoration des Bergers, église paroissiale d’Olot	496
Figure 147 - Retable de saint Joseph, scène de l’Adoration des Bergers, église paroissiale d’Olot	496
Figure 148 – Retable de saint Yves et de saint Honorat, cathédrale de Gérone	502
Figure 149 – Cartouche avec date des travaux de dorure	503
Figure 150 – Marie-Madeleine pénitente	504
Figure 151 – Détail, prédelle, travée centrale	505
Figures 152 et 152 bis – Entrecolonnement et colonnes torsées	507
Figure 153 - Saint Yves	507
Figure 154 - Saint Honorat	507
Figure 155 – Saint Antoine de Padoue	508
Figure 156- Détail entablement	509
Figure 157 – Attique	511
Figure 158 – Retable saint Martin de Tours, église paroissiale de Palafrugell	517
Figure 159 – Atlante	519
Figure 160 - Retable de l’Annonciation, cathédrale de Gérone	530
Figure 161 - Blason de la famille Codolar	532
Figure 162 – Adoration des Bergers	534
Figure 163 – L’Annonciation	536
Figure 164 – Saint Thomas d’Aquin	537
Figure 165 – Saint François de Paule	538
Figure 166 – Saint Jacques le Majeur	539
Figure 167 – Vertu théologique : la Charité	541
Figure 168 - Vertu théologique : la Foi	541
Figure 169 – Vertu théologique : la Espérance	541
Figure 170 – Retable de l’Immaculée Conception, cathédrale de Gérone	546
Figure 171 – Anagramme marial	548
Figure 172 – Saint François-Xavier	549
Figure 173 – Assomption de la Vierge	551
Figure 174 – <i>Mater Carissima</i>	552
Figure 175 - <i>Turris Eburnea</i>	552
Figure 176 – La Jérusalem Céleste	552
Figure 177 – Saint Raymond de Penayfort	555

Figure 178 – Saint Félix l’Africain	555
Figure 179 – Attique	556
Figure 180 – Saint Christophe	557
Figure 181 – Retable de saint Narcisse, cathédrale de Gérone	562
Figure 182 – Blason de la famille Font i Llobregat	564
Figure 183 – Saint Narcisse	566
Figure 184 – Saint Félix	568
Figure 185 – Saint Félix l’Africain	568
Figure 186 – Saint André	569
Figure 187 – Sainte Thérèse d’Avila	570
Figure 188 – Sainte Marie de Cervelló	571
Figure 189 – Couronnement et attique	572
Figure 190 – Retable de saint Etienne, église paroissiale de Sant Esteve d’en Bas	578
Figure 191 – Retable saint Michel, cathédrale de Gérone	589
Figure 192 – Blason de la famille Català	590
Figure 193 – Prédelle, travée centrale	591
Figure 194 – Détail, prédelle	592
Figure 195 – <i>Putto</i>	592
Figure 196 – Détail figuration	592
Figure 197 – Saint Michel terrassant le dragon	593
Figure 198 – Cartouche avec le nom du commanditaire	594
Figure 199- Attique	596
Figure 200 – Retable de la Vierge aux Douleurs, cathédrale de Gérone	602
Figure 201 – Blason de la famille Pagès	603
Figure 202 – Corps principal	604
Figure 203 – Image de la Piété	605
Figure 204 – Saint Vincent de Paul	607
Figure 205 – Sainte Eulalie	607
Figure 206 – Attique, saint Vincent de Saragosse	609
Figure 207 – Retable de saint Raphaël, cathédrale de Gérone	615
Figure 208 – Socle	616
Figure 209 – Blason de la famille Ferrer	617
Figure 210 – Groupe Raphaël, Gabriel et Tobie	618
Figure 211 – Raphaël et Tobie	619

Figure 212 – Gabriel	620
Figure 213 – Attique	622
Figure 214 – Saint Onofre	622
Figure 215 – Retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès	627
Figure 216 – Sainte Rita	630
Figure 217 – Sainte Barbe	630
Figure 218 – Blason de Cadaquès	632
Figure 219 – Détail, gradins de l’autel	633
Figure 220 – Colonne cannelée	634
Figure 221 – Ostensor et tabernacle	635
Figure 222 – Portement de croix	636
Figure 223 - Vierge de l’Espérance	638
Figure 224 – Naissance de la Vierge	639
Figure 225 – Saint Jean	642
Figure 226 – Présentation de Marie au temple	641
Figure 227 – Saint Luc	642
Figure 228 – L’Annonciation	644
Figure 229 – Saint Matthieu	646
Figure 230 – Adoration des Bergers	645
Figure 231 – Saint Marc	646
Figure 232 – Attique	648
Figure 233 – Retable de saint Anne, cathédrale de Gérone	654
Figure 234 – Blason de la famille Regàs	655
Figure 235 – Prédelle	656
Figure 236 – Sainte Anne et la Vierge enfant	657
Figure 237 – Ange présentant la couronne à sainte Anne	657
Figure 238 – Colonne d’ordre composite	658
Figures 239 et 240 – Saints couronnés	659
Figure 241 - Attique	660
Figure 242 – Retable de l’Immaculée Conception, chapelle privée, Palau Caramany, Gérone	664
Figure 243 – Ornaments socle	669
Figure 244 – Socle	669
Figure 245 – Tabernacle	670

Figure 246 – Détails, ornementation des gradins	670
Figure 247 – Colonne torsée	671
Figure 248 – Socle image centrale	672
Figure 249 – Niche principale	672
Figure 250 – Ascension du Christ	673
Figure 251 – La Pentecôte	675
Figure 252 – La Résurrection du Christ	676
Figure 253 – L'Assomption de la Vierge	678
Figure 254 – Blason	679
Figure 255 – Retable de saint Jean-Baptiste, église paroissiale de Cadaquès	684
Figure 256 – Blason de Cadaquès	685
Figure 257 – Détails décoratifs du socle	686
Figure 258 – Prédication de saint Jean-Baptiste	687
Figure 259 – Annonce à Zacharie	688
Figure 260 – La Visitation	689
Figure 261 – Corps principal	690
Figure 262 – Colonnes torsées	691
Figure 263 – Cartouche et chapiteaux corinthiens	692
Figure 264 – Baptême de Jésus	695
Figure 265 – Décapitation de saint Jean-Baptiste	695
Figure 266 – Détail architectural : tambour	696
Figure 267 – Attique	696
Figure 268 – Retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale de Cadaquès	701
Figure 269 – Blason de la confrérie du Rosaire	702
Figure 270 – Prédelle, travée centrale	703
Figure 271 – Jardin des Oliviers	705
Figure 272 – La Flagellation	706
Figure 273 – Colonnes torsées	707
Figure 274 – L'Annonciation	708
Figure 275 – Adoration des Bergers	709
Figure 276 – La Résurrection du Christ	712
Figure 277 – La Pentecôte	713
Figure 278 – Attique	714
Figure 279 – Médaillon daté	714

Figure 280 – Retable de saint Sébastien, église paroissiale de Cadaquès	719
Figure 281 – Motif végétal, blason	720
Figure 282 – Blason commanditaire	720
Figure 283 – Martyre de saint Sébastien	722
Figure 284 – La remise des pains par saint Honorat	723
Figure 285 – Miracle des mouches de saint Narcisse	724
Figure 286 – Colonnes torsées	726
Figure 287 – Corps principal	726
Figure 288 – Cartouche avec date de fabrication	727
Figure 289 – Attique	728
Figure 290 – Cartouche avec l’inscription de <i>saint Honorat</i>	728
Figure 291 – Cartouche avec l’inscription de <i>saint Narcisse</i>	728
Figure 292 – Retable de la Vierge du Carme, église paroissiale de Cadaquès	732
Figure 293 – Scènes de pêche	734
Figure 294 – Prédelle, travée centrale	734
Figure 295 – Saint Michel sauvant des âmes	735
Figure 296 – Saint Michel en psychopompe	736
Figure 297 – Niche principale	737
Figure 298 – Colonne torsée	738
Figure 299 – Travée latérale gauche	739
Figure 300- Travée latérale droit	739
Figure 301 – Saint Baldiri	740
Figure 302 – Attique	740
Figure 303 – Retable de saint Antoine de Padoue, église paroissiale de Cadaquès	745
Figure 304 – Figure masculine	746
Figure 305 - Caryatide	746
Figure 306 – Blason de Cadaquès	747
Figure 307 – Prédelle, travée centrale	748
Figure 308 – Résurrection d’un défunt par saint Antoine de Padoue	749
Figure 309 – Prédication aux poissons	750
Figure 310 – Colonnes torsées, corps principal	751
Figure 311 – Corps principal	752
Figure 312 – Second corps	754
Figure 313 – Attique	755

Figure 314 - Retable de saint Isidore, église paroissiale de Cadaquès	760
Figure 315 – Miracle de la fontaine	762
Figure 316 – Isidore, le laboureur miraculeux	763
Figure 317 – Miracle des oiseaux	764
Figure 318 – Niche principale	765
Figure 319 – Entrecolonnement	766
Figure 320 – Colonnes torsées	766
Figure 321 – Niche, travée latérale gauche	766
Figure 322 - Niche, travée latérale droite	767
Figure 323 – Entablement	767
Figure 324 – Second corps	769
Figure 325 – Attique	770
Figure 326 - Retable de la « Vierge de Fatima », église paroissiale de Colomers	775
Figure 327 – Blason de Colomers	776
Figure 328 – Pièce ornementale, socle	777
Figure 329 – Colonne à fût lisse ornée d’une guirlande hélicoïdale	778
Figure 330 – Corps principal	778
Figure 331 – Cartouche avec inscription de date	779
Figure 332 – Inscription de date partie centrale attique	779
Figure 333 – Attique	780
Figure 334 – Retable du Sacré-Cœur, église paroissiale de Colomers	785
Figure 335 – Socle	786
Figure 336 – Corps principal	787
Figure 337- Colonnes	788
Figure 338 – Attique	789
Figure 339 – Retable de la Vierge du Carme, église paroissiale de Colomers	794
Figure 340 – Socle	795
Figure 341 – Corps principal	796
Figure 342 – Retable de saint Pierre, église paroissiale de Navata	804
Figure 343 – Attributs pontificaux	805
Figure 344 - <i>Quo vadis, domine ?</i>	807
Figure 345 – Martyre de saint Pierre	808
Figure 346 – Saint Pierre	810
Figure 347 – Colonne	811

Figure 348 – Saint André	812
Figure 349 – Saint Jacques le Majeur	814
Figure 350 – Immaculée Conception	815
Figure 351 – Guérison par saint Pierre d'un paralytique	816
Figure 352 – Saint Pierre en prison	817
Figure 353 – Personnage nu	818
Figure 354 – Attique	819
Figure 355 – Retable de la Vierge de la Chandeleur, église paroissiale de Navata	824
Figure 356 – Socle	825
Figure 357 – Vierge de la Chandeleur	826
Figure 358 – Colonne cannelée	826
Figure 359 – Saint Sébastien	827
Figure 360 – Saint Roch	828
Figure 361 – Saint Thomas d'Aquin	830
Figure 362 – Sainte Cécile	832
Figure 363 – Sainte Madeleine	835
Figure 364 – Retable de saint Antoine de Padoue, église paroissiale de Navata	838
Figure 365 – Corps principal	840
Figure 366 – Second corps	841
Figure 367 – Retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale de Navata	846
Figure 368- Détail, socle	847
Figure 369 – Jardin des Oliviers	850
Figure 370 – La Flagellation	850
Figure 371 – Le Couronnement d'épine	851
Figure 372 – Portement de croix	851
Figure 373 – La Crucifixion	852
Figure 374 – La Résurrection du Christ	853
Figure 375 – Ascension du Christ	854
Figure 376 – Assomption de la Vierge	856
Figure 377 – Couronnement de la Vierge	854
Figure 378 – La Pentecôte	855
Figure 379 – Attique	855
Figure 380 – Fragments de terre verte	858
Figure 381 – Fragments d'ocre jaune, rouge et bleu égyptien	858

Figure 382 – Feuille d’or	867
Figure 383 – Analyses de la composition de la polychromie	878
Figure 384 – Spectre des matériaux analysés	879
Figures 385 et 386 – Zones de prélèvement	879
Figure 387 – Cliché d’un échantillon de peuplier	880
Figure 388 – Image après restauration	882
Figure 389 – Image avant restauration	882
Figures 390 et 391- Montage d’étais pour la stabilisation de l’œuvre	885
Figure 392 - Montage d’étais pour la stabilisation de l’œuvre	886
Figure 393 – Coupe stratigraphique de deux couches de polychromie	899
Chapitre IV	
Figure 1 – Retable de l’Immaculée Conception, couvent Sainte Claire de Gérone	909
Figure 2 – Retable de l’Immaculée Conception, cathédrale de Gérone	910
Figure 3 – Retable de l’Immaculée Conception, église paroissiale de La Tallada d’Empordà	910
Figure 4 – Vierge aux Douleurs, cathédrale de Gérone	912
Figure 5 – Vierge aux Sept Douleurs, église paroissiale de Besalú	913
Figure 6 – Vierge aux Sept Douleurs, église paroissiale de Toroella de Montgri	913
Figure 7 – Couronnement de la Vierge par la Trinité, retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale d’Olot	915
Figure 8 – Couronnement de la Vierge par la Trinité, retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès	915
Figure 9 – Naissance de la Vierge	916
Figure 10 – Façade de la cathédrale de Gérone	962

CHRONOLOGIE

CHRONOLOGIE

1564 : Le Concile de Tarragone promulgue les décrets du Concile de Trente.

1565 : Le Concile de Valence promulgue les décrets du Concile de Trente

1571 : Le fête de la Vierge du Rosaire est instaurée. Sa dévotion et son culte commencent à prendre de l'ampleur en Catalogne.

1578 : L'ordre des capucins s'installe en Catalogne.

1586 : L'ordre des carmélites déchaussées s'établit en Catalogne.

1591 : Le Concile de Tarragone oblige la prêche en langue catalane dans le Principat.

1597 : Les troupes françaises envahissent le Roussillon.

1598 : Fondation du Séminaire de Gérone.

1601 : Canonisation de saint Ramon de Penyafort.

1614 : Dévaluation monétaire à Barcelone.

1622 : Développement du culte de saint Isidore en Catalogne qui va progressivement se substituer à celui de saint Galderich, saint patron de la paysannerie.

1624 : Le comte-duc Olivares présente à Philippe IV son mémorial dans lequel il propose une politique plus homogène pour les royaumes de la monarchie hispanique ainsi que l'union des armes.

1629 : Création de la fête de saint Joseph.

1635 : Début de la guerre de 30 ans entre la France et les Habsbourg. Le comte-duc Olivares projette de faire de la Catalogne la clé de voûte du système défensif de la monarchie espagnole.

1636 : Le recrutement des « *segadors* » pour former des unités militaires va provoquer des incidents dans le Principat.

1639 : le 19 juillet les troupes françaises assiègent Salses.

1640 : Salses est vaincue.

1640 : Janvier : mouvements de protestation de la population catalane. Les institutions catalanes demandent au vice-roi l'arrêt de la réquisition des logements.

Mai-Juin : mouvements conflictuels entre les « *tercios* » et une partie de la population catalane. Des paysans armés entre dans Barcelone pour défendre la ville et libèrent le député militaire ainsi que d'autres prisonniers. Le 7 juin, les « *Segadors* » poursuivent les membres de l'« *Audiencia* » et assassinent le vice-roi, le comte de Santa Coloma.

1641 : Le 17 janvier la république catalane est proclamée libre sous le protectorat français. Une semaine plus tard, Pau Claris proclama Louis XIII comte de Barcelone.

1642 : Louis XIII contrôle le Roussillon, la Cerdagne grâce à l'occupation de Perpignan et de Salses.

1643 : Démission du gouvernement du comte-duc Olivares. Il sera remplacé par Louis de Haro. Louis XIII, roi de France décède. Sous la régence d'Anne d'Autriche et du gouvernement dirigé par la cardinal de Mazarin, Louis XIV lui succède. Philippe IV occupe Lérida.

1648 : Le traité de paix de Westfalie met fin à la guerre de trente ans en reconnaissant l'indépendance des Pays Bas.

1651 : La population catalane est décimée par une épidémie de peste.

1652 : La noblesse « philippiste » exilée pendant la guerre revient en Catalogne pour tenter de récupérer ses biens.

1653 : Début de la Fronde en France contre Mazarin.

Retrait du « *sisen* » pour éviter l'inflation monétaire du Billon et diminution du liard à la moitié de sa valeur nominale.

Le 12 août Jean Joseph d'Autriche proclame un soulèvement contre les troupes françaises qui ont envahi l'Emporda et ont assiégé la ville de Gérone.

1654 : Début de stabilisation de la monnaie catalane.

1655 : Début de la récupération économique du Principat.

1659 : Traité des Pyrénées. Philippe IV cède les comtés du Roussillon et de la Cerdagne au royaume français.

1668 : Les dominicains fondent le Collège de Saint Vincent Ferrer et de saint Ramon de Penyafort à Barcelone.

1680 : Indices de récupération économique en Catalogne. Exportation en Europe et en Amérique de produits agraires entre autres.

Création de la corporation des sculpteurs de Barcelone.

1684 : La paix de Ratisbone met fin à la guerre entre la France et les Habsbourg.

1687 : Les troupes françaises envahissent Olot, la zone du Ripolles et Vic.

1691 ; Les troupes françaises bombardent la ville de Barcelone.

1694 : Le vice-roi de Catalogne, le duc d'Escalona perd la bataille du Ter et les troupes françaises assiègent les villes de Gérone, Palamos, Hostalric et Castellfollit.

1697 : Le 20 septembre signature de la paix de Ryswich.

1700 : Décès de Charles II, roi de Castille et d'Aragon.

1701 : Philippe de Bourbon, duc d'Anjou et petit-fils de Louis XIV est nommé roi de Castille, sous le nom de Philippe V aux Cortes de Madrid, selon les dispositions testamentaires de Charles II.

Septembre : Formation de la Grande Alliance « anti-bourbon » formée par le roi d'Angleterre, les Etats généraux des Provinces Unies et l'empereur Leopold I.

Octobre : Philippe V prête serment sur les constitutions du Principat et procède à l'ouverture des Corts à Barcelone. Philippe V épouse à Figuéras Marie-Louise de Savoie.

1702 : Les puissances alliées déclarent la guerre aux bourbons. Philippe V combat en Italie du Nord.

1703 : L'empereur Léopold I proclame l'archiduc Charles d'Autriche comme successeur de Charles II.

1705 :

Mai : les partisans de l'archiduc Charles se révoltent dans la région de Vic.

Août : les alliés débarquent à Barcelone.

Octobre : les troupes alliées et les « *vigatans* » arrivent à Barcelone.

Novembre : l'archiduc Charles entre dans Barcelone.

Décembre : l'archiduc Charles inaugure à Barcelone les « *Corts* » du Principat.

1707 : Philippe V abolit les privilèges d'Aragon. Le 29 juin il promulgue de décret de « la Nueva Planta » de l'Audience du royaume de Valence. En juillet, il supprime le Conseil d'Aragon et les pays catalans dépendront du Conseil de Castille.

1712 : Philippe V renonce officiellement au royaume de France.

1713 : Signature du traité d'Utrecht entre Louis XIV et les alliés. En Juillet Philippe V signe un traité de paix avec l'Angleterre et la maison de Savoie en échanges de cessions territoriales : la Sicile sera destinée aux ducs de Savoie, Minorque et Gibraltar seront cédées aux anglais qui obtiendront en supplément des contre-parties coloniales.

1714 : Signature du traité de Rastatt entre Louis XIV et l'empereur Charles VI.

Juin : Philippe V signe la paix avec les Provinces Unies.

1715 : Mort de Louis XIV. Mise en place du Cadastre qui instaure une nouvelle fiscalité dans le Principat.

1716 : Promulgation le 16 janvier 1716 du décret de « *la Nueva Planta* » de l'« *Audiencia* » du Principat.

1717 : Philippe V déclare la guerre à l'empereur Charles VI et occupe la Sardaigne.

Suppression des douanes intérieures entre la Castille et l'Aragon.

Suppression de l'université de Barcelone et celles du reste du Principat. L'université de Cervera devient la seule et unique de Catalogne.

1718 : En juillet Philippe V occupe le royaume de Sicile. Les troupes françaises envahissent et occupent le Vall d'Aran, l'Alt Urgell, la Garrotxa, l'Alt Empordà.

1724 : En Janvier Philippe V abdique en faveur de son fils Louis. Huit mois plus tard, en septembre, commence le second règne de Philippe V, suite à la mort de son fils Louis I.

1725 : Signature du traité de Vienne entre Philippe V et Charles VI d'Autriche inspiré par l'aversion commune des deux souverains envers l'Angleterre. En échange Philippe V accorde un pardon général et s'engage à restituer les titres et les biens aux partisans de la maison d'Autriche.

1733 : Signature du premier pacte des familles entre les borbons d'Espagne et les borbons de France.

1740 : Mort de Charles VI d'Autriche.

1743 : Second pacte des familles entre les borbons d'Espagne et les borbons de France avec le traité de Fontainebleau.

1744 : Fondation de l'*Academia de San Fernando* de Madrid.

1746 : Mort de Philippe V. Début du règne de Ferdinand VI.

1752 : Inauguration de l'*Academia de San Fernando de Madrid*.

1759 : Mort de Ferdinand VI. Lui succède son demi-frère sous le nom de Charles III.

1761 : Troisième pacte des familles entre les borbons d'Espagne et les borbons de France.

1767 : Les jésuites sont expulsés d'Espagne, des Pays Catalans. L'université de Cervera est dirigée par les dominicains.

1768 : Un cédule de Charles III impose la langue castillane dans les écoles.

1770 : Le castillan est imposé dans les séminaires. L'évêque Clément commande à Salvador Puig l'élaboration de « *Rudimentos de gramática castellana* »

1773 : Dissolution de la Compagnie de Jésus.

1774 : Transfert de l' « *Academia de San Fernando* », située à la *Casa de la Panaderia* (plaza mayor de Madrid), au Palais de Don Juan de Goyeneche, situé à la *Calle de Alcalà*.

GLOSSAIRE

GLOSSAIRE¹

A

Abside : (*gr.apsis,-idos,voûte*), extrémité semi-circulaire ou polygonale d'une nef.

Abaque : pièce rectangulaire, attenante au chapiteau et surmontant la corbeille.

Acanthe : (*gr. akantha, épine*), ornement d'architecture dont la forme s'inspire de la feuille de la plante du même nom. Particulièrement présent dans l'art grec du Vème siècle avant J.C. où sur les chapiteaux corinthiens, on retrouve cet élément décoratif parfois sous une forme très stylisée, à beaucoup d'autres époques de l'art européen : à la Renaissance et à l'époque baroque.

Agglutinant : liquide gras et incolore dont la propriété est de lier entre elles les particules de couleur et de les faire adhérer à la préparation. On en distingue trois sortes : les agglutinants aqueux ou colle de peau utilisée au Moyen Âge ; les émulsions ou mélanges d'œufs, d'huile siccative ou de résine et d'eau ; les huiles siccatives proprement dites qui ne furent probablement pas employées avant le XVIème siècle.

Antependium : parure ornementée du devant de l'autel. Il s'agit d'un parement fixe ou mobile couvrant la face antérieure ou les côtés de l'autel. Les parements sont exécutés en divers matériaux selon la nature et la forme de l'autel à décorer. Appelés aussi « frontal » ou « devant autel ».

Apocryphes : textes juifs ou chrétiens dont l'authenticité n'a pas été suffisamment établie représentant des variations ou des compléments par rapport à ceux de l'ancien et du nouveau testament. Après la mort du Christ, de nombreux écrits sont apparus et prétendaient apporter des éléments supplémentaires sur la vie du Christ, ses proches, ses enseignements réservés à un petit nombre. Ils ne sont pas reconnus comme canoniques par l'Eglise. L'Eglise lutte contre les évangiles apocryphes dès leur apparition, les considérant comme des hérésies qui s'écartent du canon. Cependant l'art chrétien a emprunté de nombreux sujets aux textes apocryphes constituant une source d'inspiration iconographique notamment à la représentation du culte marial.

¹ L'origine des définitions proposées dans ce glossaire proviennent pour une partie, d'ouvrages méthodologiques cités dans la partie bibliographie. Cependant quelques termes ou expressions indiqués dans cette partie ont fait l'objet d'un apport personnel.

Assiette : nom donné, dans la peinture au Moyen Âge, à la préparation particulière, étendue sur le parchemin, le bois ou tout autre support, destiné à recevoir l'or en feuille ou en poudre. L'assiette est généralement constituée de craie ou de plâtre broyé, mélangé à de la colle ou à une composition de bol d'Arménie mélangé avec du blanc d'œuf. Une fois appliqué, l'or était poli à la dent-de-loup ou à l'aide d'une agate.

Attique : couronnement horizontal décoratif placé au-dessus de la corniche, au registre terminal d'une construction. Emprunté à l'antiquité grecque, on retrouve cet élément à l'époque de la Renaissance, du Baroque et Néoclassique, où les attiques peuvent comporter des inscriptions, des bas-relief ou des statues.

Arc brisé : arc composé de deux arcs de cercle.

Arc en mitre : arc non ogival, formant un angle.

Arc en plein cintre : arc en demi cercle.

Arc en tiers-points : arc brisé dans lequel on peut inscrire un triangle équilatéral.

Architrave : pièce rectiligne de longue portée reposant sur les colonnes par l'intermédiaire des chapiteaux. Linteau ou plate bande, en général partie inférieure d'un entablement.

Armet : casque en fer en usage du XV^{ème} au XVII^{ème} siècle.

Astragale : (*gr. astragalos*), dans une colonne anneau ou moulure situé(e) à la base de la corbeille du chapiteau marquant la limite de ce dernier et du fût .

B

Balustrade : rangée de balustres (colonnets), couronnée d'une tablette.

Balustre : colonnette ou court pilier renflé et mouluré, généralement employé avec d'autres et assemblé avec eux par une tablette pour former un appui, une clôture, un motif décoratif.

Bande : pièce honorable délimitée par deux segments de droites parallèles tracés de l'angle dextre du chef à l'angle senestre de la pointe. La bande recouvre environ le tiers de la surface de l'écu.

Barre : pièce honorable délimitée par deux segments de droites parallèles tracés de l'angle senestre du chef à l'angle dextre de la pointe. La barre recouvre environ le tiers de la surface de l'écu. Ce terme à parfois désigné la fasce au Moyen Age.

Besant : (du latin *byzantium*, monnaie de Byzance). Petit figure circulaire d'or ou d'argent.

Bistre : suspension de suie ultra-fine provenant de la combustion de bois non résineux. Ce mélange de noir de carbone et de goudrons donne une couleur brun-jaune stable à la lumière.

Blason : (de l'allemand *blasen*, souffler, car dans les tournois, les joueurs étaient annoncés à son de trompe)

1. Ecu
2. Langage héraldique.

Bol : variété d'argile contenant de l'oxyde de fer jaune ou rouge. Cette composition souvent de couleur rouge sous la dorure, sert de sous-couche et d'adhésif aux feuilles métalliques.

Bol d'Arménie : ocre rouge très fine, cette argile particulièrement tendre et onctueuse, que l'on trouve en Arménie, sert à la préparation de l'assiette pour la dorure à l'eau, où elle est utilisée comme sous-couche pour la dorure à la feuille. Appliquée sur un support, on active son pouvoir d'adhérence en la brossant avec une solution d'eau et de colle ou de blanc d'œuf. La feuille est ensuite étendue sur une surface. Cette technique remonte au Haut Moyen Âge.

Brunissage : action de polir et de rendre brillante la feuille d'or à l'aide d'une agate, d'une dent-de-loup ou d'un brunissoir en écrasant les aspérités de la surface.

Brunissoir : outil formé d'une pierre lisse (agate, hématite) emmanchée sans arête, que l'on frotte à plat sur les fonds d'or pour leur donner un aspect poli.

C

« **Catastro** » : cadastre. Le terme est utilisé en Catalogne pour désigner une nouvelle fiscalité sous forme d'impôt indirect instauré par les décrets de la « Nueva Planta ».

Cannelure : moulure creuse, ordinairement verticale sur un support, que comportent souvent le fût des colonnes, le plat des pilastres.

Canton : (du provençal, *canton*, coin)

1. Partie carrée de l'écu. Le canton, plus petit que le quartier, est sensiblement égal au neuvième de la surface de l'écu.
2. Espace externe délimité par la croix.
3. Par analogie, espace externe délimité par le sautoir ou certaines figures comme deux bars adossés.

Cartouche : ornement servant d'encadrement à une inscription. Peint sur le support ou sculptée dans la masse d'un cadre, le cartouche figure au centre du montant supérieur ou inférieur.

Caryatide (ou Cariatide) : (*gr. Karuatidês*) Statue féminine servant de support architectonique vertical.

Cautère : tige métallique chauffée.

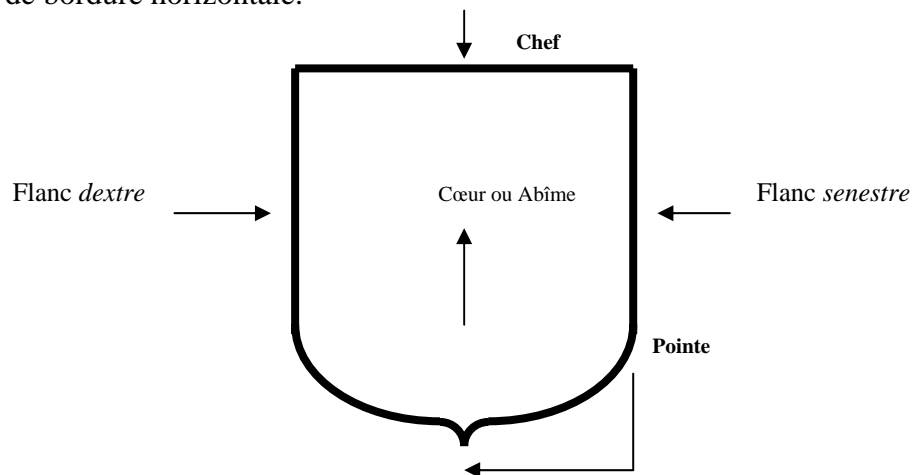
« **Censal Mort** » : obligation de payer une pension annuelle suite à un prêt pratiqué. Il se présentait généralement sous la forme de la vente d'un droit. En réalité il s'agissait d'un prêt comportant des intérêts dont le créancier devait s'acquitter auprès de son usurier. Ce genre de cens faisait généralement l'objet d'un acte rédigé devant un tiers, ou devant notaire, en nommant un procureur afin que le créancier assume ses remboursements.

Champ : fond de l'écu. Lors du blasonnement, l'émail du champ est décrit en premier.

Châsse : (*lat. capsula, boîte*), grand reliquaire, souvent sous forme de coffre richement orné renfermant les reliques d'un saint.

Chapiteau : (*lat. caput, capitum, tête*), élément élargi formant le sommet d'une colonne, d'un pilier ou d'un pilastre. Il est constitué de l'échine ou de la corbeille surmonté de l'abaque ou tailloir.

Chef : pièce occupant le tiers supérieur de l'écu et délimitée à sa partie inférieure par une ligne de bordure horizontale.



Chevet : extrémité extérieure d'une église, du côté du maître-autel et concluant le chœur.

Chœur : (*lat. chorus, grec, khoros*), partie de l'église en croix latine située au-delà du transept, vers l'Est et en principe réservée aux cérémonies liturgiques, qui abrite l'autel et dont l'accès est réservé au clergé.

Chrisme : monogramme du Christ, formé par les deux premières lettres de son nom en grec (**X, P**) ainsi que de l'alpha et de l'omega.

Cimier : ornement extérieur de l'écu, surmontant le casque ou le heaume.

Cinabre : minéral. Variété rouge de sulfure de mercure. Il est d'un beau rouge cochenille. Ancien nom du minium ou oxyde rouge de plomb.

« **Ciudadans Honrats** » : ce terme désigne dans les villes de la couronne d'Aragon un ordre de la population urbaine, intermédiaire entre noblesse et bourgeoisie.

Claveau : pierre taillée en coin entrant dans l'appareillage d'un arc ou d'un plate-bande.

Clef de voûte : claveau placé à l'intersection des nervures qui soutiennent la voûte.

Clôture : (*lat. clausura*), les clôtures enserrent le chœur et les stalles des chanoines. Elles marquent la séparation entre les religieux et les fidèles // Enceinte d'un monastère réservée exclusivement aux religieux et dont ces derniers ne peuvent sortir librement.

Cœur : centre de l'écu, syn. : abîme.

Collatéral : vaisseau ou nef latérale d'une église. Si sa hauteur est inférieure à celle de la nef principale, elle est nommée bas-côté.

Colle : substance agglutinante, d'origine végétale ou animale. Les colles se regroupent en deux catégories : les colles végétales (colles de pâte, d'amidon etc.) sont utilisées pour les impressions ou les encollages sur des supports très absorbants. Les colles animales ont un rôle essentiel dans la protection des supports en bois ou en toile (colle de peaux, colle de gélatine, colle de caséine etc.).

Composite : variante de l'ordre corinthien dans laquelle le chapiteau est un compromis entre la forme ionique et la forme corinthienne.

Concile de Trente : concile œcuménique qui se tint à Trente de 1545 à 1549, de 1551 à 1552, de 1562 à 1563. Le but de ce concile était de contrer la Réforme protestante, par la Contre-Réforme (ou Réforme catholique) en lui opposant une révision complète de sa discipline et une réaffirmation solennelle de ses dogmes essentiels. La Contre-Réforme eut des implications artistiques ne serait-ce que par la réalisation d'œuvres qui devaient attirer le fidèle tout en ranimant la foi et la piété.

« **Consell de Cent** » : conseil politique de la ville de Barcelone, supprimé par le décret de la « Nueva Planta ».

« **Consol** » : individu choisi par l'administration collégiale d'une ville ou d'une entité locale au nom de ses concitoyens pouvant être assimilé au rôle de conseillers. En second sens le « *consol* » est un membre directeur ou responsable d'une corporation professionnelle.

Console : socle saillant sur lequel repose une statue, pouvant avoir une fonction décorative.

Corbeille : corps élargi du chapiteau, compris entre l'astragale et l'abaque, autour duquel peut se déployer un décor géométrique. Synonyme : échine.

Corinthien : se dit d'un ordre d'architecture créée par les Grecs à la fin du V^{ème} siècle avant J.C., caractérisé par un chapiteau à corbeille ornée de deux rangées de feuilles d'acanthe et par un entablement richement orné.

Corniche : (*gr. Korônis*), ensemble de moulures en surplomb, les unes sur les autres, qui constituent une partie de l'entablement.

Corpus christi : Fête-Dieu, célébrant la présence réelle du Christ dans le Saint Sacrement.

Coupoie : voûte de base circulaire lorsqu'elle est construite sur un plan carré ou octogonal, engendrée par la rotation sur un axe vertical d'un arc de cercle, d'une demi-ellipse ou de tout autre courbe. Le passage du carré ou de l'octogone à la sphère se fait au moyen de trompes ou de pendentifs.

Curie : assemblée royale pouvant prendre trois formes :

- 1) conseil restreint (futur conseil royal),
- 2) tribunal,
- 3) conseil élargi (futur parlement ou « cortes »).

D

Dalmatique : vêtement liturgique en forme de tunique à manches courtes, qui s'enfile par le tête et brodé sur le devant, insigne de l'ordre de Diares.

Dextre : qualifie le côté droit de l'écu (à la gauche du lecteur).

Dorique : plus ancien des ordres de l'architecture grecque, il est défini par une colonne cannelée à arêtes vives sans base, un chapiteau à échine nue, et un entablement à triglyphes (ornement de la frise dorique, composé de deux glyphes - traits gravés en creux dans un ornement -, et de deux demi-glyphes) et métopes (partie de la frise dorique entre deux triglyphes ; panneau sculpté remplissant cet espace) alternées.

E

Ecartelé en sautoir : adj. Qualifie une pièce honorable ou l'écu tout entier divisé en quatre parties égales dans le sens du sautoir. Pour blasonner un écu écartelé en sautoir, on désigne en premier le quartier chef.

Encaustique : technique consistant à diluer les pigments dans la cire chaude et liquide. Les couleurs à la cire sont appliquées chaudes ou froides, sur le support chauffé et fixées en chauffant, à l'aide d'un fer chaud, appelé « cautère ». La peinture à l'encaustique est très imperméable et très résistante à la lumière. Ce procédé probablement inventé par les Grecs, selon toute apparence a été repris en Egypte au second siècle de notre ère pour peindre les momies. Au Moyen Âge, la peinture à l'encaustique est supplantée par d'autres procédés ; elle connaîtra un nouvel engouement à la Renaissance et surtout au XVIIIème siècle.

Echevin : magistrat municipal, non soumis à élection dont la charge peut être perpétuelle.

Email : couleur héraldique. Terme générique qui recouvre aussi bien les métaux que les couleurs et les fourrures.

Enfeu : niche funéraire à fond plat abritant un tombeau, notamment un gisant.

Entablement : couronnement en saillie ou partie supérieure d'un ordre d'architecture, reposant sur des colonnes et comprenant l'architrave, la frise, et la corniche.

Eschatologie : ensemble de doctrines et de croyances portant sur le sort ultime de l'homme et de l'univers.

Etole : (lat. *Stola*, robe). Ornement liturgique fait d'une large bande d'étoffe, porté de façon différente par l'évêque, le prêtre et le diacre.

F

Fabrique : conseil de fabrique, ou fabrique, groupe de clercs ou de laïques qui veillent à l'administration des biens de l'église.

Flanc : tiers latéral externe de l'écu. Le flanc est limité à l'extérieur par le bord de l'écu, et à l'intérieur, par le pal.

Franc-quartier : pièce carrée occupant le quart supérieur dextre de l'écu. Si le franc-quartier est à senestre, il est nécessaire de le blasonner. Le franc-quartier est parfois difficile à distinguer du franc-canton (pièce carrée plus petite et occupant environ la neuvième partie supérieure dextre de l'écu).

Frise : (lat. *phrygium*, *frange*), partie de l'entablement comprise entre architrave et la corniche.

Frontispice : élément architectural surmontant une ouverture ou le centre de la façade d'un édifice.

Fronton : couronnement en général de forme triangulaire ou arquée sur une base horizontale d'une ordonnance d'architecture.

Fût : (lat. *fustis*, *bâton*), corps d'une colonne compris entre la base et le chapiteau.

G

Gisant : sculpture funéraire ornant un tombeau, représentant un personnage allongé, le plus souvent les mains jointes.

Gesso : enduit formé d'un mélange de plâtre (gypse) tamisé et de colle animale. Il sert à épaissir une peinture et à améliorer les qualités de résistance de la pellicule colorée. Le *gesso duro*, ou gypse très dur à grain très fin, étalé sur une première couche de plâtre argileux, a

permis la réalisation de reliefs très plats sur lesquels on ajoutait, au pinceau, certains détails peints. L'emploi du *gesso duro* à des fins ornementales ou décoratives est très ancien.

Glacis : couches minces de peinture très fluide peu chargées en pigments, translucides voire transparentes qui modifient la coloration et l'aspect des fonds sur lesquels elles sont appliquées. C'est un des procédés d'expression par excellence de la peinture à l'huile.

Goethite : minéral. Variété « a » de l'oxyde de fer hydraté jaune.

Gousset : console pour soutenir les tablettes. Élément d'assemblage de forme triangulaire utilisé en charpente.

Gradin : petite marche formant une étagère sur un autel.

Grotesques : ornements qui mêlent de façon capricieuse des arabesques légères, des éléments végétaux et des petites figures de fantaisies.

H

Hématite : minéral. Variété de l'oxyde ferrique. Noir à l'état massif, la couleur de poudre va du rouge violacé à l'orangé (sanguine).

I

Iconographie : étude de la signification des images. Description des formes et du contenu figurés dans une œuvre particulière, de leur thème et de leur symbole. Sa fonction est purement descriptive. L'iconographie révèle l'aspect culturel et sociologique de l'œuvre. Elle interprète les symboles, les emblèmes, les allégories et les attributs des personnages tant dans le domaine religieux que profane.

Iconologie : 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.

Intrados : face intérieure d'un arc, d'une voûte, (par opp. à extrados).

Ionique : ordre d'architecture grecque apparu v.560 avant J.C., caractérisé par une colonne cannelée élancée, posée sur une base moulurée, et par un chapiteau dont l'échine est flanquée de deux volutes et dont l'abaque est souvent orné en son centre d'une fleur.

J

Jaspe : pierre dure opaque qui ressemble à l'agate avec des marbrures ou des tâches.

Jubé : clôture monumentale en pierre ou en bois en général surmontée d'une galerie séparant le chœur de la nef d'une église. Le prêtre pouvait y accéder depuis le chœur pour effectuer les lectures et les chants liturgiques tout en étant face aux fidèles.

L

Lapis-Lazuli ou Lasis ou Lazurite : roche colorée en bleu azur par un minéral appelé lazurite. Ce pigment utilisé par les égyptiens et par les peintres médiévaux, possède une fixité dont n'approche aucun pigment actuel.

Légende dorée : nom donné au XV^{ème} siècle à l'ouvrage écrit par Jacques de Voragine au XIII^{ème} (1228-1298) sous le titre original de « *Legendi di Sancti Vulgari Storiado* », recueil dans lequel il conte la vie des saints. Ses hagiographies ont constitué la principale source d'inspiration pour de nombreux artistes à différentes époques.

M

« *Ma major, ma mitjana, ma menor* » : dans les pays catalans, cela correspond à la classification des états qui exercent les pouvoirs municipaux.

Maître : titre donné à un artiste ayant fait école et acquis une notoriété, tant par son talent que par son influence, à celui qui dirige un atelier ou fait le métier d'enseigner son art dans une école ou dans un atelier. Dans une œuvre collective, l'expression *maître d'œuvre* désigne l'artiste le plus important par sa participation ou sa réputation, patron d'atelier chargé de concevoir, de diriger et de coordonner le travail des autres collaborateurs.

Maître-autel : autel principal d'un édifice religieux, placé dans l'abside ou dans le chœur.

Malachite : minéral. Carbonate de cuivre basique vert.

Mandorle : gloire en forme ovale où apparaît le Christ Triomphant.

Marguillier : (*lat. matricularis, qui tient un registre*), membre du conseil de fabrique d'une paroisse.

Meuble : terme générique pour toutes les pièces qui ne sont ni des pièces ni des partitions.
Ex : animaux, personnages, astres, végétaux, armes etc.

Modillon : ornement architectural saillant, parfois mouluré ou décoré, placé en intervalles réguliers sous une corniche.

Molette : étoile à six rais (parfois cinq ou huit) percée d'une ouverture ronde.

Mordant : produit attaquant une surface pour qu'elle puisse retenir une autre préparation que l'on veut y apposer.

Mortaise : entaille faite dans une pièce de bois ou de métal pour recevoir le tenon d'une autre pièce qui doit s'assembler avec elle.

« **Mossén** » : traitement honorifique et respectueux équivalent à celui de « Monseigneur » qui était attribué aux personnes considérées comme respectables, de haut niveau social et enfin aux représentants de la noblesse. Ce terme s'attribuera au prêtre beaucoup plus tard.

Mozette : Courte pèlerine de cérémonie que porte certains dignitaires ecclésiastiques.

N

Nef : (*lat.navis*), partie d'une église qui s'étend depuis le chœur jusqu'à la façade, dans le sens longitudinal. On distingue la nef centrale des nefs latérales.

Nimbe : (*lat.nimbus*) auréole.

« **Nueva Planta** » : réorganisation de l'administration des pays de la couronne d'Aragon à la suite de la Guerre de Succession sous le règne de Philippe V d'Espagne, dont le but était la centralisation du modèle castillan.

O

Ocre : au sens large il s'agit d'une roche. Mélange naturel d'oxyde de fer (goethite pour les jaunes, et hématite pour les rouges). Au sens restreint d'ocres marchandes (ocre rouge, ocre jaune) il s'agit d'un mélange d'oxyde et d'argile débarrassé de son quartz. Le nom d' « ocre » a été anciennement donné à de nombreuses terres colorées : ocre noire, mélange de graphite, de quartz et d'aluminosilicates hydratés.

Oculus : petite ouverture à tracé circulaire ou proche du cercle.

« **Oficial** » : 1) Dans une corporation, il s'agit d'un compagnon 2) Dans une municipalité ou une administration, il s'agit d'un fonctionnaire

Ogive : arc diagonal de renfort marquant une arête qui soutient la voûte d'une travée.

P

Pal : pièce honorable occupant le tiers moyen vertical de l'écu. Le pal délimite latéralement les deux flancs.

Parquet : ensemble de planches assemblées, clouées ou collées formant un compartiment d'un retable, monté dans un premier temps de façon autonome et accolé ensuite aux autres. Ce sont des champs plats sans aspérité, en opposition avec les parties en relief.

Partition : division de l'écu

Pendentif : (*lat. pendens, qui pend*), triangle sphérique concave permettant de passer du plan carré au plan circulaire sous une coupole.

Pièces honorables : figures géométriques les plus classiques et les plus anciennes : barre, bande, canton, chef, chevron, croix, fasce, pal, sautoir etc.

Phylactère : banderole utilisée par les artistes pour y inscrire un texte ou les paroles d'un personnage représenté.

Pigment : substance à l'état sec, généralement en poudre fine, pratiquement insoluble dans les milieux de suspension usuels, utilisée en raison de certaines de ses caractéristiques, de son pouvoir colorant ou de son pouvoir opacifiant élevé, en particulier dans les préparations de peintures ou d'enduits de protection et de décoration.

Pilastre : pilier rectangulaire engagé faisant saillie sur la surface d'un mur, en général muni d'une base et d'un chapiteau. Élément purement décoratif.

Pointe : partie inférieure de l'écu (blason).

Polychromie : ensemble des différentes couches colorées appliquées sur un support.

Polyptyque : (*gr. Poluptukos, polus, nombreux et ptuks, ptuckhos, pli*), retable formé par un ensemble de panneaux de bois peints mais parfois aussi sculptés, s'insérant dans un ensemble de menuiserie. La structure est subdivisée dans le sens horizontal comportant au minimum trois registres ou corps et dans le sens vertical comptant au moins cinq travées ou volets (quatre latéraux et un central), répartis symétriquement de chaque côté de la travée centrale.

Poncif : modèle, dessin en papier carton destiné à être reproduit sur un autre support. Percé de trous on l'applique sur un support vierge ; on passe une poudre colorante pour le reproduire sur le support auquel il est destiné.

Prédelle : partie inférieure d'un retable placée entre la table de l'autel et le retable qui la surmonte, auquel elle sert de soubassement. Elle est normalement divisée en autant de compartiments que le retable. Les prédelles sont généralement constituées de plusieurs

panneaux comportant des scènes narratives correspondant au découpage de la composition ou au récit iconographique.

Prieuré : monastère dépendant d'une abbaye dont la communauté religieuse est placée sous l'autorité d'un(e) prieur(e).

« *Privativa* » : monopole quasi absolu en théorie sur la vente ou la fabrication d'un produit déterminé d'une corporation.

Prix-fait : prix convenu entre le commanditaire et l'artiste faisant l'objet d'un contrat authentifié par un notaire, en présence des deux parties, des témoins respectifs concernant la réalisation d'une œuvre et comprenant les conditions d'exécution, la nature du travail à effectuer, les matériaux, le délai, le prix etc.

« *Prohom* » : responsable d'une confrérie ou d'une corporation professionnelle.

« *Putto* » : mot italien (*putti* au pluriel) désignant une représentation peinte ou sculptée de petits enfants nus et potelés : ange, amour ou petit génie. Cette image, amalgame des traits de l'ange, de cupidon et de l'enfant, fut un des motifs ornementaux essentiels de l'art à partir du XV^{ème} siècle. Donatello, considéré comme l'inventeur moderne du « *putto* » s'en inspira à partir des cupidons grecs et des enfants « héros » de grand nombre de sarcophages. Élément intégré dans une bordure décorative, leur emplacement est très variable. Généralement on les trouve sur toutes les corniches ainsi que sur les niches.

Q

« *Quartera* » : mesure de capacité catalane variable selon les lieux. Appelé aussi « *Cortera* ».

R

Réalgar : minéral. Provient de l'arabe et veut dire « poussière de caverne ». Il s'agit d'un sulfure rouge d'arsenic.

Registre : bande décorative, compartiment horizontaux appartenant à un ensemble sculpté ou peint.

Rehaut : dans un dessin, une peinture, retouche d'un ton clair, servant à faire ressortir la partie à laquelle elle s'applique.

Résinate de cuivre : mélange de bitume, d'essence de térébenthine et d'acétate de cuivre destiné à tempérer les propriétés corrosives de l'acétate.

Retable : (lat. *retro tabula, derrière (la) table*), construction verticale peinte ou sculptée, placé en arrière de la table d'autel. Élément du mobilier liturgique composé par un assemblage vertical et compartimenté de parquets, comportant une composition figurative. Le retable est structuré horizontalement par un socle, une prédelle, un ou plusieurs corps ou registres, et un attique. Verticalement il est composé par des travées, avec une partie centrale surélevée. Lorsque les panneaux latéraux peuvent se replier sur la face interne du retable, on parlera de volets.

Rinceau : motif ornemental composé d'éléments végétaux se développant en courbes et contre-courbes, disposées en enroulements successifs sur lesquelles se répartissent des feuilles, des petits rameaux, parfois des fleurs ou des fruits.

Ronde-Bosse : terme désignant l'ensemble de la sculpture qui représente les objets développés dans leurs trois dimensions, ne s'appuyant sur aucune surface et dont on peut observer tous les côtés. Elle s'oppose au bas-relief, où les figures ne s'en détachent qu'en partie. Elle désigne les statues proprement dites. La demi-bosse est un bas-relief dont certaines parties sont saillantes et détachées du fond. On parle de demi-relief ou demi-bosse lorsque les figures sont dégagées à moitié du fond et de haut-relief lorsqu'elle s'en dégagent presque entièrement.

S

Sautoir : pièce honorable formée de la bande et de la barre.

Siccatif : agent accélérant le séchage des couches picturales. Les siccatifs agissent le plus souvent comme catalyseurs de polymérisation du liant. Certains pigments comme le blanc de plomb (céruse) sont des siccatifs.

Sgraffite : (ital. *Sgraffiato*) décoration murale en camaïeu ou polychrome dont la technique est proche de celle de la fresque. Elle consiste à appliquer sur un fond de mortier imprégné de couleurs résistant à la chaux, une couche d'enduit ou de mortier à grain fin d'environ 2 cm et à l'inciser, la gratter selon un dessin précis de façon à remettre au jour le mortier coloré initial. On utilise pour ce travail des ciseaux et divers grattoirs. Le sgraffite polychrome comprend plusieurs couches d'enduits et de couleurs différentes. Comme dans la technique de la fresque, le travail doit s'exécuter lorsque le mortier est humide, en une seule séance.

Stalle : (lat. *médiév. stallum*), siège réservé aux chanoines dans le chœur d'un édifice religieux généralement clôturé.

Senestre : côté gauche de l'écu, à la droite du lecteur.

Surplis : (lat. *superpellicum*, qui est sur la pelisse), courte tunique de fine toile blanche, portée sur la soutane.

Syndic : (gr.*sundikos*, celui qui assiste quelqu'un en justice), représentant désigné pour prendre soin des affaires d'une collectivité, d'une corporation, d'une communauté urbaine ou villageoise etc.

T

Tailloir : tablette carrée ou polygonale posée sur la corbeille du chapiteau, qui occupe la même situation que l'abaque mais qui n'est pas solidaire du chapiteau.

Tempera : technique de peinture appelée aussi « détrempe » dans laquelle les pigments sont dissous dans l'eau et liés avec une émulsion à l'œuf. On peut ajouter comme agglutinant du lait, de la colle, de la résine ou de la cire ; ces corps modifient les propriétés physiques des couleurs.

Terre verte : roche. Argile verte contenant une forte proportion de céladonite, de glauconie ou de chlorite.

Timbre : ornement extérieur sommant l'écu : casque, heaume, chapeau, couronne, animal etc.

Tranché : il divise l'écu en deux parties égales dans le sens de la bande, soit de l'angle dextre du chef à l'angle senestre de la pointe. Une partition est obtenue par cette division.

Triptyque : retable structuré par trois parties. Les panneaux latéraux sont nommés volets, lorsque ces derniers montés sur charnières, peuvent se rabattre pour recouvrir l'élément central.

V

Vocable : nom du saint sous le patronage duquel une église est placée.

LEXIQUE.

Catalan, espagnol, français.

LEXIQUE¹

A

Adroguer : (*droguero, esp.*), droguiste.

Aixa (mestre d') : (*carpintero constructor de naves, esp.*), charpentier de marine.

Ajust : (*ajuste, esp.*), contrat, pacte, convention.

Alber blanc : (*àlamo blanco, pobo, esp.*), peuplier de Hollande, peuplier blanc.

Andana : (*Andana, esp.*), promenoir, parapet, étagère, passage.

Artifex : (*artifice, esp.*), 1) artiste // 2) ouvrier d'art // 3) artisan, auteur.

Aspirant : (*aspirante, esp.*), aspirant, candidat.

Atxa : (*Antorcha, esp.*), torche, flambeau.

Ayguacuit (ou aiguacuit) : (*cola, esp.*), colle

B

Ballester : (*ballestero, esp.*), arbalétrier.

Baster : (*Bastero, esp.*), qui fabrique des bâts (sorte de pièces en bois que l'on met sur le dos des bêtes, sorte de harnais)

Bastida : (*andamio, esp.*), échafaudage.

Batifuller : (*batihoja, esp.*), batteur d'or, d'argent.

Batlle : (*Alcalde, esp.*), maire.

Bestreure : (*pagar por adelantado, anticipar esp.*), payer par avance, avancer.

Biga : (*Viga, madero esp.*), poutre, madrier.

Brunyir : (*bruñir, esp.*), 1) brunir, polir // 2) faire briller.

Brunyit : (*terso, bruñido, esp.*), poli, lustré, brillant.

¹ Lorsque plusieurs termes seront proposés pour un mot déterminé, nous signalerons en caractère gras, lorsque cela s'avèrera nécessaire, celui qui correspond à la terminologie utilisée dans le cadre de notre étude.

C

Canalobre : (*candelabro, esp.*), chandelier, candélabre.

Canto : (*esquina, lado, canton esp.*), coin, côté, angle extérieur.

Cartela : **console** //support // **gousset**.

Censal : (*Censo esp.*) Cens.

Censo al quitar o redimible : Cens rachetable, versé à la suite d'une constitution de rente par le debirentier au crédateur.

Cercar : (*buscar, intentar, esp.*), chercher, tenter, essayer.

Combregar : (*comulgar, esp.*), communier.

Consol : (*consul, esp.*), consul.

Cornisal : (*cornisa, entablamento, esp.*), entablement.

Coure : (*cobre, esp.*), cuivre.

Custodia : (*custodia, esp.*), ostensor.

D

Deure : (*deber, esp.*), devoir.

Diner : (*Dinero, cuartos, esp.*) argent, sous.

Dobla : (*dobla, esp.*), pistole (monnaie d'or).

Dosser : (*Dosel, esp.*), dais (d'un autel ou d'un trône)

E

Eina : (*herramienta, esp.*), outil.

Encant : (*almoneda, subasta, esp.*), vente aux enchères.

Encibellament : (*encubramiento, esp.*), 1) **élévation, ascension** // 2) exaltation // 3) montée en flèche.

Enllestir : (*1) despachar // 2) acabar // 3) ultimar, esp.*), 1) dépêcher (un travail), expédier // 2) achever, terminer, mettre fin à // 3) conclure, terminer.

Escó : (*escaño, esp.*), **bancs à dossier**, siège.

Esmenar : (*1) enmendar // 2) subsanar, esp.*), 1) **corriger**, amender, améliorer // 2) **réparer**, rectifier.

F

Francisses : « *Frontisses* » à l'Empordà, (*bisagra, charnela, esp.*), charnières, gonds.

G

Grada (grades plur.) : (*grada, peldaño, esp.*), **gradin**, degrés, marche.

Gruix : (*grueso, espesor, grosor, esp.*), épaisseur.

Guix : (*yeso, tisa, escayola, esp.*), plâtre, stuc.

I

Imaginairi (imaginer) : (*imaginero, esp.*), sculpteur (ou peintre) de statues de bois polychrome, imagier.

J

Junta : (*junta, esp.*), assemblée, commission.

Jurat : (*jurado, esp.*), juré.

L

Lavabo : (*lavatorio, esp.*), référence à la scène du « lavement des pieds » par le Christ.

LL

Llantia : (*lámpara, esp.*), lampe.

Lliurament : (*entrega, esp.*), **livraison** (d'une commande, d'un paquet), remise (d'argent, de clés, d'un prix)

Lliurar : (*entregar, esp.*) remettre, livrer.

M

Manyà : (*cerrajero, esp.*), serrurier.

Màrfega : (*jergón, esp.*), pailleuse.

Marmessor : (*albacea, testamentario, esp.*), exécuteur testamentaire.

Mènsula : (*ménsula, esp.*), console.

O

Obrer : (*obrero, esp.*), fabricant, fabricant, marguillier.

Oficial : (*oficial, esp.*), ouvrier dans un corps de métier artisanal, compagnon.

P

Pany : (*cerradura, esp.*), serrure.

Paviment : (*pavimento, esp.*), pavé, pavage.

Peixina : (*pechina, esp.*), pendentif (de voûte).

Perfil : (*perfil, esp.*), ornement léger et délicat sur le bord ou à l'extrémité (d'une chose).

Penya : (*pena, esp.*), roc, (s.e. : socle en forme de).

Plafo : (*panel, esp.*), panneau.

Portada : (*frontispicio, frontis, portada (de un libro), esp.*), frontispice.

Procurador : (*procurador, esp.*), **procureur**, procureur (s.e. : représentant pour aller percevoir les règlements à la place de l'artiste, ou pour remplacer un commanditaire lorsqu'il ne peut être physiquement présent lors de la signature d'un contrat et suivre les travaux de construction de l'œuvre.)

Prohom : (*prohombre, esp.*), autorité, dirigeant, grand homme, quelqu'un de notable.

Proveïdor : (*provedor, esp.*), fournisseur.

R

Rebre : (*1) recibir // 2) tomar, esp.*), 1) recevoir // 2) **prendre**

Regidor : (*regidor, concejal, edil, esp.*), échevin, conseiller municipal, édile.

Rematge : (*remate, esp.*), couronnement (d'une œuvre).

Roure : (*roble, esp.*), chêne, chêne rouvre.

S

Sagrari (sacrari) : (*sagrario, esp.*), tabernacle.

Senyera : (1) *enseña* // 2) *estandarte* // 3) *pendon, esp.*), 1) enseigne, **étendard** // 2) étendard // 3) **Bannière** (de confrérie).

T

Tambor : (*tambor, esp.*), tambour (coupole ou colonne), abaque (chapiteau).

« **Tarja** » : (*tarja, esp.*), targe (bouclier).

Tauló : (*tablón, madero, esp.*), panneau, madrier.

Taxatiu : (*estricto, esp.*), stricte.

Tell : (*tilo, esp.*), tilleul.

Testa : (*cabeza, testa esp.*), tête, front d'un monument, d'un édifice.

Traginer : (1) *muletero* // 2) *arriero, esp.*), 1) **muletier** // 2) qui transporte : voiturier.

V

Veguer : (*Veguer, esp.*), Viguier

SOURCES MANUSCRITES

ARCHIVES CAPITULAIRES DE LA CATHEDRALE DE GERONE (A.C.G.)

1-Actes capitulaires :

- Llibre d'actes del capitol, tome 12 (1577)
- Actes Capitulars, tomes 24 et 48.
- Apunts de Resolutions, 1777.

2-Pontich ¹:

Repertori per orde alfabetic del secretariat del M^t Ill^{re} Capitol de la Iglesia Cathedral de Girona find al Mars de 1736, documents existens en lo arxiu de la Mateixa Igl^{la} y diferents adnotacions tretas del vicariat, y offici a las ecclesiastich y notarias de la pnt ciutat de Gerona treballat per lo D^f Sulpici Pontich cang^e de dita S^{ta} Igl^{la}.

- Sulpici Pontich, volume I.
- Sulpici Pontich, repertori alphabetic, volume III.
- Sulpici Pontich repertori, volume III

3-Résolutions capitulaires :

- Resolucio capitular, tome 9.
- Resolucio capitular, volume 16, (1600-1604).
- Resolucio capitular, tome 18, (1611-1617).
- Resolucio capitular, tome 20, (1623-1629).
- Resolucio capitular, tome 21, (1629-1633).
- Resolucio capitular, tome 33, (1678-1680)
- Resolucio capitular, tome 39, (1688).
- Resolucio capitular, volume 47, (1707-1710).
- Resolucio capitular, volume 48, (1710-1715).
- Resolucio capitular, volume 49, (1715-1718).
- Resolucio capitular, tome 50, (1718-1722).
- Resolucion capitular, tome 51, (1722-1728)

¹ Le *Pontich* est un répertoire présenté en trois volumes rédigé par le chanoine Sulpici Pontich au cours du XVIIIème siècle. Les trois volumes présentent une compilation de documents divers qui constituaient les archives de la cathédrale ou d'autres documents en relation avec la cathédrale de Gérone au moment de leur rédaction, l'ensemble étant présenté sous forme d'un classement de type alphabétique.

- Resolucio capitular, tome 52, (1728- 1731)
- Resolucio capitular, volume 53, (1731-1735).
- Resolucio capitular, volume 54, (1735-1736).

4- Livre de Fabrique :

- Llibre d'Obra 1711-1720.

5- Gran Llibre Vert :

- f. 17, 12/1/1314
- f.141 v°, 5/5/1319.
- F. 169, 7/5/1528.

6 – Documentation diverse

- Marquès i Casanovas, J. : *La capella dels Dolors*, informe n°17 (notes personnelles non publiées).

ARCHIVES DU MUSEE DIOCESAIN DE GERONE (A.M.D.G.)

- Inventaire général des paroisses du diocèse de Gérone :

Relació d'objectes sagrats existents a l'església parroquial de Solius (1980)

ARCHIVES HISTORIQUES PROVINCIALES DE GERONE (A.H.P.G)

1-Fonds notariés de Gérone :

GIRONA 1 :

Notaire : *Pera Gali*

Llibre de testaments : n° 939 (1589-1612) ; n°983 (1598-1615)

Notaire : *Miquel Gali*

Llibre de testaments : n°1017 (1622-1642)

Notaire : *Joan Silvestre*

Llibre de testament : n° 1115 (1682-1694)

GIRONA 2 :

Notaire : *Francesc Vinyoles* :

Registres : n° 862 (1663) ; n°865 (1666) ; n°866 (1667)

Llibre de testaments n°834 (1624)

Notaire : *Pere Vinyoles*

Llibre de testaments : n° 834 (1624-1631)

GIRONA 3 :

Notaire : *Joan Fontdevila*

Registres :

Llibre d'inventaris : n°637 (1643)

Llibre de testaments : n°635 (1646)

Notaire : *Benet Reig*

Registres : n°341 (1580)

Llibre de testaments : n°372 (1587)

Llibre d'inventaris : n°376 (1587)

Notaire : *Joan Riurans*

Registre : n° 605 (1619-1633)

Notaire : *Ramon Vila*

Registres : n°726 (1710).

Notaire : *Miquel Vila*

Registres : n°518 (1602) ; n°663 (1680).

GIRONA 4 :

Notaire : *Ramon Grau*

Llibre de testaments : n°619 (1631-1641)

Notaire : *Diego Puig*

Registres : n°656 (1674) ; n°658 (1676-1677) ; n°663 (1680).

Llibre de testaments : n°668 (1672-1676)

GIRONA 5 :

Notaire : *Rafel Monras*

Llibre de testaments : n° 994 (1641-1650)

GIRONA 6 :

Notaire : *Andreu Ferrer*

Registres :

Llibre segon de testaments, (1726)

Llibre tercer de testaments, (1730-1746)

Notaire : *Miquel Mascort*

Llibre de testaments : n°753 (1640-1651)

Notaire : *J.M. Savarres*

Registres : n°570 (1593) ; n° 599 (1599).

GIRONA 8 :

Notaire : *Francesc Dedeu*

Registres : n° 592 (1710) ; n° 644 (1721-1729)

Protocols , (1709-1732).

Notaire : *Pere Roselló*

Registres : n° 506 (1677) ; n°510 (1681) ; n° 571 (1704)

GIRONA 9 :

Notaire : *Pere Canals*

Registres : n°389 (1608) ; n°391 (1609) ; n° 395 (1610) ; n°506 (1641).

Llibre de testaments : n°413 (1607)

Notaire : *Pere Casadevall*

Registres : n° 506 (1641) ; n° 507 (1642).

Notaire : *Bartolomé Geroni*

Llibre de testaments ; n°462 (1622)

GIRONA 10 :

Notaire : *Pere Garriga*

Registres : n° 518 (1656)

Notaire : *Francesc Garriga (Menor)*

Registres : n°591 (1727).

GIRONA 11 :

Notaire : *Bonaventura Bou*

Registres : n° 640 (1678).

Notaire : *Salvi Fabregas*

Llibre de testaments : n°1623 (1631)

Notaire : *Gislè Martorell*

Registres : n° 576 (1743).

Notaire : *Ignasi Roig*

Registres : n° 497(1709) ; n° 503 (1716) ; n°518 (1709-1713).

Notaire : *Augusti Sabarres*

Llibre de testaments : n°456 (1655) ; n° 457 (1669)

Notaire : *Augusti Savarres*

Llibre de testaments : n° 457 (1661)

2 - Fonds notariés de Palamos :

Notaire : *Nicolas Batlle*

Registres : n° 122 (1578) ; n°125 (1580) ; n°135 (1587).

Notaire : *Antonio Caner*

Registres : n° 210 (1615).

Notaire : *Jaume Gali*

Registre : n°189 (1690).

Notaire : *Joan Marigo*

Registres : n°151 (1595) ; n°153 (1596) ; n°154 (1596).

Notaire : *Joan Pagès*

Registres : n° 110 (1570) ; n°114 (1573).

Notaire : *Miquel Pujades*

Registres : n°159 (1599) ; n°166 (1602) ; n° 189 (1620), n° 199 (1625).

3 - Fonds notariés de Castellò d'Empúries :

Notaire : *Pere Heras*

Registres : n°1545 (1698) ; n°1548 (1699) ; n°1549 (1700).

Notaire : *Jaume Pagès i Viader*

Registres : n° 1427 (1683).

Notaire : *Miquel Pastell*

Registres : n° 1476 (1685) ; n°1477 (1686) ; n°1486 (1691) ; n°1493 (1694).

Notaire : *Sebastià Prats*

Registres : n° 1194 (1596) ; n° 1197 (1597).

Notaire : *Ignasi Verdalet*

Registres : n° 1590 (1700).

Notaire : *Pere Ves*

Registres : n° 1137 (1598) ; n°1139 (1599) ; n°1142 (1601) ; n°1144 (1602).

4 - Fonds notariés de Figueras :

Notaire : *Narcís Bassedas*

Registres : n°263 (1616) ; n°268 (1621) ; n°272 (1628) ; n°276 (1636) ; n°278 (1638) ; n° 285 (1642-1644).

Llibre de comptes : n°891 (1608-1633).

Notaire : *Francesc Berart*

Registres :

Llibre de comptes : n°460 (1648-1670).

Notaire : *Joan Casals*

Registres :

Llibre de notes : n°186 bis (1606)

Notaire : *Miquel Gaspar Casamitjana*

Registres : n°191 (1599-1604) ; n°197 (1614-1621) ; n°199 (1606-1607) ; n°202 (1610) ; n°204 (1609-1610) ; n°210 (1613-1614) ; n°212 (1614-1615) ; n°222 (1621-1622).

Llibre de notes : n°192 (1600- 1603) ; n° 193 (1603-1605) ; n°194 (1603-1604).

Notaire : *Francesc Fages*

Registres : n° 511 (1684).

Notaire : *Martirià Garau*

Registres : n°225 (1600).

Notaire : *Francesc de Gayolà*

Registres : n°480 (1665).

Notaire : *Bonaventura de Gayolà*

Registres : n°541 (1688).

Notaire : *Onofre Morera*

Registres : n° 428 (1648) ; n°431 (1652).

Notaire : *Salvador Prats*

Registres : n° 95 (1596) ; n°105 (1601) ; n°110 (1604) ; n°149 (1627).

Notaire : *Francesc Prats*

Registres : n° 373 (1628).

Notaire : *Joan Prats*

Registres : n° 382 (1644).

Notaire : *Bonaventura Prats i Matas*

Registres : n°530 (1685).

Notaire : *Joan Pujades*

Registres : n° 257 (1606).

Notaire : *Joan Saguer*

Registres : n° 289 (1618) ; n°296 (1621).

Llibre de comptes : n°312 (1615-1631).

Notaire : *Domènec Francesc Vila*

Registres : n° 321 (1616) ; n°325 (1626) ; n°334 (1637) ; n°344 (1643) ; n°345 (1644) ; n° 353 (1650).

5 - Fonds notariés de Peralada

Notaire : *Pere Ferrer*

Registre : n° 398 (1600).

6 - Fonds notariés de Siurana

Notaire : *Narcís Oliva*

Registre : n°24 (1650).

Notaire : *Pere Sala*

Registre : n° 13 (1608).

7 - Fonds notariés de Caldes de Malavella - Llagostera :

Notaire : *Domènec Aulet*

Registres : n° 430 (1705).

Notaire : *Jaume Axandri*

Registres : n°396 (1666-1667) ; n°397 (1667-1668) ; n°398 (1668-1669) ; n°400 (1670-1671) ; n°401 (1671-1672) ; n°405 (1675-1676) ; n°410 (1680-1681) ; n° 417 (1687-1688).

Notaire : *Francesc Moragas i Gironi*

Registres : n°444 (1729)

8 - Fonds notariés de Sant Feliu de Guixols

Notaire : *Antoni Blanch*

Registres : n°348 (1671) ; n°591 (1657-1658).

9 - Fonds notariés d'Amer

Notaire : *Josep Quer Palou*

Registres : n° 354 (1686-1688).

10 - Fonds notariés de Cassà de la Selva :

Notaire : *Domènec Xiberta*

Registres : n°61 (1706-1707) ; n°62 (1708-1709) ; n°63 (1710-1711).

11 - Fonds notariés 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)

12 - Fonds notariés de la Bisbal :

Notaire : *Jeroni Fina*

Registre : n°228 (1593-1594).

13 - Fonds notariés de l'Armentera-l'Escalà

Notaire : *Francesc Fages*

Registre : n° 22 (1686)

ARCHIVES DU DIOCESE DE GERONE (A.D.G.)

- Visite pastorale, section P.123.
- Section D.7, f.57
- Livre 4 de Dotalies, F.357

ARCHIVES HISTORIQUES MUNICIPALES DE GERONE (A.H.M.G.)

1 - Confréries et corporations (Fonds non classés contenant une documentation variée de l'Ancien Régime, XIVème-XVIIIème siècles).

- Actas de diverses confraries de la ciutat, n° 11599 (1669-1670), n° 11587 (1717).
- Llibre de confreria de Sants Tomas d'Aquino, n°11520.
- Index de la confrarie del Roser, n° 11522
- Llibre de la confrarie dels Sants Quatre Martirs.
- IV-1 Gremis : n° 2, n°4, n°5, n°7, n°8.
- Real cedula de S.M. y Señores del Consejo, 23 mars 1777.
- Gremis fusters n° 11533, n°11526, n°11549.
- Gremis Lligal 1 : Llibre de confraries de Girona, n° 11524 (1694).
- Gremis Lligal 2 : Listas de los individuos de que se componia cada una de la cofadrias de esta ciudad en agosto 1705 :
 - La cofadria dels fosters
 - Relaciones d'agremiats a diversos gremis de la ciutat, maestro carpintero, n°11533.
 - Ordinacions :
 - Gremis : Llibre de ordenació municipal , n° 11526, n°11544, n°11561, n°11566.
 - Ordenanzas de gremios, n° 11549.
- XV.2.1 et XV.2.2 : Ordinacions provisionals per la govern de tots els gremis de la ciutat (1785).

3 - Fonds « Manuals d'Acords » :

- Manuals d'Acords n° 205 (1602) ; n°224 (1641) ; n°314 (1708) ; n°320 (1714) ; n°369 (1763).

4 - Fonds divers :

- I.1-2-18 : Tatxas y preus eo tarifa feta per lo savi consell de cent lo die 1654.
- I.3322 : Llibre de cadastre, lligalls de 1 à 13 (Padrons 1715-1751 : fusters 1716-1717)
- I.432 : Lligall 1 et 2 : Llibre de Mostassaf (argenter, fusters, ferrers).
- X.4 : n°2 (Vots, processons), n°3(XVII^e et XIX^e : Tedeums, jubileus i rogatives).
- VII.4 : Llibres i documents referits a bandolerisme i contraban.
- I.1.3. : Lligal, 4, Llibre de Ceremonials dels Jurats, 1708.

5 – Carte :

- XIX -1.1, Mapes n°1 (1692)

ARCHIVES FIDEL FITA D'ARENYS DE MAR

1 - Fonds Archives notariées 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)

Manuels : n° IV et n° VII

2 - Fonds Archives municipales d'Arenys de Mar (A.M.A.M.) :

- Clavaria, (1670-1699)

Notaire : *Jaime Arquer*

Manuels : n° III

ARCHIVES PAROISSIALES D'ARENYS DE MAR (A.P.A.M.)

- Cuentas de la obra, llibre I, (1636)

- Cuentas de la obras, llibre II (1682)

- Obra I (1638-1642)

ARCHIVES PAROISSIALES DE NAVATA (A.P.N.)

- Livre de comptes de la Fabrique de l'église (1715-1781).

ARCHIVES « COMARCALES » d'OLOT (A.C.O.)**1 - Fonds notariés d'Olot :**

Notaire : *Calixto Bassols*

Registres : n°691 (1632).

Notaire : *Andreu Casanovas*

Registres : n° 741 (1636).

Notaire : *Esteve Clapera*

Registres : n°970 (1722) ; n°971 (1723).

Notaire : *Gaspar Clapera*

Registres : n°1131 (1704) ; n°1133 (1707-1709).

Notaire : *Joan Cols*

Registres : n°437 (1601)

Notaire : *Joan Ferrer*

Registres : n°395 (1600-1618) ; n°396 (1602) ; n°418(1614) ; n°425 (1618) ;n°646 (1628).

Notaire : *Miquel Joan Ferrer*

Registres : n° 635 (1606) ; n°646 (1628) n°656 (1634)

Notaire : *Francesc Masbernat*

Registres : n°1202 (1707) ; n°1204 (1709) ; n°1205 (1710) n°1213 (1719-1720) ; n°1217 (1722) ; n°1218 (1723)..

Manuels (1698) et (1705).

Notaire : *Jaime Oliveras*

Registres : n° 1005 (1704) ; n° 1018 (1715) ; n°1029 (1726), n°1030 (1727)

Notaire : *Jaime Oliveras i Gurri*

Registres : n° 1022 (1719).

Notaire : *Joan Oliveres*

Registres : n°610 (1610) ; n°611 (1611) ; n°621 (1621) ; n°624 (1625) ; n°626 (1627) ; n°628 (1630) ; n°630 (1632) ; n° 1029 (1726) ; n°1030 (1727) ; n°1031 (1728).

Notaire : *Pau Oliveres*

Registres : n°774 (1633).

Notaire : *Rafael Orri*

Registre : manuel, (1653).

Notaire : *P.M.Orri i de Pastors*

Manuel n°1232

Notaire : *Padros*

Registres : n°1415 (1768-1769)

Notaire : *Sayol*

Registres : n°1453 (1771)

Notaire : *Gaspar Vilar* (Notaire de Figueres)

Registres : n° 392 (1600)

2 - Fonds notariés de Besalù :

Notaire : *Antoni Albert*

Registres : n°1094 (1653).

Notaire : *Antoni Albert(II)*

Registres : n° 893 (1713) ; n°894 (1714) ; n°895 (1714) ; n° 1094 (1709-1710) .

Notaire : *Francesc Comes*

Manuels : Manuale Primum (1593).

3 - Fonds notariés de Santa Pau :

Notaire : *Antoni Llauvèrnia*

Registres : n°298 (1602).

Notaire : *Damià Brunel*

Registre : n° 182 (1611).

4 - Fonds notariés de St Feliu de Pallerols :

Notaire : *Francesc Bohigues*

Llibre de protocols : n° 226 (1670).

Notaire : *Joan Ombert*

Llibre de protocols : n° 132 (1628).

Notaire : *Hyasinto Vilanova*

Registres : n° 246 (1669-1670).

5 - Fonds notariés de « El Mallol » :

Notaire : *B. Cantalozetta*

Registres : n°205 (1710) ; n°213 (1717-1718) ; n°214 (1719-1720).

- Llibre de resolucions de la Venerable Congregacio de Siervas de Maria Santissima dels dolors, R-A.3.13 (1710).

ARCHIVES MUNICIPALES D'OLOTT (A.M.O)

-Manual d'Acords (1698-1702)

-« *Llibre ahont jo Antoni Serra menor altres dels obres de la Iglesia Parroquial de St Esteve... »* , Llibre de l'Obra (1750-1763).

ARCHIVES DU DIOCESE DE VIC (A.D.V.)

Notaire : *P.P.Abadal*

Manuel, (1702).

Notaire : *Cristofol Arbell*

Manuels, (1699) et (1700).

Notaire : *M. Balmes*

Registres : n° 500 (1699-1700).

Notaire : *Josep Comes*

Registres : n°424 (1699-1700).

Manuel, (1702).

Notaire : *Juan Francisco Corominas*

Registres : n° 580 (1705-1708)

Notaire : *Llorens Ferrer*

Registres : n° 544 (1686-1687) ; n° 546 (1690-1692).

Notaire : *J.Lucia*

Manuel, (1689-1691).

Notaire : *Molist*

Registres : n°515 (1695).

Notaire : *Francesc Reverter*

Registre : n° 237 (1709).

Notaire : *Domènec Solermoner*

Manuels, (1699), (1703), (1714) et (1721-1722).

Notaire : *Josep Xambo*

Registres : n° 1.780 (1699-1700) ; n° 1.781 (1701-1703) ; n°1.782 (1704-1706).

ARCHIVES EPISCOPALES DE VIC (A.E.V.)

Notaire : *Domènec Solermoner*

Section : Curia Fumada

Registres : n°3.055 (1703) ; n° 3.066 (1714)

Notaire : *Francesc Reverter*

Section : Notarials de Torelló

Registres : n°241 (1713-1714)

Notaire : *Josep Simon*

Section : Notarials

Registres : n°366 (1747-1749) ; n°368 (1752-1753)

ARCHIVES HISTORIQUES PROTOCOLAIRES DE BARCELONE (A.H.P.B)

Notaire : *Matias Amell*

Registres : leg.3, protocole 16 (1630).

Notaire : *José Brossa*

Registres : leg.n°19 (1726-1727).

Notaire : *Jeroni Broton*

Registres : n°4 (1690).

Notaire : *Francisco Cervera*

Registres : leg.10, n°23 (1711)

Notaire : *José Galcem*

Registres : leg.7, manuel 5 (1631).

Notaire : *Carlos Garau*

Registres : n° 19 (1695) ; n°20 (1696) ; n°22 (1698) ; n°23 (1699) ; n°24 (1700-1701) ; n°25 (1700-1701)

Notaire : *Salvador Goloron*

Registres : leg.n °4 (1685)

Notaire : *Francisco Llunel*

Registres : leg.n° 13, n°35 (1665)

Notaire : *Pedro Martir Ferrer*

Registre : leg.6, protocole (1669)

Notaire : *Juan Olzina Cabanes*

Registres : leg.n°9, n°19 (1754)

Notaire : *Francisco Pastor*

Registre : leg.9, n°14 (1637)

Notaire : *Juan Navès*

Registres : leg.n°3 (1696)

Notaire : *Monserrat Riera*

Registres : leg.n° 2, protocol n°3 (1604-1605)

Notaire : *Bonaventura Torres*

Registres : n°33 (1691) ; n°34 (1692)

Manuels : 1693-1694 ; 1699-1702 ;

Liber concordiarum : 1673-1701.

Livro 3° de Inventarios, registre n° 17, (1682-1701).

- Cadastre de Barcelona, section *dauradors*

- Cadastre de Barcelona, section *sculptors*

ARCHIVES HISTORIQUES MUNICIPALES DE SANT FELIU DE GUIXOLS

(A.H.M.S.F.)

- Comptes de l'œuvre paroissiale de Sant Feliu de Guixols, notaire Cosme Patxot, manuel 1751-1754
- Manual de Acuerdos (1747-1741)

ARCHIVES HISTORIQUES DE BERGA (A.H.B.)

- Registre de negocis de la vila :

Registres : 1729-1732 ; 1737-1741.

- « *Llibre en que se descriuran y continuaran las deliberaciones de Concell que tindrà y pendrà la Confraria de parayres de la vila de Berga [...] comensat en lo any MDCLXXXVIII* ».

ARCHIVES PAROISSIALES DE BERGA (A.P.B.)

- Llibre de baptismes , volume X, (1714-1729).

ARCHIVES DE LA COURONNE D'ARAGON (A.C.A)

1-Fonds notariées de Berga :

Notaire : *J.Altarriba*

Registres : Br.962 (1744)

Notaire : *Pere Antoni Bonnells*

Registres : Br.207 (1694) ; Br. 574 (1703-1704)

Notaire : *M.Cortada*

Registres : Br. 567 (1738-1747) ; Br.1040(1744) .

Notaire : *Josep Riu (Junior)*

Registres : Br. 821 (1722) ; Br.892 (1695).

Notaire : *Salvador Subirats*

Registres : B.102 (1695)

2- Fonds documentaires de la Càmara de Aragon :

- Registre n° 87 (1680).

ARCHIVES HISTORIQUES DE PALAFRUGELL (A.H.P.)

- Llibre de comptes de la obra de Sant Sebastià de la Guarda , (1709).

- Documentació municipal : Ermita de Sant Sebastià, (1745-1925).

ARCHIVES PRIVEES DE LA CASA LLANDES DE BESALU (A.P.C.L.B.)

- Correspondances :

. Lettre non datée

. Lettre datée du 6 février 1712

. Lettre/reçu datée du 20 janvier 1714.

ARCHIVES PAROISSIALES DE BESALU (A.P.Bes.)

- « *Llibre de la Venerable Congregació de Esclaus de Maria Santíssima dels Dolors* », (1712-1714).

- « *Llibre de la Venerable Congregació de Esclaus de Maria Santíssima dels Dolors* », llibre de comptabilitat , (1714-1715).

- «*Llibre de la Venerable Congregació de Esclaus de Maria Santíssima dels Dolors* », llibre d'acords, (1714-1715).

ARCHIVES PRIVEES DE LA FAMILLE GELI DE VILAMACOLUM

(A.P.F.G.V.)

- Arxiu patrimonial Geli de Vilamacolum (1688).

ARCHIVES MUNICIPALES DE BLANES (A.M.B.)

- Llibre d'actes de la Univesitat de Blanes, 1680-1702.

ARCHIVES DU SERVEI DE RESTAURACIO DE BENS MOBLES (S.R.B.M.)

- Dossiers de restauration des retables :

- Dossiers n° : 4086, 4221, 5124, 6347.

BIBLIOGRAPHIE

1) HISTOIRE :

- Audisio, G. : *Des croyants, Xvème-XIXème siècles*, « Les français d'hier », tome 2, éd. Armand Colin, Paris 1996.
- Bérenger, J, Loupès, Ph., Kintz, J.P. : *Guerre et paix dans l'Europe du XVIIIème siècle*, textes et documents, Regards sur l'histoire n° 79, éd. C.D.U. et Sedes, Paris 1991.
- Boutier, J., Dyonet, N., Cailly, C., Coutis, A., Dedieu, J.P., Pontet, J., Vergé-Franceschi, M., : *Documents d'histoire moderne du milieu du XVII^{ème} à la fin du XVIII^{ème}*, éd. P.U.B., Bordeaux 1992.
- Delumeau, J., Wanegffelen, Th. : *Naissance et affirmation de la réforme*, éd. P.U.F., col. Nouvelle CLIO, (1^{ère} éd.1965), Paris 1997.
- Delumeau, J. : *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, éd. Fayard, Paris 1989.

2) HISTOIRE/Espagne :

- Benassar, B. (...) : *Histoire des espagnols , VIème – XXème siècles*, éd. Robert Laffont S.A., Paris 1992, pp. 319 à 487 et pp.515 à 541.
- Bottineau, Y. : *Les Bourbons d'Espagne 1700-1808*, éd. Fayard, Paris, 1993.
- Dominguez Ortiz, A. : *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, éd. Ariel S.A. (1^{ère} éd.1986), Barcelona, 1990.
- Elliott, J.H. : *Olivares (1587-1645). L'Espagne de Philippe IV*, éd. Robert Laffont, Paris 1992.
- Fernández Terricabras, I. : *Felipe II y el clero secular. La aplicación del concilio de Trento*, éd. Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000.
- Labourdette, J.F. : *Philippe V, réformateur de l'Espagne*, éd. Sicre Editions, Paris 2001.
- Lopez-Cordon, M^a.V., Perez Samper, M^a.A., Martinez de Sas, M^a.T. : *La casa Borbón, (1700-1808)*, éd. Alianza editorial S.A., Madrid, 2000.
- Martinez Gil, F. : *Muerte y sociedad en la España de los Austrías*, Col. Monografias, éd. de la Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca 2000.
- Molas, P., Bada, J., Escartin, E., (...): *Manual de historia moderna*, Ariel historia, (1^{ère} éd. 1993), éd. Editorial Ariel S.A., Barcelona 1998.
- Sabatier, G., Edouard, S., : *Les monarchies de France et d'Espagne (1556-1715)*, éd. Armand Colin/Her, col. U Histoire, Paris 2001.

3) HISTOIRE/Catalogne :

- Alabrús, R.M^a. : *Felip V i l'opinió dels catalans*, éd. Pagès editor, Lleida, 2001.

- Albareda i Salvadó, J. : *Els catalans : Felip V, de la conspiració a la revolta (1700-1705)*, éd. Vicens Vives, Barcelona 1993.
- Amades, J., Colomines, J. : *Els goigs*, Vol.I, éd. Editorial Orbis, Barcelone, pp. 187-188.
- Antón Pelayo , J.: *La herencia cultural : alfabetización y lectura en la ciudad de Girona (1747-1807)* , éd.U.A.B., Monografies « Manuscrits 4 », Bellaterra, 1998 .
- Bada, J. « *La contrarreforma* », in *La Cultura catalana del renaixement a la Il.lustració*, cycle de conferencies fet al C.I.C. de Terrassa, Curs 1981-1982, éd. Pub. Abadia Montserrat, Barcelona, 1997, pp.74-94.
- Busquets i Dalmau, J. : *La catalunya del barroc vista desde Girona : la crónica de Jeroni Real (1628-1683)*, 2 volumes, éd. Pub. Abadia de Montserrat, 1994.
- Busquets , J. : *Revolta popular i religiositat barroca : l'excomunicació de l'exercit espanyol a la catedral de Girona 1640*, Treballs d' historie, diputació de Girona, Girona, 1976.
- Clara, J. : *Introducció a la historia de Girona*, éd. Columnas, Girona, 1993.
- Courcelles (de), D. : *Les histoires des saints, la prière et la mort des saints en Catalogne*, éd. Publication de la Sorbonne, Paris, 1990.
- Clara i Resplandis, J. : *Els protestants, Quaderns de la Revista de Girona*, n°53, éd. Diputació de Girona, Caixa de Girona, Olot, 1994.
- García Cárcel, R. : *Felipe V y Cataluña*, éd. Secretariado de publicaciones e intercambios científicos, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1997.
- Granell, F. : *La Catalogne*, Que sais-je ?, n°2426, éd. P.U.F., Paris, 1988.
- Grifell i Pons , L. : *Sants i mites de Catalunya*, Vol.5, éd. Raima, Forn, 1993.
- Hurtado, V., Mestre, J. (...) : *Atles d'història de Catalunya*, éd. Ediciones 62, Barcelona, 1995, p.148.
- Jiménez Sureda, M. : *L 'església catalana sota la monarquia dels Borbons : la catedral de Girona en el segle XVIII*, Biblioteca Abat Oliva, Ajuntament de Girona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1999.
- Molas, P. : « *Desfeta política i embranzida econòmica segle XVIII* », in *Historia Política societat i cultura dels països catalans*, Vol.5, éd. Enciclopedia catalana, Barcelona, 1992.
- Soldevila, F. : *Síntesis de historia de Cataluña*, éd. Destino, n°46, Barcelone, 1978.
- Torras i Ribé, J.M^a : *La guerra de Sucesió i els setges de Barcelona (1697-1714)*, col.Bofarull, n°4, éd. Rafael Dalmau, Romanyà Valls, 1999.
- Vilar, P. : *Catalunya dins l'Espanya Moderna*, Vol.I, II, III, éd.62, Barcelona, 1977.
- Vilar, P. : *La Catalogne dans l'Espagne moderne*, Vol.I, éd. Flammarion, Paris, 1977.
- Zamora (de), F. : *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, Documents de cultura, n°3, éd. Curial, Barcelona, 1973.

4) HISTOIRE DE L'ART :

- Angoulvent , A.L. : *L'esprit du baroque*, Que sais-je ? n°3000, éd. P.U.F. , Paris 1994.
- Alcolea, S. : « *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII* », Anales y Boletín de los museos de Arte de Barcelona, Vol.XIV, éd. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona,1959-1960.
- Babelon, J. : *L'art espagnol*, in Histoire Générale des arts, col. « Les neuf muses », Chap.X, Paris, 1963, pp.85 à 105.
- Baccheschi, E. : *La obra pictórica completa de Guido Reni*, éd. Clasicos de arte, n°58, planche XLIV et p. 165, Barcelona 1977.
- Bonet Correa, A. : *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, éd. Akal S.A., Madrid, 1990.
- Doré, G. : *La bible Illustrée*, éd. Ars Mundi, Paris, 1998.
- Gérard-Powell, V. (dir) : *L'art espagnol*, éd. Flammarion, Paris, 2001.

5) BAROQUE / BAROQUE ESPAGNOL

- Bottineau , Y. : *Baroque ibérique*, office du livre, Fribourg 1969.
- Bottineau, Y. : *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Vol.I, Mémoires du Musée de l'île-de- France, château de Sceaux, éd. Conseil Général Haut-de-Seine, Paris, 1993.
- Bottineau, Y. : *L'art baroque*, éd. Mazenod, Paris, 1986.
- Bouza Alvarez, J.L. : *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, Biblioteca de dialectología y tradiciones populares, éd. C.S.I.C., Madrid, 1990.
- Checa, F., Moran, J.M. : *El barroco*, éd. Libro de Bolsillo ISTMO, col. Fundamentos 77, Madrid 1994.
- Llamazares Rodriguez, F. : *El retablo barroco en la provincia de León*, éd. Lancia, Universidad de León, León,1991.
- Mâle, E. : *L'art religieux après le Concile de Trente : Italie, France, Espagne, Flandre*, éd. Armand Colin, Paris 1932.
- Mâle, E. : *L'art religieux au XVIIème siècle : Italie, France, Espagne, Flandre*, éd. Armand Colin, Paris 1984.
- Mâle, E. : *El barroco*, Madrid, 1985, pp. 263-265.
- Martin González, J.J.: « *Tipología e iconografía del retablo español del renacimiento* », B.S.A.A.U.V., n°XXX, 1964, p.13.
- Martin González , J.J. : *El retablo barroco en España*, éd.Alpuerto, Madrid, 1993.
- Martin González , J.J. : *La policromía en la escultura castellana*, Archivo Español de Arte, Madrid 1983, pp.295 à 311.
- Martin González, J.J. : *Escultura barroca en España 1600-1700* , éd. Catedra, Madrid, 1983, pp.20 à 27.

- Martín González, J.J. : *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, éd. Cátedra S.A., Madrid, 1993.
- Martín González, J.J. : « *La escultura del siglo XVII en las demás escuelas* » in *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVIII*, Summas Artis, Vol. XXVI, éd. Espada Calpe S.A., Madrid, 1982.
- Martínez Medina, F.J. : *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca, estudio iconológico*, éd. Universidad de Granada, Granada 1989.
- Ors (d'), E. : *Du baroque*, col. folio essais n° 365, éd. Editions Gallimard (1935 pour la version française), mars 2000.
- Réau, L. : *Iconographie de l'art chrétien, iconographie des saint*, 3 volumes, Vol.III, Paris 1957.
- Sebastián : *Contrarreforma y barroco, lecturas iconograficas iconologicas*, éd. Alianza Forma, Madrid, 1981.
- Tapié, V.L. : *Baroque et classicisme*, éd. Hachette littératures, col. Pluriel, n°25, Paris 2000.
- Tapié, V.L. : *Le baroque*, Que sais-je ? n°923, (1^{ère} éd.1961) , 9^{ème} éd. , éd. P.U.F. 1997.
- Toman, R. Borngässer, E (...) : *L'art baroque, architecture, sculpture, peinture*, éd. Konemann, Cologne, 1998.
- Trens, M. : *Maria , la iconologia de la Virgen en el arte español, « Virgen tota pulchra »*, Madrid 1948, pp.149 à 164.
- Weisbach, W. : *El barroco : arte de la contrarreforma*, éd. Espasa Calpe S.A., Madrid 1948.
- Wölfflin, W. : *Renaissance et baroque*, éd. Gérard Monfort, (1^{ère} éd.1961), Paris 1988.

6) BAROQUE CATALAN :

- Cortade, E. : *Retable baroques du Roussillon*, Perpignan, 1973.
- Garriga, J., Bosch, J. : « *L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII* », in *Historia de la Cultura catalana, « Renaixement i barroc »*, Vol.II, éd. 62, Barcelona, 19
- Martinell, C. : *Arquitectura i escultura a Catalunya*, vol.I, « *Els precedents-El primer barroc (1600-1670)* », Monumentae Catalonia, Vol.X, éd. Alpha II, Barcelona, 1961.
- Martinell, C. : *Arquitectura i escultura baroques a Catalunya*, Vol.II « *El barroc salomonic (1671-1731)* », Monumentae Catalonia, Vol.XI, éd. Alpha II, Barcelone, 1961.
- Martinell, C. : *Arquitectura i escultura baroques a Catalunya, « El barroc academic (1731-1810) »*, Vol.III, Monumentae Catalonia, Vol.XII, éd. Alpha II, Barcelone, 1963.
- Martín González, J.J. : « *Introducción al barroco catalan* », in *Girona a l'Abast*, éd. Bell-lloc, 1988-1989, pp.97-108.
- Masià de Ros, A. : « *Contribución al estudio del barroco : Pablo y Pedro Costa en la catedral de Gerone* », *Archivo español de arte*, tom. XIV, 1940-1941, pp.542-547.

- Pérez Santamaria, A. : *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 CA)*, *Projecció a Girona*, éd. Virgile & Pagès, S.A., Lleida, 1988.
- Roig i Torrentó, M^a. A : *Iconografia del retaule a Catalunya (1675-1725)*, thèse de doctorat, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Edició microfotogràfica, Bellaterra, 1992.
- Santa Teresa, S. : *Influencia del espíritu de Santa Teresa en Catalunya*, Burgos, 1931.
- Triadó, J.R. : « *L'època del barroc (XVII-XVIII)* », in *Història de l'art català*, Vol.V, , éd.62 Barcelona, 1984.

7) ETUDES LOCALES :

- Antón Pelayo, J. : « *Morir a la Girona de la Il.lustració . La funeraria canonical y las catotudes dels canonges de la catedral davant la mort* », in *Girona a l'època de la Il.lustració*, Quaderns del cercle, Girona, 2001, p.177, note 159.
- Alberch , R., Castells , N. (...) : *Gremis i oficis a Girona*, éd. Adjudament de Girona, S.M.P., Girona, 1984.
- Alberch, R., Quer, J. : *La Girona del set-cents, els limits d'una transformació (1700-1792)*, *Quaderns de la revista de Girona*, éd.Diputació de Girona /Caixa de Girona, Ajuntament de Girona, Girona 2001.
- Alberch, R., Freixas, P., Miró, J. : *Fires i mercats a Girona*, éd. Ajuntament de Girona, Girona, 1983, pp. 80- 104.
- Arnall, M.J., Pons Guri, J.M. : *L'escriptura a les terres gironines, segles IX-XVIII*, éd. Diputació de Girona, Unitat de publicacions, Girona, 1993.
- Avellí i Casademont, T. : « *Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc* », in *Locus Amoenus*, n°6, 2002-2003, pp.271-292.
- Badia-Homs, J. : « *L'activitat de l'escultor Josep Pol a Pafrugell (primera mitat del segle XVIII)* », *Estudis del Baix Empordà*, n°14, 1995, pp.177-186 .
- Barraquer y Roviralta, C. : *Las casa religiosas en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Tome II, éd. Imprenta Francisco J. Altès y Alabart, Barcelona, 1906, pp. 480-481.
- Barris i Ruset, Pujol i Hamelink, M. : *El retaule barroc de Santa Maria de Rosas*, programa festa major de Roses del 10 a 15 Agost, 1996.
- Battle i Prats, L. : « *El retaule Major del Monestir de Santa Clara de Girona, obra de Pau Costa* », A.I.E.G., volumen XXIV, 1978, pp.19-35.
- Battle i Prats, L. : *La biblioteca de la catedral de Gerona*, Vol.1, C.S.I.C., Gerona, 1947, p.17.
- Boadas i Raset, J. : « *Girona després de la guerra de successió* », col.lecció de monografies de l'Institut d'Estudis Gironins, n°13, éd. I.E.G., Girona, 1986, pp. 61-84.
- Boch i Ballbona , J.: « *Aproximació a l'obra escultorica de Joan Grau* », in *Dovella*, n°25, 1987.

- Boch i Ballbona, J. : *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, éd. Caixa d'Estalvis, Manresa, 1990.
- Campistol, Canol, Soler : *Les planes d'hostoles*, éd. Municipals, 1998 .
- Clara , J. : « *Obres d'artistes i artesans gironins del segle XVI a la Garrotxa* », Annals 1982-1983, Patronat d'estudis Històrics d'Olot i Comarca, Olot, 1982, pp.64-65.
- Clara, J. : « *Escultors de la segona meitat del segle XVI al Baix Empordà* », E.B.E., n°8, pub. I.E.B.A., 1989.
- Clara i Resplandis , J. : « *Un pintor milanès a Girona : Joan Baptista Toscano* », in *Revista de Girona* , éd. Diputació de Girona, n°105, Girona 1983, pp.295-296.
- Clavaguera i Canet, J. : *Llançà, Quaderns de la Revista de Girona*, n°84, éd. Diputació de Girona, Caixa de Girona, Girona, 2000.
- Constans, L. : *Girona, bisbat marià. Historia art, pietat, folklore*. Any Marià MCMLIV, pp.157-158 et pp.180-182.
- Crous i Collel, J. : *Blanes, cronología històrica, S.III ac/ s.XX*, éd. Ajuntament de Blanes, Blanes, 1994, p.157.
- Coma y Soley, V. : *Santa Maria de Blanes*, éd. Barcelona Balmes, Barcelona, 1941, p.47.
- Domènech i Casadevall, G. : « *L'escultor Francesc Generes a Girona* », in *Locus Amoenus*, n°2, éd.U.A.B., Barcelona, 1996 .
- Domènech i Casadevall, G. : « *Els oficis de la construcció a Girona (1419-1833). Ofici i confraria, mestre de Casa, picapedres, fusters i escultors a Girona*, thèse doctorale, éd. I.E.G., n°17, Girona, 2001, p.45.
- Dorca, F. : *Colección de noticias de los Santos Martires de Gerona y otras relativas a la Santa Iglesia de la misma ciudad ; señaladamente en órden 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 (...)*.
- Dorico i Alujas, C. : « *La dauradura del retaule del Roser de l'esglesia parroquial de Sant Esteve d'Olot* », Annals 94, éd. P.E.H.O.C., Olot, 1994.
- Dorico, C. : « *L'escultor Pau Costa a Berga i la comarca* », *Revista del departament d'Història de l'art*, pub. Universitat de Barcelona, 1994.
- Esteva i Cruñas, L. : « *El retaule de l'escultor guixolenc Domènec Rovira el Major (1657-1678)*, Estudis del Baix Empordà, n°11, 1992, pp.111-220.
- Fabrelles i Agustí, J. : *Noticias històricas del glorioso mártir San Narciso, obispo y patrono de Gerona*, éd. Gerona, tipografia de Maso, Gerona, 1901, p.37 et p.48 .
- Font, L. : *Gerona. La catedral y el museo diocesano*, Gerona, 1952, p.8.
- Fortia Solà : *Història de Torelló*, Vol.II.B., Barcelona, 1948, p.75

- Gasol, J.M. : « *L'escola barroca manresana* », *Revista de Catalunya*, n°3, décembre 1986, pp.97-118.
- Gavin, J.M. : *Inventari d'esglésies-Baix Empordà*, n°1, éd. Arxiu Gavin, Valdoreix, 1983.
- Gavin, J.M. : *Inventari d'esglésies, Gironès-Selva*, n°11, éd. Artestudis edicions, Barcelona, 1982.
- Gavin, J.M. : *Inventari d'esglésies-Alt Empordà*, n°14, éd. Artestudis edicions, Barcelona, 1984.
- Gay i Puigbert, J : « *Les pintures murals de sant Pere de Navata : una obra d'art o una lliçó d'història* » A.I.E.G., vol. XXXIII, éd. Institut d'estudis Gironins, 1994, Girona, pp.607-623.
- Girbal, E.C. : « *Noticias sobre los antiguos gremios y cofradías de Girona* », *Revista de Girona VI*, Girona, 1882, pp.213-224 et *Revista de Girona X*, Girona, 1886, pp.1-11, 33-39, 193-203, 225-232.
- Gomez i Martinez, F. : *El retaule barroc de l'altar de l'església de Santa Maria de Blanes*, pp. 43-44.
- Guitert y Fontseré, Rahola y Sastre : *Cadaques, su iglesia y su altar*, éd. Mas Catalonia, La selva del campo, 1954, pp .25 à 35.
- Grau i Pujol, J., Puig i Tàrrach R. : « *Escultors i dauradors a Llagostera (ss. XVII-XVIII)* », *Quaderns de la Selva*, n°4, Centre d'estudis Selvatans, Santa Coloma de Farners, 1991, pp.53-78.
- Junyent, E. : *L'escultor vigatà Pau Costa* , Vic 1972.
- Junyent, E.: *L'escultor Jacint Morato Soler*, Vic, 1969.
- Llongariu i Montsalvaje, R.: « *Pau Costa, el retaule de Sant Esteve d'en Bas* », in *Ventallat*, n°32, 1992, pp.19-21.
- Llongariu i Montsalvaje, R. : « *El retaule de Sant Ponç d'Aulina* », *Annals* 1989, éd. P.E.H.O.C., Olot, 1990, pp.65-67.
- Madurell Marimon, J.M. : *Retablos gerundenses (1570-1752)*, Anales del instituto de estudios gerundenses , Vol.6, Gerona, 1951.
- Madurell Marimon, J.M.: « *Unos retablos de Bautista Palma, pintor genovés, de los Conventos Capuchinos de Olot, Lérida y Blanes* », *Estudios Franciscanos*, vol.50, n°274, janvier-avril 1949, pp.453-463.
- Marquès, J.M^a : *L'església de Navata*, éd. Parroquia de Sant Pere de Navata, Navata, 1996.
- Marquès, J.M., Micalo i Camps, P. : *Santa Maria de Palamos*, éd. Parroquia Santa Maria, pp.28-33.
- Marquès, J. : « *El sepulcro de Da Leonor de Cabrera en la Seo de Gerona* », *Revista de Girona*, n°12, Girona , 1960, pp.19-25.
- Marques i Casanovas , J. : « *El culto de la Verge dels dolors de la catedral de Gerona* », *Anales del instituto de estudios gerundenses*, Vol.8, pp.277-293 .
- Marquès i Casanovas, J. : « *La capella de San Rafel en el claustre de la catedral* », *Diari de Girona* du 06/04/1988, p.26.
- Marquès i Casanovas, J. : « *La capella de santa Anna (I)* », *Diari de Girona* du 9/08/1987, p.26.
- Marquès i Casanovas, J. : « *La capella de santa Anna (II)* », *Diari de Girona* du 16/08/1987, p.26.
- Marquès i Casanovas, J. : « *La capella gregoriana* », *Diari de Girona*, 28/6/1987, p.26.

- Marquès i Casanovas, J. : « *La capella gregoriana* », Diari de Girona, 5/7/1987, p.28.
- Marquès i Casanovas, J. : « *La capella de Sant Iu i Sant Honorat* », Diari de Girona, 22/3/1987, p.28
- Marquès i Casanovas, J. : « *La capella de Sant Iu i Sant Honorat* », Diari de Girona, 29/3/1987, p.26.
- Marquès i Casanovas, J. : « *La capella de l'Anunciació del Senyor* », Diari de Girona, 4/1/1987, p.22.
- Marquès i Casanovas, J. : « *La capella de Sant Miquel* », Diari de Girona, 19/4/1987, p.28
- Marquès i Casanovas, J. : « *Pedro Costa Casa. Antecedentes familiares y actividades profesionales* », A.I.E.G., Vol.XI, 1956-1957, pp. 349-358.
- Montsalvatje, F. : *Noticias históricas V- Vizcondado de Bas*, éd. Imprenta Bonet, Olot, 1893, pp. 100-101.
- Moré Aguirre, D. : « *Cas fuster : la familia Martí a través dels seus documents* », *Quaderns d'estudis Tossencs*, n°6, éd. Ajuntament de Tossa de Mar, Diputació de Girona, Girona 2000.
- Murlà i Giralt, J. : « *Un retaule de Joan Pere Giralt a l'església de Sant Salvador de Bianya* », *Annals* 1995, n°13, éd.P.E.H.O.C., 1995, pp.47-59.
- Pérez Santamaria, A. : « *Retaules catalans del barroc tardà. Algunas consideraciones* », in *Locus Amoenus*, n°5, 2000-2001, p.221.
- Pérez, A., Vehí, J. : *El retaule de Cadaquès*, éd. Portic, décembre 2001.
- Pla Cargol, J. : *Santos Mártires de Gerona, (San Félix, San Narciso y otros santos)*, éd. Dalmáu Carles, Pla S.A., Gerona, 1955, pp.21-89.
- Pladevall i Font, A. : *Santa Maria de la Gleva, Patrona de la Plana de Vic. Història, art i tradició d'un vell santuari mariá*, éd. Editorial Montblanc, Barcelona, 1988.
- Pla Cargol, J. : *Gerona arqueológica y monumental*, éd. Dalmáu Carles Pla S.A., Gerona-Madrid, 1946, pp. 252-253 et p. 277
- Pons Guri, J.M. : « *Uns gravats italians inspiradors del nostre retaule major* », *Vida parroquial* n°260, 1968.
- Pons Guri, J.M. : « *El retablo de Arenys de Mar, obra de Pau Costa* », pub. Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona, 1944, pp. 7-30.
- Prats, Ll. : « *La iconografía de sant Narcís en el barroc* », *Revista de Girona*, n° 148, Gérone 1991, pp.32-39.
- Pujol, J.M.T., Puig i Tàrrach, R. : « *Escultors i dauradors a Llagostera (segles XVII-XVIII)* », dans *Quaderns de la Selva*, Santa Coloma de Farners, IV, 1991, pp.53-63.
- Puig i Oliver (de), Ll. M^a. : « *L'estructura social de Girona al llarg de la històrica* », *Revista de Girona*, n°81, Girona, 1977, pp.315-322.
- Puig i Reixach, M. : « *Els retaules de Bàscara, Camprodon de Jaume Divi* », *Annals* 1989, éd. P.E.H.O.C., Olot, 1990, pp. 357-372.

- Pujol, D, Llagostera, Ll. : *La Cellera de Ter, Quaderns de la Revista de Girona*, n°28, éd. Diputació de Girona, Caixa de Girona, Girona, 1990, p.77.
- Ramió i Pujadas, J. : « *Estudio histórico relativo a la capilla y altar de San Narciso de la catedral de Gerona* », Anuario del instituto de estudios gerundenses, Vol.IV, éd. Casa de Cataluña, Gerona ,1949.
- Roig i Torrentó, M^a.A. : « *Influencia de los grabados de los hermanos Klanber en la capilla de la Mare de Deu dels colls en San Llorenç de Morunys* », Archivo español de arte, Vol.LVI, Madrid 1983, pp.1 à 18 .
- Sala, N. : « *El retaule barroc de Cadaquès* », A.I.E.E., vol.15, Figueres 1981-1982, pp.291-350.
- Salat i Giralt, C. : *L'art religiosa la comarca de la Garrotxa, el pre-renaixament, el renaixament, el barroc i el transit d'una tendència a l'altra (XVème-XVIIIème)*, éd. Alzamora, art gràfica S.A., Olot, 1987.
- Santamaria i Colomer , D. : « *Pere Perdigo, escultor de Vulpellac (1559-1639)* », Estudis del Baix Empordà, n°9, pp.141-159.
- Segret i Riu, M., Roig i Torrentó M^a. A. : *Altar dels Colls*, éd. Parroquia de Sant Llorens de Morunys, Berga, 1984, pp.161-196.
- Serna i Coba, E., Serra i Peral , J. : « *Retaules i retaulistes de l'Alt Empordà (1650-1700)* », A.I.E.E, n°30, Figueres 1997, pp.297-333.
- Serna i Coba, E., Serra i Peral, J. : « *Aproximació a l'estudi d'alguns retaules altempordanesos (1620-1650)* », A.I.E.E., n°32, Figueres 1999, pp.265-299.
- Serna i Coba, E., Serra i Peral, J. : « *Documents per a la historia de l'art altempordanès (1594-1618)* », A.I.E.E., n°33, Figueres, pp. 193-248.
- Serna E., Soler S. : « *Noves dades sobre els Perdigo, escultors Baix empordanesos dels segles XVI-XVII* », Publicacions de l'Institut d'Estudis del Baix Empordà, extret del volum nùm.23, Sant Feliu de Guixols, MMIV, pp 45-52.
- Serna, E., Soler, S. : « *Noticias de tres retaules barrocs garrotxins* », Amics de Besalù, IX Assemblea d'Estudis del Seu Comtat, patronat F.Eiximenis, vol.I, 2003, pp.199-204.
- Solà Morales, J.M^a : « *El retaule de Sant Josep de la parroquial d'Olot* », Annals 1978, éd. P.E.H.O.C., Olot , 1979, pp.355-389
- Solà Morales, J.M^a : « *L'escultor banyoli – i d'ascendència olotina - Vicenç Falco i Conill (1654-1713)* », Annals 1997, éd. P.E.H.O.C., Olot, 1978.
- Torroella i Plaja, M., Piera i Tossetti, V. : *San Sebastià de la Guardia*, Resenya facsímil, Descripció històrica actualitzada.
- Torras, C.A. : *Pirineu Català- Comarca d'Olot, L'Avenç*, Barcelona, 1910, p.84.
- Triadó, J.R. : « *L'art català del segle XVII. Estat de la qüestió : problemes metodològics*, in *Art*, n°12, éd. de l'Universitat de Barcelona, Barcelona, 1986, pp. 161-171.
- Triadó, J.R. : « *La situació de l'artista a Catalunya del segle XVII, primera aproximació* », Fulls del Museo, Arxiu de Santa Maria, n°23, Mataró, 1985, pp.5-10.

- Triadó, J.R. : « *L'arquitectura a Girona a l'època del barroc* », in *Girona a l'abast*, éd. Bell-lloc del Plau, 1986-1989, pp.69-77.
- Trijueque, P. : « *Retaules del segle XVI a Palamos, Vila-Romà i Vall-Llobrega* », E.B.E., n°9, pub. I.E.B.A., 1990.
- Trijueque i Fonalleras, P. : *L'església parroquial de Santa Maria de Palamos*, Notes inèdites, E.B.E., pub.I.E.B.A., n°12, 1993.
- Roura i Sabá, P. : *Maçanet de Cabrenys*, *Quaderns de la Revista de Girona*, n°71, éd. Diputació de Girona, Caixa de Girona, Girona, 1997, p.68.
- Vilamala i Terricabres, J. : *L'obra dels Pujols. Escultors de la Catalunya central (ss.XVIII-XIX)*, éd. Farell Editor, Sant Vicenç de Castellet, juliol 2001.
- Vivó, C. : *Llegendes i misteres de Girona*, *Quaderns de la Revista de Girona*, n°24, éd. Diputació i Caixa de Girona, 1989, pp.17-21.
- Xutglà i Figueras, J. : *La nostra església*, Recull d'articles apareguts a éd. Llum i Guia de febrer 1974 a desembre 1981, Cassà de la Selva.
- Zucchitello, M. : *Una devoció mariana : la mare de Déu dels Socors a Tossa (segles XVI-XX)*, *Quaderns d'estudis Tossenc*, n°3, éd. Ajuntament de Tossa-Centre d'estudis tossencs, 1986, p. 37.

8) CONGRES :

- I CONGRES D'HISTORIA DE GIRONA- Dos mil anys d'Història, *Annals*, vol. XLII, éd.I.E.G., Girona, 2001 :
 - Font Sánchez, J. : « *El culte a la Mare de Déu dels dolors a Girona* », Girona 2001, pp. 323-334.
- 1^{er} CONGRES D'HISTORIA DE L'ESGLÉSIA CATALANA-Dels orígens fins ara, 1993 :
 - Dorico i Alujas, C. : « *Josep Sunyer, autor del retaule major del Santuari de la Mare de Déu de Queralt* », Solsona , 1993, vol.2, pp.655-669.
 - Roig i Torrentó, M^a. A. : « *Significació dels elements complementaris a la temàtica mariana del retaule major de Cadaquès* », Solsona , Vol .2, 1993, pp.793-809 .
- ACTAS DEL VI CONGRESO DE C.E.H.A., Santiago de Compostella , (1986):
 - Roig i Torrentó, M^a. A. : « *Elementos que ilustran el Viaje de Maria en la visita a Elisabeth* », 1989, pp.107-118

9) COLLOQUES / CONFERENCES

- Actes de les jornades celebradas a Girona, els dies 17, 18 i 19 de desembre 1987, « *El barroc català* », éd.Vallcorba S.A., quaderns, Barcelona 1989 :
 - Roig i Torrentó, M^a. A. : « *Emfasi contrareformista en els retaules de la Seu de Girona* », 1989, pp.119-133.

- Bosh i Ballbona, J. : « *Pintura del segle XVIII a la seu de Girona d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana* », 1989, pp.141-161.

10) OUVRAGES METHODOLOGIQUES :

- Album officiel de Gerona y de su provincia, Barcelone, 1926.
- Barbidre, B, Chatenet, M.(dir): *L'édition des textes anciens XVIè-XVIIIè siècle*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Paris, 1997.
- Battistina Matilde : *Simboles et Allégories*, Guide des Arts, (Ed. Originale, Mondadori Electa spa, Milan 2002), éd.Hazan, Paris, 2004.
- Bloch, O., Von Warburg, W. :*Dictionnaire étymologique de la langue française*, 7^{ème} édition, éd. P.U.F., Paris, 1986, p.59
- Chastel, A. (préface de) : *Connaissance de la peinture*, éd. Larousse/Vuef, (1^{ère} éd. 97/98), 2^{ème} éd. Paris, 2001.
- Choisy, A. : *Histoire de l'architecture*, livre I, livre II, éd. Bibliothèque de l'image, Paris, 1996.
- Cirlot, J.C. : *Diccionario de los símbolos*, éd. Labor S.A., Nueva serie 4, 1992.
- Colombier (de), P. : *Histoire de l'art, les grandes études historiques*, éd. Arthème Fayard, Paris 1942.
- Croisset, (Père) : *Novísimo Año Cristiano o ejercicios devotos*, 12 tomes, éd. Librería Católica de Pons y C^a, Madrid/Barcelona, 1847.
- Dalmau, B. : *Santoral*, col. Espiga, pub. de l'Abadia de Monserrat, n°47, Barcelona, 1996.
- Delamare, F., Guineau, B. : *Les matériaux de la couleur*, « Découvertes Gallimard techniques », n°383, éd. Gallimard, 1999.
- Dérivé, M. : *La couleur*, Que sais-je ? n°220, (1^{ère} éd.1964), 9^{ème} éd., éd. P.U.F., Paris 1996.
- *Diccionario de Historia Moderna de España*, Vol.I, « *La iglesia* », dir. de Enrique Martinez Ruiz, col.Fundamentos, n°136, éd. Istmo S.A., Madrid 1998.
- *Diccionario de los santos*, éd.Oikas Tom S.A., (1^{ère} éd.1963), Barcelona, 1989.
- Duchet-Suchaux, G., Duchet-Suchaux, M. : *Les ordres religieux*, Guide historique, éd. Flammarion, (1^{ère} éd. 1993), Paris 2000.
- Duchet-Suchaux, G, Pastoureau, M. : *La bible et les saints*, guide iconographique, éd. Flammarion (1^{ère} éd.1990), Paris 1994.
- Duchet-Suchaux,G.(sous la direction de) : *Iconographie médiévale. Image, texte, contexte*, éd. C.N.R.S. édition, Paris 1993.
- Gonzalez-Doria, F. : *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*, éd. Bitacora, Henares, Madrid, 1994.
- *Enciclopedia Universal ilustrada*, tom. XXV, éd. Hijos de J. Espasa, Editores, Barcelona, 1924.

- Mestre i Campi, J.(dir) : *Diccionari d'història de Catalunya*, Enciclopedia Universal Il·lustrada, éd. 62, Barcelona, 1992.
- Pastoureaux, M. : *Traité d'héraldique*, grands manuels Picard, Bibliothèque de la Sauvegarde de l'art français, éd. Picard, Paris, 1997.
- Ràfols, J.F. : *Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña, desde la época romana hasta nuestros días*, 2 tomes, éd. Editorial Millà, Barcelone, 1951-1953.
- Ramos-Poquí, G. : *La peinture des icônes sur bois*, éd. Pierre Zech éditeur, Paris, 1994.
- Ripa, C. : *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans le pensée touchant les vices représentés (Edit 1643)*, éd. Aux amateurs des livres, bibliothèque inter-universitaire de Lille, Paris, 1989.
- Riquer (de), M. : *Heráldica castellana en tiempos de los reyes católicos*, biblioteca filológica, quaderns crema, Barcelona, MCMLXXXVL.
- Rouessac, Fr. et A. : *Analyse chimique. Méthodes et techniques instrumentales modernes*, (1^{ère} éd.1992), éd. Dunod (4^{ème}), Paris, 1998.
- Sorval (de), G. : *Le langage secret du blason*, bibliothèque de l'hermétisme, éd. Albin Michel, Paris, 1981.
- Summerson, J. : *Le langage classique de l'architecture*, l'univers de l'art, éd. Thomas et Hudson (1^{ère} éd.1963), Paris 1991.
- Thiebaud, J.M. : *Dictionnaire des termes du Blason*, éd. Cetre, Besançon, 1994.
- Verdaguer i Illa, C. : *L'escultura a Olot, diccionari biogràfic d'autors*, éd. Edicions el Bassegoda, S.A. Olot, 1987.
- Voragine (de), J. : *La leyenda dorada*, éd. Alianza editorial, n°29, n°30, (2 vols.), Madrid, 1982.

11) CATALOGUES

- *De Flandes a Itàlia. El canvi del model en la pintura catalna del segle XVI : el bisbat de Girona*, exposició Novembre 1998- abril 1999, éd. Museu d'art de Girona.
- *Memòria d'activitats del centre de conservació i Restauració de Béns culturals mobles de la Generalitat de Catalunya 1982-1988*, catalogue del Servei de restauració de Béns de Mobles, éd. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1988
- *Memoria d'activitats 1989-1996*, catalogue del Servei de Conservació de Béns Mobles, éd. Generalitat de Catalunya et Departament de Cultura, 1997

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES

RETABLES BAROQUES DE LA PROVINCE DE GERONE (1580-1777) : étude iconologique et socioculturelle (modes de production, diffusion et réception)	1
DEDICACE	2
CITATION	3
REMERCIEMENTS	4
ABREVIATIONS	6
INTRODUCTION	7
I – Etat de la question, objectifs et limites	8
II – Propositions méthodologiques pour une étude sur les retables baroques de la Province de Gérone	12
PANORAMA HISTORIQUE : La Catalogne dans l’Espagne des XVIIème et XVIIIème siècles	18
1 – De Philippe II à Charles II	20
2 – Philippe V ou l’avènement du premier Bourbon en Espagne	24
CHAPITRE I – MODE DE PRODUCTION ET ETUDE DES RELATIONS SOCIOPROFESSIONNELLES	30
I – Conditions de production, de réalisation et de financement des retables de la province de Gérone	31
1 – Processus et intervenants dans la conception d’un retable	31
A – La typologie documentaire	32
a) Les contrats	32
b) Les reçus	33
B – Les commanditaires	35
2 – Techniques matérielles et conditions financières	65
a) Les plans	65
b) Le lieu de fabrication	72
c) Le prix des retables	75
d) La mise en place de l’œuvre	91
e) L’expertise des œuvres	92

II – Relations socioprofessionnelles de l’artiste	96
1 – Confréries et corporations	96
a) Métiers et religions	96
b) Le système corporatif	102
c) De l’apprentissage à la maîtrise	104
2 – De la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone à la création de la confrérie des sculpteurs de Barcelone	107
a) La confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone (1419)	107
b) La confrérie des sculpteurs de Barcelone (1680)	127
3 – La séparation des peintres et des doreurs : de la confrérie à la création des collèges	145
a) Le collège des doreurs de Barcelone (1683)	146
b) Le collège des peintres de Barcelone (1688)	152
4 – L’artiste dans la société de la Gérone moderne	158
A- Aspects relationnels	158
a) Collaboration entre artistes	159
b) Relation du binôme commanditaire-artiste	183
B – Statut et condition de l’artiste	186
a) Situation personnelle	187
b) Situation professionnelle	193
c) Considération de l’artiste dans la société	199
d) La création de l’Académie San Fernando	203
CHAPITRE II – EVOLUTION, MORPHOLOGIE ET DIFFUSION DU RETABLE BAROQUE CATALAN	207
I – Le style baroque catalan	208
1 – Caractéristiques du style	209
a) La typologie	209
b) Les éléments architectoniques	211
c) Les entablements	223
d) L’ornementation	226
2 – L’école baroque catalane locale	232
II – Les quatre phases du retable baroque catalan	239
1- Les retables post-conciliaires (1580-1600)	.239

2 – Les retables pré-baroques (1600-1670)	241
3 – Les retables baroques (1670-1730)	244
4 – Les retables baroques tardifs (1730-1777)	259
III – Zones de production et de diffusion	265
1 – Diffusion des retables baroques	266
2 – Etude de la répartition des retables baroques par diocèse	274
CHAPITRE III – ICONOGRAPHIE ET MATERIAUX DES RETABLES	280
I – Terminologie du retable	281
1 – Structure	282
2 – Typologie	284
II – Commentaires iconographiques et étude iconologique des retables baroques de la province de Gérone	286
1 – Notices et commentaires des retables documentés	287
- Retable, maître-autel, église paroissiale de Palamos	289
- Retable de saint Etienne, église paroissiale de Bordils	307
- Retable de sainte Catherine d'Alexandrie, cathédrale de Gérone	318
- Retable des Quatre Saints Martyrs, cathédrale de Gérone	329
- Retable de la chapelle Grégorienne, cathédrale de Gérone	348
- Retable maître-autel, église paroissiale de Blanes	362
- Retable de saint Martin de Tours, église paroissiale de Cassà de la Selva	374
- Retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale d'Olot	398
- Retable maître-autel, église paroissiale d'Arenys de Mar	433
- Retable de saint Joseph, église paroissiale d'Olot	459
- Retable de saint Yves et saint Honorat, cathédrale de Gérone	498
- Retable de saint Martin de Tours, église paroissiale de Palafrugell	513
- Retable de l'Annonciation, cathédrale de Gérone	526
- Retable de l'Immaculée Conception, cathédrale de Gérone	543
- Retable de saint Narcisse, cathédrale de Gérone	559
- Retable de saint Etienne, église paroissiale de Sant Esteve d'en Bas	574
- Retable de saint Michel, cathédrale de Gérone	584
- Retable de la Vierges aux Douleurs, cathédrale de Gérone	598
- Retable de saint Raphaël, cathédrale de Gérone	611
- Retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès	624

-Retable de sainte Anne, cathédrale de Gérone	650
2 – Notices et commentaires des retables non documentés	662
- Retable de l’Immaculée Conception, chapelle privée, Palais Caramany, Gérone	664
- Retable de saint Jean-Baptiste, église paroissiale de Cadaquès	680
- Retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale de Cadaquès	698
- Retable de saint Sébastien, église paroissiale de Cadaquès	716
- Retable de la Vierge du Carme, église paroissiale de Cadaquès	729
- Retable de saint Antoine de Padoue, église paroissiale de Cadaquès	742
- Retable de saint Isidore, église paroissiale de Cadaquès	757
- Retable de la « Vierge de Fatima », église paroissiale de Colomers	772
- Retable du Sacré-Cœur, église paroissiale de Colomers	782
- Retable de la Vierge du Carme, église paroissiale de Colomers	791
3 – Notices et commentaires des retables peints en perspective	798
- Retable de saint Pierre, église paroissiale de Navata	801
- Retable de la Vierge de « la Chandeleur », église paroissiale de Navata	821
- Retable de saint Antoine de Padoue, église paroissiale de Navata	835
- Retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale de Navata	842
III – Etude des matériaux	857
1 – Les matériaux	857
2 – La couleur à travers les âges	859
a) L’époque préhistorique	859
b) La civilisation égyptienne	859
c) Le Moyen Âge	860
3 – Religion et couleur	862
4 – Application des techniques et utilisation des matériaux dans l’art baroque catalan	864
a) Techniques de dorure	866
b) Les couleurs	870
c) La polychromie	873
5 – Proposition méthodologique pour une analyse des matériaux	874
A – Présentation méthodologique	875
a) Méthodes d’examen	875
b) Méthodes d’analyse	876
c) Méthodes de datation	876

	1083
B – Analyse de quelques prélèvements	877
6 – Conservation et restauration des œuvres	881
a) La sauvegarde et la conservation d'un patrimoine	881
b) Etude de Cas	884
CHAPITRE IV – CULTURE RELIGIEUSE DANS LA PROVINCE DE GERONE	902
I- L'iconographie religieuse catalane et ses thèmes	903
1- Les principaux thèmes culturels pratiqués en Catalogne	904
a) Le culte marial	905
b) La vie du Christ	918
c) Le culte hagiographique	924
2 – De la tradition iconographique médiévale à la nouvelle iconographie	939
II – La religiosité baroque catalane	943
1 – La Contre-Réforme et sa réception	944
2 – L'esprit de la Contre-Réforme dans l'art catalan : le retable dans la production baroque de l'époque	958
CHAPITRE V – BIOGRAPHIES PROFESSIONNELLES	966
1- Les sculpteurs	968
2 – Les peintres et les doreurs	988
CONCLUSIONS	997
TABLE DES GRAPHIQUES, SECTEURS ET TABLEAUX	1006
TABLE DES ILLUSTRATIONS	1009
CHRONOLOGIE	1024
GLOSSAIRE	1029
LEXIQUE	1044
SOURCES MANUSCRITES	1050
BIBLIOGRAPHIE	1065
TABLE DES MATIERES	1078
INDEX ONOMASTIQUE	1103
ANNEXES DOCUMENTAIRES	1112
ANNEXE I -Tableaux, cartes et plans	1113
I- Annexe I.1 : tableaux	
1–Tableau des matériaux utilisés dans la fabrication des retables baroques	1116

2-Tableau récapitulatif des contrats de fabrication de retable de 1580 à-1769	1119
3 – Tableau récapitulatif des contrats de peinture et de dorure de retables de 1594 à 1750	1125
4 – Tableau des qualifications professionnelles	1130
5 – Tableau des artisans testateurs localisés à Gérone de 1602 à 1704	1136
6 – Tableau des contrats annexes à la fabrication ou à la dorure des retables	1137
7 – Tableau des matériaux de la couleur et de la dorure utilisés dans l’ornementation des retables baroques	1138
8 – Tableau récapitulatif des principales structures typologiques	1141
9- Tableau des relevés iconographiques effectués sur contrats de fabrication ou sur photographie	1142
10- Tableau des relevés iconographiques effectués sur les œuvres conservées	1147
11 – Tableau synoptique du cycle marial	1149
12 – Tableau synoptique des séquences de la vie du Christ	1150
13 – Tableau des relevés hagiographiques	1152
14 – Tableau de la fréquence de la représentation hagiographique sur les retables	1158
15 – Tableau des vocables des retables situés au maître-autel	1159
16 – Tableau synoptique du relevé hagiographique par catégorie	1160
17 - Tableau comparatif de la représentation picturale et sculpturale sur les retables baroques catalans	1163

II- Annexe I.2 : cartes

1 – Carte du parcours professionnel du sculpteur Pau Costa	1165
2 – Carte de l’évêché de Gérone au XVIème siècle	1166
3 – Carte de la province de Gérone (1692)	1167
4 – Carte de la diffusion des retables baroques dans la province de Gérone (1580-1790)	1168
5 – Carte générale des zones pastorales et des archiprêtres du diocèse de Gérone	1169
6 – Carte de la zone pastorale de Gérone : archiprêtres de Girona-Salt et d’Angels-Llémena	1170
7 – Carte de la zone pastorale de l’Empordà : archiprêtres de l’Alt Empordà, de Montgri-La Bisbal et de La Costa Brava Centre	1171
8 – Carte de la zone pastorale de « l’Interior » : archiprêtres de l’Alt Fluvià, de Banyoles, du Ter-Brugent, de Farners-Montseny et de la Selva	1172
9 – Carte de la zone pastorale de la Costa : archiprêtres du Tordera et du Maresme	1173
10 – Carte du territoire de l’Osona appartenant à la province de Gérone, diocèse de Vic	1174

III- Annexe I.3 : plans

1 – Plan de la cathédrale de Gérone	.1176
2 – Plan de l’église paroissiale de Cadaquès et emplacement des retables	1177
3 – Plan de l’église paroissiale d’Olot et emplacement des retables	1178

ANNEXE II – CEDEROM 1 : Pièces justificatives

I - Annexe II.1. : contrats et reçus de fabrication, de dorure et de collaboration professionnelle de 1580 à 1776.

1- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de Palamos (1580)	1195
2- Contrat de collaboration professionnelle entre Pere Almar et Joan Ballester (1580)	1199
3- Contrat de fabrication de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Palamos (1587)	1800
4- Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de la chapelle de saint Vincent de Regencós (1594)	1202
5- Contrat de dorure du retable de saint Cyprien de l'église paroissiale de Mollet de Peralada (1594)	1203
6- Reçu de paiement des travaux de dorure et de peinture du retable maître-autel de l'église paroissiale de Palamos (1595)	1206
7- Acte d'expertise des travaux de dorure et de peinture du retable maître-autel de l'église paroissiale de Palamos (1596)	1206
8- Décompte des dépenses pour les travaux de modifications de dorure et peinture, suite à l'expertise de 1596 du retable maître-autel de l'église paroissiale de Palamos (1596)	1213
9- Contrat de fabrication du tabernacle du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Sant Climent de Sescebes (1596)	1215
10- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Llers (1596)	1216
11- Contrat de fabrication du retable de la chapelle de saint Hyacinthe du monastère des frères prêcheurs de Castelló d'Empúries (1597)	1218
12- Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1597)	1220
13- Contrat de fabrication du retable de sainte Eulalie, d'un tabernacle et de la figure d'un Christ de l'église paroissiale de Garriguella (1598)	1222
14- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Cartellà (1599)	1223
15- Contrat de dorure du retable d'une chapelle privée à Figueras (1600)	1225
16- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Agullana (1600)	1226
17- Notification de contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Vila-Sacra (1600)	1229
18- Contrat de fabrication et de dorure du retable de sainte Lucie de l'église du monastère de la Vierge du Carme d'Olot (1601)	1229
19- Contrat de dorure du retable de sainte Eulalie de l'église paroissiale de Garriguella (1601)	1231
20- Acquiescement de la somme due par les commanditaires aux héritiers du peintre Isaac Hermens, décédé au cours des travaux de dorure et de peinture du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Palamos (1602)	1233
21- Contrat du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Santa Pau (1602)	1234
22- Contrat de fabrication et de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de La Pinya (1602)	1236

23- Contrat de fabrication du retable de saint Jean-Baptiste du monastère <i>San Francesc</i> de Castelló d'Empúries (1602)	1238
24- Contrat de dorure du retable de saint Hyacinthe du couvent de saint Dominique de Castelló d'Empúries (1602)	1239
25- Reçu de paiement de la dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Darnius (1603)	1241
26- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire, du tabernacle et d'une image de l'église paroissiale d'Arenys d'Empordà (1604)	1242
27- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Saus (1604)	1244
28- Contrat de fabrication de certaines pièces et de dorure du retable de saint Jean-Baptiste de l'église paroissiale de Sant Miquel Sacot (1606)	1246
29- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Llança (1606)	1248
30- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale Riudaura (1606)	1251
31- Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Vilabertran (1606)	1253
32- Contrat de fabrication du retable de sainte Anne de l'église paroissiale de Sant Llorenç de la Muga (1606)	1256
33- Contrat de dorure du retable de saint Jean de l'église paroissiale de Beuda (1607)	1257
34- Contrat de fabrication du retable de saint Etienne de l'église paroissiale de Bordils (1608)	1259
35- Expertise du socle du retable de saint Etienne de l'église paroissiale de Bordils (1608)	1262
36- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de Vilamalla (1608)	1263
37- Contrat de modification du retable de saint Etienne de l'église paroissiale de Bordils (1609)	1265
38- Contrat de modification du retable de saint Etienne de l'église paroissiale de Bordils (1609)	1267
39- Contrat de dorure du retable de saint Anne de l'église paroissiale de St Llorenç de la Muga (1610)	1269
40- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire, de l'image de la Vierge du Rosaire, de quelques détails sculpturaux, des images de saint Pierre et saint Paul (1610)	1271
41- Contrat de fabrication des images de saint Jean et de saint Jacques le Majeur destinées à l'église du monastère de la Vierge du Carne d'Olot (1611)	1272
42- Vente d'un cens à Rafel Andreu pour le règlement des travaux de dorure et de peintures effectués sur le retable de l'église paroissiale de Riudaura (1611)	1273
43- Contrat de dorure de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Santa Pau (1611)	1274
44- Contrat de travaux de nettoyage, de peinture et de dorure de certains éléments du retable de sainte Madeleine de l'église paroissiale de Cogolls (1614)	1277
45- Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Palamos (1615)	1279
46- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Maçanet de Cabrenys (1615)	1281
47- Contrat de vente et detransformation de l'ancien retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale Saint Pierre de Palamos (1615)	1283
48- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Vilamalla (1616)	1284

49- Contrat de dorure du retable de saint Hyacinthe et de saint Raymond de l'église paroissiale de Figuéras (1616)	1286
50- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Espollà (1618)	1287
51- Contrat de fabrication de saint Etienne de l'église paroissiale d'Olot (1618)	1289
52- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Palamos (1620)	1291
53- Contrat de dorure de certaines parties du retables de saint Cyprien de l'église paroissiale de Vilafant (1621)	1292
54- Contrat de dorure du retable de sainte Catherine d'Alexandrie de l'église paroissiale del Far d'Empordà (1621)	1294
55- Contrat de dorure de certains éléments des retables de la Vierge du Rosaire et de saint Benoît de l'église du monastère de Sant Pere de Rodes (1621)	1296
56- Contrat de la dorure de la corniche du retable de saint Cyprien de l'église paroissiale de Vilafant (1622)	1297
57- Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Carme de l'église du monastère de la Vierge du Carme d'Olot (1623)	1298
58- Contrat de collaboration professionnelle entre Jaume Gali et Andreu Pavoni pour la fin des travaux de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Palamos (1625)	1301
59- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Colltort (1625)	1302
60- Contrat de dorure du retable de saint Nicolas de l'église paroissiale de l'Estrada d'Agullana (1626)	1306
61- Contrat de dorure du retable de saint Cyprien de l'église paroissiale de Vilafant (1627)	1307
62- Contrat de fabrication du retable de sainte Eulalie de l'église paroissiale de Begudà (1627)	1309
63- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Carme du monastère de la Vierge du Carme d'Olot (1627)	1310
64- Contrat de fabrication, de peinture et de dorure du tabernacle du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Sant Miquel de Pera (1627)	1312
65- Contrat de fabrication d'une chaise-porteur destiné à l'image de sainte Lucie de l'église paroissiale de Figuéras (1628)	1313
66- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Agullana (1628)	1314
67- Contrat de fabrication du retable de saint Jacques et saint Isidore de l'église paroissiale de Colltort (1628)	1316
68- Contrat de fabrication du retable de saint Isidore de l'église paroissiale d'Olot (1628)	1317
69- Contrat de fabrication et de dorure du retable de l'église du monastère des capucins d'Olot (1630)	1319
70- Contrat de dorure des retables de sainte Eulalie et de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Begudà (1630)	1321
71- Contrat de fabrication, de dorure et de peinture du retable de sainte Anne de l'église du monastère des capucins de Blanes (1631)	1323
72- Contrat de dorure du retable de saint Jean-Baptiste, saint Isidore et saint Roch de l'église paroissiale de Batet (1632)	1325
73- Contrat de dorure de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Cogolls (1632)	1326

74- Contrat de peinture et de dorure de certaines pièces du retable de saint Etienne de l'église paroissiale d'Olot (1632)	1327
75- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église de la Vierge del Tura d'Olot (1633)	1329
76- Contrat de fabrication du tabernacle du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Riudaura (1634)	1331
77- Contrat de la dorure du tabernacle et des gradins du retable maître-autel de l'église paroissiale del Far d'Empordà (1636)	1332
78- Contrat de dorure de la moitié du retable de saint Jean de l'église paroissiale de Sant Joan Les Fonts (1636)	1334
79- Reconnaissances de dettes du père Abdó Corona envers le peintre Gaspar Payrach pour les travaux de dorure du retable de saint Jean du monastère dominicain de Port de la Selva (1636)	1335
80- Contrat de fabrication du retable de saint Isidore de l'église paroissiale de Vila-Sacra (1637)	1336
81- Contrat de dorure du retable de saint Isidore de l'église paroissiale de Vila-Sacra (1638)	1337
82- Reçu de paiement concernant les travaux de dorure du retable de saint Pierre et saint Isidore de l'église paroissiale de Llançà (1638)	1338
83- Contrat de dorure du retable de saint Jean de l'église paroissiale de Sant Joan Les Fonts (1638)	1339
84- Contrat de fabrication du retable de la chapelle de San Diego du monastère de saint François de Gérone (1641)	1340
85- Reçu de paiement concernant les travaux de fabrication du retable de la chapelle de San Diego du monastère de <i>San Francesc</i> de Gérone (1641)	1341
86- Reçu de paiement concernant les travaux de fabrication du retable de la chapelle de San Diego du monastère de <i>San Francesc</i> de Gérone (1641)	1342
87- Contrat de fabrication du retable de saint Sébastien, chapelle de la Vierge de Piété de Pont Major (1642)	1342
88- Contrat de fabrication et de dorure du retable du maître-autel de l'église paroissiale du Prieuré de la Vierge de l'Om de Masarac (1643)	1344
89- Contrat de fabrication et de dorure du retable de l'église du Prieuré de la Vierge de l'Om de Masarac (1644)	1346
90- Reçu de paiement pour les travaux de dorure du retable de l'église de Rabós (1644)	1348
91- Contrat de fabrication et de dorure du retable de sainte Lucie et sainte Ursule de l'église paroissiale de Figuéras (1644)	1348
92- Contrat de fabrication et de dorure du retable du « <i>Santissim nom de Jesus</i> » de l'église paroissiale de Figuéras (1648)	1350
93- Contrat de dorure du retable de saint Isidore de l'église paroissiale d'Empúries (1650)	1352
94- Notification des comptes en cours du sculpteur Antoni Lloberas concernant la fabrication d'un retable destiné à l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1650)	1353
95- Contrat de fabrication du retable de saint Sébastien de l'église paroissiale de Vilamalla (1650)	1354
96- Contrat du retable de saint Sébastien, chapelle saint Sébastien de Figuéras (1652)	1356
97- Proposition du père Joan Ferrer, recteur de l'église paroissiale de Sant Salvador de Bianya pour la fabrication d'un retable destiné au maître-autel (1653)	1358

- 98- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de Sant Salvador de Bianya (1653) 1360
- 99- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de Sant Feliu de Guixols (1657) 1362
- 100- Contrat de fabrication du retable de la Sainte Croix et sainte Madeleine de l'église paroissiale de Figuéras (1665) 1366
- 101- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de la Sainte Croix et de sainte Madeleine de l'église paroissiale de Figuéras (1665) 1369
- 102- Contrat de fabrication du retable de saint Jean, sainte Lucie et saint Martien de l'église paroissiale de Figuéras (1665) 1370
- 103- Contrat de fabrication de sainte Suzanne de l'église paroissiale de Santa Susanna del Mercadal (Gérome) (1666) 1371
- 104- Contrat de fabrication du retable de saint Isidore de l'église paroissiale de Llagostera (1667) 1373
- 105- Acte de délégation délivré par Francesc Mas, doreur, titulaire du contrat de dorure du retable de l'église paroissiale de Torroella de Montgrí (1669) 1376
- 106- Reçu de paiement de travaux de dorure du retable de l'église paroissiale de Torroella de Montgrí (1669) 1377
- 107- Contrat de fabrication du retable de destiné à la chapelle de Notre-Dame de la « Salut » de Sant Feliu de Pallerols (1669) 1377
- 108- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Isidore de l'église paroissiale de Llagostera (1669) 1378
- 109- Contrat de dorure du retable de saint Jean-Baptiste et de saint Jean de l'église paroissiale de Les Encies (1670) 1381
- 110- Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Llagostera (1671) 1382
- 111- Contrat de collaboration professionnelle entre Josep Boris et Francesc Generes pour la fin des travaux du retable de saint Benoît du monastère de *San Pere* de Galligans (Gérome) (1676) 1384
- 112- Contrat de fin de travaux de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Llagostera (1676) 1385
- 113- Contrat de dorure du retable de saint Benoît du monastère de Saint Pierre de Galligans (Gérome) (1677) 1387
- 114- Contrat de fabrication du retable de la Vierge des Désespérés de l'ex-collégiale Saint Feliu de Gérome (1677) 1388
- 115- Brouillon de commande concernant les travaux de peinture et de dorure du retable de sainte Cécile de l'église paroissiale de Sadernes (1680) 1390
- 116- Reçu de paiement des travaux de dorure du retable de sainte Cécile de l'église paroissiale de Sadernes (1681) 1391
- 117- Contrat de fabrication du retable de saint Félix de l'église paroissiale de Llagostera (1681) 1392
- 118- Contrat de fabrication du retable de sainte Eulalie de l'église paroissiale de Garriguella (1683) 1395

119- Contrat de fabrication du retable de Notre-Dame des « <i>Salines</i> », chapelle de la « <i>Mare de Déu de les Salines</i> », Maçanet de Cabrenys (1684)	1396
120- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de sainte Eulalie de l'église paroissiale de Garriguella (1685)	1399
121- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint François-Xavier de l'église paroissiale de Lloret de Mar (1685)	1400
122- Contrat de fabrication du retable de saint Sébastien de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1685)	1401
123- Reçu de paiement de fabrication du retable de saint Sébastien de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1686)	1402
124- Contrat de fabrication du retable de sainte Eugénie de l'église paroissiale de Saldet (1686)	1403
125- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable « <i>Sant Crist</i> » de l'église paroissiale de Vilalleons (1686)	1404
126- Contrat de fabrication du retable de saint Pierre de l'église paroissiale d'Albanyà (1688)	1405
127- Contrat de dorure du retable maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1688)	1407
128- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de la Cellera de Angles (1688)	1408
129- Reconnaissances de dettes et reçu de paiement des travaux de fabrication d'un retable destiné à l'église paroissiale de Vilamacolum (1688)	1411
130- Contrat de fabrication d'une partie du retable maître-autel du couvent de la Mercè de Vic (1690)	1412
131- Contrat de dorure du retable de l'église paroissiale de Calella (1690)	1413
132- Reçu de paiement des travaux de dorure du retable de l'église paroissiale de Calella (1690)	1415
133- Reçu de paiement des travaux de dorure du retable de l'église paroissiale de Calella (1690)	1415
134- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable maître-autel du couvent de la Mercè de Vic (1691)	1416
135- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de Rosas (1691)	1417
136- Contrat de fabrication du retable de « <i>Sant Crist</i> » et d'agrandissement du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1691)	1420
137- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de « <i>Sant Crist</i> » et des travaux d'agrandissement du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1691)	1421
138 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de « <i>Sant Crist</i> » et des travaux d'agrandissement du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1692)	1422
139- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de « <i>Sant Crist</i> » et des travaux d'agrandissement du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1692)	1422
140- Contrat de dorure du retable de « <i>Sant Crist</i> » et des modifications du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1693)	1423
141- Reçu de paiement des travaux de dorure du retable de « <i>Sant Crist</i> » et des modifications du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1693)	1424
142- Reçu de paiement des travaux de dorure du retable de « <i>Sant Crist</i> » et des modifications du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1693)	1425

143- Contrat de fabrication du retable de saint Michel de l'église paroissiale de Ventalló (1694)	1425
144 – Reçu de paiement des travaux de dorure du retable maître-autel de l'église paroissiale de Begur (1695)	1428
145 – Reçu des travaux de fabrication du retable maître-autel du sanctuaire de Corbera, d'Espinalbet (1695)	1429
146 – Contrat de fabrication du retable de l'église du monastère de saint Pierre de Portella (1695)	1430
147- Contrat de fin de travaux de dorure du retable maître-autel de l'église paroissiale de Begur (1696)	1433
148 - Contrat de fabrication du retable destiné au couvent <i>Santa Maria de Gracia</i> d'Empúries (1696)	1438
149 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable destiné au couvent de <i>Santa Maria de Gracia</i> d'Empúries (1696)	1440
150 – Contrat de fabrication du retable de saint Laurent de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1698)	1440
151- Attestation des pouvoirs des exécuteurs testamentaires de Josep Vassiana (1699)	1443
152 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de l'église paroissiale de Sant Andreu de la Vola (1699)	1444
153 – Contrat de fabrication du retable de « <i>Sant Crist</i> » de l'église paroissiale de la Seva (1699)	1445
154 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de « <i>Sant Crist</i> » de l'église paroissiale de la Seva (1699)	1446
155 – Contrat de fabrication du retable de saint Benoît de la cathédrale de Vic (1699)	1447
156 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Benoît de la cathédrale de Vic (1699)	1449
157 – Reçu de paiement du retable de saint Laurent de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1699)	1450
158 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Laurent de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1700)	1451
159 – Nomination de Joseph Bosch en tant qu'autre exécuteur testamentaire de Josep Vassiana (1700)	1453
160 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Laurent de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1700)	1454
161 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Benoît de la cathédrale de Vic (1700)	1455
162 – Contrat pour la suite des travaux de fabrication du retable du couvent de la Merci de Vic (1700)	1456
163 – Reçu de paiement des travaux de fabrication de « <i>Sant Crist</i> » de l'église paroissiale de Seva (1700)	1460
164 – Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Rupjà (1701)	1461
165 – Reçu de paiement des travaux de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Rupjà (1701)	1462
166- Contrat de fabrication du retable de la « <i>Mare de Déu de les Dones de Taradell</i> » de l'église paroissiale de Taradell (1701)	1463
167 – Reçu des travaux de fabrication du retable de la « <i>Mare de Déu de les Dones de Taradell</i> » de l'église paroissiale de Taradell (1701)	1464

168 – Reçu de paiement des travaux de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Rupia (1702)	1465
169 – Reçu de paiement du retable du couvent de la Merci de Vic (1702)	1466
170 – Contrat de fabrication du retable du couvent des carmélites déchaussées de Vic (1703)	1467
171 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable du couvent de Merci de Vic (1703)	1469
172 – Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot (1704)	1470
173 – Contrat de fabrication du retable de saint « <i>Ponç</i> » de l'église paroissiale de San Ponç d'Aulina (1704)	1472
174 – Reçu des travaux de fabrication du retable du couvent de la Merci de Vic (1705)	1473
175 – Contrat de fabrication du retable destiné à la chapelle saint Laurent, Llagostera (1705)	1474
176- Reçu des travaux de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Cassà de la Selva (1706)	1476
177 – Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1706)	1477
178 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable du couvent de la Merci de Vic (1706)	1481
179- Contrat de fabrication du retable de la Vierge des « <i>Sogas</i> » de l'église paroissiale de Cassà de la Selva (1707)	1483
180- Contrat de fabrication du retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot (1707)	1485
181- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot (1707)	1487
182- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Cassà de la Selva (1707)	1488
183- Contrat de fabrication du retable de l'Assomption du couvent de <i>Santa Clara</i> de Gérone (1708)	1489
184- Acompte de 100 livres barcelonaises du prix-fait du retable de l'Assomption du monastère de <i>Santa Clara</i> de Gérone (1708)	1491
185- Reçu de paiement de fabrication de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Cassà de la Selva (1708)	1492
186- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot (1708)	1493
187 – Premier contrat de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell (1708)	1494
188- Reçu de paiement des travaux de fabrication effectués sur les retables de Torelló, d'Olot, de Palafrugell et d'Arenys de Mar (1709)	1498
189- Contrat de fabrication de saint Yves et saint Honorat de la cathédrale de Gérone (1709)	1499
190- Accord professionnel et cessation de contrat entre J. Cortada et J. Alzine concernant le retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot (1709)	1500
191- Contrat de fabrication du retable de sainte Cécile de l'église paroissiale de Torrentbó (1710)	1503
192- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de sainte Cécile de l'église paroissiale de Torrentbó (1710)	1506
193- Contrat de modification et d'agrandissement du retable de saint Thomas d'Aquin de l'église du monastère saint Dominique de Gérone (1710)	1507

194- Second contrat de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell (1710)	1508
195- Contrat de fabrication du retable de l'Immaculée Conception de la cathédrale de Gérone (1710)	1512
196- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de l'église du monastère saint Etienne de Banyolas (1711)	1513
197- Contrat de fin de travaux de dorure du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Cassà de la Selva (1711)	1515
198- Contrat de dorure du retable maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1711)	1516
199- Accord de la Junte de la Congrégation de la Vierge aux Douleurs relatif au retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1712)	1519
200- Décision de la Junte de la Congrégation de la Vierge aux Douleurs pour obtenir le financement de l'image titulaire du retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1712)	1520
201- Notes de frais relatifs à la fabrication du retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1712/1713)	1521
202- Frais divers relatifs à la mise en place du retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1712/1713)	1523
203- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1713)	1524
204- Reçu de paiement des travaux de dorure du retable maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1713)	1525
205- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot (1714)	1526
206- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1714)	1527
207- Réunion de la junte de la Congrégation de la Vierge aux Douleurs concernant la fin des travaux du retable de l'église paroissiale de Besalù (1714)	1528
208- Frais divers relatifs à la fin des travaux de fabrication du retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1714/1715)	1529
209- Brouillon d'un reçu destiné au Révérend Josep Gay, exécuteur testamentaire du commanditaire du retable de la Vierge aux Douleurs de Besalù, concernant le legs du retable (1714)	1531
210- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1714)	1532
211- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell (1714)	1533
212- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell (1715)	1534
213- Extrait des livres de compte des archives paroissiales de Navata relatifs au frais des retables peints en perspective de l'église paroissiale de Navata (1715/1781)	1535
214- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1718)	1537

215- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot (1719)	1539
216- Reçu des travaux de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell (1719)	1541
217- Contrat de fabrication du retable maître-autel du couvent <i>Santa Clara</i> de Vic (1721)	1542
218- Extraits du contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès (1723)	1544
219- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell (1724)	1546
220- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell (1724)	1547
221- Extrait du contrat de collaboration professionnelle entre Pau Costa et Josep Serrano concernant le retable maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès (1724)	1548
222- Extrait du contrat de collaboration professionnelle entre Pau Costa et Joan Torras, sculpteurs titulaires du retable maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès (1724)	1549
223- Contrat de la suite des travaux de fabrication du retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot (1726)	1551
224- Contrat de fabrication du retable de saint Barthélemy de l'église du monastère de saint Barthélemy de Peralada (1726)	1553
225- Contrat de fin de travaux du retable maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès (1727)	1556
226- Contrat de fin des travaux de fabrication du retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot (1727)	1557
227- Contrat de fabrication du retable de saint Luc et de quatre retables destinés aux chapelles latérales de l'église saint Luc de Gérone (1727)	1560
228- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Luc est des quatre autres retables de l'église paroissiale saint Luc de Gérone (1727)	1562
229- Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Taradell (1728)	1563
230- Contrat de dorure du retable de « <i>Sant Crist</i> » de l'église paroissiale de Folgueroles (1728)	1565
231- Contrat de dorure du retable de saint Félix de l'église paroissiale de Llagostera (1729)	1566
232- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de Folgueroles (1735)	1572
233- Contrat de dorure du retable maître-autel de l'église paroissiale de Sant Feliu de Guixols (1750)	1574
234- Contrat de fabrication du tabernacle du retable maître-autel de l'église paroissiale de Sant Feliu de Guixols (1752)	1579
235- Reçu destiné au sculpteur Barlomé Soler qui atteste de la fabrication d'un retable de la chapelle du sanctuaire d'Aiguaviva (1754)	1580
236- Contrat de fabrication du retable maître-autel du monastère de San Pere de Camprodon (1769)	1580
237- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Navata (1776)	1584

**II – Annexe II. 2 : documents relatifs aux corporations et confréries professionnelles
(décrets royaux, ordonnances, factures, requêtes, litiges, bilans financiers, suppliques,
certificats d'apprentissages, certificats d'examens...)**

238- Décret royal de la création de la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone (1419)	1586
239- Décret royal de modifications des statuts de la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone (1480)	1588
240- Réunion de la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone (1604)	1591
241- Réunion de la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone (1616)	1593
242- Décret royal de la création de la confrérie des sculpteurs de Barcelone (1680)	1595
243- Communiqué des sculpteurs de Barcelone destiné à la corporation des menuisiers (1680)	1599
244- Certificat d'apprentissage de Francesc Mas, apprenti doreur (1681)	1603
245- Bilans des comptes de la confréries des sculpteurs de Barcelone de 1680 à 1681 (1682)	1604
246- Réunion du conseil du collège des peintres et des doreurs (1683)	1607
247- Epreuve d'essai à l'examen de maître-doreur de Francesc Mas (1686)	1609
248- Examen public de Francesc Mas (1686)	1610
249- Règlement des droits d'admission de Francesc Mas après son admission au collège des doreurs de Barcelone (1686)	1612
250- Décret royal de la fondation du collège des peintres de Barcelone (1688)	1613
251- Réunion du collège des doreurs de Barcelone pour accorder un délai supplémentaire a Miquel Mas pour la représentation de sa candidature à l'accession du statut de maître (1692)	1622
252- Examen de maître-sculpteur de Josep Ortich (1693)	1623
253- Epreuve d'essai à l'examen de maître-doreur de Miquel Mas (1694)	1624
254- Examen public de Miquel Mas (1694)	1625
255- Bilan des comptes de la confréries des sculpteurs de Barcelone de 1692 à 1693 (1694)	1627
256- Nomination de J.F. Morato, V.Riquer, A .Rovira et de F.Duran à la charge de procureurs de la confrérie de saint Joseph, de saint Just et des Quatre Saints Martyrs de Vic (1697)	1630
257- Conseil de la confrérie de saint Joseph, saint Just et des Quatre Saints martyrs de Vic (1702)	1630
258- Réunion du conseil du collège des peintres de Barcelone (1703)	1631
259- Reçu établi par F. Morato en tant que trésorier de la confrérie de Saint Joseph, saint Just et des Quatre saints Martyrs pour la réception de droit d'examen (1703)	1632
260- Bilan des comptes de la confrérie des sculpteurs de Barcelone de 1703 à 1706 (1706)	1633
261- Réunion du conseil de la confrérie des « <i>fusters</i> » de l'église paroissiale d'Olot (1707)	1636
262- Réunion du conseil de la confrérie des « <i>fusters</i> » d'Olot pour signifier son désaccord avec Joseph Cortada (1710)	1637
263- Bilan des comptes de la confrérie des sculpteurs de Barcelone de 1710 à 1712 (1712)	1639
264- Série de factures présentées par Benet Cautillo, maître-maçon, relatives à divers travaux effectués à chapelle et sur le retable de saint Michel de la Cathédrale de Gérone (1716)	1641

265- Demande de réponse de la confrérie du Rosaire d'Olot aux frères Soler i Colobran relative à l'offre « <i>d'assisenament</i> » proposée par F. Basil (1719)	1644
266- Réponse des frères Soler i Colobran à la confrérie du Rosaire (1719)	1645
267- Réunion de la confrérie de saint Joseph d'Olot (1722)	1647
268- Commun accord entre Josep Cortada et la confrérie de saint Joseph (1723)	1648
269- Convocation de Pau Costa par la confrérie de saint Joseph d'Olot pour la fin des travaux de fabrication du retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot (1726)	1652
270- Election des charges de la confrérie des menuisiers de Gérone (1730)	1653
271- Revendication des menuisiers de la ville de Canet de Mar (1774)	1658
272- Réglementation des obligations corporatives et confraternelles relatives aux processions (1784)	1659
273- Supplique d'Esteva Figuéras, responsable de la corporation des menuisiers de Gérone (1785)	1661
274- Communiqué d'Estava Figuéras, responsable de la corporations des menuisiers de Gérone (1785)	1663
275- Mémorial de la corporation des menuisiers de Gérone (1798)	1683
276- Fonds documentaires non datés relatifs aux charges annuelles dont la corporation des menuisiers de Gérone devait s'acquitter (XVIIème-XVIIIème)	1685
277- Fonds documentaires non datés relatifs aux dépenses exceptionnelle à caractère festif auxquelles la confrérie des menuisiers de Gérone devait participer (XVIIème-XVIIIème)	1687

III – Annexe II.3. : testaments et codicilles

278- Extrait du testament de Jaume Axandri (1668)	1690
279- Testament du prêtre Vicens Massanet (1684)	1691
280- Codicille du testament du prêtre Vicens Massanet (1688)	1696
281- Inventaire « <i>post-mortem</i> » du prêtre Vicens Massanet (1688)	1698
282- Second inventaire « <i>post-mortem</i> » du prêtre Vicens Massanet (1688)	1699
283- Extrait du testament de Josep Vassiana (1695)	1700
284- Extrait du testament du docteur Miquel Falco i Conill (1709)	1701
285- Extrait du codicille du testament du docteur Miquel Falco i Conill (1710)	1702
286- Extrait du testament de Jaume Codolar, chanoine de la cathédrale de Gérone (1721)	1703
287- Testament de Pau Costa (1726)	1704
288- Codicille du testament de Pau Costa (1726)	1707
289- Procès verbal de l'inhumation du sculpteur Pau Costa (1726)	1708
290- Extrait du testament d'Ignasi Bofill, chanoine de la cathédrale de Gérone (1729)	1708

IV- Annexe II.4 : résolutions et actes capitulaires, répertoire du Sulpici Pontich

291- Retable de la Piété (1601)	1711
292- Retable de l'Immaculée Conception (1710)	1711
293- Demande d'autorisation pour la fabrication d'un dédié à la Vierge des Douleurs (1717)	1712
294- Demande de dorure du retable de saint Narcisse (1727)	1712

295- Notification du montant perçu par l'auteur du retable de saint Raphaël et précision de la somme qui sera destiné à la dorure de l'œuvre (1728)	1713
296- Identification de Pau Costa comme auteur du retable de saint Pierre et saint Paul (1730)	1713
297- Demande d'expertise des travaux de dorure du retable de saint Yves et saint Honorat (1731)	1714
298- Demande d'autorisation pour l'ornementation de la chapelle des Douleurs (1731)	1714
299- Requête de Ginès Pagès pour l'ornementation de la chapelle des Douleurs (1733)	1715
300- Demande d'échafaudages à la fabrique par Ginès Pagès afin de procéder aux travaux de dorure du retable (1736)	1715
301 - Notification de l'autorisation accordée pour le chanoine Çanou concernant les travaux de dorure du retable, de faire une grille, de fonder une messe quotidienne et d'accéder à une sépulture au sein de la chapelle pour lui et les siens	1716
302 - Notification de l'autorisation accordée au chanoine Rafel de financer un retable destiné à la chapelle de saint Etienne	1716
303 - Notification de la sépulture au sein de la chapelle de saint Bernard du chanoine Pijoan commanditaire du retable	1717
304 - Notification des sépulture du chanoine Vilar et Gonfaus devant la chapelle de St. Benoît	1717
305 - Notification du bénéfice fondé par Eleonor de Cabrera à la chapelle saint Raphaël, du financement du retable de saint Raphaël et de la grille de la chapelle par le chanoine de Ferrer	1717
306 - Notification du commanditaire du retable de saint Michel et de la décoration de la chapelle, le chanoine Miquel Català	1718
307 - Notification de l'autorisation accordée au chanoine Font y Llobregat pour changer le vocable de la chapelle de saint André, qui deviendra celui de saint Narcisse, de la mise en place d'un retable et de la sépulture du chanoine au sein même de la chapelle	1718
308 - Notification du prix de revient du retable de l'Immaculée Conception	1719
309 - Notification des sépultures des bienfaiteurs de la chapelle des Quatre Saints Martyrs	1719
310 - Notification de la sépulture du chanoine Prats, commanditaire du retable et de différents bénéfices afférents à la chapelle	1719
311 - Notification de la sépulture du chanoine Rubiés	1720
312 - Notification de l'ancien vocable de la chapelle des Douleurs	1720
313 - Notification de la sépulture dans la chapelle de saint Narcisse du membre de la famille du chanoine Font y Llobregat	1720
314 - Notification de la sépulture du chanoine Ignasi Bofill, commanditaire du retable de saint Yves et de saint Honorat	1721
315 - Notification de la sépulture du chanoine Vergonyos au sein de la chapelle sainte Catherine, commanditaire du retable, de sa sœur et du chanoine Ardevol	1721
316 - Notification de la sépulture d'Eleonor de Cabrera dans le cloître, et de l'inhumation de la dépouille du chanoine de Ferrer en dessous de la grille	1721
317 - Notification de la sépulture du chanoine Pagès devant la chapelle des Saints Docteurs	1722
318 - Notification des sépultures des chanoines C. Rich, de J. Pagès, de M.Perpinyà et de C.Rich devant la chapelle des Saint Docteurs	1722

319 – Notification de la sépulture du chanoine Gualba devant la chapelle de saint Etienne	1722
320 - Notification de la sépulture du chanoine Regàs devant la chapelle de saint Narcisse	1723
321 - Notification de la sépulture du chanoine Català devant la chapelle de saint Michel	1723

V- Annexe II.5. : documentation diverse

322 - Lettre concernant le retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1712)	1725
323 - Lettre concernant le retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1714)	1726
324 - Bénédiction du retable de l'Assomption du monastère de Santa Clara de Gérone (1763)	1726
325 - Réunion du conseil municipal de Gérone (1873)	1728

ANNEXE III – CEDEROM 2 : Catalogue : Retables baroques de la province de Gérone (1580-1790)

I – Introduction : 1737

Retables baroques de la Province de Gérone

II – Œuvres répertoriées : 1740

1 – Retables

1 - Retable Santa Maria, maître-autel, église paroissiale Santa María de Palamos	1742
2 - Retable actuel, maître-autel, église paroissiale Santa María de Palamos	1744
3 - Retable de la Vierge du Rosaire, maître-autel, église paroissiale Santa María de Vilabertran	1746
4 - Retable de saint Etienne, maître-autel, église paroissiale Sant Esteve de Bordils	1748
5 - Retable de saint Etienne, maître-autel, église paroissiale Sant Esteve d'Olot	1750
6 - Retable de la Vierge du Rosaire, chapelle latérale, église paroissiale Santa María Assumpta d'Arenys de Mar	1752
7 - Retable de l'Immaculée Conception, collection privée, Palau Caramany de Gérone	1754
8 - Retable de sainte Catherine d'Alexandrie, chapelle sainte Catherine, Cathédrale de Gérone	1756
9 - Retable des Quatre Saints Martyrs, chapelle des Quatre Saints Martyrs, Cathédrale de Gérone	1758
10 - Retable maître-autel, église paroissiale de Sant Hipolit de Voltregà	1760
11 - Retable maître-autel, église paroissiale Sant Pere de Montfullà	1762
12 - Retable de saint Côme et saint Damien, chapelle latérale, église paroissiale Sant Cosme i Sant Damià de Sant Cebrià de Lledó	1764
13 - Retable de saint Jean-Baptiste, chapelle latérale droite, église paroissiale Santa María de Cadaquès	1766
14 - Retable de Saint Félix, maître-autel, église paroissiale Sant Feliu de Llagostera	1768
15 - Retable de la Vierge du Rosaire, chapelle latérale droite, église paroissiale Santa María de Cadaquès	1770
16 - Retable de saint Iscle et sainte Victoria, maître-autel, église paroissiale Sant Iscle i Sancta Victòria de Bàscara	1772
17 - Retable maître-autel, sanctuaire de la Gleva	1774
18 - Retable de la Crucifixion, chapelle grégorienne, Cathédrale de Gérone	1776
19 - Retable du maître-autel, église paroissiale Mare de Déu de Sales de la Celler de Ter	1778
20 - Retable du maître-autel, église paroissiale de Blanes	1780
21 - Retable de saint Martin, maître-autel, église paroissiale Sant Martí de Maçanet de Cabrenys	1782

22 - Retable de saint Etienne, maître-autel, église paroissiale Sant Esteve de Caldes de Malavella	1784
23 - Retable de saint Sébastien, chapelle latérale droite, église paroissiale Santa María de Cadaquès	1786
24 - Retable de la Vierge du Carme, chapelle latérale gauche, église paroissiale Santa María de Cadaquès	1788
25 - Retable maître-autel, sanctuaire du Collel, Olot	1790
26 - Retable de la Vierge du Rosaire, chapelle du Rosaire, église paroissiale Sant Genís de Torroella de Montgrí	1792
27 - Retable maître-autel, église du couvent sainte Thérèse de Vic	1794
28 - Retable de saint Antoine de Padoue, chapelle latérale droite, église paroissiale Santa María de Cadaquès	1796
29 - Retable de saint Georges, maître-autel, église paroissiale de Sant Jordi Desvalls	1798
30 - Retable de la Vierge du Rosaire, chapelle de la confrérie du rosaire, église paroissiale Sant Esteve d'Olot	1800
31 - Retable maître-autel, église paroissiale Santa María Assumpta d'Arenys de Mar	1802
32 - Retable de la Vierges des Sogues, chapelle latérale, église paroissiale Sant Martí de Cassà de la Selva	1804
33 - Retable de saint Joseph, chapelle de la confrérie de Saint Joseph, église paroissiale Sant Esteve d'Olot	1806
34 - Retable maître-autel, église paroissiale de Sant Cebrià de Vallalta	1808
35 - Retable de saint Martin de tours, maître-autel, église paroissiale Sant Martí de Cassà de la Selva	1810
36 - Copie du retable de saint Martin de Tours, maître-autel église paroissiale Sant Martí de Cassà de la Selva	1812
37 - Retable de l'Immaculée Conception, maître-autel, église du couvent de Santa Clara de Gérone	1814
38 - Retable de saint Yves et de saint Honorat, chapelle de saint Yves, Cathédrale de Gérone	1816
39 - Retable de saint Etienne, maître-autel, église paroissiale Sant Esteve d'En Bas	1818
40 - Retable de saint Christophe, église paroissiale Sant Christófol de Les Planes d'Hostoles	1820
41 - Retable de la Vierge aux Sept Douleurs, chapelle des douleurs, église paroissiale Sant Vicenç de Besalú	1822
42 - Retable de saint Martin de Tours, maître-autel, église paroissiale Sant Martí de Palafrugell	1824
43 - Retable de l'Immaculée Conception, chapelle de l'Assomption, Cathédrale de Gérone	1826
44 - Retable de l'Annonciation, chapelle de l'Annonciation, Cathédrale de Gérone	1828
45 - Retable de saint Narcisse, chapelle saint Narcisse, Cathédrale de Gérone	1830
46 - Retable de saint Michel, chapelle saint Michel, Cathédrale de Gérone	1832
47 - Retable de la Vierge aux Douleurs, chapelle des douleurs, Cathédrale de Gérone	1834
48 - Retable de saint Raphaël, chapelle saint Etienne, Cathédrale de Gérone	1836
49 - Retable maître-autel, Ermitage de sainte Catherine, Torroella de Montgrí	1838
50 - Retable de l'Assomption, chapelle privée du château de Montsolís, Sant Hilari Sacalm	1840
51 - Retable de la chapelle saint Antoine de la Plaça, Torroella de Montgrí	1842
52 - Retable de saint Isidore, chapelle latérale droite, église paroissiale Santa María de Cadaquès	1844
53 - Retable maître-autel, sanctuaire de Sant Sebastià de la Guarda, Palafrugell	1846
54 - Retable maître-autel, église du couvent de Santa Clara de Vic	1848
55 - Retable maître-autel, église de l'ex-couvent des carmélites chaussées de Gérone	1850
56 - Retable maître-autel, Couvent saint Joseph des carmélites réformées de Gérone	1852
57 - Retable maître-autel, église paroissiale Santa María de Cadaquès	1854
58 - Retable peint en perspective de saint Pierre, maître-autel, église paroissiale Sant Pere de Navata	1856
59 - Retable maître-autel, sanctuaire de la Vierge dels Socors de Tossa de Mar	1858
60 - Retable de saint Luc, maître-autel, église paroissiale Sant Lluç de Gérone	1860
61 - Retable peint en perspective de la Vierge de la Chandeleur, chapelle latérale droite, église paroissiale Sant Pere de Navata	1862
62 - Retable peint en perspective de saint Antoine de Padoue, chapelle latérale droite, église paroissiale Sant Pere de Navata	1864
63 - Retable peint en perspective de la Vierge du Rosaire, chapelle latérale gauche, église paroissiale Sant Pere de Navata	

	1866
64 - Retable de la Vierge aux Sept Douleurs, chapelle de l' Hospital dels Pobres, église des Douleurs, Torroella de Montgri	1868
65 - Retable de sainte Lucie, chapelle Nazari, Sant Pol de la Bisbal	1870
66 - Retable, chapelle latérale gauche, église paroissiale Santa María de Colomers	1872
67 - Retable de saint Genís, chapelle latérale, église paroissiale Sant Genís de Cervià de Ter	1874
68 - Retable de l'Immaculée, chapelle du Palais Episcopal de Gérone, Musée Diocésain de Gérone	1876
69 - Retable maître-autel, église paroissiale Sant Fruitós de Llofriu	1878
70 - Retable maître-autel, église paroissiale Sant Cugat de Fornells de la Selva	1880
71 - Retable maître-autel, église paroissiale Sant Cosme i Sant Damià de Sant Cebrià de Lledó	1882
72 - Retable de la Vierge du Rosaire, chapelle latérale, église paroissiale Sant Cugat de Fornells de la Selva	1884
73 - Retable de saint Michel, église paroissiale Sant Vicenç de Tossa de Mar	1886
74 - Retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale Sant Vicenç de Tossa de Mar	1888
75 - Retable maître-autel, sanctuaire de la Vierge de Grâce, Lloret de Mar	1890
76 - Retable maître-autel, église paroissiale Santa María de la Tallada d'Empordà	1892
77 - Retable maître-autel, église paroissiale de Sant Pere Pescador	1894
78 - Retable maître-autel, église paroissiale Santa María de Porqueres	1896
79 - Retable maître-autel, église paroissiale Sant Joan Baptista de Palau Sabardera	1898
80 - Retable de saint Martin, maître-autel, église paroissiale Sant Martí d'Empúries	1900
81 - Retable du Cœur-Sacré de Jésus, chapelle latérale droite, église paroissiale Santa María de Colomers	1902
82 - Retable de saint Antoine de Padoue, église romane de Sant Gregori	1904
83 - Retable du Cœur-Sacré de Jésus, chapelle latérale, église romane de Sant Gregori	1906
84 - Retable de la Vierge du Carme, chapelle latérale droite, église paroissiale de Colomers	1908
85 - Retable de saint Anne, chapelle sainte Anne, Cathédrale de Gérone	1910
86 - Retable de saint Christophe, maître-autel, église paroissiale Sant Cristófol de Beget	1912
87 - Retable du Cœur-Sacré de Jésus, chapelle latérale gauche, église paroissiale Sant Cristófol de Beget	1914
88 - Retable de la Vierge du Rosaire, chapelle latérale gauche, église paroissiale Sant Cristófol de Beget	1916
89 - Retable de saint Vincent, maître-autel, église paroissiale Sant Vicenç de Llançà	1918
90 - Retable, chapelle latérale gauche, église paroissiale Sant Cristófol de Beget	1920
91 - Retable de saint Isidore, chapelle latérale droite, église paroissiale Sant Cristófol de Beget	1922
92 - Retable, chapelle latérale droite, église paroissiale Sant Cristófol de Beget	1924
93 - Retable maître-autel, église paroissiale de Sant Miquel de Fluvià	1926
94 - Retable de saint André, maître-autel, église paroissiale de Sant Andreu de Salou	1928

2 – Pièces de retables

95 - La Nativité : fragment de retable, Musée du Trésor de la cathédrale de Gérone	1931
96 - La Résurrection : fragment de retable, Musée du Trésor de la cathédrale de Gérone	1931
97 - Le mariage de la Vierge : fragments de retable	1932
98 - Martyre de saint Sébastien : fragment de retable, Musée d'Art de Gérone	1933
99 - Sainte Cécile : couronnement de retable, Musée du Trésor de la cathédrale de Gérone	1934
100 - Colonnes torsées, Musée d'Art de Gérone	1935
101 - Ange et console, Musée Historique de Gérone	1935
102 - Retable de saint Antoine de Padoue, église paroissiale Sant Esteve d'Olot	1936
103 - Travée latérale gauche du retable de saint Antoine de Padoue, église paroissiale Sant Esteve d'Olot	1936

104 - Travée latérale droite du retable de saint Antoine de Padoue, église paroissiale Sant Esteve d'Olot	1937
105 - Fragments de retable, église paroissiale Sant Mateu de Montnegre	1937

III – Bibliographie et sources **1938**

ANNEXE IV – CEDEROM 3 : Volume de planches

I – Extase de saint Ignace de Loyola à Manresa : contemplation de la Trinité, chapelle de saint Iu et Honorat, mur latéral gauche, cathédrale de Gérone	1947
II – Prédication de saint Antoine de Padoue, chapelle de saint Iu et Honorat, mur latéral droit, cathédrale de Gérone	1948
III – Résurrection du Christ, chapelle de saint Michel, mur latéral gauche, cathédrale de Gérone	1949
IV – Assomption de la Vierge, chapelle de saint Michel, mur latéral droit, cathédrale de Gérone	1950
V – Mort de saint Narcisse, chapelle de saint Narcisse, mur latéral gauche, cathédrale de Gérone	1951
VI- Miracle des mouches, chapelle de saint Narcisse, mur latéral droit, cathédrale de Gérone	1952
VII – Saint Philippe de Néri, chapelle des Douleurs, mur latéral gauche, cathédrale de Gérone	1953
VIII – Saint Vincent de Paul, chapelle des Douleurs, mur latéral droit, cathédrale de Gérone.	1954
IX – Sépulcre d'Arnau Montrodó, chapelle des Quatre Saints Martyrs, cathédrale de Gérone	1955
X – Sépulcre de Bertràn Montrodó, chapelle des Quatre Saints Martyrs, cathédrale de Gérone	1956
XI – Clé de voûte, chapelle des Quatre Saints Martyrs, cathédrale de Gérone	1957
XII –Clé de voûte, chapelle de l'Annonciation, cathédrale de Gérone	1957
XIII – Clé de voûte, chapelle saint Michel, cathédrale de Gérone	1958
XIV – Clé de voûte, chapelle saint Yves et saint Honorat, cathédrale de Gérone	1958
XV – Clé de voûte, chapelle sainte Catherine, cathédrale de Gérone	1959
XVI – Clé de voûte, chapelle saint Narcisse, cathédrale de Gérone	1959
XVII – Clé de voûte, chapelle grégorienne, cathédrale de Gérone	1960
XVIII –Clé de voûte, chapelle des Douleurs, cathédrale de Gérone	1960
XIX - Essence de bois de chêne, socle retable de l'Immaculée Conception, cathédrale de Gérone	1961
XX – Essence de bois de peuplier, corps principal, retable de l'Immaculée Conception, cathédrale de Gérone	1962
XXI – Prélèvements de fragments de dorure (or), retable saint Narcisse, cathédrale de Gérone	1963
XXII – Prélèvements de fragments d'argent, retable saint Narcisse, cathédrale de Gérone	1963
XXIII – Image de sainte Anne en cours de restauration	1964
XXIV – Compas droit et courbe	1965
XXV – Ciseaux à bois	1966
XXVI – Types de dorure	1966
XXVII – Lithographie de l'église de la Vierge « del Tura », d'Olot	1967
XXVIII – Lithographie de l'église paroissiale d'Olot	1967
XXIX- Lithographie de l'église paroissiale de Bascarà	1967
XXX - Lithographie de l'église paroissiale de Beget	1967
XXXI – Lithographie de l'église paroissiale de Begudà	1968

XXXII – Lithographie de l'église paroissiale de la Cellera del Anglès	1968
XXXIII – Lithographie de l'église paroissiale de Cassà de la Selva	1969
XXXIV – Lithographie de l'église paroissiale de Cadaquès	1970
XXXV - Lithographie de l'église paroissiale de Caldès de Malavella	1970
XXXVI – Lithographie de l'église paroissiale de Calella	1971

INDEX ONOMASTIQUE

A

Académie San Fernando : 28, 29, 145, 200, 203-206, 264, 942.

Académique (*baroque*) : 17, 237, 259, 261, 262, 265.

Adoration des Bergers (*l'*) : 292, 299, 304, 364, 369, 400, 412, 430, 480, 495, 528, 533, 542, 626, 645, 699, 707, 709, 919, 940.

Adoration des Mages (*l'*) : 292, 299, 304, 364, 370, 435, 451.

Annonciation : 36, 51, 54, 219, 244, 253, 254, 256, 292, 298, 304, 400, 414, 415, 430, 435, 441, 500, 509, 510, 512, 526, 528, 531, 536, 542, 626, 644, 699, 707, 893, 918, 919, 940, 941.

Arenys de Mar : 35, 67, 68, 72, 74, 82, 87, 91, 165, 184, 199, 200, 209, 211, 212, 224, 230, 233, 234, 236, 241, 242, 244, 246, 248, 255, 265, 268, 273, 433, 436, 439, 450, 514, 518, 520, 521, 525, 864, 884, 895, 916, 919, 939.

Ascension du Christ (*l'*) : 292, 300, 304, 364, 371, 424, 486, 665, 673, 844, 854, 921.

Assomption : 97, 124, 199, 234, 244, 256, 400, 419, 425, 430, 435, 444, 445, 550, 551, 558, 576, 582, 665, 677, 678, 716, 844, 854, 911, 916, 917.

B

Ballester, *Joan* : 17, 162, 289, 968.

Baptême (*le*) : 299, 682, 693.

Barcelone : 6, 22, 26, 127, 128, 133-136, 138, 139, 140, 142, 144-148, 152, 153, 157, 158, 167, 170, 179, 180-182, 194, 197-200, 204, 205, 233, 245, 266, 267, 270, 937, 957.

Baroque : 9, 10, 11, 14, 23, 29, 45, 50, 60, 61, 68, 79, 81, 161, 164, 174, 193, 194, 205, 208-212, 215-217, 219, 223, 224, 226, 230-239, 241, 242, 245-247, 249, 252-255, 257-260, 262-264, 266, 271, 276-278, 301, 302, 316, 327, 328, 334, 341, 347, 358, 361, 367, 371, 372, 396, 399, 404, 438, 443, 446, 458, 482, 495, 512, 531, 538, 575, 579, 583, 594, 597, 603, 623, 648, 655, 660, 661, 696, 728, 741, 752, 756, 770, 780, 786, 789, 797, 809, 820, 825, 857, 864, 866, 869, 871, 872, 874, 904, 939, 944, 959, 960, 961.

Berga : 6, 183, 193, 205, 206.

Besalú : 6, 53, 209, 275, 912.

Blanes : 6, 12, 80, 251, 362, 365.

Bordils : 12, 66, 95, 233, 241, 307, 310, 317, 920.

Bourbon : 19, 24, 27, 29, 237, 238.

C

Cadaquès : 6, 12, 60, 82, 116, 162, 166, 173, 200, 201, 210, 212, 213, 219, 221, 224, 228, 229, 231, 233, 234, 236, 246, 248, 251, 255, 258, 265, 274, 276, 519, 525, 624, 627, 637, 662, 681, 698, 700, 716, 718, 729, 731, 733, 741, 742, 744, 746, 757, 759, 864, 865, 916, 919, 932, 935.

Casamira, *Domingo* : 125, 233, 969.

Cassà de la Selva : 5, 12, 59, 60, 67, 68, 234, 256, 268, 274, 277, 374, 377, 383, 514, 912, 932, 933.

Charité (*vertu théologique*) : 376, 380, 395, 528, 540, 541.

Charles II : 19, 20, 23, 24, 128, 129, 161, 126-128, 135, 146, 148, 153, 181, 186, 200.

Charles III : 19, 23-25, 158, 202, 204.

Christ : 297, 299, 300, 301, 316, 338, 345, 347, 350, 353, 356-358, 364, 370, 403, 404, 408, 424, 427, 443, 444, 468, 470-475, 477, 478, 480, 482, 484, 485, 600, 605, 635, 636, 643, 645, 673, 676, 693, 703-705, 709, 754, 806, 825, 832, 839, 914, 920.

Classicisme : 10, 11, 27, 29, 208, 232, 234, 237, 239, 246, 262, 264, 265, 661, 780, 789, 797, 916, 962.

Colobran, *Salvador i Bernat* : 38, 60, 185, 990.

Colomers : 5, 12, 217, 261, 262, 263, 276, 398, 662, 772, 774, 782, 784, 791, 793, 962.

Contre-Réforme : 27, 397, 504, 505, 512, 542, 549, 554, 558, 566, 593, 597, 605, 606, 647, 648, 661, 798, 833, 842, 848, 864, 903-906, 912, 917, 921, 924-928, 931, 932, 936-938, 943, 944, 946, 949, 951, 953-957, 959, 960, 964.

Cortada, *Josep* : 62, 163, 168, 170-172, 198, 459, 495, 970.

Costa, *Pau* : 35, 52, 53, 59-62, 67, 68, 70, 72-74, 75, 87, 88, 92, 135, 161, 162, 164-168, 170, 173, 186, 192-194, 205, 210, 234-236, 241, 254-256, 258, 374, 380, 398, 434, 459, 495, 496, 513, 525, 526, 543, 558, 559, 574, 584, 598, 624, 942, 970, 975.

Costa i Casas, *Pere* : 25, 53, 187, 205, 258, 611, 963, 975, 976.

Couronnement d'épines (*le*) : 400, 429, 435, 444, 884, 849, 920.

Couronnement de la Vierge (*le*) : 301, 304, 364, 372, 400, 407, 426, 428, 626, 643, 844, 854, 914.

Crucifixion : 49, 52, 316, 348, 351, 356, 360, 403, 404, 429, 454, 455, 743, 754, 844, 852, 920, 939.

Cyrène (*l'homme de*) : 405, 443, 635, 849, 920.

D

Dieu : 301, 316, 324, 360, 364, 372, 414, 427, 435, 453, 461, 471, 472, 482, 493, 500, 509, 511, 515, 528, 535, 576, 582, 600, 664, 708, 914, 932.

E

Espérance (*vertu théologique*) : 376, 380, 395, 435, 453, 515, 524, 528, 540, 541.

Esprit Saint : 298, 339, 345, 409, 410, 414, 421, 427, 441, 444, 445, 469, 474, 475, 488, 490-492, 509, 510, 528, 535, 545, 550, 552, 605, 643, 644, 674, 708, 712, 855, 862, 963, 919.

F

Figuéras : 41, 80, 89, 125, 199, 245, 255, 270, 274, 276, 278, 956.

Flagellation (*la*) : 400, 406, 429, 435, 442, 521, 699, 705, 844, 848, 920.

Foi (*vertu théologique*): 376, 380, 395, 396, 435, 453, 515, 524, 528, 540, 541.

Fuite en Egypte (*la*) : 461, 476, 477, 919, 940.

G

Gabriel (*archange*) : 253, 258, 298, 414, 441, 471, 472, 500, 509, 510, 528, 534, 535, 597, 613, 618, 620, 644, 687, 688, 707.

Generes, *Francesc* : 160, 161, 978.

Gérone : 4-6, 12-14, 17, 20, 22, 25, 26, 31, 32, 37, 40, 41, 43-48, 50, 51, 53, 54, 61, 62, 72, 75, 77, 80, 90, 91, 97-99, 102, 103, 106, 109, 111-114, 116, 117, 123, 124, 135, 144, 145, 158, 160, 171, 188, 189, 191-195, 198, 199, 200, 205, 211, 212, 215, 219, 223, 224, 229, 232, 233, 234-239, 244, 245, 251-253, 255-257, 260-271, 273, 274, 278, 279, 296, 312, 318, 321, 329, 332, 336, 337, 339, 348, 349, 351, 369, 380, 498, 501, 507, 529, 543, 546, 554, 559, 562, 566, 584, 588, 598, 601, 614, 650, 662, 664, 666, 724, 790, 799, 863-865, 877, 884, 888, 890, 893, 904, 906, 911, 921, 925, 926, 931, 934, 935, 937, 941, 945, 949, 950, 952, 954, 956, 957, 959.

Gothique (*style*) : 290, 319, 330, 347, 349, 375, 399, 499.

Guerre de Succession : 19, 24-26, 51, 55, 79, 82, 137, 140, 145, 232, 236, 273, 274, 798.

H

Habsbourg : 19, 23-25, 28, 29, 238, 246.

I

Immaculée Conception : 49, 51, 97, 124, 149, 215, 233, 234, 254, 256, 265, 515, 523, 543, 545, 550, 558, 664, 802, 814, 815, 820, 877, 880, 890, 893, 907, 909, 911, 912, 917, 931, 936, 953.

J

Jardins des oliviers (*le*) : 292, 400, 407, 429, 435, 442, 521, 626, 699, 703, 704, 705, 844, 848, 918, 919, 920.

Jésus entre les docteurs : 400, 426, 430, 461, 464, 483, 919, 920.

Julià, *Francesc et Joan* : 66, 137, 978.

L

Llagostera : 42, 54, 55, 78, 125, 137, 251, 271, 931, 934, 955.

Llavina, *Miquel* : 41, 55, 136, 137, 143, 144, 245, 979.

M

Manresa : 194, 235, 236-238, 267, 271, 434.

Mariage de la Vierge (*le*) : 364, 368, 461, 490, 917.

Martinell, *César* : 3, 8, 81, 134, 205, 206, 209, 230, 232, 233, 235, 237, 239, 240,

242, 247, 249, 259, 296, 301, 302, 312,
316, 328, 372, 696, 702, 780.

Massanet, *Viçens* : 38, 39, 43, 185.

Morato, *Jacint* : 54, 72, 87, 234, 237, 249,
260, 980.

Morato, *Juan Francesc* : 67, 88, 135, 161,
979.

Moxi, *Joan* : 38, 41, 165, 198, 990, 991.

N

Naissance de la Vierge (*la*) : 364, 368, 435,
447, 626, 639, 916.

Nativité (*la*) : 461, 919.

Navata : 13, 213, 268, 272, 276, 798, 799,
801, 803, 820, 821, 823, 835, 837, 839,
843, 845, 863, 881, 884, 898, 912, 921,
930-932.

Néoclassicisme : 262, 961

Néoclassique (*style*) : 17, 29, 232, 239,
254, 260, 262, 265, 277, 655, 660, 661,
962,

Nueva Planta : 19, 26, 27, 141, 145.

O

Oliu, *Rafel* : 70, 84, 981.

Olivares, *Comte-duc* : 21-23.

Olot : 5, 6, 12, 25, 35, 40, 61, 62, 68, 72,
77, 78, 80, 81, 88, 91, 97, 125, 163, 167,
168, 170, 173, 174, 184, 186, 198-200,
209, 211, 233, 236, 241, 242, 246, 255,
265, 268, 270, 271, 273, 277, 278, 401,
405, 459, 462, 863, 864, 917, 920, 921,
931.

P

Palafrugell : 6, 12, 35, 54, 59, 60, 67, 68,
73, 82, 87, 91, 92, 165, 166, 184, 186, 199,
210, 215, 219, 221, 231, 234, 246, 275,
513, 516, 518.

Palamos : 12, 17, 81, 84, 94, 164, 211, 223,
233, 240, 265, 268, 271, 289, 293, 295,
303, 305, 921, 930, 964.

Passion (*la*) : 297, 356-358, 360, 398, 404,
429, 433, 439, 442, 454, 456, 457, 635,
704, 755, 833, 862, 918, 920, 926, 939.

Payrachs, *Gaspar* : 71, 89, 199, 971.

Pentecôte (*la*) : 292, 298, 304, 400, 420,
421, 422, 430, 665, 674, 675, 699, 712,
844, 855, 862, 863, 916.

Philippe II : 20, 21, 23, 29, 944, 945.

Philippe III : 20, 23, 29.

Philippe IV : 20-23, 29.

Philippe V : 19, 20, 24, 25-29, 158, 181,
203, 205, 237, 238, 246, 264.

Portement de croix (*le*) : 242, 400, 404,
429, 435, 443, 520, 626, 635, 844, 849,
920.

Présentation de Jésus au Temple (*la*) : 416,
430, 461, 473, 825.

Présentation de Marie au Temple (*la*) :
435, 446, 626, 640, 641, 916.

Purgatoire (*le*) : 350, 354, 361, 914, 941.

Q

Quatre Saints Martyrs (*les*) : 51, 52, 61,
102, 105, 107-112, 114, 116, 118, 119,
124, 127-129, 135, 145, 211, 215, 252,
265, 329, 332, 340, 346, 347, 927.

R

Renaissance : 10, 208, 211, 237, 239, 240, 303, 315, 317, 869, 873, 964.

Résurrection (*la*) : 292, 300, 304, 364, 371, 400, 423, 430, 456, 665, 675, 676, 699, 710, 844, 853, 921, 939.

Roig, *Joan* : 138, 165, 185, 984.

Rosaire (*Vierge du/mystères du*) : 40, 41, 44, 61, 65, 68, 69, 72, 77, 78, 84, 89, 97, 99, 164, 167, 174, 175, 186, 199, 209, 211, 223, 233, 241, 242-244, 251, 263, 273, 378, 400, 401, 404, 408, 410, 662, 698, 699, 706, 707, 800, 843, 844, 848, 856, 863, 907, 916, 918, 928, 953.

Rovira, *Doménec* : 41, 70, 82, 144, 245, 985.

Rupià : 38-40, 165, 185.

S

Saint Ambroise : 350, 355, 933.

Saint André : 257, 556, 561, 564, 569, 570, 573, 686, 802, 812, 930, 953.

Saint Antoine de Padoue : 229, 251, 263, 268, 364, 372, 373, 507, 508, 662, 742, 743, 747-750, 800, 835, 839, 934.

Saint Augustin : 350, 355, 933.

Saint Bonaventure : 376, 380, 389, 390-393.

Saint Christophe : 230, 256, 545, 556, 557.

Saint Dominique : 400, 408, 409, 928, 933.

Saint Eloi : 59, 88, 145.

Saint Etienne : 49, 66, 81, 211, 233, 241, 242, 307, 309, 310, 313, 574, 576, 579.

Saint Félix : 561, 566, 568, 724, 937.

Saint Félix l'Africain : 545, 549, 554, 555, 561, 566, 568, 573.

Saint François de Paule : 435, 448, 528, 538, 953.

Saint Germà : 107, 331, 334, 335, 341, 342, 347.

Saint Grégoire le Grand : 321, 339, 340, 376, 380, 393-395, 932.

Saint Honorat : 49, 51, 52, 54, 59, 88, 252, 253, 498, 500, 506, 717, 721, 722, 723, 725, 727, 931.

Saint Isidore : 229, 252, 662, 757, 758, 761, 762-764, 768, 771, 836, 840, 865, 928, 934, 955.

Saint Jacques le Majeur : 198, 256, 407, 408, 442, 528, 539, 542, 556, 802, 813, 814, 930, 953.

Saint Jacques le Mineur : 309, 314.

Saint Jean : 198, 299, 316, 350, 356, 357, 364, 368, 407, 408, 435, 440, 442, 443, 456, 521, 626, 636, 639, 641, 642, 677, 703, 928, 953.

Saint Jean-Baptiste : 309, 314, 312, 346, 364, 372, 373, 576, 580, 662, 681, 682, 686, 687, 689, 693, 694, 696, 773, 777.

Saint Jérôme : 376, 380, 394, 395, 932, 933.

Saint Joachim : 410, 411, 446, 482, 640, 652, 656, 935, 936.

Saint Joseph : 25, 62, 110, 114, 124, 135, 145, 163, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 246, 299, 331, 338, 345, 347, 412, 413, 416, 417, 435, 446, 447, 451, 452, 459, 461, 462, 464, 466, 468, 470, 471, 473-

480, 482, 485, 486, 488, 489-492, 497, 520, 533, 645, 689, 709, 773, 777, 836,840, 863, 917, 919, 920, 931, 941, 942.

Saint Justi : 107, 331, 334, 337, 339, 341, 342, 347.

Saint Laurent : 309, 313, 809.

Saint Luc : 72, 146, 261, 262, 435, 440, 456, 534, 626, 637, 641, 642, 673, 704, 709, 928.

Saint Marc : 435, 440, 456, 626, 646, 673, 704, 928.

Saint Martin : 256, 374, 376, 377, 380, 383, 386-389, 513, 515, 521-523, 933, 937.

Saint Matthieu : 435, 440, 456, 626, 636, 644, 645, 646, 704, 709, 928.

Saint Michel : 49, 51, 52, 173, 206, 212, 219, 224, 229, 252, 253, 261, 263, 309, 315, 316, 471, 472, 576, 582, 584, 587, 592, 593, 596, 597, 730, 735, 736, 741, 815, 836, 841, 937, 953.

Saint Narcisse : 49, 51, 97, 98, 108, 124, 212, 219, 252, 257, 364, 369, 373, 559, 561, 564, 566, 573, 596, 717, 721, 723-725, 727, 888, 927, 931, 935, 937, 954.

Saint Paul : 52, 364, 365, 372, 373, 376, 382, 384, 435, 452, 515, 518, 626, 629, 631, 632, 927, 928.

Saint Pauli : 107, 331, 334, 335, 342, 343, 347.

Saint Pierre : 52, 84, 364, 365, 368, 372, 376, 382, 384, 407, 408, 420, 435, 442, 451, 515, 518, 626, 629, 631, 632, 636, 686, 703, 800-802, 805, 806, 808-810, 812,

816, 817, 820, 927, 928, 930, 931, 937, 953.

Saint Ramon de Penyafort : 545, 549, 553-555, 928.

Saint Raphaël : 49, 57, 77, 206, 257, 258, 587, 595, 611, 613, 618, 620, 623, 865, 877, 884.

Saint Roch : 822, 828, 829, 928, 933, 934, 955.

Saint Scici : 107, 331, 334, 339, 343, 344, 347.

Saint Sébastien : 89, 268, 274, 309, 315, 523, 662, 716, 717, 720, 721, 725, 822, 827, 829, 865, 928, 933, 955.

Saint Thomas d'Aquin : 80, 91, 376, 380, 390, 391, 400, 428, 528, 537, 626, 647, 649, 822, 829, 830, 834, 864, 926, 932, 933.

Saint Vincent : 309, 313, 556, 600, 608, 809.

Saint Yves : 49, 51, 52, 54, 252, 253, 498, 500, 506, 931.

Sainte Anne : 17, 49, 51, 70, 244, 263, 410, 411, 446, 448, 482, 639, 650, 652, 655, 656, 657, 916, 917, 935, 936, 957.

Sainte Catherine d'Alexandrie : 49, 51, 223, 244, 318, 320, 321, 323, 324, 328, 364, 371, 373.

Sainte Catherine de Sienne : 400, 408, 409.

Sainte Cécile : 49, 54, 66, 70, 137, 184, 364, 371, 375, 822, 831, 832, 932.

Sainte Elisabeth : 417, 429, 451, 687, 689.

Sainte Eulalie : 59, 88, 600, 604, 606, 607, 937.

Sainte Madeleine : 404, 500, 504, 754, 755, 822, 832, 852, 931, 953.

Sant Andreu de Salou : 5, 884, 897.

Sant Feliu de Guixols : 70, 74, 80, 82, 268.

Santa Clara (*couvent*) : 46, 47, 54, 86, 217, 237, 258, 259-262, 265, 936.

Sunyer, *Josep* : 54, 87, 234, 237, 249, 260, 987, 988.

T

Torras, *Joan* : 54, 161, 162, 166, 173, 254, 258, 498, 624, 987.

Torres, *Pau* : 38, 43, 185.

Torrentbó: 49, 54, 66, 70, 137, 184, 273, 956.

Trente (*concile de*) : 47, 269, 302, 394, 412, 423, 486, 491, 554, 649, 675, 677, 705, 706, 853, 903, 904, 926, 927, 933, 939, 940, 943, 944, 949, 956.

Trinité (*la*) : 301, 453, 478, 482, 483, 494, 497, 509, 510, 643, 914, 916.

V

Vic : 5, 6, 12-14, 26, 32, 46, 47, 54, 67, 70, 71, 73, 75, 88, 92, 135, 142, 145, 165, 193, 200, 205, 217, 234, 237-239, 251, 252, 253, 258-262, 265-268, 271, 275, 278, 936.

Vierge (*Marie*) : 298, 299, 301, 302, 316, 350, 356, 357, 404, 405, 409, 412, 413, 414, 416, 417, 420, 421, 425, 427, 429, 441, 443, 444, 446, 447, 451, 452, 464, 465, 466, 468, 470-475, 477, 480, 482, 485, 488, 489, 490-492, 500, 509, 511, 528, 534, 535, 636, 639, 640, 643, 644, 645, 652, 656, 657, 673, 674, 677, 689,

707, 709, 712, 754, 825, 839, 855, 863, 914, 916, 917, 920, 931, 942.

Vierge à l'Enfant : 297, 309, 314, 317, 331, 346, 347, 364, 369, 825, 826.

Vierge aux Douleurs : 49, 51, 53, 147, 209, 257, 598, 600, 604, 609, 610, 865, 912.

Vierge du Carme : 125, 252, 662, 663, 729, 730, 741, 791, 792, 795, 796, 914.

Viladomat, *Antoni* : 25, 181, 182, 201, 205.

Visitation (*la*) : 364, 369, 400, 417, 418, 429, 435, 451, 682, 688, 689, 916.

Vynials, *Arasme* : 74, 434, 447, 996.

Z

Zacharie : 417, 446, 451, 640, 682, 687, 689.

NOMBRE DE VOLUMES : 4

VOLUME I

VOLUME II

VOLUME III

VOLUME IV

NOMBRE DE CEDEROMS : 3

CD-R 1 : annexe II, pièces justificatives

CD-R 2 : annexe III, catalogue

CD-R 3 : annexe IV, volume de planches

ANNEXES DOCUMENTAIRES

ANNEXE I

TABLEAUX, CARTES ET PLANS

Index

I- Annexe I.1 : tableaux

1–Tableau des matériaux utilisés dans la fabrication des retables baroques	1116
2–Tableau récapitulatif des contrats de fabrication de retable de 1580 à-1769	1119
3 – Tableau récapitulatif des contrats de peinture et de dorure de retables de 1594 à 1750	1125
4 – Tableau des qualifications professionnelles	1130
5 – Tableau des artisans testateurs localisés à Gérone de 1602 à 1704	1136
6 – Tableau des contrats annexes à la fabrication ou à la dorure des retables	1137
7 – Tableau des matériaux de la couleur et de la dorure utilisés dans l’ornementation des retables baroques	1138
8 – Tableau récapitulatif des principales structures typologiques	1141
9- Tableau des relevés iconographiques effectués sur contrats de fabrication ou sur photographie	1142
10- Tableau des relevés iconographiques effectués sur les œuvres conservées	1147
11 – Tableau synoptique du cycle marial	1149
12 – Tableau synoptique des séquences de la vie du Christ	1150
13 – Tableau des relevés hagiographiques	1152
14 – Tableau de la fréquence de la représentation hagiographique sur les retables	1158
15 – Tableau des vocables des retables situés au maître-autel	1159
16 – Tableau synoptique du relevé hagiographique par catégorie	1160
17 - Tableau comparatif de la représentation picturale et sculpturale sur les retables baroques catalans	1163

II- Annexe I.2 : cartes

1 – Carte du parcours professionnel du sculpteur Pau Costa	1165
2 – Carte de l’évêché de Gérone au XVIème siècle	1166
3 – Carte de la province de Gérone (1692)	1167
4 – Carte de la diffusion des retables baroques dans la province de Gérone (1580-1790)	1168
5 – Carte générale des zones pastorales et des archiprêtres du diocèse de Gérone	1169
6 – Carte de la zone pastorale de Gérone : archiprêtres de Girona-Salt et d’Angels-Llémena	1170
7 – Carte de la zone pastorale de l’Empordà : archiprêtres de l’Alt Empordà, de Montgri-La Bisbal et de La Costa Brava Centre	1171
8 – Carte de la zone pastorale de « l’Interior » : archiprêtres de l’Alt Fluvià, de Banyoles, du Ter-Brugent, de Farners-Montseny et de la Selva	1172
9 – Carte de la zone pastorale de la Costa : archiprêtres du Tordera et du Maresme	1173
10 – Carte du territoire de l’Osona appartenant à la province de Gérone, diocèse de Vic	1174

III- Annexe I.3 : plans

1 – Plan de la cathédrale de Gérone	.1176
2 – Plan de l’église paroissiale de Cadaquès et emplacement des retables	1177
3 – Plan de l’église paroissiale d’Olot et emplacement des retables	1178

TABLEAUX

TABLEAU 1

TABLEAU DES MATERIAUX UTILISES DANS LA FABRICATION DES RETABLES BAROQUES

RETABLES	ESSENCES DE BOIS	MATERIAUX SOCLE
1580 : Maître-autel Eglise paroissiale de Palamos	Peuplier et cyprès pour les images	Pierre blanche de la carrière de Montjuic de Gérone
1594 : Vierge du Rosaire Chapelle St Vincent Regencos	Peuplier et cyprès pour les images	
1597 : St. Hyacinthe Monastère des frères Prêcheurs Empuries	Peuplier	
1597 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale de Castelló d'Empuries	Peuplier blanc	
1598 : Ste Eulalie Eglise paroissiale Gariguella	Peuplier blanc	
1602 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Santa Pau	Peuplier blanc	
1602 : Retable Monastère St François Castelló d'Empuries	Peuplier blanc	
1602 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale La Pinya	Peuplier ou tilleul	
1606 : Maître-autel Eglise paroissiale Riudaura	Peuplier blanc	
1606 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Vilabertran	Peuplier blanc	
1606 : Ste Anne Eglise paroissiale Sant Llorenç de la Muga	Peuplier blanc	
1608 : Maître-autel Eglise paroissiale Bordils	Peuplier blanc	Pierre de la carrière de Celrá
1608 : Retable Eglise paroissiale Vilamalla	Peuplier	
1618 : St. Etienne Eglise paroissiale Olot	Peuplier ou tilleul	
1623 : Vierge du Carme Monastère de la Vierge du Carme Olot	Peuplier ou tilleul	Pierre
1627 : Ste Eulalie Eglise paroissiale Begudá	Peuplier blanc	
1642 : Saint Sébastien Chapelle de la Vierge de Piété Pont Major-Gérone	Peuplier blanc	

1643 : Vierge de l'Om Prieuré de la Vierge de l'Om Masarac	Peuplier ou tilleul	
1644 : Ste Lucie et ste Ursule Eglise paroissiale Figueras	Peuplier blanc	
1650 : St Sébastien Eglise paroissiale Vilamalla	Peuplier blanc	
1657 : Maître-autel Eglise paroissiale Sant Feliu de Guixols	Peuplier blanc ou cyprès	Pierre blanche de Gérone Pierre Jaspe de Tortosa Pierre noire de Barcelone
1665 : Ste Croix et ste Madeleine Eglise paroissiale Figueras	Peuplier blanc	
1665 : St Jean, ste Lucie et st Martial Eglise paroissiale Figueras	Peuplier blanc	
1666 : Ste Suzanne Eglise paroissiale de sta Suzanna del Mercadal Gérone	Peuplier blanc	Pierre
1669 : <i>Mare de Deu de la Salut</i> Chapelle Sant Feliu de Pallerols	Peuplier ou tilleul	
1681 : St Félix Eglise paroissiale Llagostera	Peuplier blanc	
1684 : <i>Mare de Deu de Salines</i> chapelle Paroisse de Maçanet de Cabrenys	Peuplier blanc	
1685 : St Sébastien Eglise paroissiale Castelló d'Empuries	Peuplier blanc	
1690 : Maître-autel Couvent de la <i>Mercè</i> Vic	Peuplier	
1691 : Retable + agrandissement du maître-autel Eglise paroissiale Rupiá	Peuplier	
1696 : Retable Couvent <i>Sta Maria de Gracia</i> Empuries	Peuplier blanc	
1699 : Retable Eglise paroissiale Santa Maria de Seva	Peuplier	
1699 : St Benoît Cathédrale Vic	Peuplier	
1700 : Maître-autel Couvent de la <i>Mercè</i> Vic	Peuplier, tilleul ou tremble	
1703 : Maître-autel Couvent des carmélites déchaussées Vic	Peuplier, tilleul ou tremble	

1705 : Maître-autel Chapelle St Laurent Paroisse de Llagostera	Peuplier blanc	
1706 : Maître-autel Eglise paroissiale Arenys de Mar	—	Pierre
1707 : Vierge de <i>les Sogues</i> Eglise paroissiale Cassá de la Selva	Peuplier blanc	
1708 : St Martin de Tours Eglise paroissiale Palafrugell ¹	Peuplier blanc	Chêne
1709 : St Yves et St Honorat Cathédrale Gérone	Peuplier blanc	
1710 : St Martin de Tours Eglise paroissiale Palafrugell	Peuplier blanc	Chêne
1710 : Immaculée Conception Cathédrale Gérone	Peuplier blanc	
1726 : St Barthélémy Monastère de Saint Barthélémy Peralada	Peuplier blanc	

¹ Ce contrat daté de 1708 sera annulé en faveur d'un autre qui sera rédigé deux ans plus tard. Le matériau choisi lors de la rédaction du premier contrat sera identique lors de la rédaction du second contrat daté de 1710.

TABLEAU 2

**TABLEAU RECAPITULATIF DES CONTRATS DE FABRICATION DE RETABLES
DE 1580 à 1769**

Eglises	Retables	Dates	Sculpteurs	Commanditaires	Diocèses	Commentaires	Délais	Prix
Paroissiale de Palamos	Maître-autel	16/07/1580	Joan Ballester	.Municipalité .Fabrique	Gérone		3 ans	1000L.B.
Paroissiale de Palamos	Vierge du Rosaire	28/06/1587	Bernadi Carbonell	.Confrérie du Rosaire	Gérone		14 mois	180 L.B.
Chapelle de St Vincent de Regencós	Vierge du Rosaire	11/03/1594	Montserrat Perdigó	.Marguilliers de la chapelle	Gérone		4 mois	34 L.B.
Paroissiale de St.Climent de Sesebes	Vierge du Rosaire	31/01/1596	Jaume Moler	.Prêtre .Municipalité .Confrérie du Rosaire . Marguillier de la Fabrique	Gérone	Fabrication du tabernacle	4 mois	9L.B.
Monastère des frères prêcheurs de Castelló d'Empúries	Chapelle de saint Hyacinthe	19/10/1597	Rafel Oliu	.La confrérie saint Hyacinthe	Gérone		9 mois	55L.B
Paroissiale de Castelló d'Empúries	Vierge du Rosaire	03/11/1597	Rafel Oliu	.Confrérie du Rosaire	Gérone	Fabrication du retable + une image de la Vierge avec l'Enfant	10 mois	100 Ducats= 120 L.B
Paroissiale de Santa Eulalie de Garriguella	Sainte Eulalie	20/04/1598	Rafel Oliu	.Municipalité de Garriguella	Gérone	Fabrication du retable + un tabernacle +une image du Christ en croix + les portes de la sacristie	1 an	140L.B
Paroissiale de Santa Pau	Vierge du Rosaire	28/07/1602	Joan Pujades	.Marguilliers .Consuls .Confrérie du Rosaire	Gérone		1 an	140 L.B.
Monastère St.Francisc de Castelló d'Empúries	Chapelle st Joseph de la confrérie « <i>St.Degollasia, St. Josep, St Antoni de Padua</i> »	13/10/1602	Arnau de Rocafort	.Confrérie des « <i>Fusters i Mestres de Cases</i> »	Gérone		10 mois	48 L.B
Paroissiale de Riudaura	Maître-Autel	1/05/1606	Joan Pujades	.Abbé .Recteur .Fabrique	Gérone	Abbé = 50 l. b Recteur =12 l.b Fabrique = 50 l.b	10mois	112 L.B

Paroissiale de Vilabertran	Vierge du Rosaire	25/07/1606	Rafel et Josep Oliu	.La municipalité de Vilabertran	Gérone		1 an	120 L.B
Paroissiale de St.Llorenç de la Muga	Sainte Anne	24/08/1606	Rafel Oliu	.Prêtre bénéficiaire du culte de Ste Anne : Andreu Figueres	Gérone		1 an	24 L.B
Paroissiale de Bordils	Maître-Autel	23/02/1608	Pere Perdigó	.Municipalité de Bordils	Gérone	.Contrat initial .Expertise du socle réalisée le 11/09/1608 .Deux contrats de modifications suivront : -30/06/1609 -15/11/1609 (somme totale : 1390L.b.)	3ans	940 L.B
Paroissiale St.Vicenç de Vilamalla	Chapelle	19/10/1608	Baldiri Vilar	.Fabrique	Gérone		4 mois	25 L.B
Paroissiale de Bordils	Maître-Autel	30/06/1609	Pere Perdigó	.Municipalité	Gérone	Contrat 2 : 1 ^{ère} modification	-	+350L.B
Paroissiale de Bordils	Maître-Autel	15/11/1609	Pere Perdigó	.Municipalité	Gérone	Contrat 3 : 2 ^{ème} modification	-	+ 90 L.B
Paroissiale de Palamos	Vierge du Rosaire	26/05/1615	Rafel et Josep Oliu	.Confrérie du Rosaire	Gérone		1 an	110 L.B
Paroissiale d'Olot	St Etienne	26/11/1618	Domingo Casamira	.Fabrique	Gérone		6 ans	1050 L.B
Monastère de la Vierge del Carme d'Olot	Vierge du Carme	24/03/1623	Domingo Casamira	.Prieur .Monastère .Fabrique	Gérone		3 ans	850 L.B.
Paroissiale de Begudà	Sainte Eulalie	17/04/1627	Gabriel Mon	.Fabrique .Particuliers	Gérone		8 mois	200 L.B.
Paroissiale de Sant Iscle de Colltort	Saint Jacques et saint Isidore	19/11/1628	Joan et Josep Pujades	.Recteur .Marguilliers .Fabrique	Gérone		6 mois	1 doublon
Paroissiale d'Olot	Saint Isidore	27/11/1628	Gabriel Mon	.Confrérie de saint Isidore	Gérone		1an et 6mois	300 L.B
Eglise de la Vierge del Tura, Olot	Maître-autel	26/07/1633	Domingo Casamira	.Fabrique	Gérone		3 ans	850 L.B.
Paroissiale de Riudaura	Vierge du Rosaire	28/08/1634	Gabriel Mon	.Confrérie du Rosaire	Gérone	Fabrication du tabernacle	1 mois	13 L.B.
Paroissiale de Vila-Sacra	Saint Isidore	05/03/1637	Quirze Darder	.Administrateurs de la confrérie du bassin de Saint Isidore de Vila-Sacra	Gérone		2 mois	32 L.B
Monastère Saint François de Gérone	Chapelle saint Diego	06/06/1641	Joan Boris	.Particulier :Ignasi Prats	Gérone		5 mois	100 L.B
Chapelle de la vierge de Piété de Pont Major	St Sébastien	16/06/1642	Luis Giralt	.Confrérie « <i>del Ciri de st Sebastia</i> »	Gérone		6 mois et demi	62 L.B.

Paroissiale du Prieuré de la vierge de l'Om de Masarac	-	22/01/1644	Joan Boris	.Municipalité de Masarac	Gérone	Contrat de fabrication et de dorure du retable*	10 mois	105 L.B
Paroissiale de Vilamala	St Sébastien	25/09/1650	Antoni Lloberas	.Municipalité .Fabrique	Gérone		6 mois	145 L.B
Chapelle de Sant Sébastià de Figueras	Saint Sébastien	05/08/1652	Antoni Lloberas	.Administrateur de la chapelle	Gérone	Annulation du contrat en 1656 dû aux conséquences de la peste	6 mois	400L.B+ deux <i>quarteras</i> de blé
Paroissiale de Sant Salvador de Bianya	Maître-Autel	04/04/1653	Joan P.Giralt, Joan Cortina, Joseph Sola	.Prêtre .Fabrique	Gérone		-	825 L.B
Paroissiale de St.Feliu de Guixols	Maître-Autel	26/11/1657	Domènec Rovira « el Major »	.Abbé . Conseillers municipaux	Gérone		8 ans	7000 L.B
Paroissiale de Figueras	Sainte Croix et Sainte Madeleine	18/05/1665	Domènec Rovira « el Major » et Miquel Llavina	.Particulier : Miquel Grimosach	Gérone		10-11 mois	250 L.B
Paroissiale de Figueras	St.Jean,Ste Lucie et St Martien	28/06/1665	Joan Boris	.Prêtre .Particulier : Miquel Sans.	Gérone		3 mois	57 L.B
Paroissiale Sta Suzanna del Mercadal Gérone	Ste Suzanne	15/12/1666	Domènec Rovira	.Recteur .Fabrique	Gérone		-	900L.B.
Paroissiale de Llagostera	Saint Isidore	1/11/1667	Joan Boris	.Confrérie de saint Isidore .Municipalité	Gérone		6 mois	140 L.B
Chapelle de « La mare de Deu de la Salut » de Sant Feliu de Pallerols	« Mare de Deu de la Salut »	19/03/1669	Jeroni Mons	.Particulier : Pedro Planella y de Cruillas	Gérone		6 mois	25 L.B en argent
Paroissiale de Llagostera	Vierge du Rosaire	02/02/1671	Domènec Rovira « el menor »	.Confrérie du Rosaire	Gérone		1 an	400 L.B
Collégiale Sant Feliu de Gérone	Des désemparés	20/09/1677	Francesc Generes	.La confrérie de la Vierge des désemparés de St.Feliu	Gérone		4 ans	600 L.B.
Paroissiale de Llagostera	St Félix	16/08/1681	Miquel Llavina	.Prêtre .Fabrique .Municipalité	Gérone		7 ans	2775L.B
Paroissiale de Guarriguella	Sainte Eulalià	30/08/1683	Jaume Ribot Josep Romeu	.Municipalité de Guarriguella	Gérone		3-4 mois	95 doblas or= 522 L.B.5 s.
Chapelle de la Vierge de « Salines » Paroisse de Maçanet de Cabrenys	Vierge de « Salines »	22/02/1684	Antoni Riera	.Fabrique	Gérone		5 mois	20 doblas or=110 L.B.

Paroissiale de Castelló d'Empuries	Saint Sébastien	25/08/1685	Salvador Espasa	.Municipalité de Castelló d'Empuries.	Gérone		5 mois	30doblas or=165 L.B
Paroissiale de Saldet	Ste Eugénie	30/06/1686	Pere Perdigo i Salom et Pere Perdigo	.Fabrique	Gérone		2 mois et demi	30 <i>doblas</i> d'or=165 L.B.
Paroissiale de Albanya	Saint Pierre	02/02/1688	Jaume Cortada	.Prêtre .Fabrique	Gérone		-	15 <i>doblas</i> = 82, 5 L.B.
Paroissiale Cellera de Angles	Maître-autel	24/08/1688	Antoni Barnoya	.Fabrique .Particuliers	Gérone		3 ans	700 L.B.
Couvent de la « Mercè » de Vic	Maître-Autel	29/06/1690	Pau Costa Joan Vila	.Communauté religieuse.	Vic	1 ^{er} contrat destiné à la fabrication de certaines pièces du retable : socle, piédestal, tabernacle et degrés du retable.	11 mois	300 L.B, 10 Sous
Paroissiale de Rosas	Maître-Autel	24/01/1691	Antoni Riera	.Municipalité .Particuliers	Gérone		6-7 mois	150 <i>doblas</i> or=825 L.B.
Paroissiale St.Vicenç de Rupjà	« Crist » et Maître-Autel	21/10/1691	Joan Roig, père et fils	.Particulier : prêtre Vicens Massanet par le biais de son exécuteur testamentaire	Gérone	Fabrication du retable du Christ et agrandissement du retable du maître-autel	13 mois	600 L.B
Paroissiale de Ventalló	Saint Michel	02/03/1694	Antoni et Mariano Riera	.Municipalité .Fabrique	Gérone		6-7 mois	800 L.B
Couvent Sta Maria de Gracia d'Empuries		31/03/1696	Francisco Santacruz	Prieur	Gérone		18 mois	550L.B.
Paroissiale de Castelló d'Empuries	St Laurent	24/03/1698	Joan Torras	.Prêtres . Confrérie st Laurent	Gérone		4 mois	440 L.B
Paroissiale de Sta Maria de Seva	« Crist »	03/05/1699	Pau Costa	.Prêtre .Fabrique	Vic		-	275 L.B
Cathédrale de Vic	Saint Benoît	07/07/1699	Pau Costa	.Chapitre .Fabrique	Vic		-	550 L.B
Couvent de la « Mercè » de Vic	Maître-Autel	24/06/1700	Joan Francesc Morato	.Confrérie de St.Eloy,St.Honorat St.Eulalie, administrateurs de la chandelle perpétuelle.	Vic	2 ^{ème} contrat faisant suite au premier daté de 1690, pour terminer les travaux de construction du retable.	6 ans	700 L.B

Paroissiale de Taradell	Vierge des femmes de Taradell	18/12/1701	Pau Costa	.Association de « <i>les dones de Taradell</i> »	Vic		11 mois	250 L.B
Couvent des carmélites déchaussées de Vic	Maître-Autel	10/02/1703	Pau Costa	.Abbesse .Communauté religieuse	Vic		11 mois	900 L.B
Paroissiale d'Olot	Vierge du Rosaire	16/01/1704	Pau Costa	.Confrérie du Rosaire	Gérone		3 ans	2000 L.B
Paroissiale de Sant Ponç d'Aulina	St « <i>Ponç</i> »	22/02/1704	Josep Cortada	.Recteur .Fabrique	Gérone		10 mois	20 <i>doblas</i> or= 107 L.B
Chapelle de Sant Llorenç de Llagostera	Maître-Autel	08/09/1705	Francesc et Joan Julià	.Fabrique de la chapelle	Gérone		10 mois	165 L.B
Paroissiale d'Arenys de Mar	Maître-Autel	18/08/1706	Pau Costa	.Prêtres .Fabrique	Gérone		8 ans	600 <i>doblas</i> = 3200 L.B.
Paroissiale de Cassà de la Selva	Vierge de « <i>les Sogues</i> »	02/01/1707	Pau Costa	.Municipalité .Administrateurs de la chapelle	Gérone		8 mois	260 L.B
Paroissiale d'Olot	Saint Joseph	11/04/1707	Josep Cortada	.Confrérie de Saint Joseph	Gérone	Contrat initial	–	950L.B
Monastère Santa Clara de Gérone	Immaculée Conception	09/01/1708	Pau Costa	.Municipalité	Gérone		1 an	500 L.B.
Paroissiale de Palafrugell	St Martin de Tours	11/07/1708	Pau Costa	.Prêtres .Fabrique	Gérone	Contrat qui sera annulé en 1710 en faveur d'un autre	6 ans	3000 L.B
Cathédrale de Gérone	Saint Yves et Saint Honorat	11/07/1709	Joan Torras	.Chanoine de la cathédrale : Ignasi Bofill	Gérone		6-7 mois	80 <i>doblas</i>
Paroissiale de Torrentbó	Sainte Cécile	03/01/1710	Francesc et Joan Julià	.Chanoine de la cathédrale : Joan Gualba	Gérone		18 mois	200 L.B
Monastère Sant Domènec de Gérone	Saint Thomas d'Aquin	03/10/1710	Joan Torras	.Prieurs .Bénéficiaires de la chapelle	Gérone	Contrat concernant l'agrandissement du retable	5 mois	260 L.B
Paroissiale de Palafrugell	Maître-Autel	02/11/1710	Pau Costa	.Prêtres .Municipalité .Fabrique	Gérone	2 ^{ème} contrat définitif	6 ans	5500 L.B
Cathédrale de Gérone	Immaculée Conception	24/11/1710	Pau Costa	.Chanoine de la cathédrale : Cristofol Rich	Gérone		18 mois	600 L.B
Paroissiale de St.Esteve d'en Bas	Saint Etienne	1710 ? 1715 ?	Pau Costa	.Fabrique	Gérone	Travaux apparemment interrompus pendant la guerre de Succession.		1000 L.B
Cathédrale de Gérone	Saint Raphaël	1718	Pere Costa i Casas	.Chanoine de la cathédrale : Emanuel Cayetano de Ferrer	Gérone			214 L.B.*

Couvent Sta Clara de Vic	–	08/02/1721	Josep Sunyer Jacint Moreto	.Abbesse .Communauté religieuses	Vic		–	2000 L.B
Paroissiale de Cadaquès	Maître-Autel	23/11/1723	Pau Costa Joan Torras	.Municipalité	Gérone	Contrat initial	–	4500 L.B
Paroissiale d'Olot	Saint Joseph	05/06/1726	Pau Costa	.Confrérie Saint Joseph	Gérone	Suite travaux de fabrication	1 an	600 L.B
Monacale du monastère de Sant Bartolomé de Peralada	St Barthélémy	14/09/1726	Pere Costa i Casas	.Communauté religieuse	Gérone		3 mois	260L.B
Paroissiale de Cadaquès	Maître-Autel	31/03/1727	Joan Torras	.Municipalité	Gérone	Contrat de fin de travaux du retable, après le décès de Pau Costa	2 ans	700 L.B
Paroissiale d'Olot	Saint Joseph	15/04/1727	Francesc de Borge Francesc Escarpenter	.Confrérie Saint Joseph	Gérone	Contrat de fin de travaux de fabrication du retable	1 an	410 L.B
Eglise Sant Lluc de Gérone	Maître-autel + 4 petits retables	29/11/1727	Jacint Moreto	.Prêtres bénéficiaires	Gérone		1 an et demi	360 <i>doblas</i> = 365L.B. 12 S.
Paroissiale de Taradell	Vierge du Rosaire	25/04/1728	Sagimon Pujol (père et fils)	.Recteur .Confrérie du Rosaire	Vic		–	360L.B. + 1 <i>roba</i> colle.
Paroissiale de Folguerolles	Maître-Autel	04/09/1735	Sagimon Pujol(père et fils)	.Paroisse .Recteur .Fabrique	Vic		–	500 L.B
Paroissiale de Sant Feliu de Guixols	Maître-Autel	23/01/1752	Bernat Blanxart	.Fabrique	Gérone	Fabrication du tabernacle	–	100 L.B
Monacale du Monastère de Camprodon	Maître-Autel	10/02/1769	Jaume Divi	.Abbé	Gérone		7 mois	1000 L.B

* Le contrat de fabrication et de dorure du retable du Prieuré de la Vierge de l'Om de Masarac daté de 1644, figure dans ce tableau car l'artiste en titre est un sculpteur et a dû donc probablement sous-traiter les travaux de dorure de l'œuvre. Dans le tableau suivant, annexe n°327, qui récapitule les contrats de peinture et de dorure figurent également quelques contrats de fabrication et de dorure. Ils sont répertoriés dans ce tableau car les artistes titulaires des contrats sont des peintres-doreurs et devront donc théoriquement sous-traiter les travaux de fabrication.

* Le contrat n'a pas été localisé. Les données concernant le prix proviennent des Actes capitulaires.

TABLEAU 3

TABLEAU RECAPITULATIF DES CONTRATS DE PEINTURE ET DE DORURE DE RETABLES DE 1594 à 1750

Eglises	Retables	Dates	Doreurs	Commanditaires	Diocèses	Commentaires	Délais	Prix
Paroissiale de Mollet de Peralada	Saint Cyprien	15/09/1594	Joan Mazier	.Particuliers	Gérone		8 mois	160L.B
Paroissiale de Llers	Vierge du Rosaire	25/08/1596	Joan Mazier	.Consuls .Confrérie du rosaire .Fabrique	Gérone		1 an	90 L.B
Paroissiale de Cartellá	Vierge du rosaire	Mars 1599	Joan Baptista Toscano	.Fabrique .Confrérie du Rosaire .Un particulier : Narcis Valenti	Gérone		1 an	150 L.B.
Chapelle Privée de Figueras	Saint Ignace	18/01/1600	Joan Baptista Toscano	.Particulier : Ignasi Prats	Gérone		3-4 mois	50L.B
Paroissiale d'Agullana	Maître-Autel	09/12/1600	Francesc Borgonyó et Rafel Andreu	.Consuls . Fabrique	Gérone		2 ans et demi	450 L.B
Monastère de la vierge du Carme d'Olot	Ste Lucie	14/03/1601	Jaume Vilanova	.Particulier : Anthoni Conyach	Gérone	Le peintre doit faire faire le retable à sa charge. Le prix de fabrication est compris dans celui proposé pour le contrat de dorure	4 mois	24 L.B.
Paroissiale de Garriguella	Ste Eulalie	06/12/1601	Gaspar Payrachs	.Municipalité .Fabrique	Gérone		1 an	300 ducats = 360 L.B + Six « <i>quarts</i> » de blé
Paroissiale de La Pinya	Vierge du Rosaire	22/09/1602	Antoni Jaume Vilanova	.Confrérie du Rosaire .Fabrique	Gérone	Contrat de fabrication et de dorure du retable	7 mois	34 L.B.
Couvent St.Domènec de Castelló d'Empuries	St. Hyacinthe	09/12/1602	Francesc Rago	.Confrérie de saint Hyacinthe	Gérone		8 mois	60 L.B
Paroissiale d'Arenys d'Empordà	Vierge du Rosaire	26/02/1604	Gaspar Payrachs	.Fabrique	Gérone	Contrat de dorure du retable, d'une image et du tabernacle	9 mois	70 L.B
Paroissiale de Saus	Vierge du Rosaire	06/08/1604	Gaspar Payrachs	.Fabrique .Confrérie du Rosaire	Gérone		4 mois et demi	50L.B + 8 « <i>quarts</i> » de blé barcelonais

Paroissiale de St Michel Sa-Cot	St Jean Baptiste	6/04/1606	Antoni Jaume Vilanova	.Recteur .Fabrique	Gérone	Contrat de dorure du retable+ fabrication de certaines pièces	4 mois	46 L.B.
Paroissiale St.Vicenç de Llançà	Vierge du Rosaire	27/04/1606	Gaspar et Eléonor Payrachs	.Confrérie du Rosaire	Gérone		1 an	150 L.B.
Paroissiale de Beuda	Evangéliste Saint Jean	01/03/1607	Gaspar Payrachs	.Fabrique	Gérone	Contrat dorure de certaines pièces du retable	18 mois	105 L.B.
Paroissiale de sant Llorenç de la Muga	Sainte Anne	09/02/1610	Gaspar Payrachs	.Prêtre bénéficiaire du culte de ste Anne : Andreu Figueres	Gérone		-	70 L.B.
Paroissiale de Beget	Vierge du Rosaire	10/02/1610	Jaume Vilanova	.Fabrique	Gérone	Dorure du retable+Image de la Vierge du Rosaire+figures de st. Pierre et de st Paul+quelques détails architectoniques	3 à 4 mois	30L.B
Paroissiale de Santa Pau	Vierge du Rosaire	20/02/1611	Joan Sanches Galindo	.Confrérie du Rosaire .Fabriques de Sta Pau, st Marti et de la Vierge des Archs.	Gérone		16 mois	235 L.B.
Paroissiale de Cogolls	Sainte Madeleine	01/03/1614	Antoni Jaume Vilanova	.Fabrique .Administrateurs du bassin de sainte Madeleine	Gérone	Contrat de travaux de dorure et de travaux de nettoyage de l'œuvre	1 à 2 mois	14 L.B. 4 S.
Paroissiale de Maçanet de Cabrenys	Vierge du Rosaire	16/07/1615	Gaspar Payrachs	.Confrérie du Rosaire .Consuls .Fabrique	Gérone		2 mois	80 L.B.
Paroissiale de Vilamalla	Vierge du Rosaire	18/02/1616	Gaspar Payrachs	.Fabrique	Gérone		4 mois	100L.B
Paroissiale St.Pere de Figueras	Saint Hyacinthe et Saint Raymond	27/10/1616	Gaspar Payrachs	.Confrérie « <i>dels Glorios St Jacint y Sant Ramon</i> »	Gérone		-	Paiement au fur et à mesure des besoins des travaux
Paroissiale de St.Jaume d'Espollá	Vierge du Rosaire	27/07/1618	Gaspar Payrachs	.Particuliers	Gérone		5 mois	100L.B.
Paroissiale de Palamos	Vierge du Rosaire	02/01/1620	Jaume Gali	.Confrérie du Rosaire .Fabrique	Gérone	Contrat initial : Prix des travaux à l'appréciation des experts de l'œuvre à raison de 15 L.B. jusqu' au terme de ce dernier.	8 mois	Evaluation de ce dernier selon l'expertise des travaux
Paroissiale de Vilafant	St Cyprien	21/02/1621	Gaspar Payrachs	.Fabrique	Gérone		7 mois	50 L.B.
Paroissiale del Far d'Empordà	Sainte Catherine d'Alexandrie	08/07/1621	Gaspar Payrachs	.Fabrique	Gérone		5 mois	55 L.B

Monastère de Sant Pere de Rodes	Vierge du rosaire et Saint Benoît	21/12/1621	Gaspar Payrachs	.Abbé	Gérone	Dorure et peintures de certains éléments qui conformément les 2 retables.	2 mois et demi	36 L.B
Paroissiale de Vilafant	Saint Cyprien	16/10/1622	Gaspar Payrachs	.Recteur .Fabrique	Gérone	Contrat de dorure de la corniche du retable	6 mois	40 L.B
Paroissiale de Palamos	Vierge du Rosaire	03/07/1625	Andrea Pavoni	Jaume Gali , précédent titulaire du contrat initial	Gérone	Contrat de fin de travaux de dorure passé entre Jaume Gali et le nouveau doreur : Andrea Pavoni	3 mois	100 L.B
Paroissiale de Colltort	Vierge du Rosaire	3/10/1625	Jaume et Pere Vilanova (père et fils)	.Confrérie du rosaire .Fabrique	Gérone		7 mois	70 L.B.
Paroissiale de L'Estrada d'Agullana	Saint Nicolas	12/02/1626	Gaspar Payrachs	.Fabrique	Gérone		6 mois	60 L.B.
Paroissiale de Vilafant	Saint Cyprien	07/03/1627	Gaspar Payrachs	.Fabrique	Gérone	Complément de dorure	1 an	60 L.B
Monastère Vierge du Carme Olot	Vierge du Carme	06/07 /1627	Jaume et Pere Vilanova	.Confrérie de l'Immaculée Conception .Prieur	Gérone	Peinture et dorure de l'image de la Vierge+ niche + séraphins.	5 mois	50 L.B.
Paroissiale de Sant Miquel de Pera	Vierge du Rosaire	30/08/1627	Jaume Vilanova	.Confrérie du Rosaire	Gérone	Contrat de fabrication et de dorure du tabernacle	10 jours	20 L.B.
Paroissiale d'Agullana	Vierge du Rosaire	11/05/1628	Gaspar et Miquel Payrachs	.Confrérie du Rosaire	Gérone		5 mois	150 L.B
Monastère des Capucins Olot	-	8/01/1630	Batista Palma	Particulier : Joan Coll Ferrer	Gérone	Contrat de fabrication + dorure	7 mois	125L.B.
Paroissiale De Begudà	Sainte Eulalie + Vierge du Rosaire	15/08/1630	Jaume et Pere Vilanova et Joan Monlaurò	.Recteur .Confrérie du Rosaire .Fabrique	Gérone	Dorure de deux retables	8 mois	350 L.B.
Monastère des Capucins de Blanes	Sainte Anne	16/01/1631	Batista Palma	Particulier : Francesch Ros	Gérone	Contrat de fabrication +dorure	4 mois et demi	125 L.B.
Paroissiale de Batet	Saint Jean Baptiste, saint Isidore et saint Roc	06/01/1632	Jaume Vilanova et Ramon Planella	.Prêtres .Fabrique .Consuls	Gérone		6 mois	150 L.B.
Paroissiale de Cogolls	Vierge du Rosaire	08/02/1632	Geronim Barilles	.Fabrique	Gérone		7 mois	60 L.B
Paroissiale d'Olot	Saint Etienne	28/11/1632	Jaume Vilanova et Geronim Barilles	.Confrérie de saint Etienne .Particuliers	Gérone	Contrat de dorure de :Image de st Etienne+niche+anges+corniches+pilastres+colonnes	5 mois	180 L.B.

Paroissiale del Far d'Empordà	Maître-Autel	20/04/1636	Gaspar Payrachs	.Recteur .Fabrique	Gérone	Contrat de dorure du tabernacle et des degrés du retable	3 mois	28 L.B
Paroissiale de St.Joan les Fonts	Saint Jean	13/05/1636	Jaume Vilanova	.Fabrique	Gérone	Dorure de la moitié du retable	4 mois	50 L.B.
Paroissiale de Vila-Sacra	Saint Isidore	14/05/1638	Gaspar Payrachs	.Confrérie de Saint Isidore	Gérone		2 mois et demi	28 L .B
Paroissiale de St. Joan les Fonts	Saint Jean	13/10/1638	Jaume Vilanova	.Fabrique.	Gérone		8 mois	80 L.B.
Paroissiale du Prieuré de la Vierge de l'Om de Masarac	Vierge de l'Om	21/05/1643	Miquel Payrachs	.Municipalité	Gérone	Contrat de fabrication et de dorure du retable	5 mois	100 ducats= 120 L.B.
Paroissiale de Figueras	Ste Lucie et ste Ursule	03/12/1644	Miquel Payrachs	.Confrérie sainte Lucie de Figuéras	Gérone	Contrat de fabrication et de dorure	1 an	140 L.B.
Paroissiale de Figueras	« <i>Santissim nom de Jesus</i> »	30/12/1648	Miquel Payrachs	.Confrérie du « <i>Santissim nom de Jesus</i> »	Gérone	Contrat de fabrication et de dorure du retable	-	345 L.B.
Paroissiale d'Empúries	Saint Isidore	09/01/1650	Miquel Payrachs	.Municipalité	Gérone		3 mois	450 L.B
Paroissiale de Les Encies	Saint Jean Baptiste et de l'évangeliste Saint Jean	24/08/1670	Segimon Bartrana	.Recteur .Particuliers	Gérone		7-8 mois	250 L.B
Paroissiale de Llagostera	Vierge du Rosaire	10/10/1676	Josep Veciana	.Municipalité .Confrérie du Rosaire	Gérone	Contrat de fin de travaux de dorure	18 mois	260 L.B.
Monastère de Sant Pere de Galligans de Gérone	Saint Benoît	12/02/1677	Josep Dauaros	.Abbé	Gérone		6 mois	425 L.B.
Paroissiale de Sadernes	Ste Cécile	13/11/1680	Hilari Carùs	.Fabrique	Gérone		6 mois	225 L.B.
Paroissiale de Rupíá	Maître-autel	09/02/1688	Salvador et Bernat Colobran	.Particulier : prêtre Vicens Massanet	Gérone		10 mois	910 L.B.
Paroissiale de Calella	Christ	14/08/1690	Joan Moxi	.Particulier : Joan de Argila	Gérone		-	240 L.B.
Paroissiale de Rupíá	Christ +Maître-Autel	18/02/1693	Salvador et Bernat Colobran	.Particulier : prêtre Vicens Massanet	Gérone	Contrat de dorure+ modification du Maître-Autel	6-7 mois	600 L.B
Paroissiale de Begur	Maître-autel	10/05/1696	Josep Crusells et Pere Blanxart	.Municipalité .Recteur .Fabrique	Gérone	Contrat de fin de travaux de dorure du retable suite au décès de Veciana , doreur titulaire du contrat initial daté du 16/11/1692.	7 mois	230 L.B.

						(Délai de 4 ans, pour des travaux d'un montant total de 1650 L.B).		
Paroissiale de Rupiá	Vierge du Rosaire	07/06/1701	Joan Moxi	.Particulier : prêtre Vicens Massanet	Gérone		–	350 L.B
Paroissiale de Cassá de la Selva	Saint Martin	7/04/1711	Bernat et Andreu Colobran + Antoni et Joaquim Soler	.Fabrique	Gérone	Fin de travaux de dorure du retable	3 ans	1600 L.B.
Paroissiale d'Arenys de Mar	Maître-Autel	03/07/1711	Arasme Vinyals	.Prêtres administrateurs de la Fabrique des églises d'Arenys de Mar et de St Marti	Gérone		5 ans	450 doblas= 2520 L.B.
Paroissiale St.Esteve d'Olot	Vierge du rosaire	05/02/1719	Antoni et Joaquim Soler i Colobran et Josep Viguet	.Confrérie du rosaire . Un particulier : Mariana Alsina par le biais de ses exécuteurs testamentaires	Gérone	A noter la participation du doreur Josep Viguet d'Olot	2 ans	200 doblas= 1825 + 840 l.B= 2665 L.B.
Paroissiale De Folgueroles	Christ	22/08/1728	Francisco Basil	.Fabrique	Vic			105L.B 12 S.
Paroissiale de Llagostera	Saint Félix	29/08/1729	Felix Pi	.Chanoine Jaume Codolar, de la cathédrale de Gérone .Municipalité .Fabrique .Particulier	Gérone		4 ans	2700 L.B.
Paroissiale de Sant Feliu de Guixols	Maître-Autel	15/12/1750	Ambros Colobran	.Municipalité	Gérone		4 ans	2450 L.B

TABLEAU 4

TABLEAU DES QUALIFICATIONS PROFESSIONNELLES

ANNEES	RETABLES	ARTISTE	STATUT PROFESSIONNEL
1580	Maître-Autel Palamos	Juan Ballester	« Imaginaire y escultor »
1587	Vierge du Rosaire Palamos	Bernadi Carbonell	« scultor »
1594	Vierge du Rosaire Chapelle St Vincent Regencos	Monserrat Perdigo	« fuster »
1597	St Jacint Monastère des Prédicateurs Empuries	Rafel Oliu	« fuster » ²
1597	Maître-autel Eglise paroissiale Castelló d'Empuries	Rafel Oliu	« fuster »
1598	Sta Eulalia Eglise paroissiale Gariguella	Rafel Oliu	« fuster »
1600	Chapelle Privée d'Ignasi Prat Figueras	Joan Baptista Toscano	« pintor »
1600	Maître-autel Eglise paroissiale Agullana	Francesch Borgonyó Rafel Andreu	« pintors »
1600	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Vilasacra	Bartomeu de la Paz	« pictorem »
1601	Sainte Lucie Monastère du Carme d'Olot	Jaume Vilanova	« pintor » ³
1601	Maître-autel Eglise paroissiale Gariguella	Gaspar Payrachs	« pintor »
1602	Monastère St François Castelló d'Empuries	Arnau Rochafort	« fuster »
1602	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale de Santa Pau	Joan Pujades	« entallador o fuster »
1602	Vierge du Rosaire Egl. Paroiss. la Pinya	Antoni Jaume Vilanova	« pintor » ⁴
1602	Saint Jacinthe Couvent saint Dominique Castelló d'Empúries	Francesch Rago	« pintor »
1603 ⁵	Maître-autel Eglise paroissiale Darnius	Gaspar Payrachs	« pintor »
1604	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Arenys d'Empordá	Gaspar Payrachs	« pintor »
1604	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Saus	Gaspar Payrachs	« pintor »
1606	Saint Jean Baptiste Eg. paroissiale de St Miquel de ça Cot	Antoni Jaume Vilanova	« pintor »

² Etant donné que les catégories professionnelles des métiers de la construction étaient regroupées sous une même confrérie, et que la différence entre les diverses spécialités des métiers du bois n'étaient pas définies, le mot « fuster » pouvait sous-entendre le métier de la sculpture, de la menuiserie, de l'imagerie. Le « fuster » était l'artisan des métiers du bois.

³ Sur le contrat il est notifié que Jaume Vilanova doit faire fabriquer le retable, « (...) lo dit mestre Jaume Vilanova ha de fer fabricar un retaule de enfustament desta manera (...) » ; CD-1, annexe n°22, p. 1236

⁴ A noter qu'il fabrique ou qu'il fait fabriquer le retable et effectue les travaux de dorure et de peinture de l'œuvre.

⁵ Données répertoriées sur un reçu de dorure daté de 1603. On peut supposer que le contrat de dorure de l'œuvre se situe entre 1600 et 1603, CD-R 1, annexe n°25, p.1241.

1606	Maître-autel Eglise paroissiale de Riudaura	Joan Pujades	« fuster y entallador »
1606	Vierge du Rosaire Vilabertran	Rafel et Joseph Oliu (père et fils)	« fustés »
1606	Sta Anna St Llorens de la Muga	Rafel Oliu	« fuster »
1606	Maître-autel Eglise paroissiale de Riudaura	Joan Pujades	« fuster y entellador »
1606	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Llançá	Gaspar et Eleonor Payrachs	« pintor »
1607	Saint Jean-Baptiste Eglise paroissiale Beuda	Gaspar Payrachs	« pintor »
1608	Chapelle église paroissiale Bordils	Pere Perdigó	« fuster y imaginayre »
1608	Eglise paroissiale Vilamalla	Baldiri Vilar	« fuster »
1610	Saint Anne Eglise paroissiale Sant Llorenç de la Muga	Gaspar Payrachs	« pintor »
1610	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Beget	Jaume Vilanova	« pintor »
1611	Monastère de la Vierge du Carme D'Olot	Domingo Casamira	« escultor »
1611	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Santa Pau	Joan Sanches Galindo	« pintor »
1614	Sainte Madeleine Eglise paroissiale Cogolls	Antoni Jaume Vilanova	« pintor »
1615	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Maçanet de Cabrenys	Gaspar Payrach	« pintor »
1615	Vierge du Rosaire Palamos	Rafel et Joseph Oliu (père et fils)	« fusters »
1616	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Vilamalla	Gaspar Payrachs	« pintor »
1616	Saint Jacinthe et saint Raymond Eglise paroissiale Figueras	Gaspar payrachs	« pintor »
1618	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Espolla	Gaspar Payrachs	« pintor »
1618	Maître-autel Olot	Domingo Casamira	« Imaginayra »
1620	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Palamos	Jaume Gali	« pintor »
1621	Maître-autel Eglise paroissiale Vilafant	Gaspar Payrachs	« pintor »
1621	Sainte Catherine El Far d'Empordá	Gaspar Payrachs	« pintor »
1621	Vierge du Rosaire Saint Benoît Monastère de Sant Pere de Rodas	Gaspar Payrachs	« pintor »
1623	Maître-autel Monastère du Carme Olot	Domingo Casamira	« sculptor »
1625	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Palamos	Andrea Pavoni	« pintor »
1625	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Colltort	Jaume et Pere Vilanova	« pintors »
1627	Sta Eulalia Eglise paroissiale de Begudà	Gabriel Mon	« fuster »

1627	Maître-autel Eglise paroissiale Vilafant	Gaspar Payrachs	« <i>pintor</i> »
1627	Maître-autel Monastère du Carme Olot	Jaume et Pere Vilanova	« <i>pintors</i> »
1628	St Jacques et St Isidore Eglise paroissiale St Iscle de Colltort	Joan et Josep Pujades (Père et fils)	_____
1628	Saint Isidore Paroissiale d'Olot	Gabriel Mon	« <i>scultor</i> »
1630	Maître-autel Monastère des Capucins Olot	Batista Palma	« <i>pintor</i> »
1630	Sainte Eulalie Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Beguda	Jaume et Pere Vilanova Joan Monlauró	« <i>pintors</i> »
1631	Maître-autel Monastère des Capucins Blanes	Batista Palma	« <i>pintor</i> »
1632	Saint Jean Baptiste Eglise paroissiale Batet	Jaume Vilanova Ramon Planella	« <i>pintors</i> »
1632	Saint Stéphane Eglise paroissiale Olot	Jaume Vilanova Geronim Barilles	« <i>pintors eo dauradors</i> »
1632	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Cogolls	Geronim Barilles	« <i>pintor</i> »
1633	Maître-autel Eglise Vierge del Tura Olot	Domingo Casamira	« <i>scultor</i> »
1634	Tabernacle retable de la Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Riudaura	Gabriel Mon	« <i>fuster</i> »
1636	Maître-autel Eglise paroissiale El far d'Empordá	Gaspar Payrachs	« <i>pintor</i> »
1637	St Isidore Eglise paroissiale Vila-Sacra	Quirze Darder	« <i>scultor y fuster</i> »
1638	Saint Jean Eglise paroissiale Sant Joan Les Fonts	Jaume Vilanova	« <i>pintor</i> »
1638	Saint Isidore Eglise paroissiale Vila-Sacra	Gaspar Payrachs	« <i>pictor</i> »
1638	Saint Pierre et saint Isidore Eglise paroissiale Llançá	Bernat Sauch	« <i>pictor</i> »
1641	Monastère saint François Chapelle saint Diego Gérone	Joan Boris	« <i>sculptor</i> »
1642	St Sébastien, chapelle vierge de Piété De Pont Major	Luis Giralt	« <i>fuster</i> »
1643	Vierge de l'Om Prieuré de Masarac	Miquel Payrachs	« <i>pintor</i> » ⁶
1644	Prieuré de Masarac	Joan Boris	« <i>Sculptor</i> »
1644	Stes Lucie et Ursule Eglise paroissiale Figueras	Miquel Payrachs	« <i>pintor</i> »
1648	Christ Eglise paroissiale Figueras	Miquel Payrachs	« <i>pintor</i> »
1650	Vilamalla	Antoni Lloberas	« <i>fuster</i> »

⁶ Dans les contrats de fabrication des retables, la qualification professionnelle de Miquel Payrach est celle de peintre/doreur. Or si on se réfère aux contrats dont il est l'exécutant, on constate qu'il prend en charge la fabrication et la dorure de l'œuvre, en faisant fabriquer le retable et prenant en charge le coût de fabrication de l'œuvre : « (...) *haurà de fer fer, fabricar, sculpir* (...) », contrat du retable du maître-autel de la Vierge de l'Om du Prieuré de Masarac, CD-R 1, annexe n°88 p. 1344.

1650	Saint Isidore Eglise paroissiale Empúries	Miquel Payrachs	« pintor »
1652	St Sébastien Chapelle St Sébastien Figueras	Antoni Lloberas	« fuster »
1653	Maître-autel Eglise paroissiale Vall de Bianya	Joan Pera Giralta Joan Cortina Josep Sola	« manusers y scultors » « manusers y scultors » « fuster »
1657	Maître-autel Eglise paroissiale St.Feliu de Guixols	Domènec Rovira « el Major »	« sculptor »
1665	Ste Madeleine et sainte Croix Figueras	Domènec Rovira « el Major » et Miquel Llavina	« escultors »
1665	Sts Jean , Lucie, Martial Eglise paroissiale Figueras	Joan Boris	« arquitector »
1666	Maître-autel Eglise de Sta Suzanna del Mercadal Gérone	Domènec Rovira « el Major »	« scultor »
1667	St Isidore Chapelle Llagostera	Joan Boris	« escultor »
1669	Virgen de la Salut Eglise paroissiale St.Feliu de Pallerols	Jeroni Mons	« scultor »
1670	Saint Jean Baptiste Eglise paroissiale Les Encies	Segimon Bertrana	« Dorador »
1671	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Llagostera	Domènec Rovira « el Menor »	« escultor »
1676	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Llagostera	Josep Veciana	« Daurador »
1677	Saint Benoît Moastère Sant Pere de Galligans Gérone	Josep Dauaros	« Daurador »
1677	Des désemparés Collégiale Saint Feliu Gérone	Francesc Generes	« scultor »
1680	Sainte Cécile Eglise paroissiale Sadernes	Hilari Carús	« pintor y dorador »
1681	Maître-autel Eglise paroissiale Llagostera	Miquel Llavina	« scultor »
1683	Sta Eulalia Eglise paroissiale Gariguella	Jaume Ribot et Josep Romeu	« escultors »
1684	Vierge des Salines Maçanet de Cabrenys	Antoni Riera	« mestre escultor »
1685	St Sébastien Eglise paroissiale Castello d'Empuries	Salvador Espasa	« escultor »
1686	Santa Eugenià Eglise paroissiale Saldet	Pere Perdigó y Salom et Pere Perdigó	« mestre scultor » « scultor »
1688	St Pierre Eglise paroissiale Albanya	Jaume Cortada	« escultor »
1688	Maître-autel Paroissiale Cellera de Angles	Antoni Barnoya	« escultor »
1688	Maître-autel Eglise paroissiale Rupia	Salvador et Bernat Colobran	« dauradors »
1690	Maître-autel Couvent de la Merced Vic	Pau Costa et Joan Vila	« escultors »
1690	Christ Eglise paroissiale Calella	Joan Moxi	« daurador »

1691	Maître-autel Eglise paroissiale Rosas	Anthoni Riera	« <i>escultor</i> »
1691	Christ+Modif.maître-autel Eglise paroissiale Rupia	Joan Roig et Joan Roig (père et fils)	« <i>escultors</i> »
1693	Christ Maître-autel Eglise paroissiale Rupia	Salvador et Bernat Colobran	« <i>deauradors</i> »
1694	St.Michel Eglise paroissiale Ventalló	Anthoni et Mariano Riera (père et fils)	« <i>mestre escultor</i> »
1696	Sta Maria de Gracia Empuries	Francisco Santacruz	« <i>escultor</i> »
1696	Maître-autel Eglise paroissiale Begur	Josep Crusells Pere Blanxart	« <i>Jovens dauradors</i> »
1698	St Llorenç Chapelle Conf.st.Llorenç Martyr-Castello d'Empuries	Joan Torres	« <i>escultor</i> »
1699	Sta Maria de Seva	Pau Costa	« <i>escultor</i> »
1699	St Benoît Cathédrale Vic	Pau Costa	« <i>escultor</i> »
1700	Maître-autel (suite travaux) Couvent de la Merced Vic	Joan Francesc Morato	« <i>mestre escultor</i> »
1701	Retable de « La mare de Déu de les Dones » Eglise paroissiale Taradell	Pau Costa	« <i>escultor</i> »
1701	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Rupia	Joan Moxi	« <i>daurador</i> »
1703	Maître-autel Couvent des Carmélites déchaussées Vic	Pau Costa	« <i>mestre escultor</i> »
1704	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Olot	Pau Costa	« <i>mestre escultor</i> »
1704	St Ponç Eglise paroissiale Sant Ponç d'Aulina	Josep Cortada	« <i>sculptor</i> »
1705	Maître-autel Chapelle Llagostera	Francesc et Joan Julià (père et fils)	« <i>mestres scultors</i> »
1706	Maître-autel Eglise paroissiale Arenys de Mar	Pau Costa	« <i>escultor</i> »
1707	Vierge des « Sogues » Eglise paroissiale Cassa de Selva	Pau Costa	« <i>mestra esculptor</i> »
1707 à 1727	St Joseph Eglise paroissiale Olot	Retable fabriqué en plusieurs étapes et par différents intervenants : Josep Cortada Joan Alzina Pau Costa Francesc de Borge et Francesc Escarpanter	« <i>escultor</i> »
1708	Maître-autel Monastère de Santa Clara Gérone	Pau Costa	« <i>escultor</i> »
1708	Maître-autel Eglise paroissiale de Palafrugell (annulé en faveur d'un second contrat de 1710)	Pau Costa	« <i>escultor</i> »
1709	St Yves et Honoré Cathédrale Gérone	Joan Torras	« <i>escultor</i> »

1710	St Cécile Eglise paroissiale Torrentbo	Francesc et Joan Julià (père et fils)	« <i>escultors</i> »
1710	St. Thomas d'Aquin (Modif) Couvent St Dominique Gérone	Joan Torras	« <i>escultor</i> »
1710	Maître-autel Eglise paroissiale Palafrugell	Pau Costa	« <i>escultor</i> »
1710	Immaculée Conception Cathédrale Gérone	Pau Costa	« <i>escultor</i> »
1711	Maître-autel Eglise paroissiale Arenys de Mar	Arasme Vinyals	« <i>daurador</i> »
1711	Maître-autel Eglise paroissiale Cassá de la Selva	Bernat et Andreu Colobran Antoni et Joaquim Soler	« <i>deauradors</i> » « <i>juves deauradors</i> »
1721	Maître-autel Couvent Sta Clara Vic	Josep Sunyer et Jacint Moreto	« <i>mestres escultors</i> »
1723	Maître-autel Eglise paroissiale Cadaquès	Joan Torras et Pau Costa	« <i>escultors</i> »
1726	Maître-autel Monastère sant Bartolome Peralada	Pere Costa	« <i>sculptor</i> »
1727	Maître-autel + 4 retables Eglise Sant Luc Gérone	Jacint Moreto	« <i>escultor</i> »
1727	Maître-autel Eglise paroissiale Cadaquès	Joan Torras	« <i>escultor</i> »
1728	Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Taradell	Sagimon Pujol et Sagimon Pujol (père et fils)	« <i>escultors</i> »
1728	Christ Eglise paroissiale Folgueroles	Francisco Basil	« <i>pintor y dorador</i> »
1729	Maître-autel Eglise paroissiale Llagostera	Felix Pi	« <i>dorador</i> »
1735	Maître-autel Eglise paroissiale Folgueroles	Sagimon Pujol et Sagimon Pujol (père et fils)	« <i>escultors</i> »
1739	Sanctuaire Sta Maria de Queralt	Josep Sunyer Les frères Galtayres	« <i>escultors</i> »
1750	Maître-autel Eglise paroissiale Sant Feliu de Guixols	Ambros Colobran	« <i>deurador</i> »
1753	Maître-autel Sanctuaire Aiguaviva	Bartolome Soler	« <i>Sculptor</i> »
1769	Maître-autel Monastère sant Pere Camprodon	Jaume Divi	« <i>escultor</i> »

TABLEAU 5

TABLEAU DES ARTISANS TESTATEURS LOCALISES A GERONE DE 1602 A 1704

NOMS DES TESTATEURS	QUALITE	DATE DU TESTAMENT
Albar Rafel	menuisier	10 février 1639 ⁷
Albert Maurici	menuisier	30 juin 1640 ⁸
Barnoça Antony	sculpteur	25 avril 1704 ⁹
Boris Joan	sculpteur	11 décembre 1671 ¹⁰
Carreras Miquel	menuisier	14 juin 1639 ¹¹
Casas Jaume	menuisier	26 juillet 1602 ¹² 22 août 1607 ¹³
Cassanyes Pere	menuisier	24 novembre 1647 ¹⁴
Catala Hyacinto	menuisier	20 septembre 1669 ¹⁵
Donat Crosas Domingo		
Felip Salvi	menuisier	11 décembre 1631 ¹⁶
Flor Jaume	menuisier	15 juillet 1648 ¹⁷
Fuster Salvador	menuisier	23 décembre 1607 ¹⁸
Garau Pere	menuisier	28 octobre 1624 ¹⁹
Geli Pere	menuisier	2 août 1644 ²⁰
Gendre Cosme	menuisier	9 septembre 1644 ²¹
Junyos Esteve	menuisier	18 novembre 1607 ²²
Marti Joan	menuisier	30 mai 1642 ²³
Montalt Bartomeu	menuisier	20 juin 1643 ²⁴
Plana Joseph	menuisier	30 septembre 1672 ²⁵
Puig Jaume	menuisier	11 avril 1638 ²⁶
Puigmiquel Salvi	menuisier	14 décembre 1646 ²⁷
Ribas Salvi	menuisier	2 juillet 1655 ²⁸
Riera Llatzer	menuisier	12 juillet 1626 ²⁹
Roig Joan	menuisier	22 août 1622 ³⁰
Sanches Galindo Joan	peintre	26 juin 1621 ³¹
Soler Domingo	menuisier	18 octobre 1625 ³²

⁷ A.H.P.G. : Girona 11, notaire Salvi Fàbregas, llibre de testaments 1623, f.142.

⁸ A.H.P.G. : Girona 9, notaire Pere Canals, registre n° 413, f.240.

⁹ A.H.P.G. : Girona 1, notaire Joan Silvestre, registre n° 1115, f. 213v

¹⁰ A.H.P.G. : Girona 11, notaire Augusti Savarres, registre n° 457, f.237.

¹¹ A.H.P.G. : Girona 4, notaire Ramon Grau, registre n° 619, f 121r

¹² A.H.P.G. : Girona 1, notaire Pere Gali, registre n° 983, paragraphe n°45.

¹³ A.H.P.G. : Girona 1, notaire Pere Gali, registre n° 939, f. 140.

¹⁴ A.H.P.G. : Girona 6, notaire Miquel Mascort, registre n° 753, f.194.

¹⁵ A.H.P.G. : Girona 11, notaire Augusti Sabarres, registre n° 457, f.206r.

¹⁶ A.H.P.G. : Girona 11, notaire Salvi Fàbregas, llibre de testaments 1623, f.161.

¹⁷ A.H.P.G. : Girona 3, notaire Joan Fontdevila, registre n°635, f. 50r.

¹⁸ A.H.P.G. : Girona 9, notaire Pere Canals, registre n° 413, f.175v.

¹⁹ A.H.P.G. : Girona 2, notaire Pere Vinyoles, registre n°834, f.49.

²⁰ A.H.P.G. : Girona 9, notaire Pere Casadevall, registre n°561, f.2r.

²¹ A.H.P.G. : Girona 9, notaire Pere Casadevall, registre n°561, f.6.

²² A.H.P.G. : Girona 9, notaire Pere Canals, registre n°413, f.172v.

²³ A.H.P.G. : Girona 5, notaire Rafel Monras, registre n°994, f.48v.

²⁴ A.H.P.G. : Girona 3, notaire Joan Fontdevila, registre n°635, f.11r.

²⁵ A.H.P.G. : Girona 4, notaire Diego Puig, registre n°668, f.36v.

²⁶ A.H.P.G. : Girona 3, notaire Joan Ruirans, registre n°605, f.212r.

²⁷ A.H.P.G. : Girona 3, notaire Joan Fontdevila, registre n°635, f.103r.

²⁸ A.H.P.G. : Girona 11, notaire Augusti Sabarres, registre n°456, f.125.

²⁹ A.H.P.G. : Girona 2, notaire Pere Vinyoles, registre n° 834, f.85.

³⁰ A.H.P.G. : Girona 9, notaire Bartolome Geroni, registre n°462, f.84v.

³¹ A.H.P.G. : Girona 5, notaire Francesc Pascual, registre n°873, f.165v.

³² A.H.P.G. : Girona 1, notaire Miquel Gali, registre n° 1017, s.f.

TABLEAU 6
TABLEAU DES CONTRATS ANNEXES A LA FABRICATION OU A LA
DORURE DES RETABLES

Eglise	Retable	Date	Sculpteur	Doreur	Commanditaires	Diocèse	Délai	Prix
Monastère Vierge du Carme d'Olot	Images de St Jean et St Jacques le Majeur	30/01/1611	Domingo Casamira		.Administrateurs .Responsables du Saint Sépulcre de la Vierge du Monastère	Gérone	5 mois	26 L.B.
Eglise paroissiale de Cogolls	.Ste Madeleine .Nettoyage .Dorure/peinture de certains éléments du retable	1/03/1614		Antoni Jaume Vilanova	.Marguilliers de la fabrique de l'église	Gérone	1-2 mois	14 L.B. 4 sous dont un cierge de 11LB, 17 S et 6 D
Monastère Vierge du Carme d'Olot	Maître-autel : .Peinture des 11 apôtres, de leur niche, de la voûte du Sépulcre.	03/07/1621		Jaume Vilanova	.Prieur .Administratrices et responsables du Sépulcre de la Vierge du monastère	Gérone	1 mois et demi	40 L.B.
Paroissiale de Vilafant	.Dorure de la corniche	18/10/1622		Gaspar Payrach	.Marguilliers de la fabrique de l'église	Gérone	5 mois	40 L .B.
Paroissiale de San Miquel de Pere	.Retable de la Vierge du Rosaire : tabernacle (fabrication.+dorure)	30/08/1627		Jaume Vilanova	.Confrérie du Rosaire	Gérone	1 mois	20 L.B.
Paroissiale de Figuéras	.Chaise pour porter l'image de ste Lucie.	10/02/1628	Quirze Darder		.Confrérie de sainte Lucie	Gérone	4 mois	15 L.B.
Paroissiale de Riudaura	. Retable de la Vierge du Rosaire : tabernacle	20/08/1634	Gabriel Mon		.Confrérie du Rosaire	Gérone	1 mois	13 L.B.

TABLEAU 7

TABLEAU DES MATERIAUX DE LA COULEUR ET DE LA DORURE UTILISES DANS L'ORNEMENTATION DES RETABLES BAROQUES

RETABLES	PEINTURES/COULEURS	MATERIAUX AUTRES
1594 : St Cyprien Eglise paroissiale Mollet de Peralada	Peinture à l'huile : Bleu azur, blanc	Or fin ³³ , argent.
1596 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Llers	Peinture probablement à l'huile	Or fin
1599 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Cartellá	Peinture probablement à l'huile : couleurs « <i>bones i fines</i> »	Or fin
1600 : Maître-autel Eglise paroissiale Agullana	Peinture probablement à l'huile : couleurs « <i>bones y fines</i> »	Or fin, argent
1601 : Ste Lucie Monastère de la Vierge du Carme Olot	Peinture probablement à l'huile : couleurs « <i>fines</i> », azur	Or fin, argent
1601 : Ste Eulalie Eglise paroissiale Gariguella	Peinture probablement à l'huile : couleurs « <i>fines</i> »	Or fin
1602 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale La Pinya	Peinture à l'huile : couleurs « <i>fines</i> »	Or fin
1602 : St Hyacinthe Couvent sant Domènec Castelló d'Empuries	Peinture des figures à l'huile : couleurs « <i>bones, vives y fines</i> » Cannelures des colonnes : Azur	Or fin, argent
1604 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Arenys d'Empordá	Peinture probablement à l'huile : couleurs « <i>fines</i> »	Or fin, argent fin

³³ Le terme « fin » indique que l'or devait être de pure qualité et non entrecoupée d'un autre métal. Si on se réfère au contrat daté de 1606 concernant la dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Llançá, on peut lire : « *or fi i no partit* » - CD-R 1, annexe n°29, p. 1240- ce qui sous-entend que l'or était probablement dans certain cas mélangé à un autre alliage.

1604 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Saus	Peinture probablement à l'huile : couleurs « <i>finés</i> »	Or fin
1606 : St Jean Baptiste Eglise paroissiale Sant Miquel Çà Cot	Peinture à l'huile, peinture <i>a tempera</i>	
1606 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Llançá	Peinture à l'huile : couleurs « <i>finés</i> » Cannelures colonnes : Azur	Or fin
1607 : Evangéliste St Jean Eglise paroissiale Beuda	Peinture à l'huile, peinture <i>a tempera</i> , carnation : couleurs « <i>finés</i> »	Or fin, argent fin
1610 : Ste Anne Eglise paroissiale Sant llorenç de la Muga	Peinture à l'huile ou <i>a tempera</i> : couleurs « <i>bon y fin</i> »	Or fin
1611 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Santa Pau	Peinture à l'huile : couleurs « <i>finá</i> » Azur, blanche brunie	
1615 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Maçanet de Cabrenys	Peinture à l'huile : couleurs « <i>finés</i> »	Or fin, argent fin
1616 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Vilamalla	Peinture probablement à l'huile : couleurs blanches, rouges et bleues	Or fin
1616 : St Hyacinthe et st Raimond Eglise paroissiale Figueras	—	Or
1618 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Espollá	Peinture pour le socle : imitation de la pierre de Jaspe	Or fin, argentfin.
1620 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Palamos	Peinture à l'huile : couleurs « <i>bones i finés</i> »	Or fin
1621 : Ste Catherine d'Alexandrie Eglise paroissiale El Far d'Empordá	Peinture probablement à l'huile : couleurs « <i>bones i finés</i> »	Or fin
1625 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Colltort	Peinture : imitation la pierre de Jaspe pour le socle, technique sgraffite pour certains éléments ornementaux et architecturaux. Couleurs : Rouge carmin et bleu pour certains éléments décoratifs	Or fin
1627 : Vierge du Carme Monastère de la vierge du Carme Olot	Polychromie des visages et mains des séraphins	—

1628 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Agullana	Peinture à l'huile, <i>a tempera</i>	Or fin
1632 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Cogolls	Peintures : couleurs bleues et rouges pour les feuillages ; les cannelures des colonnes , blanches ; les pilastres, bleu avec des feuillages rouges et la niche de couleur bleu.	Or
1643 : Vierge de l'Om Eglise du Prieuré de la Vierge de l'Om Masarac	Peinture à l'huile Couleur pour le tabernacle : rouge carmin	Or
1644 : Ste Lucie et ste Ursule Eglise paroissiale Figueras	Peinture à l'huile	—
1648 : « <i>Santissim nom de Jesus</i> » Eglise paroissiale Figueras	Peinture à l'huile	Or
1690 : Retable Eglise paroissiale Callela	Polychromie, carnation	Or, argent
1693 : Retable du « <i>Christ</i> »+ maître-autel Eglise paroissiale Rupiá	Polychromie, carnation Couleur : peinture imitant la pierre de Jaspe	Or
1711 : Maître-autel Eglise paroissiale Arenys de Mar	—	Vernis de Chine
1719 : Vierge du Rosaire Olot	Polychromie, carnation	Or

TABLEAU 8

TABLEAU RECAPITULATIF DES PRINCIPALES STRUCTURES TYPOLOGIQUES

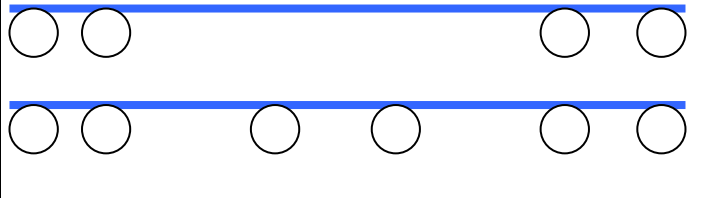
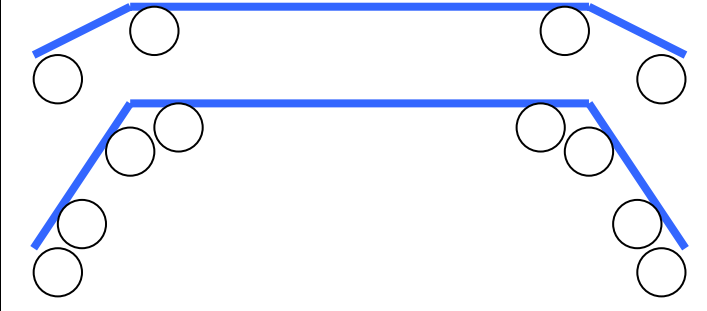
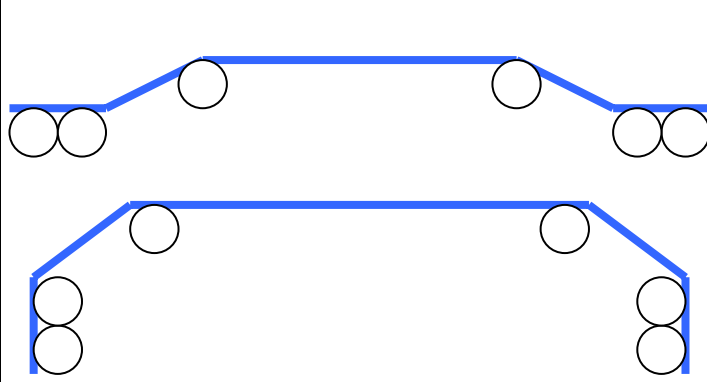
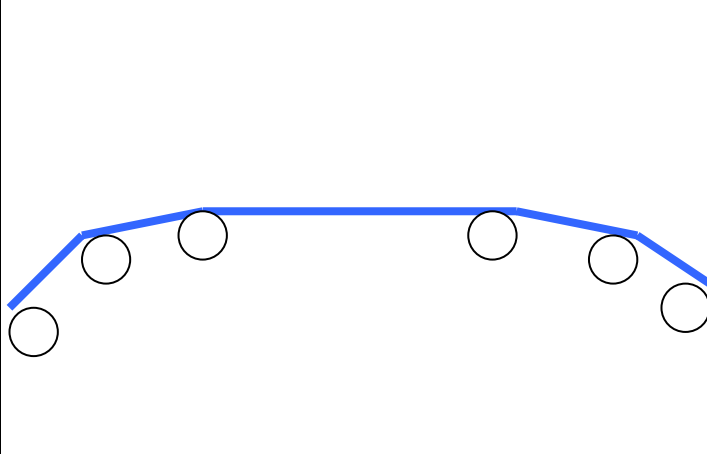
FORMES	TYPOLOGIE	DATES
	<p>Linéaire</p> <p>Retable ste Catherine d'Alexandrie, cathédrale de Gérone</p> <p>Retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale d'Arenys de Mar</p>	<p>1643</p> <p>1625</p>
	<p>Brisée</p> <p>Retable des Quatre Saints Martyrs, cathédrale de Gérone</p> <p>Retable de St Martin de Tours, église paroissiale de Cassà de la Selva</p>	<p>1680</p> <p>1704/1705</p>
	<p>Polygonale</p> <p>Retable St Felix, église paroissiale de Llagostera</p> <p>Retable maître-autel du sanctuaire de la Gleva</p> <p>Retable maître-autel, église paroissiale de la Cellera de Ter</p> <p>Retable maître-autel, église paroissiale de Blanes</p> <p>Retable de saint Joseph, église paroissiale d'Olot</p>	<p>1681</p> <p>1683</p> <p>1688</p> <p>1689/1690</p> <p>1707</p>
	<p>Concave ou curviligne</p> <p>Retable maître-autel, église paroissiale d'Arenys de Mar</p> <p>Retable maître-autel, église paroissiale de Cadaquès</p> <p>Retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale d'Olot</p> <p>Retable de la Vierge aux Sept Douleurs, église paroissiale de Besalù</p> <p>Retable de St Martin, église paroissiale de Palafrugell</p>	<p>1706</p> <p>1723</p> <p>1704</p> <p>1710/1712</p> <p>1710</p>

TABLEAU 9

TABLEAU DES RELEVES ICONOGRAPHIQUES EFFECTUES SUR CONTRATS DE FABRICATION OU SUR PHOTOS.

RETABLES	ICONOGRAPHIE	ICONOLOGIE
1580 : Maître-autel Eglise paroissiale Palamos	Vierge, Apôtres, Anges musiciens, Anges, Saints, Saint Jean Baptiste, le Christ, les 4 évangélistes, le couronnement de la Vierge , Ascension du Christ, Résurrection du Christ, Adoration des mages, Adoration des bergers, Baptême du Christ , Annonciation , la Pentecôte, le Jardin des Oliviers Le Portement de Croix	Cycles de la vie du Christ : -naissance -vie publique et paraboles -procès de Jésus -résurrection Cycle marial
1587 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Palamos	La vierge du Rosaire, la Vierge de Piété, saint Sébastien, saint Roch, saint Benoît	Cycle marial Hagiographique
1594 : St Cyprien de Eglise paroissiale Mollet de Peralada	St Cyprien, Christ crucifié, la vierge, st Jean, Dieu le père, St Nicolas, ste Justine, st Michel, st Sébastien, st Roch, St François, st Pierre et deux patriarches. Anges, 1 calice avec ostie.	Hagiographique
1594 : Vierge du Rosaire Chapelle st Vincent Regencos	La vierge du Rosaire, st Dominique	Cycle marial
1596 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale St Julià de Llers	Trois rois (mages ?), le jardin des oliviers, le Couronnement, l'Annonciation,, la Nativité, l'Assomption de la Vierge, la venue de l'esprit saint (la pentecôte ?), la Crucifixion, st Dominique, St Farriol, St Agosti, St Baldiri, anges	Cycle marial Hagiographique local Culte aux anges
1597 : St Hyacinthe Monastère des frères prêcheurs Empuries	St Hyacinthe , vierge à l'enfant , Anges.	Hagiographique Culte à la Vierge
1597 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Castelló d'Empuries	Vierge du Rosaire, un séraphin,	Cycle marial
1598 : Sta Eulalia Eglise paroissiale Gariguella	Sainte Eulalie, 2 anges avec les instruments de la Passion, 1 Christ en croix	Hagiographique
1599 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Cartellà	Vierge du Rosaire, la Nativité, St Pierre martyr, Saint Dominique	Cycle marial Hagiographique
1600 : St Ignace Chapelle privée Figueras	St Ignace avec son martyr, la Vierge, st Bernard, Dieu le père, st Jérôme, st Narcisse, ste Catherine, st Dominique, st.François.	Hagiographique
1600 : iMaître-autel Eglise paroissiale Agullana	Vierge, 15 mystères du rosaire et actes de la Vierge, Christ ressuscité, st Jean l'évangéliste.	Cycle marial. Cycle christologique
1601 : Ste Lucie Monastère du Carme Olot	Ste Lucie, saints, saintes.	Hagiographique
1601 : Ste Eulalie Eglise paroissiale de Gariquella	Ste Eulalie , ses mystère, un Christ.	Hagiographique
1602 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale de Santa Pau	Vierge à l'enfant, 15 mystères du Rosaire, saint Dominique, séraphins	Cycle marial Cycle christologique Culte de l'ange
1602 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale de La Pinya	Vierge du Rosaire, mystères du Rosaire.	Cycle marial Cycle christologique
1602 : Maître-autel Monastère Saint François Castelló d'Empuries	Saint Jean, saint Joseph, saint Antoine de Padoue.	Hagiographique
1602. St Hyacinthe Couvent sant Domènec Castelló d'Empuries	St Hyacinthe, anges, st Jean, la Vierge, le Christ.	Hagiographique
1604 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Arenys d'Empordà	Vierge du Rosaire, 15 mystères, st Dominique, un Christ enfant	Cycle marial Cycle christologique

1604 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Saus	Dieu le père, st.Dominique, st. Ramon, Nativité, Immaculée Conception, Annonciation, Visitation, Adoration des Mages, Présentation, Couronnement, Assomption, le Christ.	Cycle marial
1606 : St Jean Baptiste Eglise paroissiale St Miquel de ça Cot	Christ, Baptême du Christ, st Jean Baptiste, anges, vertus, histoire de la décollation de st Jean Baptiste, histoire de st Raymond, scène du jugement.	Cycles de la vie du Christ Hagiographique.
1606 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Llançà	Vierge du Rosaire, st Raymond, st.Dominique, 15 mystères de la vierge du Rosaire.	Cycle marial. Cycle christologique
1606 : Maître-autel Eglise paroissiale de Riudaura	Séraphins , iconographie non précisée	Culte aux anges
1606 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Vilabertran	Vierge du Rosaire, Saint Dominique, Saint Pierre Martyre	Cycle marial
1606 : Sainte Anne Eglise paroissiale St Llorenç de la Muga 1610(dor) : précision iconographiques	Sainte Anne, Vierge à l'enfant Histoires de la vie de ste.Anne, st Joachim, présentation au temple de la vierge, mort de ste Anne, St Hyacinthe, st Raymond de Penyafort, vierge de Piété, les 4 évangélistes, Dieu, Anges	Cycle marial Hagiographiques Cultes aux anges
1607 : St Jean évangéliste Eglise paroissiale de Beuda	Christ crucifié, la Vierge, st Jean Baptiste, Baptême et Décollation de st Jean Baptiste, l'Apocalypse, St Jean l'Evangéliste, son martyr, st.Raymond de Penyafort, Ecce Homo, st.Hyacinthe.	Cycle de la vie du Christ : Hagiographique
1608 : Maître-autel Eglise paroissiale Bordils	Saint Michel, St Sébastien, St Jean Baptiste, 1 Christ en Croix, les deux Voleurs crucifiés, Marie, Jean, st Etienne, saint Laurent, st Vincent, st.Jacques, st Barthélémy	Cycle de la vie du Christ Les histoires des saints seront choisies par les commanditaires Hagiographique
1610 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Beget	Vierge du Rosaire, 8 mystères, st.Pierre, st Paul, les 4 évangélistes	Cycle marial Hagiographique
1615 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Palamos	Saint Roch, st Sébastien, st André, st Jacques le Mineur, st Pierre, st Félix, st.Joseph, st Raymond de Penyafort, st Jacques, st.Isidore, Vierge du Rosaire	Marial Hagiographique
1616 : St Hyacinthe et st Raimond Eglise paroissiale de Figueras	St. Hyacinthe et st Raymond.	Hagiographique
1618 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Espollà	Vierge du Rosaire, 5 mystères, st Dominique, st.Raymond.	Cycle marial Hagiographique
1618 : St Etienne Eglise paroissiale Olot	St Etienne	Hagiographique
1621 : St Cyprien Eglise paroissiale Vilafant	St Cyprien	Hagiographique
1621 : Ste Catherine d'Alexandrie Eglise paroissiale El Far d'Empordà	Ste Catherine d'Alexandrie, histoires de sa vie, son martyr, Dieu le père, l'Esprit Saint, st .Pierre.	Hagiographique
1621 : Retables de la vierge du rosaire et de saint Benoît Monastère de Sant Pere Rodes	Retable du Rosaire : Vierge du Rosaire, st. Sébastien, st André. Retable de Saint Benoît : St Benoît.	Marial, hagiographique Hagiographique
1623 : Vierge du Carme Monastère de la Vierge du Carme Olot	<i>Salvador mundi</i> , Vierge du Carme, st.Elia, st Eliseu, st.Angel, st Albert, Melchisedech, Aaron.	Hagiographique
1625 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale de Colltort	Vierge du Rosaire, mystères du rosaire : Annonciation, Couronnement, Visitation, Jésus entre les docteurs, Présentation de la vierge au temple, Jardin des oliviers, la Flagellation, Résurrection du Christ.	Cycle marial Cycle christologique
1626 : Saint Nicolas Eglise paroissiale Estrada d'Agullana	Consécration de st.Nicolas, st Damià, <i>Salvador Mundi</i> , Assomption de la Vierge, la Nativité, l'Annonciation, st.Isidore, st Nicolas, l'Esprit Saint.	Cycle marial Hagiographique
1627 : Ste Eulalie Eglise paroissiale de Begudà	Ste Eulalie, Christ, la Vierge, st Pierre, st Jean Baptiste, st Jacques en pèlerin, st Isidore, ste Brigitte, st Jean.	Hagiographique
1628 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Agullana	Vierge du Rosaire, 15 mystères, st Dominique, st André, Moïse, Jacob.	Cycle marial Cycle christologique Hagiographique

1628 : St Jacques et st Isidore Eglise paroissiale Colltort	Saint Jacques, saint Isidore.	Hagiographique
1628 : Saint Isidore Eglise paroissiale Olot	St Isidore, Christ crucifié, la Vierge, st Jean l'évangéliste, différents saints non précisés.	Hagiographique
1630 : St François (?) Monastère des Capucins Olot	Histoire de st François, st François, Dieu, Christ, Vierge, Esprit Saint, Vierge des Anges, anges musiciens, séraphins.	Hagiographique Cultes des anges
1630 : Ste Eulalie et Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Begudà	Vierge du Rosaire : couronnement de la vierge, Annonciation, Adoration des Mages, histoires du rosaire Ste Eulalie : Histoires de ste Eulalie (pain au pauvres, crucifixion, martyre), histoires de st Jacques (à cheval persécutant les maures, avec le roi d'Espagne), st Abdon.	Cycle marial Hagiographique
1631 : ste Anne Monastère des capucins de Blanes	Ste Anne, Vierge, Jésus enfant, st François, st Dominique, st Elm, st Antoine de Padoue, st Bernard, Dieu le père, saint Esprit, anges, anges musiciens.	Hagiographique Cultes aux anges
1632 : St Jean Baptiste, st Isidore, st Roch Eglise paroissiale Batet	On suppose les trois saints titulaires du retables, st Elias, st Eliseu.	Hagiographique
1632 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Cogolls	Vierge du Rosaire, mystères.	Cycle marial
1633 : Vierge del Tura Eglise paroissiale del Tura Olot	Dieu le père, anges, st Garau , Vierge del Tura, Ecce-Homo.	Marial Hagiographique
1636 : St Jean Eglise paroissiale St Joan les Fonts	St Isidore, st Jean.	Hagiographique
1636 : Maître-autel Eglise paroissiale El Far d'Empordà	Jésus, Roi David, Melchisedech. Sur tabernacle, peinture du sang du dragon et 9 étoiles.	Christologique
1637 : St Isidore Eglise paroissiale Vila-Sacra	Saint Isidore, st Galderich.	Hagiographique
1638 : St Isidore Eglise paroissiale de Vila-Sacra	Sr Farriol, ste Lucie, st Galderich.	Hagiographique
1642 : Saint Sébastien Chapelle de la Vierge de Piété Pont Major(Gérone)	St Sébastien, st Roch, st Baldiri, Immaculée Conception.	Hagiographique Mariale
1643 : Maître-autel Prieuré de la vierge de l'Om Masarac	Vierge de l'Om, mystères de la Vierge.	Mariale
1644 : Retable Prieuré de la Vierge de l'OM Masarac	Saint Michel, Vierge, saint Isidore, Saint Jérôme.	Hagiographique
1648 : Christ Eglise paroissiale Figueras	Jésus enfant, Sainte Hélène, Sainte Madeleine, anges.	Christologique Hagiographique
1650 : Retable Eglise paroissiale Vilamalla	Saint Sébastien, Saint Isidore, St Roch.	Hagiographique
1652 : Saint Sébastien Chapelle st Sébastien Figueras	Saint Sébastien , Anges , Saint Jean , Saint Antoine de Padoue.	Hagiographique
1653 : Maître-autel église paroissiale (Vall de) Bianya	Christ, Marie, Jean , 4 docteurs de l'église, Saint Roch, Saint Sébastien, St.Etienne,,Guillem, St.Antoine de Padoue, st François, <i>Salvador</i> , Melchisedech, Aaron, anges.	Hagiographique
1657 : Maître-autel St Feliu de Guixols	Anges, Vierge, Christ, Docteurs de l'Eglise, Evangélistes, ste Gertrude, st Scolastique, 4 mystères de la Vierge, 4 mystères de st Feliu.	Hagiographique Marial

1665 : Ste Croix et Ste Madeleine Eglise paroissiale Figueras	Anges, st Michel, st Raphaël, ste Madeleine	Hagiographique Cultes aux archanges
1666 : Ste Suzanne Eglise paroissiale Suzanna del Mercadal Gérone	St Bernard, ste Suzanne, ste Florentine, st <i>Rubert abat</i> , le Christ, st Jean, Marie, st Michel, Dieu.	Hagiographique
1667 : Saint Isidore Eglise paroissiale Llagostera	St Isidore, st Galderich, le Christ, la Vierge	Hagiographique
1669 : Notre-Dame de la Salut Eglise paroissiale Sant Feliu de Pallerols	La vierge du salut	marial
1671 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Llagostera	Vierge, anges	Marial Culte aux anges
1676 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Llagostera (c.dorure)	St Dominique, ste Catherine de Sienne	Hagiographique
1680 : Ste Cécile Eglise paroissiale d Sadernes	St Pierre, st Paul, Dieu, Esprit Saint, Anges, Vierge Marie, Vierge du Rosaire, st Joseph (histoires avec la vierge et le Christ). Histoires de : St Pierre (pleurs), st Isidore, ste Cécile jouant de l'orgue.	Hagiographique Marial Christologique
1681 : St Félix Eglise paroissiale Llagostera	Saint Félix, st Jean, st Michel, Marie, le Christ , st Abdon, st Senén , st Cosme et st Damien, st Philippe de Néri , st Antoine de Padoue, st Pierre, st Paul, Passion du Christ, annonce, Nativité, Annonce aux bergers, Marie et Jésus trouvé dans la montagne et qui s'agenouille devant eux.	Cycle Marial Cycle Christologique Hagiographique
1684 : Vierge des « Salines » Paroisse Maçanet de Cabrenys	Vierge à l'enfant, st Isidore, st Pierre, st Abdon, st Senén, le Christ, la Trinité (allusion à la couronne)	Marial Hagiographique
1685 : Saint Sébastien Eglise paroissiale Castelló d'Empuries	St Sébastien, st Roch, st Lazare, st Antoine de Padoue, Résurrection du Christ, histoires de saint Pierre	Hagiographique
1688 : Saint Pierre Eglise paroissiale Albanyá	St Pierre, st Paul, st Joseph, le Christ, st Isidore, l'Immaculée Conception, la Vierge du Rosaire, anges, Dieu le père, st Jérôme, st François-Xavier	Hagiographique Marial
1688 : Maître-autel Eglise paroissiale Rupià	St Pierre, st Paul, st Vincent, sta Tecla	Hagiographique
1688 : Maître-autel Eglise paroissiale de la Cellera de Angles	Vierge de Salas, Ange, st Isidore, Couronnement de la Vierge, Résurrection du Christ, Adoration des bergers, Ascension du Christ, Epiphanie, Naissance de la Vierge, Mariage de la Vierge, Visitation	Cycle marial Cycle christologique Hagiographique
1689 ? : Maître-autel Eglise paroissiale Blanes	Dieu, st Pierre, st Paul, st Jean Baptiste, st Antoine de Padoue, ste Cécile, ste Catherine, st Narcisse, Vierge à l'Enfant, st Thomas de Villanueva, le Christ, l'évangéliste saint Jean, saint Thadée	Hagiographique
1690 : <i>Sant Crist</i> Eglise paroissiale Calella	Dieu, Anges avec les instruments de la Passion, Christ, Visitation	Cycle christologique
1691 : Maître-autel Eglise paroissiale Rosas	Vierge « <i>del Coll</i> », anges, anges musiciens, st Benoît , ste Scolastique.	Marial Culte aux anges Hagiographique
1694 : St Michel Eglise paroissiale Ventallo	St Michel , anges.	Hagiographique
1698 : St Laurent Eglise paroissiale Castelló d'Empuries	St Laurent , st. Charles de Borromée, st.Jorens , st Narcisse, le Christ	Hagiographique
1699 : Retable Eglise paroissiale Sta Maria de Seva	St François	Hagiographique
1700 : Maître-autel Couvent de la Mercè Vic	Anges, Séraphins, Vierge de la Merced	Marial Culte aux anges
1701 : Vierge de « <i>les dones</i> » Eglise paroissiale Taradell	La Vierge	Marial
1703 : Maître-autel Couvent des carmélites Déchaussées de Vic	St Jean, La lavement des pieds	Hagiographique Christologique

1704 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Olot	Vierge du Rosaire	Cycle Marial
1704 : St Ponç Eglise paroissiale St Ponç d'Aulina	St Ponç en éveque, st.Joseph, Jésus enfant, st Isidore	Hagiographique local
1705 : Chapelle st Laurent Paroisse de Llagostera	St Laurent, st Barthélémy (apôtre), st Sébastien, la Vierge	Hagiographique
1706 : Maître-autel Eglise paroissiale Arenys de Mar	Vierge, anges	Cycle marial
1707 : Vierges des « Sogues » Eglise paroissiale Cassà de Selva	Vierge des douleurs	Marial
1707 : St Joseph Eglise paroissiale Olot	Saint Joseph, Jésus enfant, sainte Thérèse, Anges. Ange qui tire une flèche	Hagiographique Cycle christologique (enfance du Christ)
1708 : Maître-autel monastère Sta Clara Gérone	Ange, Immaculée Conception, st Narcisse, st François, ste Claire, ste Agnès, ste Colette, Annonciation.	Hagiographique
1710 : Ste Cécile Torrentbó	St Pierre, st Paul, st Jean évangéliste, st Elm, st Isidore, Immaculée Conception, Dieu, Jésus, Vierge, Esprit Saint, martyr de ste Cécile, Couronnement de la Vierge	Hagiographique Marial
1710 : St Martins de Tours Eglise paroissiale Palafrugell	Dieu, 2 vertus théologiques (foi et espérance), Immaculée Conception, Anges musiciens, st Sébastien, st Martin en évêque, 4 atlantes, st Pierre, st Paul, st Jean, consécration épiscopale de st Martin, st Martin et le pauvre, couronnement d'épines, Portement de croix, Jardin des oliviers, Flagellation.	Hagiographique Christologique Culte aux anges
1710 :Immaculée Conception Cathédrale Gérone	Saint François Xavier.	Marial Hagiographique local
1710/1715 ? : Saint Etienne Eglise paroissiale St Esteve d'en Bas	Vierge, st Michel, st Jean Baptiste, st François d'Assises, st Etienne, autres saints non identifiés.	Hagiographique
1726 : retable Eglise paroissiale Peralada	Saint Barthélémy	Hagiographique
1727 : Maître-autel Eglise saint Luc Gérone	St Luc, son histoire, le reste des 5 images au choix des commanditaires.	Hagiographique
1728 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Taradell	Vierge, 15 mystères de la Vierge.	Cycle marial Cycle christologique
1728 : Retable du Christ Eglise Paroissiale de Folgueroles	Christ, Vierge aux douleurs, st Jean.	Christologique Marial
1750 : Maître-autel Eglise paroissiale St Feliu de Guixols	Vierge des Anges, st Etienne, 12 histoires.	Hagiographique
1769 : Maître-autel Monastère Camprodon	Vierge, st Pierre, Anges, st Benoît st Palacio, ste Scolastique, ste Gertrude, Jésus.	Hagiographique

TABLEAU 10

TABLEAU DES RELEVES ICONOGRAPHIQUES EFFECTUES SUR LES ŒUVRES CONSERVEES

RETABLES	ICONOGRAPHIE	ICONOLOGIE
1580 : Maître-autel (relevé iconographique des peintures sur bois qui sont d'origine. Le retable actuel, type renaissance, date de la seconde moitié du XXème siècle) Eglise paroissiale Palamos	Couronnement de la Vierge, Ascension du Christ, Baptême du Christ, Adoration des Mages, Annonciation, Jardin des Oliviers, Résurrection du Christ, Adoration des Bergers, la Pentecôte, le portement de croix.	Cycle christologique Cycle marial
1643 : Ste Catherine d'Alexandrie Cathédrale Gérone	Anges, ste Catherine représentée avec l'épée de décollation , scène du martyre	Hagiographique
1672 : St Jean Baptiste Eglise paroissiale Cadaquès	Baptême du Christ, mort de Jean Baptiste, Annonce à Zacharie, Prédication de st Jean Baptiste, Visitation	Hagiographique
1680 ? : Quatre saints martyrs Cathédrale Gérone	St Scici, st Justi , st Pauli , st Germà , Grégoire le Grand, ste Justa , Rufina, colombe de l'Esprit saint, vierge à l'enfant, st Jean Baptiste, st Joseph et l'Enfant, scènes des quatre martyres	Hagiographique
1682 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Cadaquès	Vierge du Rosaire, Résurrection du Christ, la Pentecôte, Annonciation, Adoration des bergers, Jardins des Oliviers, Flagellation.	Cycle marial Cycle christologique
1683 : Crucifixion Cathédrale Gérone	Anges, Dieu, Marie, saint Jean, le Christ en croix, st Ambroise, st Augustin, St Pera de Canfra , st Charles de Borromé, anges avec instruments de la passion. Sur panneau peint : le purgatoire.	Cycle christologique
1697 : St Sébastien Eglise paroissiale Cadaquès	St Sébastien, st Honorat, st Narcisse, martyre de st Sébastien, Remise des pains par st Honorat, miracles de mouches de st Narcisse.	Hagiographique
Fin XVIIème : Vierge du Carme Eglise paroissiale Cadaquès	Vierge du Carme, st. Baldiri, st Michel sauvant une âme, st Michel en psychopompe.	Hagiographique Marial
1702 : St Antoine de Padoue Eglise paroissiale Cadaquès	St Antoine de Padoue, Pélican, Prédication aux poissons, Résurrection d'un mort.	Hagiographique Eucharistique
1704 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Olot	St Thomas d'Aquin, st Vincent Ferrer, st Dominique, ste Catherine de Sienna, la Vierge du Rosaire, ste Anne, St Joachim, st Bernard, st Pierre, ste Rose de Lima. Couronnement d'épines, Résurrection, Crucifixion, Flagellation, Jardin des Oliviers, Portement de croix, Annonciation, Adoration des bergers, J.C.parmi les docteurs, l'Ascension, la Pentecôte, Assomption de la vierge, Visitation , la présentation au temple de Marie, couronnement de la Vierge.	Cycle marial Cycle christologique Hagiographique
1706 : Maître-autel Eglise paroissiale Arenys de mar	Dieu, 2 vertus théologiques (foi et espérance), st Pierre, st Joseph, st Zénon, st Paul, la Vierge, st François de Paule , st Luc, st Marc, st Jean, st Matthieu. Présentation au temple, Visitation , Assomption, Naissance de la vierge, Adoration des mages, Flagellation, Jardins des oliviers, Annonciation, Portement de croix, Couronnement d'épines.	Cycle marial Cycle christologique
1707 : Saint Joseph Eglise paroissiale Olot	St Joseph, Dieu, Mariage de la Vierge, Remise du manteau à ste Thérèse par Joseph et Marie, Mort de Joseph, Annonce à Joseph, Apothéose du Christ enfant, Nativité, Circoncision, Glorification de Joseph, Présentation de Jésus au temple, Fuite en Egypte, Jésus parmi les Docteurs, Retour à Nazareth, la sainte Famille, De Jérusalem à Nazareth	Hagiographique Christologique (enfance du Christ) Marial
170 ?-1708 : St Martin de Tours Eglise paroissiale Cassá de la Selva	3 vertus théologiques, st Grégoire le grand, Vierge des anges, st Jérôme, st Bonaventure, st Martin de Tours, st Thomas d'Aquin, st Pierre, st Paul, 4 vertus cardinales, consécration épiscopale de st Martin, st Martin partageant sa cape avec un pauvre, st Martin ressuscitant un enfant païen. Miracle de la Vierge des <i>Sogues</i> .	Hagiographique

1709 : St Yves et st Honorat Cathédrale Gérone	Anges musiciens, st Yves et Honorat en extase, ste Madeleine en pénitente, Ignace de Loyola, Annonciation.	Hagiographique
1710 : Annonciation Cathédrale Gérone	3 vertus théologiques, st Jacques le Majeur, Anges, Dieu, Esprit Saint, archange Gabriel, la vierge, st Thomas d'Aquin, st François de Paule, Annonciation, Adoration des bergers.	Cycle Marial Victoire de la Foi chrétienne
1710 : Immaculée Conception Cathédrale Gérone	Anges, st Christophe et le Christ enfant, Vierge Immaculée, st Raymond de Penyafort, st Félix l'Africain, l'Esprit Saint, st François Xavier, Assomption de la Vierge.	Marial Hagiographique
1710 : St Narcisse Cathédrale Gérone	Ste Thérèse d'Avila, st André, ste Marie de Cervelló, st Félix, st Félix l'Africain, st Narcisse.	Hagiographique : Culte des saints patrons, concrétisation et revalorisation des ordres religieux du carmel et de la Merci, mise en exergue du caractère dévotionnel.
1716 : St Michel Cathédrale Gérone	Anges, archange Raphaël et Tobie, st Michel tuant le démon, pélican.	Hagiographique. Allusion à la victoire de la Foi chrétienne
1717 : Vierge aux douleurs Cathédrale Gérone	Saint Vincent, st Vincent de Paul, anges, Vierge de Piété, ste Eulalie, le Christ, saints martyrs.	Culte marial, thème de la Piété. Hagiographique
1718 : St Raphaël Cathédrale Gérone	Archanges Raphaël et Gabriel, Tobie.	Culte aux archanges Allusion au culte de l'ange gardien
1718 : St Isidore Eglise paroissiale Cadaquès	St Isidore, miracle de la fontaine, miracle de l'ange, miracle des oiseaux.	Hagiographique
1723 : Maître-autel Eglise paroissiale Cadaquès	Pélican et ses petits, st Thomas d'Aquin, Anges, Anges musiciens, 4 évangélistes, st Pierre, st Paul, atlantes, ste Rita, ste Barbe, Vierge de l'Espérance, Portement de croix, Jardin des oliviers, Annonciation, Adoration des bergers, Couronnement de la vierge, Naissance de la vierge, Présentation de Marie au temple.	Cycle marial Cycle christologique Hagiographique Eucharistique Victoire de la Foi chrétienne sous différents aspects (culte marial, passion, eucharistie, st Thomas d'Aquin)
1725 : St Pierre Eglise paroissiale Navata	St Pierre, st André, st Jacques, Immaculée Conception, Guérison d'un paralytique par st Pierre, st Pierre en prison, « <i>Quo vadis, Domine ?</i> », Martyre de st Pierre.	Hagiographique (rappelle les fondements de l'Eglise)
Second ¼ XVIIIème : Vierge de la Chandeleur Eglise paroissiale Navata	Marie de la Chandeleur, ste Cécile, Marie-Madeleine, st Thomas d'Aquin, st Sébastien, st Roch.	Marial Hagiographique
Second ¼ XVIIIème : St Antoine de Padoue Eglise paroissiale Navata	St Antoine de Padoue, st Antoine de Padoue, st Isidore, st Michel, st Ignace de Loyola.	Hagiographique
Second ¼ XVIIIème : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Navata	Vierge du Rosaire, Crucifixion, Résurrection, Ascension, Pentecôte, Assomption, couronnement, Portement de croix, Couronnement d'épines, Jardin des oliviers, Flagellation.	Cycle marial Cycle christologique
1777 : Sainte Anne Cathédrale Gérone	Sainte Anne et la vierge enfant, saint Joachim, deux saints martyrs, deux saints.	Marial Hagiographique
1790 (?) : St André Eglise paroissiale Sant Andreu de Salou	St André, st Paul, st Pierre, Vierge.	Hagiographique

TABLEAU 11

TABLEAU SYNOPTIQUE DU CYCLE MARIAL

1580 : M.A. ³⁴ Eglise paroissiale Palamos					Couronnement de la Vierge	Pentecôte	
1596 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Llers					Couronnement de la vierge	Pentecôte	Assomption
1604 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Saus				Visitation	Couronnement de la Vierge		Assomption
1625 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Colltort		Présentation au Temple		Visitation	Couronnement de la Vierge		
1630 : Ste Eulalie et Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Begudá					Couronnement de la Vierge		
1682 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Cadaquès						Pentecôte	
1688 : M.A. Eglise paroissiale Cellera de Angles	Naissance de la Vierge		Mariage de la Vierge		Couronnement de la Vierge		
1704 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Olot		Présentation au Temple		Visitation	Couronnement de la Vierge	Pentecôte	Assomption
1706 : M.A. Eglise paroissiale Arenys de Mar	Naissance de la Vierge	Présentation au Temple		Visitation			Assomption
1707 : St Joseph Eglise paroissiale Olot			Mariage de la Vierge				
1710 : Ste Cécile Eglise paroissiale Torrentbó					Couronnement de la Vierge		
1723 : M.A. Eglise paroissiale Cadaquès	Naissance de la Vierge	Présentation au Temple			Couronnement de la Vierge		
Second ¼ XVIIIème/ Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Navata					Couronnement de la Vierge	Pentecôte	Assomption

³⁴ M.A.= Maître-Autel

TABLEAU 12

TABLEAU SYNOPTIQUE DES SEQUENCES DE LA VIE DU CHRIST

RETABLES	NAISSANCE	ENFANCE	VIE PUBLIQUE ET PARABOLE	PROCES DE JESUS	DERISION ET AGONIE	CRUCIFIXION	APPARITIONS DU CHRIST	ASCENSION	RESURREC- TION
1580 : M.A. ³⁵ . Eglise paroissiale Palamos	Annonciation Adoration des bergers Mages		Baptême de Jésus	Jardin des oliviers	Portement de croix			Ascension	Résurrection
1596 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Llers	Annonciation Nativité			Jardin des oliviers		Crucifixion			
1604 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Saus	Annonciation Mages								
1608 : St Etienne Eglise Paroissiale Bordils						Crucifixion			
1625 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Colltort	Annonciation		Jésus entre les docteurs	Jardin des oliviers	Flagellation				Résurrection
1626 : St Nicolas Eglise paroissiale Estrada d'Agullana	Annonciation Nativité								
1630 : Ste Eulalie et Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Begudá	Annonciation Mages								
1672 : St Jean Baptiste Eglise paroissiale Cadaquès			Baptême de Jésus						
1681 : St Félix Eglise paroissiale Llagostera	Annonce aux bergers Annonciation Nativité								
1682 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Cadaquès	Annonciation Adoration des bergers			Jardin des oliviers	Flagellation				

³⁵ M.A.= Maître-Autel

1683 : Crucifixion Cathédrale Gérone						Crucifixion			
1688 : M.A. Eglise paroissiale Cellera de Angles	Adoration des bergers Mages							Ascension	Résurrection
1704 : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Olot	Annonciation Adoration des bergers	Présentation de Jésus au Temple	Jésus entre les docteurs	Jardin des oliviers	Couronnement d'épines Flagellation Portement de croix	Crucifixion		Ascension	Résurrection
1706 : M.A. Eglise paroissiale Arenys de Mar	Annonciation Mages			Jardin des oliviers	Couronnement d'épines Flagellation Portement de croix				
1707 : St Joseph Eglise paroissiale Olot	Nativité	Circoncision Fuite en Egypte Présentation de Jésus au Temple	Jésus entre les docteurs						
1709 : St Yves et St Honorat Cathédrale Gérone	Annonciation								
1710 : St Martin de Tours Eglise paroissiale Palafrugell				Jardin des oliviers	Couronnement d'épines Flagellation Portement de croix				
1710 : Annonciation Cathédrale Gérone	Annonciation Adoration des bergers								
1723 : M.A. Eglise paroissiale Cadaquès	Annonciation Adoration des bergers			Jardin des oliviers	Portement de croix				
Second ¼ XVIIIème : Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Cadaquès				Jardin des oliviers	Couronnement d'épines Flagellation Portement de croix	Crucifixion		Ascension	Résurrection
Second ¼ du XVIIIème siècle/ Vierge du Rosaire Eglise paroissiale Navata				Jardin des oliviers	Couronnement d'épines Flagellation Portement de croix	Crucifixion		Ascension	Résurrection

TABLEAU 13

TABLEAU DES RELEVES HAGIOGRAPHIQUES

St Jean Baptiste	M.A. Palamos	St Jean Baptiste Sant Miquel Ça Cot	Evangeliste St Jean Beuda	M.A. Bordils	Ste Eulalie Begudá	St Jean Baptiste, st Isidore, st Roch Batet	M.A. Blanes	St Etienne Sant Esteve d'en Bas	Quatre Sts Martyrs Cathédrale Gérone
St Matthieu	M.A. Palamos	Ste Anne Sant Llorenç de la Muga	M.A. Arenys de Mar	M.A. Cadaquès					
St Luc	M.A. Palamos	Ste Anne Sant Llorenç de la Muga	St Luc Gérone	M.A. Arenys de Mar	M.A. Cadaquès				
St Marc	M.A. Palamos	Ste Anne Sant Llorenç de la Muga	M.A. Arenys de Mar	M.A. Cadaquès					
St Garau	Vierge del Tura Olot								
St Galderich	St Isidore Vila-Sacra	St Isidore Llagostera							
St Jean	M.A. Palamos	St Cyprien Mollet de Peralada	M.A. Agullana	M.A. Monastère St François Castelló d'Empuries	St Hyacinthe Couvent saint Dominique Castelló d'Empuries	Ste Anne Sant Llorenç de la Muga	Evangeliste st Jean Beuda	M.A. Bordils	Ste Eulalie Begudá
	St Isidore Olot	St Jean St Joan Les Fonts	St Sébastien Figueras	M.A. (Vall de)Bianya	Sta Susanna Mercadal Gérone	St Félix Llagostera	M.A. Blanes	M.A. Couvent des carmélites déchaussées Vic	Ste Cécile Torrentbó
	St Martin de Tours Palafrugell	<i>Christ</i> Folgueroles	Crucifixion Cathédrale Gérone	M.A. Arenys de Mar	M.A. Cadaquès				
St André	Vierge du Rosaire Palamos	Vierge du Rosaire Monastère st Pierre Rodes	Vierge du Rosaire Agullana	St Narcisse Cathédrale Gérone	St Pierre Navata	St André Sant Andreu de Salou			
St Sébastien	Vierge du Rosaire Palamos	St Cyprien Mollet de Peralada	M.A. Bordills	Vierge du Rosaire (2) Palamos	Vierge du Rosaire Monastère St Pierre Rodes	St Sébastien Pont Major(Gérone)	Retable paroissiale Vilamalla	St Sébastien Figueras	M.A. (Vall de) Bianya
	St Sébastien Castelló d'Empuries	Chapelle st Laurent Llagostera	St Martin de Tours Palafrugell	St Sébastien Cadaquès	Vierge de Chandelier Navata				
St Lazare	St Sébastien Castelló d'Empuries								
St Abdón	Ste Eulalie Begudá	Vierge des Salines Maçanet de Cabrenys	St Félix Llagostera						
St Honorat	St Sébastien Cadaquès	St Yves et st Honorat Cathédrale Gérone							
St Martin de Tours	St Martin de Tours Palafrugell	St Martin de Tours Cassá de la Selva							
St Senén	Vierge des Salines Maçanet de Cabrenys	St Félix Llagostera							

St Roch	Vierge du Rosaire Palamos	St Cyprien Mollet de Peralada	Vierge du Rosaire Palamos	St Jean Baptiste, st Isidore, St Roch Batet	St Sébastien Pont Major (Géronne)	Retable paroissiale Vilamalla	M.A. (Vall de) Bianya	St Sébastien Castelló d'Empuries	Vierge de la Chandelour Navata
St Benoît	Vierge du Rosaire Palamos	St Benoît Monastère St Pierre Rodes	M.A. Rosas	M.A. Camprodon					
St Cyprien	St Cyprien Mollet de Peralada	St Cyprien Vilafant							
St Nicolas	St Cyprien Mollet de Peralada	St Nicolas Estrada d'Agullana							
Ste Justine	St Cyprien Mollet de Peralada								
St Michel	St Cyprien Mollet de Peralada	M.A. Bordils	Prieuré de la Vierge de l'Om Masarac	Ste Croix et ste Madeleine Figueras	Sta Susanna Mercadal Gérone	St Félix Llagostera	St Michel Ventalló	St Etienne Sant Esteve d'en Bas	St Michel Cathédrale Gérone
	St Antoine de Padoue Navata								
St Raphaël	Ste Croix et ste Madeleine Figueras	St Michel Cathédrale Gérone	St Raphaël Cathédrale Gérone						
St François d'Assise	St Cyprien Mollet de Peralada	St François Monastères des capucins Olot	Chapelle privée Figueras (Ignasi Prats)	Ste Anne Monastère des Capucins Blanes	M.A. (Vall de) Bianya	Retable Santa Maria de Seva	M.A. Couvent Sta Clara Gérone	St Etienne Sant Esteve d'en Bas	
St Pierre	St Cyprien Mollet de Peralada	Vierge du Rosaire Cartellá	Vierge du Rosaire Vilabertran	Vierge du Rosaire Beget	Vierge du Rosaire Palamos	Ste Catherine d'Alexandrie El Far d'Empordá	Ste Eulalie Begudá	Vierge des Salines Maçanet de Cabrenys	Ste Cécile Sadernes
	St Félix Llagostera	St Pierre Albanyá	M.A. Rupiá	M.A. Blanes	Ste Cécile Torrentbó	St Martin de Tours Palafrugell	Maître-autel Camprodon	Vierge du Rosaire Olot	M.A. Arenys de Mar
	St Martin de Tours Cassá de la Selva	M.A. Cadaquès	St Pierre Navata	Sant Andreu de Salou					
St Paul	Vierge du Rosaire Beget	Ste Cécile Sadernes	St Félix Llagostera	St Pierre Albanyá	M.A. Rupiá	M.A. Blanes	Ste Cécile Torrentbó	St Martin de Tours Palafrugell	M.A. Arenys de Mar
	M.A. Cadaquès	St André Sant Andreu de Salou	St Martin de Tours Cassá de la Selva						
Ste Rita	M.A. Cadaquès								
Ste Barbe	M.A. Cadaquès								
St Dominique	Vierge du Rosaire Llers	Vierge du Rosaire Cartellá	Chapelle privée Figueras (Ignasi Prats)	Vierge du Rosaire Santa Pau	Vierge du Rosaire Arenys d'Empordá	Vierge du Rosaire Saus	Vierge du Rosaire Llancá	M.A. Riudaura	Vierge du Rosaire Espollá
	Vierge du Rosaire Agullana	Ste Anne Monastère des Capucins Blanes	Vierge du Rosaire Llagostera	Vierge du Rosaire Olot	St Martin de Tours Cassá de la Selva				
St Yves	St Yves et st Honorat Cathédrale Gérone								
Ste Rose de Lima	Vierge du Rosaire Olot								
Ste Catherine de Sienna	Vierge du Rosaire Llagostera	Vierge du Rosaire Olot							

St Félix	Vierge du Rosaire Palamos	St Félix Llagostera	St Narcisse Cathédrale Gérone						
St Farriol	Vierge du Rosaire Llers	St Isidore Vila-Sacra							
St Augustin	Vierge du Rosaire Llers	M.A. (Vall de) Bianya	M.A. Sant Feliu de Guixols	Crucifixion Cathédrale Gérone					
Ste Gertrude	M.A. Sant Feliu de Guixols	M.A. Camprodon							
Ste Scholastique	M.A. Sant Feliu de Guixols	M.A. Rosas	M.A. Camprodon						
St Baldiri	Vierge du Rosaire Llers	St Sébastien Pont Major (Gérone)	Vierge du Carme Cadaquès						
St Scici	Quatre sts Martyrs Cathédrale Gérone								
St Justi	Quatre Sts Martyrs Cathédrale Gérone								
St Pauli	Quatre Sts Martyrs Cathédrale Gérone								
St Germá	Quatre Sts Martyrs Cathédrale Gérone								
St Hyacinthe	Monastère des frères Prêcheurs Empuries	St Hyacinthe Couvent saint Dominique Castelló d'Empuries	Ste Anne Sant Llorenç de la Muga	Evangéliste St Jean Beuda	St Raimond et st Hyacinthe Figueras				
Ste Eulalie	Ste Eulalie Gariguella	Ste Eulalie Begudá	Vierge aux douleurs Cathédrale Gérone						
Ste Ignace de Loyola	Chapelle privée Figueras(Ignasi Prats)	St Antoine de Padoue Navata							
St Bernard	Chapelle privée Figueras (Ignasi Prats)	Ste Anne Monastère des Capucins Blanes	Sta Susanna Mercadal Gérone	Vierge du Rosaire Olot					
St Jérôme	Chapelle privée Figueras (Ignasi Prats)	Prieuré de la Vierge de l'Om Masarac	M.A. (Vall de) Bianya	M.A. Sant Feliu de Guixols	St Pierre Albanyá	St Martin de Tours Cassá de la Selva			
St Ambroise	M.A. (Vall de) Bianya	M.A. Sant Feliu de Guixols	Crucifixion Cathédrale Gérone						
St Grégoire	M.A. (Vall de) Bianya	M.A. Sant Feliu de Guixols	Quatre Sts Martyrs Cathédrale Gérone	St Martin de Tours Cassá de la Selva					
St Bonaventure	St Martin de Tours Cassá de la Selva								
Ste Justa	Quatre Sts Martyrs Cathédrale Gérone								

Ste Rufina	Quatre Sts Martyrs Cathédrale de Gérone								
St Narcisse	Chapelle privée Figueras (Ignasi Prats)	St Laurent Castelló d'Empuries	M.A. Monastère Sta Clara Gérone	M.A. Blanes	St Sébastien Cadaquès	St Narcisse Cathédrale Gérone			
Ste Claire	M.A. Monastère Sta Clara Gérone								
Ste Agnès	M.A. Monastère Sta Clara Gérone								
Ste Colette	M.A. Monastère Sta Clara Gérone								
Ste Catherine d'Alexandrie	Chapelle privée Figueras(Ignasi Prats)	Ste Catherine d'Alexandrie El Far d'Empordá	M.A. Blanes	Ste Catherine d'Alexandrie Cathédrale Gérone					
Ste Lucie	Monastère des carmes Olot	St Isidore Vila-Sacra							
St Antoine de Padoue	M.A. Monastère st François Castelló d'Empuries	Ste Anne Monastère des Capucins Blanes	St Sébastien Figueras	M.A. (Vall de) Bianya	St Félix Llagostera	St Sébastien Castelló d'Empuries	M.A. Blanes	St Antoine de Padoue Cadaquès	St Antoine de Padoue Navata
St Thomas d'Aquin	Vierge du Rosaire Olot	St Martin de Tours Cassá del la Selva	Annonciation Cathédrale Gérone	M.A. Cadaquès	Vierge de la Chandeleur Navata				
St Vincent Ferrer	Vierge du Rosaire Olot								
St Vincent de Paul	Vierge aux douleurs Cathédrale Gérone								
St Joseph	M.A. Monstère st François Castelló d'Empuries	Vierge du Rosaire Palamos	Ste Cécile Sadernes	St Pierre Albanyá	St Ponç Sant Ponç d'Aulina	St Joseph Olot	Quatre Sts Martyrs Cathédrale Gérone	M.A. Arenys de Mar	
St François de Paule	M.A. Arenys de Mar	Annonciation Cathédrale Gérone							
St Christophe	Immaculée Conception Cathédrale Gérone	St Christophe Las Planes d'Hostoles							
Ste Thérèse d'Avila	St Joseph Olot	St Narcisse Cathédrale Gérone							
Ste Marie de Cervelló	St Narcisse Cathédrale Gérone								
St Félix l'Africain	Immaculée Conception Cathédrale Gérone	St Narcisse Cathédrale Gérone							
St Ramon « nonat »	Vierge du Rosaire Saus	St Jean Baptiste Sant Miquel Ça Cot	Vierge du Rosaire Llançá	St Hyacinthe et St Raymond Figueras	Vierge du Rosaire Espollá				

St Anne	Ste Anne St Llorenç de la Muga	Ste Anne Monastère des Capucins Blanes	Vierge du Rosaire Olot	Ste Anne Cathédrale Gérone					
St Joachim	Ste Anne Sant Llorenç de la Muga	Vierge du Rosaire Olot		Ste Anne Cathédrale Gérone					
St Raymond de Penyafort	Ste Anne Sant Llorenç de la Muga	Evangeliste St Jean Beuda	Vierge du Rosaire Palamos	Immaculée Conception Cathédrale Gérone					
St Isidore	Vierge du Rosaire Palamos	St Nicolas Estrada d'Agullana	Ste Eulalie Begudá	St Jacques et St Isidore Colltort	St Isidore Olot	St Jean Baptiste, St Isidore, st Roch, Batet	St Jean Sant Joan les Fonts	St Isidore Vila-Sacra	Retable Paroissiale Vilamalla
	St Isidore Llagostera	Vierge de <i>Salines</i> Maçanet de Cabrenys	Ste Cécile Sadernes	St Pierre Albanyá	M.A. Cellera de Angles	St Ponç Sant Ponç d'Aulina	Ste Cécile Torrentbó	St Isidore Cadaqués	St Antoine de Padoue Navata
St Ponç	St Ponç Sant Ponç d'Aulina								
Ste Cécile	Ste Cécile Sadernes	M.A. Blanes	Vierge de la Chandeleur Navata						
St Thomas de Villanueva	M.A. Blanes								
St Thadée	M.A. Blanes								
St Etienne	M.A. Bordils	St Etienne Olot	M.A. (Vall de) Bianya	St Etienne Sant Esteve d'en Bas	M.A. Sant Feliu de Guixols				
St Guillaume	M.A. (Vall de) Bianya								
St François- Xavier	St Pierre Albanyá	Immaculée Conception Cathédrale Gérone	M.A. Lloret de Mar						
St Jacques le Majeur	M.A. Bordils	Vierges du Rosaire Palamos	Ste Eulalie Begudá	St Jacques et st Isidore Colltort	Annonciation Cathédrale Gérone	St Pierre Navata			
St Jacques le Mineur	Vierge du Rosaire Palamos								
St Laurent	M.A. Bordils	Chapelle st Laurent Llagostera	St Laurent Castelló d'Empuries						
St Gabriel	Annonciation Cathédrale Gérone	St Raphaël Cathédrale Gérone							
St Vincent	M.A. Bordils	Vierge aux douleurs Cathédrale Gérone							
St Barthélémy	M.A. Bordils	Chapelle st Laurent Llagostera	Retable paroissiale Peralada						
St Zénon	M.A. Arenys de Mar								
St Elia	Vierge du Carme Monastère de la Vierge du Carme Olot	St Jean Baptiste, st Isidore, st Roch, Batet							

St Eliseu	Vierge du Carme Monastère de la Vierge du Carme Olot	St Jean Baptiste, st Isidore, St Roch Batet							
St Albert	Vierge du Carme Monastère de la Vierge du Carme Olot								
St Damien	St Nicolas Estrada d'Agullana	St Félix Llagostera							
Ste Brigitte	Ste Eulalie Begudá								
St Elm	Ste Anne Monastère des capucins Blanes	Ste Cécile Torrentbó							
Ste Madeleine	<i>Christ</i> Figueras	Ste Croix et ste Madeleine Figueras	St Yves et st Honorat Cathédrale Gérone	Vierge de la Chandeleur Navata					
Ste Hélène	<i>Christ</i> Figueras								
Ste Suzanne	Sta Susanna Mercadal Gérone								
Ste Florentine	Sta Susanna Mercadal Gérone								
St Palacio	M.A. Camprodon								
St Cosme	St Félix Llagostera								
St Philippe de Néri	St Félix Llagostera								
St Charles de Borromée	St Laurent Castelló d'Empuries	Crucifixion Cathédrale Gérone							
St Jorens	St Laurent Castelló d'Empuries								
St Pere de Canfra	Crucifixion Cathédrale Gérone								

TABLEAU 14

FREQUENCE DE LA REPRESENTATION HAGIOGRAPHIQUE SUR LES RETABLES

SAINTS	RETABLES
St Abdon	3
St Albert (le grand)	1
St Ambroise	3
St André	6
St Antoine de Padoue	9
St Augustin	4
St Baldiri	3
St Barthélémy	3
St Benoît de Nursie	4
St Bernard	4
St Bonaventure	1
St Charles de Borromée	2
St Christophe	2
St Côme	1
St Cyprien	2
St Damien	2
St Dominique	14
St Elias	2
St Eliseu	2
St Elm (Erasmus)	2
St Etienne	5
St Félix	3
St Félix l'Africain	2
St Ferriol	2
St François d'Assise	8
St François de Paule	2
St François-Xavier	3
St Gabriel	2
St Galderich	2
St Garau	1
St Germá	1
St Grégoire	4
St Guillaume	1
St Honorat	2
St Hyacinthe	5
St Ignace de Loyola	2
St Isidore	18
St Jacques le Majeur	6
St Jacques le Mineur	1
St Jean	23
St Jean Baptiste	9
St Jérôme	6
St Joachim	3
St Jorens	1
St Joseph	8
St Justi	1
St Laurent	3
St Lazare	1
St Luc	5
St Marc	4
St Martin de Tours	2

SAINTS	RETABLES
St Matthieu	4
St Michel	10
St Narcisse	6
St Nicolas	2
St Palacio	1
St Paul	12
St Pauli	1
St Pere de Canfra	1
St Philippe de Néri	1
St Pierre	22
St Poç	1
St Ramon « nonat »	5
St Raphaël	3
St Raymond de Penyafort	4
St Roch	9
St Scici	1
St Sébastien	14
St Senén	2
St Thaddée (Jude)	1
St Thomas d'Aquin	5
St Thomas Villanueva	1
St Vincent	2
St Vincent de Paul	1
St Vincent Ferrer	1
St Yves de Tréguier	1
St Zénon	1
Ste Agnès	1
Ste Anne	4
Ste Barbe	1
Ste Brigitte	1
Ste Catherine d'Alexandrie	4
Ste Catherine de Sienne	2
Ste Cécile	3
Ste Claire	1
Ste Colette	1
Ste Eulalie	3
Ste Florentine	1
Ste Gertrude	2
Ste Hélène	1
Ste Justa	1
Ste Justine	1
Ste Lucie	2
Ste Madeleine	4
Ste Marie de Cervelló	1
Ste Rita	1
Ste Rose de Lima	1
Ste Rufina	1
Ste Scholastique	3
Ste Suzanne	1
Ste Thérèse d'Avila	2

TABLEAU 15

TABLEAU DES VOCABLES DES RETABLES SITUÉS AU MAÎTRE-AUTEL

Lieu	Vocable église	Vocable maître-autel
Albanyà	Saint Pierre	Saint Pierre
Bascàra	Saintes « <i>Isclè et Victoria</i> »	Saintes « <i>Isclè et Victoria</i> »
Beget	Saint Christophe	Saint Christophe
Begudà	Sainte Eulalie	Sainte Eulalie
Bordils	Saint Etienne	Saint Etienne
Caldes de Malavella	Saint Etienne	Saint Etienne
Cassà de la Selva	Saint Martin	Saint Martin
Cervià de Ter	Saint « <i>Genís</i> »	Saint « <i>Genís</i> »
Empúries	Saint Michel	Saint Michel
Gariguella	Sainte Eulalie	Sainte Eulalie
Gérone	Saint Luc	Saint Luc
Gérone (Mercadal)	Sainte Suzanne	Sainte Suzanne
Las planes d'Hostoles	Saint Christophe	Saint Christophe
Llagostera	Saint Félix	Saint Félix
Marçanet de Cabrenys	Saint Martin	Saint Martin
Mollet de Peralada	Saint Cyprien	Saint Cyprien
Navata	Saint Pierre	Saint Pierre
Olot	Saint Etienne	Saint Etienne
Palafrugell	Saint Martin	Saint Martin
Sadernes	Sainte Cécile	Sainte Cécile
Saldet	Sainte Eugénie	Sainte Eugénie
Sant Andre deSalou	Saint André	Saint André
Sant Cebrià de Lledó	Saint Côme et saint Damien	Saint Côme et saint Damien
Sant Esteve d'en Bas	Saint Etienne	Saint Etienne
Sant Feliu de Guixols	Saint Félix	Saint Félix
Sant Joan Les Fonts	Saint Jean-Baptiste	Saint Jean-Baptiste
Sant Jordi Desvalls	Saint Georges	Saint Georges
Sant Miquel Fluvià	Saint Michel	Saint Michel
Sant Ponç d'Aulina	Saint Ponç	Saint Ponç
Ventalló	Saint Michel	Saint Michel
Vilafant	Saint Cyprien	Saint Cyprien

TABLEAU 16

TABLEAU SYNOPTIQUE DU RELEVÉ HAGIOGRAPHIQUE PAR CATEGORIE

NOMS DES SAINTS	SAINTS PROMOTTEURS DE LA CONTRE-REFORME	SAINTS PATRONS	SAINTS CATALANS	SAINTS FONDATEURS
St Abdón			+	
St Albert (le Grand)	+			
St Ambroise	+			
St André	+			
St Antoine de Padoue	+			+
St Augustin	+			
St Baldiri			+	
St Barthélémy	+			
St Benoît	+			+
St Bernard	+			+
St Bonaventure	+			+
St Catherine de Sienne	+			
St Charles de Borromée	+			+
St Christophe	+	+		
St Côme	+			
St Cyprien	+			
St Damien	+			
St Dominique	+			+
St Elias	+			
St Eliseu			+	
St Elm	+			
St Etienne	+			
St Félix			+	
St Félix l' Africain			+	
St Ferriol			+	
St François d' Assise	+			+
St François de Paule	+			+
St François-Xavier	+			
St Gabriel	+			
St Galderich			+	
St Garau			+	
St Germá			+	
St Grégoire	+			
St Guillaume	+	+		
St Honorat		+		+
St Hyacinthe	+			+
St Ignace de Loyola	+	+		+
St Isidore	+	+		
St Jacques le Majeur	+			

St Jacques le Mineur	+			
St Jean	+			
St Jean-Baptiste	+			
St Jérôme	+			
St Joachim	+			
St Jorens	+			
St Joseph	+			
St Justi			+	
St Laurent	+	+		
St Lazare	+			
St Luc	+			
St Marc	+			
St Martin de Tours	+	+		+
St Matthieu	+			
St Michel	+	+		
St Narcisse		+	+	
St Nicolas	+	+		
St Palacio	+			
St Paul	+			
St Pauli			+	
St Philippe de Néri	+			+
St Pierre	+			
St Pons (Ponç)	+			
St Ramon de Penyafort		+	+	
St Ramon « nonat »			+	
St Raphaël	+			
St Roch	+	+		
St Scici			+	
St Sébastien	+	+		
St Senén			+	
St Thaddée (Jude Thaddée)	+			
St Thomas d'Aquin	+			
St Thomas de Villanueva	+			
St Vincent de Saragosse	+			
St Vincent Ferrer			+	
St Yves de Tréguier	+			
St Zénon de Vérone	+	+		
Ste Agnès	+			+
Ste Anne	+			
Ste Barbe		+		
Ste Brigitte de Suède	+			+
Ste Catherine d'Alexandrie	+			
Ste Cécile	+			
Ste Claire	+			+
Ste Colette	+			+

Ste Eulalie		+	+	
Ste Florentine	+			
Ste Gertrude	+			
Ste H��l��ne	+			
Ste Justa			+	
Ste Justine	+			
Ste Lucie	+			
Ste Madeleine	+			
Ste Marie de Cervelló		+		+
Ste Rita		+		
Ste Rose de Lima	+			+
Ste Rufina			+	
Ste Scolastique	+			
Ste Suzanne	+			
Ste Thérèse d'Avila	+			+

TABLEAU 17**TABLEAU COMPARATIF DE LA REPRESENTATION PICTURALE ET
SCULPTURALE SUR LES RETABLES BAROQUES CATALANS³⁶**

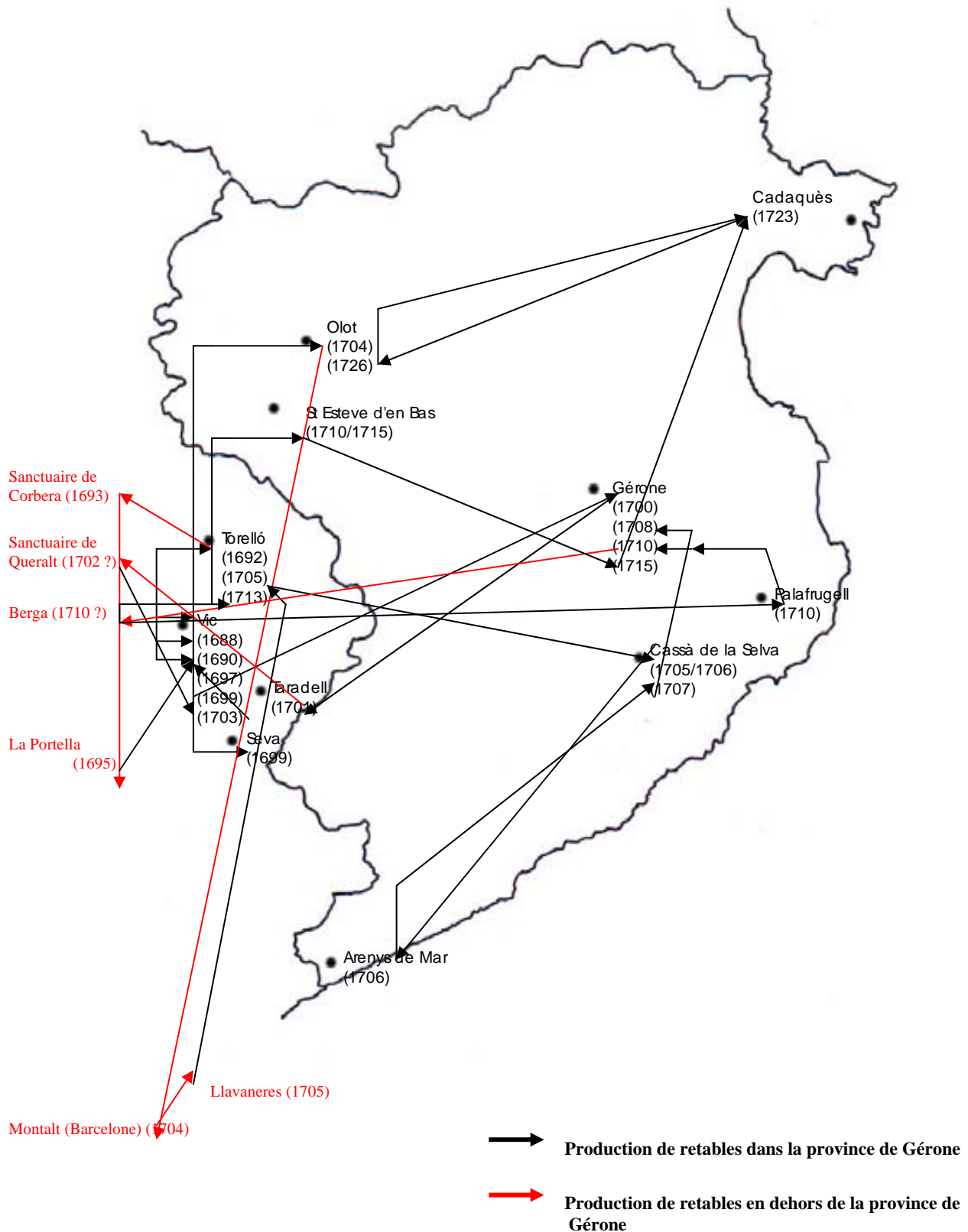
PHASES	NOMBRE DE PEINTURES (peintures sur toiles/peintures sur bois)	NOMBRE DE SCULPTURES (Images/reliefs)	POURCENTAGE PEINTURE/SCULPTURE
Première (1580- 1600)	7	14	7,45% /14, 89%
Seconde (1600- 1670)	8	41	8,51%/43,61%
Troisième (1670- 1730)	31	374	33% /397%
Quatrième (1730- 1790)	6	151	6,38%/160,6%

³⁶ Calcul approximatif effectué à partir des 94 exemplaires présentés dans le catalogue.

CARTES

CARTE 1

PARCOURS PROFESSIONNEL DU SCULPTEUR PAU COSTA DE 1688 à 1726



CARTE 2

CARTE DE L'EVECHE DE GERONE AU XVI^{ème} SIECLE³⁷

³⁷ Sources : *De Flandes a Italia, op.cit.*, p.22.

CARTE 3
CARTE DE LA PROVINCE DE GERONE
(1692)³⁸



³⁸ A.H.M.G. : XIX – 1.1., mapes n° 1 (1692)

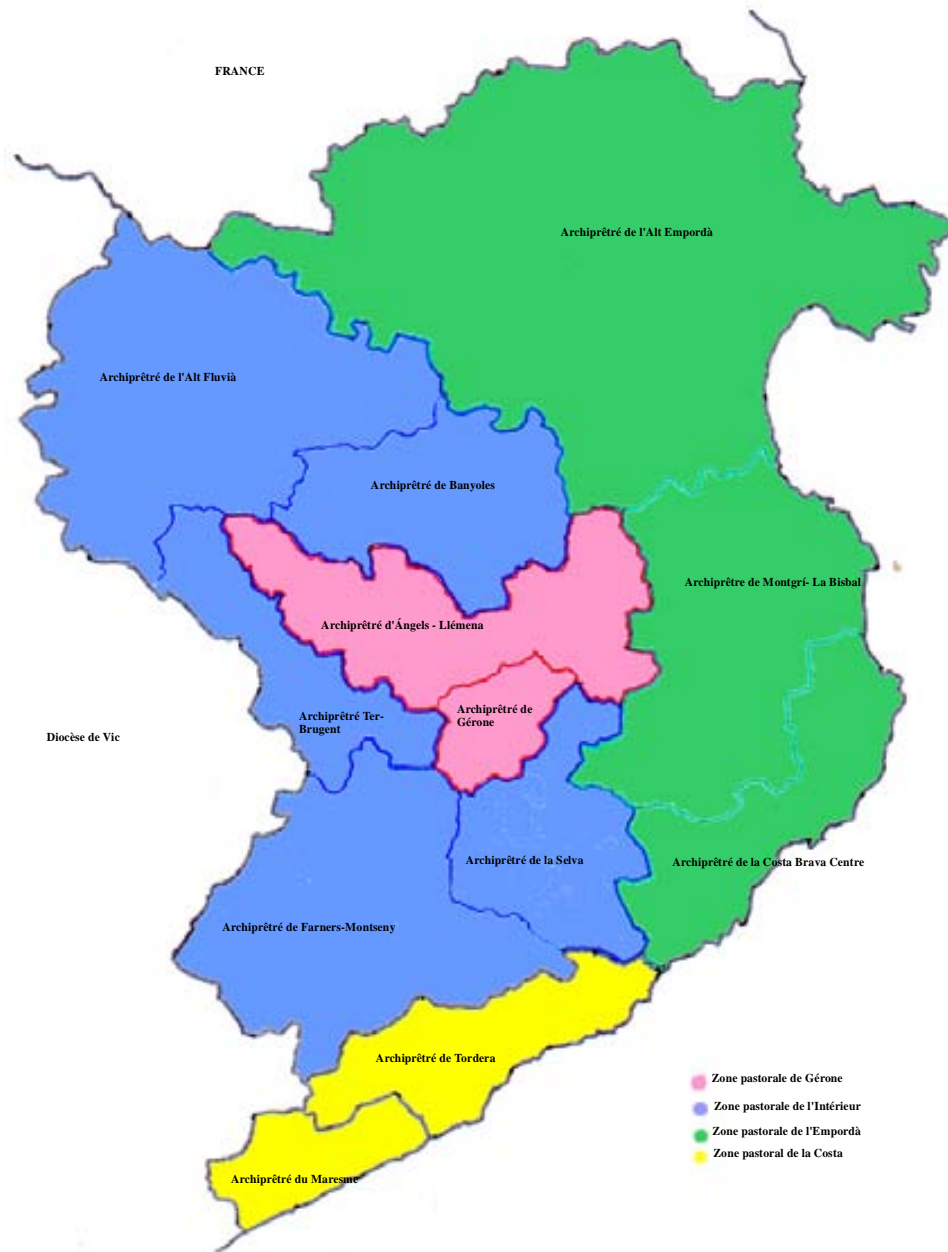
CARTE 4

CARTE DE LA DIFFUSION GENERALE DES RETABLES BAROQUES DE LA
PROVINCE DE GERONE (1580-1790)



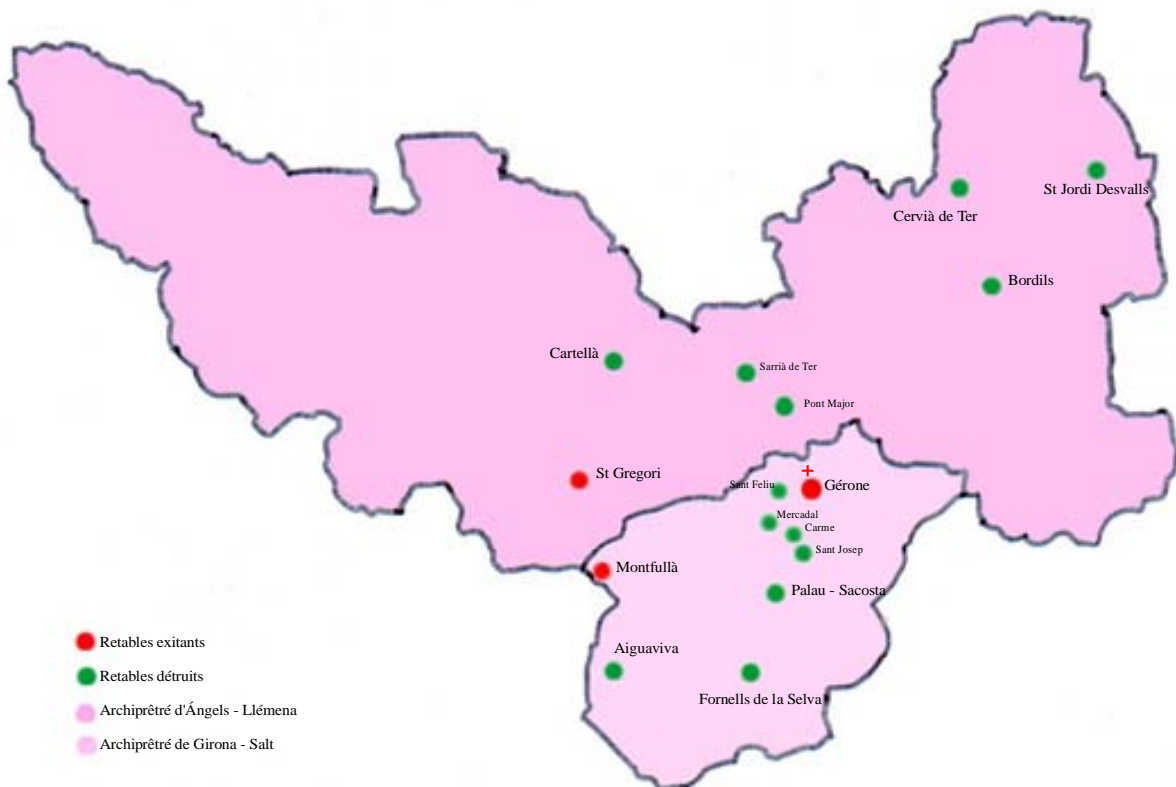
CARTE 5

CARTE GENERALE DES ZONES PASTORALES ET DES ARCHIPRETRES DU DIOCESE DE GERONE



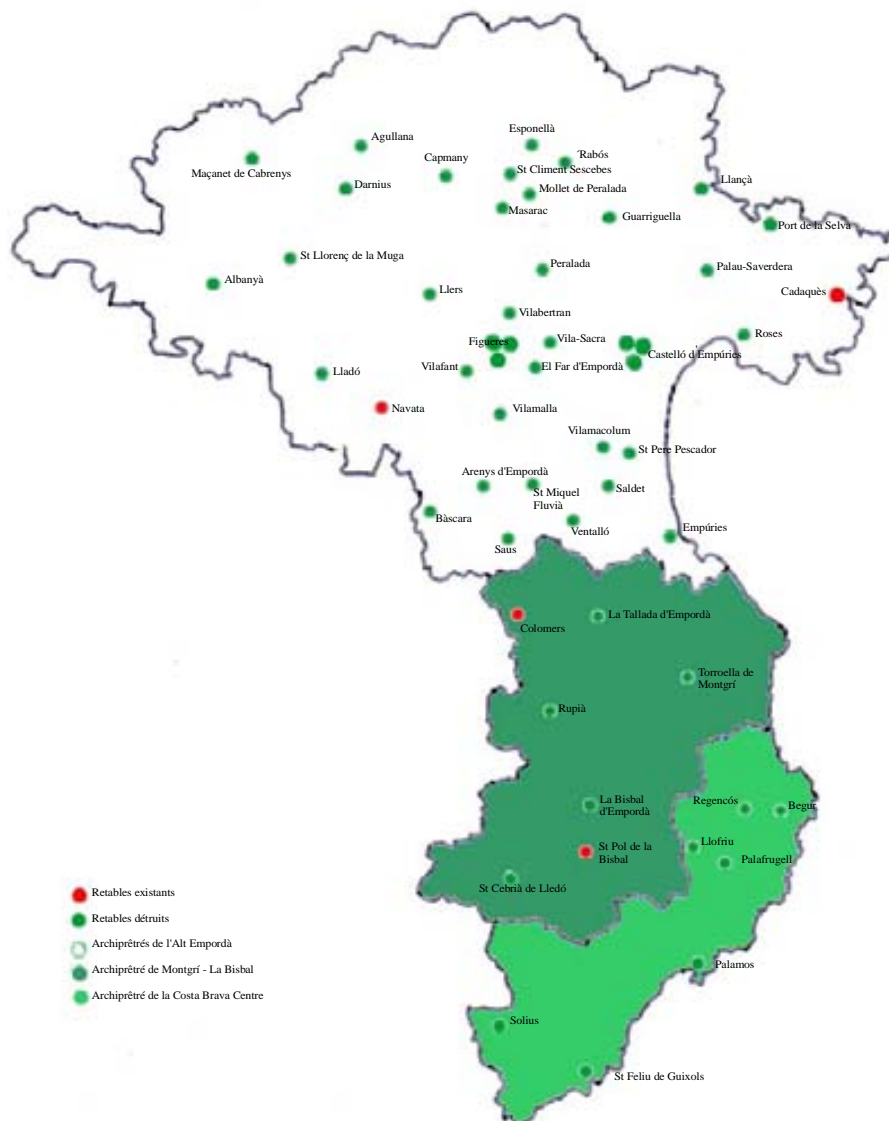
CARTE 6

CARTE ZONE PASTORALE DE GERONE : ARCHIPRETRES DE GIRONA-SALT ET D'ANGELS-LLEMENA



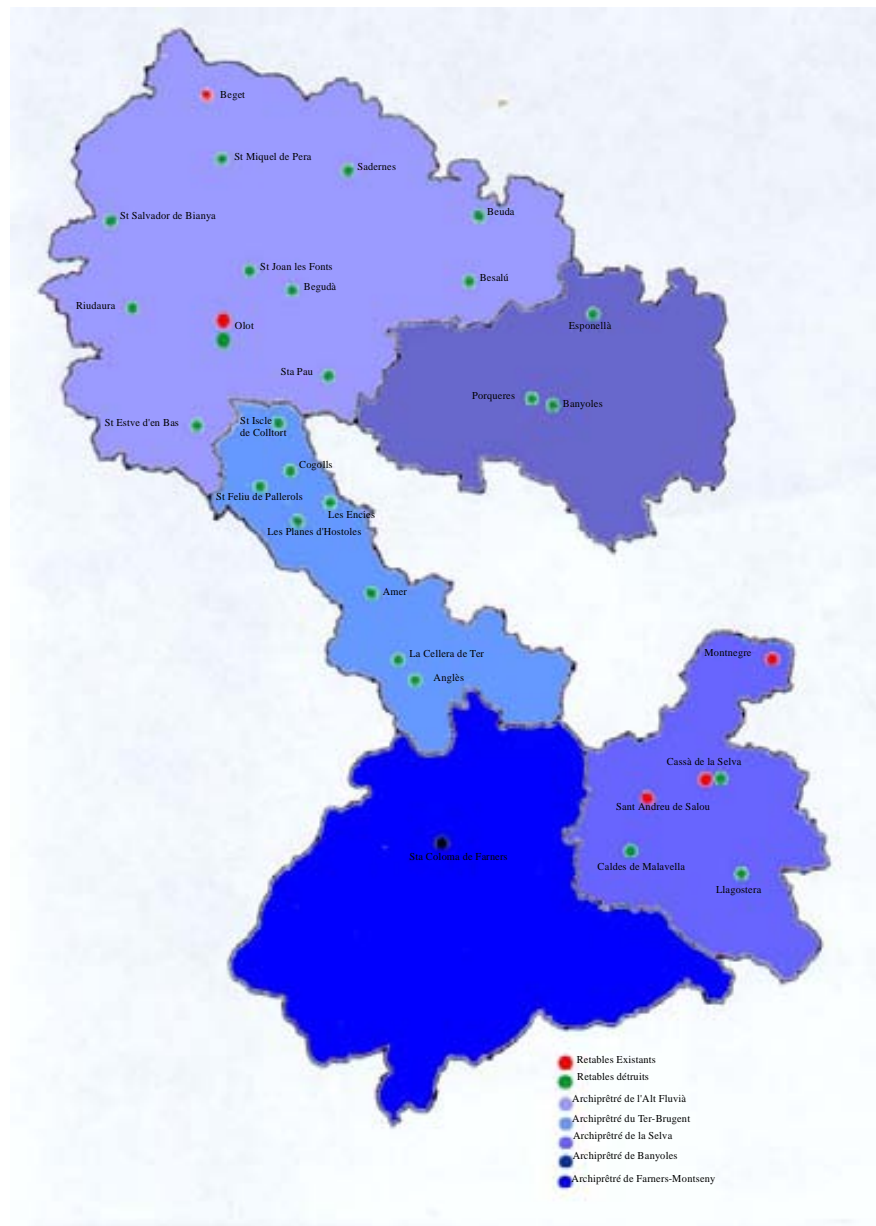
CARTE 7

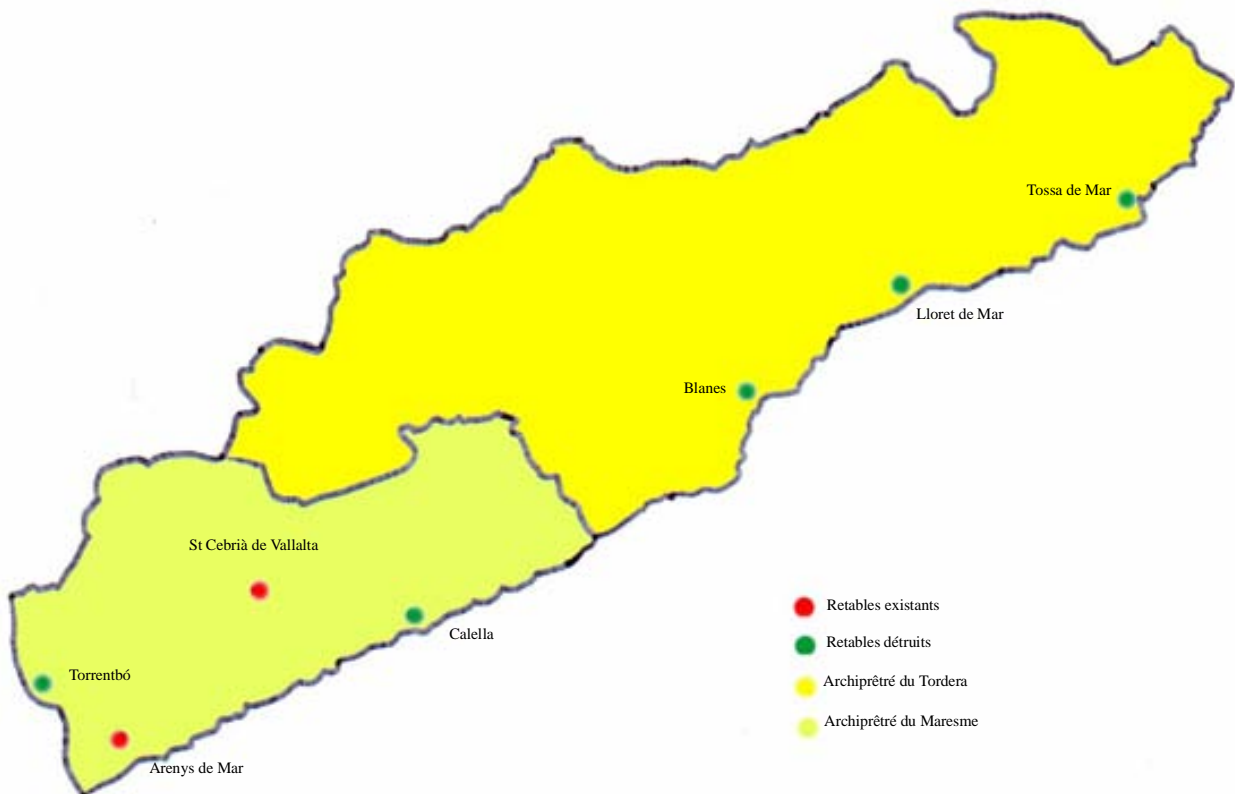
CARTE DE LA ZONE PASTORALE DE L'EMPORDA : ARCHIPRETRES DE L'ALT EMPORDA, DE MONTGRI-LA BISBAL ET DE LA COSTA BRAVA CENTRE



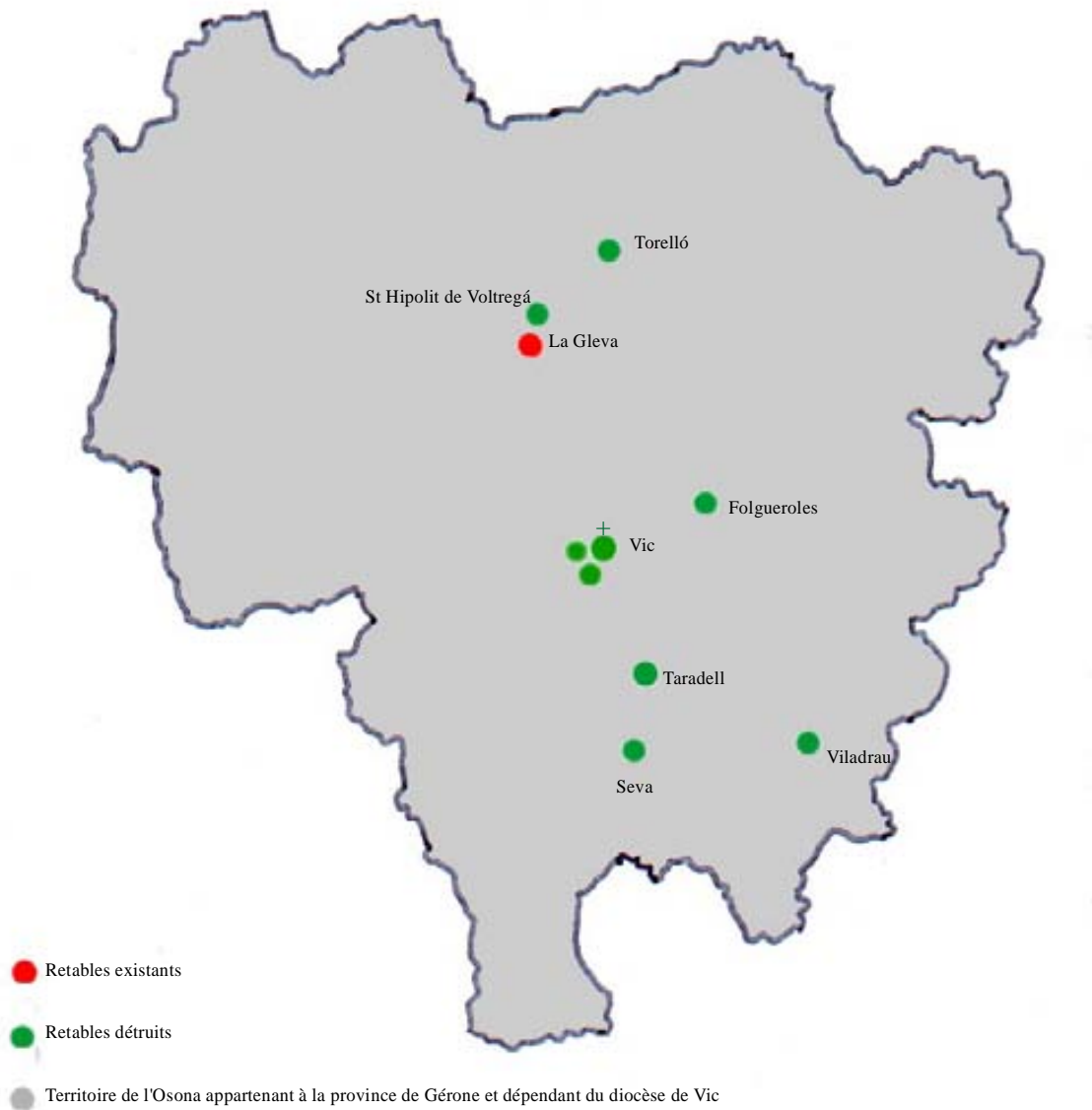
CARTE 8

CARTE DE LA ZONE PASTORALE DE « L'INTERIOR » : ARCHIPRETRES DE L'ALT FLUVIA, DE BANYOLES, DU TER-BRUGENT, DE FARNERS-MONTSENY ET DE LA SELVA

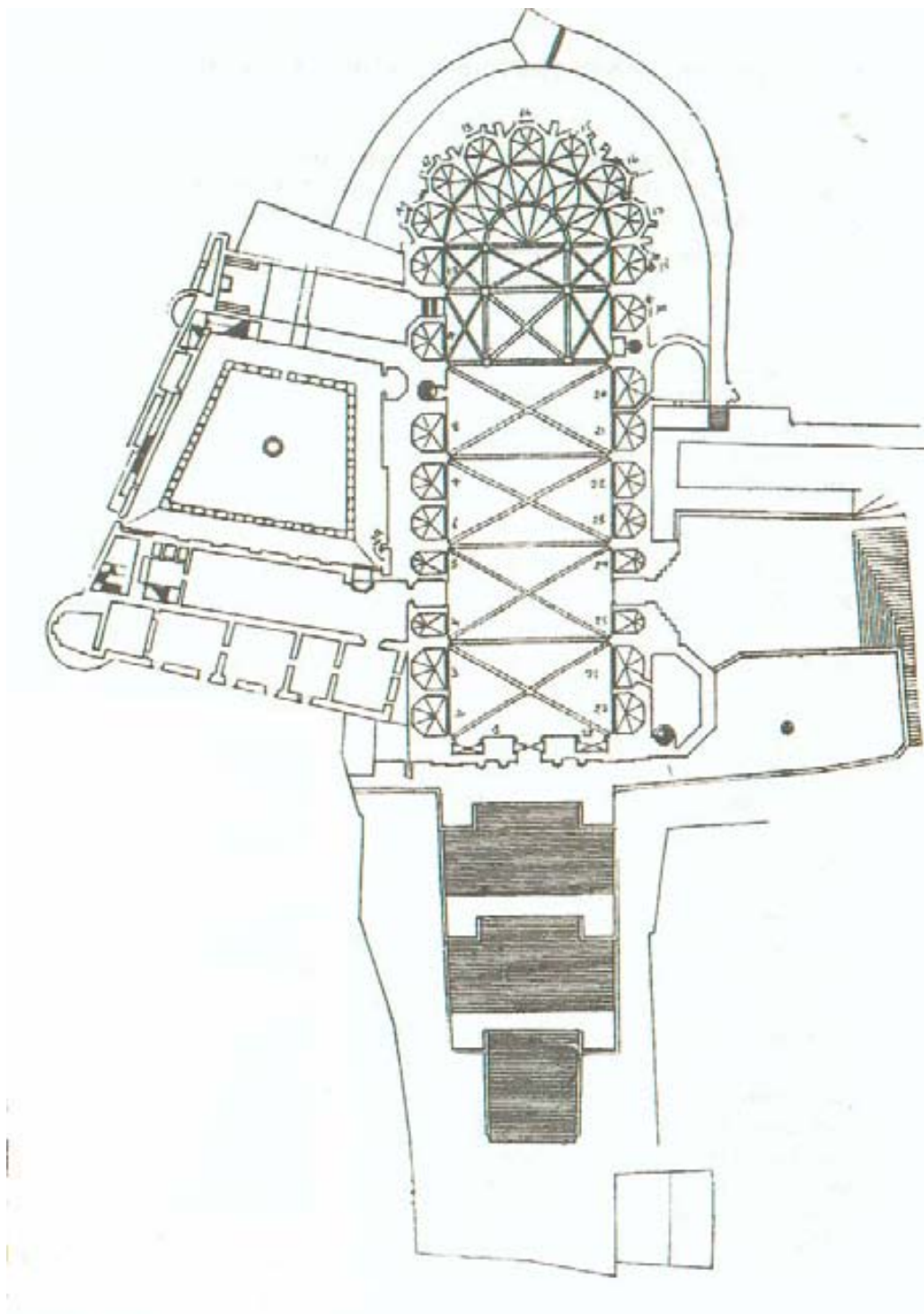


CARTE 9**CARTE DE LA ZONE PASTORALE DE LA COSTA : ARCHIPRETRES DU TORDERA
ET DU MARESME**

CARTE 10
CARTE DU TERRITOIRE DE L'OSONA APPARTENANT A LA PROVINCE DE
GERONE, DIOCESE DE VIC.



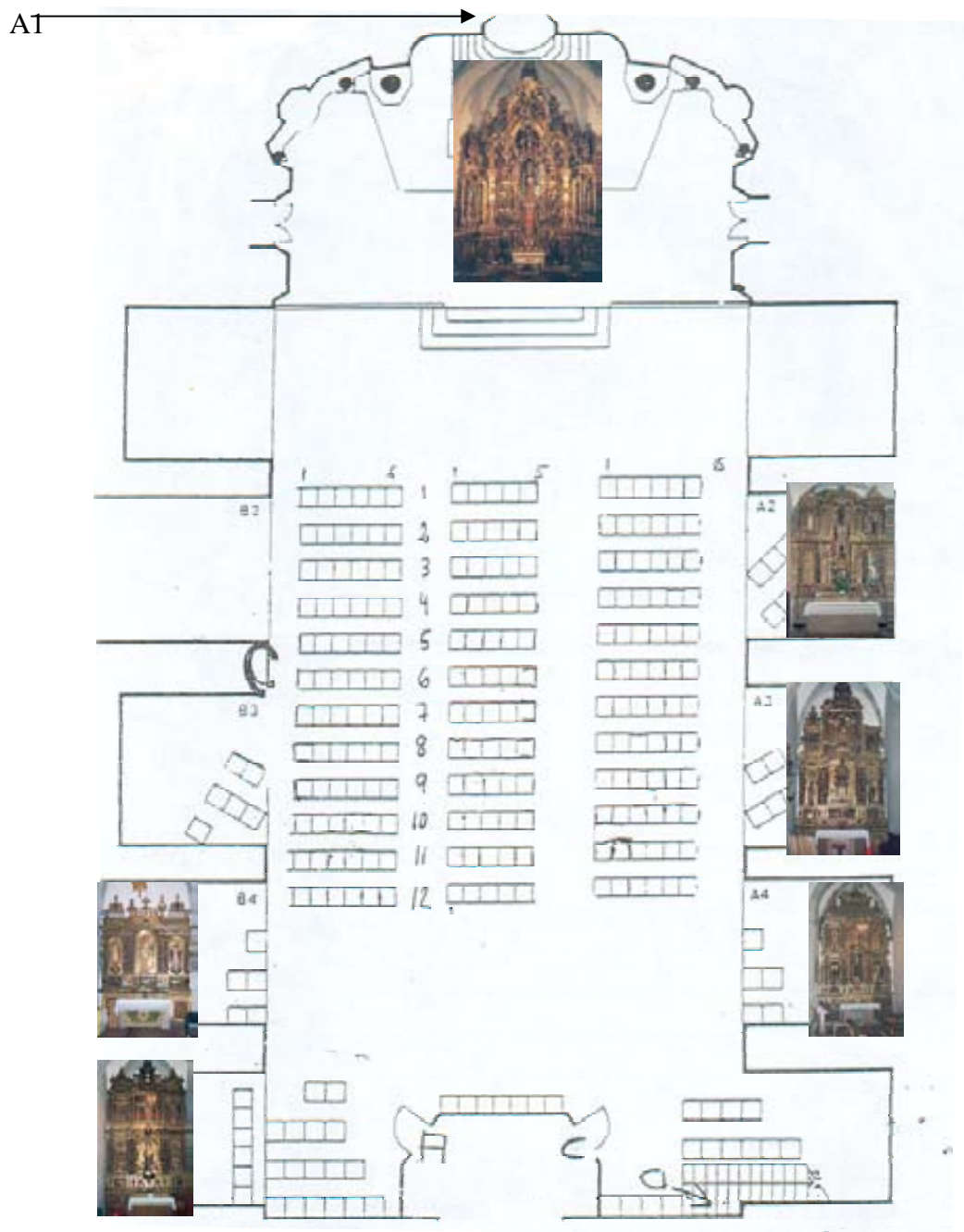
PLANS



- 1) Chapelle de l'Assomption :
retable de l'Immaculée
Conception (1710)
- 2) Chapelle Saint Honoré
- 3) Chapelle des Saints Docteurs
- 4) Sépulcre d'Anglesola
- 5) Chapelle de la Toussaint.
- 6) Chapelle de Saint Joseph
- 7) Chapelle de Saint Stéphane
- 8) Chapelle de « Purissima »
- 9) Chapelle de Saint Narcisse :
retable de saint Narcisse (1710)
- 10) Chapelle des saints martyrs :
retable des quatre saints martyrs
de Gérone (~ 1680)
- 11) Chapelle de la Vierge du
Rosaire
- 12) Chapelle de la Vierge aux
Douleurs : retable de la Vierge
aux Douleurs (1717)
- 13) Chapelle de Saint Anne :
retable de Saint Anne (1777)
- 14) Chapelle Grégorienne : retable
du Corpus (1683)
- 15) Chapelle de la Confrérie du
saint Sépulcre
- 16) Chapelle de la confrérie de
Saint « Jordi »
- 17) Chapelle du « Sagrat Cor »
- 18) Chapelle de Sainte
Catherine : retable de Sainte
Catherine d'Alexandrie (1643)
- 19) Chapelle de l'Eucharistie
- 20) Chapelle du Sépulcre Comtal
- 21) Chapelle Saint Michel :
retable de Saint Michel (1715)
- 22) Pénitencier
- 23) Chapelle de saint Yves :
retable de saint Yves et de saint
Honoré (1709)
- 24) Chapelle du Crucifix
- 25) Chapelle de sainte Cécile
- 26) Baptistère
- 27) Chapelle saint Isidore
- 28) Chapelle de l'Annonciation :
retable de l'Annonciation (1710)

Plan des chapelles de la cathédrale de Gérone (Tiré de « *L'Església catalana sota la monarquia dels borbons. La catedral de Girona en el segle XVIII* » de Montserrat Jiménez Sureda, ajutament de Girona, pub. De l'Abadia de Montserrat, 1999, p.587)

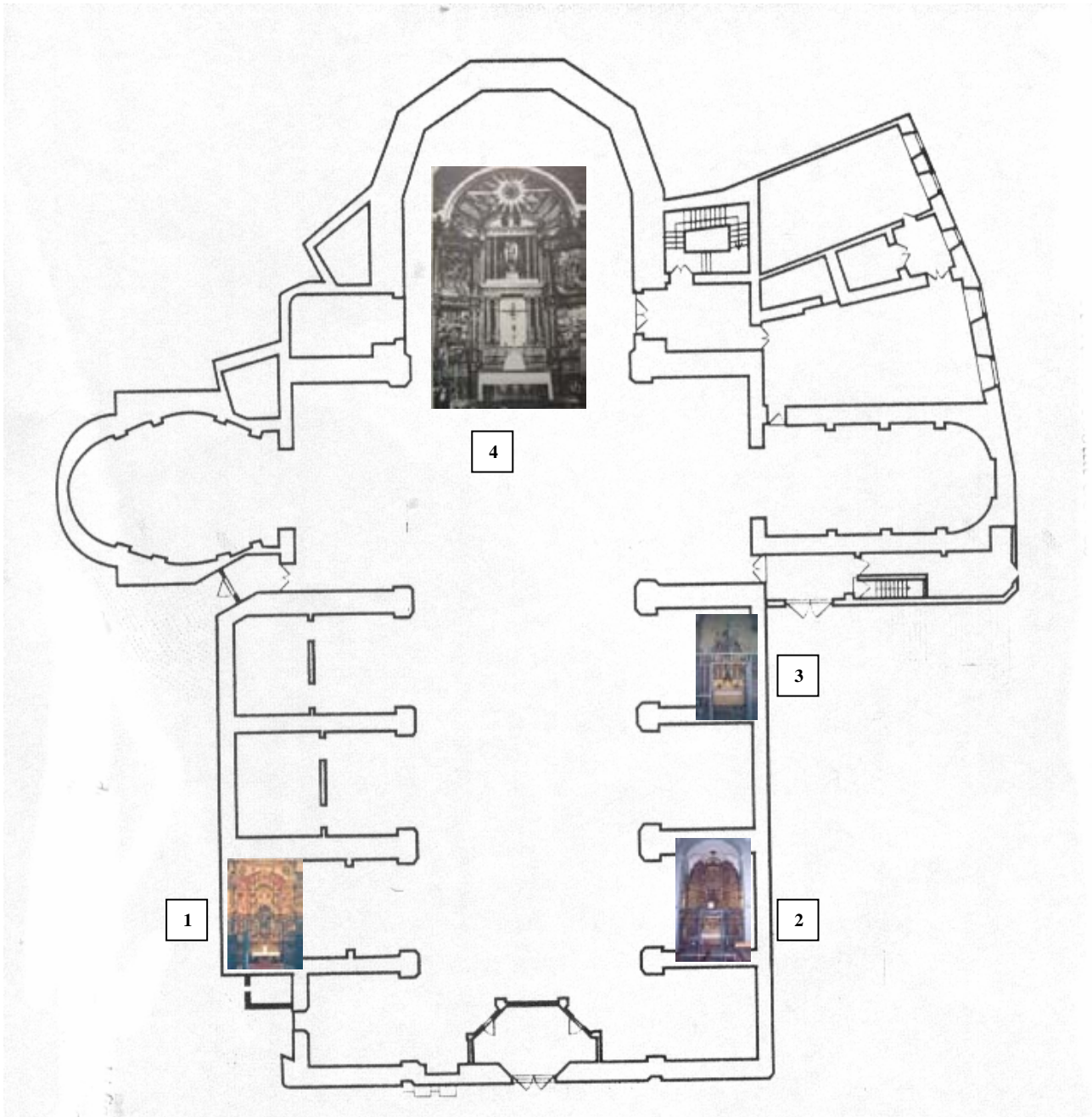
350



Plan de l'église paroissiale de Cadaqués¹ : emplacement des retables baroques

- A1 -Retable du maître-autel (1723)
- A2- Retable de saint Isidore (1718)
- A3-Retable de saint Jean-Baptiste (1692)
- A4-Retable saint Antoine de Padoue (?)
- B4-Retable saint Sébastien (1697)
- B5-Retable de la Vierge du Rosaire.

¹ Archives paroissiales



Plan de l'église paroissiale d'Olot² et emplacement des retables baroques

- 1 - Retable de la Vierge du Rosaire (1704)
- 2 - Retable de saint Joseph (1707)
- 3 - Retable saint Antoine de Padoue (1721)
- 4 - Retable saint Etienne (1618), détruit en 1936.

² Archives paroissiales

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 18th 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)

ANNEXE II

CEDEROM 1

PIECES JUSTIFICATIVES

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^a. 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)

ANNEXE II

CEDEROM 1

PIECES JUSTIFICATIVES

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^a. Assumpta Roig i Torrentó
M. Javier Antón Pelayo**

ANNEXE II – CEDEROM 1 : Pièces justificatives

I - Annexe II.1. : contrats et reçus de fabrication, de dorure et de collaboration professionnelle de 1580 à 1776.

1- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de Palamos (1580)	1195
2- Contrat de collaboration professionnelle entre Pere Almar et Joan Ballester (1580)	1199
3- Contrat de fabrication de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Palamos (1587)	1800
4- Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de la chapelle de saint Vincent de Regencós (1594)	1202
5- Contrat de dorure du retable de saint Cyprien de l'église paroissiale de Mollet de Peralada (1594)	1203
6- Reçu de paiement des travaux de dorure et de peinture du retable maître-autel de l'église paroissiale de Palamos (1595)	1206
7- Acte d'expertise des travaux de dorure et de peinture du retable maître-autel de l'église paroissiale de Palamos (1596)	1206
8- Décompte des dépenses pour les travaux de modifications de dorure et peinture, suite à l'expertise de 1596 du retable maître-autel de l'église paroissiale de Palamos (1596)	1213
9- Contrat de fabrication du tabernacle du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Sant Climent de Sescebes (1596)	1215
10- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Llers (1596)	1216
11- Contrat de fabrication du retable de la chapelle de saint Hyacinthe du monastère des frères prêcheurs de Castelló d'Empúries (1597)	1218
12- Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1597)	1220
13- Contrat de fabrication du retable de sainte Eulalie, d'un tabernacle et de la figure d'un Christ de l'église paroissiale de Garriguella (1598)	1222
14- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Cartellà (1599)	1223
15- Contrat de dorure du retable d'une chapelle privée à Figueras (1600)	1225
16- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Agullana (1600)	1226
17- Notification de contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Vila-Sacra (1600)	1229
18- Contrat de fabrication et de dorure du retable de sainte Lucie de l'église du monastère de la Vierge du Carme d'Olot (1601)	1229
19- Contrat de dorure du retable de sainte Eulalie de l'église paroissiale de Garriguella (1601)	1231
20- Acquiescement de la somme due par les commanditaires aux héritiers du peintre Isaac Hermens, décédé au cours des travaux de dorure et de peinture du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Palamos (1602)	1233
21- Contrat du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Santa Pau (1602)	1234
22- Contrat de fabrication et de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de La Pinya (1602)	1236

23- Contrat de fabrication du retable de saint Jean-Baptiste du monastère <i>San Francesc</i> de Castelló d'Empúries (1602)	1238
24- Contrat de dorure du retable de saint Hyacinthe du couvent de saint Dominique de Castelló d'Empúries (1602)	1239
25- Reçu de paiement de la dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Darnius (1603)	1241
26- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire, du tabernacle et d'une image de l'église paroissiale d'Arenys d'Empordà (1604)	1242
27- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Saus (1604)	1244
28- Contrat de fabrication de certaines pièces et de dorure du retable de saint Jean-Baptiste de l'église paroissiale de Sant Miquel Sacot (1606)	1246
29- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Llança (1606)	1248
30- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale Riudaura (1606)	1251
31- Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Vilabertran (1606)	1253
32- Contrat de fabrication du retable de sainte Anne de l'église paroissiale de Sant Llorenç de la Muga (1606)	1256
33- Contrat de dorure du retable de saint Jean de l'église paroissiale de Beuda (1607)	1257
34- Contrat de fabrication du retable de saint Etienne de l'église paroissiale de Bordils (1608)	1259
35- Expertise du socle du retable de saint Etienne de l'église paroissiale de Bordils (1608)	1262
36- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de Vilamalla (1608)	1263
37- Contrat de modification du retable de saint Etienne de l'église paroissiale de Bordils (1609)	1265
38- Contrat de modification du retable de saint Etienne de l'église paroissiale de Bordils (1609)	1267
39- Contrat de dorure du retable de saint Anne de l'église paroissiale de St Llorenç de la Muga (1610)	1269
40- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire, de l'image de la Vierge du Rosaire, de quelques détails sculpturaux, des images de saint Pierre et saint Paul (1610)	1271
41- Contrat de fabrication des images de saint Jean et de saint Jacques le Majeur destinées à l'église du monastère de la Vierge du Carme d'Olot (1611)	1272
42- Vente d'un cens à Rafel Andreu pour le règlement des travaux de dorure et de peintures effectués sur le retable de l'église paroissiale de Riudaura (1611)	1273
43- Contrat de dorure de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Santa Pau (1611)	1274
44- Contrat de travaux de nettoyage, de peinture et de dorure de certains éléments du retable de sainte Madeleine de l'église paroissiale de Cogolls (1614)	1277
45- Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Palamos (1615)	1279
46- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Maçanet de Cabrenys (1615)	1281
47- Contrat de vente et detransformation de l'ancien retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale Saint Pierre de Palamos (1615)	1283
48- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Vilamalla (1616)	1284

49- Contrat de dorure du retable de saint Hyacinthe et de saint Raymond de l'église paroissiale de Figuéras (1616)	1286
50- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Espollà (1618)	1287
51- Contrat de fabrication de saint Etienne de l'église paroissiale d'Olot (1618)	1289
52- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Palamos (1620)	1291
53- Contrat de dorure de certaines parties du retables de saint Cyprien de l'église paroissiale de Vilafant (1621)	1292
54- Contrat de dorure du retable de sainte Catherine d'Alexandrie de l'église paroissiale del Far d'Empordà (1621)	1294
55- Contrat de dorure de certains éléments des retables de la Vierge du Rosaire et de saint Benoît de l'église du monastère de Sant Pere de Rodes (1621)	1296
56- Contrat de la dorure de la corniche du retable de saint Cyprien de l'église paroissiale de Vilafant (1622)	1297
57- Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Carme de l'église du monastère de la Vierge du Carme d'Olot (1623)	1298
58- Contrat de collaboration professionnelle entre Jaume Gali et Andreu Pavoni pour la fin des travaux de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Palamos (1625)	1301
59- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Colltort (1625)	1302
60- Contrat de dorure du retable de saint Nicolas de l'église paroissiale de l'Estrada d'Agullana (1626)	1306
61- Contrat de dorure du retable de saint Cyprien de l'église paroissiale de Vilafant (1627)	1307
62- Contrat de fabrication du retable de sainte Eulalie de l'église paroissiale de Begudà (1627)	1309
63- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Carme du monastère de la Vierge du Carme d'Olot (1627)	1310
64- Contrat de fabrication, de peinture et de dorure du tabernacle du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Sant Miquel de Pera (1627)	1312
65- Contrat de fabrication d'une chaise-porteur destiné à l'image de sainte Lucie de l'église paroissiale de Figuéras (1628)	1313
66- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Agullana (1628)	1314
67- Contrat de fabrication du retable de saint Jacques et saint Isidore de l'église paroissiale de Colltort (1628)	1316
68- Contrat de fabrication du retable de saint Isidore de l'église paroissiale d'Olot (1628)	1317
69- Contrat de fabrication et de dorure du retable de l'église du monastère des capucins d'Olot (1630)	1319
70- Contrat de dorure des retables de sainte Eulalie et de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Begudà (1630)	1321
71- Contrat de fabrication, de dorure et de peinture du retable de sainte Anne de l'église du monastère des capucins de Blanes (1631)	1323
72- Contrat de dorure du retable de saint Jean-Baptiste, saint Isidore et saint Roch de l'église paroissiale de Batet (1632)	1325
73- Contrat de dorure de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Cogolls (1632)	1326

74- Contrat de peinture et de dorure de certaines pièces du retable de saint Etienne de l'église paroissiale d'Olot (1632)	1327
75- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église de la Vierge del Tura d'Olot (1633)	1329
76- Contrat de fabrication du tabernacle du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Riudaura (1634)	1331
77- Contrat de la dorure du tabernacle et des gradins du retable maître-autel de l'église paroissiale del Far d'Empordà (1636)	1332
78- Contrat de dorure de la moitié du retable de saint Jean de l'église paroissiale de Sant Joan Les Fonts (1636)	1334
79- Reconnaissances de dettes du père Abdó Corona envers le peintre Gaspar Payrach pour les travaux de dorure du retable de saint Jean du monastère dominicain de Port de la Selva (1636)	1335
80- Contrat de fabrication du retable de saint Isidore de l'église paroissiale de Vila-Sacra (1637)	1336
81- Contrat de dorure du retable de saint Isidore de l'église paroissiale de Vila-Sacra (1638)	1337
82- Reçu de paiement concernant les travaux de dorure du retable de saint Pierre et saint Isidore de l'église paroissiale de Llançà (1638)	1338
83- Contrat de dorure du retable de saint Jean de l'église paroissiale de Sant Joan Les Fonts (1638)	1339
84- Contrat de fabrication du retable de la chapelle de San Diego du monastère de saint François de Gérone (1641)	1340
85- Reçu de paiement concernant les travaux de fabrication du retable de la chapelle de San Diego du monastère de <i>San Francesc</i> de Gérone (1641)	1341
86- Reçu de paiement concernant les travaux de fabrication du retable de la chapelle de San Diego du monastère de <i>San Francesc</i> de Gérone (1641)	1342
87- Contrat de fabrication du retable de saint Sébastien, chapelle de la Vierge de Piété de Pont Major (1642)	1342
88- Contrat de fabrication et de dorure du retable du maître-autel de l'église paroissiale du Prieuré de la Vierge de l'Om de Masarac (1643)	1344
89- Contrat de fabrication et de dorure du retable de l'église du Prieuré de la Vierge de l'Om de Masarac (1644)	1346
90- Reçu de paiement pour les travaux de dorure du retable de l'église de Rabós (1644)	1348
91- Contrat de fabrication et de dorure du retable de sainte Lucie et sainte Ursule de l'église paroissiale de Figuéras (1644)	1348
92- Contrat de fabrication et de dorure du retable du « <i>Santissim nom de Jesus</i> » de l'église paroissiale de Figuéras (1648)	1350
93- Contrat de dorure du retable de saint Isidore de l'église paroissiale d'Empúries (1650)	1352
94- Notification des comptes en cours du sculpteur Antoni Lloberas concernant la fabrication d'un retable destiné à l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1650)	1353
95- Contrat de fabrication du retable de saint Sébastien de l'église paroissiale de Vilamalla (1650)	1354
96- Contrat du retable de saint Sébastien, chapelle saint Sébastien de Figuéras (1652)	1356
97- Proposition du père Joan Ferrer, recteur de l'église paroissiale de Sant Salvador de Bianya pour la fabrication d'un retable destiné au maître-autel (1653)	1358

98- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de Sant Salvador de Bianya (1653)	1360
99- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de Sant Feliu de Guixols (1657)	1362
100-Contrat de fabrication du retable de la Sainte Croix et sainte Madeleine de l'église paroissiale de Figuéras (1665)	1366
101- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de la Sainte Croix et de sainte Madeleine de l'église paroissiale de Figuéras (1665)	1369
102- Contrat de fabrication du retable de saint Jean, sainte Lucie et saint Martien de l'église paroissiale de Figuéras (1665)	1370
103- Contrat de fabrication de sainte Suzanne de l'église paroissiale de Santa Susanna del Mercadal (Gérome) (1666)	1371
104- Contrat de fabrication du retable de saint Isidore de l'église paroissiale de Llagostera (1667)	1373
105- Acte de délégation délivré par Francesc Mas, doreur, titulaire du contrat de dorure du retable de l'église paroissiale de Torroella de Montgrí (1669)	1376
106- Reçu de paiement de travaux de dorure du retable de l'église paroissiale de Torroella de Montgrí (1669)	1377
107- Contrat de fabrication du retable de destiné à la chapelle de Notre-Dame de la « Salut » de Sant Feliu de Pallerols (1669)	1377
108- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Isidore de l'église paroissiale de Llagostera (1669)	1378
109- Contrat de dorure du retable de saint Jean-Baptiste et de saint Jean de l'église paroissiale de Les Encies (1670)	1381
110- Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Llagostera (1671)	1382
111- Contrat de collaboration professionnelle entre Josep Boris et Francesc Generes pour la fin des travaux du retable de saint Benoît du monastère de <i>San Pere</i> de Galligans (Gérome) (1676)	1384
112- Contrat de fin de travaux de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Llagostera (1676)	1385
113- Contrat de dorure du retable de saint Benoît du monastère de Saint Pierre de Galligans (Gérome) (1677)	1387
114- Contrat de fabrication du retable de la Vierge des Désespérés de l'ex-collégiale Saint Feliu de Gérome (1677)	1388
115- Brouillon de commande concernant les travaux de peinture et de dorure du retable de sainte Cécile de l'église paroissiale de Sadernes (1680)	1390
116- Reçu de paiement des travaux de dorure du retable de sainte Cécile de l'église paroissiale de Sadernes (1681)	1391
117- Contrat de fabrication du retable de saint Félix de l'église paroissiale de Llagostera (1681)	1392
118- Contrat de fabrication du retable de sainte Eulalie de l'église paroissiale de Garriguella (1683)	1395

119- Contrat de fabrication du retable de Notre-Dame des « <i>Salines</i> », chapelle de la « <i>Mare de Déu de les Salines</i> », Maçanet de Cabrenys (1684)	1396
120- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de sainte Eulalie de l'église paroissiale de Garriguella (1685)	1399
121- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint François-Xavier de l'église paroissiale de Lloret de Mar (1685)	1400
122- Contrat de fabrication du retable de saint Sébastien de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1685)	1401
123- Reçu de paiement de fabrication du retable de saint Sébastien de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1686)	1402
124- Contrat de fabrication du retable de sainte Eugénie de l'église paroissiale de Saldet (1686)	1403
125- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable « <i>Sant Crist</i> » de l'église paroissiale de Vilalleons (1686)	1404
126- Contrat de fabrication du retable de saint Pierre de l'église paroissiale d'Albanyà (1688)	1405
127- Contrat de dorure du retable maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1688)	1407
128- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de la Cellera de Angles (1688)	1408
129- Reconnaissances de dettes et reçu de paiement des travaux de fabrication d'un retable destiné à l'église paroissiale de Vilamacolum (1688)	1411
130- Contrat de fabrication d'une partie du retable maître-autel du couvent de la Mercè de Vic (1690)	1412
131- Contrat de dorure du retable de l'église paroissiale de Calella (1690)	1413
132- Reçu de paiement des travaux de dorure du retable de l'église paroissiale de Calella (1690)	1415
133- Reçu de paiement des travaux de dorure du retable de l'église paroissiale de Calella (1690)	1415
134- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable maître-autel du couvent de la Mercè de Vic (1691)	1416
135- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de Rosas (1691)	1417
136- Contrat de fabrication du retable de « <i>Sant Crist</i> » et d'agrandissement du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1691)	1420
137- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de « <i>Sant Crist</i> » et des travaux d'agrandissement du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1691)	1421
138 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de « <i>Sant Crist</i> » et des travaux d'agrandissement du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1692)	1422
139- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de « <i>Sant Crist</i> » et des travaux d'agrandissement du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1692)	1422
140- Contrat de dorure du retable de « <i>Sant Crist</i> » et des modifications du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1693)	1423
141- Reçu de paiement des travaux de dorure du retable de « <i>Sant Crist</i> » et des modifications du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1693)	1424
142- Reçu de paiement des travaux de dorure du retable de « <i>Sant Crist</i> » et des modifications du maître-autel de l'église paroissiale de Rupjà (1693)	1425

143- Contrat de fabrication du retable de saint Michel de l'église paroissiale de Ventalló (1694)	1425
144 – Reçu de paiement des travaux de dorure du retable maître-autel de l'église paroissiale de Begur (1695)	1428
145 – Reçu des travaux de fabrication du retable maître-autel du sanctuaire de Corbera, d'Espinalbet (1695)	1429
146 – Contrat de fabrication du retable de l'église du monastère de saint Pierre de Portella (1695)	1430
147- Contrat de fin de travaux de dorure du retable maître-autel de l'église paroissiale de Begur (1696)	1433
148 - Contrat de fabrication du retable destiné au couvent <i>Santa Maria de Gracia</i> d'Empúries (1696)	1438
149 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable destiné au couvent de <i>Santa Maria de Gracia</i> d'Empúries (1696)	1440
150 – Contrat de fabrication du retable de saint Laurent de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1698)	1440
151- Attestation des pouvoirs des exécuteurs testamentaires de Josep Vassiana (1699)	1443
152 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de l'église paroissiale de Sant Andreu de la Vola (1699)	1444
153 – Contrat de fabrication du retable de « <i>Sant Crist</i> » de l'église paroissiale de la Seva (1699)	1445
154 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de « <i>Sant Crist</i> » de l'église paroissiale de la Seva (1699)	1446
155 – Contrat de fabrication du retable de saint Benoît de la cathédrale de Vic (1699)	1447
156 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Benoît de la cathédrale de Vic (1699)	1449
157 – Reçu de paiement du retable de saint Laurent de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1699)	1450
158 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Laurent de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1700)	1451
159 – Nomination de Joseph Bosch en tant qu'autre exécuteur testamentaire de Josep Vassiana (1700)	1453
160 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Laurent de l'église paroissiale de Castelló d'Empúries (1700)	1454
161 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Benoît de la cathédrale de Vic (1700)	1455
162 – Contrat pour la suite des travaux de fabrication du retable du couvent de la Merci de Vic (1700)	1456
163 – Reçu de paiement des travaux de fabrication de « <i>Sant Crist</i> » de l'église paroissiale de Seva (1700)	1460
164 – Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Rupjà (1701)	1461
165 – Reçu de paiement des travaux de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Rupjà (1701)	1462
166- Contrat de fabrication du retable de la « <i>Mare de Déu de les Dones de Taradell</i> » de l'église paroissiale de Taradell (1701)	1463
167 – Reçu des travaux de fabrication du retable de la « <i>Mare de Déu de les Dones de Taradell</i> » de l'église paroissiale de Taradell (1701)	1464

168 – Reçu de paiement des travaux de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Rupia (1702)	1465
169 – Reçu de paiement du retable du couvent de la Merci de Vic (1702)	1466
170 – Contrat de fabrication du retable du couvent des carmélites déchaussées de Vic (1703)	1467
171 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable du couvent de Merci de Vic (1703)	1469
172 – Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot (1704)	1470
173 – Contrat de fabrication du retable de saint « <i>Ponç</i> » de l'église paroissiale de San Ponç d'Aulina (1704)	1472
174 – Reçu des travaux de fabrication du retable du couvent de la Merci de Vic (1705)	1473
175 – Contrat de fabrication du retable destiné à la chapelle saint Laurent, Llagostera (1705)	1474
176- Reçu des travaux de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Cassà de la Selva (1706)	1476
177 – Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1706)	1477
178 – Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable du couvent de la Merci de Vic (1706)	1481
179- Contrat de fabrication du retable de la Vierge des « <i>Sogas</i> » de l'église paroissiale de Cassà de la Selva (1707)	1483
180- Contrat de fabrication du retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot (1707)	1485
181- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot (1707)	1487
182- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Cassà de la Selva (1707)	1488
183- Contrat de fabrication du retable de l'Assomption du couvent de <i>Santa Clara</i> de Gérone (1708)	1489
184- Acompte de 100 livres barcelonaises du prix-fait du retable de l'Assomption du monastère de <i>Santa Clara</i> de Gérone (1708)	1491
185- Reçu de paiement de fabrication de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Cassà de la Selva (1708)	1492
186- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot (1708)	1493
187 – Premier contrat de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell (1708)	1494
188- Reçu de paiement des travaux de fabrication effectués sur les retables de Torelló, d'Olot, de Palafrugell et d'Arenys de Mar (1709)	1498
189- Contrat de fabrication de saint Yves et saint Honorat de la cathédrale de Gérone (1709)	1499
190- Accord professionnel et cessation de contrat entre J. Cortada et J. Alzine concernant le retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot (1709)	1500
191- Contrat de fabrication du retable de sainte Cécile de l'église paroissiale de Torrentbó (1710)	1503
192- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de sainte Cécile de l'église paroissiale de Torrentbó (1710)	1506
193- Contrat de modification et d'agrandissement du retable de saint Thomas d'Aquin de l'église du monastère saint Dominique de Gérone (1710)	1507

194- Second contrat de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell (1710)	1508
195- Contrat de fabrication du retable de l'Immaculée Conception de la cathédrale de Gérone (1710)	1512
196- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de l'église du monastère saint Etienne de Banyolas (1711)	1513
197- Contrat de fin de travaux de dorure du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Cassà de la Selva (1711)	1515
198- Contrat de dorure du retable maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1711)	1516
199- Accord de la Junte de la Congrégation de la Vierge aux Douleurs relatif au retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1712)	1519
200- Décision de la Junte de la Congrégation de la Vierge aux Douleurs pour obtenir le financement de l'image titulaire du retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1712)	1520
201- Notes de frais relatifs à la fabrication du retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1712/1713)	1521
202- Frais divers relatifs à la mise en place du retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1712/1713)	1523
203- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1713)	1524
204- Reçu de paiement des travaux de dorure du retable maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1713)	1525
205- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot (1714)	1526
206- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1714)	1527
207- Réunion de la junte de la Congrégation de la Vierge aux Douleurs concernant la fin des travaux du retable de l'église paroissiale de Besalù (1714)	1528
208- Frais divers relatifs à la fin des travaux de fabrication du retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1714/1715)	1529
209- Brouillon d'un reçu destiné au Révérend Josep Gay, exécuteur testamentaire du commanditaire du retable de la Vierge aux Douleurs de Besalù, concernant le legs du retable (1714)	1531
210- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1714)	1532
211- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell (1714)	1533
212- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell (1715)	1534
213- Extrait des livres de compte des archives paroissiales de Navata relatifs au frais des retables peints en perspective de l'église paroissiale de Navata (1715/1781)	1535
214- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale d'Arenys de Mar (1718)	1537

215- Contrat de dorure du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale d'Olot (1719)	1539
216- Reçu des travaux de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell (1719)	1541
217- Contrat de fabrication du retable maître-autel du couvent <i>Santa Clara</i> de Vic (1721)	1542
218- Extraits du contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès (1723)	1544
219- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell (1724)	1546
220- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Martin de Tours de l'église paroissiale de Palafrugell (1724)	1547
221- Extrait du contrat de collaboration professionnelle entre Pau Costa et Josep Serrano concernant le retable maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès (1724)	1548
222- Extrait du contrat de collaboration professionnelle entre Pau Costa et Joan Torras, sculpteurs titulaires du retable maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès (1724)	1549
223- Contrat de la suite des travaux de fabrication du retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot (1726)	1551
224- Contrat de fabrication du retable de saint Barthélemy de l'église du monastère de saint Barthélemy de Peralada (1726)	1553
225- Contrat de fin de travaux du retable maître-autel de l'église paroissiale de Cadaquès (1727)	1556
226- Contrat de fin des travaux de fabrication du retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot (1727)	1557
227- Contrat de fabrication du retable de saint Luc et de quatre retables destinés aux chapelles latérales de l'église saint Luc de Gérone (1727)	1560
228- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable de saint Luc est des quatre autres retables de l'église paroissiale saint Luc de Gérone (1727)	1562
229- Contrat de fabrication du retable de la Vierge du Rosaire de l'église paroissiale de Taradell (1728)	1563
230- Contrat de dorure du retable de « <i>Sant Crist</i> » de l'église paroissiale de Folgueroles (1728)	1565
231- Contrat de dorure du retable de saint Félix de l'église paroissiale de Llagostera (1729)	1566
232- Contrat de fabrication du retable maître-autel de l'église paroissiale de Folgueroles (1735)	1572
233- Contrat de dorure du retable maître-autel de l'église paroissiale de Sant Feliu de Guixols (1750)	1574
234- Contrat de fabrication du tabernacle du retable maître-autel de l'église paroissiale de Sant Feliu de Guixols (1752)	1579
235- Reçu destiné au sculpteur Barlomé Soler qui atteste de la fabrication d'un retable de la chapelle du sanctuaire d'Aiguaviva (1754)	1580
236- Contrat de fabrication du retable maître-autel du monastère de San Pere de Camprodon (1769)	1580
237- Reçu de paiement des travaux de fabrication du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Navata (1776)	1584

**II – Annexe II. 2 : documents relatifs aux corporations et confréries professionnelles
(décrets royaux, ordonnances, factures, requêtes, litiges, bilans financiers, suppliques,
certificats d'apprentissages, certificats d'examens...)**

238- Décret royal de la création de la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone (1419)	1586
239- Décret royal de modifications des statuts de la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone (1480)	1588
240- Réunion de la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone (1604)	1591
241- Réunion de la confrérie des Quatre Saints Martyrs de Gérone (1616)	1593
242- Décret royal de la création de la confrérie des sculpteurs de Barcelone (1680)	1595
243- Communiqué des sculpteurs de Barcelone destiné à la corporation des menuisiers (1680)	1599
244- Certificat d'apprentissage de Francesc Mas, apprenti doreur (1681)	1603
245- Bilans des comptes de la confréries des sculpteurs de Barcelone de 1680 à 1681 (1682)	1604
246- Réunion du conseil du collège des peintres et des doreurs (1683)	1607
247- Epreuve d'essai à l'examen de maître-doreur de Francesc Mas (1686)	1609
248- Examen public de Francesc Mas (1686)	1610
249- Règlement des droits d'admission de Francesc Mas après son admission au collège des doreurs de Barcelone (1686)	1612
250- Décret royal de la fondation du collège des peintres de Barcelone (1688)	1613
251- Réunion du collège des doreurs de Barcelone pour accorder un délai supplémentaire a Miquel Mas pour la représentation de sa candidature à l'accession du statut de maître (1692)	1622
252- Examen de maître-sculpteur de Josep Ortich (1693)	1623
253- Epreuve d'essai à l'examen de maître-doreur de Miquel Mas (1694)	1624
254- Examen public de Miquel Mas (1694)	1625
255- Bilan des comptes de la confréries des sculpteurs de Barcelone de 1692 à 1693 (1694)	1627
256- Nomination de J.F. Morato, V.Riquer, A .Rovira et de F.Duran à la charge de procureurs de la confrérie de saint Joseph, de saint Just et des Quatre Saints Martyrs de Vic (1697)	1630
257- Conseil de la confrérie de saint Joseph, saint Just et des Quatre Saints martyrs de Vic (1702)	1630
258- Réunion du conseil du collège des peintres de Barcelone (1703)	1631
259- Reçu établi par F. Morato en tant que trésorier de la confrérie de Saint Joseph, saint Just et des Quatre saints Martyrs pour la réception de droit d'examen (1703)	1632
260- Bilan des comptes de la confrérie des sculpteurs de Barcelone de 1703 à 1706 (1706)	1633
261- Réunion du conseil de la confrérie des « <i>fusters</i> » de l'église paroissiale d'Olot (1707)	1636
262- Réunion du conseil de la confrérie des « <i>fusters</i> » d'Olot pour signifier son désaccord avec Joseph Cortada (1710)	1637
263- Bilan des comptes de la confrérie des sculpteurs de Barcelone de 1710 à 1712 (1712)	1639
264- Série de factures présentées par Benet Cautillo, maître-maçon, relatives à divers travaux effectués à chapelle et sur le retable de saint Michel de la Cathédrale de Gérone (1716)	1641

265- Demande de réponse de la confrérie du Rosaire d'Olot aux frères Soler i Colobran relative à l'offre « <i>d'assenament</i> » proposée par F. Basil (1719)	1644
266- Réponse des frères Soler i Colobran à la confrérie du Rosaire (1719)	1645
267- Réunion de la confrérie de saint Joseph d'Olot (1722)	1647
268- Commun accord entre Josep Cortada et la confrérie de saint Joseph (1723)	1648
269- Convocation de Pau Costa par la confrérie de saint Joseph d'Olot pour la fin des travaux de fabrication du retable de saint Joseph de l'église paroissiale d'Olot (1726)	1652
270- Election des charges de la confrérie des menuisiers de Gérone (1730)	1653
271- Revendication des menuisiers de la ville de Canet de Mar (1774)	1658
272- Réglementation des obligations corporatives et confraternelles relatives aux processions (1784)	1659
273- Supplique d'Esteva Figuéras, responsable de la corporation des menuisiers de Gérone (1785)	1661
274- Communiqué d'Estava Figuéras, responsable de la corporations des menuisiers de Gérone (1785)	1663
275- Mémorial de la corporation des menuisiers de Gérone (1798)	1683
276- Fonds documentaires non datés relatifs aux charges annuelles dont la corporation des menuisiers de Gérone devait s'acquitter (XVIIème-XVIIIème)	1685
277- Fonds documentaires non datés relatifs aux dépenses exceptionnelle à caractère festif auxquelles la confrérie des menuisiers de Gérone devait participer (XVIIème-XVIIIème)	1687

III – Annexe II.3. : testaments et codicilles

278- Extrait du testament de Jaume Axandri (1668)	1690
279- Testament du prêtre Vicens Massanet (1684)	1691
280- Codicille du testament du prêtre Vicens Massanet (1688)	1696
281- Inventaire « <i>post-mortem</i> » du prêtre Vicens Massanet (1688)	1698
282- Second inventaire « <i>post-mortem</i> » du prêtre Vicens Massanet (1688)	1699
283- Extrait du testament de Josep Vassiana (1695)	1700
284- Extrait du testament du docteur Miquel Falco i Conill (1709)	1701
285- Extrait du codicille du testament du docteur Miquel Falco i Conill (1710)	1702
286- Extrait du testament de Jaume Codolar, chanoine de la cathédrale de Gérone (1721)	1703
287- Testament de Pau Costa (1726)	1704
288- Codicille du testament de Pau Costa (1726)	1707
289- Procès verbal de l'inhumation du sculpteur Pau Costa (1726)	1708
290- Extrait du testament d'Ignasi Bofill, chanoine de la cathédrale de Gérone (1729)	1708

IV- Annexe II.4 : résolutions et actes capitulaires, répertoire du Sulpici Pontich

291- Retable de la Piété (1601)	1711
292- Retable de l'Immaculée Conception (1710)	1711
293- Demande d'autorisation pour la fabrication d'un dédié à la Vierge des Douleurs (1717)	1712
294- Demande de dorure du retable de saint Narcisse (1727)	1712

295- Notification du montant perçu par l'auteur du retable de saint Raphaël et précision de la somme qui sera destiné à la dorure de l'œuvre (1728)	1713
296- Identification de Pau Costa comme auteur du retable de saint Pierre et saint Paul (1730)	1713
297- Demande d'expertise des travaux de dorure du retable de saint Yves et saint Honorat (1731)	1714
298- Demande d'autorisation pour l'ornementation de la chapelle des Douleurs (1731)	1714
299- Requête de Ginès Pagès pour l'ornementation de la chapelle des Douleurs (1733)	1715
300- Demande d'échafaudages à la fabrique par Ginès Pagès afin de procéder aux travaux de dorure du retable (1736)	1715
301 - Notification de l'autorisation accordée pour le chanoine Çanou concernant les travaux de dorure du retable, de faire une grille, de fonder une messe quotidienne et d'accéder à une sépulture au sein de la chapelle pour lui et les siens	1716
302 - Notification de l'autorisation accordée au chanoine Rafel de financer un retable destiné à la chapelle de saint Etienne	1716
303 - Notification de la sépulture au sein de la chapelle de saint Bernard du chanoine Pijoan commanditaire du retable	1717
304 - Notification des sépulture du chanoine Vilar et Gonfaus devant la chapelle de St. Benoît	1717
305 - Notification du bénéfice fondé par Eleonor de Cabrera à la chapelle saint Raphaël, du financement du retable de saint Raphaël et de la grille de la chapelle par le chanoine de Ferrer	1717
306 - Notification du commanditaire du retable de saint Michel et de la décoration de la chapelle, le chanoine Miquel Català	1718
307 - Notification de l'autorisation accordée au chanoine Font y Llobregat pour changer le vocable de la chapelle de saint André, qui deviendra celui de saint Narcisse, de la mise en place d'un retable et de la sépulture du chanoine au sein même de la chapelle	1718
308 - Notification du prix de revient du retable de l'Immaculée Conception	1719
309 - Notification des sépultures des bienfaiteurs de la chapelle des Quatre Saints Martyrs	1719
310 - Notification de la sépulture du chanoine Prats, commanditaire du retable et de différents bénéfices afférents à la chapelle	1719
311 - Notification de la sépulture du chanoine Rubiés	1720
312 – Notification de l'ancien vocable de la chapelle des Douleurs	1720
313 - Notification de la sépulture dans la chapelle de saint Narcisse du membre de la famille du chanoine Font y Llobregat	1720
314 - Notification de la sépulture du chanoine Ignasi Bofill, commanditaire du retable de saint Yves et de saint Honorat	1721
315 - Notification de la sépulture du chanoine Vergonyos au sein de la chapelle sainte Catherine, commanditaire du retable, de sa sœur et du chanoine Ardevol	1721
316 - Notification de la sépulture d'Eleonor de Cabrera dans le cloître, et de l'inhumation de la dépouille du chanoine de Ferrer en dessous de la grille	1721
317 - Notification de la sépulture du chanoine Pagès devant la chapelle des Saints Docteurs	1722
318 - Notification des sépultures des chanoines C. Rich, de J. Pagès, de M.Perpinyà et de C.Rich devant la chapelle des Saint Docteurs	1722

319 – Notification de la sépulture du chanoine Gualba devant la chapelle de saint Etienne	1722
320 - Notification de la sépulture du chanoine Regàs devant la chapelle de saint Narcisse	1723
321 - Notification de la sépulture du chanoine Català devant la chapelle de saint Michel	1723

V- Annexe II.5. : documentation diverse

322 - Lettre concernant le retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1712)	1725
323 - Lettre concernant le retable de la Vierge aux Douleurs de l'église paroissiale de Besalù (1714)	1726
324 - Bénédiction du retable de l'Assomption du monastère de Santa Clara de Gérone (1763)	1726
325 - Réunion du conseil municipal de Gérone (1873)	1728

**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)

**ANNEXE III
CEDEROM 2
CATALOGUE**

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^a. 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)

**ANNEXE III
CEDEROM 2
CATALOGUE**

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^a. Assumpta Roig i Torrentó
M. Javier Antón Pelayo**

ANNEXE III – CEDEROM 2 : Catalogue

Retables baroques de la province de Gérone (1580-1790)

I – Introduction : 1737

Retables baroques de la Province de Gérone

II – Œuvres répertoriées : 1740

1 – Retables

1 - Retable Santa Maria, maître-autel, église paroissiale Santa María de Palamos	1742
2 - Retable actuel, maître-autel, église paroissiale Santa María de Palamos	1744
3 - Retable de la Vierge du Rosaire, maître-autel, église paroissiale Santa María de Vilabertran	1746
4 - Retable de saint Etienne, maître-autel, église paroissiale Sant Esteve de Bordils	1748
5 - Retable de saint Etienne, maître-autel, église paroissiale Sant Esteve d'Olot	1750
6 - Retable de la Vierge du Rosaire, chapelle latérale, église paroissiale Santa María Assumpta d'Arenys de Mar	1752
7 - Retable de l'Immaculée Conception, collection privée, Palau Caramany de Gérone	1754
8 - Retable de sainte Catherine d'Alexandrie, chapelle sainte Catherine, Cathédrale de Gérone	1756
9 - Retable des Quatre Saints Martyrs, chapelle des Quatre Saints Martyrs, Cathédrale de Gérone	1758
10 - Retable maître-autel, église paroissiale de Sant Hipolit de Voltregà	1760
11 - Retable maître-autel, église paroissiale Sant Pere de Montfullà	1762
12 - Retable de saint Côme et saint Damien, chapelle latérale, église paroissiale Sant Cosme i Sant Damià de Sant Cebrià de Lledó	1764
13 - Retable de saint Jean-Baptiste, chapelle latérale droite, église paroissiale Santa María de Cadaquès	1766
14 - Retable de Saint Félix, maître-autel, église paroissiale Sant Feliu de Llagostera	1768
15 - Retable de la Vierge du Rosaire, chapelle latérale droite, église paroissiale Santa María de Cadaquès	1770
16 - Retable de saint Iscle et sainte Victoria, maître-autel, église paroissiale Sant Iscle i Sancta Victòria de Bàscara	1772
17 - Retable maître-autel, sanctuaire de la Gleva	1774
18 - Retable de la Crucifixion, chapelle grégorienne, Cathédrale de Gérone	1776
19 - Retable du maître-autel, église paroissiale Mare de Déu de Sales de la Cellera de Ter	1778
20 - Retable du maître-autel, église paroissiale de Blanes	1780
21 - Retable de saint Martin, maître-autel, église paroissiale Sant Martí de Maçanet de Cabrenys	1782
22 - Retable de saint Etienne, maître-autel, église paroissiale Sant Esteve de Caldes de Malavella	1784
23 - Retable de saint Sébastien, chapelle latérale droite, église paroissiale Santa María de Cadaquès	1786
24 - Retable de la Vierge du Carme, chapelle latérale gauche, église paroissiale Santa María de Cadaquès	1788
25 - Retable maître-autel, sanctuaire du Collel, Olot	1790
26 - Retable de la Vierge du Rosaire, chapelle du Rosaire, église paroissiale Sant Genís de Torroella de Montgrí	1792
27 - Retable maître-autel, église du couvent sainte Thérèse de Vic	1794
28 - Retable de saint Antoine de Padoue, chapelle latérale droite, église paroissiale Santa María de Cadaquès	1796
29 - Retable de saint Georges, maître-autel, église paroissiale de Sant Jordi Desvalls	1798
30 - Retable de la Vierge du Rosaire, chapelle de la confrérie du rosaire, église paroissiale Sant Esteve d'Olot	1800
31 - Retable maître-autel, église paroissiale Santa María Assumpta d'Arenys de Mar	1802
32 - Retable de la Vierges des Sogues, chapelle latérale, église paroissiale Sant Martí de Cassà de la Selva	1804
33 - Retable de saint Joseph, chapelle de la confrérie de Saint Joseph, église paroissiale Sant Esteve d'Olot	1806
34 - Retable maître-autel, église paroissiale de Sant Cebrià de Vallalta	1808
35 - Retable de saint Martin de tours, maître-autel, église paroissiale Sant Martí de Cassà de la Selva	1810

36 - Copie du retable de saint Martin de Tours, maître-autel église paroissiale Sant Martí de Cassà de la Selva	1812
37 - Retable de l'Immaculée Conception, maître-autel, église du couvent de Santa Clara de Gérone	1814
38 - Retable de saint Yves et de saint Honorat, chapelle de saint Yves, Cathédrale de Gérone	1816
39 - Retable de saint Etienne, maître-autel, église paroissiale Sant Esteve d'En Bas	1818
40 - Retable de saint Christophe, église paroissiale Sant Christófol de Les Planes d'Hostoles	1820
41 - Retable de la Vierge aux Sept Douleurs, chapelle des douleurs, église paroissiale Sant Vicenç de Besalú	1822
42 - Retable de saint Martin de Tours, maître-autel, église paroissiale Sant Martí de Palafrugell	1824
43 - Retable de l'Immaculée Conception, chapelle de l'Assomption, Cathédrale de Gérone	1826
44 - Retable de l'Annonciation, chapelle de l'Annonciation, Cathédrale de Gérone	1828
45 - Retable de saint Narcisse, chapelle saint Narcisse, Cathédrale de Gérone	1830
46 - Retable de saint Michel, chapelle saint Michel, Cathédrale de Gérone	1832
47 - Retable de la Vierge aux Douleurs, chapelle des douleurs, Cathédrale de Gérone	1834
48 - Retable de saint Raphaël, chapelle saint Etienne, Cathédrale de Gérone	1836
49 - Retable maître-autel, Ermitage de sainte Catherine, Torroella de Montgrí	1838
50 - Retable de l'Assomption, chapelle privée du château de Montsolís, Sant Hilari Sacalm	1840
51 - Retable de la chapelle saint Antoine de la Plaça, Torroella de Montgrí	1842
52 - Retable de saint Isidore, chapelle latérale droite, église paroissiale Santa María de Cadaquès	1844
53 - Retable maître-autel, sanctuaire de Sant Sebastià de la Guarda, Palafrugell	1846
54 - Retable maître-autel, église du couvent de Santa Clara de Vic	1848
55 - Retable maître-autel, église de l'ex-couvent des carmélites chaussées de Gérone	1850
56 - Retable maître-autel, Couvent saint Joseph des carmélites réformées de Gérone	1852
57 - Retable maître-autel, église paroissiale Santa María de Cadaquès	1854
58 - Retable peint en perspective de saint Pierre, maître-autel, église paroissiale Sant Pere de Navata	1856
59 - Retable maître-autel, sanctuaire de la Vierge dels Socors de Tossa de Mar	1858
60 - Retable de saint Luc, maître-autel, église paroissiale Sant Lluç de Gérone	1860
61 - Retable peint en perspective de la Vierge de la Chandeleur, chapelle latérale droite, église paroissiale Sant Pere de Navata	1862
62 - Retable peint en perspective de saint Antoine de Padoue, chapelle latérale droite, église paroissiale Sant Pere de Navata	1864
63 - Retable peint en perspective de la Vierge du Rosaire, chapelle latérale gauche, église paroissiale Sant Pere de Navata	1866
64 - Retable de la Vierge aux Sept Douleurs, chapelle de l' Hospital dels Pobres, église des Douleurs, Torroella de Montgri	1868
65 - Retable de sainte Lucie, chapelle Nazari, Sant Pol de la Bisbal	1870
66 - Retable, chapelle latérale gauche, église paroissiale Santa María de Colomers	1872
67 - Retable de saint Genís, chapelle latérale, église paroissiale Sant Genís de Cervià de Ter	1874
68 - Retable de l'Immaculée , chapelle du Palais Episcopal de Gérone, Musée Diocésain de Gérone	1876
69 - Retable maître-autel, église paroissiale Sant Fruitós de Llofríu	1878
70 - Retable maître-autel, église paroissiale Sant Cugat de Fornells de la Selva	1880
71 - Retable maître-autel, église paroissiale Sant Cosme i Sant Damià de Sant Cebrià de Lledó	1882
72 - Retable de la Vierge du Rosaire, chapelle latérale, église paroissiale Sant Cugat de Fornells de la Selva	1884
73 - Retable de saint Michel, église paroissiale Sant Vicenç de Tossa de Mar	1886
74 - Retable de la Vierge du Rosaire, église paroissiale Sant Vicenç de Tossa de Mar	1888
75 - Retable maître-autel, sanctuaire de la Vierge de Grâce, Lloret de Mar	1890

76 - Retable maître-autel, église paroissiale Santa María de la Tallada d'Empordà	1892
77 - Retable maître-autel, église paroissiale de Sant Pere Pescador	1894
78 - Retable maître-autel, église paroissiale Santa María de Porqueres	1896
79 - Retable maître-autel, église paroissiale Sant Joan Baptista de Palau Sabardera	1898
80 - Retable de saint Martin, maître-autel, église paroissiale Sant Martí d'Empúries	1900
81 - Retable du Cœur-Sacré de Jésus, chapelle latérale droite, église paroissiale Santa María de Colomers	1902
82 - Retable de saint Antoine de Padoue, église romane de Sant Gregori	1904
83 - Retable du Cœur-Sacré de Jésus, chapelle latérale, église romane de Sant Gregori	1906
84 - Retable de la Vierge du Carme, chapelle latérale droite, église paroissiale de Colomers	1908
85 - Retable de saint Anne, chapelle sainte Anne, Cathédrale de Gérone	1910
86 - Retable de saint Christophe, maître-autel, église paroissiale Sant Cristófol de Beget	1912
87 - Retable du Cœur-Sacré de Jésus, chapelle latérale gauche, église paroissiale Sant Cristófol de Beget	1914
88 - Retable de la Vierge du Rosaire, chapelle latérale gauche, église paroissiale Sant Cristófol de Beget	1916
89 - Retable de saint Vincent, maître-autel, église paroissiale Sant Vicenç de Llançà	1918
90 - Retable, chapelle latérale gauche, église paroissiale Sant Cristófol de Beget	1920
91 - Retable de saint Isidore, chapelle latérale droite, église paroissiale Sant Cristófol de Beget	1922
92 - Retable, chapelle latérale droite, église paroissiale Sant Cristófol de Beget	1924
93 - Retable maître-autel, église paroissiale de Sant Miquel de Fluvià	1926
94 - Retable de saint André, maître-autel, église paroissiale de Sant Andreu de Salou	1928

2 – Pièces de retables

95 - La Nativité : fragment de retable, Musée du Trésor de la cathédrale de Gérone	1931
96 - La Résurrection : fragment de retable, Musée du Trésor de la cathédrale de Gérone	1931
97 - Le mariage de la Vierge : fragments de retable	1932
98 - Martyre de saint Sébastien : fragment de retable, Musée d'Art de Gérone	1933
99 - Sainte Cécile : couronnement de retable, Musée du Trésor de la cathédrale de Gérone	1934
100 - Colonnes torsées, Musée d'Art de Gérone	1935
101 - Ange et console, Musée Historique de Gérone	1935
102 - Retable de saint Antoine de Padoue, église paroissiale Sant Esteve d'Olot	1936
103 - Travée latérale gauche du retable de saint Antoine de Padoue, église paroissiale Sant Esteve d'Olot	1936
104 - Travée latérale droite du retable de saint Antoine de Padoue, église paroissiale Sant Esteve d'Olot	1937
105 - Fragments de retable, église paroissiale Sant Mateu de Montnegre	1937

III – Bibliographie et sources

1938

**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)

ANNEXE IV

CEDEROM 3

Volume de planches

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^a. 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)

ANNEXE IV

CEDEROM 3

Volume de planches

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^a. Assumpta Roig i Torrentó
M. Javier Antón Pelayo

ANNEXE IV – CEDEROM 3 : Volume de planches

I – Extase de saint Ignace de Loyola à Manresa : contemplation de la Trinité, chapelle de saint Iu et Honorat, mur latéral gauche, cathédrale de Gérone	1947
II – Prédication de saint Antoine de Padoue, chapelle de saint Iu et Honorat, mur latéral droit, cathédrale de Gérone	1948
III – Résurrection du Christ, chapelle de saint Michel, mur latéral gauche, cathédrale de Gérone	1949
IV – Assomption de la Vierge, chapelle de saint Michel, mur latéral droit, cathédrale de Gérone	1950
V – Mort de saint Narcisse, chapelle de saint Narcisse, mur latéral gauche, cathédrale de Gérone	1951
VI- Miracle des mouches, chapelle de saint Narcisse, mur latéral droit, cathédrale de Gérone	1952
VII – Saint Philippe de Néri, chapelle des Douleurs, mur latéral gauche, cathédrale de Gérone	1953
VIII – Saint Vincent de Paul, chapelle des Douleurs, mur latéral droit, cathédrale de Gérone.	1954
IX – Sépulcre d’Arnau Montrodó, chapelle des Quatre Saints Martyrs, cathédrale de Gérone	1955
X – Sépulcre de Bertràn Montrodó, chapelle des Quatre Saints Martyrs, cathédrale de Gérone	1956
XI – Clé de voûte, chapelle des Quatre Saints Martyrs, cathédrale de Gérone	1957
XII –Clé de voûte, chapelle de l’Annonciation, cathédrale de Gérone	1957
XIII – Clé de voûte, chapelle saint Michel, cathédrale de Gérone	1958
XIV – Clé de voûte, chapelle saint Yves et saint Honorat, cathédrale de Gérone	1958
XV – Clé de voûte, chapelle sainte Catherine, cathédrale de Gérone	1959
XVI – Clé de voûte, chapelle saint Narcisse, cathédrale de Gérone	1959
XVII – Clé de voûte, chapelle grégorienne, cathédrale de Gérone	1960
XVIII –Clé de voûte, chapelle des Douleurs, cathédrale de Gérone	1960
XIX - Essence de bois de chêne, socle retable de l’Immaculée Conception, cathédrale de Gérone	1961
XX – Essence de bois de peuplier, corps principal, retable de l’Immaculée Conception, cathédrale de Gérone	1962
XXI – Prélèvements de fragments de dorure (or), retable saint Narcisse, cathédrale de Gérone	1963
XXII – Prélèvements de fragments d’argent, retable saint Narcisse, cathédrale de Gérone	1963
XXIII – Image de sainte Anne en cours de restauration	1964
XXIV – Compas droit et courbe	1965
XXV – Ciseaux à bois	1966
XXVI – Types de dorure	1966
XXVII – Lithographie de l’église de la Vierge « del Tura », d’Olot	1967
XXVIII – Lithographie de l’église paroissiale d’Olot	1967
XXIX- Lithographie de l’église paroissiale de Bascarà	1967
XXX - Lithographie de l’église paroissiale de Beget	1967
XXXI – Lithographie de l’église paroissiale de Begudà	1968
XXXII – Lithographie de l’église paroissiale de la Cellera del Anglès	1968
XXXIII – Lithographie de l’église paroissiale de Cassà de la Selva	1969
XXXIV – Lithographie de l’église paroissiale de Cadaquès	1970
XXXV - Lithographie de l’église paroissiale de Caldès de Malavella	1970
XXXVI – Lithographie de l’église paroissiale de Calella	1971