

# Entre el mar, la ciutat i el cel: la presència de la costa mediterrània en les imatges dels sants patrons de Barcelona (segles XVI-XVIII)

LAURA FARÍAS MUÑOZ\* I CRISTINA FONTCUBERTA FAMADAS\*\*  
Universitat de Girona i Universitat de Barcelona

## Resum

Barcelona i el mar Mediterrani són dues entitats indissociables i el dibuix del relleu de la ciutat s'ha convertit en una icona identificable arreu del món. Les vistes del port de Barcelona existeixen d'antic, i les obres d'art que han representat el mar i la costa barcelonina han estat nombroses. Tanmateix, l'*skyline* o perfil de Barcelona tan conegut avui té orígens molt poc estudiats en l'art, els quals caldria traçar a l'època postconcliar i, especialment, dins del llenguatge barroc. Encara que la presència del perfil urbà en època moderna no es limità a un gènere concret, tingué un especial protagonisme en les obres de temàtica religiosa. En el cas de la producció artística barcelonina, però també en la d'altres ciutats portuàries mediterrànies, el binomi de ciutat i sant patró esdevingué prou important per tal de poder establir una correlació explicable des d'un punt de vista formal i tipològic. Així, les obres traspuen els interessos socials i polítics que existiren rere la promoció d'uns santorals urbans que,

\* Aquesta investigació està recolzada per una ajuda FPU (Formación del Profesorado Universitario) del Ministerio de Educación y Formación Profesional del Gobierno de España (FPU16/04507) i s'emmarca en el projecte d'investigació «Culturas políticas y sociabilidad religiosa. España, Italia, América Latina (siglos XVI-XIX)» finançat pel Ministerio de Economía y Empresa del Gobierno de España i dirigit pel Dr. Xavier Torres (HAR2014-53160-P).

\*\* Aquest estudi s'emmarca en el projecte «Justicia y juicio: representaciones artísticas en la Cataluña medieval y moderna. Emplazamientos, programas iconográficos, contextos y modelos», finançat pel Ministerio de Economía y Empresa del Gobierno de España i dirigit per la Dra. Rosa Alcoy i la Dra. Cristina Fontcuberta (HAR2017-85910-P).

tant per hagiografia com per iconografia, es caracteritzaren per la important presència del mar en llurs vides i imatges.

**Paraules clau:** Sant patró, Barcelona, Mediterrani, Contrareforma, pintura, gravat.

### Resumen

Barcelona y el mar Mediterráneo son dos entidades indisolubles y el dibujo del relieve de la ciudad se ha convertido en un icono identificable alrededor del mundo. Las vistas del puerto de Barcelona tienen orígenes antiguos, y las obras de arte que han representado el mar y la costa barcelonesa, han sido numerosas. Aun así, este *skyline* tan conocido hoy en día, tiene orígenes poco estudiados en el arte, que deberían trazarse en la época postconciliar y, especialmente, dentro del lenguaje barroco. Aunque la presencia del perfil urbano en época moderna no se limitó a un género concreto, tuvo especial protagonismo en las obras de temática religiosa. En el caso de la producción artística barcelonesa, pero también en la de otras ciudades portuarias mediterráneas, el binomio de santo patrón y ciudad se repitió suficientemente como para establecer una correlación explicable desde un punto de vista formal y tipológico. A su vez, las obras reflejan los intereses políticos y sociales que existieron tras la promoción de unos santorales urbanos que, tanto por hagiografía como por iconografía, se caracterizaron por la importante presencia del mar en sus vidas e imágenes.

**Palabras clave:** Santo patrón, Barcelona, Mediterráneo, Contrarreforma, pintura, grabado.

### Abstract

Barcelona and the Mediterranean Sea are two inseparable entities and the drawing of city reliefs has become an identifiable icon around the world. The Barcelona's port views have ancient origins, and the artworks that have represented the sea and coast of the city have been numerous. Nonetheless, this well known skyline, has shallow unexplored origins in the field of art that we should draw up in the postconciliar era and especially within a baroque language. In the case of Barcelona art production, but also in other Mediterranean port cities, the binomial of patron saint and city was enough repeated to

establish a correlation explicable from a formal and typological point of view. In turn, the artworks reflect the political and social interests that were after the promotion of urban saints' calendar, whose hagiography and iconography were characterized by an important presence of the sea.

**Keywords:** Patron Saint, Barcelona, Mediterranean, Counterreformation, urban view, painting, engraving.

Barcelona i el mar Mediterrani són dues entitats indissociables i el dibuix del relleu de la ciutat davant del mar s'ha convertit en una icona identificable arreu del món. Les vistes del port de Barcelona existeixen d'antic, i les obres d'art que han representat el mar i la costa barcelonina, han estat nombroses. Tanmateix, aquest *skyline* tan conegut avui, té uns orígens poc estudiats en l'art. Malgrat que la presència del perfil urbà en època moderna no es limità a un gènere concret, tingué un especial protagonisme en les obres de temàtica religiosa, especialment en les imatges dels sants patrons. En diverses ciutats de l'àrea mediterrània la representació de les autoritats celestials juntament a aquelles terrenals va canviar notablement arran de la influència de Trento, entre altres motius. En aquest article es vol analitzar, a través d'alguns exemples il·lustratius, el camí que prengueren aquestes obres a Barcelona, i entre altres característiques, assenyalar com s'hi anà configurant el relleu urbà.

### *1. La creació d'un perfil urbà de Barcelona: cartografia artística i art cartogràfic*

L'època moderna s'inicià amb progressos científics experimentats per disciplines com la cartografia, la topografia o la geografia, que transformaren i modificaren la relació de la societat amb el seu entorn físic. Aquests avenços també contribuïren a la definició visual de les estructures polítiques, les fronteres nacionals, les rutes comercials o les



organitzacions devocionals.<sup>1</sup> La cartografia, especialment d'ençà de l'època del papa Gregori XIII (1527-85), tingué una estreta relació amb la producció artística tot modificant els modes de representació i incorporant de forma progressiva el paisatge, tant natural com urbà.<sup>2</sup> De manera molt paral·lela però amb camins i objectius diferents, el gènere del paisatgisme pictòric tingué una important presència en diferents punts d'Europa des del Sis-cents a l'hora de representar la dada natural des d'una convenció gràfica establerta i es

manifestà amb caràcter propi en escoles com l'holandesa.<sup>3</sup> En el cas de l'art català, si bé els primers indicis de paisatgisme artístic també es troben al segle XVII, esdevenen encara exemples aïllats i amb certa constància no apareixeran fins al darrer quart del segle XVIII.<sup>4</sup>

1. Francesca FIORANI, *The Marvel of Maps: Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, Yale University Press, New Heaven-Londres, 2005, p. 10.

2. Andrea EMILIANI, «Gli anni di Gregorio XIII Buoncompagni: il tempo e lo spazio», a V. Fortunati, dir., *Lavinia Fontana 1552-1614*, Electa, Milà, 1994, pp. 53-73.

3. Kenneth Clark en un estudi clàssic traçava els orígens del paisatge en manuscrits del segle XV i pintures de dimensions petites al segle XVI. Vegeu Kenneth CLARK, *Landscape into Art*, John Murray, Londres, 1949. També Svetlana ALPERS, «El impulso cartográfico en el arte holandés», en el seu *El arte de describir*, Ampersand, Buenos Aires, 2016 (1983), pp. 215-279.

4. Francesc Fontbona afirma que, en la plàstica catalana, el paisatge com a gènere artístic autònom no apareix fins al segle XIX. Així i tot, i encara que no es conserva cap obra, hi ha notícies documentals que demostren que artistes siscentistes com Abdó

Malgrat això, fou al llarg d'aquest període i arran d'una multiplicitat de mapes, vistes i obres artístiques de temàtica diversa que es configurà la representació visual de les ciutats modernes, entre elles Barcelona. Un exemple paradigmàtic el trobem en la que es considera la primera restitució respectuosa del paisatge urbà barceloní, inclòs dins de la sèrie de tapissos que commemoren la conquesta de Tunis lliurada per Carles V i per la confecció dels quals W. De Pannemaker se serví d'una sèrie de croquis dissenyats per J. C. Vermeyen (fig. 1).<sup>5</sup> De fet, sembla que el perfil de la Barcelona moderna fou definit en bona mesura per artistes estrangers, especialment del nord d'Europa.<sup>6</sup> La particular topografia de la ciutat permetia que fos representada des de diferents enclavaments, destacant-se Montjuïc i la costa mediterrània. Entre les primeres mostres de vistes urbanes des del característic promontori, sobresurt la cèlebre panoràmica d'Anton van den Wijngaerde realitzada l'any 1563, que estava destinada a formar part d'un àlbum gràfic de ciutats espanyoles. També obra d'un artista flamenc, en aquest cas Joris Hoefnagel d'Anvers,<sup>7</sup> és la vista de Barcelona incorporada en el *liber primus* (1572) de la monumental obra *Civitates Orbis Terrarum*, dirigida pel canonge alemany Georg Baun. Aquí la ciutat es presenta amb les noves

Ricart, Joan Grau Carbonell, Josep Loyga o Josep Garcia pintaren obres que hom podria adscriure a aquest gènere. A més, és possible trobar alguns casos isolats de paisatgisme en el segle XVIII, com és el cas d'Antoni Viladomat i el seu cicle de *Les quatre estacions*, les obres del vedutista Antoni Casals o algunes de les il·lustracions de Pere-Pau Montanya. Vegeu Francesc FONTBONA, *El paisatgisme a Catalunya*, Edicions Destino, Barcelona, 1979, pp. 9-12; *Idem*, «El paisajismo en Cataluña del Romanticismo al Modernismo», *Liño: revista anual de historia del arte*, 10 (1991), p. 175 (175-194).

5. Guenièvre FOURNIER-ANTONINI, *Barcelone, Gênes et Marseille: cartographies et images (XVIIe-XIXe siècle)*, Brepols, Turnhout, 2012, pp. 29-30, 268.

6. Vegeu Albert GARCIA ESPUCHE et al., *Retrat de Barcelona*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Institut Municipal d'Història, Barcelona, 2 vols., 1994.

7. Ramon SOLEY, *Atles de Barcelona: iconografia de la ciutat de Barcelona, vistes i plànols impresos*, vol. I, Mediterrània, Barcelona, 1998, p. XI.

muralles, els horts interiors sense edificar i un port encara deficitari,<sup>8</sup> així com amb un característic arc de Sant Martí. Mentre que aquesta darrera obra esdevingué la vista de Barcelona més reproduïda al llarg dels segles XVII i XVIII,<sup>9</sup> la de Van den Wijngaerde no comptà amb gairebé cap reproducció impresa al llarg de l'edat moderna.<sup>10</sup>

La mostra més antiga documentada d'una vista de Barcelona des del mar és el dibuix que féu Van den Wijngaerde, també el 1563. Malgrat que hi ha indicis d'altres encàrrecs posteriors,<sup>11</sup> és sobretot arran dels conflictes del segle XVII que s'elaboraren altres vistes com el gravat *Novvelle description de la fameuse ville de Barcelone* (París, 1645) de Jean Boisseau estampat en dos fulls; un altre inclòs a *Le Profil de la ville et cité de Barcelonne* (París, c. 1650), dissenyat per Guillaume de Saulieu i gravat per Nicolas Perelle; aquell en què es representa la *Nova e vera descrizione della citta di Barcellona assediata dell'armata di S.<sup>a</sup> Maesta Cattolica* (Roma, 1652), obra de Pietro Miotte,<sup>12</sup> a més de les conegudes obres del cartògraf francès Sebastian Pontault de Beaulieu<sup>13</sup>

8. V. Mínguez i I. García Moya eds., *Las ciudades del absolutismo: arte, urbanismo y magnificencia en Europa y en América durante los siglos XV-XVIII*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2006, p. 296

9. Vicenç M. ROSSELLÓ VERGER, *Cartografia històrica dels Països Catalans*, Publicacions de la Universitat de València, Institut d'Estudis Catalans, València, 2008, p. 247.

10. Montserrat GALERA MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos*, Fundació Carlos de Amberes-Institut Cartogràfic de Catalunya, Madrid-Barcelona, 1998, p. 25.

11. Sembla que Nicolau de Credença hauria rebut l'encàrrec d'un plànol de la ciutat de Barcelona el 1586. Vegeu Isabel COLL MIRABENT, *Els Credença, pintors del segle XVI*, Grup d'Estudis Sitgetans, Sitges, 1998, p. 53.

12. SOLEY, *Atles de Barcelona*, núm. 24.

13. Sébastien de Pontault, senyor de Beaulieu (1612-1674), fou enginyer militar i mariscal de camp de Lluís XIII i Lluís XIV de França. Va ser testimoni directe de la Guerra dels Segadors, i prengué vistes de diverses ciutats i setges que més tard gravà i que foren publicades conjuntament sota el títol *Les plans et profils des principales villes et lieux considerables de la principauté de Catalogne*, que s'hauria editat cap a

i d'altres possibles encàrrecs avui perduts com el que féu el duc de Cardona, aleshores virrei del Principat, al pintor Francesc Calbet el 1639 consistint en vuit pintures de places del territori per tal d'ubicar-les provisionalment a la sala del Consell Reial,<sup>14</sup> o la gran pintura de la ciutat de Barcelona representada encara sota la presència protectora, però molt menys protagonista, de santa Eulàlia.<sup>15</sup>

En aquestes representacions del perfil barceloní s'hi detecten una sèrie d'elements arquitectònics comuns, la presència o absència dels quals és útil tant per la datació de les obres com per a la detecció d'anacronismes, quelcom molt freqüent a causa de l'escassetat de models. Entre els elements més característics del port es troba la muralla de

1660-1665. Vegeu Montserrat GALERA, Francesc ROCA, Salvador TARRAGÓ, *Atlas de Barcelona: segles XVI-XX*, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1982, núm. 12 i 13. Més coneguda és la seva obra en tres volums *Grand Beaulieu*, en què dóna testimoni gràfic de totes les conquestes del rei francès, i de la qual es publicaren compilacions en quart conegudes com a Petit Beaulieu. Si bé publicà les làmines separatament des de 1646, s'editaren conjuntament entre 1667 i 1694. Sébastien de Pontault, sieur de BEAULIEU, *Plans et profils des principales...*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981; Joan CAPDEVILA SUBIRANA, «Representacions urbanes catalanes del segle XVII per Sébastien de Pontault, sieur de Beaulieu», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 77 (2014), pp. 39-63.

14. Vegeu Santi TORRAS TILLÓ, «Un encàrrec cartogràfic en temps de revolta al pintor Francesc Calbet (1633-1639)», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 31 (2017), pp. 27-40. No s'especifica que hi hagués una vista de Barcelona, sinó que són designats com a quadres del Rosselló i de les fronteres. Segurament devia incloure altres fortificacions emblemàtiques del país com Salses, Perpinyà, Tortosa o Salou. No ha quedat empremta dels grans vuits quadres, i Torras suposa que devien ser confiscats i potser destruïts durant la revolta de 1640.

15. Es tracta d'una pintura anònima de 98 x 170,5 cm., datada cap al segon terç del segle XVII i que es va vendre en una subhasta el mes de setembre de 2013 al Chateau du Saint Antoine (Gers, Midi-Pyrenées) i que apareix referenciada per Sílvia CANALDA LLOBET, «Les pintures de Mariano Sánchez. El retrat del port de Barcelona», en *XIII Congrés d'Història de Barcelona. En memòria d'Antoni de Capmany (1742-1813). Barcelona i el mar*, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, 2013, p. 7 (1-17).

mar, les drassanes o el far del cap del moll, les notícies més antigues del qual es remunten a 1634.<sup>16</sup> Rere la desembocadura del Rec Comtal i al llarg del moll es trobaven les barraques dels pescadors fins que el 1753 aquest espai serví per a l'emplaçament de la Barceloneta, espai destinat a acollir les persones desallotjades del barri de la Ribera amb motiu de la construcció de la Ciutadella. En el cas de les representacions de Montjuïc anteriors a la Guerra dels Segadors es reconeix una torre de guaita d'origen medieval<sup>17</sup> que, poc abans de 1640, quedà encabida dins del castell, el qual es construí amb previsió de defensa davant l'imminent conflicte.

## 2. *El paisatge en l'art després de Trento, d'Itàlia a Catalunya*

La influència de les indicacions tridentines en l'art ha estat un tema llargament debatut per la historiografia. Un dels aspectes d'especial interès en el pensament i la literatura contrareformistes fou la qüestió dels màrtirs i llur representació visual. En l'important debat sobre la licitud i els usos de les imatges en temps de les Reformes i entre els autors més influents de finals del segle XVI, el cardenal Gabriele Paleotti escrigué el *Discurs sobre les imatges* (1582) en què feia un seguit de recomanacions als pintors. Entre altres mesures a tenir en compte els demanava que, en la representació dels sants, s'adherissin al grau de versemblança més alt possible i que respectessin al màxim els fets històrics. D'aquesta manera, se'ls sol·licitava que es partís de la vera efígie del retratat quan fos possible i que es respectés una ambientació

16. Antònia Maria PERELLÓ FERRER, *L'arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1996, p. 204.

17. Josep Rafael ILLA SENDRA, «La torre de Montjuïc, font de diversos sistemes de senyals, crítics per a la seguretat de la navegació, el comerç i la defensa, pionera de la telegrafia», en *XIII Congrés d'Història de Barcelona. En memòria d'Antoni de Capmany (1742-1813)*. Barcelona i el mar, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, 2013, pp. 1-15.

correcta. Aquesta especial atenció a la topografia, esdevenia «(...) una col·locació que connota i col·loca també geogràficament el sant, alliberant-lo de costums iconogràfics desiguals i ahistòriques que no parlen fort i clar».<sup>18</sup> Paleotti exhortava els pintors a ocupar-se de la dada natural i, per tant, a pintar pobles i territoris veritables. Per tal de dur-ho a terme, i tal com ja fou advertit per Émile Mâle en un estudi clàssic, les representacions dels martiris es van revestir d'un aspecte de veritat històrica completament nou i els artistes van haver de rebre a vegades indicacions concretes.<sup>19</sup> Paleotti demanava que es coneguessin les fonts que proporcionaven les imatges de sants i màrtirs com a *exempla virtutis* per als fidels, i a més de conèixer bé les obres de Molano (*Ussardi martyrologium*, 1568) o el *Vitae Sanctorum* de Surio (1570), entre les obres que a l'època destacaren en aquest sentit cal esmentar les pintures amb escenes de màrtirs que embel·lien l'església de Santo Stefano Rotondo, el Col·legi Germànic transformat pel Papa Gregori XIII. Així, el 1583 el pintor Pomerancio Circignani fou assessorat en la iconografia pel pare Gallonio, un dels coneixedors dels fets dels primers cristians i autor *del Trattato degli Instrumenti di martirio* (1591) i amic de Bosio i Baronio, encarregat de configurar el *Martirologi romà* (1586). Aquestes pintures del Col·legi Germànic tenien una clara finalitat didàctica, es basaven en notícies històriques, en composicions molt clares i es difongueren aviat a través de gravats.<sup>20</sup>

18. Ilaria BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti storico e committente*, Editrice Compositore, Bolonya, 2008, p. 140.

19. Émile MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Encuentro, Madrid, 2001 (1932), p. 130. Un llibre recent sobre la mateixa qüestió és el de Lydia SALVIUCCI INSOLERA coord., *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento*, Editoriale Artemide, Roma, 2016.

20. El llibre de 1585 fou editat en la impremta de Bartolomeo Grassi, en què una part agrupava els gravats d'Ambroisus Brambilla a partir dels dibuixos preliminars de Niccoló Circignani (*Ecclesiae militantis triumphus*, amb les reproduccions de les pintures de Pomarancio a Santo Stefano) i una altra, de Giovanni Battista de Cavallieri, titulada *Ecclesiae anglicanae trophea*, contenia gravats dels martiris patits pels catòlics

D'altra banda, aquest interès de Paleotti pel paisatge es féu palès en algunes obres d'artistes com Bartolomeo Cesi (1556-1629) que treballaren aquells anys en el programa pictòric de la cripta de la catedral de San Pietro a Bolonya i que hi traduïren visualment les recomanacions del cardenal en escenes com la de sant Bruno, en què l'artista pintà darrere el sant l'arquitectura de la Certosa de Bolonya, seguint unes indicacions ben precises.<sup>21</sup>

Així doncs, al món catòlic es redactaren martirologis i s'editaren i il·lustraren les hagiografies i es reclamaren tant els sants medievals com el seu paisatge, tant temporal com geogràfic. Seguint aquesta estela, Richard Verstegan al *Descriptiones quædam illius inhumanae et multiplicis persecutionis* (1583-4) situava les escenes dels martiris en paisatges anglesos, tal com s'ha analitzat a partir del corpus de textos i imatges creats amb propòsits de propaganda i per tal de donar forma a la identitat catòlica després de la persecució de catòlics a Anglaterra entre 1535 i 1603.<sup>22</sup> Diverses comunitats religioses però també civils, com ciutats i regions, cercaren cossos sants per a mostrar i exhibir la seva catolicitat o justificar-ne la canonització, i aparegueren cicles hagiogràfics il·lustrats com la *Vida de sant Ignasi de Loiola* publicada a Roma el 1609 en ocasió de la beatificació del sant i que consistia en vuitanta-un gravats atribuïts a Jean Baptiste Barbé o Cornelis Galle el Vell, i basats en Peter Paul Rubens. Entre les nombroses vides de sants il·lustrades que tingueren gran difusió i repercussió artístiques a Europa i Amèri-

a Anglaterra. La part final era una biografia en imatges de Sant Francesc de Paula.

21. BIANCHI, *La politica delle immagini*, p. 138; Marinella PIGOZZI, «Il decoro e la storia. Gli esiti del Concilio di Trento», en M. Pigozzi ed., *Il Concilio di Trento e le arti (1563-2013)*, Bononia University Press, Bolonya, 2015, pp. 7-51. Anys més tard Cesi seguí explorant el paisatge en el rerefons de pintures de sants com al *Sant Benet escoltant l'harmonia celestial* de l'església de San Procolo de Bolonya (1585-95), en què l'abadia de Montecassino apareix al darrere entre altres edificis benedictins.

22. Anne DILLON, *Construction of Martyrdom in the English Catholic Community, 1535-1603*, Ashgate, Aldershot, 2002.

ca, hi hagué la *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, editada el 1613 sota la direcció d'Adriaen Collaert i Cornelis Galle.<sup>23</sup>

Al món hispànic a més de la divulgació de les indicacions del cardenal Paleotti a través de teòrics com Francisco Pacheco,<sup>24</sup> s'editaren alguns reculls de vides de sants coneguts com *Vitae* o *Flos Sanctorum*, que eren traduccions i versions de la *Legenda aurea* de Jacopo della Voragine (1228-1298), i que posaven l'accent en l'eloquència dels turments dels sants per al camí cristià.<sup>25</sup> A Barcelona justament s'hi editaren nombrosos exemplars tant de Pedro de Ribadeneyra com d'Alonso de Villegas, com altres escrits de caràcter més local.<sup>26</sup> També arribà a

23. Vegeu entre d'altres, Cécile EMOND, *L'iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, Palais des Académies, Brussel·les, 1961; Fernando MORENO CUADRO, «Iconografía de los testigos de los procesos teresianos. A propósito de Adriaen Collaert y la escenografía de la capilla Cornaro», *Archivo Español de Arte*, LXXXVII-345 (2014), pp. 29-44. Els benedictins havien realitzat el *Llibre dels Diàlegs* ja el 1579, amb gravats de Passeri i Trentino il·lustrant escenes de la vida de sant Benet.

24. Pacheco en l'*Arte de la pintura* (1641) aconsellava als artistes que consultessin als experts i erudits per a l'adequació i decor en la iconografia religiosa. Vegeu Francisco PACHECO, *El Arte de la pintura*, Cátedra, Barcelona, 2009.

25. Malgrat que la *Legenda Aurea* fou el llegendari més difós a Europa, amb més d'un miler de còpies localitzades, no és un exemple únic ni al segle XIII ni dins de l'ordre dominicà. Podem esmentar també l'*Abbreviatio in gestis et miraculós sanctorum* (1225-1230) de Jean de Mailly, l'*Speculum historiale* (1244-1250) de Vicent de Beauvais o les *Vites sanctorum* (1276) de Rodrigo de Cerrato. Vegeu: Alain BOUREAU, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine († 1298)*, Les Editions du Cerf, París, 1984, p. 20. Per a la seva difusió al món hispànic, vegeu Helena CARVAJAL i Silvia GONZÁLEZ-SARASA, «Los Flos Sanctorum: la impronta de la traducció manuscrita en la evolució de un producto editorial», *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2012, pp. 433-442.

26. Pep VALSALOBRE, «Elements per a una Catalunya sacra: sobre alguns aspectes de l'hagiografia de l'edat moderna catalana», en M. Garcia i M. À. Llorca eds., *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alacant, 2012, p. 116 (99-122). Per a l'àmbit català, també Dominique DE COURCELLES, *Les histoires des saints, la prière et la mort en Catalogne*, Publications de la Sorbonne, París, 1990.

terres peninsulars la sèrie de vint-i-quatre gravats de santes i màrtirs de Thomas de Leu (1560-1612) de cap a finals del segle XVI, que probablement féu per encàrrec del col·legi jesuïta d'Anvers. El *Martyrologium Sanctarum Virginum* fou reeditat uns anys més tard pel també gravador flamenc Adriaen Collaert en una sèrie que dedicà a Margarida, filla de Maximilià II i religiosa de Las Descalzas de Madrid.<sup>27</sup> En aquestes estampes, Leu situava les santes en primer pla amb llurs atributs a les mans i prenien postures meditatives amb els ulls perduts en la vaguetat, mentre les acompanyava un paisatge al darrere amb escenes narratives, freqüentment dels seus martiris. Entre aquestes santes del segle III s'hi va incloure santa Eulàlia, en una imatge que recorda la composició del gravat anònim de l'*Ordinarum* del bisbe Sanç, segurament la primera imatge de la santa amb el relleu de la ciutat que patronejava al darrere (fig. 2).

### 3. Sants i relleu urbà

En el cas de la representació dels sants acompanyats del relleu barceloní, és possible diferenciar entre les imatges de figures aïllades i les de grup. En el cas de les figures individuals, els primers exemples es remunten al segle XVII, tot i que de la centúria anterior es coneix una estampa de santa Madrona impresa per Carles Amorós l'any 1524.<sup>28</sup> Es tracta d'una obra senzilla i sintètica, en què s'insinua la platja, la petita capella dedicada a la santa i la torre de gaita al cim de Mont-

27. Cécile VINCENT-CASSY, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle: culte e image*, Casa de Velázquez, Madrid, 2011, pp. 70-76. Entre altres obres de l'època, al convent d'Agustines Recol·lectes de La Encarnación de Madrid, es pintà una versió del cicle de martiris de Circignani amb alguns canvis i una altra versió del segle XVII es troba en part al convent de San Pablo de Valladolid. Vegeu també les pàgines 85-89.

28. Per gravats i estampes de la santa vegeu Laura FARIAS MUÑOZ, «Del text a l'estampa: representacions de santa Madrona de Barcelona en la literatura d'època moderna», *Matèria*, 12 (2017), pp. 71-90.



juïc. Diversos elements del perfil urbà de Barcelona aniran apareixent progressivament en aquest tipus d'obres religioses, tant estampes soltes com imatges per a il·lustrar fulletons o llibrets. En són un exemple els gravats anònims de santa Eulàlia estampats a l'*Ordinarius* de 1620 abans esmentat<sup>29</sup> (fig. 2) i que posteriorment s'aprofità per il·lustrar diverses obres de la publicística de la Guerra dels Segadors, com la *Noticia Universal de Catalunya* de Martí Viladamor.<sup>30</sup> Entre altres exemples, es pot recordar el gravat anònim de 1601 amb la imatge de sant Ramon de Penyafort davant un relleu urbà barceloní<sup>31</sup> o el delicat *Sant Ramon de*

29. Lluís de SANÇ MANEGAT, *Ordinarius seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis*, ex typographia Sebastiani à Cormellas, Barcelona, 1620. Biblioteca de Catalunya.

30. Francesc Martí Viladamor, *Noticia Universal de Catalunya, En Amor, Servicios, y Finezas, Admirable*, Barcelona, 1640. Biblioteca de Catalunya. Vegeu Cristina FONTCUBERTA, «Art, conflicte i religió: l'ús de les imatges en la guerra dels Segadors», en S. Canalda i C. Fontcuberta eds., *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2013, pp. 135-156. També Cristina FONTCUBERTA, «La capitana en campanya»: la imatge de Santa Eulàlia en època moderna. Usos polítics i transformacions iconogràfiques d'un culte medieval, en R. Alcoy, ed., *L'Art Medieval en Joc* (EMAC-contextos; 4), Barcelona Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2016, pp. 213 - 229.

31. Vegeu una reproducció a Juan Miguel MUÑOZ CORBALÁN, «Iconografía urbana de Catalunya (siglos XVI-XVIII). Una aproximación tipológica y teórica», *D'Art*, 23 (1997), p. 115 (135-161).

*Penyafort escrivint les Decretals* de Francesc Gazan,<sup>32</sup> en el qual l'elevat punt de vista permet incloure no només la vista de Barcelona sinó també la de l'illa de Mallorca.<sup>33</sup> El context literari on aquests gravats s'incorporaren és imprescindible per discernir quina fou la intenció i la lectura que en feren els seus contemporanis. D'altra banda, aquest tipus d'imatges es troben igualment en altres territoris catalans com el dibuix de sant Anastasi, patró de Lleida, amb la vista de la ciutat que protegeix al fons, en una imatge de finals del segle XVII.<sup>34</sup>

A banda de les imatges incloses en obres literàries i composicions poètiques també es realitzaren pintures i gravats independents amb representacions individuals de sants. Sens dubte, la santa preferida en aquest tipus de composicions fou santa Eulàlia,<sup>35</sup> seguida de la copatrona de la ciutat, santa Madrona, a les qui representà, entre d'altres,

32. Bonaventura TRISTANY-BOFILL BENACH, *Sacri Supremi Regii Senatus Cathalonie Decisiones*, vol. II, ex Typographia Raphaelis Figueró, Barcelona, 1688.

33. Per un estudi de l'evolució de la iconografia de sant Ramon de Penyafort vegeu Ramon DILLA MARTÍ, *Sant Ramon de Penyafort. Imatge, devoció i identitat*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2017.

34. Vegeu el dibuix a ploma a la primera pàgina del *Llibre Verd Gran dels Privilegis de la Ciutat* (1685-1691) conservat a l'Arxiu Municipal de Lleida, en què s'aprecia sobretot el relleu del Castell de la Suda. Reproduït a Antoni PASSOLA TEJEDOR, *El segle XVII*, col. Història de Lleida, Pagès editors, Lleida, 2003, p. 27. La còpia de l'actual Llibre Verd fou encarregada a Joan Josep Casanoves, ciutadà honorat i catedràtic de l'Estudi General, que, entre altres coses, es va comprometre a copiar tots els privilegis continguts en l'antic llibre verd, i a afegir aquells que encara no hi estaven transcrits i copiar-los de forma cronològica, així com a elaborar-ne un índex. Malgrat que el llibre fou acabat l'any 1691, hi ha afegitons fins a principis del segle XVIII, amb un total de 1.017 pàgines escrites en llatí, català i castellà.

35. Per a un recorregut i anàlisi sobre el culte i les obres de la patrona en època moderna vegeu Cristina FONTCUBERTA, «El culte i la imatge de santa Eulàlia en la Barcelona moderna (segles XVI-XVIII)», en O. Pascual ed., *Santa Eulàlia, patrona de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2018, pp. 93-117; *Idem*, «Festes a santa Eulàlia en la Barcelona barroca (1686): relacions escrites i obres d'art; escenes martirials i el relleu de la ciutat», *Manuscrits. Revista d'història moderna*, 2018, en premsa.



el cercle de Francesc Tramulles (1722-1773) en dues obres en pendant ubicades a la catedral de Barcelona (figs. 3-4).<sup>36</sup>

La naturalesa devocional d'aquestes obres estava destinada tant al culte col·lectiu com a l'individual, i a banda de remarcar l'exemplaritat del comportament dels sants i d'induir els fidels a la contemplació, pretenien insistir en el record de l'associació entre el sant i el territori que guardava i protegia,<sup>37</sup> característiques que s'adiuen amb alguns trets del

36. Rosa Maria SUBIRANA REBULL i Joan Ramon TRIADÓ TUR, *Memòria del Barroc: tresors de la Catedral i del Museu Diocesà de Barcelona*, Catedral de Barcelona, Barcelona, 2008, p. 98.

37. Hi ha estudis recents sobre la qüestió de la importància del sant patró en la construcció de les identitats col·lectives. Vegeu José Luis BETRÁN MOYA, «Culto y devoción en la Cataluña barroca», en E. Serrano coord., *Fábrica de santos: España, siglos XVI-XVII*. Jerónimo Zurita, 85 (2010), pp. 95-132; José Ignacio GÓMEZ ZORRAQUINO, «Los santos patronos y la identidad de las comunidades locales», en *ibidem*, pp. 39-74; Eliseo SERRANO MARTÍN, «Santidad y patronazgo en el mundo hispánico de la Edad Moderna», *Studia historica. Historia moderna*, 40-1 (2018), pp. 75-123.

barroc europeu i dels dictats tridentins sobre les imatges, en què es valorava el sensorial i persuasiu per tal d'emocionar els fidels. Es podrien recordar pintures italianes anteriors amb les pàtries dels sants que ens acosten a les composicions catalanes, com les que Van Dyck executà durant la seva estada a Sicília, en què representà la santa Rosalia amb la ciutat de Palerm i la coneguda muntanya de Monte Pellegrino al fons, recordant el lloc on es trobaren les relíquies el 1624, cosa que provocà un retorn al seu culte per part dels palermitans.<sup>38</sup>

Pel que fa a les imatges de grups de sants també és possible distingir-les per les seves funcions i usos. Gravats com el de Francesc Gazan, que il·lustra una edició del *Flos Sanctorum* de Villegas<sup>39</sup> on es representa a la Mare de Déu de la Mercè amb sants sobre la ciutat de Barcelona, o un d'anònim on la mateixa advocació és flanquejada pels sants Pere Nolasc i Maria de Cervelló (fig. 5), remetien a una funcionalitat de caràcter devocional combinada amb la fidelitat local cap als sants protectors. La presència dels patrons barcelonins no es limita a obres de producció catalana, tal com demostren alguns exemples localitzats en altres ciutats portuàries mediterrànies. Pintures com les de l'església de Santa Eulalia dei Catalani de Palerm o algunes de les produccions al voltant de la figura de la Mare de Déu de Bonaria a Sardenya,<sup>40</sup> plante-

38. Vegeu X. Salomon dir., *Van Dyck in Sicily. Painting and the Plague, 1624-25*, Silvana Editoriale, Milà, 2012, pp. 102-103; John Rupert MARTIN i Gail FEIGENBAUM, *Van Dyck as religious artist*, The Art Museum Princeton University, Princeton, 1979, pp. 125-135; Paolo COLLURA, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, Santuario del Montepellegrino, Palerm, 1977. El model de Van Dyck fou difós per altres pintors com Pietro Novelli, amb exemplars conservats a Espanya, vegeu Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pittura italiana del secolo XVII in España*, Universidad de Madrid-Fundación Valdecilla, Madrid, 1965, p. 413 i ss.

39. Alonso DE VILLEGAS, *Flos sanctorum y historia general en que se escribe la vida de la Virgen y las de los santos antiguos, que fueron antes de la venida de Nuestro Salvador al Mundo*, en la imprenta de Vicente Surià, Barcelona, 1691. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

40. Alessandra PASOLINI, «Art in Times of Crisis: The Camarasa Plot and the Mercedarian Cycle in Cagliari (1670-1672)», en A. Pasolini i R. Pilo eds., *Cagliari*



gen interrogants al voltant de la difusió del culte i la imatge d'aquests sants d'arrel barcelonina, que esperem poder abordar en futurs treballs.

Les obres votives permeten connectar de forma directa la religiositat local i els diferents esdeveniments succeïts en la Barcelona de l'època. Ja ens hem referit anteriorment a la presència de la imatge dels sants en obres literàries relatives a la Guerra dels Segadors, quelcom que retrobem en un exvot anònim encarregat per agrair la intercessió de les patrones en la victòria de la batalla de Montjuïc de 1641.<sup>41</sup> Aquesta tendència la retrobem amb motiu d'altres batalles i en altres geografies,

com és el cas del gravat de Miotte en què, partint de la vista de la ciutat de Nàpols sobrevolada pels seus patrons, es representa una escena de la revolta de Masaniello (1648).<sup>42</sup>

*and Valencia During the Baroque Age. Essays on Art, History and Literature*, Albatros, Valencia, 2016, pp. 111-138; Maria Grazia SCANO, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, col. Storia dell'arte in Sardegna, Ilissio, Nuoro, 1991.

41. Francesc MIRALPEIX, «Pestes, plagas y guerras. El encargo artístico votivo en la Cataluña de la segunda mitad del siglo XVII», en X. Torres ed., *Les altres guerres de religió Catalunya, Espanya, Europa (segles XVI–XIX)*, Documenta Universitaria, Girona, 2012, p. 249 (231-256).

42. El gravat de Pietro Miotte, *La città di Napoli* (1648) fou editat per G. B. Rossini i representa la vista del port amb les galeres que féu enviar l'almirall de la flota espanyola Don Joan d'Àustria. La ciutat està sobrevolada pels sants patrons disposats al voltant de la Verge que protegeixen Nàpols en plena revolta. Vegeu Christopher R. MARSHALL,

El culte d'aquestes advocacions locals es van fer presents en molts altres àmbits de la vida quotidiana en la societat moderna, de la mateixa manera que se'n difongueren llurs imatges. Només a tall d'exemple, podem esmentar aquí la presència d'aquestes representacions de sants amb el relleu urbà del territori que protegeixen en patents de sanitat, tesis acadèmiques o cartes d'esclavitud mercedàries, i que conformaren un ventall amplíssim de variants tècniques i iconogràfiques, que caldrien ser estudiades de forma monogràfica.

#### 4. *Sants, retrats i relleus urbans*

Arribats a aquest punt, cal recordar la influència tant del desenvolupament cartogràfic i geogràfic per a la difusió del paisatge real darrere les imatges dels sants patrons, així com la importància de les tesis contrareformistes en aquesta configuració. Emiliani afirma que, malgrat que les primeres mostres a Itàlia de cartografia urbana amb voluntat de reproduir de forma fidel el paisatge ciutadà apareixen al segle XV, no és fins a la Pala Bargellini (1588) de Ludovico Carracci que el relleu urbà s'introdueix dins de les produccions estrictament artístiques i de forma ja completament articulada amb la composició.<sup>43</sup> Aquesta pintura conservada avui a la Pinacoteca de Bolonya, fou la primera obra firmada i datada per Ludovico i fou realitzada per a la Cappella Boncompagni de l'actual església de Santa Maria del Bon Pastor. És un dels seus treballs més cèlebres, amb la presència de la bonica vista de Bolonya, en què transita la visió de la Verge amb el Nen i els àngels músics en

*Naples and the industry of painting: the world in the workbench*, Yale University Press, New Haven, 2016, p. 159. Per a aquestes i altres consideracions sobre imatges de la revolució, vegeu Alain HUGON, *La insurrección de Nápoles 1647-1648. La construcción del acontecimiento*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2014.

43. Andrea EMILIANI, «Gli anni di Gregorio XIII Boncompagni: il tempo e lo spazio», en Fortunati dir., *Lavinia Fontana 1552-1614*, p. 68. Aquest aspecte formava part del naturalisme “ad apertura di finestra” dels Carracci, tal com l'havia anomenat Roberto Longhi.



un món concret i natural de realitat històrica, i en el qual troben una profunda raó de ser els retrats dels quatre membres de la família Bargellini, inserits com a sants en la composició.<sup>44</sup> Uns pocs anys abans, Federico Barocci havia pintat una *Anunciació* (1582-1584) per a la capella del duc d'Urbino a la Basílica de Loreto en què apareix una vista del Palau Ducal d'Urbino. Tant aquesta com la *Visitació* de Federico Zuccari a la capella són considerats per Emiliani uns antecedents de l'obra de Carracci.

Si bé les obres d'art on es representen els sants patrons acompanyats de les autoritats polítiques ciutadanes impliquen una lectura directament connectada amb la religiositat cívica,<sup>45</sup> en el panorama català cal endarrerir alguns

anys aquesta composició amb la representació del paisatge real darrere de la imatge dels sants i els retrats dels donants. En la celebèrrima taula de la *Verge dels Consellers* (1443-1445), i amb l'ús de la tècnica de l'oli

44. Vegeu una fitxa de l'obra a Andrea EMILIANI dir., *Ludovico Carracci*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, Bolonya, 1993. p. 48. La família Bargellini fou inserida a manera de sants en la pintura, amb Donna Cecilia com a santa Marta, una altra dona de la família com a Magdalena i els germans mascles com a Domènec i Francesc. Malvasia, el gran erudit del segle XIX, considerava reveladora aquesta presentació dels retrats sota la presència dels sants per part de Ludovico, i deia que l'artista menystenia l'ús habitual dels retrats dels comitents perquè eren de pobresa d'invenió.

45. Per a la corografia barcelonina, vegeu Xavier TORRES SANS, «La ciutat dels sants: Barcelona i la historiografia de la Contrareforma», *Barcelona quaderns d'història*, 20 (2014), pp. 77-104.

de llinosa, el pintor Lluís Dalmau hi incorporà el paisatge com a fons, manifestant en part d'aquesta manera la seva inspiració en la pintura flamenca de Jan van Eyck. Però es tracta d'un paisatge abstracte, no identificable, i s'opta per una representació de la ciutat a través de símbols heràldics.<sup>46</sup> Caldrà esperar fins a les primeres dècades del segle XVII per trobar algun primer exemple d'imatges de sants amb retrats de civils davant el relleu real de la ciutat. Així, en un gravat anònim que il·lustra la vida de sant Oleguer de 1617, apareix agenollat al costat del sant i davant del perfil barceloní el canonge de la seu de Barcelona Joan Garcia de Caralps.<sup>47</sup> Anys més tard, cap al 1661, el conseller en cap Bonaventura de Gualbes es va fer retratar als peus de santa Madrona, una altra patrona barcelonina, en una imatge a la falda de la muntanya de Montjuïc, on es trobava la capella de la santa.<sup>48</sup> Bonaventura Gualbes havia incentivat la reconstrucció de la capella entre 1661 i 1664, que havia estat malmesa durant la Guerra dels Segadors.<sup>49</sup>

46. D'entre la nombrosa bibliografia, vegeu per exemple Rosa PADRÓS COSTA, «Lluís Dalmau», en X. Barral Altet dir., *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1992, pp. 298-301; Jordi RAVENTÓS FREIXA, «La Verge dels Consellers i el Retaule dels Blanquers. Art i política a Barcelona en la crisi del segle XV», *Pedralbes: revista d'història moderna*, 13-2 (1993), pp. 429-433; Rosa ALCOY PEDRÓS, «La pintura gòtica», en X. Barral Altet dir., *Pintura antiga i medieval*, col. Art de Catalunya, L'Isard, Barcelona, 1998, pp. 300-304; Joan MOLINA FIGUERAS, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogòtica catalana*, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, Murcia, 1999, pp. 178-199.

47. Vegeu Joan GARCIA DE CARALPS, *Historia de San Oleguer arzobispo de Tarragona y obispo de Barcelona*, en casa de Sebastian Matevad, Barcelona, 1617. Biblioteca de Catalunya.

48. La pintura s'ha datat el 1661 i es troba en una col·lecció particular barcelonina, tot i que el Museu d'Història de Barcelona en posseeix una còpia. Ainaud l'havia donada a conèixer i Triadó l'atribuí al pintor Abdó Ricart (c. 1628- 1691). Vegeu Joan AINAUD DE LASARTE, *L'Art català*, Aymà, Barcelona, 1958, pp. 133-134; Joan RAMON TRIADÓ, *L'Època del barroc s. XVII-XVIII*, col. Història de l'Art Català, vol. V, Edicions 62, Barcelona, 1984, pp. 116-117. Val la pena recordar que aquest pintor rossellonès establert a Barcelona havia realitzat diversos paisatges, un d'ells amb un ermità i un altre amb ovelles, vegeu FONTBONA, *El paisatgisme*, p. 9.

49. Pere Jordi FIGUEROLA ROTGER i Josep Maria MARTÍ BONET, *La Rambla. Els seus*

També a Barcelona, els consellers van encarregar una gran pintura votiva amb la Mercè i el retrat de sis consellers el 1688 per tal de commemorar la fi de la plaga de llagosta d'aquell any i el dret de cobertura que havia estat ratificat aleshores per Carles II. Cal tenir en compte que les mostres d'agraïment envers els sants no només tingueren lloc en temps de guerra, sinó molt sovint s'esdevingueren durant les epidèmies i les adversitats climatològiques. La pintura es va col·locar a la sala del Trentenari Nou, i entre un estol de sants protectors de Barcelona presidits per la Verge de la Mercè situada enmig de la composició, santa Eulàlia s'identifica fàcilment amb la creu i la palma. Cal recordar que la Mercè fou una de les devocions marianes que es consolidaren a l'època, arran precisament de la plaga de llagosta de 1686-1688 i si bé fou escollida copatrona de la ciutat de Barcelona el 1687, només fou ratificada per Pius IX el 1868. A la pintura esmentada, que avui es conserva al MNAC, s'hi representaren quinze sants barcelonins més, alguns de tant coneguts com sant Ramon de Penyafort, sant Sever, sant Pacià o santa Madrona, i d'altres de molt més particulars com sant Filet, un suposat conseller romà del segle II martiritzat a Esparta, i que aquí implora misericòrdia per als consellers de la ciutat.<sup>50</sup> Un retrat molt realista dels sis consellers d'aquell any en postura orant i vestits amb les gramalles domina la part inferior de l'obra.<sup>51</sup> Al centre, la part més malmesa, s'hi endevina la vista marítima de Barcelona, geografia

*convents. La seva història*, col. Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona, vol. VI/II, Arxiu Diocesà de Barcelona, Barcelona, 1995, p. 229. Les obres de millora foren dutes a terme pels mestres Josep Dorder i Joan Tèrmens.

50. Els sants que hi apareixen són Semproniana, Leda, Sabí, Ramon de Penyafort, Aeci, Pacià, Sever, Simplicí, Filet, Oleguer, un segon Sever, Teodosi, Luci, Ramon Abat, Eulàlia, Juliana i Maria de Cervelló o dels Socors. La invenció, sense gaire ressò, de sant Filet es deu a un text de Josep Costa, un dels consellers retratats, titulat *Vida del glorioso S. Phileto, màrtir, hijo natural de la ciudad de Barcelona*, 1690. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

51. Els consellers retratats són Miquel Grimosachs, Josep Costa, Alexandre de Boxadors, Fèlix Amat, Pablo Maurici i Bartolomé Minuart.

en la qual conviuen tots els personatges, tant terrenals com celestials.

Al Trentenari Nou també s'hi exposava aleshores un quadre de fra Llorenç Tarragó i en què els consellers apareixien amb la Mare de Déu de Montserrat, una obra que havia estat regalada per l'abat del monestir el 1644 en gratitud a la ciutat per haver donat blat a l'abadia, de la qual se n'ha perdut el rastre.<sup>52</sup> També a la sagristia del convent de la Mercè s'hi exposà, fins que es va perdre el 1936, un gran quadre amb la Verge, santa Madrona, sant Miquel i santa Eulàlia i els consellers donant-los gràcies per haver intervingut en l'incendi del convent el 1687.<sup>53</sup>

En altres territoris propers s'hi difongueren composicions semblants, com la que pintà Jeroni Jacint Espinosa amb *La Immaculada i els jurats de la ciutat de València* el 1662,<sup>54</sup> o la que executà Joan Desi a Tortosa i coneguda com la *Mare de Déu dels procuradors* del primer quart del segle XVII.<sup>55</sup> Sembla que aquesta tipologia va conèixer una difusió més àmplia per altres llocs de la Mediterrània, i en espera d'un estudi més acurat, aquestes obres ens recorden que la santedat i la identitat política eren molt properes, tal com succeïa per exemple en la sèrie de setze pintures que el romà Domenico Conti féu per a l'orde mercedari al Santuari de Bonaria a Càller (1670-72) després de la mort del

52. Vegeu MIRALPEIX, «Pestes, plagas y guerras», p. 249.

53. La pintura es coneix per una fotografia antiga reproduïda per Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. II, Curial, Barcelona, 1973, p. 106.

54. València, Museu Històric de l'Ajuntament.

55. S'exposa al Saló de l'Alcaldia de Tortosa. L'autoria i la datació d'aquesta obra ha estat discutida des que es va retrobar. Joaquim Garriga l'havia situada cap a finals del segle XVI, Muñoz considera que cal datar-la cap a 1616 i Jacobo Vidal defensa la hipòtesi d'una datació de la contrarevolta tortosina. Vegeu Joaquim GARRIGA, *L'època del Renaixement*, col. *Història de l'Art Català. IV*, Edicions 62, Barcelona, 1986, p. 200; Joan Hilari MUÑOZ, «El bandolerisme i les bandositats al Barroc: una visió de conjunt», en S. Sánchez Cervelló, coord., *Història de les Terres de l'Ebre. III Història Moderna*, Aeditors, El Perelló, 2011; Jacobo VIDAL, «La Verge dels Procuradors, un altre element de la contrarevolta», *Recerca*, 5 (2001), pp. 185-221.

virrei, en una obra amb els principals sants mercedaris i les autoritats civils enfrontades que sembla quasi «(...) voler superar la crisi política a través del llenguatge de l'art i reafirmar l'autoritat oscil·lant del rei a través de la intercessió de la Verge i els sants».<sup>56</sup>

En definitiva, aquestes pintures de grans dimensions, així com la majoria de les obres comentades en aquest text, a més de testimoniar la importància del santoral cívic a Barcelona i altres ciutats mediterrànies, ens recorden que la imatge del relleu urbà marcava els dominis tant de les autoritats celestials com de les terrenals, i que alguns canvis produïts aquells anys en les representacions artístiques s'emmarcaven en l'atmosfera posttridentina i l'evolució de la cartografia.

56. PASOLINI, «Art in Times of Crisis», p. 116. En una de les llunetes de l'església, la Mare de Déu protegeix el rei Carles II i la Reina Mare, Mariana d'Àustria, que apareixen retratats, juntament amb els sants de l'Ordre mercantil aixoplugats sota el mantell estès pels àngels. A la paret oposada de la sagristia, una segona lluneta mostra l'escena del trasllat de l'estàtua de la Mare de Déu traslladant així una llegenda de 1370 a l'actualitat, atès que entre els portadors hi ha els retrats de la comunitat de Bonaria, que van actuar com a models.