

DEVOCIONS PINTADES

LES TAULES DEL MUSEU D'HISTÒRIA DE L'HOSPITALET PROCEDENTS DE
L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANTA EULÀLIA DE MÈRIDA

(finals del segle XVI - primera meitat del segle XVII)

Irene Abril Vilamala

31a beca de recerca de L'Hospitalet (2016)

Setembre 2017

Índex

| | |
|---|-----------|
| 0. INTRODUCCIÓ | 3 |
| 0.1. Justificació de l'estructura del treball..... | 6 |
| 1. L'ESGLÉSIA CINCCENTISTA DE L'HOSPITALET | 8 |
| 1.1. Les advocacions del temple..... | 11 |
| 1.2. Els retaules que vestien l'església segons les visites pastorals..... | 13 |
| 2. ELS RETAULES: UNA APROXIMACIÓ AL CONTEXT DE LA SEVA CREACIÓ | 18 |
| 2.1. La tipologia dels retaules i els seus artífexs | 21 |
| 3. LES TAULES DEL MUSEU D'HISTÒRIA DE L'HOSPITALET | 23 |
| 3.1. Les taules dels pintors Jaume Huguet..... | 25 |
| 3.1.1. <i>Un nou marc cronològic de realització del retaule de sant Roc</i> | 26 |
| 3.1.2. <i>La taula de sant Ramon de Penyafort</i> | 27 |
| 3.1.3. <i>El cimbal del Pare Etern</i> | 28 |
| 3.2. Les taules del retaule de Nostra Senyora del Roser | 28 |
| 3.3. «Les santes» i sant Joan Baptista..... | 31 |
| 3.4. Tres taules dedicades a sant Pere Apòstol..... | 33 |
| 3.5. Les taules restants | 33 |
| 3.6. L'arquitectura dels retaules | 34 |
| 4. LA CULTURA ARTÍSTICA DELS PINTORS D'AQUESTES TAULES..... | 36 |
| 4.1. Les mans d'Huguet I i Huguet II en les taules del Museu de L'Hospitalet..... | 44 |
| 5. BIBLIOGRAFIA..... | 50 |
| ANNEX | 53 |

0. INTRODUCCIÓ

El Museu d'Història de L'Hospitalet conserva un important conjunt de pintures d'època moderna procedents de l'antiga església parroquial del terme, dedicada a santa Eulàlia de Mèrida. Es tracta de trenta-nou taules, és a dir, trenta-nou pintures sobre fusta, realitzades entre finals del segle XVI i la primera meitat de la centúria següent, que integraren diferents retaules del temple, reconstruït en aquesta etapa - en substitució de l'edifici parroquial del segle XV¹.

La preservació d'un conjunt tan nombrós de pintures de retaules d'aquesta època provinents d'una mateixa església és un fet excepcional. Com és ben sabut, la major part dels objectes i del mobiliari litúrgic de l'època del Renaixement i del Barroc que vestia les esglésies del Principat, i que a principis del segle XX predominava a l'interior dels temples, fou destruït de forma massiva durant la Guerra Civil. L'església cincentista de L'Hospitalet, de fet, no sobrevisqué a la revolta anticlerical de 1936, que l'acabà reduint a ruïnes. Patí la mateixa sort tant el retaule major decimonònic que aleshores presidia el temple, obra de l'escultor Salvador Roig², com part important de l'arxiu parroquial. Sortosament, però, algunes de les taules d'època moderna que havien arribat al segle passat i que encara es trobaven a l'interior de la parròquia pogueren salvar-se de la destrucció - encara que se'n perdé l'estructura que les acollia (això és, el pla o l'arquitectura dels retaules).

Les vicissituds que passarien aquestes taules, però, no acabaren aquí. Després de la Guerra Civil, i un cop l'església parroquial de L'Hospitalet fou construïda de nou, les pintures foren novament allotjades a la parròquia - unes quantes s'exposaren al presbiteri de l'església, les altres, es guardaren en dependències internes de la parròquia. El 1967, però, l'aleshores rector de la parròquia en vengué setze (les que es trobaven a l'interior del temple, que eren les més preuades) pel preu de 8.000 pessetes a uns gitans que mercadejaven amb trastos i objectes més o menys antics per ajudar a pagar les despeses d'instal·lació de la calefacció a l'església. Fou Francesc Marcé, que seria el primer director del Museu d'Història de L'Hospitalet (inaugurat el 1972), en aquell època membre del consell municipal del terme,

¹ Agraeixo al Museu d'Història de L'Hospitalet, a l'Arxiu Municipal de L'Hospitalet i al Centre d'Estudis de L'Hospitalet l'atorgament de la 31a beca de recerca de L'Hospitalet. Així mateix, haig d'agrair l'atenció per part de Josep M. Solias, director del Museu d'Història de L'Hospitalet.

² El contracte per a la realització d'aquest retaule, signat per part del rector i dels obrers de la parroquial de L'Hospitalet i pel «mestre fuster i arquitecto de Barcelona», fou redactat el 26 d'octubre de 1806. Arxiu parroquial de L'Hospitalet, Llibre de l'obra (comptes i factures), 1708-1799 (26 d'octubre de 1806, plec solt, p. 12-13). En aquest mateix llibre hi ha altres documents referents al retaule.

qui intervingué per a la recuperació d'aquestes taules juntament amb Vicenç Capdevila, aleshores regidor de cultura, i Marià Riera, ceramista i amic de Marcé. Anys més tard, ell mateix escriví les peripècies d'aquesta història concebent-les com un capítol de les seves memòries, actualment inèdites³. Transcrivim, a continuació, alguns dels paràgrafs d'aquest escrit.

«El dia 2 de desembre de 1967, dissabte, em telefonà una senyora dient-me que havia anat a un bateig a l'església de Santa Eulàlia de Mèrida, pensant que podria contemplar els antics retaules que s'exhibien al baptisteri, i s'havia trobat sorpresa en comprovar que no hi eren. (...).

El mateix dia, a mitja tarda, vaig anar a la botiga del fotògraf Company a la plaça de l'Ajuntament, a comprar no recordo què, i tot parlant amb ell, em vaig adonar que sabia alguna cosa d'aquell afer. (...) Em digué, horroritzat, que li havia arribat a les orelles que s'havien venut per 8.000 pessetes. (...)

Aquells retaules que foren salvats miraculosament de l'intent de cremar l'església el 19 de juliol de 1936 i de la subsegüent destrossa interior, per gent de la UEC, de l'Ateneu de Cultura Popular i molt especialment pel delineant de l'Ajuntament, senyor Vidal, constituïen un dels elements bàsics d'aquell Museu d'Història de l'Hospitalet que jo somiava portar a cap algun dia. (...)

Vaig parlar-ne amb el meu amic i company de feina del taller, Marià Riera, i se'ns va acudir la idea que podia donar-nos la certesa d'allò que hagués passat. I si telefonàvem a la rectoria fent-nos passar per administratius del Diari de Barcelona i dèiem que s'havia rebut una carta al director denunciant el robatori dels retaules i, que abans de fer-la pública, volíem comprovar que era veritat?

En Marià s'oferí a parlar i marxàrem corrent cap a casa on jo tenia telèfon. El primer que va agafar el telèfon fou el vicari, Mn. Eugeni Fosc, que ens digué que no sabia res de la qüestió i que, per aclarir-ho, calia parlar amb el rector, Mn. Josep Maria Puigbó que es posà a l'aparell i digué que millor que no se'n parlés gaire perquè no tenia cap importància. Efectivament s'havien venut una sèrie de trastos vells per fer neteja, entre els quals hi havia unes pintures "sense firma i de cap valor" per ajudar a pagar les despeses d'instal·lació de la calefacció a l'església, que era molt necessària. (...)

Aleshores vaig telefonar a en Capdevila al seu despatx particular i vaig posar-lo al corrent de la situació. La notícia li va caure com una bomba igual que a nosaltres, i, abans de res, féu indagacions prop del Bisbat i descobrí que no havien donat cap permís de cap classe per autoritzar la venda. (...)

El rector s'havia venut els retaules a un gitano que es deia Pere Jiménez Pubill, més conegut pel "Peret de Sants o d'Hostafrancs". (...)

³ Francesc MARCÉ, «Ho vaig viure i així ho vaig veure», inèdit. He d'agrair a la senyora Matilde Marcé l'amabilitat de fer-me arribar aquest escrit inèdit, així com la seva companyia a l'Arxiu parroquial de L'Hospitalet.

En aquelles circumstàncies, calia posar fil a l'agulla immediatament. Es comunicà al rector molt seriosament que localitzés el gitano i a qui calgués a tota brida. I que, si no ho feia, seria com una bomba. En parlarien els diaris i l'estupor i les rialles ressonarien per tot el país i el perseguirien mentre fos viu. El pobre rector no tocava de peus a terra i començà a bellugar-se.

Mentrestant jo vaig obtenir un catàleg de l'exposició que muntaren els Amics de la Música el 1953 on figuraven els 40 retaules. (...)

Quan vaig ensenyar el catàleg, el capellà de poc es desmaià. No eren 40! A tot estirar eren 15 o 16. D'altra banda, no sabia si a l'església en quedava cap més. Vam anar al baptisteri i les marques de pols ens permetien determinar el nombre de pintures que hi havien estat penjades. En sortiren 13. En un altre racó apreciàvem indicis d'haver-n'hi hagut 2 més. Vam buscar arreu per tots els altars infructuosament.

Finalment vam pujar al cor i allà i trobàrem una colla de plafons de fusta amuntegats, bruts i plens de corcs. En tombar-los, va resultar que eren 24 retaules, que no s'havien venut perquè ningú no recordava que eren allí. No eren els millors, però almenys no tot estava perdut. Ja sabíem que els que mancaven eren 16.

En Capdevila, a la tarda, agafà la furgoneta municipal i acompanyat de la Guàrdia urbana, se'n va anar a trobar el cèlebre Peret de Sants que vivia a Torre Damians. A casa seva, no hi era. Se'l buscà per bars i tavernes. Corregué la veu i finalment el popular gitano aparegué. Se li posà la por al cos. S'aclaria que les peces no havien sortit de Barcelona, i prometé fer tot el possible per trobar-les.

Al vespre uns altres gitanos es presentaven a la parròquia i asseguraven que l'endemà, dia 8, festa de la Puríssima, a tres quarts d'onze, ho tornarien tot.

L'endemà a les 10 del matí, ens reuníem al despatx parroquial en Capdevila, el meu germà Josep Maria i jo. (...) Pels volts de les 12 van telefonar. Estaven realment espantats, tant que temien anar a la presó. La seva pregunta insistent era: "És de debò que no ens passarà res? No ens agafaran?". El rector els donà seguretats. Però dubtaven.

A la una no s'havia presentat ningú. (...) A les dues encara no havia passat res. (...) Vaig telefonar a l'alcalde. Les seves paraules foren: "Aquesta tarda avisa el subtinent de la Guàrdia Civil, senyor Soto, i el cap de la Policia Municipal, senyor Martín, i amb el vehicle que sigui que vagin a cal Peret i carreguin els retaules com sigui." (...)

A les quatre em vaig decidir a actuar. Però abans, encomanant-me a Déu, vaig telefonar al rector. Tot s'il·luminà. L'home m'explicà que en aquells moments estava parlant amb un advocat que els gitanos havien enviat per explorar el terreny i semblava que havien arribat a un acord. Pocs moments després –des d'una finestra de casa s'albirava la rectoria–, veiérem que, just al portal, s'hi parava un gran camió.

En aquell moment va arribar el meu germà i junts ens n'hi vam anar. Descarregaven retaules i més retaules. El rector redactà un document que va firmar un dels gitanos. Un altre em diu: "Falten tres peces que vindran demà perquè avui les té un restaurador que no hem pogut localitzar. No pateixin que demà ho tindran tot."

Van recuperar les 8.000 pessetes i en demanaren 5.000 en concepte de danys i perjudicis. Les hi van donar. Ja només calia esperar el retorn de 3 retaules.

És curiós remarcar que aquells gitanos estaven molt més assabentats del que tenien entre mans que l'innocent del rector. Un d'ells m'indicà les pintures del retaule de Sant Roc dient-me: "Aquestes són les millors. Les altres són antigues, però fluixetes..."

El dissabte dia 9 la història s'acabà feliçment. Tornaren el que faltava. Ho vam numerar i catalogar tot i quedà en dipòsit a la pròpia rectoria.

(...)»

Finalment, el 9 març de l'any 1971, aquestes taules entraren al fons del Museu d'Història de L'Hospitalet, amb seu a la Casa d'Espanya (un edifici del segle XVI), que fou inaugurat l'any següent i dirigit a partir d'aleshores i fins el 1985 pel mateix Francesc Marcé. Actualment, dinou d'aquestes taules es troben exposades a l'edifici de L'Harmonia, mentre que les vint restants són preservades a la reserva del Museu.

0.1. Justificació de l'estructura del treball

A banda del present apartat inicial, aquest treball ha estat organitzat a partir de quatre capítols, el recull bibliogràfic elemental per a l'elaboració del contingut i un annex amb les imatges de les pintures preservades al Museu d'Història de L'Hospitalet.

El primer capítol és centrat en l'església parroquial de Santa Eulàlia de Mèrida per ser l'espai en el qual es destinaren els retaules que acolliren les taules que avui són objecte d'aquest estudi. El temple ha estat abordat des de dues perspectives principals. En primer lloc, hem trobat oportú aproximar-nos a la seva arquitectura per tractar-se d'una construcció portada a terme entre finals del segle XVI i els primers anys del segle següent - essent, per tant, contemporània a l'execució de les pintures. Segonament, i basant-nos en les visites pastorals de l'època, hem donat a conèixer les dedicacions que acollia la parròquia, una informació fonamental per ajudar-nos a determinar les possibles procedències dels distints conjunts retaulístics que presidiren els altars. I, servint-nos d'aquesta mateixa font, hem redactat un

darrer capítol donant a conèixer els retaules que vestiren l'església i la cronologia més o menys aproximada de la seva realització segons aquestes.

El segon capítol l'hem dedicat als retaules - en general - i al context global de la seva creació, una mínima coneixença del qual resulta fonamental per poder-los explicar i per comprendre els paràmetres dins dels quals es portava a terme des de l'encàrrec del moble fins a la seva execució, però també la formació de l'artista i la cultura visual tant dels comitents com dels artífexs.

El tercer capítol se centra, ja, en les pintures preservades al Museu d'Història de L'Hospitalet procedents de l'església parroquial del terme. En aquest apartat, s'ofereix una proposta tant dels diferents conjunts iconogràfics i estilístics d'aquestes taules, com de la possible advocació a la qual pogueren pertànyer. El darrer punt és dedicat a l'arquitectura dels retaules, que per bé que no ha arribat als nostres dies, pensem que degué seguir la tipologia típica dels mobles d'aquesta època, a la qual ens aproximem.

Finalment, el quart capítol fa referència a la cultura artística dels pintors d'aquest moment. Ens apropem tant als seus mètodes de treball, com als seus referents culturals i visuals, així com a les característiques generals de les produccions pictòriques del període. S'ha obert, en aquest darrer apartat, un punt dedicat als Huguet i a la distinció entre la manera de treballar del pare, Jaume Huguet I, i la manera de treballar del fill, Jaume Huguet II.

Val a subratllar que les úniques fonts primàries utilitzades per a l'elaboració d'aquest treball han estat les visites pastorals de l'època, tant les consultables a l'Arxiu Diocesà de Barcelona (d'ara en endavant, ADB), com les preservades a l'Arxiu parroquial de L'Hospitalet de Llobregat. Per motius obvis de temps, es descartà, ja des d'un inici, la recerca sistemàtica a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, on, eventualment, podrien sortir els noms d'alguns dels pintors que portaren a terme algunes d'aquestes taules, gran part de les quals, actualment, hem de continuar deixant en l'anonimat. En aquest sentit, la recerca en el fons parroquial, part important del qual, com ja hem dit, es perdé durant la Guerra Civil, ha resultat ben poc fructuosa. Serà interessant, per tant, tenir-ho ben present i observar la possibilitat futura de treballar-hi per tal de fer sortir noves dades al voltant d'un dels conjunts més nombrosos de pintura sobre taula conservats a Catalunya procedents d'una mateixa església.

1. L'ESGLÉSIA CINCCENTISTA DE L'HOSPITALET

Com bé se sap, l'església parroquial de L'Hospitalet fou reedificada a partir del darrer terç del Cinc-cents. La construcció del nou temple, que s'emplaçaria al mateix lloc que l'antic, datat de finals del segle XV, fou pactada amb el mestre de cases barceloní Giralt Gervasi el 22 d'octubre de 1579⁴.

«Primerament, lo dit mestre Giralt Gervasi convé y en bona fe promet que farà y hobarà, amb acabament dins quatre anys comensadors a córrer del dia de la fermansa de la present capitulació en avant, desfarà la sglésia vella que vuy tenen, tota de cap a cap i los fonaments, tot a ses pròpies despeses, y de nou farà y hobarà y acabarà la desús dita sglésia en lo lloc y siti dedicat per dits Jurats e comunitat, y que partesca de la aresta del vuitavat del campanar⁵, de la part que mira a Barcelona, la aresta més lluny del camí real, que és carrer del Spitalet, amb la amplària, llargària i altària desús dita».

Malauradament, aquesta església no ha arribat als nostres dies, ja que fou destruïda durant la Guerra Civil, però la pervivència del document contractual, publicat per J. Codina, ens deixa conèixer les seves principals característiques. Es tractava d'un edifici de planta rectangular, de nau única i sense transsepte marcat en planta, rematat per la part de llevant amb un absis de perímetre pentagonal, al qual s'accedia a través de dos graons, amb un portal a banda i banda que donava accés a les dues sagristies que es manaren obrir a cada costat. La nau acollia quatre capelles per flanc i un cor, enlairat i situat als peus de l'edifici⁶, que comunicava amb el campanar a través d'una porta que en permetia l'accés. En la concòrdia s'especifica, també, la presència d'un sepulcre a l'interior del temple, que devem haver d'imaginar a mode de capella: «Item que axe de fer un sepulcre conforme esta en la trasa, amb los cruers y claus represes tot de guix, y feri dues finestres de pedra picada y entalantada, conforme esta a la trasa, y fer un portal per entrar en dit sepulcre conforme la trasa, que tinga lo revolt rodó o esrasa, lo que aparra millor a dits jurats, y cubrir dit sepulcre de teula amb morter, y fer dit sepulcre de la alsada que parra millor a dites parts, amb tal que no putx tant com puxen les capelles»⁷.

⁴ Jaume CODINA, *L'Hospitalet del Llobregat, 1573-1632 (assaig d'interpretació històrica)*, L'Hospitalet de Llobregat: Impremta Pulcra, 1970, p. 141-149.

⁵ El campanar de l'església parroquial havia estat reedificat l'any 1574. Josep M. MADURELL, *Fulls històrics de L'Hospitalet de Llobregat. Notes documentals d'arxiu*, L'Hospitalet de Llobregat: Ajuntament de L'Hospitalet de Llobregat, 1977, p. 18-19 i doc. 18, p. 69-74; Jaume CODINA, *L'Hospitalet de Llobregat, 1573-1632...*, *op. cit.*, p. 46-47; *Íd.*, *Els pagesos de Provençana (984-1807). Societat i economia a L'Hospitalet pre-industrial*, vol. II, Barcelona: Ajuntament de L'Hospitalet de Llobregat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987, p. 69-73.

⁶ S'especifica que s'ha d'alçar uns vint-i-set o vint-i-vuit pams respecte el terra de l'església. Jaume CODINA, *L'Hospitalet de Llobregat, 1573-1632...*, *op. cit.*, p. 145.

⁷ *Ib.*, p. 145.

L'alçat es compassava amb quatre trams separats per pilastres d'uns quatre pams d'amplada, a excepció de les dues pilastres més properes a l'absis, que en feien vuit perquè acollien dues troncs obrades amb pedra, una a cada banda. Les dues rengleres de capelles laterals, sobrealçades un esglaió respecte el sòl de la nau central, s'obrien a aquesta a través d'un arc de mig punt i es comunicaven entre si mitjançant un altre arc, també rodó però de dimensions menors. Els trams centrals de la nau foren coberts amb volta de creueria rematada en el punt central amb una clau de volta esculpida; l'absis també n'ostentava una, la qual recollia les nervadures dels vèrtexs dels cinc costats del seu perímetre⁸. Tant a la nau com a l'absis les ogives de la coberta arrencaven d'una motllura que contornejava la part superior dels murs del temple, essent tangent als arcs de les capelles laterals, - «que axe de fer muntar los arcs dels principals de les capelles - s'especifica en el contracte - lo més alt de la tardosa a tocar a la motllura que va al nivell de les repeses majors y que baxe a sintell rodó»⁹. Pel que fa a les finestres, la col·locació exacta de les quals és indeterminada en el contracte, s'indica que han de ser de pedra picada, de quatre pams d'amplada i sis d'alçada, i que poden definir-se «amb lo revolt rodó o apuntat»¹⁰. El sòl, tant de l'església, com de les capelles, el cor, etc., fou requerit amb rajola o cairó, a excepció dels esglaons, que es volien amb pedra; les parets emblanquinades «amb cals y guix o arena prima» i perfilades amb tinta negra, i les cobertes amb combinació de pedra (pels arcs, claus de volta, motllures...) i rajola lligada amb morter, «posant les rajoles de cantell».

Exteriorment, fou reforçada amb contraforts, els quals acollien diverses gàrgoles de pedra picada que permetien la canalització de l'aigua de la pluja. La façana ostentava un portal de catorze pams d'amplada i vint-i-un d'alçada que es volgué obrat amb «orde de corintio» i rematat amb una petxina que acollia la imatge de santa Eulàlia, «tot conforme la trasa per dit mestre feta»¹¹. Al cim del portal s'hi obrí un finestral rodó, de dotze pams de diàmetre; entre aquest i el vèrtex més alt del frontó triangular que rematava la composició de la portada hi havia una faixa que dividia la façana en dos nivells. L'inferior, que es corresponia amb l'alçada interior de les capelles laterals, era de forma rectangular, mentre que el superior s'inscrivía en una forma pentagonal - resseguint la pendent de la teulada, construïda a dues aigües -, que permetia intuir l'amplada de la nau central del temple.

⁸ Algunes d'aquestes claus de volta, així com altres vestigis del temple parroquial, es poden veure actualment a l'edifici de L'Harmonia del Museu d'Història de L'Hospitalet.

⁹ Jaume CODINA, *L'Hospitalet de Llobregat, 1573-1632...*, op. cit., p. 143.

¹⁰ *Ib.*, p. 142.

¹¹ *Ib.*, p. 145.



Fig. 1, Vista de la façana i del campanar de l'església parroquial de Santa Eulàlia de Mèrida de L'Hospitalet, principis del segle XX, Museu d'Història de L'Hospitalet, H-1365.

El mestre de cases Giralt Gervasi seria remunerat amb dues mil lliures, que rebria en vuit pagues a mesura que avancés l'obra. D'altra banda, la part contractant es comprometia a facilitar-li tots els materials necessaris per a la construcció del temple - «pedra de picar y paredar, cals, guix, rajola, arena, cairó, si ni sera mester, teula tota la que y sera menester, tot a peu de la obra», així com la possibilitat de reutilitzar tota la pedra que volgués de l'antiga església. Ara bé, «bastides, síndries, cordes, cabasos, càvecs, magals [i] tota la ferramenta per a fer la dita obra» anirien a càrrec del mestre de cases¹².

És interessant fer notar que l'església fou aixecada seguint el sistema constructiu del gòtic, que seria vigent fins ben entrat el segle XVII i que representa la continuïtat dels usos constructius de l'edat mitjana. La pervivència de les solucions tradicionals es palesa en els paràmetres essencials de l'edifici, els quals responen a una tipologia de planta, alçat i coberta que podríem esquematitzar de la següent manera: edifici de nau única tancada amb un absis poligonal, habitualment, de cinc o set panys, cobert amb voltes de creueria i amb un seguit de capelles laterals entre els contraforts obertes a la nau mitjançant arcs apuntats o de mig punt. Se segueixen emprant, també, els mateixos mètodes constructius: pedra de tall, normalment reservada a aquells elements més grans i que fan un major esforç; paredat, és a dir, pedres irregulars i rajols amb morter i calç; i l'arrebossat o enguixat per a les superfícies dels murs, sovint pintades. En aquesta època, els únics elements d'ascendència classicista acostumen a ser merament decoratius - com ara les motlures que solen recórrer

¹² *Ib.*, p. 147.

el perímetre interior dels temples - i, molt sovint, tenen un pes major en les façanes, i, més concretament, en les portalades. Aquestes, tal com passà a L'Hospitalet, solien tractar-se de manera aïllada, constituint petits nuclis de referència «renaixentista»¹³.

El portal de l'església hospitalenca fou emmarcat per un sistema arquivat de columnes, pilastres i entaulaments, rematat a la part superior per un frontó triangular al timpà del qual hi hagué la imatge esculpida en alt relleu del Pare Etern. Entre el frontó i les motlures de la llinda de la porta s'obrí un ampli fris presidit per la imatge esculpida de la patrona del temple, santa Eulàlia, que era flanquejada pels busts treballats en relleu de dos sants, probablement, Jaume i Lluç, i que s'acompanyava, als extrems, de dues pilastres, als daus de les quals hi havia les imatges de sant Pere i sant Pau, i de dues cariàtides, situades al cim d'aquestes. Una sèrie de motlures definien les diferents parts dels entaulaments. Les dues columnes situades a banda i banda de la porta, amb el fust estriat i capitell corinti, foren aixecades al cim d'un alt pedestal que ostentava l'escut del terme. Rere seu, les pilastres foren constituïdes amb el mateix ordre, molt habitual en aquesta època, i amb el fust igualment acanalat. Val a destacar que una part significativa dels elements d'aquesta portada es conserva actualment a l'edifici de L'Harmonia.

1.1. Les advocacions del temple

A banda de l'altar major, dedicat a santa Eulàlia, patrona del temple, la nova església de L'Hospitalet tenia, com a mínim, vuit altars més, cadascun albergat en una capella lateral. Els coneixem gràcies a les visites pastorals de l'època. Aquestes, realitzades de manera sistemàtica i amb una determinada freqüència, tenien l'objectiu d'inspeccionar tant el contingut material del temple, com el comportament i la moralitat dels feligresos. Es portaren a terme de manera més o menys regular a partir, sobretot, del Concili de Trento, la celebració del qual pretengué una renovació tant espiritual com material de l'Església. Avui, aquestes visites regulars ens permeten fer-nos una idea de l'estat dels temples i dels objectes de culte que albergaven¹⁴.

¹³ Per a més informació al voltant de l'arquitectura d'aquesta època, vegeu, entre d'altres: Magdalena MÀRIA, *Renaixement i arquitectura religiosa. Catalunya 1563-1521*, Barcelona: Edicions UPC, 2002.

¹⁴ Per a més informació al voltant de les visites pastorals vegeu, entre d'altres: Joaquim M. PUIGVERT, *Església, territori i sociabilitat (s. XVII-XIX)*, Vic: Eumo, 2001; Xavier SOLÀ, *La reforma catòlica a la muntanya catalana. Els bisbats de Girona i Vic (1587-1800)*, Girona: Associació d'Història Rural de les Comarques Gironines, Centre de Recerca d'Història Rural de la Universitat de Girona i Documenta Universitària, 2008.

L'any 1574, i, per tant, abans de la construcció de l'església cinccentista, a la parroquial de L'Hospitalet, a banda de l'altar major, dedicat a santa Eulàlia, patrona del terme, s'hi veneraven quatre dedicacions més: la de la Mare de Déu de l'Esperança, la de la Mare de Déu, la de les Ànimes i la dels sants Roc i Sebastià¹⁵. Al nou temple parroquial s'hi mantingueren les advocacions de les Ànimes, de sant Roc i de sant Sebastià - ambdós darrers per separat, és a dir, cadascun a l'altar de la seva respectiva capella - i la de la Mare de Déu, sota la invocació de la Immaculada Concepció; i, a més a més, s'hi afegiren les dedicacions a santa Càndida, sant Joan Evangelista i sant Pere Apòstol, al Crucifix i a Nostra Senyora del Roser. Vuit titulacions que ocupaven, respectivament, les vuit capelles laterals de la nova església. Es llisten totes per primer cop en la visita pastoral de l'1 de desembre de 1608¹⁶, essent ben possible que almenys des de l'any anterior ja hi fossin totes instituïdes¹⁷. A banda d'aquest conjunt de capelles, cal comptar-hi, també, un Sepulcre, que imaginem a mode d'oratori - ja que es construí amb un portal que permetia l'accés al seu interior. De fet, a la visita pastoral de l'any 1600 se sol·licita el traspàs de la confraria del Roser a l'altar del Sepulcre de manera provisional, això és, durant la fabricació de la capella del Roser¹⁸, que segons la visita de l'any següent fou encomanada al mestre de cases Joan Petit¹⁹.

Aquestes vuit advocacions s'hi mantingueren al llarg de tot el segle XVII; únicament identifiquem també el benefici de sant Francesc a la capella de santa Càndida a partir de 1655²⁰. No serà fins a partir de mitjan segle XVIII que hi haurà canvis significatius en les dedicacions dels altars; segons la visita pastoral de l'any 1757, ara, les advocacions de la parroquial són les següents: santa Maria, dita de la Font de la Salut, Nostra Senyora de la

¹⁵ ADB, Visites pastorals de L'Hospitalet de Llobregat, vol. 44, 1574 (13 de setembre de 1574, p. 115v-116). També s'esmenta a: Jaume CODINA, *L'Hospitalet de Llobregat, 1573-1632...*, op. cit., p. 47.

¹⁶ ADB, Visites pastorals de L'Hospitalet de Llobregat, vol. 64 (1 de desembre de 1608, p. 228-230v).

¹⁷ El 1607 es fa referència, per primer cop, a l'altar del Crucifix, i es llisten, també, els altars de la Concepció, de sant Roc, del Roser, de sant Joan Evangelista, de les Ànimes i de sant Sebastià. La capella dedicada a santa Càndida no s'esmenta, però tenint en compte la informació despresa de visites pastorals anteriors, semblaria que ja hi era. ADB, Visites pastorals de L'Hospitalet de Llobregat, vol. 64 (30 de setembre de 1607, p. 79-81v).

¹⁸ «Item visitavit dictum capellam de sepulcro et providet i manam que dels diners se tenen de cobrar dels deutors de la confraria del Roser per a Nostra Senyora de Agost proxím, se acomode per a transferir en la capella feta per al sepulcre lo altar i confraria de Nostra Senyora del Roser amb tal que la obra se comense prest». ADB, Visites pastorals de L'Hospitalet de Llobregat, vol. 58 (14 de juliol de 1600, p. 46-52v).

¹⁹ «Item manam als obres de dita isglesia que dins dos mesos proxims a pena de 3 lliures i en subsidi de excomunicació facen las cosas seguens: primo que comence la obra de la capella de Nostra Senyora del Roser conforme lo acte se a fet entre los obres i mestre Joan Petit mestre de casas i que possen la barana del cor i que fasan una gabia per poder [...] la isglesia i que fasan la barana de la scalla del cor ates nia molta necessitat». ADB, Visites pastorals de L'Hospitalet de Llobregat, vol. 58a (21 de desembre de 1601, p. 192-197).

²⁰ Arxiu parroquial de L'Hospitalet, Visites pastorals, s. XVII (19 de juny de 1655, s.f.).

Concepció, sant Roc, sant Antoni Abat i sant Antoni de Pàdua, sant Sebastià i sant Isidre, sant Pere Apòstol i sant Joan, sant Crucifix, sant Vicenç de Paula i les Ànimes²¹.

1.2. Els retaules que vestien l'església segons les visites pastorals

La nova construcció cinccentista comportà la renovació de gran part del parament i del mobiliari litúrgic del temple, essent a partir d'aleshores quan s'encarregaren la gran majoria de mobles que vestrien els distints altars de les capelles laterals a partir del tombant de segle. A l'altar major s'hi mantingué el retaule que presidia l'antiga església, obrat pel fuster barceloní Bernat Batlle, a qui li fou encarregada la part de la fusteria del moble el gener de 1531, i els pintors Jaume Forner, Benet Rafart i Ramon Puig, que hi portaren a terme la decoració pictòrica i la dauradura en dues tongades. El 5 de desembre de 1531, Forner pactà la pintura del retaule amb els obrers del temple, la dauradura del qual delegà a Benet Rafart, tal com consta en un document datat del 23 de març de 1541. Se suposa, però, que Forner el degué deixar inacabat, ja que l'any 1568 el pintor Ramon Puig fou contractat per a la pintura de deu taulons del mateix moble²².

Els altres retaules foren tots fabricats de nou. Són altre cop les visites pastorals les que permeten aproximar-nos a les dates de realització dels diferents mobles. Un dels primers retaules que es fabrica i s'instal·la en una de les capelles del nou temple és el de sant Roc, que, com és ben sabut, A. Suárez atribuï al taller dels pintors Jaume Huguet i datà entre els anys 1591 i 1594²³. Avui, però, sembla que aquesta hipotètica cronologia de realització de la pintura de les taules s'hauria de situar en uns anys lleugerament posteriors, entre 1595 i 1597, quan s'esmenta per primera vegada un retaule de fusta arranjat a la capella: «*est retabulum en pinsello deauratum cum imagine sancti Rochi in medio de bulto deaurata*»²⁴. Ens consta que «Joan Soga als Parissalla» i «Joan Sista als Cuny» es comprometeren a sufragar part de les despeses d'aquest moble, ja que l'any 1601 es mana als administradors de la confraria de

²¹ ADB, Visites pastorals de L'Hospitalet de Llobregat, vol. 82 (1 de desembre de 1757, p. 158v-160v).

²² Josep M. MADURELL, *Fulls històrics...* op. cit., p. 17-18, docs. 9 i 10, p. 53-56, doc. 12, p. 57, i doc. 14, p. 61-64; Jaume CODINA, *Els pagesos...* op. cit., p. 68.

²³ Alicia SUÀREZ, «El retaule de sant Roc de L'Hospitalet», estudi inèdit becat per l'Ajuntament de L'Hospitalet, 1976, p. 7-11

²⁴ ADB, Visites pastorals de L'Hospitalet de Llobregat, vol. 53 (8 de novembre de 1597, p. 573-578v). Vegeu les pàgines 26-27 d'aquest treball.

sant Roc que se'ls exigeixi «lo que per ells sera degut del que prometeren per a la fabrica del retaule (...) a pena de vint sous i en subsidi de excomunicatio»²⁵.

En paral·lel, es degué portar a terme la fabricació del retaule de la Concepció. La capella de la Immaculada Concepció és esmentada per primer cop l'any 1597. Consta que aleshores, en aquesta capella, hi havia instituïda la confraria de Nostra Senyora del Roser i que presidia l'altar una talla de la Mare de Déu - «*in loco retabuli est imago ex ligno Virginis Mariae*». Aquesta mateixa visita pastoral ens fa saber que es tracta d'una capella administrada per dones, a les quals s'ha donat llicència perquè hi facin fer un retaule; i s'especifica que quan el retaule sigui fet la confraria del Roser s'ha de transferir a l'altar del Sepulcre²⁶. Aquest traspàs té lloc l'any 1600, quan a la capella de la Concepció ja hi consta un «*retabulum magium de novo deauratum, est in medio eiusdem imago Virginis Mariae*»²⁷.

L'any següent es preveu la construcció d'un altre retaule. El 21 de desembre de 1601 Pere Escarrer, pagès del terme, rep una llicència per poder fer fabricar «a costs i despeses suas» un retaule destinat a la capella de sant Joan Evangelista, amb l'única condició que «corresponga a la capella per hont se fara dit retaula, en lo qual posen una figura de sant Joan Evangelista per quant i ha benefici sots dita invocatio»²⁸. Segons les visites pastorals, el 1605 el pla del retaule ja era enllestit, però hi faltava la policromia - «*est retabulum noviter constructum ligneum nondum depictum quod quidem fuit constructum ex devotione pendens*»²⁹ -, que no hi seria aplicada fins a principis dels anys trenta, quan Pere Esquerrer ja era mort i després de molta insistència per part dels visitadors episcopals - «es mana als hereus de Pere Scarrer - s'escriu el 2 de desembre de 1626 - que dins sis mesos proxims a pena de 10 lliures i en subsidi de excomunio fassen deurar lo retaula de la capella de sant Joan i lo demás que Pere Scarrer ha ordenat en son ultim testament»³⁰. Consta que es continuà insistint en la necessitat de portar a terme la pintura del retaule en les visites pastorals dels anys 1629³¹, 1630³² i 1633, essent en aquesta darrera quan, en data de 29 de gener, se'ns fa conèixer que fa dos anys que el retaule és a casa del pintor (malauradament, no se n'especifica el nom) - «Item mana als hereus del quondam Pere Scarrer que dins dos mesos proxims pena de 3 lliures i en subsidi de excomunio fassen les degudes diligencies de acabar de pintar lo

²⁵ *Ib.*, vol. 58a (21 de desembre de 1601, p. 192-197).

²⁶ *Ib.*, vol. 53 (8 de novembre de 1597, p. 573-578v).

²⁷ *Ib.*, vol. 58 (14 de juliol de 1600, 46-52v).

²⁸ *Ib.*, vol. 58a (21 de desembre de 1601, p. 192-197).

²⁹ *Ib.*, vol. 58a (5 de desembre de 1605, p. 565-567v).

³⁰ Arxiu parroquial de L'Hospitalet, Visites pastorals, s. XVII (2 de desembre de 1626, s.f.).

³¹ *Ib.*, (29 de novembre de 1629, s.f.).

³² *Ib.*, (30 de novembre de 1630, s.f.).

retaula de sant Joan i aquell posen i assenten en dit altar dins dit termini sots dita pena attes que ja dos anys es en casa del pintor i vui encara no esta posat»³³.

També fou de contribució particular el retaula de la capella de les Ànimes, que sufragà un altre pagès de la vila, Pere Oliver. Segons la visita pastoral del novembre de 1602, el retaula era «ja acabat o serca», motiu pel qual es manà a Oliver «que lo mes prest puga procure en assentar lo dit retaula perque entenent que altres persones desitgen fer altres retaules, los anime a posar per obra los bons pensaments tenen»³⁴. És ben conegut que la pintura d'aquest moble fou portada a terme pels Huguet, els mateixos pintors homònims que ja havien decorat el retaula de sant Roc del temple, tal com evidencien les semblances estilístiques entre una i altra obra i tal com palesa la manera de les taules, que es revelen realitzades, sens dubte, per aquest taller. L'autoria de la policromia d'aquest retaula per part dels Huguet sembla abonar-se, també, en el testimoni d'un document contractual publicat per J. M. Madurell l'any 1977 a través del qual es coneix que en data de 9 de gener de 1604 un tal Pere Oliver, «pagès de la parròchia de Sancta Eulàlia de Provenciana àlias del Hospitalet» pacta la policromia d'un retaula d'advocació i destinació indeterminada amb «Jaume Uguet, maior de dies, e Jaume Uguet, son fill»³⁵. Semblaria que es tractava del retaula de les Ànimes, tal com ja apuntà A. Suárez - «no sembla arriscat creure que el retaula que encarregà Pere Oliver a Jaume Huguet en el contracte sigui el de les Ànimes»³⁶, la pintura del qual se sap enllestida el desembre de 1605, quan el visitador, atansant-se a la capella de les Ànimes, escrigué: «*est retabulum en pinzell deauratum*»³⁷.

A la capella del Roser també s'hi instal·là un retaula, obrat entre els anys 1611 i 1622. Ja hem vist que entre els anys noranta i principis del segle XVII la confraria del Roser quedà instituïda en diferents altars del temple en construcció. L'any 1597 el sabem a l'altar de la Immaculada Concepció, i, a partir del 1600, a l'altar del Sepulcre. És a partir del Sis-cents que la capella del Roser es comença a construir; en la visita pastoral de 1601 s'escriu: «que comence la obra de la capella de Nostra Senyora del Roser conforme lo acte sha fet entre los obres i mestre Joan Petit mestre de casas»³⁸. L'any següent la capella encara no estava acabada, i consta que encara no tenia ni altar, ni retaula, de manera que es mana als administradors d'aquesta que «fassen les diligentias possibles en acabar la capella i acabada

³³ *Ib.*, (29 de gener de 1633, s.f.).

³⁴ ADB, Visites pastorals de L'Hospitalet de Llobregat, vol. 58a (8 de novembre de 1602, p. 349-352v).

³⁵ Josep M. MADURELL, *Fulls històrics... op. cit.*, doc. 26, p. 89-91.

³⁶ Alcía SUÁREZ, «El retaula de sant Roc de L'Hospitalet», *op. cit.*, p. 25-26.

³⁷ ADB, Visites pastorals de L'Hospitalet de Llobregat, vol. 58a (5 de desembre de 1605, p. 565-567v).

³⁸ *Ib.*, (21 de desembre de 1601, p. 192-197).

aquella adornen lo altar i retaule amb la imatge de Nostra Senyora»³⁹. Consta que des de 1605, com a mínim, l'altar del Roser fou presidit per una imatge de la Mare de Déu del Roser - que imaginem de fusta. No és fins el 1611 que es «mane als obres de dita iglesia que dins tres mesos proxims fassen un retaule per la capella de Nostra Senyora del Roser i dins dit temps fassen les diligencies possibles en cobrar dels hereus de Antich Modolell un llegat per obs de dit retaule en pena de XX sous i en subsidi de excomunicacio»⁴⁰. No conservem cap més visita pastoral que detalli les decoracions dels altars fins l'any 1622, quan a la capella del Roser ja hi consta un retaule: «*est retabulum ex pinsello deauratum cum imagine beate Marie de bulto in medio*»⁴¹.

I, també s'ornà amb un retaule l'altar dedicat a sant Sebastià. Durant alguns anys (almenys des de 1594), aquest altar fou presidit per una tela amb la imatge dels sants Sebastià i Fabià - tot i que la capella és sempre esmentada com la de sant Sebastià, devia tenir-hi, també, la dedicació de sant Fabià. El 1601, a banda de la tela, hi sabem una imatge de sant Sebastià «*en ligno, no depicta*»⁴². No és fins el 1607 que es mana als administradors de la capella fer obrar un retaule: «Item mane als administradors de st. Sebastia que vui son que daci a un any proxim fassen lo retaule de st. Sebastia aconeguda del rector i jurats de dita iglesia i per so sels done licentia que pugan vendre un censal de pensio de [30 lliures] quiscun any que dita confraria reb i ablos demes diners quei son fassen dit retaule a pena de [... lliures] i en subsidi de excomunicacio»⁴³. Hi consta per primera vegada un retaule de fusta l'any 1622, però hi manca la pintura - «*est retabulum ligneum nondum depictum cum imagine sancti Sebastiani de bulto in medio*»⁴⁴ - que no hi apareix fins el 1636⁴⁵.

Segons les visites pastorals, les capelles dedicades a santa Càndida i al Crucifix no tingueren retaule al llarg del segle XVII. A la primera, que segons la visita pastoral de l'any 1590 es trobava de camí a les fonts baptismals, probablement, al sotacor (ja que el 1597 es diu que quan el cor sigui acabat, s'ha de netejar i ornar la capella i l'altar), tingué una imatge de santa Càndida «de bulto» a partir de l'any 1608, com a mínim⁴⁶. L'any 1655, quan a la capella s'hi afegí l'advocació de sant Francesc, es manà la fàbrica d'una nova talla de la santa (juntament amb un guadamassil per l'altar, que es mana fer a Antoni Modolell, ja que té el vas de la

³⁹ *Ib.*, (8 de novembre de 1602, p. 349-352v).

⁴⁰ *Ib.*, vol. 64 (1611, p. 373-374v).

⁴¹ *Ib.*, vol. 64 (1622, p. 717v-718v).

⁴² *Ib.*, vol. 58a (21 de desembre de 1601, p. 192-197).

⁴³ *Ib.*, vol. 64 (30 de setembre de 1607, p. 79-81v).

⁴⁴ *Ib.*, vol. 64 (1622, p. 717v-718v).

⁴⁵ *Ib.*, vol. 71 (24 d'abril de 1636, p. 251v-253).

⁴⁶ *Ib.*, vol. 50 (13 de novembre de 1590, p. 35v-39); vol. 64 (1 de desembre de 1608, 228-230v)

família en aquesta capella)⁴⁷. L'altar del Crucifix fou presidit, des de 1608, i, per tant, des del moment que apareix esmentat en les visites pastorals, per la imatge de Crist a la Creu.

⁴⁷ Arxiu parroquial de L'Hospitalet, Visites pastorals, s. XVII (19 de juny de 1655, s.f.).

2. ELS RETAULES: UNA APROXIMACIÓ AL CONTEXT DE LA SEVA CREACIÓ

La producció artística d'època moderna fou de caràcter principalment religiós, destinada als espais de culte, per a l'abillament dels quals el retaule era l'objecte predilecte, tal com ja ho havia estat durant la baixa edat mitjana. Cal reconèixer-lo com un objecte devot, presentat davant dels fidels com un contenidor fulgurant d'imatges sagrades pensades per expressar i difondre la doctrina catòlica, per vehicular les pregàries, per commemorar i refermar el dogma de la fe.

Els retaules i les imatges destinades al nou temple parroquial de L'Hospitalet foren realitzats en els anys fundacionals de la Contrareforma, oberts amb la celebració del Concili de Trento (1545-1563), arran del qual s'establiren les principals directrius per reafirmar l'autoritat i la unitat política de l'Església Catòlica davant del protestantisme. Una de les vint-i-cinc sessions conciliars es dedicà a la reflexió entorn al paper de la imatge artística a l'interior dels temples; fou aleshores quan s'establí que la raó de ser de l'activitat plàstica es veia justificada per la seva utilització com a objectes religiós, capaç d'instruir als fidels i d'enfortir els dogmes catòlics - «(...) *los obispos enseñaran cuidadosamente esto: que es mediante la historia de los misterios de redención, tal como están presentados en los cuadros y en otras imágenes, como el pueblo se instruye y confirma en sí mismo la costumbre de pensar continuamente en los artículos de la fe con que alimenta su espíritu; y también que se extrae gran provecho de todas las imágenes sagradas, no solamente porque la gente se instruye por medio de ellas en las buenas acciones y en los dones conferidos por Cristo, sino también porque los milagros que Dios ha realizado por sus santos, con sus ejemplos saludables, son presentados a los ojos de los fieles para que éstos puedan agradecerle a Dios estas cosas, puedan ordenar sus vidas y sus costumbres a imagen y semejanza de las de los santos y sean inducidos a amar y adorar a Dios y a cultivar la piedad*»⁴⁸. Els retaules, per tant, es revelen com a instruments eficaços per apropar-nos a la cultura i a la societat de l'època, dins de la qual, en aquesta etapa, l'Església jugava un paper fonamental com a institució vertebradora de la col·lectivitat.

Se'n feren de mida i qualitat ben diversa; n'hi hagué molts de sumptuosos que obrien davant del fidel una pantalla farcida de talla decorativa i desplegaven un gran nombre d'episodis relatius a la vida i les gestes del titular del respectiu altar; d'altres foren més modestos, adaptats als recursos econòmics dels comitents, sovint força migrats. Així i tot, i especialment a partir del darrer terç del segle XVI, tots els altars de les esglésies, capelles, ermites i oratoris, passaren a ostentar un retaule. «El gran motor d'aquest desenvolupament artístic (parlant en termes quantitius), - citant a J. Bosch -, s'alimentava amb el

⁴⁸ Francisco CALVO i Javier PORTÚS, *Fuentes de la Historia del Arte II*, Madrid: Historia 16, 2001, p. 47.

combustible de la devoció i de la vitalitat religiosa de la Contrareforma. Mirant i remirant el període, a l'hora de caracteritzar-ne la producció artística, no puc pensar en cap fenomen tan influent per activar-la com els esdeveniments ubicats en l'esfera de les creences i en la vivència de la religiositat - involucrats en la gestió de la fe - dins el nou clima religiós de la Contrareforma»⁴⁹.

Esglésies com la de Santa Eulàlia de L'Hospitalet són un bon exemple d'aquest clima. No hem d'oblidar que la seva reconstrucció s'emmarca, també, en la línia contrareformista. Estudis com els de M. Mària demostren que el període 1563-1621 fou una de les etapes més actives quant a la rehabilitació, engrandiment i aixecament de nous temples parroquials, fent més decents els espais de culte i afavorint-hi la presència de noves advocacions que n'estimulaven la participació popular, permetent a l'Església un major control de l'activitat pastoral dels vilatans⁵⁰. Ja hem vist que arran de la nova fàbrica de l'església de L'Hospitalet es passa de cinc altars, que se saben a l'interior de l'antic temple l'any 1574, a un mínim de nou - el major i els vuit de les capelles laterals; i, probablement també, el del Sepulcre, que en sumaria un total de deu.

Els distints altars d'un temple eren procurats per diferents confraries, és a dir, associacions de fidels sota un patronatge concret dedicats, en primera instància, a la propagació i al manteniment del culte. És ben conegut, per exemple, que des de feia anys, la confraria dedicada a sant Roc, advocat contra la pesta, era administrada pels forasters instal·lats a L'Hospitalet (sobretot, vinguts de França), mentre que la de sant Sebastià era gestionada per membres de la comunitat local. L'església, per altra banda, era regida pels obrers. Les obrieres, explica J. M. Puigvert, «eren unes microinstitucions d'origen baixmedieval que tenien l'objecte d'associar una representació de la feligresia (masculina) a l'administració dels temples (...), amb la responsabilitat del manteniment del culte i del temple i de la seva gestió econòmica, de manera independent (i al marge) de les rendes beneficials dels eclesiàstics»⁵¹.

És interessant fer notar que, almenys des de principis del segle XVI, a L'Hospitalet l'obreria parroquial quedà lligada als sectors masculins més benestants, especialment, de la pagesia, que eren els qui optaven al càrrec d'obriers. I es demostra, també, un evident lligam entre l'obreria i la universitat (l'Ajuntament); de fet, quan J. Codina parla dels administradors de la confraria de sant Sebastià s'hi refereix com els «prohoms i els macips», pertanyents a

⁴⁹ Joan BOSCH, *Agustí Pujol. La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*, Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions [etc.], 2009, p. 31.

⁵⁰ Vegeu: Magdalena MÀRIA, *Renaixement i arquitectura... op. cit.*

⁵¹ Joaquim M. PUIGVERT, *Església, territori i sociabilitat... op. cit.*, p. 111.

l'oligarquia del terme, i hi afegeix: «llurs pares, al mateix temps que jurats, formaven la junta d'obra de l'església: eren els obrers parroquials, amb jurisdicció damunt el temple parroquial, l'hospital - ara dit popularment de Santa Càndia, nom femení usat en aquest temps a la població -, l'ermita de Bellvitge i l'antiga església de Provençana, reduïda en aquests anys al paper de capella o d'ermita»⁵². Aquest fou un sistema freqüent durant l'Antic Règim, el qual comportà una certa oligarquitització de les obrieres; la de L'Hospitalet n'és un exponent, ja que tal com demostra J. Codina a través dels seus estudis, la posició directora d'aquest mateix sector social tant en la parròquia com en la universitat es perpetuà al llarg del temps, ja que els mateixos càrrecs passaren de generació en generació. «Per tot plegat - escrigué J. Codina - no ha de sorprendre a ningú que les reunions del consell local fossin tingudes a l'interior de l'església parroquial. Era la casa del poble. Així ho havien decretat anteriors generacions de l'oligarquia en un llibre d'ordinacions i privilegis de la parròquia»⁵³.

Ja hem vist que les visites pastorals portades a terme a la parroquial de L'Hospitalet al llarg d'aquests anys ens revelen els cognoms d'algunes de les persones que, a títol individual, sufragaren les despeses d'alguns dels retaules que havien d'embellir el nou temple. Ens consta que Pere Esquerrer, i més endavant els seus hereus, pagaren el retaule destinat a la capella de sant Joan Evangelista i sant Pere; que Pere Oliver assumiria el cost del retaule de les Ànimes; i que, al seu torn, els descendents d'Antic Modolell subvencionarien el del Roser. Segons J. Codina, tant Esquerrer, com Oliver i Modolell, formaven part de les famílies dominants de L'Hospitalet al segle XVI, i especificà: «dic dominants perquè només elles podien integrar el consell local o parroquial que regia el terme i del que eren elegits cada any els tres jurats que el representaven»⁵⁴. Les aportacions individuals eren importants per aquest col·lectiu, ja que a canvi d'aquestes obtenien privilegis i avantatges per ells i els seus descendents, com ara el permís de sepultura a l'interior de l'església - que fou, per exemple, el cas dels Modolell, ja que ens consta que a mitjan segle XVII Antoni Modolell tenia el vas de la família a la capella de santa Càndia i sant Francesc, motiu pel qual se li requereix que hi procuri un pà·l·lid de guadamassil per l'altar i que «acomode una figura de bulto de sant Candia que esta en dit altar que estiga be i decentment»⁵⁵.

⁵² Jaume CODINA, *L'Hospitalet de Llobregat, 1573-1632...*, op. cit., p. 39-40.

⁵³ *Ib.*, p. 40.

⁵⁴ *Ib.*, p. 37.

⁵⁵ Arxiu parroquial de L'Hospitalet, Visites pastorals, s. XVII (19 de juny de 1655, s.f.).

2.1. La tipologia dels retaules i els seus artífexs

En aquesta època, els retaules solien ser fabricats amb fusta, generalment d'alba o de tell, posteriorment policromada. Seguint la tradició de la baixa edat mitjana, els hem d'imaginar de disseny reticular, és a dir, formats per diferents cossos superposats, cadascun dels quals era dividit en distints compartiments que allotjaven les taules historiades - en els retaules que aquí ens ocupen, historiades «de pinzell». L'eix vertical central de la seva composició arquitectònica, que sempre era simètrica, acostumava a encabir una pastera al primer pis, normalment apetinada, a l'interior de la qual s'arranjava una figura escultòrica del titular del moble; ja hem vist que en les visites pastorals de l'època, quan es parla dels retaules, s'esmenta habitualment una «figura de bulto in medio». El conjunt, format, essencialment, per un cos baix, anomenat predel·la o bancal, un cos central, configurat a partir de diferents andanes, i un cos superior, dit àtic o coronament, acostumava a aixecar-se al cim d'un pedestal, normalment de pedra o de fusta, que s'adossava a l'altar.

Els retaules eren obrats per un mínim de dos artesans. De la part estructural dels mobles, dita també arquitectura o pla del retaule, se'n feien càrrec els fusters o imaginaires. En aquesta època, el vocabulari arquitectònic i decoratiu del classicisme renaixentista ja s'havia assimilat, i, per tant, els artífexs treballaven la fusteria del retaule emprant un repertori d'elements «a la romana» (columnes, capitells, entaulaments o parts determinades d'entaulaments, com ara frisos o cornises, etc.), que coneixien a través de llibres d'arquitectura importats al Principat i que articulaven de manera aleatòria o pseudoarquitectònica, és a dir, al marge del coneixement teòric que els constituïa, i hibridant-los amb altres formes i fórmules de la plàstica autòctona d'arrel gòtica. El fuster o imaginari, a banda d'encarregar-se del pla del retaule i de la seva ornamentació, relacionada tant amb l'embelliment com amb la sacralitat de l'obra, solia fer-se càrrec, també, de la talla del patró que havia d'acollir la fornícula central. Per altra banda, els pintors s'ocupaven d'historiar-ne els taulons, o d'acolorir-los i treballar-hi el daurat en cas que es tractés de retaules amb plafons esculpits, així com de policromar-ne i daurar-ne l'arquitectura. Fou comú que aquestes feines es portessin a terme únicament per un fuster i un pintor, que exercien, així mateix, d'escultor i daurador, tot i que a mesura que ens endinsem en el Sis-cents les tasques d'escultura i dauradura es veuran realitzades per artífexs cada vegada més especialitzats i, per tant, els retaules seran treballats sovint per tres o quatre artífexs.

L'encàrrec d'un retaule es feia a través d'un document contractual signat en presència d'un notari, càrrec que en moltes localitats exercia el rector de la vila. En ell s'hi establien les condicions per a la seva realització, això és, des dels materials a utilitzar fins als terminis

dins dels quals s'havia de portar a terme. Cal tenir ben present que la creació dels retaules s'inseria plenament en el sistema artesanal d'origen medieval i, per tant, els requisits contractuals jugaven habitualment en detriment de l'artista; el seu incompliment comportava gairebé sempre penalitzacions econòmiques, i, en ocasions, l'artífex es veia amb l'obligació de comprometre els seus béns mobles o a tenir un avalador. Molt sovint acceptava unes remuneracions ínfimes, i en l'enorme majoria de contractes se li imposava des de la forma fins a la iconografia del retaule. Freqüentment, s'exigia que el moble seguís escrupolosament una traça concreta o que s'emmirallés en algun altre retaule (habitualment, d'algun temple veí). Tot plegat, repercutia en l'objecte artístic, en els medis per a la seva realització, i en la concepció de l'activitat artística i de la figura de l'artista, entesos tothora fora dels paràmetres de la liberalitat de l'art. El retaule era concebut com un producte econòmic controlat gairebé absolutament pel client, en el procés de realització del qual el paper de l'artista quedava relegat a adaptar-se als gustos dels comitents i a les condicions contractuals.

No cal dir, doncs, que ens trobarem amb encàrrecs modestos, condicionats tant pels mitjans de formació i la cultura plàstica de l'artista, com per les escales de valors, el nivell cultural i les preferències estètiques dels comitents, així com per uns recursos econòmics discrets i en molts casos migrats, que en no poques ocasions feren que les feines de fusteria i policromia dels retaules es portessin a terme en fases cronològiques excessivament separades entre si⁵⁶.

⁵⁶ Fou el cas, per exemple, dels retaules dedicats a sant Joan Evangelista i a sant Sebastià de l'església parroquial de L'Hospitalet, la fusteria i pintura dels quals, tal com hem vist a través de les visites pastorals, foren portades a terme en fases cronològiques molt distanciades.

3. LES TAULES DEL MUSEU D'HISTÒRIA DE L'HOSPITALET

El Museu d'Història de L'Hospitalet preserva trenta-nou taules, és a dir, trenta-nou pintures sobre fusta, que se saben procedents de l'antiga església parroquial del terme i que es revelen realitzades entre finals del segle XVI i la primera meitat del Sis-cents, quan, com ja hem vist, es portà a terme la reconstrucció del temple i es procurà gran part del seu parament litúrgic. Les hem d'imaginar com a nuclis figuratius d'alguns dels retaules que presidiren els diferents altars de la nova parròquia - dedicats, recordem-ho, a sant Roc, a sant Sebastià, a la Immaculada Concepció, a Nostra Senyora del Roser, a les Ànimes, a sant Joan Evangelista i sant Pere, a santa Càndida, al Crucifix, i al Sepulcre.

Actualment, dinou d'aquestes taules es troben exposades a l'edifici de L'Harmonia, mentre que les vint restants són preservades a la reserva del Museu. De les dinou taules visitables al casal renaixentista de L'Harmonia, és ben sabut que dotze foren atribuïdes al taller dels Huguet, capitanejat pels pintors homònims Jaume Huguet, pare i fill, que n'haurien realitzat un mínim de sis destinades al retaule de sant Roc, i un mínim de sis més que haurien integrat el de les Ànimes. Les vint-i-set taules restants consten com a anònimes i no han estat mai estudiades, malgrat que d'algunes, com ara les que representen les quatre santes Caterina, Isabel, Marta i Magdalena, exposades també a L'Harmonia, cadascuna en un tauló, se n'ha fet alguna consideració que aquí mirarem d'afinar.

L'any 1953 a la sala municipal d'exposicions de L'Hospitalet tingué lloc la «*exposición de retablos de la antigua iglesia*», impulsada per l'Associació d'Amics de la Música i patrocinada per l'Ajuntament, en la qual s'exhibiren aquestes trenta-nou taules i un llenç de la primera meitat del segle XVIII que representa l'Aparició de la Mare de Déu a Sant Simó Stock, procedent igualment de l'església parroquial i preservat actualment al Museu d'Història de L'Hospitalet. És interessant destacar que les peces es presentaren aplegades en sis grups: «I, *Retablo de las Animas*, II, *Retablo de San Roque*, III, *Aparición de la Virgen a San Simón Stock*, IV, *Retablo de fines del Siglo XVI*, V, *Retablo del Santísimo Sacramento - Siglos XVI a XVII*, VI, *Otras tablas*». Aleshores, ja es posaren de relleu les taules dels dos primers grups - «*descuellan entre las magníficas tablas expuestas los Retablos del Siglo XVI dedicados, respectivamente, a las Animas y a San Roque, Patrón de la Ciudad*», malgrat que se'n desconeixia l'autoria, així com la pintura sobre tela, «*atribuible a M. Tramullas*». Val a tenir en compte, igualment, les relacions presentades respecte algunes de les taules restants. Dins del quart grup s'inclouen les quatre taules de les santes esmentades més amunt, dues volutes amb les imatges de sant Andreu i sant Pau i un coronament amb el Pare Etern, actualment exposades a L'Harmonia, que es

presenten com a integrants d'un mateix retaule realitzat a finals del Cinc-cents i d'advocació desconeguda. D'altra banda, el cinquè aplec, això és, el retaule del Santíssim Sagrament, es trobava format per un conjunt de taules que contenen les representacions de quatre misteris de goig i cinc de glòria. Finalment, el sisè grup, reunia diferents taules de procedència no identificada.

Dos anys més tard, el 1955, trenta-set d'aquestes taules foren registrades en el fons fotogràfic de la Fundació Amatller⁵⁷. Avui, hi són identificades com a fotografies de la sèrie G, és a dir, fotografies de l'Arxiu Gudiol (l'antic Arxiu d'Arqueologia Catalana), que l'any 1941 s'unificà amb el fons de l'Arxiu Mas. Les fotos de les taules, fetes, probablement, pel mateix Gudiol, es presenten a través d'un llistat que inclou, també, una relació que les agrupa exactament de la mateixa manera.

Desconeixem fins a quin punt aquestes associacions es feren en base a una coneixença sòlida de la procedència d'aquestes taules, però tenint en compte algunes diferències significatives d'estil i de proporcions dins de les peces d'un mateix conjunt, així com la inexistència de la dedicació del Santíssim Sagrament durant el segle XVI-XVII, sospitem que aquestes relacions es feren de manera intuïtiva o es basaren en la col·locació que aquestes taules tenien aleshores a l'interior del temple - on, després de tants anys, és ben normal que haguessin patit reestructuracions o moviments i haguessin passat a ocupar altres altars i capelles.

A continuació, obrim una nova proposta respecte les possibles relacions i destinacions d'aquestes taules. A banda de les pintures dels Huguet integrants dels retaules de sant Roc i de les Ànimes, sembla clar que hi ha un altre grup de taules que s'han de vincular al retaule del Roser. Pel que fa a les dels Huguet, reconsiderem la data d'execució del retaule de sant Roc i afegim al seu catàleg artístic dues pintures més procedents de l'església parroquial de L'Hospitalet (una de les quals es coneix a través d'una fotografia conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, trobant-se, actualment, perduda o conservada en un indret desconegut). Les taules restants, de destinació més difícil de determinar, malgrat que en alguns casos proposem una possible dedicació de l'altar que pogueren presidir, han estat agrupades tenint en compte el format, l'estil i la iconografia.

⁵⁷ Val a subratllar que en aquest llistat de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona hi són absents tant la taula amb la representació de sant Domènec, com un dels episodis dedicats a sant Pere, així com el llenç atribuït a Tramullas.

3.1. Les taules dels pintors Jaume Huguet

Ja hem dit que d'aquestes trenta-nou taules, dotze foren atribuïdes al taller dels Huguet, encapçalat pels pintors homònims Jaume Huguet, pare i fill, que haurien portat a terme la pintura dels plafons dels retaules dedicats a sant Roc i a les Ànimes. Pel que fa al primer, es tracta de les taules amb els següents episodis: el *Naixement de sant Roc*, *Sant Roc reparteix els béns entre els pobres*, *Sant Roc assisteix als malalts de pesta* i la *Mort de sant Roc a la presó*, quatre taules de format més aviat quadrat que fan referència a l'hagiografia del sant, i sant Cristòfol i sant Sebastià, dues taules de format rectangular vertical que haurien integrat els laterals del moble (probablement, n'eren les portes) - totes exposades a l'edifici de L'Harmonia. Fou A. Suàrez qui a través del seu treball titulat «El retaule de sant Roc de L'Hospitalet» (1976) les adjudicà a aquest taller, datant-ne la realització entre els anys 1591 i 1594⁵⁸. Així mateix, connectà el document contractual per a la pintura d'un retaule signat entre els mateixos pintors i el pagès Pere Oliver l'any 1604 amb el retaule de les Ànimes i la taula del *Judici Final*⁵⁹. Més endavant, J. Bosch afegí al catàleg dels Huguet, concretament de Jaume Huguet II, la taula de sant Pere *in cathedra*, i les dels quatre pares de l'Església, sant Agustí, sant Jeroni, sant Gregori i sant Ambrós, preservades també al Museu d'Història de L'Hospitalet, que es relacionaren igualment amb el retaule de les Ànimes⁶⁰.

Les taules dels Huguet són les úniques que han estat estudiades per diferents historiadors. Ja a mitjan segle XX, foren objecte de mira per part d'estudiosos com S. Alcolea⁶¹ o Ch. R. Post⁶², i una mica més endavant, per J. Sutrà⁶³. No fou, però, fins a l'any 1976 i arran de l'estudi d'A. Suàrez, que se'n donaren a conèixer dades i argumentacions més sòlides i encertades. Posteriorment, han estat rellevants els estudis de J. Garriga⁶⁴ i, sobretot, de J. Bosch⁶⁵, el qual, a banda d'enriquir considerablement les trajectòries dels Huguet amb una notable quantitat de dades referides tant a la biografia com a la trajectòria artística dels

⁵⁸ Alicia SUÀREZ, «El retaule de sant Roc de L'Hospitalet», *op. cit.*, p. 7-11.

⁵⁹ *Ib.*, p. 25-26.

⁶⁰ Bosch, JOAN, «Jaume Huguet I i Jaume Huguet II», a: Joan BOSCH i Joaquim GARRIGA (ed.), *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catàleg d'exposició, Girona, 1998, p. 201.

⁶¹ Santiago ALCOLEA, «La pintura desde 1500 a 1850», a: Santiago ALCOLEA, Juan-Eduardo CIRLOT, Josep GUDIOL i RICART, *Història de la pintura en Catalunya*, Madrid: Tecnos, 1957, p. 159.

⁶² Chandler Rathfon POST, *The Catalan School in the Early Renaissance (A History of Spanish Painting, XII-I i XII-II)*, Cambridge (Mass.), 1958, p. 303.

⁶³ Joan SUTRÀ, «Nuestras tablas renacentistas», *Boletín de información municipal*, L'Hospitalet, 1966, p.49-50.

⁶⁴ Joaquim GARRIGA, «El retaule de sant Roc, el taller dels Huguet I i II i la pintura catalana a les darreries del Cinc-cents», *El retaule de sant Roc de L'Hospitalet*, catàleg d'exposició, L'Hospitalet, 2001, s.p., consultable via Internet [15/07/2016].

⁶⁵ Joan BOSCH, «Jaume Huguet I i Jaume Huguet II», a: Joan BOSCH i Joaquim GARRIGA (ed.), *De Flandes a Itàlia... op. cit.*, p. 199-201. En aquest mateix catàleg, A. Suàrez tractà la taula de la *Mort de sant Roc a la presó*, vegeu: Alicia SUÀREZ, «Retaule de sant Roc. Mort de sant Roc», a: Joan BOSCH i Joaquim GARRIGA (ed.), *De Flandes a Itàlia... op. cit.*, p. 160-162.

pintors, establí una diferenciació entre el pinzell del pare i el del fill, visible en les taules que aquí ens ocupen i a la que ens referirem en l'apartat posterior.

Avui, a l'edifici de L'Harmonia on es troben exposades, es pot veure una hipotètica reconstrucció d'ambdós conjunts. El del retaule de sant Roc es feu en base a una descripció, per bé que sumària, feta per mossèn Joaquim Guiu i Bonastre (1898-1939) vers el 1929, a la qual ja es referí A. Suàrez: «A la dreta hi ha Sant Cristòfol i a l'esquerra Sant Jaume. A la part superior, diferents passos de la vida del Sant»⁶⁶. El retaule contenia, així mateix, una fornícula central on s'arranjà una imatge escultòrica de sant Roc, que en temps de mossèn Guiu havia estat substituïda per una altra, feta per l'escultor Francesc Espill l'any 1773. El retaule de les Ànimes, en canvi, sembla que no tenia cap pastera central; tot fa pensar que el centre del moble era ocupat per la gran taula que representa el *Judici Final*⁶⁷.

3.1.1. Un nou marc cronològic de realització del retaule de sant Roc

Avui, introduïm en el present treball una nova consideració pel que fa a la data de realització de les pintures del retaule de sant Roc, que sembla que s'haurien d'emmarcar en uns anys lleugerament posteriors als proposats per A. Suàrez. És ben sabut que la policromia del retaule de sant Roc se situa entre 1591 i 1594. Suàrez justificà aquest acotament temporal perquè «el novembre de 1590 - escrigué - es parla de l'altar de sant Roc sol» i perquè el maig de 1594 «des actes de les visites pastorals parlen d'altar amb retaule pintat amb la imatge de sant Roc al mig»⁶⁸. Ara bé, tot i que la visita pastoral de l'any 1594, efectivament, parla per primer cop d'un retaule en aquest altar, fa referència a un retaule de tela: «*est retabulum ex tela depicta cum imagine sancti Rochi in medio*»⁶⁹. Devia tractar-se d'un recurs provisional, que detectem també en altres altars del temple abans de vestir-se amb el respectiu moble de fusta policromada⁷⁰. No és fins l'any 1597 que s'esmenta un retaule obrat en fusta: «*est retabulum en pinsello deauratum cum imagine sancti Rochi in medio de bulto deaurata*»⁷¹. D'altra banda, i reforçant la hipòtesi d'una cronologia una mica més tardana, J. Codina, en el seu estudi *Els pagesos de Provençana*, transcriu un fragment de les ordinacions

⁶⁶ Alicia SUÀREZ, «Retaule de sant Roc. Mort de sant Roc», a: Joan BOSCH i Joaquim GARRIGA (ed.), *De Flandes a Itàlia... op. cit.*, p. 160; Joaquim GARRIGA, «El retaule de sant Roc...», *op. cit.*, s.f., nota núm. 2.

⁶⁷ A les visites pastorals no s'esmenta mai cap pastera.

⁶⁸ Alicia SUÀREZ, «El retaule de sant Roc de L'Hospitalet», *op. cit.*, p. 10.

⁶⁹ ADB, Visites pastorals de L'Hospitalet de Llobregat, vol. 53 (15 de maig de 1594, p. 145-151).

⁷⁰ És el cas, també, per exemple, de l'altar dedicat a sant Sebastià, que, des de com a mínim l'any 1594, se sap amb una tela amb la imatge dels sants Sebastià i Fabià (*Ib.*, [15 de maig de 1594, p. 145-151]); la qual no serà substituïda per un retaule de fusta fins forces anys després. Ja hem vist que hi consta per primera vegada un retaule obrat amb fusta l'any 1622 (*Ib.*, vol. 64 (1622, p. 717v-718v).

⁷¹ *Ib.*, vol. 53 (8 de novembre de 1597, p. 573-578v).

fetes pels jurats de la vila de L'Hospitalet l'any 1595 en les quals s'exposa la preocupació per l'acabament de l'església, que aleshores es troba, diuen, «molt endarrerida i endeutada», especificant-se que «resten encara a fer lo cor i una clau i arcades i tots los retaules de les capelles i ornamentals de robes»⁷². Aquestes fonts, per tant, semblarien confirmar que abans de 1595 el retaule encara no era fet i que la realització de les taules s'hauria de situar entre els anys 1595 i 1597⁷³.

3.1.2. La taula de sant Ramon de Penyafort

Entre les trenta-set taules llistades en el registre ja esmentat de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, datat de 1955, s'hi recull una altra taula procedent de l'església parroquial de L'Hospitalet amb la representació de sant Ramon de Penyafort - «*san Pedro Martir o sant Ramón de Penyafort*», s'escriu -, la fotografia de la qual és consultable en blanc i negre a l'arxiu d'aquesta institució. La imatge crida l'atenció. Per una banda, perquè no es troba entre la col·lecció de pintura del Museu d'Història de L'Hospitalet - no hi entrà mai, tal com palesa el registre d'entrada de les taules al flamant Museu de L'Hospitalet l'any 1971⁷⁴ -, i perquè tampoc no formà part de l'exposició realitzada el 1953 a la sala municipal del terme. Possiblement, la pintura fou adquirida per algun particular entre l'any 1936 i el 1953 - pensem que la seva desaparició s'ha d'emmarcar en aquesta cronologia perquè suposem que les fotografies de les taules foren fetes per J. Gudiol després del juliol de 1936, quan ja havien estat desmuntades dels respectius plans de cadascun dels retaules que integraven.

D'altra banda, la taula crida l'atenció perquè sembla sorgida, també, del taller dels Huguet. Això ens conduiria a considerar la possibilitat que els Huguet haguessin pogut treballar algun altre retaule per a la parroquial (o per alguna de les esglésies o capelles del terme), o que la taula hagués format part dels laterals del retaule de les Ànimes - cosa que, tenint en compte que no en sabem les mides, cal que observem amb molta precaució. Això no obstant, en quant a la cronologia de realització del retaule, la hipòtesi seria factible. Sant Ramon de Penyafort fou canonitzat pel papa Clement VIII el 29 d'abril de 1601, essent a

⁷² Jaume CODINA, *Els pagesos... op.cit.*, p. 127-128.

⁷³ A molt estirar, fins el 1600, quan en la visita pastoral, feta el 14 de juliol d'aquell any, s'escriu: «est retabulum en pinzello de novo deauratum, in eius medio est imago sancti Rochi de bulto». ADB, Visites pastorals de L'Hospitalet de Llobregat, vol. 58 (14 de juliol de 1600, p. 46-52v).

⁷⁴ Ni consta tampoc, en la taxació de les pintures, feta l'any següent (1972).

partir d'aleshores quan la imatge del sant dominic passa a ser freqüent en el programa iconogràfic de molts retaules⁷⁵.

3.1.3. El cimbal del Pare Etern

A l'edifici de l'Harmonia s'hi alberga, també, el cimbal d'un retaule amb la representació del Pare Etern. Pintat de mig cos cap amunt i coronat amb un nimbe triangular, dirigeix la mirada vers l'espai que ocupava el cos principal del retaule fent el gest de beneir amb la mà dreta i ostentant un orbe rematat amb una creu al cantó esquerre. Tot i que fins ara mai ningú ha relacionat aquesta pintura amb el taller dels Huguet, pensem que la seva manera la revela, igualment, sorgida d'aquest obrador i, concretament, realitzada per Jaume Huguet I⁷⁶. Pensem, també, que s'hauria d'observar la possibilitat que hagués rematat el retaule de sant Roc. Tenint en compte la reconstrucció hipotètica d'aquest retaule, basada, com hem dit anteriorment, en la sumària descripció que en féu mossèn Guiu, la taula més alta del moble, això és, la *Mort de sant Roc a la presó*, a la part superior de la qual hom hi imagina el cimbal del retaule (fins ara desconegut), mesura 98 cm d'alçada per 94 cm d'amplada. Tenint en compte les mides, per tant, seria factible que el coronament amb la representació del Pare Etern, de 60 cm d'alçada per 97 cm d'amplada, hagués completat el retaule.

3.2. Les taules del retaule de Nostra Senyora del Roser

Les nou taules que fins ara s'havien aplegat sota l'etiqueta del «retaule del Santíssim Sagrament», i que es preserven a la reserva del Museu, pensem que correspondrien a un retaule dedicat a Nostra Senyora del Roser. Ja hem vist que entre les capelles obertes als flancs de la nau de la nova església parroquial de L'Hospitalet n'hi hagué una que es dedicà al Roser. Les visites pastorals ens informen que la seva fàbrica es manà al mestre de cases Joan Petit l'any 1601, i que el 1611 es «mane als obres de dita iglesia que dins tres mesos proxims fassen un retaule per la capella de Nostra Senyora del Roser i dins dit temps fassen les diligències possibles en cobrar dels hereus de Antich Modolell un llegat per obs de dit retaule en pena de XX [lliures] i en subsidi de excomunió»⁷⁷. Desconeixem en quina data

⁷⁵ Per a més informació al voltant de la figura de sant Ramon de Penyafort, vegeu, entre d'altres: Fernando VALLS, *San Ramón de Penyafort*, Barcelona: Labor, cop., 1979, p. 147-152.

⁷⁶ Fem referència a l'estil de Jaume Huguet I i de Jaume Huguet II a les pàgines 44-48.

⁷⁷ ADB, Visites pastorals de L'Hospitalet de Llobregat, vol. 64 (1611, p. 373-374v).

exacta s'encarregà el moble, però la seva realització s'hauria d'emmarcar entre el 1611 i el 1622, any en què, segons les visites pastorals, a la capella del Roser ja hi ha un retaule instal·lat: «*est retabulum ex pinsello deauratum cum imagine beate Marie de bulto in medio*»⁷⁸.

Entre el darrer terç del Cinc-cents i la primera meitat del segle següent, l'obertura de capelles dedicades a Nostra Senyora del Roser fou vertaderament espectacular. El seu èxit s'explica, en gran part, per incloure's dins del programa reformador de l'Església Catòlica, en el punt de mira del qual hi hagué la voluntat d'uniformitzar el culte i la litúrgia. En aquest sentit, la imatge de Maria es revelà com una opció vertaderament eficaç: esdevingué, fàcilment, una alternativa als sants locals, i la propagació de la seva imatge contribuí a l'enfortiment del culte marià posat en dubte pels protestants. No és pas casualitat, doncs, que quan Joan d'Àustria salpà des del port de Barcelona cap a Lepant per combatre als turcs s'encomanés als devots del Roser, que com és ben sabut atribuïren el triomf de la batalla per part la coalició cristiana a la intercessió de Nostra Senyora del Roser, gesta que obrí la bretxa a la devoció i a la propagació del culte a partir d'aquesta data - i que portà també, uns anys més tard, a canviar el dia de la celebració de la Mare de Déu del Roser, que fou traslladada al 7 d'octubre en commemoració de la data en què aquell 1571 es guanyà la batalla de Lepant.

La seva popularitat, d'altra banda, s'explica també per les facilitats d'accés a les confraries roserianes, les bases d'adscripció de les quals es trobaven exemptes de qualsevol tribut monetari - «per ser confrare de Nostra Senyora del Roser és necessari estar escrit, per qui tinga autoritat, amb nom i cognom en lo Llibre de la Confraria, canònicament fundada, sense haver de pagar res, com ho manen estretament les Apostòliques Lletres de la fundació, i també la primera de les constitucions, confirmades amb Autoritat Apostòlica»⁷⁹.

Els retaules dedicats a la Mare de Déu del Roser que vestien les capelles d'aquesta dedicació solien desplegar els quinze misteris del rés del Rosari - cinc misteris de goig, cinc de dolor i cinc de glòria -, cadascun en un tauló. Quan aquesta opció no era possible, sovint per motius d'escassetesa econòmica per part de la confraria, se'n demanava un compendi, normalment de vuit episodis, però a vegades també de menys. Tot fa pensar, doncs, que les nou taules amb les representacions de l'*Anunciació*, el *Naixement de Jesús*, la *Presentació de Jesús al temple*, *Jesús entre els doctors*, la *Resurrecció*, l'*Ascensió*, la *Pentecosta*, l'*Assumpció* i la *Coronació de la Mare de Déu* integraren el retaule del Roser de la capella d'aquesta advocació de la parròquia

⁷⁸ *Ib.*, vol. 64 (1622, p. 717v-718v). Val a dir que entre ambdues dates (1611 i 1622) no es conserva cap altra visita pastoral.

⁷⁹ Valeri SERRA, *Llibre Popular del Rosari*, Barcelona: Foment de la Pietat Catalana, 1917, p. 114.

de L'Hospitalet. No hauríem de descartar, a més a més, que les quatre taules de format apaïsat que contenen les representacions de l'*Oració de Jesús a l'hort de Getsemaní*, la *Flagel·lació*, la *Coronació d'espines* i el *Camí al Calvari* també n'haguessin format part, ubicades a la predel·la del moble. Hi mancarien, només, la *Visitació* (un dels misteris de goig) i el *Calvari* (un dels misteris de dolor), que actualment es troben desapareguts.

Tenint en compte el format i les mides de les taules, podria tractar-se d'un moble constituït a partir d'un bancal, un cos de dos pisos i un coronament. Tant el bancal com les andanes del cos principal es podrien dividir en cinc registres que acollirien els diferents nuclis figuratius, a excepció del registre central del pis inferior del cos del retaule, que imaginem amb una fornícula a l'interior de la qual hi hauria la imatge de la Mare de Déu del Roser - tal com revelen les visites pastorals. De les nou taules amb les representacions dels misteris de goig i de glòria preservades a la reserva del Museu, n'hi ha cinc que mesuren 118 cm d'alçada, tres que fan 122 cm i una que en fa 93 cm. De les taules que mesuren 118 cm d'alçada, n'hi ha una de més ampla que la resta, que fa 91 cm - les altres mesuren entre 69,5 cm i 70,5 cm. Les taules de 122 cm d'alçada mesuren totes 67,5 cm d'ample i la taula de 93 cm d'alçada mesura exactament el mateix d'amplada. Tenint en compte aquestes mides, el primer pis del retaule, el centre del qual seria ocupat per la fornícula amb la imatge de Nostra Senyora del Roser, podria haver estat constituït per quatre taules, dues a cada banda de la pastera, tres de les quals podrien ser les que mesuren 122 cm d'alçada, això és, l'*Anunciació*, el *Naixement* i la *Presentació al temple*, i, potser també, la *Visitació* - que ja hem dit que es troba desapareguda (i, per tant, en desconeixem les mides). El cos superior podria acollir les cinc taules de 118 cm d'alçada, és a dir, la *Resurrecció*, l'*Assumpció*, la *Pentecosta*, l'*Ascensió* i *Jesús entre els doctors*, aquesta darrera, probablement, al centre, és a dir, al cim de la pastera, ja que és la taula més ampla (de 91 cm, d'amplada, que hauria de ser la mida aproximada que faria la pastera). Al seu cim, podríem imaginar-hi la taula restant, és a dir, la *Coronació de la Mare de Déu*, de 93 x 93 cm. Completarien el conjunt les taules amb les representacions dels misteris de dolor, quatre de les quals imaginem a la part de la predel·la, ja que mesuren 27 cm d'alt per 64 d'ample; són les taules amb els episodis de l'*Oració de Jesús a l'hort de Getsemaní*, la *Flagel·lació*, la *Coronació d'espines* i el *Camí al Calvari*. Hi faltaria, és clar, el *Calvari*, que no conservem. Tendim a imaginar-lo a la part superior del retaule, tal com era habitual - i, per tant, al cim de la taula amb la representació de la *Coronació de la Mare de Déu*. També cal observar la possibilitat, però, que hagués integrat el bancal, que imaginem dividit en cinc registres, tot i que, normalment, el registre central era ocupat amb un sagrari. La diferència de mides (exactes) entre unes i altres taules devia veure's salvada per

l'arquitectura del moble, és a dir, per diferents parts d'entaulaments, frisos, cornises, columnes, pilastres, etc. Ens referim, evidentment, a una hipotètica configuració del conjunt, orientada, simplement, per les mesures de les taules i per l'organització típica dels mobles d'aquesta època.

No descartem que el conjunt d'aquestes taules pogués haver estat portat a terme per dos pintors diferents, per bé que el conjunt manté una homogeneïtat - en les tonalitats utilitzades, en la manera de perfilar els rostres, d'articular els cossos, de complementar les escenes, etc. Això no obstant, semblaria que s'hi detecta una manera de fer més expeditiva i senzilla i una altra de més curosa i convincent. La primera es revela, sobretot, en els episodis de la *Passió de Jesús* (goigs de dolor) representats a la predel·la. El format apaïsat i força més reduït d'aquestes taules podria haver accentuat un resultat menys persuasiu, però val a fer notar, també, que en els quatre taulons del bancal el color vermell hi predomina força més que en la resta de taules del cos del moble, on s'empra més el rosa i on els colors, en general, esdevenen menys saturats i més freds, tocats per una llum blanquinosa - menys present en el bancal. D'altra banda, hi ha dos tipus de rostres. Uns, han estat configurats amb uns trets que presenten un treball de les ombres més atent (com ara l'apòstol que semblaria que hauríem d'identificar amb sant Pere de la taula de l'*Assumpció* - situat al cantó dret de la taula, amb els cabells i la barba blancs -, la majoria dels rostres de l'escena de la *Presentació al temple*, o el soldat situat a l'extrem inferior dret de la taula de la *Resurrecció*, per posar només alguns exemples); mentre que d'altres presenten un rostre més pla, tractat amb una pinzellada més homogènia (com els la major part de les figures de l'episodi de la *Pentecosta* o la figura de Jesús de l'escena de la *Coronació de la Mare de Déu*).

3.3. «Les santes» i sant Joan Baptista

Com ja hem dit abans, a l'edifici de L'Harmonia s'hi exposen quatre taules que contenen les imatges de quatre santes - Caterina d'Alexandria, Isabel, Marta i Magdalena - que es pensen integrants d'un mateix retaule de dedicació incerta (avui, anomenat «de les santes»). Ja hem vist, també, que a l'exposició de l'any 1953 aquestes quatre taules s'exposaren al costat de dues volutes amb les representacions de sant Andreu i sant Pau i del cimbal amb la imatge del Pare Etern, les quals es relacionaven amb un mateix moble realitzat a finals del segle XVI. La mateixa relació consta en les fotografies de l'Institut Amatller i en el registre d'ingrés de les pintures al Museu, l'any 1971. Pensem, però, que aquesta associació s'ha de

posar en dubte. Ja hem dit que el cimbal amb la imatge del Pare Etern ens sembla atribuïble al taller dels Huguet, i considerem que l'estil de la pintura dels sants Andreu i Pau no és relacionable amb el mateix pintor o pintors que portaren a terme les santes.

El que semblaria clar, en canvi, és que una altra taula amb la representació de sant Joan Baptista que es conserva actualment a la reserva del Museu hauria format part del mateix conjunt que el que integraren les santes. Les seves mides coincideixen exactament amb les de la taula on es troba representada santa Magdalena (116x92 cm), amb la qual, més enllà de l'estil general, comparteix un mateix tractament de la vestimenta, que, a diferència de la de la resta de taules, es presenta més volumètrica, dotant als personatges d'una major corporeïtat. De mides semblants (117x93 cm), la taula de santa Marta ostenta un tractament de les teles molt més lineal i amb una major quantitat de plecs en sentit vertical, a semblança de les vestimentes de santa Isabel i santa Caterina, de mides iguals (140x90 cm). Semblaria, per tant, que aquestes cinc taules haurien estat intervingudes per dos pintors diferents. Ara bé, el tractament dels cabells, de les orelles i dels trets del rostre en general (els ulls, les celles, la forma del nas i, sobretot, de la boca i la barbeta), així com la posició de les figures en l'espai i el tractament d'aquest, semblen evidenciar que les taules foren treballades per un mateix pintor o taller - malgrat poder haver rebut, en alguna part puntual, la intervenció d'algun altre mestre.

Desconeixem l'advocació del retaule que conformaren. D'entrada, descartaríem que haguessin format part del retaule major, de realització anterior, que devia desplegar distints episodis de l'hagiografia de la titular del moble, tal com era habitual. Tenint en compte, doncs, els altars que vestien l'església de L'Hospitalet arran de la nova construcció del temple, semblaria que una de les úniques titulacions que les podria haver ostentat és la de la Immaculada Concepció. Els altars de sant Roc, de les Ànimes i del Roser quedarien descartats; en principi, i segons les visites pastorals, a les capelles del Crucifix i de santa Càndida no hi hagué cap retaule al llarg d'aquests anys; i semblaria poc probable que haguessin integrat els retaules dedicats a sant Joan Evangelista i sant Pere Apòstol o a sant Sebastià; per tant, ens queda el de la Immaculada Concepció. De fet, no sembla improbable, sobretot perquè ja hem vist que aquesta confraria era administrada per dones.

3.4. Tres taules dedicades a sant Pere Apòstol

A la reserva del Museu de L'Hospitalet s'hi conserven tres taules de 37x82 cm que ostenten tres passatges de la vida de sant Pere Apòstol - *Sant Pere i sant Andreu cridats per Jesús, Jesús caminant sobre les aigües* i el *Quo vadis, Domine?*. Pel format apaïsat que presenten, és més que probable que haguessin format part de la predel·la d'algun retaule, potser el de sant Joan Evangelista i sant Pere Apòstol, el qual, segons les visites pastorals de la parròquia, fou pintat a principis dels anys trenta del segle XVII - malgrat que la fusteria del moble ja se sap enllestida l'any 1605.

El pintor que les realitzà era un pintor d'aptituds modestes i d'execució expeditiva, amb evidents dificultats tant pel que fa al tractament de les figures com de l'espai i la llum. La manera com s'ha aplicat el color no afavoreix la corporeïtat dels cossos ni de l'entorn on es troben, que, d'altra banda, es presenta neutre i amb un tractament de la perspectiva i de la llum que en desafavoreixen la sensació d'espai en profunditat.

3.5. Les taules restants

A banda de les dues volutes amb les representacions de sant Andreu i sant Pau exposades a L'Harmonia, que haurien format part del cimbal d'algun retaule, a la reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet s'hi conserva, també, un tauló amb la representació del *Calvari* i dues taules amb les imatges de sant Tomàs d'Aquino i sant Domènec. És ben possible que el *Calvari* hagués coronat algun dels retaules de la parròquia, ja que, com hem dit abans, es tracta d'un episodi que acostumava a arranjar-se a la part més alta dels retaules. La seva habitual presència en qualsevol dedicació fa que sigui molt difícil intuir-ne la destinació - especialment, perquè l'estil de la taula tampoc no sembla correspondre's amb cap de les altres pintures preservades al Museu.

Les dues taules amb les representacions de dominics són relacionables pel format que presenten, de mides iguals, i perquè es revelen utilitzades com a portes, probablement d'algun retaule, tal com constaten les frontisses que encara poden veure's al cantó esquerra de la taula de sant Domènec i al cantó dret de la de sant Tomàs d'Aquino. Això no obstant, és evident que la seva realització fou portada a terme per dos pintors diferents; un, d'aire molt més «impressionista», palesa un major domini del tractament de la llum i del color i obté una figura molt més volumètrica i convincent (sant Domènec), mentre que l'altre

manifesta moltes més mancances, presentant una figura molt més plana (hi contribueix, especialment, el fet que es trobi contornejada per una línia negrosa) i desproporcionada (sant Tomàs d'Aquino).

Un dels retaules susceptibles d'haver-les acollit és el del Roser - per relació iconogràfica (i no pas per semblança estilística). El culte del Roser aparegué al segle XIII amb la institució de l'orde dominic, que inicialment ja l'observà com una de les seves devocions principals. No fou, però, fins el segle XV que es fundaren les primeres confraries del Roser, la capdavantera de les quals fou fundada pel pare predicador Alain de la Rupe a Douai l'any 1470. Fou aquest mateix pare predicador qui atribuí a sant Domènec de Guzmán, el fundador de l'orde dominic, la visió de la Mare de Déu, la qual, segons la llegenda, li demanà que prediqués el rosari, establint, d'aquesta manera, una forta connexió entre l'orde dominic i la pràctica del rés del Rosari. Per aquest motiu, doncs, era molt comú que els retaules dedicats al Roser acollissin també diferents sants d'aquesta ordre, a vegades allotjats en pasteres, així com la Mare de Déu del Roser, però sovint, també, representats a les portes del moble. Si fos així, però, és evident que aquestes haurien estat realitzades per un taller diferent al que portà a terme el retaule.

3.6. L'arquitectura dels retaules

Com ja hem dit, cap de les estructures que integraven les taules preservades al Museu d'Història de L'Hospitalet ha arribat als nostres dies. Suposem que la majoria de mobles hagueren de ser desmembrats durant la Guerra Civil, moment en què es degué prioritzar la salvaguarda dels nuclis figuratius (això és, les pintures). Hem apuntat, també, que en aquesta època ja es tenia per mà el vocabulari arquitectònic i decoratiu del classicisme renaixentista, arribat a Catalunya, principalment, per la via del comerç d'importació. És ben conegut que l'any 1582, juntament amb els aproximadament tres mil cinc-cents gravats fets importar de Roma pel pintor Pietro Paolo de Montalbergo, aleshores instal·lat a Barcelona, arribaren també llibres d'arquitectura d'autors italians com ara Antonio Labacco o Giovanni Barozzi, així com els tractats de Sebastiano Serlio, Andrea Palladio i Diego Sagredo, aquest darrer espanyol, que constituïen el principal corpus d'instrucció i guiatge dels fusters retaulers catalans.

En aquesta cronologia, i per bé que a partir de principis del segle XVII anirien guanyant terreny els retaules completament esculpits, és a dir, amb els taulons treballats en relleu, la

major part dels retaules realitzats al llarg de la primera meitat de la centúria eren encara mixtes, això és, combinaven el pla arquitectònic amb taules historiades «de pinzell» - tal com demostra la demanda de retaules que havia d'engalanar la nova església parroquial de L'Hospitalet.

Era comú que l'estructura dels retaules es compongués a partir de la successió arquivada de columnes i entaulaments (o determinades parts de l'entaulament, com ara frisos i cronises) que separaven els diferents cossos del moble, normalment aixecat sobre un pedestal i una predel·la i coronat amb un cimbal que solia formar-se a partir de la combinació de taulons i estructures pseudoarquitectòniques més o menys fantasioses, que sovint el perfilaven triangularment. En la cronologia que aquí ens ocupa les columnes solien ser requerides amb les dues terceres parts superiors del fust estriat, això és, «canalades de llarch», amb el terç inferior del mateix decorat i capitell corinti. Això no obstant, a mesura que entrem en el segle XVII, notem un augment en la demanda del capitell compost, així com certa predilecció per les columnes «entorxades». L'andana central del moble era presidida pràcticament sempre per una pastera, sovint apetzinada, a l'interior de la qual s'encabia la imatge «de bulto» del titular del retaule. L'ornamentació aplicada al pla dels retaules era profusa (i de fet, augmentaria a mesura que passessin els anys) i es relacionava tant amb l'embelliment del moble com amb la seva sacralitat. En aquest moment s'empraven principalment motius vegetals, fruites, caps d'angelets o figures de minyons, recurrentment representats vessant fruites, així com grotescos.

Pel que fa a la policromia del pla dels mobles, detectem dues tendències. Ja des de principis del segle XVI, és comú que l'arquitectura dels retaules combini l'aplicació del daurat amb colors com ara el blau, el verd, el blanc o el carmesí - els més habituals -, relegats, sovint, a les estries de les columnes o a determinades parts dels diferents elements estructurals (al fons dels timpans, frisos i cornises, a alguns elements decoratius, etc.). L'altra tendència és més freqüent a partir del segon terç del segle XVII i consisteix en la dauradura gairebé completa de tot el moble. D'aquesta manera, a banda de la pell de les figures (com ara els angelets), que es vol sempre encarnada, o de d'elements molt puntuals, com ara els motius decoratius que representen fruites, que habitualment es volien «amb son color», a la resta del moble hi predomina el daurat; a excepció del pedestal, que a partir del Sis-cents se sol requerir pintat imitant el marbre o el jaspi. Tant en una tendència com en l'altra, el daurat es vol sempre fi i habitualment brunyit i la tècnica pictòrica per excel·lència és la pintura a l'oli.

4. LA CULTURA ARTÍSTICA DELS PINTORS D'AQUESTES TAULES

Actualment, d'aquest conjunt de taules preservades al Museu d'Història de L'Hospitalet, només podem determinar amb seguretat l'autoria de les pertanyents als retaules de sant Roc i de les Ànimes, així com el cimbal amb la representació del Pare Etern (que potser rematà el primer), les quals foren pintades pel taller dels Huguet, establert a Barcelona i amb una notòria actuació tant a la ciutat com en altres indrets de les comarques del voltant del Barcelonès entre els anys vuitanta del Cinc-cents i l'any 1607⁸⁰. Les altres taules, realitzades per diferents pintors, resten encara com a anònimes.

És probable que la majoria dels seus autors fossin barcelonins, és a dir, que tinguessin taller a la capital, així com els Huguet o Jeroni Barilles, el pintor que el 1636 s'encarregava de la policromia i dauradura del retaule de la capella de la Mare de Déu de Bellvitge de L'Hospitalet, del qual, malauradament, no ens en queda res. No seria gens estrany que aquest mateix pintor hagués intervingut, també, en la pintura d'algun dels retaules de la parroquial del terme; ara per ara, però, la manca de qualsevol pintura atribuïda a la seva mà fa que només puguem plantejar-ho com una possibilitat - tenint en compte que en aquesta època la contractació d'un mateix mestre per a la policromia de retaules d'esglésies properes era un fet ben comú, especialment si la contractació era portada a terme pels mateixos comitents (en aquest cas, pels jurats de L'Hospitalet)⁸¹.

Tots aquests pintors formaren part d'una mateixa cultura artística. Ja hem dit que la creació d'aquestes peces se situa dins d'un marc artesanal. Cal tenir-ho ben present perquè malgrat que a nivell europeu l'art d'aquesta època s'emmiralla en els criteris de la cultura renaixentista sorgida a Itàlia, d'ascendència intel·lectual, la producció artística local d'aquest període s'ha de valorar tenint en compte les característiques del seu context. L'art italià, en voga des del segle XV, s'havia anat irradiant gairebé per tot el continent europeu a partir, sobretot, de principis del segle XVI. Dos dels motors elementals per a la seva projecció foren els moviments d'artistes italians, o formats a Itàlia, arreu d'Europa i la circulació dels anomenats «gravats de traducció», és a dir, estampes que copiaven l'obra de diferents

⁸⁰ Tot i que Jaume Huguet I se sap actiu a Barcelona des de 1565, se suposa que no és fins l'any 1581, aproximadament, que consolida la seva oferta pictòrica des de Barcelona, on el 1582 adquireix la que serà la seva llar i l'obrador al carrer de la Boqueria fins la data de la seva defunció (a finals de l'any 1606). Per a una informació extensa al voltant de la biografia i l'obra dels Huguet, vegeu: Joan BOSCH, «Jaume Huguet I i Jaume Huguet II», a: Joan BOSCH i Joaquim GARRIGA (ed.), *De Flandes a Itàlia... op. cit.*, p. 199-201.

⁸¹ Josep M. MADURELL, *Fulls històrics... op. cit.*, p. 26-27, doc. 27, p. 91-93. El document publicat és una cessió de crèdit firmada per Jeroni Barilles, pintor de Barcelona, a favor del batifuller Antoni Nin, amb la consignació a compte d'una quantitat de diner que els jurats de L'Hospitalet havien de satisfer pel daurat del retaule de la capella de la Mare de Déu de Bellvitge del terme.

artistes italians de renom i que gràcies a la impremta eren difosos i popularitzats en altres indrets.

El pes dels artistes forans tingué una gran importància a partir, sobretot, de mitjan segle. De fet, només cal recordar que a partir de 1565 Jaume Huguet I es formà a l'obrador de Pere Serafí, un mestre de formació italiana que aleshores gaudia de gran renom a Barcelona, i establí contactes amb el piemontès Pietro Paolo de Montalbergo, establert a la ciutat des de 1548 i associat amb Serafí durant un temps⁸². D'altra banda, el moviment i l'ús de les estampes de traducció es generalitza a partir, també, de la segona meitat de segle, però serà sobretot a partir de 1570-1580 quan el repertori de gravats d'importació s'acreci de manera considerable.

Entre el darrer terç del segle XVI i la segona meitat del Sis-cents ens situem en l'etapa d'influències tardomineristes. Aquest període es veié dominat per les estampes de l'holandès Cornelis Cort, que gaudiren d'activa vigència fins el darrer terç del segle XVII i que traslladaren al Principat composicions de Girolamo Muziano, Giulio Clovio, Federico Barocci, Tadeo i Federico Zuccaro, Tizziano, Marcello Venusti, etc. És ben conegut que dels aproximadament tres mil cinc-cents gravats que l'any 1582 arribaren a Barcelona per a la seva distribució i venda - fets importar de Roma pel pintor Pietro Paolo de Montalbergo - dos-cents quaranta-tres eren de Cornelis Cort⁸³. Així mateix, els mestres retaulers d'aquest període se serviren d'imatges gravades per Jan, Rafael i Aegidius Sadeler, Johannes, Hieronymus i Anton Wierix, Martino Rota, Jacob Matham, Jan Müller, Philips Galle, Adriaen Collaert o Gijsbert van Veen, entre molts d'altres, tocades, ja, per la depuració i reorientació que patí la iconografia cristiana arran del decret del concili de Trento sobre les imatges religioses l'any 1563.

En resum, les informacions italianes o italianitzades conformaran un degoteig constant al llarg de tot el Cinc-cents, de manera que algunes ressonàncies de les innovacions artístiques italianes es traslladaran amb més o menys fortuna a les obres executades al Principat català. Ara bé, aquest aprenentatge, introduït a casa nostra majoritàriament per la via indirecta dels gravats de traducció, es desenvolupa en un ambient poc propici a la comprensió de la fonamentació teòrica dels llenguatges artístics meridionals; «des de les concepcions "artesanes" locals - escrigué J. Garriga -, els pintors transcrivien mimèticament aquelles composicions estampades que admiraven, però sense ni tan sols sospitar allò que potser

⁸² Vegeu: Joan BOSCH, «Pere Serafí», a: Joan BOSCH i Joaquim GARRIGA (ed.), *De Flandes a Itàlia... op. cit.*, p. 227-229.

⁸³ Vegeu: Joaquim GARRIGA, «Pietro Paolo de Montalbergo», a: Joan BOSCH i Joaquim GARRIGA (ed.), *De Flandes a Itàlia... op. cit.*, p. 210-212.

n'era el factor de novetat més radical: que poguessin atènyer-se a un sistema d'idees, a un cos teòric estructurat. I encara menys podien deduir de les soles imatges aquestes idees, que imbricaven pressuposicions estètiques i recursos tècnics d'ascendència "intel·lectual" llargament assimilats i difosos pels artistes i escriptors d'art d'Itàlia, ja des del Quatre-cents»⁸⁴.

Per tant, malgrat que a partir del darrer terç del Cinc-cents la circulació d'estampes cada vegada més actualitzades fa emergir una nova generació d'artífexs autòctons adaptats als models artístics italians coetanis i proveïts d'un relatiu i creixent nivell de competència professional, les seves creacions se situen, encara, en un terreny molt poc consistent pel que fa a la fonamentació clàssica dels sistemes de proporcions, de captació d'anatomies o de projecció de l'espai, i en el qual la inèrcia a l'estandardització formal és d'allò més comú. Per tant, aspectes com la tria compositiva, la desimboltura, l'habilitat gràfica o la imaginació d'un mestre en concret, s'han d'entendre tothora dins del context artesà de formació, contractació i producció de les obres i d'extracció més o menys massiva de diferents repertoris d'obra gravada.

Les estampes foren un recurs habitual. Se solien utilitzar de manera sintetitzada, és a dir, reduint la complexitat del dibuix de les composicions gravades - de les figures, de l'escenari, dels accessoris - a un plantejament essencialista, basat en la transposició més o menys literal dels personatges i dels elements principals que componen les escenes. Algunes representacions, sobretot determinats episodis referents a la vida de Jesús i de la Mare de Déu, foren àmpliament difoses i utilitzades, de manera que és comú trobar-les evocades en diferents retaules de l'època - per bé que amb desigual fortuna i intenció, depenent de l'aptitud de cada artífex. Ja hem dit que les estampes de Cornelis Cort foren àmpliament popularitzades. Un dels episodis més difosos fou el de la *Presentació de Jesús al temple* gravat l'any 1568 segons una obra de Federico Zuccaro que representa el mateix tema, una escena que el pintor del retaule del Roser de la parròquia de L'Hospitalet traslladà de manera força literal en una de les seves taules [fig. 2 i 3]. Del mateix gravador, fou molt conegut, també, l'episodi del *Naixement de la Mare de Déu* (1568) basat, novament, en una obra de Zuccaro, la qual els Huguet devien tenir en ment quan pintaren el *Naixement de sant Roc* - per bé que el trasllat no és mimètic [fig. 4 i 5].

⁸⁴ Joaquim GARRIGA, «El retaule de sant Roc, el taller dels Huguet I i II...» *op. cit.*, s.p., consultable via Internet [15/07/2016]. Vegeu, també: *Íd.*, «L'Art cincentista català i l'època del Renaixement: una reflexió», *Revista de Catalunya*, núm. 13, 1987, p. 117-144.



Fig. 2, *La Presentació de Jesús al temple*, anònim, retaule del Roser de L'Hospitalet, 1611-1622 ca., reserva del Museu; Fig. 3, *La Presentació de Jesús al temple*, Cornelis Cort en base a un original de Federico Zuccaro, 1568, col·lecció on line del British Museum.



Fig. 4, *El Naixement de sant Roc*, Jaume Huguet I, retaule de sant Roc de L'Hospitalet, 1595-1597 ca., L'Harmonia; Fig. 5, *El Naixement de la Mare de Déu*, Cornelis Cort en base a un original de Federico Zuccaro, 1568, col·lecció on line del British Museum.

De les obres preservades al Museu de L'Hospitalet, el retaule dedicat a Nostra Senyora del Roser és un dels que desplega un major mostrari d'estampes de traducció. Totes les taules traspuen la coneixença de gravats de l'època, per bé que en la majoria dels casos són usats com a pauta general per a la composició i per a la representació de determinats elements,

obviant-se, però, la complexitat del conjunt, tant a nivell de composició com a nivell de detall. Juntament amb la *Presentació de Jesús al temple*, una de les taules que s'emmiralla d'una manera més evident en el gravat de referència, per bé que de forma reductiva, és la que representa l'*Anunciació*, presa d'una estampa treballada per Wolfgang Kilian entre 1600 i 1610 [fig. 6 i 7].



Fig. 6, L'*Anunciació*, anònim, retaule del Roser de L'Hospitalet, 1611-1622 ca., reserva del Museu; Fig. 7, L'*Anunciació*, Wolfgang Kilian, 1600-1610, col·lecció on line del British Museum.

També es recolza en un gravat l'escena de la *Flagel·lació de Jesús*, representada en una de les taules de la predel·la, que evoca la famosa composició de Giovanni Battista Franco (1530-1560) - malgrat les variants, és ben palès que a excepció del de més a la dreta, els altres tres botxins han estat extrets d'aquest gravat [fig. 8 i 9].



Fig. 8, La *Flagel·lació de Jesús*, anònim, retaule del Roser de L'Hospitalet, 1611-1622 ca., reserva del Museu; Fig. 9, La *Flagel·lació de Jesús*, Giovanni Battista Franco, 1530-1560, col·lecció on line del British Museum.

És interessant destacar, també, la taula que representa l'*Assumpció*, composta a partir de l'extracció d'elements i figures de diferents gravats, una pràctica d'allò més corrent. Si ens hi fixem, ens adonarem que la composició pren l'aire de l'estampa de l'anomenat Mestre de la Mort, feta segons una obra de Perino del Vaga (1530-1560) [fig. 10 i 11], però, en canvi, pren de manera més concreta algunes figures d'altres gravats, com el d'Aliprando Caprioli segons una composició de Taddeo Zuccaro (1577), del qual copia el personatge mig agenollat i en primer terme de mà esquerra (entre d'altres detalls, com ara gestos i posicions) [detall de la fig. 10, fig. 12 i detall de la fig. 12], o el de Cherubino Alberti (1570-1615), que sembla haver inspirat la imatge de la Mare de Déu [detall de les fig. 10 i 13].



Fig. 10, *L'Assumpció*, anònim, retaule del Roser de L'Hospitalet, 1611-1622 ca., reserva del Museu; fig. 11, *L'Assumpció*, Mestre de la Mort en base a una obra de Perino del Vaga, 1530-1560, col·lecció on line del British Museum.



Fig. 12 i detall de la fig. 12, *L'Assumpció*, Aliprando Caprioli en base a una obra de Taddeo Zuccaro, 1577, col·lecció on line del British Museum; detall de la fig. 10, *L'Assumpció*, anònim, retaule del Roser de L'Hospitalet, 1611-1622 ca., reserva del Museu.



Fig. 13, Detall de L'Assumpció, Cherubino Alberti, 1570-1615, col·lecció on line del British Museum; detall de la fig. 10, L'Assumpció, anònim, retaule del Roser de L'Hospitalet, 1611-1622 ca., reserva del Museu.

Devia tenir presents, així mateix, gravats com de Giovanni Battista de Cavalieri (1568) que representen l'episodi de *Jesús entre els doctors* [fig. 14 i 15]; o el de Hendrik Goltzius que representa el *Camí al Calvari* (1596-1598) [fig. 16 i 17], per bé que els utilitza de manera molt més lliure i independent. Podríem eixamplar la llista, però entenem que aquests casos basten per exemplificar la pràctica de l'ús de les estampes en aquesta època en relació al cas que ens ocupa.



Fig. 14, *Jesús entre els doctors*, anònim, retaule del Roser de L'Hospitalet, 1611-1622 ca., reserva del Museu; fig. 15, *Jesús entre els doctors*, Giovanni Battista de Cavalieri, 1568, col·lecció on line del British Museum.



Fig. 16, *Camí al Calvari*, anònim, retaule del Roser de L'Hospitalet, 1611-1622 ca., reserva del Museu; fig. 17, *Camí al Calvari*, Hendrik Goltzius, 1596-1598, col·lecció on line del British Museum.

Els resultats comparteixen mancances pròpies dels artífexs d'aquesta època i de casa nostra que, com hem comentat anteriorment, eren realment difícils de millorar en el context local. Tots els pintors de les taules de L'Hospitalet mostren una desconexió de les teories relatives a la projecció dels espais en profunditat, inclosa la més elemental recepta geomètrica artesana de la convergència en un sol punt de totes les ortogonals de la imatge. La construcció dels espais ha estat feta a ull, cosa que fa que es presentin molt poc estables i, per tant, poc convincents. De fet, en aquestes pintures, els espais hi són fets *a posteriori*, és a dir, després d'haver dibuixat les figures, que són les que constitueixen els veritables nuclis narratius de les distintes taules. Aquestes, però, també tenen greus problemes de proporcions, fruit, igualment, d'una constitució intuïtiva del cos humà. Aquesta mancança passa més desapercebuda en aquells casos en què el pintor té un major domini de la representació de les teles, amb una bona distribució del plegatge i una bona aplicació del clarobscur, podent afavorir la corporeïtat dels personatges. Els cossos nus, però, evidencien la desconexió de la teoria relativa al cànon de proporcions del cos humà i a la realització d'aquest a partir de l'estudi atent de les seves parts - només cal fixar-se en les imatges de Jesús en el bancal del retaule del Roser, en la majoria de personatges de la taula central del retaule de les Ànimes o en el malalt estès a terra en la taula de *Sant Roc assistint als malalts de la pesta* del retaule de sant Roc. Aquestes dificultats no afavoreixen la distribució de les

figures en l'espai, que solen sempre tendir a l'aglomeració i a obviar l'escala de proporcions que implica el seu apropament o allunyament respecte el pla de la taula. D'altra banda, l'aplicació del color i del clarobscur tampoc no hi contribueixen, ja que no segueixen cap pauta fonamentada respecte les teories sobre els efectes de la llum en els cossos en l'espai. Hi són molt habituals, també, els personatges de rostre estereotipat i d'expressió i gest poc persuasius.

Això no obstant, cal fer notar la major habilitat i el major grau de convenciment d'algunes obres respecte les altres. Les taules dels Huguet són, sens dubte, les més destres; tant els espais amb perspectiva com els personatges adquireixen una major entitat i destaquen per una major riquesa de detall - fixem-nos, per exemple, en el treball de la casulla de sant Pere i dels quatre doctors de l'Església del retaule de les Ànimes, en el paviment enrajolat de l'escena de *Sant Roc assistint al malalts de la pesta*, o en el paisatge arquitectònic que s'entreveu a la taula de *Sant Roc repartint els seus béns entre els pobres*. Aconsegueixen, també, un bon treball del drapetat i, en conseqüència, una major volumetria dels personatges. I, els rostres de les seves figures, malgrat no escapar-se del prototip, traspuen cert caràcter i saben valerse del joc de mirades per accentuar-ne la vivor i les relacions de les unes amb les altres.

Cal, igualment, subratllar la factura de les taules del retaule del Roser i de les santes i sant Joan Evangelista, a l'estil dels quals ja ens hem referit sumàriament més amunt. Considerem que el pintor (o pintors) del retaule roserià aconsegueix un conjunt convincent, tant pel que fa a la distribució de les figures en l'espai i a la configuració d'aquestes - malgrat les mancances que ja hem remarcat anteriorment en aquests camps -, com pel que concerneix a la idoneïtat de la tria tonal. D'altra banda, el pintor (o pintors) de les taules dedicades a les santes Caterina d'Alexandria, Isabel, Marta i Magdalena i a sant Joan Baptista, és destacable, igualment, per l'entitat de les seves figures i pel tractament de l'espai i del color, que esdevé apagat, vist a través d'una mena de penombra (en la qual hi predominen els tons grisoblavosos i marronosos).

4.1. Les mans d'Huguet I i Huguet II en les taules del Museu de L'Hospitalet

La trajectòria pictòrica dels Huguet és susceptible de ser estudiada a partir de la consideració de tres etapes. La primera arrenca l'any 1565, quan Jaume Huguet I, jove pintor vilafranquí, entra com a aprenent a l'obrador de Pere Serafí, un mestre de formació italiana que aleshores treballava instal·lat a Barcelona, on gaudia de gran renom i on se

suposa que s'instal·là Huguet I a partir d'aquesta data. La segona s'obre al cap d'una trentena d'anys, és a dir, el 1595, quan Jaume Huguet II queda oficialment adherit al taller patern com a col·laborador en l'ofici de pintor i daurador. Finalment, el 6 de maig de 1602, pare i fill signen una concòrdia que inverteix els termes de cooperació signats l'any 1595, passant ara Huguet II a constar com a titular de l'obrador⁸⁵.

En el catàleg de l'exposició gironina *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, J. Bosch contribuï notablement a la reconstrucció de la trajectòria vital i artística dels Huguet i formulà una proposta de distinció entre les maneres del pare i les del fill, «encara que tot sovint - escrigué - totes dues convisquin en molts dels seus conjunts»⁸⁶. Cal tenir ben present que es tracta d'un taller familiar, que el fill es formà en base a les propostes del pare, amb qui treballà sempre en ferma col·laboració, i, també, que la seva mort es produí amb molts pocs mesos de diferència: Jaume Huguet I morí a finals de 1606 i el seu fill l'octubre de l'any següent⁸⁷.

Això no obstant, en el conjunt de la seva obra conservada es detecten dos estils diferents. Atenent-nos a les pintures procedents de la parròquia de L'Hospitalet, semblaria que les taules del retaule de sant Roc, la taula central del retaule de les Ànimes, amb la representació del *Judici Final*, i el cimbal amb el Pare Etern, s'haurien d'identificar amb el pinzell d'Huguet I, que el mateix J. Bosch definí com «un pintor segur en el tractament de l'escorç i força correcte en la presentació de les anatomies, que manipulava una gamma cromàtica lluminosa i brillant i unes opcions compositives força conservadores». Les taules restants, és a dir, les cinc taules amb les representacions de sant Agustí, sant Jeroni, sant Gregori, sant Ambrós i sant Pere *in cathedra*, que es pensen integrants del retaule de les Ànimes, així com el sant Ramon de Penyafort conegut a través de suport fotogràfic, s'atribueixen a la mà del fill, que tot i evidenciar una herència pictòrica considerablement ancorada en les resolucions paternes, sobretot pel que fa al dibuix i a l'opció general a l'hora d'afrontar les escenes, es distancia del lirisme impostat en les composicions del pare, presenta un clarobscur més accentuat, dotant l'atmosfera d'un to més seriós, i aconsegueix una major homogeneïtzació cromàtica (que en el cas d'aquestes taules es mostra amb un predomini de tons càlids).

⁸⁵ Irene ABRIL, «Les taules de sant Ramon de Penyafort del Museu Episcopal de Vic (MEV 772-774). Una nova mostra del taller dels Huguet», *Quaderns del MEV*, v, 2011-2012, p. 99.

⁸⁶ Joan BOSCH, «Jaume Huguet I i Jaume Huguet II», a: Joan BOSCH i Joaquim GARRIGA (ed.), *De Flandes a Itàlia... op. cit.*, p. 201.

⁸⁷ Això descarta la possibilitat de la distinció d'una trajectòria pictòrica de Jaume Huguet II en solitari.

Les taules pintades principalment per Jaume Huguet I es presenten afins, per exemple, a diferents pintures del retaule de l'església de Santa Maria de Vallvidrera, parcialment destruït durant la Guerra Civil, del qual se'n preserven alguns taulons al Museu del Monestir de Poblet i, també, al *Museo de Valladolid*. La semblança d'estil amb els episodis de l'*Anunciació de l'Àngel a sant Joaquim* [fig. 18], l'*Encontre de Joaquim i Anna davant la porta daurada*, el *Naixement de la Mare de Déu*, o la *Mort de la Mare de Déu*, és ben manifesta. Així mateix, al *Museo de Valladolid* s'hi preserven cinc taulons més atribuïbles al mateix Huguet I. Es tracta d'una taula amb la representació de l'*Adoració dels pastors* [fig. 19] i de quatre taules més petites, agrupades de dues en dues, que presenten els episodis de la *Presentació de Jesús al temple*, *Jesús entre els doctors*, la *Resurrecció* i la *Pentecosta* [fig. 20 i 21], que probablement haurien format part d'un retaule dedicat a Nostra Senyora del Roser, potser de la mateixa església de Vallvidrera⁸⁸.



Fig. 18, *L'Anunciació de l'àngel a sant Joaquim*, Jaume Huguet I, retaule de Santa Maria de Vallvidrera, pels volts de 1597, *Museo de Valladolid*.

⁸⁸ Aquest conjunt de pintures atribuïdes a Jaume Huguet I preservades al *Museo de Valladolid* formaren part del Servei de Recuperació Artística que entrà al museu val·lisoletà l'any 1942. Hi entraren com a anònimes i desproveïdes de cap informació relativa a la seva autoria o procedència. Després dels estudis d'A. Suàrez, J. Garriga i J. Bosch, E. Wattenberg les donà a conèixer, juntament amb una altra pintura sobre tela arribada també al *Museo de Valladolid* i realitzada per un altre pintor català, Pere Cuquet, a través d'un article publicat al *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* l'any 2003.



Fig. 19, *L'Adoració dels pastors*, Jaume Huguet I, procedència desconeguda, *Museo de Valladolid*.



Fig. 20, *Jesús entre els doctors* i *La Pentecosta*, Jaume Huguet I, procedència desconeguda, *Museo de Valladolid*; fig. 21, *La Presentació de Jesús al temple* i *la Resurrecció*, Jaume Huguet I, procedència desconeguda, *Museo de Valladolid*.

La taula que representa el *Naixement de la Mare de Déu*, d'altra banda, és significativa per subratllar el clima artesanal al qual ens referíem en pàgines anteriors, en l'orbe del qual els estereotips i les repeticions d'una mateixa composició esdevenien d'allò més habituals: la seva semblança amb la taula que representa el *Naixement de sant Roc* del retaule de la parroquial de L'Hospitalet és evidentíssima (i extreta del mateix gravat de Cornelis Cort esmentat anteriorment)⁸⁹ [fig. 4 i 22].



Fig. 4, El *Naixement de sant Roc*, Jaume Huguet I, retaule de sant Roc de L'Hospitalet, 1595-1597 ca.; fig. 22, El *Naixement de la Mare de Déu*, Jaume Huguet I, retaule de Santa Maria de Vallvidrera, pels volts de 1597, *Museo de Valladolid*.

Pel que fa la manera de Jaume Huguet II és interessant posar en relleu pintures com les del *Tríptic de les Butlles Sant Martí de Mura* [fig. 23 i 24] o les del retaule dedicat a sant Ramon de Penyafort [fig. 25] del Museu Episcopal de Vic, o la del Profeta Jeremies del Museu Diocesà de Barcelona.

⁸⁹ Vegeu les pàgines 38-39.



Fig. 23 i 24, *Triptic de les Butlles de Sant Martí de Mura*, Jaume Huguet II, Sant Martí de Mura, Museu Episcopal de Vic (MEV 627).



Fig. 25, *Retaule de Sant Ramon de Penyafort*, Jaume Huguet II, procedència desconeguda, entre 1601 i 1607, Museu Episcopal de Vic (MEV 772-774).

Les pintures dels Huguet preservades al Museu d'Història de L'Hospitalet manifesten, per tant, l'evolució d'un obrador familiar que s'inicià a recer de les propostes de Pere Serafí i que anà adquirint una formació cada vegada més moderna, més conscientment vinculada a les formes de la tardomaniera italiana, la qual s'havia anat fent present al Principat gràcies al comerç de gravats.

5. BIBLIOGRAFIA

ABRIL Irene, «Les taules de sant Ramon de Penyaforç del Museu Episcopal de Vic (MEV 772-774). Una nova mostra del taller dels Huguet», *Quaderns del MEV*, v, 2011-2012, p. 97-116.

ALCOLEA Santiago, «La pintura desde 1500 a 1850», a: ALCOLEA Santiago, CIRLOT Juan-Eduardo, GUDIOL i RICART Josep, *Història de la pintura en Catalunya*, Madrid: Tecnos, 1957.

BARTSCH Adam von, *The Illustrated Bartsch*, New York: Abaris Books, 1978.

BOSCH Joan, «Jaume Huguet I i Jaume Huguet II», a: BOSCH Joan i GARRIGA Joaquim (ed.), *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catàleg d'exposició, Girona, 1998, p. 199-201.

-, «Pere Serafí», a: BOSCH Joan i GARRIGA Joaquim (ed.), *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catàleg d'exposició, Girona, 1998, p. 227-229.

-, *Agustí Pujol. La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*, Bellaterra [etc.]: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions [etc.], 2009.

BOSCH Joan i GARRIGA Joaquim, «L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII», a: GABRIEL Pere (dir.), *Història de la cultura catalana*, vol. II, Barcelona: Edicions 62, 1997, p. 193-238.

CALVO Francisco i PORTÚS Javier, *Fuentes de la Historia del Arte II*, Madrid: Historia 16, 2001.

CODINA Jaume, *L'Hospitalet del Llobregat, 1573-1632 (assaig d'interpretació històrica)*, L'Hospitalet de Llobregat: Impremta Pulcra, 1970.

-, *Curs d'introducció metodològica a la història de L'Hospitalet de Llobregat*, L'Hospitalet de Llobregat: Publicació de la Ponència de Cultura, Museu d'Història de la Ciutat, 1975.

-, *Els pagesos de Provençana (984-1807). Societat i economia a L'Hospitalet pre-industrial*, vol. II, Barcelona: Ajuntament de L'Hospitalet de Llobregat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987.

DÍAZ Roberto, «El retaule de sant Roc», *Quaderns d'estudi*, núm. 21, 2009.

El retaule de sant Roc de L'Hospitalet, catàleg d'exposició, L'Hospitalet, [2001], consultable via Internet [15/07/2016].

- GARRIGA Joaquim (amb la col·laboració de Marià Carbonell), «L'època del Renaixement. s. XVI», a: MIRALLES Francesc, *Història de l'art català*, vol. IV, Barcelona: Edicions 62, 1986.
- , «L'Art cincentista català i l'època del Renaixement: una reflexió», *Revista de Catalunya*, núm. 13, 1987, p. 117-144.
- , «Pietro Paolo de Montalbergo», a: BOSCH Joan i GARRIGA Joaquim (ed.), *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catàleg d'exposició, Girona, 1998, p. 210-212.
- , «El retaule de sant Roc, el taller dels Huguet I i II i la pintura catalana a les darreries del Cinc-cents», *El retaule de sant Roc de L'Hospitalet*, catàleg d'exposició, L'Hospitalet, 2001, s.p., consultable via Internet [15/07/2016].
- MADURELL Josep M, *Fulls històrics de L'Hospitalet de Llobregat. Notes documentals d'arxiu*, L'Hospitalet de Llobregat: Ajuntament de L'Hospitalet de Llobregat, 1977.
- MARCÉ Francesc, «Ho vaig viure i així ho vaig veure», inèdit.
- MÀRIA Magdalena, *Renaixement i arquitectura religiosa. Catalunya 1563-1521*, Barcelona: Edicions UPC, 2002.
- MAS Josep, «Notes sobre antics pintors a Catalunya», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VI, 1911-1912, p. 216-221, p. 250-260, p. 307-321, p. 430-440.
- MASSANELL Antoni, «Els artistes vilafranquins: pintors, escultors i dauradors (segles XV al XVIII)», *Miscel·lània Penedesenca*, I, 1978, p. 95-117.
- POST Chandler Rathfon, *The Catalan School in the Early Renaissance (A History of Spanish Painting, XII-I i XII-II)*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958.
- PUIGVERT Joaquim M., *Església, territori i sociabilitat (s. XVII-XIX)*, Vic: Eumo, 2001.
- SERRA Valeri, *Llibre Popular del Rosari*, Barcelona: Foment de la Pietat Catalana, 1917.
- SOLÀ Xavier, *La reforma catòlica a la muntanya catalana. Els bisbats de Girona i Vic (1587-1800)*, Girona: Associació d'Història Rural de les Comarques Gironines, Centre de Recerca d'Història Rural de la Universitat de Girona i Documenta Universitària, 2008.
- SUÀREZ Alícia, «El retaule de sant Roc de L'Hospitalet», estudi inèdit becat per l'Ajuntament de L'Hospitalet, 1976.
- , «Retaule de sant Roc. Mor de sant Roc», a: BOSCH Joan i GARRIGA Joaquim (ed.), *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catàleg d'exposició, Girona, 1998, p. 160-162.

SUTRÀ Joan, «Nuestras tablas renacentistas», *Boletín de información municipal*, L'Hospitalet, 1966.

VALLS Fernando, *San Ramón de Penyafort*, Barcelona: Labor, cop., 1979.

WATTENBERG Eloísa, «Pinturas de Jaume Huguet I y Pere Cuquet en el Museo de Valladolid», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, núm. 38, 2003, p. 83-89.

ANNEX



El *Naixement de sant Roc*, Jaume Huguet I, retaule de sant Roc de L'Hospitalet de Llobregat, 1595-1597 ca., L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



Sant Roc repartint els béns entre els pobres, Jaume Huguet I, retaule de sant Roc de L'Hospitalet de Llobregat, 1595-1597 ca., L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



Sant Roc assistint els malalts de pesta, Jaume Huguet I, retaule de sant Roc de L'Hospitalet de Llobregat, 1595-1597 ca., L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



La Mort de sant Roc a la presó, Jaume Huguet I, retaule de sant Roc de L'Hospitalet de Llobregat, 1595-1597 ca., L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



Sant Jaume i sant Cristòfol, Jaume Huguet I, retaule de sant Roc de L'Hospitalet de Llobregat, 1595-1597 ca., L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



Judici Final, taller dels Huguet, retaule de les Ànimes de L'Hospitalet de Llobregat, 1604 ca., L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



Sant Pere in cathedra, Jaume Huguet II, retaule de les Ànimes de L'Hospitalet de Llobregat, 1604 ca., L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



Sant Gregori, Jaume Huguet II, retaule de les Ànimes de L'Hospitalet de Llobregat, 1604 ca., L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



Sant Ambrós, Jaume Huguet II, retaule de les Ànimes de L'Hospitalet de Llobregat, 1604 ca., L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



Sant Jeroni, Jaume Huguet II, retaule de les Ànimes de L'Hospitalet de Llobregat, 1604 ca., L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



Sant Agustí, Jaume Huguet II, retaule de les Ànimes de L'Hospitalet de Llobregat, 1604 ca., L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



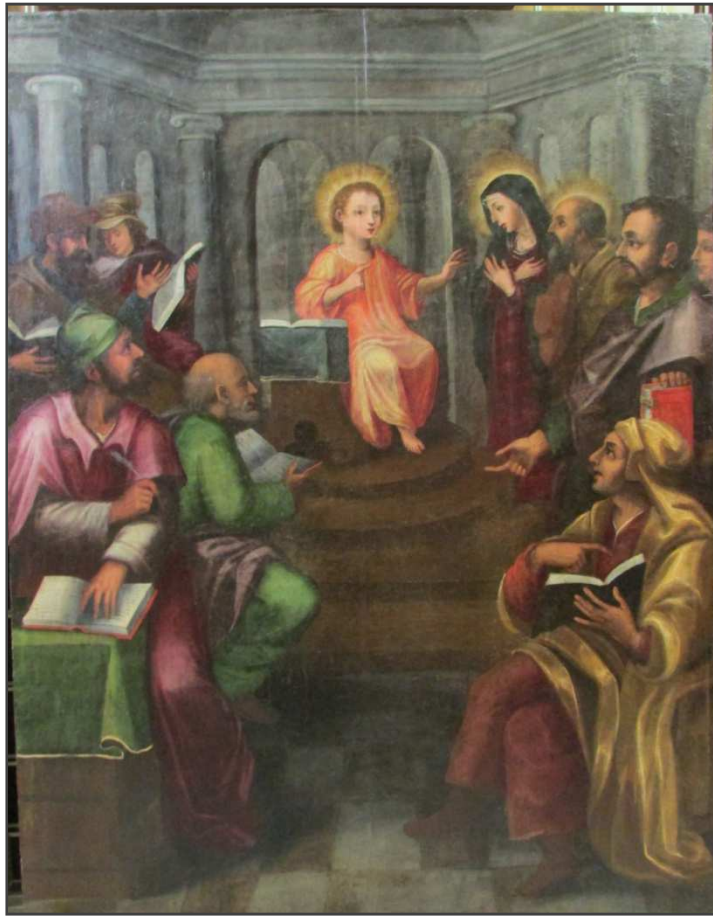
Pare Etern, Jaume Huguet I, potser formà part del retaule de sant Roc de L'Hospitalet de Llobregat, 1595-1597 ca., L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



L'Anunciació i el Naixement de Jesús, anònim, retaule de Nostra Senyora del Roser de L'Hospitalet de Llobregat, entre 1611 i 1622, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



La Presentació de Jesús al temple, anònim, retaule de Nostra Senyora del Roser de L'Hospitalet de Llobregat, entre 1611 i 1622, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



Jesús entre els doctors, anònim, retaule de Nostra Senyora del Roser de L'Hospitalet de Llobregat, entre 1611 i 1622, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



La *Resurrecció* i l'*Ascensió*, anònim, retaule de Nostra Senyora del Roser de L'Hospitalet de Llobregat, entre 1611 i 1622, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



La *Pentecosta* i l'*Assumpció*, anònim, retaule de Nostra Senyora del Roser de L'Hospitalet de Llobregat, entre 1611 i 1622, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



Coronament de la Mare de Déu, anònim, retaule de Nostra Senyora del Roser de L'Hospitalet de Llobregat, entre 1611 i 1622, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



L'Oració a l'hort de Getsemaní, anònim, retaule de Nostra Senyora del Roser de L'Hospitalet de Llobregat, entre 1611 i 1622, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



La Flagel·lació, anònim, retaule de Nostra Senyora del Roser de L'Hospitalet de Llobregat, entre 1611 i 1622, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



La *Coronació d'espines*, anònim, retaule de Nostra Senyora del Roser de L'Hospitalet de Llobregat, entre 1611 i 1622, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



El *Camí al Calvari*, anònim, retaule de Nostra Senyora del Roser de L'Hospitalet de Llobregat, entre 1611 i 1622, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



Sant Pere i sant Andreu cridats per Jesús, anònim, potser integrants del retaule de sant Pere Apòstol i sant Joan Evangelista de L'Hospitalet de Llobregat, principis del anys trenta del Sis-cents, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



Jesús caminant sobre les aigües, anònim, potser integrants del retaule de sant Pere Apòstol i sant Joan Evangelista de L'Hospitalet de Llobregat, principis del anys trenta del Sis-cents, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



Quo vadis, Domine?, anònim, potser integrants del retaule de sant Pere Apòstol i sant Joan Evangelista de L'Hospitalet de Llobregat, principis del anys trenta del Sis-cents, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



Sant Joan Baptista, anònim, potser integrant del retaule de la Immaculada Concepció de L'Hospitalet de Llobregat, pels volts de 1600, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



Santa Caterina, anònim, potser integrant del retaule de la Immaculada Concepció de L'Hospitalet de Llobregat, pels volts de 1600, L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



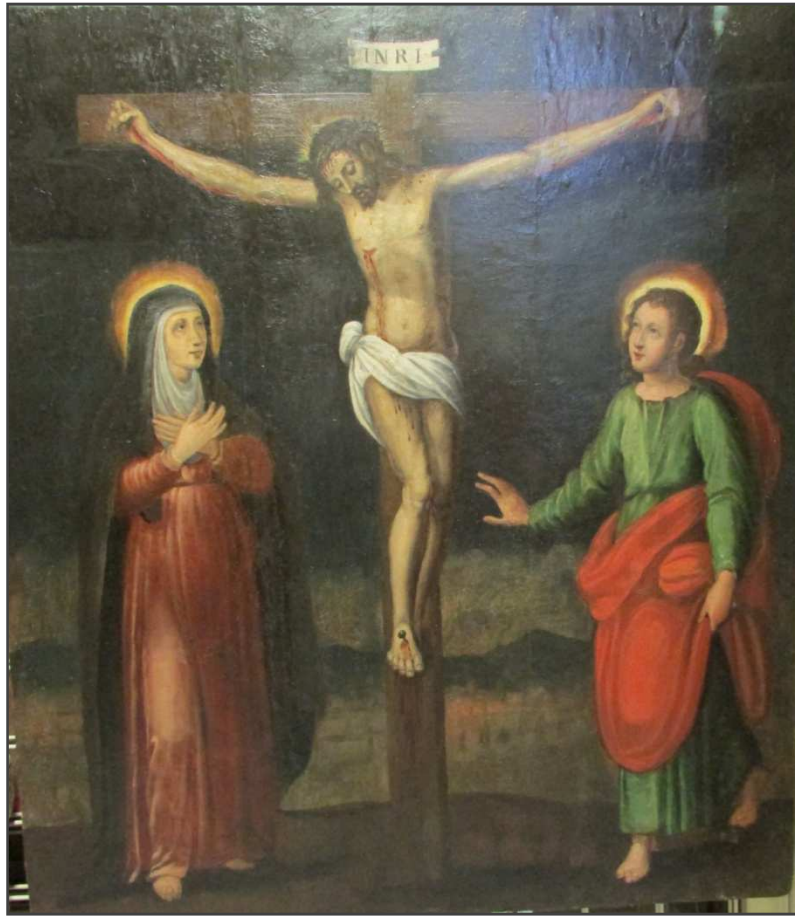
Santa Magdalena, anònim, potser integrant del retaule de la Immaculada Concepció de L'Hospitalet de Llobregat, pels volts de 1600, L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



Santa Marta, anònim, potser integrant del retaule de la Immaculada Concepció de L'Hospitalet de Llobregat, pels volts de 1600, L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



Santa Isabel, anònim, potser integrant del retaule de la Immaculada Concepció de L'Hospitalet de Llobregat, pels volts de 1600, L'Harmonia, Museu d'Història de L'Hospitalet.



Calvari, anònim, L'Hospitalet de Llobregat, entre finals del segle XVI i principis del segle XVII, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



Sant Tomàs d'Aquino i sant Domènec, anònim, portes de retaule, L'Hospitalet de Llobregat, entre finals del segle XVI i principis del segle XVII, reserva del Museu d'Història de L'Hospitalet.



Sant Andreu, anònim, voluta (part del cimbal d'un retaule),
L'Hospitalet de Llobregat, entre finals del segle XVI i
principis del segle XVII, L'Harmonia, Museu d'Història de
L'Hospitalet.



Sant Pau, anònim, voluta (part del cimbal d'un retaule),
L'Hospitalet de Llobregat, entre finals del segle XVI i
principis del segle XVII, L'Harmonia, Museu d'Història de
L'Hospitalet.

