

FELIZ ANHELO. ÉXTASIS Y MUERTE EN LA PLÁSTICA CATALANA DEL BARROCO

FRANCESC MIRALPEIX VILAMALA

Universidad de Girona

EL TÍTULO DE LA PONENCIA PARTE, como es sabido, del famoso poema de Goethe *Feliz anhelo* (*Selige Sehnsucht*), en el que una mariposa se ve inexorablemente atraída hacia la luz que desprende la llama de una vela¹. A pesar del trágico destino que le espera, la fatal atracción que la lepidóptera siente hacia la luz es superior a su propia voluntad, alentada por la imperiosa –y sin duda romántica– necesidad de verse liberada de las oscuras tinieblas de su existencia nocturna:

[...]

En el frío de las noches de amor
que te engendró allí donde engendraste,
te invade una extraña sensación
cuando alumbra la vela tranquila.

Ya no permaneces abrazada
en las tinieblas de la oscuridad
y un nuevo deseo te impulsa
hacia una más elevada unión.

Ninguna distancia te complica;
llegas volando, desterrada
y al final, ávida de luz,
tú ardes, mariposa.

¹ Esta comunicación se insiere en el marco de los proyectos de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación HAR2012-39182-C02-01/Subprograma Arte (*Coleccionismo y gusto artístico de la aristocracia catalana y mallorquina. Creación y dispersión de un patrimonio*. Universidad de Girona).

Y mientras no puedas tener esa luz,
 esto: ¡muere y llega a ser!
 Tú eres solo un triste huésped
 sobre la tierra oscura.
 [...]²

Ese dualismo entre vida y muerte, entre atracción y deseo, nos sirve de punto de partida para establecer una analogía literaria con un grupo de representaciones del arte barroco realizado en Cataluña entre las postrimerías del siglo XVII y los primeros decenios del siglo XVIII. Se trata de un conjunto de esculturas de santos *yacentes* o *moribundos*, que a modo de esculturas exentas presidieron las gradas de altar de algunos importantes retablos ubicados en capillas e iglesias catalanas. La elección no es aleatoria ni estrictamente formal, puesto que el común denominador de dichos *yacentes* está en las actitudes traspuestas y estados de ánimo muy cercanos al éxtasis, además de intensas dosis de expresividad garbosa y gesto retórico. Constituyen, en este sentido, los ejemplos más genuinos de la renovación iconográfica surgida de las directrices artísticas contrarreformistas³. Vale la pena recordar que su presentación enfática y emotiva, visualmente persuasiva, nos remite a la voluntad reformadora del mandato emitido por el Concilio en su última sesión, que rezaba lo siguiente:

[...] Enseñen con esmero los obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad [...]⁴.

² Fragmento del poema de Johann Wolfgang von Goethe, *Selige Sehnsucht (Feliz anhelo)*, según traducción de DÖRR, O., «Eros y Tánatos», *Salud Mental*, 32 (2009), p. 195.

³ La implementación de los postulados del Concilio de Trento y su tardía consumación en el arte religioso de las diócesis catalanas de época moderna, extendiéndose a lo largo de los siglos XVII y XVIII, ha sido estudiada por SOLÁ, X., *La Reforma catòlica a la muntanya catalana a través de les visites pastorals: els bisbats de Girona i Vic (1587-1800)*, Girona, Associació d'Història Rural de les Comarques Gironines-Centre de Recerca d'Història Rural (ILCC-Secció Vicens Vives) de la Universidad de Girona, Documenta Universitaria, 2008.

⁴ Concilio de Trento. Decreto de la sesión XXV celebrada el 3 y 4 de diciembre de 1563. *De Invocatione, veneratione, et reliquiis Sanctorum et sacris imaginibus*. Este nuevo sentido

Del mismo modo, desde el punto de vista formal las imágenes subrayan que estamos ante los ejemplos más álgidos de la plena absorción de los modelos del alto barroco italiano, especialmente romano⁵. Ante el tema del presente Simposio, el dualismo entre amor y muerte, entre Eros y Thánatos, las representaciones de san Ignacio, san Francisco Javier y san Alejo –por citar las representaciones más frecuentes–, constituyen, con sutiles diferencias, un claro ejemplo goethiano de *Feliz anhele*, entendido aquí en un sentido más profundo y místico: el dolor causado por la muerte física del santo anticipa el ulterior y feliz reencuentro de este con Dios. Cómo se representaron y cuáles fueron las fuentes de inspiración que manejaron los artífices de las imágenes –visuales y gráficas, pero también literarias– constituyen las líneas maestras de la presente comunicación.

Como apuntábamos, y a pesar de las importantes pérdidas sufridas durante la guerra civil española, que acabaron destruyendo el paisaje barroco de tantos interiores de iglesias, rebosantes de aquellos «maderajes» en forma de retablos que tanto irritaron a la visión académica del arte de Ponz, Villanueva o Zamora a finales del siglo XVIII, se conservan un reducido pero exquisito grupo de *yacentes* –aunque a juzgar por las descripciones y las referencias documentales debieron de ser muchísimas más–.

Los más conocidos, sin duda, son los grupos del escultor Andreu Sala (h. 1640-h. 1710)⁶. Se trata de uno de los mejores escultores de la plástica del Barroco en Cataluña, poseedor de uno de los lenguajes más modernos y mejor conectados con el alto barroco romano, especialmente sensible a las propuestas estéticas de G. L. Bernini o F. Algardi. El *San Ignacio* (1690) de la catedral de

didáctico de la imagen surgida del Concilio de Trento fue expuesto con minuciosidad por SCAVIZZI, G., «La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo», *Storia dell'Arte*, 20-22 (1974), pp. 171-212.

⁵ Para una visión global del fenómeno son imprescindibles los trabajos de Joan Bosch. Véanse, entre algunos de sus estudios dedicados a la circulación de los modelos artísticos, BOSCH, J., «Pintura del segle XVIII a la Seu de Girona: d'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana», *Estudi General, Girona Revisitada*, X (1990), pp. 141-166; BOSCH, J., y GARRIGA, J., «L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII», *Història de la Cultura Catalana. Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*, Barcelona, Edicions 62, 1997, vol. II, pp. 193-238.

⁶ BOSCH, J., «Andreu Sala. Sant Gaietà», *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (catálogo de exposición), Barcelona, MNAC, 1992, pp. 381-382. Véase también el reciente estudio de GRASSOT, M., *Andreu Sala i l'arribada del Barroc a Catalunya*, trabajo de fin de máster dirigido por Joan Bosch Ballbona, Universidad de Girona, 2014 (inédito).

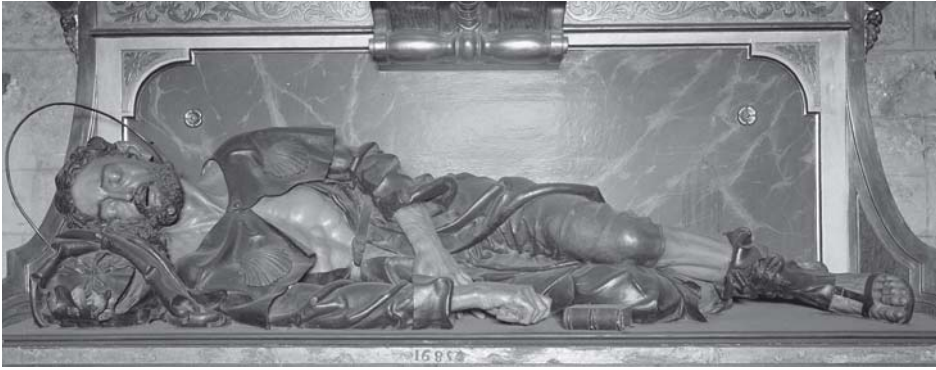


*1-1A. Andreu Sala. San Ignacio. Catedral de Barcelona, 1690.
Fotografía del autor.*



2-2A. Andreu Sala. San Francisco Javier, 1687. Capilla de San Paciano, catedral de Barcelona. Fotografía del autor.

Barcelona [fig. 1-fig. 1A (detalle)], el *San Francisco Javier* (1687) de la capilla de San Paciano de la catedral metropolitana [fig. 2-fig. 2A (detalle)] y el desaparecido *San Alejo* (1685) de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona [fig. 3] —estas dos últimas firmadas en un lugar bien visible de la base— constituyen un auténtico *tour de force* de la escultura barroca finisecular. El principal problema radica, a pesar de los múltiples intentos, en saber de qué forma Andreu Sala ac-



3. Andreu Sala. San Alejo moribundo, 1685 (destruido). Iglesia de Santa María del Mar de Barcelona. Fotografía Archivo Mas.

cedió a la cultura *berninesca*, puesto que no parece suficiente explicación que la intensidad del arrebato, la dulzura expresiva del rostro, el dominio anatómico de la figura o el ímpetu espiritual que transmiten sus tallas se deba únicamente a los grabados o a los ejemplos pictóricos que Sala pudo haber conocido en Cataluña⁷. Un caso muy parecido, dicho sea de paso, sucede con los expresivos modelos de su probable maestro, el escultor Domènec Rovira, el Mayor, y del maestro de este, el excepcional Agustí Pujol I (h. 1585-1628), sin duda el más relevante de los escultores del primer tercio del Seiscientos en Cataluña⁸.

Mucho menos conocidas son dos tallas de Lluís Bonifaci (?-†1697), otro escultor catalán con gran dominio de la técnica. Poco estudiado aún, Bonifaci—fundador de la stirpe de escultores Bonifàs, siendo Lluís Bonifàs Massó, que llegó a ser académico de mérito de la Real Academia de San Fernando, el más célebre de la dinastía—⁹, es autor del retablo de la capilla de la Casa de Convalecencia del antiguo Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, que alberga el más

⁷ La hipótesis de un acceso «atípico» a la cultura escultórica del Seiscientos romano ya fue formulada con anterioridad, aunque sin concreción, por TRIADÓ, J. R., *Història de l'art català. L'època del Barroc. Segles XVII i XVIII*, Barcelona, Edicions 62, 1984.

⁸ BOSCH, J., *Agustí Pujol: La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*, Barcelona, Edicions Universidad de Barcelona, 2009.

⁹ MARTINELL, C., «El escultor Luis Bonifàs y Massó: 1730-1786: biografía crítica», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI, 1-2 (enero-junio 1948), pp. 7-288. Para un estudio recopilatorio véase PARÍS, J., y MATA, S., *Els Bonifàs, una nissaga d'escultors*, Valls, Institut d'Estudis Vallencs, 2006.



4. Lluís Bonifaci. San Francisco Javier, 1680. Capilla de la Casa de Convalecencia del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona. Fotografía del autor.



5. Lluís Bonifaci. San Francisco Javier, 1693. Capilla de San Francisco Javier, iglesia de San Juan de Valls. Fotografía del autor.

antiguo de los *yacentes* conservados: un *San Francisco Javier moribundo*, realizado hacia 1680 [fig. 4], y un altorrelieve del mismo santo para el retablo de San Francisco Javier de la iglesia de San Juan de Valls, terminado hacia 1693 por encargo de la comunidad de presbíteros [fig. 5]¹⁰. De Bonifaci, de quien aún

¹⁰ MIRALPEIX, F., «Agonia de sant Francesc Xavier, Lluís Bonifaci el Vell», *Alba Daurada. L'art del retaule a Catalunya (1600-1780 ca.), redescobert* (catálogo de exposición), Girona, Museu d'Art de Girona, 2006, pp. 202-209.



6. Stefano Maderno. Santa Cecilia, h. 1600. Iglesia de Santa Cecilia in Trastevere, Roma.

no se ha esclarecido su posible vinculación con Marsella ni las relaciones con los presbíteros vallenses que frecuentaban la ciudad de Roma, es interesante subrayar que impulsó una academia particular de dibujo en Valls y que estuvo entre los firmantes de la escisión de los escultores respecto de los entalladores, en 1686¹¹.

Estas cinco obras citadas se han relacionado, no sin razón, con algunos de los más notables modelos de la estatuaria romana, aunque –insistimos– sin encontrar para ninguna de ellas una explicación suficientemente satisfactoria que esclarezca los canales de difusión y absorción de los modelos de partida que guiaron a Sala, puesto que hasta la fecha no se tiene constancia de que realizase ningún viaje fuera de Cataluña. No obstante, son innegables las concomitancias estilísticas existentes entre los ejemplos apuntados y la *Santa Cecilia* de la iglesia de Santa Cecilia in Trastevere (h. 1600) de Stefano Maderno [fig. 6], la *Beata Ludovica Albertoni* de la capilla Altieri en San Francesco a Ripa (h. 1671-74) de Gian Lorenzo Bernini [fig. 7], la *Santa Anastasia* de la iglesia de Sant'Anastasia de Roma de Francesco Aprile y Ercole Ferrata (1685-1690) o el sensual *San Sebastián* (h. 1671-72) de la iglesia romana de San Sebastiano fuori le Mura de

¹¹ MARTINELL, C., *L'antic gremi d'escultors de Barcelona*, Valls, Imprempta E. Castells, 1956.



7. Gian Lorenzo Bernini. Beata Ludovica Albertoni, h. 1671-74. Capilla Altieri, San Francesco a Ripa, Roma.

Giuseppe Giorgetti. Del mismo modo, y especialmente para el relieve, no debería descartarse otros modelos pictóricos, quizás, ahora sí, conocidos a través de estampa: el *San Alejo moribundo* (1638) de la iglesia de San Girolamini de Nápoles, de Pietro da Cortona; la *Muerte de San Francisco Javier* (1675) de la iglesia romana de Sant'Andrea al Quirinale, de Giovanni Battista Gaulli *il Baciccio* o la *Muerte de San Francisco Javier* (1678), de Carlo Maratti, en el Gesù.

Aunque más tardíos, es probable que los modelos de yacentes del escultor manresano Josep Sunyer (h. 1673-1751) —el *San Francisco Javier* del retablo del santo jesuita de la iglesia de la Tor de Querol (1710-1715)¹² y el sepulcro de alabastro del canónigo Mulet de la Seo de Manresa (1719)¹³ [fig. 8]—, partan de los de Sala y Bonifaci, aunque con alguna peculiaridad expresiva: en Sunyer, como señaló Teresa Avellí¹⁴, la agonía del santo abandonado en la isla de Goa

¹² Véase una reproducción en AVELLÍ, T., «San Francesc Xavier. Atribuït a Josep Sunyer i Raurell, escultor», *Alba Daurada...*, *op. cit.*, p. 244.

¹³ En 2012, un desgraciado incidente relacionado con la acumulación de velas alrededor del sepulcro de alabastro ocasionó la eclosión del grupo escultórico. Fue restaurado en 2014 por el Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.

¹⁴ Véase nota 12.



8. Josep Sunyer. Sepulchro del canónigo Mulet, 1719. Iglesia de Santa María del Alba de Manresa. Fotografía Carles Aymerich-CRBMB.

se hace más tensa y fervorosa. Lo mismo cabe decir para el sepulcro labrado en alabastro de Ódena del canónigo Mulet, en el que su anhelo místico se ve transmutado por la dulce expiación de quien ha dejado atrás su sufrimiento terrenal y afronta con serenidad el misterio de la muerte y lo desconocido. Otro notable *yacente* escultórico, el *San Francisco Javier* del escultor Pau Costa (1663-1726) para el retablo de la Concepción de la catedral de Girona [fig. 9-fig. 9A (vista general)], reproduce el candor de los grupos de Sala y de los modelos más estrictamente *berninianos*. Su muerte, aquí, se trasmuta en una expiación dulce y feliz, visiblemente tocada por el alcance del éxtasis¹⁵.

¹⁵ Para el escultor Pau Costa véase DORICO, C., «L'escultor Pau Costa a Berga i la seva comarca», *D'Art*, 20 (1994), pp. 295-324; íd., «1663-1692. Els anys de joventut de l'escultor vigatà Pau Costa», *Ausa*, XVIII, 136, vol. 17 (1996), pp. 11-37; íd., «L'activitat del taller vigatà de l'escultor Pau Costa entre els anys 1692 i 1704», *Ausa*, XXIV, 164 (2009), pp. 343-384.



9-9A. Pau Costa. San Francisco Javier. Retablo de la Concepción de la catedral de Girona. Fotografía del autor.

Esta última escultura de Pau Costa nos permite avanzar hacia una vía de análisis que, para el arte catalán, ha sido escasamente atendida. Se trata de preguntarse si los artífices de dichas obras tuvieron en cuenta, en el proceso de ideación de las obras y al margen de las habituales fuentes visuales o gráficas, testimonios de la literatura o de la música de su época. Para el caso que nos ocupa, el interrogante es especialmente idóneo para la música, aunque no sería extraña la existencia de una mayor simbiosis que la detectada hasta ahora entre algunos textos de la literatura mística y algunas obras de arte. Valdrá de ejemplo el reciente estudio de Anna García a propósito de los textos de la novicia Teresa Mir, que describía así su arrebató: «[...] l'any 1709, en la Iglésia Major de Castelló de Ampúrias [...] me vingué y succehí com si me tirassen los ulls endintre ab gran força y violència, quedant tota recullida interiorment. (Mir § 1)[...]» y añadía: «Altre die, contemplava a Christo senyor nostre clavat en la creu y a Maria santíssima al peu de la creu, me aparegué que la veyá que anava acopsant la sanch preciosíssima de son fill perquè no caigués en terra, donnatme a compèndrer quant se havia de apreciar»¹⁶.

No hay duda, Teresa Mir, como santa Teresa, «veía» a través de imágenes –algunas piezas aún conservadas en las iglesias de Olot y Castellón de Ampurias se asemejan a las descritas en sus visiones–, de manera muy similar al método mnemotécnico sugerido por san Ignacio en los *Ejercicios espirituales*, un método que consistía, según el testimonio del P. Bartolomé Ricci citado en 1607 en la *Vita Domini Nostri Jesuchristi*, en imaginar composiciones de lugar adecuadas a las sagradas escrituras: «[San Ignacio] aunque ayudado por el Espíritu Santo [...], miraba poco antes de la oración las imágenes que para este objeto tenía colgadas y expuestas cerca de su aposento»¹⁷. En realidad, la imagen física –pintada o esculpida– era un vehículo que alejaba el devoto del misticismo incontrolado, al mismo tiempo que lo aleccionaba con una estética más ortodoxa y disciplinada, reportándole una imagen clara y con elevadas dosis de intensidad realista¹⁸.

¹⁶ *Rabó de l'esperit (1709-1714) de Teresa Mir i March. L'autobiografia espiritual d'una laica*. Edición crítica de Anna García (trabajo de máster dirigido por Pep Valsalobre, Universidad de Girona, 2013), recientemente publicado en formato digital http://www3.udg.edu/publicacions/vell/electroniques/Raho_de_l_esperit/docs/Edicio_critica_de_Raho_d_l_esperit.pdf

¹⁷ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica», en CARLOS VARONA, M.^a C., et alii (coords.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 3-21.

¹⁸ Véase el argumento ampliamente desarrollado en ZERI, F., *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione Gaeta*, Turín, Einaudi, 1957.

Retomando el hilo de la fuente musical, es especialmente indicado acudir al más que probable nexo existente entre el refinadísimo *San Francisco Javier* de Pau Costa anteriormente citado y un villancico en forma de cantata para tiple con violines y bajo continuo que compuso el maestro de capilla de la catedral de Girona Josep Gaz (1656-1713)¹⁹. Se ha sugerido, en este sentido, que el villancico se compuso para la inauguración del retablo de la Concepción de la misma catedral (1710), en cuya hornacina de la predela se encuentra ubicado el santo yacente. El comitente fue el canónigo Cristòfor Rich²⁰, cuyo tío, también canónigo gerundense, profesó en la orden ignaciana²¹. Ante el retablo de la Virgen de la Concepción, erguida en su calle central sobre una esfera celeste, envuelta por ángeles –la profusión de serafines ha favorecido que en más de una ocasión la historiografía confundiese la Concepción con la Asunción–, el villancico titulado «Del globo celeste. Solo con instrumentos a san Francisco Xavier», dice lo siguiente:

Del globo celeste,
del trono divino
apresurad serafines
el vuelo haced
por los astros
brillante camino.

Porque os llama un prodigio
que no cabiendo ya
sobre la tierra
a otra esfera
se parte peregrino.

Del globo celeste,
del trono divino
apresurad serafines
el vuelo haced
por los astros
brillante camino.

¹⁹ Josep Gaz (Martorell, 1656-Girona, 1713) fue uno de los compositores más notables del barroco musical en Cataluña. Véase PUJOL, J., «Catàleg de l'obra conservada de Josep Gaz», *Revista Catalana de Musicologia*, 4 (2011), pp. 101-158.

²⁰ MASIÀ DE ROS, A., «Contribución al estudio del Barroco: Pablo y Pedro Costa en la catedral de Gerona», *Archivo Español de Arte*, tomo XIV (1940-1941), pp. 542-547.

²¹ MARQUÈS, J. M., «Carreres dels col·laboradors dels bisbes de Girona 1600-1774», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLI (2000), p. 147.

Porque os llama un prodigio
que no cabiendo ya
sobre la tierra
a otra esfera
se parte peregrino.

No muere, no, que nunca
los héroes fenecieron,
el cuerpo le embaraza
sus proezas
y para estar más libre
deja el cuerpo.

*Ya al cuerpo dejó el alma
pero de forma bello,
que en el cielo
tal vez dudar pudiera
si la mudanza
le mejoró el puesto.*

*Ay, mundo desdichado, inadvertido!
¡Que en Xavier has perdido un héroe
a cuya gloria te debes a ti mismo y
tu memoria. Que infelice te advierto,
vivo en tu engaño, en mi concepto
muerto; pues si el grande Xavier
te daba aliento, vivir no puedes sin
tan gran portento. Siente tu muerte,
siente, y con afecto grato y reverente
las cenizas adora del que ilustró los
pueblos de la aurora.*

Aunque así no pagaras
los favores de Xavier
pues más cuanto le obsequiases
quedaras más a deber²².

²² El resaltado en cursiva es nuestro. La transcripción, sin las menciones musicales, es de PUJOL, J., «Catàleg de l'obra...», *op. cit.*, p. 146. Una selección de fragmentos fue interpretada en el concierto celebrado el 29 de diciembre de 2013 en la catedral de Girona por el grupo Música Antiga de Girona, en el marco del concierto *Homenatge a Josep Gaz*. La dirección musical corrió a cargo de Alba Roca y Albert Bosch y la coordinación de Jaume Pinyol.

No hay duda de que los versos de Gaz se fundieron con la imagen tallada por el habilidoso Costa. Pero ¿quién inspiró a quién? ¿Fue el comitente Rich el que mandó a Gaz que versificara la alabanza después de ver el retablo y su escultura instalada en el interior de la hornacina o fue Costa quien recibió los versos para que tallase una imagen que expresara visualmente el villancico? Sea como fuere, es evidente la conexión entre ambas obras: En realidad, el verso «Para estar más libre deja el cuerpo» no es más que un feliz anhelo que el escultor Costa supo plasmar con la sutileza de sus figuras tocadas por la dulzura del dolor místico.

En este morir de amor literario con fuertes conexiones visuales, bien podría caber otro poema coetáneo a propósito del beato Dalmau Moner, que en Girona tenía capilla en el convento de los dominicos. Entre 1720 y 1724, el prior del convento de padres agustinos de Girona, Agustí Eura, le dedicó estos versos cargados de retórica:

En l'amorosa vereda
tant ab Cristó s'entreté
Dalmau enamorat, que
menja l'escudella freda,
i, a no ser que dintre hospeda
sobrenatural calor,
del lento vital vigor
rompent lo sutil estam,
o moriria de fam
o moriria d'amor²³.

Desconocemos si existió una traslación plástica de los versos de Eura, aunque de existir sería interesante comprobar cómo conviviría la representación de un personaje muerto en 1341 con el arrebató expresivo de la mística barroca que se desprende de los versos.

Aunque existen algunos ejemplos de otras representaciones de yacentes —algunos óleos de Antoni Viladomat y de Josep Bernat Flaugier²⁴, un *modellino* en el mercado anticuario barcelonés que representa a san Francisco Javier ago-

²³ VALSALOBRE, P., *Agustí Eura. Obra poètica i altres textos*, Barcelona, Curial-Fundació Pere Corominas, 2002, p. 413.

²⁴ Véanse una reproducción en MIRALPEIX, F., *Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755). Vida i obra*, Girona, Museu d'Art de Girona, 2014, p. 374 (*Rapto*), 370 (*San Alejo*) y 210 (*Rapto*, de Flaugier).



10. Antoni Real Vernís. San Francisco Javier. Iglesia de la Piedad de Vic (destruido).
Fotografía Archivo Mas.

nizando, otro bello *San Francisco Javier* yacente en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona, seguramente procedente de la catedral²⁵, etc.—, merecen nuestra atención dos últimos ejemplos: el *San Francisco Javier* esculpido por Antoni Real Vernís para la iglesia de la Piedad de Vic [fig. 10], perdido durante la guerra civil española aunque conocido por fotografía, y el *San Alejo moribundo* tallado por Lluís Bonifás y Massó para su capilla funeraria intramuros de la iglesia de San Juan de Valls (Tarragona).

En ambos casos hay una novedad iconográfica muy relevante respecto a los ejemplos vistos hasta ahora, puesto que la muerte se hace más física y desaparece la sutileza poética del traspaso feliz, aumentando las notas de realismo doliente.

²⁵ MERCADER, S., «El retaule barroc de Sant Bernardí de la catedral de Barcelona: noves dades a l'entorn de D. Jeroni de Magarola», *Matèria. Revista d'Art*, 6-7 (2006), p. 118. El autor no lo considera del mismo retablo de San Francisco Javier y San Antonio de Padua sufragado por los Magarola en la catedral de Barcelona, aunque por la coincidencia iconográfica, la calidad de la talla y su actual emplazamiento resulta muy convincente que se trate de una obra de mayor relevancia que la que le otorga el autor del estudio.

En el primero de los casos, aparece una calavera bajo el brazo del santo moribundo. En consecuencia, ya no se trata de una visión anhelosa de la muerte —o del *trance amoroso*, para expresarlo en palabras de Philippe Ariès²⁶, sino de una alusión más explícita a aquella, un recordatorio del *Memento mori*, al «Recuerda que has de morir» tan presente en las inscripciones de los monumentos de ánimas. Como subraya Hans Belting²⁷, la Muerte se hace presente a través de su iconografía tenebrosa, de la plasmación de su imagen: mediante su representación, la Muerte, de naturaleza intangible, toca y manosea, seduce y atemoriza, se vuelve «real». Del mismo modo, el cuerpo, representado sin vida sobre la tapa de un sepulcro, alcanza la inmortalidad a través de los seres vivos, que recordaran su representación. Un bello ejemplo de la época que nos ocupa lo encontramos en la figura yacente del noble Francesc d'Ignasi Amigant Olzina en la iglesia del convento de San Juan de Jerusalén de Barcelona [fig. 11]. El dolor, aquí, ha desaparecido del yacente y solo se refleja a través del llanto de los ángeles que lo acompañan. La presencia de la muerte de forma más explícita se asemeja a las representaciones del trance de san Ignacio. Ya sea por la presencia de los médicos —con su característico vestido negro—, ya sea evocando el *rigor mortis* del cuerpo del santo, el feliz anhelo desaparece para darnos una visión de la muerte más expresiva y real, casi como si se tratara de los Cristos yacentes de la gran estatuaria exenta del Barroco. Sin ir más lejos, las descripciones del padre Ribadeneyra en el *Flos Sanctorum* inciden en describir una muerte física de Ignacio, que escultores y pintores interpretaron de forma casi literal:

Al empezarse el canto, cayó suavemente al suelo, pálido el rostro, entreabiertos e inmóviles los ojos, todo el cuerpo rígido, cual si fuese cadáver. Por tal le tuvieron los circunstantes, y al día siguiente cuantos le vieron permanecer en aquel estado: y hubiéranle dado sepultura, a no habérsele ocurrido a alguno ponerle la mano sobre el pecho y haber notado que el corazón suavemente latía. Así perseveró toda la semana siguiente. Es de creer que pocas personas quedarían en Manresa sin ir a presenciar tan nuevo espectáculo. Llega el otro sábado, víspera de santo Tomas: cántanse como de costumbre, las completas; y los que estaban contemplando el aparente cadáver, con no poca sorpresa advierten que Ignacio abre los ojos, y como quien despierta de un profundo sueño, exclama: «¡Ay Jesús!»²⁸...

²⁶ ARIÈS, Ph., *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, Acantilado, 2000, pp. 156 y ss.

²⁷ BELTING, H., *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz Editores, 2007.

²⁸ RIBADENEYRA, P., *Flos Sanctorum: quarta parte: en que se contienen las vidas de los Santos, que pertenecen a los meses de Julio, y Agosto...*, Madrid, Imprenta de Agustín Fernández, 1716: «Vida de san Ignacio».



11. Pere Costa. Sepulcro de Francesc d'Ignasi Amigant Olzina. Iglesia del convento de San Juan de Jerusalén de Barcelona (destruido). Fotografía Archivo Mas.



12-12A. Lluís Bonifàs Massó. San Alejo. Capilla de San Alejo, iglesia de San Juan de Vall. Fotografía del autor y Archivo Mas.

Fijémonos, finalmente, en el distinto tratamiento que se da entre el *San Alejo* [fig. 3] de Andreu Sala, una obra de finales de siglo XVII, y el *San Alejo* de Lluís Bonifàs y Massó, de mediados del siglo XVIII [fig. 12–fig. 12A (vista general)]²⁹. En el primero, el traspaso se produce con una dulce distensión del cuerpo. En el segundo y más tardío, el *San Alejo* se nos muestra rígido. Su alma, amparada por la Virgen, se eleva dejando el cuerpo libre pero inerte, como si se tratara de una representación de la *eidolon* griega, del alma que se va. Aunque es interesante otro aspecto: el *San Alejo* estaba emplazado en la capilla funeraria que los escultores Bonifàs regentaban en la iglesia de San Juan de Valls. La capilla estaba debajo de la escalera de acceso al coro, dándose una peculiar similitud con la hagiografía de san Alejo, que como es sabido durmió y agonizó bajo la escalera de la casa de su noble padre. Además, cabe la posibilidad de que la elección de san Alejo como santo patrón de los Bonifàs no fuese casual, puesto que el culto a sant’Alessio se celebra en la romana iglesia de San Bonifacio.

²⁹ MIRALPEIX, F., «Noces de sant Aleix i Marededéu», Lluís Bonifàs i Massó», *Alba Daurada...*, *op. cit.*, pp. 282-287.