

DESCUBIERTAS LAS ESCULTURAS DEL ANTIGUO MONUMENTO DE SEMANA SANTA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA (1735)

Santi Mercader Saavedra
Universitat de Barcelona

Entre las diversas festividades religiosas que se celebraban en la Barcelona de los siglos XVII y XVIII, las de Semana Santa ocupaban un lugar de privilegio. En ellas tomaban parte todos los estratos sociales: nobleza, sectores eclesiásticos, profesionales liberales, comerciantes, artesanos y el resto de oficios. Junto con la celebración del Corpus Christi, era uno de los actos públicos de mayor participación. Una de las claves del éxito y permanencia de esta fiesta más allá del Antiguo Régimen, era la estrecha relación que guardaba la celebración religiosa en sí —donde se recordaba la Pasión y la muerte de Cristo Redentor— con el activo papel que jugaban las distintas clases sociales. Como Bonet Correa ha afirmado, la fiesta también funcionaba a la manera de catalizador de las emociones sociales y era *"una evasión indispensable para aliviar del peso de las obligaciones y presión de la miseria de las clases inferiores, sobre todo en una época en la que las crisis de subsistencias o de pestes eran una constante amenaza"* (1979: 5).

La Semana Santa

Hemos hecho mención al carácter efímero, breve, de la fiesta, cuestión que guarda estrecha relación con el papel que algunas obras de arte jugaban en dichos acontecimientos, y que retomaremos a continuación. Antes de ello, creemos necesario ahondar en las fiestas de Semana Santa, su tradición, sus costumbres y el modo en que la sociedad barcelonesa de época barroca tomaba parte en ellas. Una de las fuentes más útiles para acercarnos al retrato de las festividades —tanto profanas como religiosas— en Cataluña es el *Costumari català*, de Joan Amades, donde se recogen con todo lujo de detalles desde los preparativos hasta los momentos culminantes de estas celebraciones. En lo que a la Semana Santa se refiere, el punto álgido estaba en la erección de los diversos monumentos en las parroquias e iglesias de la ciudad coincidiendo con el Jueves, Viernes y Sábado Santos.

Etimológicamente, la palabra *monumento* está formada por el prefijo *monos*, que quiere decir "unidad", y está seguido por *mens*, que significa "recuerdo". Así, los monumentos venían a representar simbólicamente la sepultura donde el cuerpo de Cristo encontró reposo tras su crucifixión. Éstos eran estructuras plásticas, en algunos casos de notables dimensiones, en los que tanto la arquitectura, la escultura y la pintura se combinaban para dar forma a un gran túmulo, cuyo objetivo era rendir homenaje al Redentor. Por su profunda connotación devocional, lo que en época renacentista tan sólo eran simples complementos de altar, en la exuberancia del barroco pasó a transformarse en estructuras independientes, de enormes proporciones que se alzaban "como un templo dentro de otro", acompañadas de profusión de ornamentos y rica iluminación, causando la admiración y sorpresa de los asistentes. Como se ha afirmado, todos los estamentos estaban obligados a hacer ofrendas, normalmente en forma de cirio o palma, delante el monumento y popularmente se decía: "*Qui no porta un ciri al monument / tot l'any se sent*" (*Quien no lleva un cirio al monumento / todo el año lo siente*) (Amades, 1950: 730). Tampoco era extraño que se decorara este túmulo conmemorativo con los llamados *maigs* (*mayos*), una especie de tios decorados con ropas de colores donde se habían plantado semillas de varios cultivos y que, a menudo, se acompañaban de estampas devocionales. Otras veces se disponían delante del monumento claveles rojos o violetas, que aludían a la sangre del Salvador.

Pero sin duda, uno de los elementos fundamentales de culto al monumento era la cera; no sólo la que se empleaba en los cirios y *atxes* mientras duraba la exposición simbólica del cuerpo de Cristo, sino que en algunas parroquias también se acostumbraba a situar al pie de la estructura arquitectónica unos "panes de cera" con los atributos de la Pasión grabados, a los que una vez acabadas las fiestas, se les atribuían funciones taumatúrgicas por su prolongada proximidad al Monumento. El éxito de este ritual y ceremonia era evidente. Las tres iglesias que tenían fama de albergar los mejores Monumentos eran: la Catedral, el templo de la Mercè y el de la Trinitat. Pero el número total de éstos debía ser muy numeroso puesto que a mediados del siglo XIX se contabilizan sólo en la ciudad condal cerca de cincuenta Monumentos, cifra que nos da una idea de lo enraizado y consolidado del culto. De ahí que surgieran expresiones como *ir a seguir Monumentos*, esto es, visitar las iglesias vestido con las mejores galas (normalmente haciendo uso del negro, en señal de luto), transformando este día en un acto de evidente aire social y representativo.

No podemos dejar de mencionar otro aspecto que formaba parte del ritual: el velatorio del Monumento en el templo, que se conocía con el nombre de *les quaranta hores* (instaurado en la catedral el 1775), que era el tiempo que estaba expuesto al pueblo. En esta tarea colaboraba toda la población pero normalmente eran las mujeres las que, en representación de cada barrio o casa, cuidaban del orden y la decencia del mismo. Añadir además, que durante estas fiestas, también se realizaban en las calles actuaciones teatrales, recreaciones de los pasos más emblemáticos de la Pasión, cuya puesta en escena variaba en función de cada barrio, distrito o población. En el claustro de la catedral, por ejemplo, se daba una ceremonia de gran tradición que consistía en la escenificación del lavatorio de los pies, donde el obispo lavaba a doce pobres, y además se les ofrecía a estos un ágape o ropas nuevas; a mediados del siglo XVII, eran los canónigos de la Sede los que interpretaban el papel de apóstoles.

La arquitectura efímera

El arte efímero, siempre ha estado ligado al ritual y la fiesta. *"Ambas, festividad y rito, se acotan en el tiempo celebrándose en manifestaciones de duración limitada. De carácter sacro o profano y objetivos propagandísticos y/o lúdicos, estas celebraciones originan una transformación temporal del lugar que las acoge"* y, por lo tanto, como tales merecen "vestirse" de manera solemne y extraordinaria (VV.AA., 2004: 167). No es éste el lugar ni el espacio apropiado para reseñar las numerosísimas muestras de manifestaciones efímeras, desde canonizaciones, a exequias, de máscaras reales a procesiones, tan sólo queremos poner énfasis al carácter etéreo y efímero que en estos actos la arquitectura desempeña. Porque si bien es cierto que el arte efímero apenas deja huella en la historia —en especial por lo caduco de sus materiales—, también lo es que al ser transitorio, perecedero, en ocasiones, adquiere un grado de modernidad y valentía en las formas, que sería difícilmente encontrable en obras duraderas. Quizá por ello puedan considerarse a las arquitecturas efímeras, *"arquitecturas en estado puro"* pues están liberadas de un cierto funcionalismo y dotadas *"de la "gratuidad" del arte y de la "inutilidad" de la belleza"*. (Lleó Cañal, 2004: 15).

En el ámbito catalán los Monumentos de Semana Santa aún no han estado debidamente estudiados; como bien afirma Ainaud y Escudero (1989: 416) la escasez de noticias sobre éstos, la falta de fuentes gráficas que los ilustren, sumado a los pocos Monumentos antiguos conservados, da como resultado un campo de estudio ciertamente árido, inexplorado pero que aún puede depararnos algunas sorpresas.

El Monumento de la catedral de Barcelona (1735)

Des de finales del siglo XIV, se sabe de la existencia de estructuras en la Sede, citadas en los documentos bajo nombres como: *Sepulcre*, *Casa de la Reservació del Cos de Jesús*, *Casa del Monument* o simplemente *Monument*. Sabemos de uno renacentista construido por el carpintero Antoni Carbonell en el portal mayor, hoy desaparecido. Pero del que hasta ahora se han hallado más datos es el Monumento levantado dentro de la catedral el año 1735 y que es descrito a menudo como "*un templo dentro de un templo*" (ACB, Mas, 1913: 49). De ésta obra, hasta ahora disponíamos —y no era poco— de un dibujo a plumilla atribuido a Antonio Viladomat (MNAC, Gabinet de Dibuxos i Gravats, núm. inv. 4220), así como de los contratos del mismo (Bosch y Dorico, 1992: 253-260). A estas informaciones, hoy hemos de añadir el descubrimiento de algunas de las estatuas que figuraban en esta magna obra efímera, y que han tenido la fortuna de sobrevivir más de 270 años.

El hallazgo de estas esculturas es significativo por varios motivos. Por un lado, porque apenas se han preservado restos de este tipo de obras efímeras (Alcolea, 1959: 152-153). Lo frágil de sus materiales, el tiempo transcurrido, sumado a los violentos acontecimientos bélicos (Semana Trágica de Barcelona, 1909 y sobre todo Guerra Civil, 1936-1939) han mermado y limitado mucho la supervivencia de éstas piezas. Quizá se haya de añadir a estos factores, la falta de dignificación que tuvo el arte de época barroca en Cataluña —especialmente la escultura— hasta casi mediados del siglo pasado. Otra de las razones que hace relevante este descubrimiento es que amplía el catálogo de obras conservadas del gran escultor catalán Josep Sunyer Raurell (*circa* 1673-1751), gran artífice de la imaginería religiosa del alto barroco, y creador de uno de los talleres más activos de la Cataluña Norte (Avellí, 2002-2003, 271-292). De sus últimos años, pocas obras se han conservado, y en lo que se refiere a su estancia en la capital barcelonesa (entre 1734 y 1739; aunque esta fecha podría prolongarse hasta 1745, cuando regresa a su Manresa natal), éste sería su único encargo preservado, pues su trabajo en la antecapilla del Roser en el monasterio dominico de Santa Catalina de Siena en Barcelona, se perdió con el conjunto.

Antes de centrarnos en las figuras talladas por Josep Sunyer Raurell en colaboración con su hijo homónimo Josep Sunyer Fontanelles (†1736) creemos del todo necesario hacer un breve apunte de los datos que hasta hoy disponemos del Monumento de la catedral.

En fecha de 17 de mayo de 1734 se organiza una comisión de los canónigos de la Sede para hablar de la construcción de un Monumento conmemorativo para la celebración de la Semana Santa. El 23 de agosto, consta que alguien, del que no se dice el nombre, trabaja en la elaboración de un *modello* para dicha obra. El 4 de febrero de 1735 se presenta el *modello*, que se da por bueno, y al día siguiente se firma el contrato con los escultores Josep Sunyer Raurell y su hijo para erigir el Monumento por un importe total de 2.200 libras. En la Semana Santa de 1736 éste ya está "funcionando" pero le falta la policromía, que se encomienda a Agustí Viladomat y Pere Rigalt, doradores, cobrando por ello 2.100 libras, según consta en diversos recibos. El 20 de febrero de 1738 aparece el nombre del insigne Antoni Viladomat, como pintor de unas telas con *perspectivas* en el monumento representando una *Santa Cena* y un *Lavatorio* (recibiendo por ello 300 libras). El carpintero de la catedral, Francisco Llopart es retribuido con 325 libras por unos trabajos menores en dicha estructura (16 de agosto de 1740). Una vez instaurado el culto de las Cuarenta Horas en la Sede (1775), se realizan mejoras en la decoración del Monumento. Tanto el pintor Manuel Tramulles, como el carpintero Narcís Pons, presentan varios modelos para hacer unos blandones que acompañen el Monumento, pero finalmente se escoge la propuesta del latonero Baltasar Duran, que elabora cuatro grandes blandones salomónicos en cobre con largos cirios (1783). Por Santiago Alcolea sabemos que Josep Viladomat, hijo del famoso Antoni, recibe 220 libras de renovar las pinturas de tela y cartón del monumento (1990: 140). La gran estructura conmemorativa se monta y desmonta cada año durante las fiestas de la Semana Santa normalmente detrás del coro renacentista de la catedral (aunque en algunas ocasiones se cambia de ubicación al Altar Mayor). Su uso continuado obliga a realizar reparaciones puntuales, —como la doradura de cuatro ángeles— los años 1850-1851, así como la construcción de una escalera para facilitar el acceso del diácono a la urna-sagrario (1863). Tras mejorar su iluminación, el Monumento deja de exponerse en la década de 1870. Fontanals del Castillo afirma: "*hasta pocos años ha se expuso anualmente*" y concluye: "*¡Qué lástima que por no apreciarla bastante se haya destruido recientemente!*" (1877: 219). Aunque hasta ahora no se había podido determinar la fecha exacta, creemos que el Monumento se deshizo definitivamente el 1872, puesto que coincide con las obras que entonces se estaban realizando en la Canonjía, y que obligaron a realizar "*una regurosa clasificacion por los SS. Obreros de los muebles que hayan de conservarse ó venderse*" (ACB, Actas Capitulares 1870-1878, f. 124v, 22 abril 1872). Apoya esta hipótesis la época pagada al carpintero de la Sede,

José Suñé, el 18 de marzo de 1876, por diversos traslados, entre los que se citan las antiguas columnas del Monumento y se describen sus trabajos de reafirmar las gradas del nuevo.

Disponemos de algunas opiniones de atentos observadores que describieron el Monumento cuando éste estaba erigido en el trascoro de la catedral. El 9 de abril de 1789 el célebre diario del Baró de Maldá, describe los blandones *"de primorosa escultura"* y afirma *"lo suntuoso del Monumento y el impacto que causaba con la nueva iluminación"* (Amat i de Cortada, 1987: 211). El pintor Lluís Rigalt y el decorador Josep Mirabent, a mediados del XIX, lo describen como de *"magnífico aspecto"* (Casellas: 1907, 60), y el erudito Fontanals afirma: *"merece recordarse que era una obra arquitectónica de perspectiva colosal y magnífica, tan habilmente concebida como ejecutada (...) tan llena de grandiosos efectos é imponentes masas y detalles, como de fantasía atrevida, severa y magestuosa. Era una máquina colosal..."* (1877: 219). Basten estas palabras para darnos una idea arquitectónica global de la obra.

Las esculturas de Sunyer

No es éste el lugar idóneo para llevar a cabo un estudio detallado de la trayectoria personal y de la actividad del taller de los Sunyer —labor que requeriría más espacio y que, en parte, ya ha sido bien esbozada por Teresa Avellí (2002-2003: 271-292)—, más bien preferimos centrarnos aquí en el análisis de las esculturas halladas y relacionar éstas, no sólo con el estilo de sus creadores, sino con otras obras coetáneas similares. Antes de ello, creemos indispensable argumentar los motivos que nos han llevado a identificar dichas estatuas como las tallas que Sunyer esculpió para el Monumento catedralicio.

1) Es necesario, en primer término, recurrir a las fuentes documentales conservadas. En el contrato firmado por los comisarios de la obra con los escultores Josep Sunyer, padre e hijo, se les solicita que se encarguen de los elementos estructurales (cornisas, columnas y arcos) coordinándose así mismo con el carpintero de la catedral, Francisco Llopart. En ningún momento se especifica el número de esculturas a realizar pero se pide que *"degan seguir las proporcions o midas del modello que se ha format per dit Monument nou (...) encara que no ho ensenye lo modello o trassa que se ha fet. / Item deuran treballar las figuras dexantlas amb perfecció y ben acabadas, les quals deuran estovar perquè sien ben lleugeres per lo maneig de ellas"* (ACB, Fons Notarial 940, Francesc Rifós, Manual d'actes de 1733-1736, 5 febrero de 1735, f. 93r).

Es decir, se les exige que tomen como modelo la traza aceptada, si bien se reconoce que ésta apenas da referencias escultóricas, sino más bien arquitectónicas. También se hace hincapié en la necesidad que las estatuas del Monumento sean ligeras para facilitar su transporte. Bastante más detallado es el contrato de la policromía, donde se requiere que "*degan dorarse tots los trofeos de la Passió (...) / Item se doraran tots los rams de les flors y cartela de sota la fe / Item de las figuras se doraran los ribets de las boras del ropatge, las ales dels àngels, los Improperis de la Passió que aportan lo calser y creu de la fe, la ancora de la Esperança y lo demes de ditas figuras, ab son peu o terreno de marbre blanch com millor aparega*" (ACB, Fons Notarial 941, Joan Marçal, Manual d'actes de 1737-1738, 7 junio de 1737, f. 29r). Al menos se concretan aquí algunos de los atributos de los ángeles —objetos que nos remiten a la Pasión de Cristo— y de las figuras alegóricas —se citan la Fe, con la cruz y la Esperanza, con el ancla—. A nivel formal se les exige a Agustí Viladomat y Pere Rigalt que doren los bordes de las ropas y que dejen la base o pedestal de las estatuas de color mármol blanco.

Una atenta comparación con las ocho esculturas descubiertas en la Torre del reloj de la catedral —también llamada campanar del *Seny de les Hores*, que, entre otras cosas, funciona a modo de almacén provisional de objetos artísticos—, nos permite aseverar ciertas similitudes. La **figura 1** corresponde a un ángel o figura alegórica que sostiene el manto de la Verónica con la Santa Faz de Cristo. Obsérvese no sólo el uso del atributo que nos remite a la Pasión sino el modo en que las ropas están acabadas en sus extremos con bordes dorados, tal como el contrato bien especifica. La **figura 2** nos muestra otro ángel, llevando un jarro y una bandeja dorada que, seguramente, alude a la escena del Lavatorio de Cristo, y que, como se ha dicho, se corporeizaba cada año en la catedral durante las fiestas de Semana Santa, cuando doce canónigos hacían el papel de apóstoles. Algunos de los ángeles restantes sostenían atributos que desgraciadamente han desaparecido, probablemente lanzas u otros improperios que aludían a los últimos instantes de vida del Redentor. La **figura 3** parece ser una alegoría de la Esperanza, reconocible por la ancla sostenida con ambos brazos —siguiendo la *Iconología* de Cesare Ripa— ateniéndose así al texto contractual.

2) A las fuentes documentales hasta ahora explicadas, hay que añadir motivos estilísticos y formales, que nos llevan a atribuir las obras a Sunyer. La imaginería de Josep Sunyer, y por ende de su hijo, se caracteriza por conducir la plástica catalana de comienzos del Setecientos al llamado alto barroco, apreciable, en los aspectos más visibles, por el mayor dinamismo, una cierta convulsión y una gran vitalidad interior.

Así, en palabras de Joan Bosch, las figuras muestran gestos abiertamente declamatorios, las vestimentas se inflaman y las tipologías de imágenes parecen estar imbuidas por una especie de movimiento perpetuo que las asemeja a transportes místicos y actitudes próximas al éxtasis (1990: 235). Bien resueltas tanto en los vestidos como en las expresiones, destacan por su elegancia, su flexibilidad, mostrando con ellas la habilidad de Sunyer como espléndido escultor y tallista sobre madera tanto en relieve como en figura *de bulto*. Como afirma Avellí, Sunyer hace uso de recursos marcadamente dramáticos, como la gestualidad exagerada y los pliegues convulsos, para lograr una escultura monumental (2002-2003: 282). Las estatuas de la catedral muestran ésta solemnidad, no sólo por sus medidas —superiores a la escala humana, pues de media superan los dos metros de altura— sino por el impulso que parece dotarlas de cierta heroicidad, muy en la línea de otras obras de Josep Sunyer (y póngase como ejemplos significativos sus retablos de Santa Maria de Igualada [iniciado el 1718] y de Santa Clara en Vic [1721] junto con Jacint Morató).

Para reafirmar nuestra impresión, hemos contado con la opinión de Carles Espinalt, doctor en Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y experto en policromía barroca —a quien desde aquí agradecemos su gentil ayuda—, que ha corroborado nuestra primera intuición. Si nos atenemos a la peculiar forma que Sunyer tenía de moldear los rostros de las jóvenes figuras angelicales, son evidentes los parecidos con muchas de sus obras, sobre todo por los ojos almendrados, las narices ligeramente prominentes y los cabellos más bien largos y ondulados (véase el caso del desaparecido tabernáculo erigido en la capilla del Santísimo en Manresa). Igualmente, lo marcado de los pliegues del ropaje, como impulsados por el viento, nos recuerdan muchas de sus obras. Aunque se pueda objetar que ninguna de las ocho esculturas encontradas en la catedral tenga la apariencia de ángeles —no llevan alas, cosa que sí especifica el contrato—, ello no ha de extrañarnos pues el propio artista en ocasiones prescindía de estos elementos (como en el altar de Igualada), sin afectar para nada la gracilidad de su lenguaje gestual y la ligereza de sus formas. En ese sentido, se puede entender esta omisión como una licencia de cierta autonomía por parte del maestro.

3) Por último, otro motivo que nos impulsa a identificar estas esculturas como las del antiguo Monumento, es que ésta parece ser la única obra documentada del artista manresano en la catedral. En nuestro trabajo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados ya tratamos monográficamente los retablos barrocos de la Sede —tema que será tratado en nuestra futura tesis doctoral— y en ninguno de ellos hemos vistos

aparecer el nombre de Sunyer para la realización de algún altar. ¿Cómo se puede justificar el hallazgo de estas estatuas si éstas no eran las que debían formar parte del Monumento de Semana Santa? Creemos que son suficientes argumentos para mantener nuestra afirmación.

En lo que a arquitectura efímera de Semana Santa se refiere, la iconografía empleada en éste Monumento no se desmarca de la que era habitual en otras construcciones, si bien, por hallarse dentro de la Sede era si cabe más lujosa y rica en detalles. Podemos hacer una comparación con otro Monumento para apreciar estos parecidos; es el caso del erigido en la iglesia de Nuestra Señora del Tura (Olot) obra del mataronense Joan Carles Panyó (1755-1840). Aunque levantado hacia 1803, casi setenta años después del catedralicio, son apreciables las semejanzas, sobre todo en la idéntica utilización del gran arco monumental sobre columnas corintias, el remate con figuras alegóricas y el lenguaje arquitectónico de claro gusto italianizante. De mayor depuración formal —insertado ya en pleno neoclasicismo—, éste comparte con el de la Sede destellos del genio de Andrea Pozzo y de Fernando Galli-Bibbiena (Vayreda, 1932: 245-7). Cerca de la catedral, en la parroquia de Sant Felip Neri, Nicolau Travé levantó el 1807 el Altar Mayor, que tenía el doble cometido de funcionar tanto de altar litúrgico como de Monumento de Semana Santa (Fernández, 2004: 547-9). El parecido de esta obra con la aquí estudiada radica en la escultura y la concepción total de la pieza. En ambos hay figuras angelicales con atributos que nos remiten a la Pasión de Cristo (si bien hay que lamentar algunas pérdidas irreparables que harían más fácil la identificación). En el de la catedral, además, vemos aparecer Virtudes Teologales que guardan relación con los grandes dogmas del cristianismo, desde la Caridad (*figura 4*) hasta la Fe cristiana (?) (perdida la Cruz) (*figura 5*) o la Esperanza. Una comparación entre las trazas de ambas obras (Bassegoda, 1989: 240) nos lleva a afirmar que, a pesar de las diferencias técnicas evidentes en los *modellos*, se aprecia una semejanza de planteamientos en el diálogo mantenido entre escultura y arquitectura. Por último, podríamos mencionar el Monumento del Convento de Santa Teresa en Vic (de Carles Morató, 1750), obra singular por ser una de las pocas conservadas de época barroca en Cataluña, pero de menores dimensiones.

Podríamos realizar un análisis más detallado de las esculturas halladas, pero creemos que ello implicaría sobrepasar los límites inicialmente planteados en el título de la comunicación. En todo caso nos remitimos a nuestra futura tesis doctoral —actualmente en elaboración—, donde este hallazgo será tratado con más espacio del

aquí destinado. A modo de resumen, hemos visto la importancia que las festividades de Semana Santa ocupaban en el sí de la sociedad barcelonesa de los siglos XVII y XVIII, y en especial hemos hecho mención al papel que la arquitectura efímera jugaba en dichos actos. Centrándonos en la catedral, se ha explicado el relevante hallazgo de estas notables piezas escultóricas, únicos testimonios materiales del antiguo Monumento de Semana Santa. No hace falta decir que descubrimientos como éste invitan al optimismo y nos anima a continuar con esta labor recuperadora y dignificadora del arte de época barroca, durante tantas décadas inmerecidamente olvidado.



Figura 1. Ángel sosteniendo el mantel de la Verónica.
Catedral de Barcelona. Fotografía del autor.



Figura 2. Ángel con jarro y bandeja. Catedral de Barcelona. Fotografía del autor.



Figura 3. Figura alegórica o Virtud Teologal de la Esperanza. Catedral de Barcelona. Fotografía del autor.



Figura 4. Virtud Teologal de la Caridad. Catedral de Barcelona. Fotografía del autor.



Figura 5. Virtud Teologal de la Fe Cristiana (? desaparecida la Cruz). Catedral de Barcelona. Fotografía del autor.

BIBLIOGRAFÍA

AINAUD I ESCUDERO, J.- F. (1989), "L'arquitectura efímera a la Barcelona del segle XVII", *El barroc català*, Barcelona, pp. 411-421.

ALCOLEA, S. (1960), "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XIV, pp. 152-153.

(1990), *Viladomat*, Catálogo de exposición, Mataró, p. 140.

AMADES, J. (1950), *Costumari català. El curs de l'any*, II, Barcelona, pp. 730-811.

AMAT I DE CORTADA, R. (1987), *Calaix de sastre*, I (1769-1791), Barcelona, p. 211.

AVELLÍ CASADEMONT, T. (2002-2003), "Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc", *Locus Amoenus*, 6, pp. 271-292.

BASSEGODA I HUGAS, B. (1989), "Les traces de retaules barrocs. Proposta per a un primer catàleg", *El barroc català*, Barcelona, pp. 187-264.

BONET CORREA, A. (1979), "La fiesta barroca como práctica del poder", *Diwan*, 56, Especial Barroco, Zaragoza, pp. 4-31.

BOSCH I BALLBONA, J. (1990), *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Balsareny, p. 235.

BOSCH I BALLBONA, J. y DORICO, C. (1992), "El Monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, de 1735", *D'Art*, 17/18, pp. 253-260.

CASELLAS R. (1907), "Orígens del renaixement barceloní", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, I, pp. 43-75.

FERNÁNDEZ BANQUÉ, M. (2004), *Salvador Gurri i Coromines (1749-1819), un escultor d'entre segles*, Tesis doctoral, pp. 545-549.

FONTANALS DEL CASTILLO, J. (1877), *Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Barcelona, pp. 94-104 y 219-220.

LLEÓ CAÑAL, V. (2004), "De la arquitectura (efímera) considerada como una de las Bellas Artes", *Rito y fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana*, Sevilla, pp. 14-48.

VV.AA. (2004), *Rito y fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana*, Sevilla.

VAYREDA, R. (1932), "Joan Carles Panyó, la seva vida, la seva obra i el seu temps", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, II, Barcelona, pp. 245-251.

Archivo

MAS, J. (1913) "Lo Monument de la Seu de Barcelona", *Correo Catalán, Notes històriques del bisbat de Barcelona*, pp. 49-50.