

ART BARROC A BADALONA: SANT PASQUAL BAILON

ESTHER ESPEJO DEL PINO

L'estètica del Barroc ha estat llarg temps marginada pels historiadors, possiblement perquè els seus valors artísticoculturals no estaven del tot d'acord amb la sensibilitat i els ideals «més moderns», però també per la consideració d'aquesta època com un moment eminentment decadent quant a la situació política, perquè els Països Catalans no havien tingut res a dir (veu ni vot) davant la monarquia hispànica. Els estudis actuals comencen a revaloritzar el Barroc —no oblidem que alguns crítics d'art utilitzen, en sentit positiu, el qualificatiu «neo-barroc», per fer referència a la cultura actual—, especialment pel que fa a la concepció artística, encara que la connotació despectiva és present en una part important de la bibliografia al nostre abast.

L'entrada del Barroc a Catalunya ha estat fixada per A. Puig¹ a l'any 1705, gràcies a Ferdinando Galli, mestre de cerimònies de l'Arxiduc Carles. Però Triadó ens ofereix una cronologia més àmplia, catalogant aquest moment amb el nom de *Barroc salomònic o decorativista* —caracteritzat per formes refinades—, i incloent-hi un període anterior marcat per la pervivència dels models clàssics del Renaixement.²

Pictòricament, a Catalunya es va desenvolupar l'obra d'un grup d'importants pintors influïts pels aires italianitzants, ja fossin clàssics —continuant l'escola bolonyesa dels Carracci— o naturalistes —de Caravaggio—. Artistes de la segona meitat del segle XVII, com Joaquim o Josep Juncosa, i fins i tot menys coneguts com Pascual Baylon Savall, pertenyien a aquest grup.

Però, i parlem de temàtiques religioses, el segle XVIII va ésser molt més esplèndid en aquesta art decorativa amb les figures d'Antoni Viladomat —artífex dels frescos de la Capella dels Dolors, de Mataró—, Francesc Tramulles —que va pintar les Capelles de Sant Esteve i Sant Marc de la Catedral de Barcelona—, Pere Pau Montanya i Francesc Pla (conegut com El Vigatà).

És impossible no referir-se a la pintura italiana, tot i que l'objectiu d'aquestes pàgines no és la d'establir comparacions sense sentit entre el barroc romà i el català, sinó tan sols ressenyar la necessitat, latent a tot Europa, de crear nous llenguatges com a resposta alternativa al Manierisme decadent. Però, segons la data que se li atribueix a la nostra obra, principis del segle XVIII, l'estil no es pot interpretar com a resposta a una necessitat imperiosa de trobar la innovació per expressar un *nou sentiment espiritual*, sinó com a còpia d'una plàstica «moderna» en decadència.

Patrimoni i ambient artístic a Badalona

La producció artística barroca a Badalona no ha pogut ésser coneguda en la seva «totalitat» per les destruccions que diferents esdeveniments històrics³ van ocasionar al monestir i esglésies d'on provenien les obres.

En el fons artístic del Museu únicament apareixen catalogades tres obres barroques: Sant Pasqual Bailón, —del qual parlarem—, un *Sant Mateu jerònim* —procedents tots dos del Monestir de Sant Jeroni de la Murtra—, i una imatge escultòrica de la Verge, —de la que avui només es conserven el rostre i les mans. A més, de l'església de Santa Maria, està documentada l'existència d'un *retaula de Sant Sebastià*, que es va cremar durant la guerra civil, i d'un quadre de Viladomat representant el naixement de Jesús, que formava part de la col·lecció de Vergés i Mirassó, sacerdot d'aquesta parròquia.

Aquest reduït patrimoni barroc es completa amb altres obres que formen part de les col·leccions particulars de famílies badalonines —una Verge dels Dolors en alabastre, o les teles del Sant Crist, Sant Joan nen i Sant Sebastià...—, fet que ens dificulta l'estudi i l'anàlisi.

El desenvolupament artístic de l'època barroca a Badalona va ser, possiblement, molt més gran del que podem imaginar, perquè al llarg del segle XVIII es van realitzar periòdiques obres de remodelatge arquitectònic i plàstic a les capelles de l'església del monestir de Sant Jeroni.⁴

La pintura dels segles XVII-XVIII a Badalona comptava amb la signatura de dos artistes que, anecdòticament, eren a la vegada monjos de Sant Jeroni: Damià Vicens i Jaume Grau.

A començaments del XVII destacà la figura de Damià Vicens, de qui es coneix la vinculació, juntament amb Joan Baptista Toscano, a la realització de l'altar major de Sant Andreu de Llavaneres, així com la de diverses obres per al cenobi de la Murtra. Damià «havia treballat en el monestir adornant-lo així de retaules —el de l'Altar Major de l'església amb la història de la Nativitat i Sant Hyeronym—, com de quadres per la

casa»,⁵ dels quals desconeixem l'estil i els temes. En l'actualitat també li han estat atribuïts els frescos de la paret del fons i la coberta del refector del convent.

L'estima de l'obra de Vicens devia de ser considerable quan el 1610 va realitzar, juntament amb Ribalta —un dels pintors més destacats del segle XVII—, l'estimació valorativa de les pintures que van contractar a Fra Lluís Pasqual Gaudín per al Saló Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya.⁶

A finals segle XVII el prior del convent de Sant Jeroni encarregà a Juan Gerardo el projecte per als frescos de la volta del cor, on s'havia de representar «El Viàtic de Sant Jerònim». El deixeble col·laborador en l'execució d'aquesta obra va ser el monjo jerònim Jaume Grau,⁷ que a la vegada va comptar amb l'ajut del que seria mestre d'Antoni Viladomat, Pasqual Baylon Savall.

Posteriorment, Grau va realitzar altres obres al monestir, com les pintures per a les capelles de Sant Miquel, Sant Bernat i Nostra Senyora Immaculada. En aquests casos ignorem la participació d'altres pintors.

Descripció i estudi del quadre

L'obra del Sant Pasqual Bailón, d'anònima atribució, és classificada en el catàleg d'art del Museu de Badalona com una pintura realitzada a cavall entre el segle XVII i el XVIII, moment en què a tot Europa ja era massa evident la decadència rococó, que va tenir la seva mostra més clarament significativa al París de la pintura galant, màxim estandard de *l'antimatista* i *l'artificiositat*.

El quadre, de format apaïsat —el més apropiat per presentar-nos un sant agenollat que ocupa més espai d'amplada que de llargada— de 89 × 134 cm, ens presenta el protagonisme del sant, germà llec de l'orde franciscà, en èxtasi sobre uns núvols

davant l'aparició d'una custòdia que desprèn un esplèndid poder il·luminador pels raigs del seu sol (cercle central on es guarda l'hòstia), i que està sostinguda per tres *putti*, o angelots.



Sant Pasqual Bailón. Obra anònima del segle XVIII. Museu de Badalona.

En ambdós costats apareixen dos paisatges de caire diferent. Un, amb arbres (xiprers), entre els quals caminen dos monjos, possiblement franciscans, està edificat amb el que sembla un convent. L'altre, el del costat dret, apareix adornat amb flors i un arbre esvelt, representats amb un sentit descriptiu força interessant (com succeeix en el Sant Joan nen abans esmentat). Aquesta part de la tela acull, igualment, un pastor vestit amb l'hàbit franciscà que, deixant el bastó i el barret damunt l'herba, es representa en actitud orant rodejat pel seu ramat d'ovelles.⁸

L'estructura compositiva barroca està condicionada per la línia diagonal, com observem en el Sant Pasqual que Tiepolo va pintar l'any 1767, per al convent franciscà d'Aranjuez. L'ordre del quadre de Badalona sembla estar més d'acord amb l'esquema triangular, encara que ja no en el sentit plenament renaixentista. L'interior del triangle inclouria pràcticament la totalitat de la imatge del sant, situat a la part central esquerra, i la de la custòdia. A fora, hi queda el paisatge, important pel contingut que ens suggereix —que descobrirem més endavant—, però que resta lluny del motiu principal de la pintura: el sant.

Respecte a la possibilitat interpretativa, en atenció a l'anàlisi iconogràfica, i perquè el resultat sigui més profitós, hem de fer un estudi per elements:

La Figura de Sant Pasqual

Des del segle XVI la Contrareforma a Espanya va recrear, seleccionant-los, aquells subjectes que únicament podien ser representats si el seu decorós sentit de la moralitat i el judici educatiu de la sensibilitat pietosa eren els apropiats, especialment a partir del *Decret de les Imatges*. Però la preocupació artística no concediria una importància exclusiva a l'episodi

religiós perquè: «l'élément profane triomphe et les artistes, même s'ils sont parfaits encore conviés à l'embellissement des églises, ne suivent plus les règles si strictes autrefois, quand aux détails de la construction et de l'ornementation».⁹

Tot i així, l'esperit eminentment religiós d'Espanya va fer que els pintors es preocupessin de manifestar el caràcter sobrenatural, i fins i tot, dolorós dels temes de la Doctrina Cristiana. Això és el que podem observar en el llenç del Sant Pasqual.

El mateix dia de la seva beatificació, i atenent al miracle del qual va ésser protagonista diferents vegades —l'aparició d'una custòdia portada per àngels—, es va adoptar l'escena que caracteritzaria, en endavant, la iconografia de Sant Pasqual: «et désormais il fut toujours représenté dans les églises franciscaines en extase devant l'hostie ou devant le calice que lui présente un ange du haut du ciel».¹⁰ A més, havia de ser mostrat amb les característiques físiques que els biògrafs li atribuïen: estatura mitjana, el front arrugat, calb, els ulls petits i la pell morena, com podem observar en qualsevol representació de Sant Pasqual.

Sant Pasqual es troba en èxtasi levitatori sobre una atmosfera determinada pels contrastos entre els núvols i la llum que apareix al centre —sortint de la custòdia—, i que accentua el caràcter triomfal de l'èxtasi celestial. És aquesta representació del tipus anomenat «saint apothéose»,¹¹ que havia trobat el més perfecte model en la representació de la Immaculada.

El context paisatgista, dividit per la figura del sant, ens transmet els dos passatges més importants de la seva vida: l'activitat pastoral —de quan era un nen—, i la vida monàstica posterior.

Les imatges de devoció popular que representaven figures bíbliques, sants o beats, apareixien acompanyades d'uns atributs

que les caracteritzaven —el lleó, el llibre i el crucifix de Sant Jeroni, una pell de xai i el bastó de Sant Joan Baptista, o la custòdia de Sant Pasqual¹²—. Gràcies a aquests objectes el fidel reconeixia la identitat del sant i, a la vegada, recordava el sofriment i les virtuts exemplars que el convertien en model a seguir. En aquest sentit, les figures es converteixen en arquetips no descriptius sinó representatius.

La santedat, així, és concebuda com un estat més simbòlic que no pas històric. A l'artista ja no l'interessen «els miracles que ha fet el sant al llarg de la seva vida sinó la glorificació com a exemple. El que importa en la concepció dels sants no és el seu casual procés biogràfic, sinó la seva perfecció».¹³

Sant Pasqual és un arquetipus d'oració al Santíssim que el converteix en penitent, i el tema de la penitència, encara que reflectit per artistes italians i francesos, va arribar al màxim esplendor amb les Escoles Espanyoles, on els sants freqüentment es representaven en posició d'orants, agenollats.

Hem de fer referència al llenguatge de les mans que transmet, juntament amb el rostre, la càrrega comunicativa reduïda als signes essencials. Tiepolo i Carducho van representar els seus Sants Pasquals pregant devotament amb les mans juntes. Però el de Badalona, pintat amb els braços alçats i separats del cos, resulta més suggestiu quant a contingut iconogràfic. A més d'ésser una acció simbòlica per donar gràcies —igual que quan apareix amb les mans juntes— era l'oferiment del seu propi «cos físic» perquè Déu, disposant d'ell, enriquis «el seu esperit». «Ce geste de la main ouverte —tal com Ripa el va representar— est, non seulement, un symbole de repentance, mais aussi d'offrande de soi-même».¹⁴

Segons la tradició i les lleis del decòrum, s'havia de representar el sant, agenollat, amb els braços alçats i els ulls humilment



Sant Pasqual Bailón, detall.

abaixats. Però com que el tema que devia despertar la passió dels fidels, era l'aparició miraculosa del Crist Sacramentat, el sant elevava la mirada vers l'objecte, el sol (viril) de la custòdia, que havia estat el centre de la seva vida devocional,¹⁵ i que es converteix en el símbol iconogràfic de la santificació.

La figura del sant sembla provenir de la mà poc resolta d'un pintor, segurament local, de formació autodidacta o a càrrec d'un artista també de segona fila.

El paisatge

El paisatge, que superficialment podríem qualificar d'excusa utilitzada per omplir els buits que ha deixat la figura, i per tant, per contextualitzar-la com si es tractés d'una sobreimpresió sobre un paisatge «a priori», ens ofereix possibilitats interpretatives d'interessant lectura.

La Natura hi està tractada amb una minuciositat de detall que, certament, falta en la imatge del sant. Les pinzellades dels detalls —les flors, les fulles de l'arbre, els reflexos de llum sobre l'herba—, semblen respondre a un interès científicista per la naturalesa, que havien inaugurat els artistes renaixentistes, i que amb el temps arribaria a convertir-se en un gènere autònom, la natura morta.

Al quadre es poden veure un bon nombre de flors, entre les quals s'intenta descobrir, sense sort, l'enigmàtica flor de lis, imatge sensible que representava l'esperit suprasensible de la verge per qui Sant Pasqual professava especial predilecció, i considerada per això el símbol del sant i de la ciutat de València, on va servir de germà franciscà durant molts anys.

Aquesta tipologia i el tractament tècnic (pinzellada) utilitzat s'assembla, per no dir que és idèntic, al quadre del Sant Joan

nen, també provinent de Sant Jeroni, i avui en una col·lecció privada. En ambdós quadres les flors apareixen a la part inferior dreta de la tela, i a més, l'episodi del pastor amb les ovelles és paral·lel al bateig de Crist en la pintura abans esmentada.¹⁶

El paisatge, en la seva aparença d'harmonia bucòlica, sembla prolongar-se en el costat esquerra de l'obra, on observem unes edificacions, potser d'un monestir, separades per xiprers.

El xiprer és l'arbre típic dels llocs de recolliment, com convents o cementiris, és el símbol de la perenne eternitat i virtut a la qual poden arribar els monjos franciscans que caminen meditant per l'ambient assossegat del cenobi.

El tractament d'aquesta natura i la ubicació d'una figura humana en el seu context, sembla continuar la intencionalitat del Renaixement. Però, l'estructura perspectiva està més d'acord amb la creativitat artística posterior, encara que sense construir un punt de fuga (l'horitzó) perquè la magnificació del tema del primer pla, no ho fa possible.

La iconografia eucarística

El terme custòdia s'aplicava, en un principi, a qualsevol recipient que guardés l'Hòstia Sagrada, ja fos copó, calze o arquiolla. Però aquestes tipologies plantejaven l'inconvenient de no poder mostrar el Sacrament als fidels. Com que l'última finalitat de la custòdia era despertar la devoció del poble, a més de lluitar contra les heretgies antieucarístiques, es va fer necessari el disseny d'altre tipus d'objecte que inspirés aquest sentiment. Així, es van concebre en l'art de l'orfebreria, els primers ostensoris amb les formes que avui coneixem.

En un principi la representació plàstica d'aquesta temàtica era només part del dogma històric. En obres posteriors, com el Sant Pasqual, la plasmació transcendeix fins a la «síntesi de l'èxtasi»,¹⁷ amb el tema de la glorificació de l'Eucaristia. Però els assumptes de la iconografia religiosa van més enllà: «*les Mises Miraculoses o les Comunions de Sants*».¹⁸

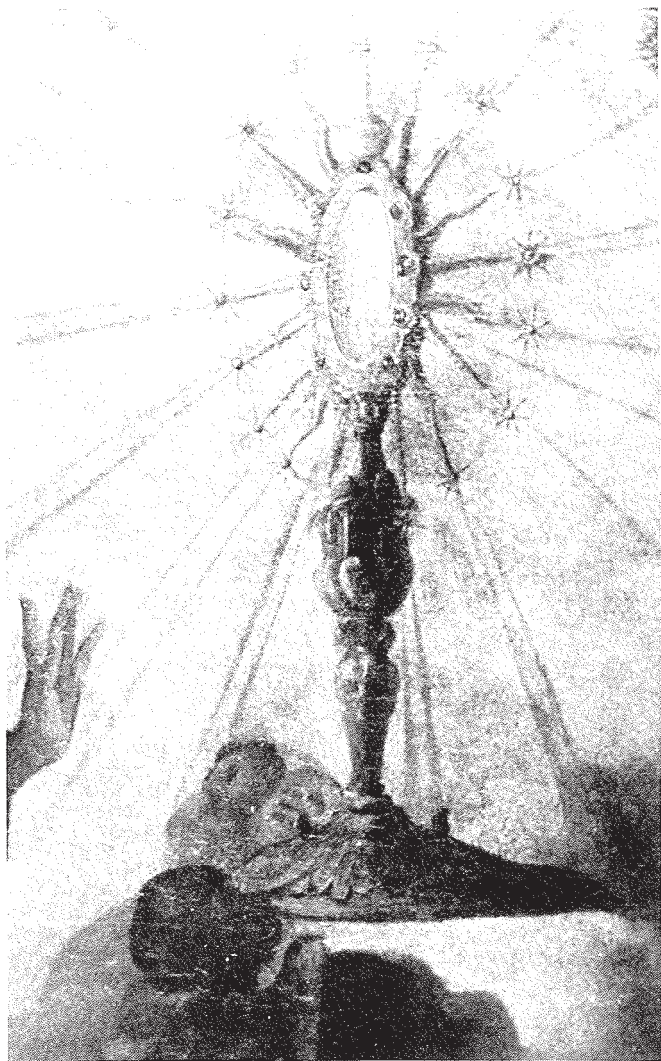
A començaments del XVIII, i a causa de les influències de l'art Rococó, els artistes espanyols opten pel decorativisme en detriment de la religiositat, encara que sense oblidar l'esperit d'exaltació del catecisme del segle anterior.

Tant per al nostre sant com per a molts fidels, la celebració de la missa, es va reduir a una sola acció: l'acte de l'elevació com «*la invitació a l'adoració i a l'acció de fe..., convertint-se en la pràctica pietosa més popular de l'Edat Mitjana i el Renaixement*».¹⁹ Aquest fet religiós va influir de manera determinant la concepció artística barroca.

Respecte a la tipologia, i segons les característiques de l'ostensoiri del quadre, podríem dir que es tracta d'una varietat de la denominada «Custòdia de sol», definida per Trens com aquella que presenta un viril —cercele que conté la Forma Sagrada— envoltat d'una glòria —raigs—, i sostinguda per un peu.²⁰

Observant els detalls de la glòria, li podem atribuir característiques pròpies de l'època renaixentista, especialment pel que fa a la intercalació de raigs rectes i arrissats, que acaben en forma d'estels amb incrustacions de pedreria.

Pel que fa a l'*àstil* —mànc que uneix el sol amb el peu—, la seva talla i la forma agerronada són indicatives d'un estil diferent, més laboriós i recarregat, encara que sense arribar al sùmmum de la manifestació decorativista barroca. Es pot concloure, per tant, que la custòdia sencera és una barreja d'estils artístics diferents.



Sant Pasqual Bailón, detall.

Conclusions

València, el regne on Pasqual va viure molts anys com a germà llec, mantenia relacions protocol·làries amb la Diòcesi de Barcelona —ja l'any 1662 el fr. Ramon Ciurana, prior del convent valencià de l'Esperança, va regalar a la Murtra quadres per a la capella de la infermeria—. Potser és per això que les notícies dels miracles obrats pel sant i de la seva canonització en 1690, es van anar estenent per les parròquies barcelonines. La datació del quadre, així, no podria atribuir-se a un temps anterior a començaments segle XVIII.

La incògnita més important que ens proposa l'obra és: ¿per què la pintura d'un sant franciscà era propietat d'una comunitat jerònima?

Una possibilitat era pensar que, essent possessió franciscana, per algun motiu, va passar als jerònims. Però ni a la ciutat ni als pobles veïns es va instituir cap convent d'aquest orde fins després de l'exclaustració de 1835. La hipòtesi, per tant, no és vàlida.

Una altra alternativa seria plantejar que el quadre, juntament amb altres teles i objectes litúrgics, formés part d'un llegat que algun personatge de la comarca fes al monestir. Però, entre els documents de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, no es troba cap testament amb proves al respecte, encara que no falten les donacions amb inventaris d'obres d'art,²¹ tot i que són d'època anterior a l'execució de la nostra pintura.

També podíem estudiar la tradició devocional del poble de Badalona, per veure si entre la religiositat popular i el tema de l'obra hi havia alguna relació.

En les Cròniques de Sant Jeroni, que J.M. Cuyàs i Tolosa va transcriure, es constata documentalment, per un manuscrit de

1608, la importància que concedien a la comarca, a les dues processons que se celebraven el dia del Corpus —una sortia de l'església de Santa Maria, i l'altra de Sant Jeroni—, per encomanar-se a Déu donant gràcies, o bé demanar-li la lliberació de les calamitats (malalties, incendis...).

En 1604, i mentre Narcís Vergés era profes de la Murtra, *«envaien Catalunya unes malalties que dins dels tres o quatre dies es morien els afectats i se temia de un contagi, perquè sols en Barcelona, en lo espay de tres mesos se moriren pasades de dos mil persones (...) lo que fou causa de succehir cosas, que no succehiren en temps de la peste, i lo Santissim Sacrament hexia de mati i no tornava a fins o mitgdia, i a la tarde tornava a hexir fins al vespre...»*.²²

A partir d'aquest moment, els fidels van mostrar predilecció per assistir a les processons que sortien del convent; tant és així que, segons que ens explica un document del 28 de febrer de 1761: *«quan era prior del convent Francisco Catà, es va plantejar la possibilitat de fondre una custòdia que era excessivament pesada, i per això no podia servir en la professó del dia del Corpus... i era motiu que lo P. Sacristà se valgués de altre reliquiari por collocar lo viricle..., puig sobraba plata en la custòdia vella, se fes un vehicle i custòdia nova de plata, ab los raigs de pedreria ordinaria i que fos tota dorada»*.²³

Fins i tot, el Sr. Dalmau deixà constància al seu testament de la voluntat que, en la processó del Corpus que organitzava l'església de Santa Maria, *«assistissen vuit religiosos Gerònims del Monestir de la Murtra...»*,²⁴ possiblement per donar-li més protagonisme.

A causa de la devoció pel sagrament, no seria gens estrany que, en lloc de donació, el quadre fos una propietat del monestir que no s'utilitzava per treure's en processó sinó com a objecte de pregària per als monjos que habitaven el cenobi.

L'adoració que va demostrar la gent del poble de Badalona per l'eucaristia avala el fet que una imatge d'un sant «de la competència» fos propietat d'un monestir jerònim, més encara si recordem les anecdòtiques relacions que van establir-se entre aquests dos ordes a mitjan segle XV:

—Conten les cròniques que dos àngels vestits de franciscans van fer per al monestir l'obra artística més estimada a tota la comarca, la talla en fusta del Sant Crist.

—En una altra ocasió, els franciscans van anar a la Murtra per afinar l'orgue de l'església.

A més d'això, hem de pensar que el repertori iconogràfic dels jerònims era molt reduït (Sant Jeroni, Sant Joan Evangelista, ...), i per tant no és gens estranya la necessitat de recórrer a d'altres sants, normalment ermitans. Així adoraven també sants aliens a l'orde: la capella dedicada a Sant Bernat o Sant Miquel, la clau de volta representant Sant Jordi...

Al document 2483, apareix comptabilitzat la quantitat de dos lliures donades «*el 1 de janer de 1730 a Pasqual Baylon a bon compte desa soldada*».²⁵ Encara que no especifica el tipus de treball realitzat, potser es tracta del pintor Pasqual Baylon Savall, aquell que va col·laborar en l'execució dels frescos de l'església de Sant Jeroni, i que també, potser, havia fet el Sant Pasqual Bailón (no oblidem la casualitat que eren homònims). A més, és contemporani d'un altre pintor a qui també es podria atribuir el llenç. Es tracta de Jaume Grau, monjo del monestir a l'època de datació del quadre, i que va treballar amb el pintor abans esmentat.

NOTES

1. PUIG, A. *Història de l'art català: Del Renaixement al Barroc*, p. 122.
2. TRIADÓ, J.R. *El Barroc Català*. Actes de les Jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987, p. 154.
3. Un dels primers esdeveniments va ser la invasió napoleònica, produïda l'any 1808 i que es va prolongar fins al 1812, causant un fenomen irreversible: alguns generals de l'exèrcit francès, especialment Nicolas Jean de Dieu Soult, es dedicaren a confiscar, d'esglésies i monestirs, obres per a les seves col·leccions particulars. Durant el període Constitucionalista (1820-1823) els monjos van ser expulsats i els seus béns usurpats; un incendi, va acabar amb part important dels tresors dels monjos, després de ser declarada pel Decret de Mendizábal la dissolució dels ordes religiosos l'any 1835, i posteriorment el monestir patí saqueigs per part del veïnat. Aquestes foren les causes principals de la destrucció dels tresors del monestir i els fets que convertiren aquell lloc en runes deshabitades.
4. Al document núm. 2453 *Llibre Major del Gasto de la Procura del Monasterio de St. Geroni de la Murtra comensat al Janer Añy de 1728*, ens diuen: *Siendo procurador del Monasterio el pare fr. Tribuncio de la Concepcio i prior Pedro Ximeno el dia 18 de octubre de 1731 doni a Geronim Sola Mestre de casas de 10 jornals detraballar deson officio a rao 5 & = 2 tt 5 & (2 lliures i sinch sous)...* (pp. 87v-117).
5. CUYÀS I TOLOSA, J.M. *Resumen Histórico del Monasterio de San Jerónimo de la Murtra*, p. 14.
6. Op. Cit. 1, p. 143.
7. Op. Cit. 5.
8. No tornarem a fer referència a aquest passatge del quadre per tractar-se d'una recomposició total feta en la primera restauració. Per veure més dades sobre les intervencions realitzades en el quadre, em remeto a la fitxa tècnica i a la informació continguda en el meu treball d'investigació *Pintura del Sant Pasqual Bailón*. La importància d'altres aspectes i la reducció de l'espai ens impedeix dedicar-nos-hi més àmpliament.
9. PACAUT, M. *L'iconographie Chrétienne*, p. 19.
10. MALE. *L'Art Religieux*, p. 489.

11. GÁLLEGO, J. Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or, p. 223.
12. La iconografia li havia atribuït també «une bêche de jardinier, une honlette et un troupeau». REAU, L. *Iconographie de l'Art Chrétienne*, p. 27.
13. CAMON AZNAR, J. La iconografia en el Arte Trentino, dins *Revista de Ideas Estéticas*, T. V, núm. 20 (1947), p. 386.
14. Ripa, en la seva representació de L'amor diví, codificà aquest signe, combinació d'arrepentiment i d'ofrena de si mateix: «Un homme regarde le ciel, vers lequel il leve la main droite, tandis que la gauche montre son coeur ouvert; combinaison bien éloquente des deux signes». En Op. Cit. (11), p. 224.
15. Deia Sant Pasqual: «mis ojos siempre miran al señor, pues hecho amante gigantea del Sol Sacramentado, jamás apartaba de él los ojos, i por eso nunca dirigía la vista a cosa alguna, que no fuese muy preciso, y necesario el verla». *Novenario al Santo del Sacramento San Pasqual Baylon*, p. 46.
16. No podem aprofundir més en l'anàlisi d'aquesta part del quadre per la total restauració que va sofrir als anys vuitanta.
17. TRENDS, M. *La Eucaristia en el Arte Español*, p. 222.
18. DE LA ESTRELLA, D. *Místicos franciscanos españoles*, p. 144.
19. TRENDS, M. *Las custodias españolas*, p. 5.
20. Op. Cit. (19) p. 73.
21. Llibre núm. 2480 «Testamento e inventario de los bienes del prior fray Pablo Fuster, secretario de la Inquisición», pp. 8-16.
22. CUYÀS I TOLOSA, J.M. «Cròniques de Sant Jeroni de la Murtra», *Amistat*, núm. 90 (Gener 1978), p. 4.
23. CUYÀS I TOLOSA, J.M., *Llibre V dels Actes Capitulars del Monestir de San Geronim de la Murtra*, p. 50.
24. CUYÀS I TOLOSA, J.M. *La Badalona del segle Divuitè*, pp. 160-163.
25. Op. Cit. 4, p.46v.