

El Retaule de la Crucifixió
del Mestre d'Olot Museu Parroquial de
Sant Esteve d'Olot

Mariona Corominas i Noguera

FONTS:

El retaule de la Crucifixió, obra del Mestre d'Olot, en l'actualitat ubicat en el Museu Parroquial de Sant Esteve d'Olot, ha estat ressenyat per l'historiador olotí Joaquim Danés i Torras (1), qui en el capítol dels retaules gòtics d'Olot ens parla sobre aquesta obra. Igualment tracta la mateixa peça l'historiador americà Rathfon Chandler Post (2).

El mot de "Mestre d'Olot" li ha donat Post al no conèixer-se el veritable nom del pintor. El mot "Mestre" és molt emprat per designar els pintors de finals de l'edat mitjana, car l'anonimat de les obres encara en aquesta època complicava la tasca dels historiadors a l'hora de la catalogació.

HISTORIA:

Les dades certes que tenim sobre aquest retaule en les proporciona J. Danés, car fou ell qui, a l'enderrocar-se la Capella de Sant Miquel de Capsarroca, el setembre de 1936, salvà els dos retaules gòtics: el de la Crucifixió, que estava situat a la Sagristia, i el de la Pietat, en la paret esquerra de la mateixa església, i els traslladà als Magatzems del Museu Municipal, i més tard al Museu Parroquial de la ciutat.

El mateix historiador ens assabenta, que els dos retaules provenien de la Capella del Portal, i que posteriorment els portaren a l'església de Sant Miquel de Capsarroca.

Pel que fa a la ubicació original de l'obra sosté la hipòtesi que el retaule de la Crucifixió va ésser pintat per l'enderrocada es-

1.— J. Danés i Torras: **Preterits Olotins**.

2.— R. Ch. Post: **A history of Spanish painting**.

glésia de la Santa Creu, erigida on “hi hagué la font i el nínxol de la Santa Maria de la Guia” (3), en l'actual plaça Palau, ja que ens diu: “Es evident que tots dos retaules eren d'un mateix altar, el titular del qual fos el Crist clavat a la creu; explicació que lliga bé amb la hipòtesi personal nostra sobre la procedència probable i possible, gairebé segura, d'aquestes peces arqueològiques d'art”.

En primer lloc caldria demostrar que els dos retaules pertanyien a un mateix altar, la qual cosa no és gaire probable, car tots els retaules gòtics presenten gran coherència formal en el conjunt dels seus plafons. En aquest hauriem de suposar, per les dimensions, que el de la Crucifixió deuria estar muntat damunt el de la Pietat; la diferència de temps entre una i altra obra és ben palesa, car mentre que el primer segueix la línia tradicional de la pintura catalana del s. XV, el segon té tendència cap a un naturalisme, marcat pel paisatge de fons, i amb influència de l'escola flamenca, per tant crec que hem de catalogar-los com a dos retaules diferents, però pintats per la mateixa mà.

Un altre factor a tenir en compte és que la taula de la Crucifixió presenta en la part inferior i dretana, senyals d'haver sofert un incendi, fet pel que es pot suposar que la part inferior del retaule va desaparèixer, restant solament, avui en dia, la taula central superior del mateix.

J. Danés ens parla també de la procedència del retaule, ens diu que va ésser pintat per a l'església de la Santa Creu, basant-se en la temàtica de la pintura. Però, el que no va tenir en compte el susdit historiador és que la majoria de retaules de la baixa edat mitjana estan formats per diversos plafons, i que en la taula central superior és habitual representar-hi el tema de la Crucifixió, essent moltes vegades exigència en els contractes (4), però que el veritable tema d'un retaule és el repre-

3.— J. Danés i Torras: *Preterits Olotins*, p. 338.

4.— Fr. Martorell: *Lluís Borrassà*, p. 45, en *La peinture Catalane à la fin du moyen âge*.

sentat en el plafó central i inferior del mateix. Per tant, crec que l'obra en estudi era la taula central superior d'un retaule que podia haver estat pintat per l'església de la Santa Creu, així com, qualsevol altra erigida o reconstruïda després dels terratremols de 1427 i 1428, que derruïren la vila d'Olot.

EL RETAULE:

Una de les parts fonamentals a l'hora de la confecció d'un retaule era la d'elaborar el contracte. En ell s'estipulava el preu de l'obra, normalment en sous barcelonesos; es precisava la qualitat de la fusta; la temàtica de l'obra i la composició dins d'ella; la quantitat i categoria dels daurats; els colors a utilitzar, car alguns d'ells eren més cars que d'altres,... Així mateix, s'obligava a l'entrega del retaule en un termini determinat de temps, i amb l'aggravant que si un dels requisits estipulats no era complert, es podia reclamar i moure un litigi de justícia (5). Normalment eren les institucions públiques les que encarregaven una obra: el municipi, les confraries gremials, comunitats eclesiàstiques,...

El contracte del retaule en estudi és inexistent, bé per la destrucció, o bé per la seva pèrdua (6).

L'estructura perimetral de la taula de la crucifixió és la d'un pentàgon irregular, amb el vèrtex en la part superior. Aquesta estructura és típica en el gòtic, remarcant encara més aquest caràcter, els tres pinacles que sobresurten, dos d'ells restaurats, dels vèrtexs superiors de la taula.

És una obra de petites dimensions. Les altures (del centre de la base a la respectiva superior, i d'un dels vèrtexs de la base a la seva respectiva) són de 1,25 metres i 1,80 m. siguent l'amplada de 0,80 m.

Com qualsevol retaule, la matèria primera que s'ha utilitzat per a la confecció de la taula de la Crucifixió és la fusta. El

5.— Gudiol, J.: **Els Trescentistes** vol. II p. 225.

6.— Dada facilitada per Carme Sala i Giralt.

Mestre es va servir de dues taules encolades pel centre, i les reforçà en la part posterior per un embarrat de tres fustes. Preparada i polida la fusta, es cobria amb una tela de llí o de canemàs per tota la superfície, i a continuació es sobreposaven capes de guix, grolleres les inferiors i fines les superiors; en totes elles es procurava que el guix fos d'alabastre dissolt amb aiguacuit o cola de pells. Es polia la superfície i es dibuixava a grans trets la composició, mitjançant un punxó, de manera que les parts que es devien daurar quedessin ben delimitades (7).

ICONOGRAFIA:

El Mestre d'Olot és un pintor molt personal, malgrat es serveixi de certs amaneraments, encara bastant arcaïcs.

El centre principal de la composició l'ocupa la figura de Crist, crucificat. Als seus peus i en un costat, M.^a Magdalena abraçada a la creu i a l'altre, un grup constituït per: Maria, mare de Crist, sant Joan i M.^a Cleofàs. En un segon pla hi entreveiem les figures dels dos lladres, un a cada costat de Crist, que juntament amb un grup de soldats, situats a la part dretana, completen l'estructuració formal de l'obra.

El personatge principal, Crist, adopta la postura típica del gòtic, el cap lleugerament torçat a la seva dreta i els braços alçats cap amunt. Està clavat a una creu d'aparença forta i massissa i en l'apex duu una inscripció on es llegeix "Inri". L'anatomia de la figura no està gaire ben aconseguida, ja que al cos li manca volum, els braços són massa prims, i les cames estan desfigurades; en contraposició el cap està realitzat curiosament. Duu una cabellera llarga i una corona d'espines, així com al damunt, el seu atribut, el nimbe crucífer. Vesteix amb una senzilla tela de color blanc.

Al peu de la creu, i abraçada a ella, M.^a Magdalena. Procedia de llinatge reial; el seu nom li prové del castell denominat Mag-

7.— Gudiol: idem p. 70.

daló, situat prop de Jerusalem (8). Els seus distintius cabells la fan inconfusible, és característica la representació d'aquest personatge amb uns cabells desmesuradament llargs i arrissats, junt amb un mantell vermellós en les composicions flamenques. La seva cara gaudeix de tranquil·litat i placidesa. Cal ressaltar la cura amb què han estat realitzades les mans i la faç d'aquesta figura. Està coronada per un nímbe de doble soguejat.

Les figures de sant Joan i les dues Maries, mostren, igual que els personatges anteriors, la mateixa expressivitat tranquil·la. Maria, mare de Crist, està agenollada al costat de la creu, mentre que M.^a Cleofàs i sant Joan romanen drets tot darrera d'ella, recolzant, aquest últim, la mà damunt l'espatlla de la Verge.

La cara dels tres personatges és isocefàlica, és a dir, és la mateixa faç, l'única diferència radica en què sant Joan no porta cobert el cap. Duen el mateix nímbe que M.^a Magdalena, així com la indumentària. Porten similars vestits d'ampli vol, que segueixen la moda de principis del s. XV, d'influència borgonyesa (9); el gust pels teixits cars queda palès en la imitació des brocats d'or, de motius vegetals i geomètrics (caulículs), alhora el daurat dels vestits contribueix a donar riquesa al retaule. Per damunt dels vestits, mantells versemblants amb les vores ornamentades en daurats.

Els colors que es devien utilitzar per a la policromia del retaule tenien molta importància. S'estableix en el contracte els colors que el pintor ha de servir-se, així com la qualitat dels mateixos, "colors bones e fines" (10). Els d'ús més corrent eren el blau, el carmí i el blanc, que també foren els escollits en el retaule de la Crucifixió d'Olot, ja que són els que millor combinen amb la rica estofa. Del color vermellós, "carmini" en tenim referència en els contractes des de principis del s. XV,

8.— J. Voragine: **Llengenda Auria** p. 328.

9.— Boehn: **La moda** p. 265.

10.— Gudiol i Cunill: **Els Trescentistes**.

exigint-se moltes vegades que s'utilitzi aquest color per a la vestimenta d'algun personatge principal (11). És probable que en el retaule en estudi s'estipulés aquest punt en el contracte, car veiem com M.^a Magdalena vesteix un mantell de color vermellós, siguent a diferència dels altres ostensiblement més llarg, i amb un tractament angulós en els plecs del mateix, d'influència flamenca. Igualment sant Joan porta el mantell del mateix color que aquesta, segurament per distingir-lo de les dues Maries. Aquest és l'únic que el duu cordat amb un fermall. S'estableix, igualment, la utilització del color blau, es demana que el pintor es serveixi del blau anomenat "atzur d'Alemanya", i d'òptima qualitat.

Generalment aquest blau no s'aplicava totalment pur, encara que així ho exigia el contracte; això comportava que al cap d'uns anys s'oxidés i es transformés en negre. Aquest és el cas del retaule de la Crucifixió, car si en l'actualitat veiem com els mantells de les dues Maries són negres, sabem que els originals eren blaus, per les característiques de l'època. S'ultimava la pintura amb una capa de vernís, malgrat que moltes vegades no era més que clara d'ou.

En un segon pla, hi percebem les figures dels dos lladres, en Gestes i en Dimes. A diferència de la complaença que presenten els personatges principals, observem com en aquests el moviment i l'expressivitat són els factors més peculiars.

L'anatomia dels cossos està ben lograda; el retorçiment dels braços i de les cames, així com la sang que surt dels grans talls, els dóna vivacitat, junt amb la manifestació de dolor de les cares, sobretot la d'en Dimes, ens acosta al realisme. Podem identificar en Dimes pel seu atribut, de la seva boca en surt l'ànima en forma de nen, recollida per un àngel, igualment en Gestes, la qual és recollida per un dimoni (cal remarcar la curiosa aparença d'aquest). Vesteixen de manera semblant a Crist, amb un simple drap fi de color blanc.

Completen la composició un grup de soldats, situats a la

11.— Idem.

part dretana del retaule. J. Danés ens diu que el personatge del centre, el més vell, és un magistrat o sacerdot pagà. Post concretitza al respecte, assenyalant-nos que es tracta del bon centurió, el qual sembla bastant encertat tenint en compte la postura de la figura (qüestió corroborada al tractar aquest personatge en la iconologia). Porta un bastó en una mà, mentre que en l'altra assenyala Crist. Per la vestimenta observem que es tracta d'un individu de rang social més elevat que els altres, ja que duu una casaca sense mànigues, daurada, confeccionada amb la mateixa riquesa que els vestits dels sants, per sota, una camisa de color fosc que el delimita enmig de tant daurat; li cenneix el cos un cinturó que li serveix per guardar l'espasa; cobreix el cap amb un bonet rodó que deixa visible el llarg cabell.

Tant aquest personatge com els altres soldats vesteixen segons la moda del s. XV. El company de la dreta duu una indumentària versemblant, amb una casaca curta i sense mànigues, però sense tanta riquesa; li cobreixen les cames unes polaines, típic a Catalunya (12), i calça sabates altes. Porta un casc de metall, curosament ornamentat amb daurats; les mans cobertes amb guants agafen l'una, una llança i l'altra un escut de forma triangular, adornat amb vorejat metàl·lic.

Resten dos soldats, un situat a l'extrem dret del retaule, duu a la mà una aixà; l'altra entre Crist i el bon centurió, portant una espasa bifurcada molt peculiar i cobrint el cap amb un barret adornat amb una pluma de color rossenc.

El fons de la composició està realitzat amb relleu metàl·lic daurat. El Mestre d'Olot seguint la moda de l'escola catalana de la 2.^a meitat del s. XV prefereix, segurament obligat pel contracte, renunciar a un fons de paisatge o d'arquitectura, per un fons amb més opulència, confeccionat amb estofes d'or. Aquestes eren elaborades mitjançant petits relleus de pasta guixosa, de diverses formes, generalment geomètriques o vegetals; per sobre se li donava una capa de pintura de color ver-

12.— Puiggarí: *Indumentaria española* p. 315.

mellós, denominat bol, que servia per fixar l'or al guix, i finalment es daurava. En el retaule de la Crucifixió, l'autor elabora les estofes amb motius de fullatge de diferents tamanys i formes, sobresortint les siluetes en un camper de puntillat uniforme. Igualment el guardapols ha estat embotit amb daurat. Aquest era un costum més antic que l'anterior car ja es practicava durant la primera meitat del s. XV. El Mestre d'Olot, amant del recarregament ornamental, conclou la decoració amb un estofat de relleu més gros, igualment de motiu vegetal, en la part superior del retaule.

Com ja hem esmentat abans, l'autor de l'obra s'havia de limitar a unas normes fixades en el contracte. Entre d'altres elements es precisava la qualitat dels daurats que havia d'utilitzar el pintor, així s'explicita l'ús d'or fi o de pans d'or per a la confecció dels personatges i per les estofes; i de menys qualitat pel guardapols.

Per les peculiaritats descriptives de l'obra; podem datar-la aproximadament cap a finals de la quinzena centúria.

ICONOLOGIA:

Com molt bé diu Emile Mâle " en el s. XV com en el s. XIII no hi na cap obra artística que no s'expliqui mitjançant un llibre " (13). L'obra literària més coneguda i utilitzada pels nostres pintors gòtics, fou la **Llegenda Àuria**, escrita abans de 1264 pel bisbe de Ginebra, Jaume de Varezze, conegut amb el nom de Voragine. També empraren, malgrat que amb no tanta difusió, la de Landulf de Saxònia, més conegut per Cartoixà, per temes referents a la vida de Crist i de la Verge.

El retaule de la Crucifixió o de la santa Creu, com el seu nom indica, representa la mort de Crist.

L'acció es desenrotlla en el Golgothà, denominat Crani o lloc de Calavera segons els evangelistes. Jaume de Voragine puntualitza la qüestió, "Calvária es propiament de cap d'ome nuu e per ço cor aquí degollave hom los colpables, e per ço

13.— Emile Mâle: *L'art religieuse du XIII siècle en France.*

eren aquí molts ossos de caps escampats, per què era dit aquel loch la Calvària e de les calves" (14).

Crist crucificat, junt amb els dos lladres, en Dimes i en Gestes. "En Dimes qui estave a la sua dreita part, segons que ell diu en l'avangeli d'En Nicodermi. E l'altra ladra fa dampnat, ço es, en Gestes, qui estave en la part sinestra. Ell li donà gloria e l'altra, turment" (15). Alhora podem distingir el bon lladre de l'altre per la representació gràfica de les seves ànimes, en forma d'àngel i dimoni, respectivament.

Al peu de la creu, M.^a Magdalena roman agenollada i abraçada a ella. J. Danés ens identifica aquesta figura com la Verge Maria, i els altres tres personatges com "les tres dones".

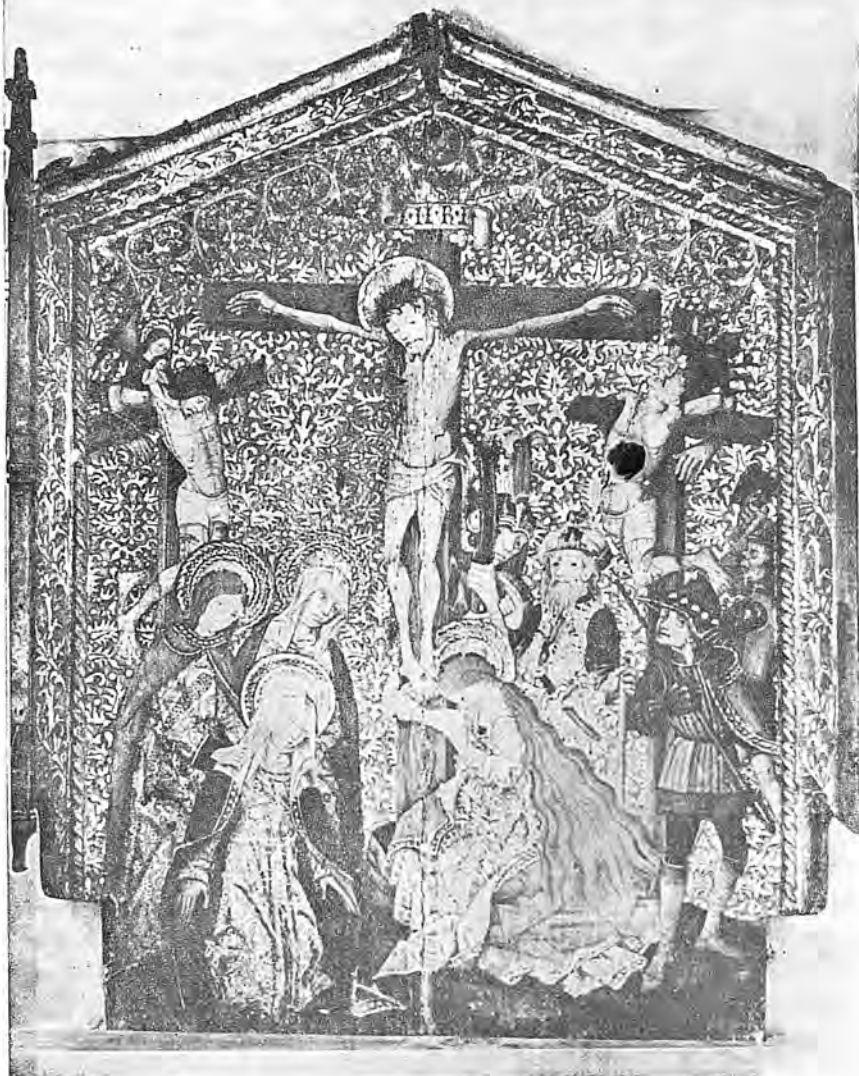
Igual com diu Post, crec que aquesta deducció és errònia, car al llarg de tot el gòtic és molt freqüent aquesta escena, i en particular la representació de M.^a Magdalena, amb unes característiques determinades, i com un dels personatges rellevants d'aquesta època.

En un costat de la creu hi percebem la figura de Maria, mare de Crist, agenollada i darrera d'ella sant Joan que recolza la mà damunt l'espatlla de la Verge, mentre Crist contempla l'escena. A l'altre costat, un grup de soldats; sobresurt d'entre ells el bon centurió. Assenyala a Crist i a la vegada ens mira, estableix una comunicació entre ambdues parts. "Verdaderament aquest era el Fill de Deu" dit per boca del centurió al moment que Crist expirà (16).

14.— J. Voragine: **Llengenda Auria** p. 185, 20.

15.— Idem. p. 182, 20, 25.

16.— Evengelis Mt. 27,54; Mc. 15,39; Lc. 23,47.



Retaule de la Crucifixió—Museu Parroquial de Sant Esteve
Foto Arxiu Mas. Barcelona

APENDIX:

No tenim cap data segura del Mestre que treballà a la nostra ciutat, ni qui era, ni si era d'aquesta contrada o d'una altra, ni els anys que va viure,... tot el que sabem es desprèn dels dos retaules que avui dia resten a Olot: el de la Crucifixió i el de la Pietat (Museu Parroquial de sant Esteve), que realitzà durant la segona meitat del s. XV. Post ens assenyala la possibilitat d'altres obres del mateix mestre. Així ens parla d'una taula de la "Madonna of Mercy" i predela del balneari de les Escaldes (Cerdanya francesa); també del retaule de "santa Eulàlia" a l'esglèsia de Rigarda (situada al sur de Vinçà, entre Bourg-Madame i Perpinyà). Aquestes dues taules tenen moltes afinitats en quant a l'estil, amb les conegudes del Mestre d'Olot, podrien haver estat pintades per la mateixa mà.

Igualment Post ens assenyala dues probables taules més, del Mestre: l'una la "Magdalena" en el Museu Episcopal de Vic (mal catalogada en aquest com a "Santa Llúcia", del retaule de les Abadesses, pintat per Joan Gascó); per les característiques de l'obra no sembla una obra del Mestre olotí, així ho creu també J. Gudiol i Ricart el qual apunta que pot ser una obra del fill de Joan Gascó. L'altre retaule és el de la "Càtedra de sant Pere", també en el Museu Episcopal de Vic, catalogada com de la 2.^a meitat del s. XV i procedent del retaule de sant Pere de Torelló (taula central). Gudiol i Ricart, assegura que no és una obra del Mestre d'Olot.

A més de les obres citades per Post (17), en resta una més, conservada a Filadelfia, propietat del Museu John G. Johnson, que es titula el "Mannà" (18).

17.— Post: *A history of Spanish painting* p. 388, 400.

18.— C. Sala i Giral: *La Pia Almoïna i la Renaixença d'un poble* p. 9.

BIBLIOGRAFIA:

- BOEHN, Max von: **La Moda**. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo a nuestros días. Salvat ed. Barna 1928.
- CASELLAS, Raimundo: **La ornamentalidad en los retablos catalanes**. - Discurso leído en 1909. Academia de Bellas Artes. Imprenta barcelonesa 1909.
- DANES i TORRAS, Joaquim: **Preterits Olotins**. Imprenta Aubert. Olot 1950.
- DURAN i SANPERE; FOCILLON; i demés: **La peinture catalane à la fin du moyen âge**. Conférences faites à la Sorbone en 1931 par M. Duran i Sanpere; H. Focillon; Folch i Torres; Fr. Martorell; Nicolau d'Olwer; René Schneider; Trens; Soler i March. París. Libraire Ernest Leroux. 1933.
- EVANGELIOS APOCRIFOS. Imprenta Saez, hnos. Madrid 1934. Biblioteca de bolsillo, 35. en tomos.
- GUDIOL I CUNILL: **Els Trescentistes**. Tipografia l'Avenç. Barcelona 1906.
- GUDIOL I RNCART, J.: **La pintura gòtica**. Madrid 1955. (Ars Hispaniae, vol. IX).
- MALE, Emile: **L'art religieuse du XIII siècle en France**. Paris 1958.
- MANAULT VIGLIETTI, J.: **Técnica del arte de la pintura o libro de pintura**. Ed. Dossat. Madrid 1959.
- POST, R. Chandler: **A history of Spanish painting**. Harvard Radcliffe fine Arts Series. 1938. Universidad de Harvard. Vol. VII. 1ª part.
- PUIGGARI, J.: **Indumentaria española**: Imprenta de Jaime Sepús y Roviralta. Barna 1890.
- SALA I GIRALT, C.: **La Pia Almoina i la Renaixença d'un poble**. Biblioteca Olotina. Imprenta Aubert. Olot 1971.
- SANPERE I MIQUEL, S.: **Los Cuatrocentistas Catalanes**. Historia de la pintura en Cataluña en el s. XV. Barna. Tipografia l'Avenç 1906.
- SANTA BIBLIA. Dir. Evaristo Martín Nieto. Ed. Paulinas. Madrid 1966.
- VORAGINE: **Llengenda Auria**. a cura de Nolasca Rebull. Olot 1976. Aubert Impresor.