

*EL RETAULE DE LA MARE DE DÉU DEL ROSER D'OLOT*  
*AURORA PÉREZ*



Pau Costa, *Retaule de la Mare de Déu del Roser*. Temple parroquial de Sant Esteve d'Olot.

La constància de l'existència a Catalunya de nombroses confraries del Roser i les obres artístiques que se'n van derivar permet afirmar la importància que va assolir la devoció a la Mare de Déu del Roser en els temps moderns.

L'orde dominic defensava que va ser sant Domènec el difusor de la devoció a la Mare de Déu del Roser i el fundador de les primeres confraries de devots al segle XIII, i Alain de la Roche o Alano de Rupe seria solament el restaurador d'aquesta devoció al segle XV<sup>1</sup>. Però ja al segle XVII els erudits van qüestionar aquestes tesis i van afirmar que la devoció té els orígens al segle XV i el dominic Alain de la Roche és l'inventor, propagador i fundador de la primera confraria a Colònia<sup>2</sup>.

Poc després que es fundés la primera confraria, durant la segona meitat del segle XV, a aquesta ciutat alemanya, a les darreries del mateix segle es va fundar la primera confraria a Catalunya, al convent dominic barceloní de Santa Caterina màrtir<sup>3</sup>. La d'Olot, fundada el 1550<sup>4</sup>, va ser una de les primeres a Catalunya i en segueixen d'altres, però va ser sobretot a partir de la victòria de Lepant que el nombre de devots i confraries va augmentar considerablement a Catalunya, encara que també ho va fer a la resta del món catòlic<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Jaume BARON, *Thresor per als vius i almyner del Purgatori, lo rosari de Maria Santissima...*, Barcelona, Joan Centenè, llibreter. 1741.

<sup>2</sup> Emile, MÂLE, *L'art religieux du XVIIe. siècle*, Paris: A.Clin, éd., 1984, p. 384

<sup>3</sup> Valeri SERRA i BOLDÚ, *Llibre d'Or del rosari a Catalunya*, obra escrita en col·laboració amb Víctor Oliva, Barcelona, Oliva de Vilanova, imp. 1925, p. 18.

<sup>4</sup> Valeri SERRA i BOLDÚ, 1925, p. 28. Vegeu també: Josep M. de SOLÀ-MORALES, «Obras de los escultores Pablo y Pedro Costa en Olot», *Pyrene* (Olot), 2a època, 3, (1962), p. 91.

<sup>5</sup> Valeri SERRA i BOLDÚ, 1925, p. 28.

Aquesta batalla de Lepant va tenir lloc el 7 d'octubre de 1571, dia de la Mare de Déu del Roser, per la qual cosa es va atribuir la victòria a la intercessió de la Verge. Encara el 1925, Serra i Boldú va dir: «Quedà ben marcada la intercessió de la Verge, segons han reconegut els historiadors de tots els temps, de totes les nacions i de totes les tendències»<sup>6</sup>.

La creació d'una confraria comportava el desig i la consecució de tenir capella pròpia per al culte i amb aquesta finalitat, imatges, les quals ben aviat van ser substituïdes per retaules, pintats o esculpits, com també ho feien altres confraries pietoses o les incorporacions d'oficis, i, com a conseqüència, el desenvolupament d'una iconografia de la Mare de Déu del Roser que va tenir el punt de partida en els gravats i després es va estendre a les altres arts. Els gravats van seguir coexistent amb la pintura o l'escultura i van ser molt nombrosos atès que tenien un cost molt inferior, i van permetre una difusió més àmplia i popular del culte, ja que també permetien la impressió dels goigs, cançonetes encomiàstiques i simbòliques a la vegada dedicades a la Mare de Déu del Roser<sup>7</sup>.

Les confraries del Roser admetien tots els que desitjaven entrar-hi, sense limitar ni el nombre d'afiliats ni la seva condició social, i no eren obligats a cap aportació econòmica<sup>8</sup>. Les manifestacions artístiques del culte, nombroses, variades i, moltes vegades, de gran qualitat, a què ha donat lloc aquesta devoció, posen de manifest que les confraries volien emular-se, superar-se les unes a les altres, i això topava sovint amb els escassos mitjans econòmics de què disposaven.

Tot el que hem dit es fa palès en la Confraria del Roser d'Olot, com constata Solà-Morales ajudant-se de la documentació que aporta. El temple de Sant Esteve d'Olot va tenir tres capelles del Roser: la primera, del segle XVI; la segona, més gran que l'anterior, es va construir entre 1698 i 1701, i en fer-se un nou temple entre 1750 i 1763 es va fer també llavors una capella més espaiosa que les altres dues, que és l'actual<sup>9</sup>. Pel que fa a la reedificació de la capella entre 1698 i 1701, es va posar de manifest la necessitat d'ajut econòmic que tenia la confraria per dur-la a terme<sup>10</sup>. Però aquest estat financer no la va deturar, i poc després, el 1704, es va signar un contracte amb l'escultor Pau Costa per a la realització d'un retaule en el termini de tres anys, i, com veurem, si bé l'escultor va complir les estipulacions acordades, la confraria no va respectar els terminis de pagament acordats en el

<sup>6</sup> Valeri SERRA i BOLDÚ, 1925, p. 40.

<sup>7</sup> Aurora PÉREZ SANTAMARIA, «Iconografía de Nuestra Señora del Rosario en Cataluña», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* XXXVII (1989), p. 123-126. Vegeu també aquest article per a les cites anteriors.

<sup>8</sup> Hieronym TAIX, *Llibre dels miracles de Nostra Senyora del Roser, del modo de dir lo Rosari o Psalteri de aquella*, Estampat en casa de Sebastià de Cornellas, 1597, fol. 16. Vegeu també: Jaume BARON, 1741, p. 3. Aurora PÉREZ SANTAMARIA, 1989, p. 123.

<sup>9</sup> Josep M. SOLÀ-MORALES, «Obras de los escultores Pablo y Pedro Costa en Olot», *Pyrene* (Olot), 2a època, 3 (1962) p. 91-92, 4 (1962), p. 114.

<sup>10</sup> Josep M. SOLÀ-MORALES, 3 (1962), p. 91-92.

contracte<sup>11</sup>. El retaule que van encarregar és un retaule ambiciós, és a dir, de grans dimensions: hi ha esculpits els quinze misteris del Roser, i es complementen amb bastantes figures, o sigui que comportava bastant treball escultòric. A més, el van encarregar a un escultor que hi anava de lluny, la qual cosa sempre augmenta el cost d'un retaule, bé sigui pel transport de material o peces, bé pel fet de «*donarli casa y habitació franca per ell y sa familia*», com s'estipula en el contracte<sup>12</sup> i era pràctica habitual en aquests casos. També es pot deduir que volien un retaule de qualitat artística. Pau Costa ja havia començat a treballar per indrets gironins i ja devia gaudir d'acreditació perquè, i d'acord amb la documentació trobada fins ara, des dels primers anys del segle XVIII va començar a tenir cada any més contractes i de més importància.

## Formació de Pau Costa i consideracions sobre l'obra anterior a 1704

Pau Costa és avui un escultor conegut i acreditat i, com hem dit en més d'una ocasió, si bé s'han perdut moltes obres seves, com de tants altres escultors, ha tingut la sort que s'han salvat algunes de les més significatives<sup>13</sup>. Martinell, primer gran estudiós del barroc català, com ho corrobora a *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya II. El barroc salomònic (1670-1730)*, el considera una figura preeminent d'aquest període<sup>14</sup> i aquest retaule del Roser «com precedent dels dos magnífics retaules del mateix autor que esmentarem a continuació»<sup>15</sup>. Eduard Junyent és també un investigador de referència i consulta obligada a l'hora de fer qualsevol estudi tant de Pau Costa com d'altres escultors i arquitectes vigatans<sup>16</sup>. I fonamental per a posteriors estudis del retaule va ser l'aportació documental tant del retaule com de la confraria, documentació que va donar a conèixer Josep M. Solà-Morales. La del retaule va permetre saber amb certesa qui n'era l'escultor, el cost del retaule i altres condicions econòmiques i laborals; la

<sup>11</sup> ACO not. Gaspar Clapera, 1704, re. 1131, fols. 11-14. Publicat per Josep M. SOLÀ-MORALES, 4 (1962), doc. I, p. 117-118.

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> Aurora PÉREZ SANTAMARÍA, «El escultor Pau Costa y el arte italiano», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXX (2000), p. 261.

<sup>14</sup> Cèsar MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya, II. El barroc salomònic (1670-1730)*. Barcelona: ed. Alpha, 1961, p. 117.

<sup>15</sup> Cèsar MARTINELL, 1961, p. 76. Els retaules que esmenta a continuació són els majors d'Arenys de Mar i Palafrugell, p. 76 i ss.

<sup>16</sup> Eduard JUNYENT, «L'escultor vigatà Pau Costa», *Vic (Vic)*, 1972, sense paginar.

que fa referència a la confraria, comitent de l'obra, la situen en el seu context socioreligiós<sup>17</sup>.

Farem referència a alguns aspectes professionals de Pau Costa, abans de la contractació del retaule del Roser d'Olot, que considerem directament o indirectament relacionats amb l'obra d'Olot.

Com a escultor es va formar al taller manresà de Pau Sunyer, sens dubte un dels millors tallers del moment. L'investigador Josep M. Madurell en un article sobre el culte a sant Ramon Nonat i algunes obres artístiques en relació amb aquest «*La capilla de San Ramón Nonat del castillo de Cardona y el retablo mayor del santuario del Portell*»<sup>18</sup>, esmenta Pau Costa com a testimoni de la fiadora de Pau Sunyer, la seva pròpia muller, en els documents del contracte per esculpir el retaule de la capella de Sant Ramon Nonat<sup>19</sup>. Aquest fet, juntament amb els termes que se'l cita, ens va portar a la conclusió, ja el 1988, és a dir, des del primer treball que vam dur a terme, que Pau Costa es va formar al taller de l'escultor Pau Sunyer<sup>20</sup>. Bastant més tard, Carles Dorico en l'article *1663-1692. Els anys de joventut de l'escultor vigatà Pau Costa*, publicat el 1996, aportava nova documentació d'aquesta etapa de formació de l'escultor<sup>21</sup>. Al nostre parer, el que té més interès d'aquest article de Dorico és que dóna a conèixer una obra de joventut de Pau Costa que no estava documentada fins aleshores i que a més es conserva: el retaule de Sant Isidre de Sant Julià de Vilatorrada<sup>22</sup>. Per la documentació sembla que el 1690 el retaule ja estava acabat, o sigui que devia ser de les primeres

<sup>17</sup> Josep M. SOLÀ-MORALES, «Obras de los escultores Pablo y Pedro Costa en Olot», *Pyrene*, 2a època, (1962) núm. 3, p. 91-98, núm. 4, p. 114-119, (1963) núm. 5, p. 159-167. Solà-Morales destaca el sentit crític de Miquel Llosas, el qual, uns anys abans que Solà-Morales trobés el contracte del retaule, ja va deduir, per comparacions formals amb altres retaules de Pau Costa, que aquest havia de ser-ne l'escultor. Nosaltres també hem trobat interessant l'article de Llosas, per aquesta i altres raons, de les quals parlarem més endavant. Vegeu: Miquel LLOSAS, «Un retablo de maravilla», *Momento*, 129 (1953), sense paginar.

<sup>18</sup> José M<sup>a</sup> MADURELL MARIMÓN, «La capilla de San Ramón Nonat del castillo de Cardona y el retablo mayor del santuario de Portell», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXXVIII (1965), pp. 281-307.

<sup>19</sup> José M<sup>a</sup> MADURELL MARIMÓN, (1965) p. 285.

<sup>20</sup> «Pau Costa, jove escultor, que fa de testimoni de Pau Sunyer en la seva obra de Cardona, el 1682. Això ens indica que es devia formar al taller dels Sunyer, a Manresa. Aleshores, en Pau Costa tenia 18 anys». Vegeu: Aurora PÉREZ SANTAMARIA, *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.)*. *Projecció a Girona*, Lleida: Editorial Virgili & Pagès, 1988, p. 101, i també p. 122, apèndix documental núm. 303 i p. 20.

<sup>21</sup> Carles DORICO i ALUJAS, «1663-1692. Els anys de joventut de l'escultor vigatà Pau Costa», *Ausa* (Vic), 136 (1996), p. 11-37. Però aquest autor presenta com una aportació exclusivament seva la presència de Pau Costa al taller de Pau Sunyer, quan la seva base documental és la de l'esmentat article de José M<sup>a</sup> Madurell (vegeu nota 18) i cita els documents publicats per Madurell. Vegeu p. 14-15 i nota 14 de l'article de Dorico. I coneix les nostres conclusions, ja que esmenta poc després l'obra en la qual arribem (vegeu nota 20) i Dorico aquest article a la p. 20.

<sup>22</sup> Carles DORICO i ALUJAS, (1996), p.19-26 i doc. p. 36-37.

obres de Pau Costa. Ja s'hi observa un bon domini de l'art escultòric tant en les figures en alt relleu dels angelets músics com en els relleus dels miracles de sant Isidre. Ja tornarem a parlar d'uns i altres en tractar el retaule del Roser.

Una fita important en la trajectòria professional de Pau Costa són els seus retaules de l'església del convent de Santa Teresa de Vic. D'aquests, el que ens ha arribat és el retaule major, que actualment és doblement important: d'una banda, per la seva pròpia vàlua; de l'altra, pel fet de ser l'únic gran retaule major barroc que ens ha arribat fins avui de la ciutat de Vic. El Dr. Junyent li va dedicar un article en el qual feia també referència als retaules menors del creuer, que van ser destruïts el 1936<sup>23</sup>. Precisament per aquest fet, el de ser l'únic gran retaule major conservat a Vic, Junyent lamentava no haver trobat el seu contracte, i això que n'havia trobat molts d'altres. El vam trobar nosaltres: constatava que era obra de Pau Costa i que aquest havia estat contractat el 1703<sup>24</sup>. Fins al 1996 va ser l'obra més antiga conservada de l'escultor<sup>25</sup>. La qualitat artística del retaule evidencia que ja era una obra de maduresa i, juntament amb els altres retaules menors d'aquesta església, posa de manifest de manera clara que aquest artista havia entrat en contacte amb l'art italià<sup>26</sup>. Com ja vam dir<sup>27</sup>, al convent de Santa Teresa de Vic a partir de 1700 es du a terme una important obra artística a l'església: la renovació del retaule major i la realització de quatre retaules menors<sup>28</sup>, dos a cada braç del transsepte, que constitueixen un conjunt unitari tant en l'ordre formal com en l'iconogràfic. Les influències italianes es troben tant en pintures com en escultures, i com que és segur que les escultures són obra de Costa, ens referirem a aquestes. En el conjunt de Vic les influències italianes són paleses sobretot en els grans àngels del retaule major i dels menors, influències dels pintors Carlo Maratta i

<sup>23</sup> Eduard JUNYENT, «El retaule major de l'església de Santa Teresa», *Vic (Vic)*, (1966), sense paginar.

<sup>24</sup> AEV (Arxiu Episcopal de Vic), Curia Fumada, not. Domènec Solermoner, 1703, fols. 65-66. Document publicat per Aurora PÉREZ SANTAMARIA, 1988, doc. 227, p. 554-556. Vegeu també PÉREZ SANTAMARIA, o.c., p. 123.

<sup>25</sup> Carles DORICO i ALUJAS, (1996), p. 11-37.

<sup>26</sup> Aurora PÉREZ SANTAMARIA, «Influències italianes en el convento de Carmelitas de Vic», *El Mediterráneo y el Arte Español (Actas del XI Congreso del C.E.H.A. Valencia 1996)*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Generalitat Valenciana, 1998, p. 499-502. Als anys 90 Pau Costa va treballar tant a Vic i altres indrets d'Osona com al Berguedà, i ja als inicis del segle XVIII (1701 i 1702) hi ha documentació d'obres a terres gironines. Vegeu: Eduard JUNYENT, «L'escultor vigatà Pau Costa», *Vic (Vic)*, (1972), sense paginar; Carles DORICO i ALUJAS, «L'escultor Pau Costa a Berga i la seva comarca», *D'Art* (Barcelona), (1994), p. 295-324. Però en les obres d'aquest període de les quals es conserven fotografies d'arxiu, retaules majors del santuari de Corbera i del monestir de Sant Pere de la Portella, no es fan paleses les influències italianes que trobem després.

<sup>27</sup> Aurora PÉREZ SANTAMARIA, 1998, p. 499-502.

<sup>28</sup> Per a titulars i comitents dels retaules, vegeu: Eduard JUNYENT, (1966), sense paginar. Per a escultors dels retaules menors, vegeu: Aurora PÉREZ SANTAMARIA, «Una nueva aportación a la obra del escultor Pau Costa», *B.S.A.A.* (Valladolid) LVI (1990), p. 554-559 i II làm.

Guido Reni, però especialment del primer. Pensem que aquesta influència devia arribar-li a través d'Iu Cassanyes i Emmanuel Bojons, clergues, doctors en ambdós drets, en estreta relació amb el convent i que van sufragar part de l'obra artística<sup>29</sup>.

## Contractació i pagaments del retaule del Roser

El contracte per a l'obra escultòrica del retaule es va signar el 16 de gener de 1704<sup>30</sup>. D'una part, el prior, els pabordes i els membres del Consell de la Quinsena de la Confraria del Roser, i de l'altra, l'escultor. Dels acords que hi figuren destaquem, per part de l'escultor, el compromís que respectarà la traça del retaule que els ha presentat i que el realitzarà en tres anys. La confraria es compromet a pagar-li 2.000 lliures en els terminis que especifica, a pagar també la fusta necessària per realitzar tot el retaule i el transport d'aquesta, així com a donar casa franca a l'escultor i família mentre siguin a Olot.

La confraria incompleix els seus acords econòmics i fins set anys després no acaba de pagar a l'escultor<sup>31</sup>. Uns documents notarials de l'Arxiu Episcopal de Vic (AEV) ens van permetre conèixer tant la dilació de la confraria a pagar a l'escultor com un dels procuradors de Pau Costa. Es tracta de Genís Monsech, fuster de Torelló, en el qual l'escultor va delegar com a procurador seu el cobrament del que la confraria li devia, qüestió a la qual vam dedicar cert detall, a més de publicar els documents que ens el van donar a conèixer<sup>32</sup>. Un d'ells, el que correspon a l'època de 8 de gener de 1714, és interessant perquè, si el deute havia de finir dos anys després d'acabat el retaule, o sigui, el 1709, aquest s'havia perllongat molt més<sup>33</sup>. Però més interessant és encara una altra època a Pau Costa del seu procurador Genís Monsech, perquè hi ha el detall dels retaules a què correspon cadascuna de les quantitats rebudes. El rebut és signat a Sant Feliu de Torelló, per la qual cosa és obvi que l'escultor estava treballant en el retaule d'aquest municipi. Les quantitats rebudes corresponen als retaules d'Olot, del

<sup>29</sup> Aurora PÉREZ SANTAMARIA, 1998, p. 499, 500 i 501.

<sup>30</sup> Vegeu nota 11.

<sup>31</sup> ACO not. Gaspar Clapera, 1707-1709, reg. 1133, fol. 79. Publicat per Josep M. SOLÀ-MORALES, o.c., *Pyrene*, 2a època, 5 (1963), doc. VI, p. 159. En aquesta època es posa de manifest que el retaule ja és acabat «*pro fabricatione dicti retabuli iam finiti et positi...*». SOLÀ-MORALES aporta també una sèrie de documents municipals corresponents a quantitats subvencionades per la universitat de la vila amb la finalitat de contribuir a pagar el retaule. Vegeu: o.c. *Pyrene*, 2a època, 4 (1962), docs. II a V, p. 119; i 5 (1963), docs. VII i VIII, p. 159.

<sup>32</sup> De Genís Monsech com a procurador de Costa, en fem referència amb cert detall. Vegeu: Aurora PÉREZ SANTAMARIA, 1988, p. 45.

<sup>33</sup> AEV, Curia fumada, not. Domènec Solermoner, 1714, fols. 8-9. Document publicat per Aurora PÉREZ SANTAMARIA, 1988, doc. 266, p. 583.



qual havia de ser l'últim pagament, però com acabem de veure no va ser així; les altres, als d'Arenys, Torelló i Palafrugell. Ens posa de manifest que és un escultor que està realitzant obres importants, allunyades unes de les altres, per la qual cosa necessitava procurador i es cotitzava cada cop més<sup>34</sup>.

La dauradura del retaule no es va contractar fins al 1719 i la va permetre un llegat. Carles Dorico ha estudiat aquest aspecte que suposa que un retaule estigui totalment acabat<sup>35</sup>.

## El programa iconogràfic del Roser

Aquest retaule, com ja hem dit, és bastant complet, ja que s'hi representen els quinze misteris i, al mateix temps, respon als models més característics de les representacions iconogràfiques del Roser dels segles XVII i XVIII que tenen algunes diferències amb les anteriors<sup>36</sup>. A més de complet, és un retaule d'una gran riquesa iconogràfica, ja que al fet que hi siguin representats tots els misteris del rosari, s'hi afegeix un nombre important de sants, la majoria dels quals, de ple volum i pertanyents a l'orde dominic.

A partir del segle XVII la influència del convent dominic de Santa Caterina màrtir de Barcelona és, al nostre parer, encara més important que al segle anterior. Així, al retaule que la Confraria del Roser té a l'església d'aquell convent es representa la Mare de Déu del Roser flanquejada per sant Domènec de Guzman i santa Caterina de Siena agenollats. La Verge lliura el rosari a sant Domènec; el Nen, a santa Caterina. El rosari és originalment de roses, d'aquí el terme rosari, però des del segle XVII amb freqüència és de denes, com en aquest. Constitueix l'expressió plàstica de la devoció que es manifesta en el rés de les cent cinquanta avemaries, deu per cada misteri, tantes com denes té el rosari. Si bé les confraries no exigeixen cap contribució econòmica, com ja hem dit, el confrare que no resi

<sup>34</sup> Pel que fa al retaule d'Arenys, el degué acabar llavors, i quant al de Palafrugell, si després de signar el contracte el 1708 l'havia començat, devia fer molt poc, perquè el 1710 se signa un altre contracte en què s'acorden canvis substancials que afecten el retaule des del sòcol. D'acord amb el contracte de 1708, el retaule havia de seguir el model del de Cassà, que tenia tres carrers; el contracte de 1710 estipula que el retaule segueixi la traça del d'Arenys, que té cinc carrers, com tindrà també el definitiu de Palafrugell. El document on es troba el citat rebut signat a Sant Feliu de Torelló és: AEV not. Francisco Reverter, reg. 237, 1709, fols. 384-385. Document publicat per Aurora PÉREZ SANTAMARIA, 1988, doc. 229, p. 556-557.

<sup>35</sup> Carles DORICO i ALUJAS, «La dauradura del retaule del Roser, de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot», *Annals 1994* (1994), p. 105-132.

<sup>36</sup> Aurora PÉREZ SANTAMARIA, 1989, p. 121-142.

totes les setmanes les cent cinquanta avemaries i els quinze parenostres no gaudirà del perdó ni de les indulgències<sup>37</sup>.

Aquesta representació iconogràfica influirà, en primer lloc, en els gravats de goigs o altres manifestacions religioses i també, possiblement a través del gravat, en retaules catalans del Roser, com és el cas del d'Olot, en el qual trobem, en el motiu iconogràfic principal, una adaptació bastant fidel.

Abans d'entrar en els misteris, volem destacar la presència d'una sèrie de sants, en imatges de ple volum, situats als intercolumnis del primer i segon cos del retaule, llevat de sant Tomàs d'Aquino i sant Vicenç Ferrer, els quals es troben a l'àtic, i aquests són en alt relleu i de mig cos. Creiem que el fet de col·locar-los a l'àtic ha estat una qüestió de preeminència, com a sants molt destacats de l'orde dominic: sant Tomàs porta dos dels seus atributs més representatius: el llibre, atribut de doctor, i el sol radiat al pit, atribut de la llum que expandeix amb la seva doctrina fruit de la saviesa<sup>38</sup>. Davant per davant de sant Tomàs, sant Vicenç Ferrer, considerat un gran orador a l'orde dominic, té el braç alçat com disposant-se a predicar.

Els sants del primer cos o pis són sant Joaquim i santa Anna, pares de Maria, els quals flanquegen la fornícula on hi ha la seva filla, sota l'advocació de la Mare de Déu del Roser. Als intercolumnis dels dos carrers laterals, al costat de l'Evangelí (esquerra de l'espectador) i entre els misteris de l'Anunciació i l'Adoració dels Pastors, hi ha la figura de sant Bernat. Vesteix l'hàbit blanc del Cister i porta com a atributs el bàcul d'abat i el llibre de la Regla. A l'intercolumni del costat de l'Epístola (dreta de l'espectador), i per tant entre la Visitació i la Presentació del Nen al Temple, hi ha sant Bru. Vesteix l'hàbit dels cartoixos. Se l'identifica per l'àmplia llenca de l'escapulari, que es veu a la dreta<sup>39</sup>. No hi ha relació directa entre aquests dos sants, sant Bernat i sant Bru, i la Mare de Déu del Roser. Podria tractar-se de sants als quals la confraria del Roser tingués devoció.

Al segon cos tots els sants que hi ha pertanyen a l'orde dominic: als intercolumnis del carrer central, a la banda de l'Evangelí, sant Ramon de Penyafort, el qual a més de ser dominic és català i religiós del convent de Santa Caterina màrtir de Barcelona, raó per la qual es troba amb molta freqüència en els programes iconogràfics dominics catalans, començant pel seu propi convent. Porta els seus atributs més habituals: a la mà dreta, la clau de penitenciarí a Roma, i a l'esquerra, el Llibre dels Decretals. A la banda de l'Epístola, santa Rosa de Lima, la qual és representada amb l'Infant Jesús als braços, la representació iconogràfica més

<sup>37</sup> Aurora PÉREZ SANTAMARIA, 1989, p. 123-124, 128.

<sup>38</sup> Aurora PÉREZ SANTAMARIA, «Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 5 (1990), p. 31-54.

<sup>39</sup> Juan FERRANDO ROIG, *Iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones Omega, 1950, p. 61, 65.

habitual de la santa. De recent canonització, el 1671, a més de ser santa dominica és la primera santa d'Amèrica, i des de la canonització tindrà, de seguida, representacions iconogràfiques a Catalunya, les primeres al convent de Santa Caterina màrtir de Barcelona<sup>40</sup>. I també santes entre els carrers laterals. La del costat de l'Epístola és santa Agnès de Montepulcià, fundadora i abadessa, segons la tradició, del convent italià de Montepulcià, i porta com a atribut el bàcul d'abadessa. Se l'associa moltes vegades a altres dues santes dominiques: santa Caterina de Siena i santa Rosa de Lima<sup>41</sup>, com s'ha fet en aquest retaule del Roser. La de la banda de l'Evangeli ha de ser també santa o beata de l'orde, ja que va habillada amb els hàbits corresponents<sup>42</sup>.

Pel que fa als misteris, l'ordre de col·locació també té raons iconogràfiques. Originalment hi havia una ordenació estrictament cronològica (goig, dolor, glòria) en sentit ascendent, tal com seria el primer model a Catalunya, un retaule pintat gòtic, de finals del segle XV, obra de la primera confraria del Roser, fundada al convent de Santa Caterina màrtir de Barcelona. Si bé va desaparèixer aviat perquè va ser substituït per altres, d'acord amb els canvis de gust, segons Serra i Boldú el gravat de fra F. Domènech, datat el 1488 i conservat, derivaria d'aquest retaule, la qual cosa ens permet conèixer l'ordenació inicial<sup>43</sup>.

El canvi iconogràfic que porta a la inversió entre els de goig i els de dolor, segons el qual els de dolor passen a ubicar-se al bancal, el trobem, en termes generals, als retaules del Roser des de mitjan segle XVII<sup>44</sup>. I, en realitat, serà una pràctica general també als retaules majors, els quals, no importa quina sigui l'advocació, tenen al bancal escenes de la Passió de Crist, les quals es corresponen amb els misteris de dolor<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> Aurora PÉREZ SANTAMARIA, «El convento de Santa Catalina mártir de Barcelona, santuario dominico», *Patronos, promotores, mecenas y clientes. (Actes, Mesa I)* VII C.E.H.A., Múrcia, 1988, Universidad de Murcia, 1992, p. 543, 546.

<sup>41</sup> Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. G-O*. Tom 2, vol. 4, Barcelona: Ed. del Serbal, 1997, p. 107-108.

<sup>42</sup> Pot tractar-se de santa Ossana de Màntua o les beates Margarita d'Hongria o Margarita de Savoia. Ens sembla més probable que sigui la primera. En cas de ser Margarita d'Hongria, hauria de portar corona reial al cap. Però en cap cas no coincideixen els atributs de la imatge del retaule, llibre i ploma, amb els atributs principals d'aquestes santes. Pot tractar-se, però, d'un atribut menys usual.

Vegeu: Louis RÉAU, o.c.

<sup>43</sup> Valeri SERRA i BOLDÚ, 1925, p. 284 i lám. XXII, en la qual es reproduïx el gravat. D'aquest gravat hi ha còpies a la Biblioteca de Catalunya i a la Secció de Gravats dels Museus d'Art de Barcelona i a la Colección Antonio Correa de Madrid, i no descartem que n'hi hagi en d'altres. Vegeu també: Aurora PÉREZ SANTAMARIA, «Retablos catalanes de Nuestra Señora del Rosario», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)* (Universidad de Valladolid), LIV (1988), p. 309-310, lám. I.

<sup>44</sup> Aurora PÉREZ SANTAMARIA, o.c., 1988, p. 319.

<sup>45</sup> Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», *BSAA*, XXX (1964), p. 8.

I tant el que acabem de dir com la prioritització del carrer central ho trobem en aquest retaule del Roser d'Olot. Per això, tant el més important dels misteris de dolor com els de glòria s'ubiquen al carrer central. No es fa amb els de goig perquè en aquest lloc es troba la fornícula principal amb la Mare de Déu del Roser. I també per aquesta raó el cinquè misteri de goig s'ha traslladat al segon cos, cosa que també obligarà a traslladar el cinquè de glòria, que ho haurà de fer a l'àtic. Això fa que la Coronació de Maria, l'últim i també el més important dels misteris de glòria, com que és a l'àtic a més del carrer central, uneix la preeminència al seu caràcter absolutament celestial que completen els àngels adoradors que l'acompanyen.

## L'obra escultòrica

Es tracta d'un retaule d'una gran qualitat artística, esculpit en el període més creatiu de l'escultor, el decenni 1700/1710. És també un retaule d'una gran unitat, de manera que el que devia ser l'obra del mestre escultor i l'obra de taller queden tan integrades que, a primera vista, no es fan paleses.

Les influències italianes que vèiem immediatament abans en els retaules de Vic es fan en aquest encara més evidents, ja que per primera vegada les trobem no sols en figures, com en els esmentats retaules, sinó també en relleus. En aquests caldrà destacar: figures, composició i sentit de l'espai. Seran, doncs, el pòrtic dels relleus que farà poc després al retaule major d'Arenys de Mar, on, igual que al de Palafrugell o el de la Immaculada de Girona, disposarà d'un espai més ampli per a la representació de l'escena i es farà més evident, a primer cop d'ull, el seu domini del relleu pictòric.

D'altra banda, cal destacar que Pau Costa va saber esculpir relleus en diferents plans des del primer moment, per la qual cosa va acabar sent un dels escultors que millor els aconseguia a Catalunya en el seu moment. En l'esmentat retaule de Sant Julià de Vilatorrada<sup>46</sup>, les escenes de la vida de sant Isidre del bancal del retaule demostren com des del primer moment era especialment hàbil en la consecució de l'espai<sup>47</sup>. Ho era menys en l'equilibri de proporcions entre les figures humanes de més grandària, especialment la de sant Isidre, i la resta de figures o elements dels relleus. Però altres escultors en plena maduresa no ho resolien millor, tenint en compte que l'espai del bancal és reduït. I si comparem aquests relleus de sant

<sup>46</sup> Vegeu notes 21 i 22.

<sup>47</sup> O.c. notes 21 i 22, figures p. 25.

Isidre amb els del bancal d'aquest retaule del Roser, de similars dimensions i que corresponen als misteris de dolor, veurem el camí recorregut per l'escultor. Tot i l'espai reduït, l'equilibri entre figures, altres elements i espai és molt acurat. I es tracta de composicions molt més complexes que les del retaule de sant Isidre. Com per exemple la del Calvari. El Crucificat, nu perfectament modelat, centra tota la composició, molt equilibrada quant a la distribució de figures i elements. A l'esquerra es fa palès el drama de Maria, la Magdalena i una de les santes Maries. I al fons, les muralles i torres de Jerusalem, i al Cel, una glòria amb uns núvols dinàmics i de cercles concèntrics que recorden els dels gravats. A la dreta, la indiferència i el martiri. Llança i estendard marquen diagonals que dinamitzen aquesta part de la composició. Però si bé hem destacat el modelatge del Crucificat, i com Longinos, figura de ple volum, també a totes les altres hi ha molta cura i una sàvia gradació de plans de relleu.

Des del punt de vista formal, tractarem principalment dels relleus i les seves figures més destacades, mentre que farem referències més breus a les figures escultòriques de ple volum. Els relleus més aconseguits i, com és obvi, els que tenen més influència italiana són els corresponents als misteris de goig, que són al primer cos o pis, que és la part del retaule més visible pels fidels o devots i per això sempre és la zona més ben treballada d'un retaule, juntament amb la titular. La influència italiana és més evident en uns relleus que en d'altres, però en les figures, especialment les femenines, i en primer lloc la de Maria, sempre hi és present.

Seguint l'esquema, veiem la ubicació de cadascun dels misteris de goig. Només el cinquè, Jesús amb els doctors, és al segon cos i és, al nostre parer, el menys interessant dels de goig. De manera que tractarem dels que són al primer cos.

El misteri de l'Anunciació és, al nostre parer, un dels relleus més ben assolits tant des del punt de vista formal com des del missatge religiós que es vol trametre.

En primer lloc, hi ha una integració gairebé total entre el món sobrenatural i el real. Gabriel, acompanyat de la cort celestial, Déu Pare, Esperit Sant, angelets flotant i sortint d'entre els raigs i els núvols, fan irrupció, de manera sobtada, en la cambra de Maria, el món real, que quasi desapareix, amb la qual cosa es posa molt èmfasi en el misteri diví. El terra és l'element que ens situa en el món terrenal i que manté la impressió d'espai real. El món celestial és, a la vegada, d'un gran dinamisme. Tots els personatges celestials en diagonals més o menys marcades i els núvols formant unes espirals molt acusades fan la impressió que aquesta irrupció no ha arribat encara al punt final. Els dos angelets que se situen al damunt de Maria recullen el cortinatge del llit com per permetre donar espai a la massa de núvols i àngels que entra i, al mateix temps, per deixar veure aquesta representació, simulant el teatre, en aquest cas celestial. Gabriel respon al model postridentí que,

com Mâle ha estudiat, es presenta agenollat o flotant entre els núvols portant un lliri amb una mà i assenyalant Déu Pare, de qui arriba el missatge, amb l'altra<sup>48</sup>.

El món de Maria és estàtic, reduït a l'essencial, per mantenir el decòrum que postula el cardenal G. Paleotti en el seu *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, publicat a Bolonya el 1582<sup>49</sup>, tot i que els elements del món material, encara que escassos, són refinats.

La figura de l'Àngel respon al mateix tipus dels que acaba d'esculpir a l'àtic del retaule major de l'església de Carmelites de Vic, i ja hem destacat la importància de l'obra que realitza en aquesta església<sup>50</sup>. És possiblement el tipus d'àngel, influït per Reni i Maratta, que més repeteix<sup>51</sup> i possiblement el més ben aconseguit. Pel que fa a la figura de Maria, creiem que es pot inspirar en models d'Albani<sup>52</sup>, pintor més clàssic que els anteriors, però, a la vegada, participa del subtil refinament que trobem en les Verges de Reni. Ultra el refinament de les dues figures principals, Maria i Gabriel, també és acuradíssim l'esculpit de la resta de figures i elements. A la vegada, la gradació de plans de relleu és de gran subtileza, per la qual cosa és un perfecte relleu pictòric.

Del misteri de la Visitació cal destacar les ondulacions barroques, que contribueixen a fer palesa l'expressió dels sentiments de les dues figures femenines, extraordinàriament esculpides i que es fonen en una abraçada. El terra i les arquitectures, de les quals destaquen les escales i la barana, creen un espai versemblant en el qual no hi falta tampoc una representació del món celestial, tot i que molt més discreta que en el misteri de l'Anunciació.

En altres dos misteris de goig, Adoració dels Pastors i Presentació de Jesús al Temple, les composicions són clarament italianes però sense que es puguin relacionar directament amb un model concret, perquè són temes iconogràfics molt repetits amb lleugeres variants per bastants artistes. Però el que sí que és evident és que la figura de Maria és la mateixa en ambdues representacions, i també el fet que aquesta figura està inspirada en un model del pintor Maratta. Aquest model el trobem aquí per primera vegada, però és possiblement el model marattià que Pau Costa repeteix més. Si aquí representa Maria, no el limita a Ella, i poc després el trobarem en el retaule major d'Arenys de Mar, tant en el relleu del Naixement de Maria com en el de la Presentació al Temple en altres figures femenines. Així, en el

<sup>48</sup> E. MÂLE, 1988, p. 201-202.

<sup>49</sup> L'obra de Paleotti va tenir una gran influència en l'art catòlic, ja que estableix els seus criteris sobre les imatges a partir de les directrius del Concili de Trento. Daniel Arasse hi fa referència en tractar dels canvis que es produeixen en les pintures amb la iconografia de l'Anunciació a partir de 1582, any de publicació de l'obra de Paleotti, fins i tot en un mateix pintor. Vegeu: G. ARASSE, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*. París: Hazan, 1999, p. 283 i ss.

<sup>50</sup> A. PÉREZ SANTAMARIA, 2000, p. 271.

<sup>51</sup> A. PÉREZ SANTAMARIA, 2000, p. 269.

<sup>52</sup> A. PÉREZ SANTAMARIA, 2000, p. 271, nota 57.

Naixement de Maria també l'aplica en les figures del primer pla, especialment la que sosté la gerra i la que té a la falda Maria Nena. En el de la Presentació, es tracta de la figura femenina també de primer pla, al peu de l'escala. Però és una figura inspirada en un Maratta que, a la vegada, com en altres ocasions, s'inspira en Reni. En el cas del Naixement de Maria de Maratta, la influència de Reni és especialment important. Vegem si no la corresponent de Reni a la capella de l'Anunciació del palau del Quirinal de Roma: les figures femenines d'aquesta representació són una important font d'inspiració per a Maratta. I ho és també la composició<sup>53</sup>.

Aquesta figura de Maria que per primera vegada va esculpir al retaule del Roser d'Olot és, per tant, d'ascendència reniana i el model femení que Reni va repetir més per representacions de Maria<sup>54</sup>. També el trobem, amb freqüència, en figures de Maria de Maratta<sup>55</sup> i en el mateix Pau Costa: a Olot, a més de les esmentades, la Mare de Déu del Roser, imatge principal del retaule, i al retaule major d'Arenys de Mar, la Maria dels relleus de la seva vida<sup>56</sup>.

Al misteri de l'Assumpció, Maria puja al Cel acompanyada per angelets que surten d'entre núvols i que formen un semicercle dinàmic que envolta l'Assumpta. Els apòstols, a la part inferior de la composició, estan repartits en dos grups, a un i altre costat de la tomba. Uns miren la tomba buida on hi ha un dels símbols més representatius de la Mare de Déu del Roser: roses. Altres, la majoria, miren cap al Cel. Tots semblen estupefactes.

La composició d'aquesta Assumpta la trobem en models italians ja des del Quattrocento. Però seran sobretot els Carracci, especialment Anibal, els que van encunyar aquest tipus d'Assumpta dinàmica i barroca, de la qual van fer diverses versions i la van difondre bastant en gravats. L'Assumpta més coneguda d'Anibal

<sup>53</sup> Stephen PEPPER, *Guido Reni. L'opera completa*. Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1988, figures 32F, 32G.; Andrea EMILIANI, *Guido Reni*, Florència, Giunti/Mondadori, 1988, col. «Art dossier», núm. 27, p. 24-25; Judith W. MANN, «The Annuntiation Chapel in the Quirinal Palace, Rome: Paulo V, Guido Reni and the Virgin Mary», *The Art Bulletin*, (Nova York), LXXV, 1, (1993), p. 113-134.

<sup>54</sup> Per exemple, *Verge de l'Anunciació* de la capella del Quirinal (1610), *Verge amb el Nen* de la Galleria Doria Pamphili (1627), *Verge amb el Nen* del North Carolina Museum of Art (1627-1628) i també *Verge amb el Nen* originalment a Santa Maria Maggiore (1627), o la *Madonna Tanari* (1627-28), aquestes dues obres molt difoses perquè van ser gravades per altres artistes. Vegeu: S. PEPPER, 1988, fig.: 32A, 96, 99, 98 i 101. O també d'altres gravades pel mateix Reni. Vegeu: *The Illustrated Bartsch*, 40 (2), (1982) fig. 4-A (281). Per a la fig. 96 vegeu també: A. PÉREZ SANTAMARIA, 2000, fig. 4, p. 275.

<sup>55</sup> Carlo MARATTA, *Madona amb el Nen i els sants Francesc de Sales, Nicolau de Bari i Agustí*, Ancona, Pinacoteca Comunale. Vegeu: A. PÉREZ SANTAMARIA, 2000, fig. 3, p. 274. O també: *Noces místiques de Santa Caterina*, gravat. A *The Illustrated Bartsch*, 47 (1), (1993) fig. 010 S1. Hi ha una còpia a la Secció de Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), R. 1698.

<sup>56</sup> A. PÉREZ SANTAMARIA, 2000, p. 265.

Carracci és la de la capella Cerasi de l'església de Santa Maria del Popolo de Roma, gravada després<sup>57</sup>. La versió que aquest mateix pintor va realitzar per a l'església de Sant Francesc de Bolonya es va difondre en gravats de G.M. Mitelli<sup>58</sup>, el qual també va difondre models d'Agostino Carracci<sup>59</sup>. Les primeres Assumptes de Reni respondran a aquesta «*gran maniera carracciesca*»<sup>60</sup>. I aquests models d'origen carracciesc, passant per Reni i Maratta, els veurem també en l'obra posterior de Pau Costa i, en primer lloc, en l'Assumpta del retaule d'Arenys de Mar<sup>61</sup>.

El millor dels àngels d'aquest retaule és l'esmentat Gabriel de l'Anunciació. Els altres, si bé són també d'inspiració italiana, al nostre parer no gaudeixen de la mateixa qualitat que el primer<sup>62</sup>. Al sòcol destaquen molt els de cos sencer a banda i banda del retaule. I, en canvi, destaquen menys els de mig cos que es troben a un i altre costat de les grades de l'altar, però potser estan més ben aconseguits que els de cos sencer. La morbidesa d'aquests quatre contrasta amb l'espiritualitat dels àngels que a banda i banda del relleu de l'Assumpta ens criden l'atenció envers el misteri diví. Finalment, els de l'àtic, flanquejant la Coronació de Maria, responen al tipus d'àngels adoradors que ja trobem als retaules de l'església de les Carmelites de Vic<sup>63</sup> i aquí representen la cort celestial que celebra el més gloriós dels misteris.

I els querubins són nombrosíssims en tot el retaule, en general de molta qualitat, molt dinamisme i molta diversitat. I esmentem una altra vegada el retaule de joventut de l'escultor, el de Sant Isidre de l'església parroquial de Sant Julià de Vilatorrada, en el qual tots estan ja molt ben aconseguits, especialment els músics de la predel·la o bancal<sup>64</sup>.

Entre les figures de sants, sant Joaquim, amb embadaliment místic, és un sant que respon a models renians, tot i que la inspiració ha de ser indirecta. I podem

<sup>57</sup> La pintura va ser realitzada per a la capella Cerasi el 1600 o 1601. Vegeu: R. WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid: ed. Cátedra, 1981, p. 68-69; *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano: Electa, 1988, vol. I fig. 611, vol. II, p. 675. El gravat va ser editat per Vincentius Billy a Roma. El gravador és Jean Collin. Hi ha còpia a la Secció de Gravats del MNAC. Vegeu també: A. PÉREZ SANTAMARIA, «Inspiración y creación de Pau Costa en la Inmaculada del retablo de la catedral de Girona», *Lecturas de Historia del Arte. IV. La miniatura y el grabado como fuentes de inspiración y difusión de temas iconográficos*. Vitoria. Ephialte, 1994, fig. 3, p. 279 i 284, nota 8.

<sup>58</sup> *The Illustrated Bartsch*, 42 (1981), fig. 17 (277).

<sup>59</sup> O.c., fig. 18 (277).

<sup>60</sup> A. PÉREZ SANTAMARIA, 2000, p. 263.

<sup>61</sup> A. PÉREZ SANTAMARIA, 2000, p. 265.

<sup>62</sup> A. PÉREZ SANTAMARIA, 2000, p. 268-271.

<sup>63</sup> A. PÉREZ SANTAMARIA, 2000, p. 269.

<sup>64</sup> C. DORICO i ALUJAS, 1996, p. 22 i 23.



posar com a exemples els profetes i el mateix sant Joaquim de l'Anunciació a sant Joaquim de l'esmentada capella del Quirinal <sup>65</sup>.

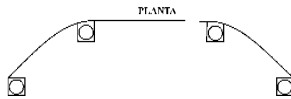
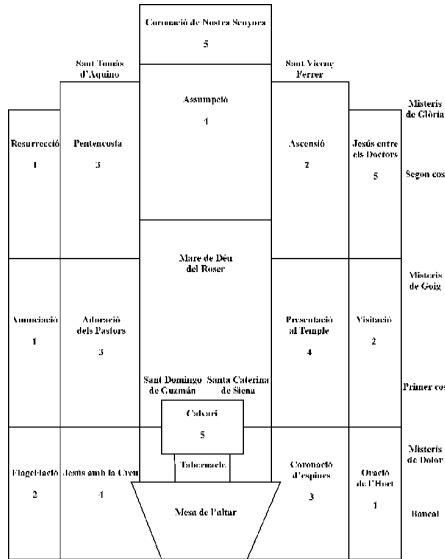
Miquel Llosas va intuir qui era l'autor d'aquest retaule i va escriure, sens dubte, un dels primers comentaris elogiosos, tant del retaule com de l'escultor, vigent encara en alguns paràgrafs: «...tenemos casi absolutamente por cierto que la obra fue talla de a finales del siglo XVII o a principios de la siguiente centuria por el tan célebre imaginero vicense Pablo Costa, que por aquellas fechas realizó una multitud de trabajos similares por las comarcas gerundenses... El altar de Olot, monumento imponderable del barroco catalán, descuella, ahora, con el de Cadaqués y el de Arenys de Mar entre los más notables del Principado... en el cual las rígidas formas arquitectónicas pasan de lo lineal a lo pictórico, y de lo grávido a la cadenciosa vibración de un ritmo musical» <sup>66</sup>.

Barcelona 1-XII-2000

<sup>65</sup> S. PEPPER, 1988, fig. 32H, I, L.

<sup>66</sup> Miquel LLOSAS, 1953, sense paginar.

Esquema del retaule



*El Calvari, detall del retaule.*



*L'Anunciació, detall del retaule.*



*L'Adoració dels pastors*, detall del retaule.



*Presentació de Jesús al Temple*, detall del retaule.



Guido RENI, *Naixement de Maria*, fresc. Capella de l'Anunciació del Palau del Quirinal, Roma.



Guido RENI, *Naixement de Maria*. Capella de l'Anunciació del Palau del Quirinal, Roma.



Guido RENI, *Tondo de la Verge amb el Nen*, gravat. *The Illustrated Bartsch*, 40 (2) (1982) fig. 4-A (281).



Carlo MARATTA, *Noces místiques de Santa Caterina*, gravat. *The Illustrated Bartsch*, 47 (1) (1993) fig. 010 S1.



Giuseppe Maria MITELLI, *L'Assumpció de la Verge* (after Annibale Carracci), gravat. *The Illustrated Bartsch*, 42 (2) (1981) fig. 17 (277).



Guido RENI, *L'Anunciació a Joaquim*, fresc. Capella de l'Anunciació del Palau del Quirinal, Roma.