

Les característiques escultòriques del retaule del Roser, de Santa Maria, van ésser estudiades als nostres FULLS/30 per la Dra. Aurora Pérez Santamaria, que ens presenta tot seguit la interpretació iconogràfica del retaule, complement necessari per fer-ne una valoració total.

ICONOGRAFIA DEL RETAULE DE LA MARE DE DÉU DEL ROSER DE SANTA MARIA DE MATARÓ

La iconografia del retaule mataroní del Roser s'inscriu dins del corrent propi de la seva època, manifestat en retaules i gravats dedicats a aquesta advocació, que es varen influir mútuament, i que eren promoguts pels dominics. A Catalunya, especialment, aquesta influència es feia sentir des del convent de Santa Caterina màrtir, de Barcelona, propi d'aquell orde. Podem seguir l'evolució del corrent des de l'origen (finals del segle XV), fins a les darreries (fi del segle XVIII) (1).

Creiem que en el retaule de la Mare de Déu del Roser de Santa Maria de Mataró, la titular és una figura destacable, no sols des del punt de vista artístic, sinó també des de l'iconogràfic, al qual ens referirem tot seguit.

La Verge sosté a la mà dreta, a més del rosari, un pomell de roses. Trobem sovint el ram de roses en les Verges dels gravats, encara que certament poques vegades a les darreries del segle XVII. En canvi, als retaules és excepcional. I, a més, la túnica que vesteix la Mare de Déu es nua a la cintura amb una rosa.

Però els àngels de les portes del sòcol també porten rams de roses; i en la part central del sòcol, l'escut de la Confraria, sostingut per uns angelets, té tres roses en el seu camp.

La rosa, doncs, símbol per excel·lència de l'advocació del Roser, es troba representada de manera molt àmplia en el retaule de Mataró. La

rosa simbolitza pudor, modèstia i virginitat. La corona de roses (rosari) que la Mare de Déu, segons la tradició, posà sobre el cap del cavaller de Colònia, enllaça amb els inicis de la devoció al rosari. Podia ésser de roses o de denes, però als primers gravats,



Imatge de la Mare de Déu.
Retaule del Roser. Santa Maria de Mataró.

els de les darreries del gòtic, i fins al segle XVII, és amb molta freqüència, de roses. Després les roses aniran desapareixent i més encara als retaules on, com ja hem assenyalat, gairebé no n'hi va haver (2).

Per què, doncs, aquesta important presència de les roses al retaule de Mataró, contractat el 1690, és a dir, a les acaballes del segle XVII?

La Verge del veí retaule de la Mare de Déu del Roser d'Arenys portava també a la mà un pomell. El retaule va ésser esculpit abans que el de Mataró, i, per tant, aquí es devia conèixer (3).

Però, com es poden explicar la rosa a la cintura de la Verge i els rams que porten els àngels del sòcol? És possible que algun gravat anterior inspirés, en aquest sentit, els escultors.

L'escut de la Confraria té tres roses al camp. Els escuts de les confraries del Roser acostumen a tenir a vegades una rosa (retaule de Tiana), però d'altres també tres (retaule del Sant Esperit de Terrassa), i la raó és òbvia, ja que és el símbol per excel·lència d'aquesta advocació de Maria.

La Mare de Déu del Roser porta corona i té nimbe radiat amb dotze estrelles. Corona i nimbe porten les Mare de Déu del Roser de les darreries del gòtic, com la del gravat de fra Francesc Domènech.

Ja trobem les dotze estrelles als retaules de Pujol (com, per exemple, el retaule de la catedral de Barcelona) i en les Verges dels gravats contemporanis (com el gravat d'Abadal de 1670).

Dotze estrelles porta la dona apocalíptica: *I es va veure un gran prodigi al cel: una dona vestida del sol, amb la lluna sota els peus, i sobre el cap una corona de dotze estrelles* (4).

Com assenyala Trens, els autors eclesiàstics identifiquen aquesta dona amb una personificació de Maria (5) i, encara que la major part dels símbols amb els quals l'Apocalipsi la descriu passaran a la Immaculada, altres advocacions, com la del Roser, n'incorporaran algun, com les dotze estrelles, les quals, com indica Trens, segons els autors místics, simbolitzen les dotze tribus d'Israel o potser també els dotze apòstols (6).



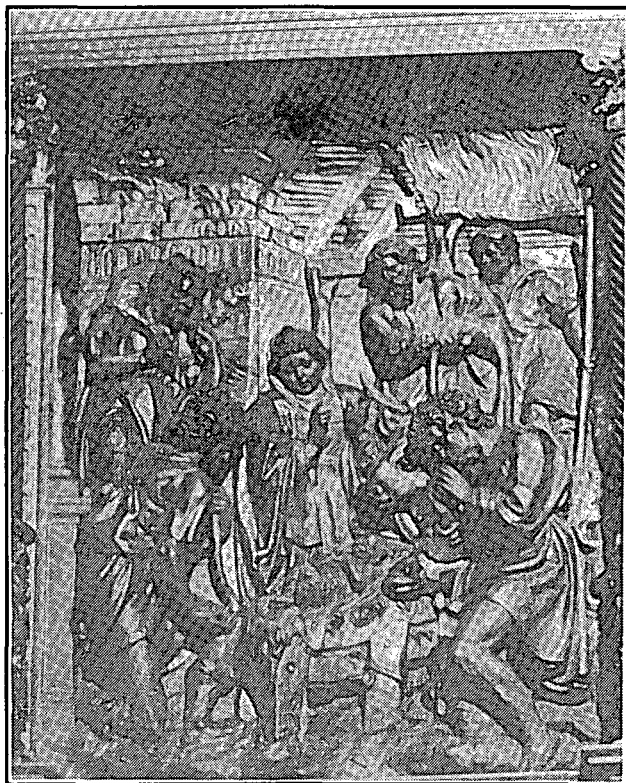
La Mare de Déu del Roser.
Gravat de Fra Francesc Domènech.



La Mare de Déu del Roser.
Gravat d'Abadal (1670).



L'adoració dels pastors.
Retaule del Roser. Catedral de Barcelona.



L'adoració dels pastors. Retaule de Sarrià.

La volta de la fornícula que alberga la imatge titular vol representar el món celestial, pintada de color blau, amb àngels i amb l'Esperit Sant al damunt, situat sobre el cap de Maria. Probablement per influència dels gravats contemporanis del segle XVII. Així ho veiem al gravat d'Abadal.

El retaule de Mataró no incorpora ni sant Domingo de Guzmán, ni santa Caterina de Siena, agenollats, rebent el rosari, a banda i banda de la imatge de la Mare de Déu, com és bastant habitual (7). Però sant Domingo de Guzmán, fundador de l'orde que donà impuls a la devoció del rosari, no hi manca pas. És a l'àtic, a la banda de l'Evangeli. A la banda de l'Epístola, un altre dominic, sant Ramon de Penyafort, el sant de santa Caterina màrtir, convent que tanta influència va tenir a Catalunya, com ja hem assenyalat. Ambdós són clarament identificables perquè porten atributs ben representatius; sant Domingo, la creu de doble traverser i sant Ramon, la clau de penitenciar.

Pel que fa als misteris del Rosari hi són els quinze i, de baix a dalt, la distribució és la següent: dolor, goig i glòria. Aquesta ordenació s'imposà vers la meitat del segle XVII (com a exemple podem esmentar els retaules del Roser de Manresa i



L'adoració dels pastors.
Retaule del Roser. Santa Maria de Mataró.

Castellfollit del Boix), encara que a l'àtic es mantenia el Calvari, tradició que venia del gòtic i que poques vegades es trencà, com va fer Pujol en tres dels seus quatre retaules del Roser. Si bé en dos

d'aquests retaules de Pujol -el de la catedral de Barcelona i el d'Arenys- podem argumentar que només tenen part dels misteris i que precisament el Calvari és un dels que hi manquen, l'argument no és vàlid per al retaule de l'església del Sant Esperit de Terrassa, que té els quinze misteris, que a més és el primer dels retaules del Roser que Pujol esculpí (8) i que, com els abans esmentats, té a l'àtic la Coronació de Maria.

Ara bé, a les darreries del segle XVII acaba aquesta tradició iconogràfica i el Calvari se situa al bancal, conjuntament amb la resta dels misteris de dolor. I a l'àtic tindrem la Coronació de Maria, el misteri de màxima exaltació mariana. El retaule mataroní respon a aquesta distribució iconogràfica.

Però el Calvari vol destacar-se d'entre tots els misteris de dolor i per això es col·loca al carrer central, alterant així la successió temporal. En les representacions anteriors a la fi del segle XVII, quan el Calvari era situat -excepcionalment- de manera conjunta amb els altres misteris de dolor (per exemple el gravat de fra Domènec o al retaule de Pujol de Terrassa), es trobava al cinquè lloc (costat de l'Epístola), ja que es seguia un rigorós ordre cronològic.

El Calvari del retaule mataroní no respon, iconogràficament, al model preferit al segle XVII, que representa només el Crist o bé el Crist, Maria i sant Joan. S'hi troben, a més, la Magdalena i els dos lladres. L'escena, que té més personatges, és d'un evident dramatisme (9).

Al primer cos es troben els misteris de goig, excepte el cinquè -Jesús amb els doctors- que és situat al bancal damunt el Calvari, és a dir, sota la fornícula de la Mare de Déu. És una bona solució, ja que el primer cos només té espai per a quatre misteris, a causa de la presència de la Mare de Déu del Roser al carrer central.

Dintre dels misteris de goig, el de l'Anunciació és el que incorpora el món sobrenatural en un espai més ampli. Gran part de la cambra de Maria, la presència de Déu Pare, de l'Esperit Sant, de l'arcàngel Gabriel i l'enorme massa de núvols en la qual són suspesos. Respon iconogràficament a les directrius del Concili de Trento, com ja vèiem des de les Anunciacions de Pujol (10). I, sens dubte, el misteri de l'Anunciació que Pujol esculpí al

retaule de la Mare de Déu del Roser d'Arenys va influir en els escultors mataronins, tot i que aquests últims van accentuar més que el primer el món sobrenatural, perquè el retaule de Mataró era ja plenament barrocc.

La influència de Pujol també s'aprecia al misteri de l'Adoració dels Pastors. La composició és un cercle al voltant del Nen Jesús, com en les Adoracions d'aquest escultor. Maria i Josep, estan agenollats i inclinats vers al Nen, com al retaule de la catedral de Barcelona. També trobem el pastor amb el xai damunt les espatlles al retaule de Sarrià i al mateix lloc de la composició. Un dels pastors es descobreix quan entra; també un ho fa a l'Adoració del retaule de l'església del Sant Esperit. I, finalment, també s'observa la influència del retaule d'Arenys en el registre celestial on, enmig de núvols, dos angelets sostenen el rètol amb el *Gloria in excelsis Deo* (11).

I aquesta Adoració de Mataró, a la vegada, va poder influir en el mateix misteri del retaule de la Mare de Déu del Roser d'Olot, obra de l'escultor de Vic, Pau Costa, encara que aquest és més barrocc i, per tant, més efectista.

En el misteri de Jesús amb els doctors de la Llei, pot haver-hi influència del gravat de fra Domènec. Les arquitectures i la composició el recorden, amb les diferències evidents que hi ha entre una obra gòtica i una de barroca. Força més espai en aquesta última, la qual cosa permet de col·locar-hi més personatges.

En els misteris de glòria, que es troben al segon cos, llevat de la Coronació, que com ja hem indicat ha passat a l'àtic, hi ha una altra possible influència del gravat de fra Domènec. Es tracta de les petjades dels peus de Crist a la muntanya de les Oliveres en el misteri de la Resurrecció.

Però, als misteris de glòria, hi destaca sobretot l'èmfasi que es dona al trànsit de Maria de la terra al cel, ja que se li dediquen dos relleus; un d'ells plasma la Dormició de la Verge i a l'altre l'Assumpció al cel. Aquest se situa al carrer central, sota la Coronació, per la qual cosa té prioritat. I novament s'altera, com als misteris de dolor, l'ordre cronològic, per situar a les caselles més visibles els tres misteris marians i destacar especialment el de l'Assumpció.

Altres retaulles marianes hispànics tenen també a la vegada la Dormició i l'Assumpció. Però dels catalans que vàrem seleccionar per a l'estudi de l'evolució iconogràfica dels retaulles del Roser, el de Mataró és l'únic que les incorpora totes dues (12). La resta representa solament l'Assumpció. El gravat de fra Domènec només la Dormició. Però no podem excloure que totes dues fossin representades també en algun altre retaule del Roser desaparegut. Almenys hi eren en un retaule no dedicat al Roser, però sí a la Verge, el de la Mare de Déu de la Gleba, obra de Pau Sunyer, en el qual es plasmen, en els sis relleus que té, dues escenes de la vida de Maria i quatre misteris. Al costat de l'Epístola, de baix a dalt, s'hi trobaven la Dormició, l'Assumpció i la Coronació (13).

Pel que fa aquest misteri, en les dues fases, Dormició i Assumpció, els teòlegs postconciliaris són molt reservats. Mâle recull el parer de Sandinus molt estès en l'Església que, a la vegada, es basa en l'autoritat de Baronius: *Sur la mort de la Vierge nous n'avons rien qui ait de l'autorité, car le récit, qui fait rassembler les apôtres autour d'elle à Jerusalem, est, comme l'a dit Baronius avec raison, entièrement apocryphe... Nous ne savons rien non plus de son Assomption, mais elle a été prédite par l'Apocalypse qui parle de la femme s'élevant du désert avec des ailes d'aigle* (14).

Però enfront d'erudits i teòlegs, en el moment que els protestants ataquen el culte marià amb virulència, els ordes religiosos opten per mantenir la tradició i relaten la Dormició i l'Assumpció de la Verge segons la Llegendà Daurada. Els ordes i els fidels catòlics desitgen de veure representat aquest



La Dormició de la Mare de Déu.
Juan de Juni. Catedral de Valladolid.

L'Assumpció de la Mare de Déu.
Juan de Juni. Catedral de Valladolid.



misteri. I això explica que els artistes seguissin la tradició (15).

Aquesta doble representació del misteri en el retaule mataroní ha estat estudiada també per Soler i Fonrodona, que destaca el fet que la Dormició es plasma tal i com la descriu el dominic G. Taix (16). A més volem afegir que el fet que dos àngels i un apòstol portin ciris entronca amb la tradició medieval (17).

La Dormició de la Mare de Déu
(Antoni Riera)
Retaule del Roser.
Santa Maria de Mataró.
(Foto Toni Canal).

A la Dormició és particularment interessant el contrast entre els dos registres inferior i superior. Generalment, els artistes plasmen amb extraordinari recolliment aquesta escena, i així és fet en el registre inferior, però en el superior, dos angelets toquen joiosos instruments musicals, amb la qual cosa es vol manifestar l'alegria que origina la imminent arribada de Maria al cel. Constitueix, a més, la nota barroca d'aquesta escena, iconogràficament tan tradicional.



Al retaule de la Gleva també hi ha el món celestial al registre superior de la Dormició. Però són petits caps d'àngels enmig de núvols i només un angelet és de cos sencer, el que es disposa a col·locar una corona de flors al cap de Maria postrada al llit. El paper dels angelets és, doncs, ben diferent en un i altre relleu.

I si comparem l'escena mataronina amb la magistral Dormició del retaule castellà que és avui a la catedral de Valladolid, obra de Juni, veiem que no hi ha àngels. Aquest relleu, on trobem Maria envoltada dels apòstols en una compacta, però equilibrada composició, com ha assenyalat Martín González, *está transido de paz* (18).

L'Assumpció es caracteritza per la joia. Diversos àngels ajuden Maria a pujar al cel i dos altres angelets, recolzats als extrems del semicercle de núvols que els envolta, toquen també instruments musicals. I els apòstols que eren al costat del llit a la Dormició, tornen a ser a l'Assumpció, al registre inferior, contemplant la pujada de Maria al cel.

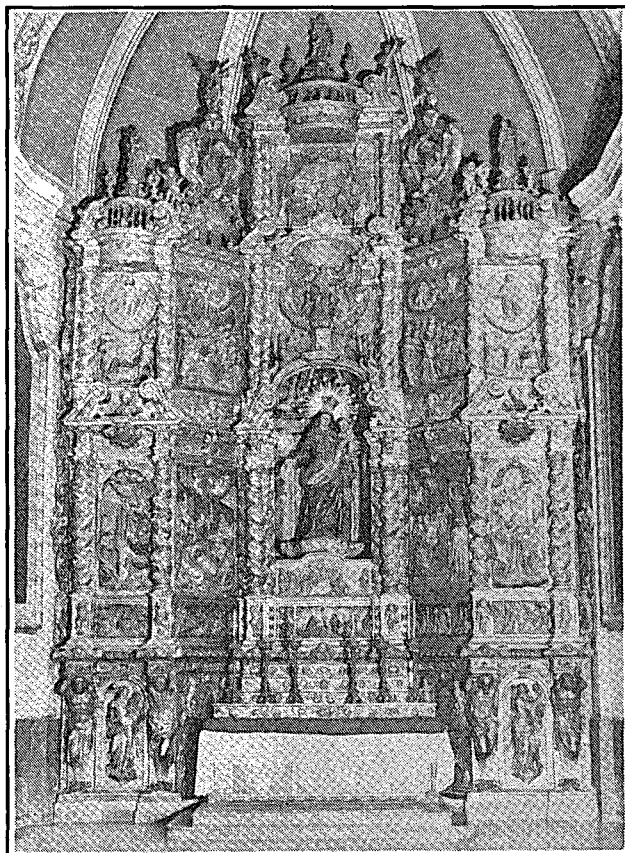
I si tornem a comparar iconogràficament l'Assumpció mataronina amb la del retaule de Juni,



L'Assumpció de la Mare de Déu (Antoni Riera)
Retaule del Roser. Santa Maria de Mataró. (Foto Toni Canal).

veurem que en aquest els apòstols no hi són representats, Maria omple gairebé tot l'espai i els àngels que l'envolten l'ajuden a pujar.

Al misteri que presideix l'àtic, la Coronació, el Pare i el Fill, en presència de l'Esperit Sant,



Retaule del Roser.
Santa Maria de Mataró.

col·loquen a Maria la corona acompanyada del nimbe radiat i les dotze estrelles que també té la imatge titular.

Al retaule del Roser de Mataró, a més d'emfasitzar el pas de Maria de la terra al cel - qüestió a la qual hem fet àmplia referència - s'ha volgut, especialment, destacar la titular. La Mare de Déu del Roser és una imatge majestuosa, amb tots els atributs de la Coronació, amb el símbol per excel·lència, la rosa, destacada dins d'una fornícula, la volta de la qual simbolitza el Cel, des d'on Maria és il·luminada per l'Esperit Sant. Es troba tan exalçada que devia produir admiració als seus fidels devots, amb la finalitat, sens dubte, de contribuir a la devoció del rosari que Ella postula. Dos àngels trompeters, recolzats a les volutes de la volta de la fornícula de la Mare de Déu, ho pregonen. Novament amb música, però ara, per exaltar la devoció vers Maria.

Aurora Pérez Santamaria

NOTES.

1.- PÉREZ SANTAMARIA, Aurora: *Retablos catalanes de Nuestra Señora del Rosario*. B.S.A.A. 1988. Pàgs. 309-338.

2.- De manera que, a partir del siglo XVII, la rosa en manos de la Virgen podemos casi asegurar que tiene un valor mucho más característico que las mismas cuentas del rosario. En el siglo XVI, especialmente durante el pontificado de San Pío V, y luego a raíz de la batalla de Lepanto, las cofradías del Rosario empezaron a propagarse rápidamente, y entonces las estatuas de la Virgen del Rosario presentaron constantemente la rosa o ramillete de rosas alusivas a las cofradías y a la piedad del mismo nombre. De este tipo de Vírgenes del Rosario conservamos magníficos ejemplos renacentistas y barrocos (fig. 186).

TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus-Ultra. Madrid, 1946; pàg. 299.

La figura 186 que Trens posa com a exemple és, precisament, la Verge del Roser de Santa Maria de Mataró. És a dir, considera que és l'habitual, quan per a nosaltres és excepció. Vegeu:

PÉREZ SANTAMARIA, Aurora: *Iconografía de Nuestra Señora del Rosario en Cataluña*. Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XXXVII, 1989, pàgs. 121-142.

PÉREZ SANTAMARIA, Aurora: *Retablos catalanes de Nuestra Señora del Rosario*. B.S.A.A. 1988; pàg. 321.

3.- El retaule d'Arenys de Mar, obra de l'escultor Agustí Pujol, fou contractat el 1625. Desaparegut el 1936. PÉREZ SANTAMARIA, Aurora: *Op. cit.*, pàg. 318.

4.- Apoc., 12, 1.

5.- TRENS, Manuel: *Op. cit.*, pàg. 56.

6.- Ibídem, pàg. 64.

7.- Al Museu Arxiu de Santa Maria s'han trobat recentment unes fotografies del retaule en les quals, a banda i banda de la Mare de Déu del Roser, hi ha sant Domènec de Guzmán i santa Caterina de Siena. Indubtablement es tracta d'unes escultures afegides amb posterioritat. Per dues raons, la primera estilística, ja que no harmonitzen amb la resta i és ben palès que són posteriors. La segona és iconogràfica; no s'hauria esculpit sant Domènec a l'àtic si s'hagués volgut col·locar al costat de la Verge.

Creiem que s'hi podien haver posat, tot i no harmonitzant, pel gran nombre de retaules en els quals aquests sants eren agenollats als peus de la Verge rebent el rosari. Així, als membres de la Confraria del Roser de Mataró, els podia semblar més complet el seu retaule.

És molt probable que es traguessin durant la restauració del retaule que tingué lloc als anys 30.

8.- Entre els anys 1611-1616. Desaparegut el 1936. PÉREZ SANTAMARIA, Aurora: *Op. cit.*, pàg. 314.

9.- Com afirma Martín González: *El efecto emotivo se acentúa en algunos retablos con la inclusión de los dos ladrones*. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*. B.S.A.A., 1964, pàg. 9.

10.- PÉREZ SANTAMARIA, Aurora: *Op. cit.*, pàg. 316.
Vegeu també: MÂLE, E.: *L'art religieux du XVII siècle*. Colin, éd. París, 1984; pàgs. 200-201.

11.- La influència dels retaules del Roser de Pujol ha estat força àmplia geogràficament i llarga cronològicament. Com a causes més probables, el prestigi de Pujol entre els escultors i l'estreta relació dels clients (dominics i confraries del Roser), els quals tenien també les seves preferències.

Un altre exemple d'influència de Pujol en el mateix misteri de l'Adoració dels pastors, el trobem en el retaule de Sant Pere Màrtir de Manresa. El seu escultor, Joan Grau, per a la composició s'inspira principalment en el retaule de Sarrià, i també en el de la catedral de Barcelona, tot i que el registre celestial recorda més el del retaule de l'església del Sant Esperit de Terrassa.

Per altres influències de Pujol en els misteris del Rosari, vegeu:

PÉREZ SANTAMARIA, Aurora: *Op. cit.*, pàgs. 318-321.

12.- PÉREZ SANTAMARIA, Aurora: *Op. cit.*

13.- Aquest retaule, destruït l'any 1936, ha pogut ésser reproduït gràcies a la munificència del Sr. Sanglas Alsina, que l'any 1941 en confià la direcció artística a l'arquitecte Josep M. Pericas i la part escultòrica a Camps Arnau, els quals acabaren la seva tasca l'any 1945.

MARTINELL, Cèsar: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Ed. Alpha. Barcelona, 1961. Vol. II, pàg. 66.

14.- Pel que fa a la mort de la Verge, no disposem de res que tingui autoritat, ja que el relat, que diu que es van reunir els apòstols al seu entorn, és, com ho ha assenyalat Baronius amb raó, totalment apòcrif...

Tampoc sabem res de la seva Assumpció, però va ésser predita per l'Apocalipsi, que parla de la dona alçant-se del desert amb ales d'àguila (Ap., 12, 14).

MÂLE, E.: *Op. cit.*, pàg. 304

que pren la cita de:

SANDINUS: *Hist. familiae sacrae*, pàg. 383.

15.- MÂLE, E.: *Op. cit.*, pàg. 304.

16.- SOLER i FONRODONA, Rafael: *Notes a la iconografia del retaule del Roser de Santa Maria de Mataró*. Comunicació presentada a la V Sessió d'Estudis Mataronins. 7 de maig de 1988. M.A.S.M.-Patronat Municipal de Cultura. Mataró, 1989; pàg. 85.

17.- MÂLE, E.: *Op. cit.*, pàg. 304.

18.- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Juan de Juni. Vida y obra*. Pub. Patronato Nacional de Museos. Madrid, 1974; pàg. 190.