

UNA NUEVA APORTACION A LA OBRA DEL ESCULTOR PAU COSTA

AURORA PEREZ SANTAMARIA

Los dos retablos del brazo izquierdo del transepto de la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Vic desaparecieron durante la guerra civil, pero unas fotografías de archivo nos permiten estudiarlos ahora.

Según E. Junyent, uno de ellos, el de San Martín, había sido sufragado por Joan Senmartí, fallecido en 1706. El otro, el de San Francisco de Sales, fue costeado por el beneficiado reverendo Manuel Bojons¹.

Ambos armonizaban entre sí: respondían a idéntica tipología, tenían, con algunas excepciones, la misma iconografía escultórica y también eran muy parecidos en cuanto a los motivos ornamentales. A la vez, armonizaban con el retablo mayor de la iglesia, dedicado a Santa Teresa, que es el único que se ha conservado. No hay duda de que esto es lo que se pretendió al realizarse los retablos del transepto y por ello se encargaron las trazas a Pau Costa, el escultor del retablo mayor. Pero este artista sólo esculpió uno de ellos: el retablo que tiene como titular a San Francisco de Sales, indudablemente obra suya. El retablo de San Martín es de otra mano y su calidad es, además, inferior a la del anterior.

Los analizaremos, en primer lugar, desde el punto de vista estilístico porque creemos que la obra escultórica, debido a la participación de Pau Costa, es la cuestión de mayor interés. Pero, además, haremos algunas referencias iconográficas y para ésto tendremos también en cuenta las pinturas.

El retablo de San Francisco de Sales es obra del escultor Pau Costa por razones estilísticas. La obra escultórica responde totalmente al estilo de Costa y, además, algunas figuras son prácticamente idénticas a las de otros retablos de este escultor. Trataremos de demostrarlo.

Empezando por el zócalo, los angelitos atlantes, situados a uno y otro lado de la mesa del altar, responden plenamente a su estilo: movidos y en difícil equilibrio puesto que se sostienen con una sola pierna. La otra, liberada del peso del cuerpo, traza una marcada diagonal. Con la cabeza y uno de los brazos simulan sostener el banco. Y tienen, además, pliegues anatómicos en el modelado de su cuerpo, una de las características estilísticas de este escultor especialmente cuando realiza angelitos.

Estos dos angelitos son casi iguales a los del banco del retablo de San

¹ JUNYENT, Eduard: «El retaule major de l'església de Santa Teresa». Rev. Vic. 1966. Sin pág.

Miguel de la catedral de Gerona, que eran los que nos permitieron atribuir este retablo a Costa. En el caso del retablo gerundense apuntábamos su similitud con los angelitos de las cartelas del retablo mayor de las Carmelitas de Vic². Por lo que respecta a los pliegues anatómicos, además de tenerlos los ángeles de estos tres retablos, los tienen también, entre otros, los del retablo de N.^a Señora del Rosario de Olot.

El proceso debió ser el siguiente: primero se esculpiría el retablo mayor. Cuando, seguramente poco después, decidieron realizarse los retablos del transepto, Costa esculpió los angelitos atlantes del retablo de San Francisco de Sales con ligeras variantes respecto a los de las cartelas del retablo mayor. Así se armonizaba pero se evitaba la monotonía. Unos años después, al esculpir, por lo menos en parte³, el retablo de San Miguel de la catedral de Gerona repitió en el banco los angelitos del retablo del transepto de la iglesia vicense.

Los restantes angelitos del retablo de San Francisco de Sales —tanto los que sostienen la tarjeta de la cueva de la Magdalena, como los que sostienen la otra tarjeta que corona la tela principal— también, y por las mismas razones: libertad de movimiento con acusadas diagonales, dominio del modelado y pliegues anatómicos, responden al estilo de Costa.

Las figuras de grandes ángeles que flanquean la tela principal del retablo responden al tipo de ángeles de Costa que encontrábamos por primera vez en el retablo mayor de esta iglesia⁴ y, con variantes, en retablos posteriores, siendo algunos de ellos de las mejores piezas de Costa⁵.

Los que nos ocupan ahora, aun siendo bellas esculturas barrocas, no tienen la finura y elegancia de los del ático del retablo de Santa Teresa como podemos apreciar en las fotografías.

Las cabezas de ángeles que encontramos por doquier (entablamentos, cartelas, entremezclados con elementos decorativos) como en otros retablos de Costa, también son el tipo de cabeza de ángel de este escultor, en especial los del entablamento que separa el primero del segundo cuerpo.

La figura de la Magdalena penitente, en la cueva de la calle central del banco, nos parece la mejor la escultura del retablo. Responde iconográficamente a la leyenda provenzal, según la cual, la Magdalena abandonó Palestina y desambarcó en Marsella acompañada de Marta, Lázaro y el obispo Maximino. Un ángel patroneaba el barco que les llevó a través de todo el Mediterráneo. Ya en Provenza, la Magdalena acabó retirándose en la cueva de la Sainte-Baume en la que hizo penitencia durante 33 años⁶. Si bien la leyenda es medieval, es a partir de la Contrarreforma cuando la iconografía de la Magdalena penitente en la cueva alcanza un mayor número de representaciones, debido a que la leyenda de Provenza seguía estando admitida. Baronius, con su gran autoridad, la aceptaba⁷.

² PEREZ SANTAMARIA, Aurora: *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.). Projectió a Girona*. Ed. Virgili & Pages. Lérida. 1988. Pág. 349.

³ *Ibidem*, pág. 349.

⁴ *Ibidem*, pág. 342.

⁵ *Ibidem*, pág. 343.

⁶ REAU, L.: *Iconographie de L'art Chrétien. Iconographie des saints*. III. París. 1958. Págs. 847 y 854.

⁷ BARONIUS, C.: *Annales ecclesiastici*. Parisiis. 1864. I, pág. 208.

El grabado francés (à Avignon, chez Leblond) reproduce muy fielmente esta leyenda con los hechos principales de los 33 años de penitencia de la santa y sus reliquias. Destaca la Magdalena tendida con todos los atributos de penitente y el frasco de perfumes. A la derecha, probablemente, la aparición de Cristo jardinero y en la parte superior derecha del grabado (E) ángeles elevando a la Magdalena hasta el Cielo, milagro que ocurría 7 veces al día.

El hecho de que nos hayan llegado grabados provenzales con dicha leyenda a Barcelona demuestra su popularidad y difusión.

Además, la leyenda provenzal acentúa el simbolismo de la penitencia de la Magdalena a propagar que fueron 33 los años durante los cuales la santa permaneció en la cueva rezando, meditando y con frecuentes éxtasis.

Pau Costa ha esculpido una bella pecadora penitente. Su rostro no está demacrado, ni su figura es enjuta. Irradia serenidad. En todo ello, el escultor sigue la corriente de su época, puesto que los artistas, a pesar de los años de penitencia de la santa, acostumbran a representarla atractiva⁸.

La Magdalena, tendida en la boca de la cueva, tiene la mano izquierda apoyada en la calavera que, a su vez, está sobre un libro abierto. El simbolismo de ambos es evidente: la oración nos prepara para una buena muerte que nos conduce a la salvación. No tiene, en cambio, el crucifijo ante el que habitualmente se arrepiente o expresa su amor a Cristo.

En la tarjeta que sostienen dos angelitos en la parte central de la boca de la cueva, aparte del barroquismo de la ornamentación que la rodea, tiene grabada una frase con sentido simbólico: «Dilexit multum» (Amó mucho). Su significado nos lleva a afirmar que sustituye al crucifijo ausente.

El modelado de la figura de la Magdalena es de una calidad extraordinaria. Su cabello, con rizos grandes y suaves, es muy naturalista. La túnica que la cubre forma unos pliegues suaves, superficiales unos, profundos otros, terminados en grandes ondulaciones y, a veces, crestas, como es característico en los plegados de las figuras de Costa. Nos sirven de ejemplos comparativos los ángeles del retablo de la Concepción de la catedral de Gerona.

De este modelo iconográfico de Magdalena tendida, se ha conservado una en Cataluña, esculpida en relieve, también en el banco de un retablo: el de los santos Ivo y Honorato de la catedral de Gerona, obra de Joan Torras⁹. Presenta algunas diferencias iconográficas respecto a la de Pau Costa. Por ejemplo, la de Torras sí tiene delante el crucifijo. Conocidas las relaciones entre ambos escultores, Torras colaboró con Costa, por lo menos, en una obra, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Cadaqués¹⁰, es posible que Torras pudo inspirarse en la obra del escultor vicense, puesto que su retablo, contratado en 1709, ha de ser posterior al de San Francisco de Sales.

A uno y otro extremo de la cueva hay una ornamentación que, como toda la del retablo, evidencia su barroquismo con su movimiento ondulado-

⁸ REAU, L.: o. c., pág. 855.

⁹ PEREZ SANTAMARIA, Aurora: o. c., págs. 253 y 363.

¹⁰ Ibidem, pág. 279.

rio, pero que, además, es extraordinariamente naturalista: unas bellas flores con hojas en torno. De los restantes elementos decorativos sólo son naturalistas los que tienen un carácter simbólico: los racimos y hojas de parra y las aves.

Las figuras de ángeles del segundo cuerpo son muy barrocas. Su postura y las pronunciadas diagonales que describen están, además, en función de su adaptación al marco ornamental.

El ático lo preside la figura de Dios Padre que, como es habitual, bendice y sostiene uno de sus atributos más representativos: el globo terráqueo, ya que es Señor del Universo. Es figura de medio cuerpo que queda rodeada de una elipse que ha roto el frontón y acentúa su barroquismo con la curvada ornamentación que la completa.

Toda la ornamentación del retablo es muy ondulada, como es habitual en Costa. Y, al mismo tiempo, equilibrada. Veamos si no el equilibrio que hay entre las dos tarjetas del retablo: dimensiones, ornamentación en torno, angelitos que las sostienen y ambos conjuntos, a su vez, armonizan con el ático.

En síntesis, aun tratándose de un pequeño retablo, Costa lo ha pensado y realizado magistralmente.

Si pasamos al retablo de San Martín vemos sus grandes similitudes con el de Costa:

— Tipológicas. La única diferencia en este sentido, diferencia de detalle, es que en la calle central del banco en lugar de haber una cueva hay ornamentación. Además, en este retablo hay tres gradas de altar y en el de Costa sólo una porque la cueva ocupa el espacio del banco y el de dos gradas.

— Iconográficas. Encontramos también ángeles desde el zócalo hasta el segundo cuerpo. Hay diferencias solamente en la orla del retablo y el ático. Los santos de la orla del retablo parecen distintos de sus correspondientes del retablo de Costa y en el ático Dios Padre es sustituido por el Niño Jesús.

Además, el retablo de Costa tiene una figura escultórica más: la Magdalena a la que ya hemos hecho amplia referencia.

— El escultor de este segundo retablo, no sólo ha seguido fielmente la traza que debió realizar Costa, sino que también lo ha imitado estilísticamente. Para ello no hay más que comparar los ángeles desde las cartelas del zócalo hasta el segundo cuerpo, a pesar de que se perciben diferencias estilísticas que son más evidentes en las figuras de mayor tamaño como ocurre con los ángeles del cuerpo principal.

También los motivos ornamentales se repiten. Pero también hay menor maestría y dinamismo que en los del retablo esculpido por Costa.

— Como conclusiones del análisis escultórico de los dos retablos subrayamos lo siguiente:

— Parece obvio que el primer retablo que se realizaría sería el mayor, destinado a la titular del convento Santa Teresa. Y la mejor prueba de ello es que los dos retablos del transepto armonizaban estilísticamente y en cuanto a tipología con el principal. Por esto último tenían la misma distribución escultura/pintura. En los tres retablos se reserva a las telas la calle

central, por cuya razón el/la titular está siempre pintado. Incluso armonizaban en cuestiones de detalle, por ejemplo, los tres tenían orla con santos.

— Como el retablo mayor fue contratado en 1703, con posterioridad a esa fecha, pero no mucho más tarde, por lo que después diremos, se contrataría con Pau Costa los retablos del brazo izquierdo del transepto y este escultor realizaría el de San Francisco de Sales que creemos que era de su mano por el análisis estilístico que hemos llevado a cabo.

— Pau Costa debía tener la intención de esculpir también el de San Martín y, como no fue así, el escultor que lo realizó trató de emular a Costa lo más fielmente posible, aunque percibamos claramente la diferencia entre ambas manos.

— ¿Por qué no llegó a realizar Costa este segundo retablo? Una hipótesis puede ser el número de obras que contrata a partir de 1704 y casi todas de envergadura. Entre los años 1706-1710 trabaja, por lo menos, en los retablos mayores de Torelló, Cassa de la Selva y Arenys y en el de N.^a Sra. del Rosario de Olot¹¹. Son años de intensa actividad de Costa y lo serán también los inmediatamente siguientes. El propio Costa pudo haber sugerido el escultor para el retablo que quedaba pendiente en la iglesia de las Carmelitas.

— En cuanto a iconografía, ambos retablos, el de San Francisco de Sales y el de San Martín, tienen en común la preeminencia de los ángeles.

La Contrarreforma intensificará la tradicional devoción a los arcángeles y a los ángeles porque deseaba ensamblar en espíritu cielo y tierra. Por esta razón son tan frecuentes en las iglesias: retablos, pinturas, bóvedas, cúpulas cuentan siempre con su presencia. Y el simbolismo de su expresión plástica se nos explica en los libros de devoción de la época, en los que con bastante frecuencia se manifiesta que los ángeles asisten al sacrificio de la misa, como, por ejemplo, lo dice San Francisco de Sales en su conocida obra *Introducción a la vie dévote*: «Toujours les anges en grand nombre s'y trouvent présents»¹².

San Francisco de Sales era particularmente devoto de los ángeles y su retablo de la iglesia de las Carmelitas parece querer reflejarlo.

Para representar a San Francisco de Sales en su retablo se ha escogido un éxtasis del santo que, con todo detalle, nos describe Ribadeneyra.

Un día de la Anunciación, el santo, después de rezar el rosario, pedía al Señor «luz» para un libro que estaba escribiendo. De repente, el Espíritu Santo descendió y se colocó sobre su cabeza: «Baxo sobre él el Espíritu Santo visiblemente en un globo de fuego, que se dividió en muchas llamas, cubriéndole por todas partes»¹³. Estas llamas que, aparentemente le quemaban, le inundaban de amor divino¹⁴.

En la pintura el éxtasis se representa de manera más espectacular al rodear al santo y al Espíritu Santo de numerosos ángeles que ocupan toda

¹¹ Ibidem, págs. 93, 124 y 125.

¹² «Ahí numerosos ángeles hacen siempre acto de presencia».

MALE, Emile: *L'art religieux du XVIIe siècle*. Colin, ed. París. 1984; pág. 261.

¹³ RIBADENEYRA, Pedro de: *Flos sanctorum...* Surià. Barcelona. 1688. Vol. I; pág. 328.

¹⁴ Ibidem, pág. 328.

la parte superior de la habitación. Angeles y Espíritu Santo evidencian la presencia del cielo en el mundo del santo.

A pesar de que fue obispo, como señala Réau se le representa siempre sin mitra¹⁵. Pero en esta pintura vemos en el suelo una mitra y un báculo que indican renuncia a la dignidad de obispo. Quizás se quiera manifestar el que, si bien aceptó ser obispo de Ginebra, renunció a otros ricos obispados —como el de París— que le ofreció Enrique IV¹⁶.

Era un convincente predicador que consiguió numerosas conversiones de calvinistas. En los sermones (o incluso en cartas y conversaciones) pronunciaba con mucha frecuencia las palabras que se encuentran en la tarjeta que corona su pintura «Viva Iesus»¹⁷.

A la devoción a los ángeles, en especial al Angel custodio, hay que añadir la que sentía por el Crucificado, la Virgen, los santos y, entre éstos últimos, particularmente la Magdalena penitente al pie de la cruz, a la que ponía como ejemplo a los pecadores arrepentidos¹⁸.

La escultura del retablo parece, pues, haber sido escogida en función de sus devociones. Buen representante de la espiritualidad y militancia contrarreformista, obispo, doctor y fundador, murió en 1622 y fue canonizado en 1665.

Por lo que respecta a la pintura del segundo cuerpo del retablo, sólo se distingue en ella un carmelita en primer término. Por tanto, no es posible deducir ninguna relación iconográfica con San Francisco de Sales. Ahora bien, tratándose de un carmelita la relación debe tenerla con el propio convento en el que se encontraba el retablo.

A San Martín, el titular del retablo que no llegó a esculpir Costa, se le representó partiendo su capa con el pobre, lo que pone de manifiesto su espíritu caritativo.

El donante, Joan Senmartí, por su apellido, debía ser devoto de este santo.

La pintura no se ve muy bien, como tampoco la del segundo cuerpo con San Antonio de Padua. No vemos relación iconográfica entre estos dos santos.

Hemos de añadir, a la ya extensa relación de obras de Pau Costa, el retablo de San Francisco de Sales de la iglesia de Santa Teresa de Vic, desgraciadamente desaparecido como otros.

Se trata, como el retablo de Santa Teresa, de una obra ya de madurez del artista, en la que, aunque no se trata de un retablo ambicioso demuestra su maestría como escultor en toda la obra, pero muy especialmente en la bella figura de la Magdalena.

¹⁵ REAU, L.: o. c., I, pág. 542.

¹⁶ RIBADENEYRA, Pedro de: o. c., pág. 326.

¹⁷ Ibidem, pág. 327.

¹⁸ *El espíritu de San Francisco de Sales, obispo y príncipe de Ginebra*. Traducido del francés por D. Sebastián Jocano y Madaria. Barcelona. 1881; pág. 116.



Vic. Convento de Carmelitas Descalzas. 1. Retablo de San Francisco de Sales.—2. Retablo de San Martín (fotos Diputación de Barcelona).



1. Magdalena, en el retablo de San Francisco de Sales.—2. Grabado francés representando la Magdalena.