

“SIENDO EL RETABLO UNA SUPERPOSICIÓN TARDÍA”. EL DILEMA NEOBARROC I LA RECONSTRUCCIÓ DE RETAULES A CATALUNYA DESPRÉS DE LA GUERRA CIVIL

FRANCESC MIRALPEIX VILAMALA
Universitat Autònoma de Barcelona

Resum

Passada la Guerra Civil espanyola, la majoria de parròquies que havien sofert la destrucció del seu parament moble van haver d'enfrontar-se a un debat sobre l'orientació i adequació de l'art sacre que havia de substituir l'anterior. En la discussió van ser-hi presents els corrents de la nova litúrgia, els posicionaments més conservadors de restitució fidel, les dificultats econòmiques o la recepció i consideració que es tenia en aquells anys de l'estètica del Barroc. L'estudi analitza les circumstàncies exposades i es pregunta pel pes que tingueren els diferents aspectes en algunes zones singulars com Valls, Igualada o Cassà de la Selva.

Paraules clau: Guerra Civil, Catalunya, retaule, Barroc, neobarroc, nova litúrgia.

Abstract

After the Spanish Civil War, most parishes that had suffered the destruction of their movable walls had to face a debate on the orientation and adaptation of the sacred art that was to replace the previous one. The discussion included the currents of the new liturgy, the more conservative positions of faithful restitution, the economic difficulties or the reception and consideration that was had in those years of the aesthetics of the Baroque. The study analyses the circumstances exposed and wonders about the weight that the different aspects had in some singular areas such as Valls, Igualada or Cassà de la Selva.

Keywords: Civil War, Catalonia, altarpiece, Baroque, neo-baroque, new liturgy.

El 28 de gener de 1940, l'escriptor Josep Maria Junoy i Muns, que publicava amb el pseudònim d'Héctor de Bielsa, evocava l'art de l'escultor Enric Monjo, per aquells anys destacat agent de la Comisaría de Levante del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional franquista,¹ per contraposar-lo al mercantilisme i la falta de criteri artístic dels qui –deia l'articulista al rotatiu *Solidaridad Nacional*– “[...] desvirtúan y profanan una buena parte de la producción artística de nuestro tiempo”.² En una visita al taller de Monjo, Junoy es fixava en un crucifix que Monjo havia esculpit per substituir una obra destruïda a l'església major de Barbastre. Ho feia amb aquestes paraules:

El escultor, con una emoción y con un respeto infinitos, había tallado y modelado su figura, de un dolor sobrio y de una Piedad viril –(un Cristo, “español de veras, sin patetismo ni sensiblerías”, como ha dicho un querido y admirado amigo nuestro, refiriéndose al “Cristo de la Expiación”, de Zurbarán, del Museo Provincial de Sevilla)– como los grandes artificios de los mejores tiempos de la imaginería piadosa. [...] Para su ejecución había tenido en cuenta el artista todas las indicaciones que se le habían dado, valiéndose, incluso, de una documentación fotográfica que le permitía, indudablemente, acercarse a los más genuinos y peculiares detalles del antiguo original.³

Amb la ferida de la Guerra Civil encara sagnant, el lament per l'acció iconoclasta contra el patrimoni religiós seguia encara molt viu, però començava a ser-ho, també, un debat sobre l'orientació i adequació que havia de prendre l'art sacre substitutori. En un context en què les arts plàstiques contemporànies feia dècades que havien esberlat un model d'evocació del sobrenatural durant segles basat en la representació figurativa dels passatges més significatius dels textos sagrats, les noves propostes no es feren esperar. Tres quarts del mateix succeïa amb l'arquitectura religiosa: la predilecció per l'historicisme conservador del Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones, també present en l'ideari dels agents del Servicio de Defensa del

¹ Sobre el paper de Monjo com a destacat agent de l'Spdan, vegeu CABALLÉ, E.: *El “Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional” i el control franquista del patrimoni a Catalunya durant la Guerra Civil. Agents militaritzats, assessors, propaganda i burocràcia a la “Comisaría de la Zona de Levante” (1938-1940)*, tesi doctoral dirigida per Joaquim Nadal, Girona, Universitat de Girona, 2024, p. 203 i seg.

² HÉCTOR DE BIELSA: “Un Jesús Crucificado en flor. Elogio del campo y de los campesinos de España”, *Solidaridad Nacional*, núm. 301, 28 de gener de 1940, p. 3.

³ *Ibidem*.

Patrimonio Artístico Nacional, es posà de manifest en l'exposició antològica dels vint anys d'acció del servei comissariada per l'arquitecte Francisco Íñiguez Almech l'any 1958 al Palacio de Velázquez del Retiro. En un muntatge realitzat per l'arquitecte Fernando Chueca Goitia, que paradoxalment encarnava la modernitat contra el *pastiche* regionalista, Íñiguez Almech apel·lava a la necessitat de conservar “[...] los más bellos testimonios de la acción espiritual de España”, que “en ellos dejó la huella de su genio y su sentido universal”.⁴ No és estrany, doncs, que la urgència en la restitució de les obres i espais a un estat el més proper possible a l'original, en el fervor dels primers anys del nacionalcatolicisme, portés a restauracions en la lògica interpretativa de Viollet-le-Duc, una observació que aquell mateix any 1958 subratllava Alfonso Roig quan notava que l'academicisme conservador de l'art sacre de la fi dels anys cinquanta començava a ser un problema: “No fue así, desgraciadamente, dieciocho años atrás, en los comienzos de la etapa de reconstrucción de los templos destruidos durante la Guerra Civil. Todo quedó comprometido entonces por la falta de ‘clima’ apropiado, por las prisas, los partidismos, el peso muerto de la rutina, el romántico anhelo –¡ay!– siempre dolorosamente frustrado del ‘esto queremos igual que antes’, y nuestro natural atraso técnico”.⁵ Arquitectura i art sacre, doncs, es dirigien cap a l'epicentre d'un debat entre una visió modernitzadora per als nous temps i materials i una altra d'aferrada a la preservació d'una expressió artística deutora de la tradició, avalada per un imperatiu dolorós i alhora reivindicatiu dels béns destruïts durant la Guerra Civil.

La mutació estètica de l'art sacre, però, venia d'uns anys abans en el despertar dels corrents de la nova litúrgia bressolada en les grans abadies de Solesmes (Loira, França), Maredsous (Nemur, Bèlgica), Mont-César (Lovaina, Bèlgica) o el monestir de Maria Laach (Alemanya), que capitanejaven un

⁴ *Veinte años de restauración monumental de España*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1958, p. VIII. Sobre l'exposició, vegeu CEJADOR AMBROJ, M. A.: “La renovada imagen de España a través del patrimonio monumental recuperado: La exposición Veinte años de Restauración Monumental de España en el Museo Arqueológico Nacional en 1958”, *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 57, 2021 [<https://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1920>](Consulta: desembre 2024).

⁵ ROIG, A.: “Ante la nueva singladura de nuestro Arte Sacro”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 200, Madrid, 1958, p. 28. Segueixo a DELGADO, E.: *Entre el suelo y el cielo. Arte y arquitectura sacra en España, 1939-1975*, Madrid, Fundación Institución Educativa SEK, 2003, p. 62-65.

moviment reformador orientat a la recerca de les fonts originals i a una tipologia de la celebració litúrgica més cristocèntrica i amb l'atenció posada en la comunitat celebrant.⁶ Aquesta nova ideologia, com explica bé Joaquim Maria Puigvert amb relació a l'arquitecte Joaquim Danés, es deixà sentir immediatament en el I Congrés d'Art Cristià de Catalunya celebrat el 1913 o en el I Congrés d'Art Litúrgic de Montserrat de 1915, concretant-se ben aviat en reformes que propugnaven l'escissió de les meses d'altar de les grans maquinàries declamatòries dels retaules, la majoria, per aquells anys, d'estil barroc.⁷ Potenciar l'ara volia dir posar l'accent en la celebració de la missa orientada als fidels, deixant enrere la submissió de l'altar al retaule, secularment integrat com un element més o com un simple pedestal. Les grans taules d'altar, de pedra o marbre, recolzades sobre pilars o columnes baixes, prendran forma en el gran rebost dels models iconogràfics del cristianisme més primigeni, seguint la mateixa línia de la nova litúrgia: crismons, escacats, fullatges entrellaçats i tot el repertori del romànic –i per al presbiteri, draps simulant el vellum i estructures esgraonades de pedra per albergar imatges o baldaquins– figuraran en els nous projectes dissenyats seguint l'eco d'aquest corrent litúrgic europeu, com el projecte d'altar major de les Clarisses de la Providència d'Olot dissenyat el 1923 per Danés (fig. 1).⁸ Cal no perdre de vista, a més, la rellevància que va tenir en tot plegat la fundació dels Amics de l'Art Litúrgic el 1923, un grup nascut a l'empara del Cercle Artístic de Sant Lluç, que actuà de portaveu de la renovació de l'art litúrgic amb membres tan il·lustres entre les seves files com Antoni Gaudí, Joan Miró o Josep Puig i Cadafalch.⁹ La direcció del grup pel prevere vilafranquí Mn. Manuel Trens va fer possible ben aviat l'aparició de l'*Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic*, que actuà de cos doctrinal per a les orientacions artístiques de l'art litúrgic, amb números dedicats, entre 1925 i 1930, a la construcció de temples, a la presentació dels sants, a l'artista cristià, a la

⁶ PLAZAOLA, J.: *El arte sacro actual. Estudio, panorama, documentos*, Madrid, 1955, p. 73 i seg. Vegeu en aquesta línia del moviment litúrgic alemany LARRINAGA, A.: "La Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria de 1939", *Ondare*, 25, 2006, p. 221-232.

⁷ PUIGVERT, J.: *Josep Danés i Torras. Noucentisme i regionalisme arquitectònics*, Barcelona, 2008, p. 172.

⁸ *Ibidem*, p. 173.

⁹ Sobre els Amics i el "Círcol de Sant Lluç" vegeu RIUS SANTAMARIA, C.: *Gaudí i la quinta potència: la filosofia d'un art*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012, p. 305-310; sobre la direcció de Manuel Trens, JARDÍ, E.: *Història del Cercle Artístic de Sant Lluç*, 1976, Barcelona, p. 97 i seg.

pintura religiosa, etc. El número dos de l'any 1925 està consagrat a l'altar i s'hi pot llegir un estudi rigorós de l'evolució històrica dels diferents elements que l'integren (altar, mensa, antependi, baldaquí, etc.); m'interessa subratllar, però, les notes pràctiques sobre la construcció del retaule amb les quals es tanca el número:

[...] L'única cosa que podem dir aquí és que es procuri a tota costa que el retaule sigui separat de l'altar, a fi que l'altar conservi la personalitat i dignitat pròpies i no esdevingui una humil socolada del magnífic retaule. Salvada la independència de l'altar, pot donar-se al retaule qualsevol solució; imatges dalt del cibori o sobre mènsules en la paret, pintures o mosaics en l'absis, retaule de fusta, pedra o pintat. Però s'hauria de procurar que l'altar no quedés a un nivell inferior. Nosaltres sempre preferirem les pintures, els mosaics o les imatges isolades en el fons de l'absis, tot embellint aquest de la millor manera possible.¹⁰

La predilecció per l'altar en detriment del retaule, com es veurà també més endavant, és innegable i sembla anticipar la solució que es prendrà en la majoria de temples que hagueren d'afrontar la seva reconstrucció després de 1939, tenint un compte no només el factor ideològic sinó també un altre de fonamental en un context i uns anys d'extrema escassetat: els costos.

Per al cas concret que m'ocupa amb relació al debat que sorgí sobre la substitució, restitució o rèplica dels grans retaules barrocs cal considerar encara alguns factors més. D'entrada, i seguint el fil del debat sobre l'adaptació als postulats de la nova litúrgia, algunes publicacions de primera hora van ser fonamentals per entendre la naturalesa mateixa d'un argumentari que es reduïa a si calia passar pàgina pel que feia a la pèrdua dels béns i, per tant, encaminar la redecoració dels temples cap als nous dictats estètics, o si, per contra, calia i era òptim replantejar-se, tenint en compte que els costos eren un hàndicap sovint insalvable, replicar de nou allò que havia estat arrasat per la fúria iconoclasta dels primers mesos de la Guerra Civil. Com es veurà, hi hagué alguns casos paradigmàtics encaminats a l'assoliment d'una rèplica total, però, a grans trets, els arguments de Juan Ferrando Roig (fig. 2) i Eduard Junyent que veurem a continuació dibuixen clarament una

¹⁰ TRENS, M.: “L'altar”, *Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic*, núm. 2, 1925, p. 124.

tendència generalitzada cap a la renovació dels espais sustentada en els nous materials, com el formigó o el ferro colat, per a la construcció i en els preceptes del moviment litúrgic europeu de renovació que s'anunciaven des dels primers decennis del segle xx, tot plegat fins a confluïr en els principis teològics del Concili Vaticà II que guiarien l'art sacre.¹¹

El prevere i teòleg tarragoní Ferrando Roig es preguntava, en consonància amb propostes de la nova arquitectura europea i americana d'entreguerres, decantada cap al simbolisme de la forma i de l'espai,¹² sobre la superació o manteniment dels estils o l'eliminació de la parafernàlia decorativa:

En nuestros días se presenta con toda crudeza esta disyuntiva: tradicionales o renovadores. ¿Hemos de continuar las mismas formas de arte, los mismos estilos, copiar los mismos modelos? O, por el contrario, ¿hemos de acatar las nuevas formas y abrir de par en par la puerta del templo al nuevo estilo? [...] Si tradición significa copia, repetición ciega del pasado, ningún estilo ha sido tradicional, todos han sido renovadores, rompiendo por lo tanto la tradición. Pero es que la verdadera tradición no niega un sano progreso, un cambio de estilo, sino que lo encauza y dirige. [...] El arte para el culto tiene que divinizarse bastante y deshumanizarse no poco [...] cuando no se conoce con certeza la forma primitiva de lo que se quiere completar, así como en las ampliaciones (campanario, sacristía, fachada, techo...), la nueva construcción se resolverá siempre en estilo actual, procurando que la parte nueva, por la sobriedad de líneas y de adornos, no desarmonice con el monumento preexistente.¹³

En la mateixa línia, tot i que en clau una mica més conservadora, s'hi referia el prevere Eduard Junyent en el seu conegut manual per a la reconstrucció de temples i decoracions del mateix any 1940:

Diverso, en cambio, es el problema creado por la falta de las imágenes que llenaban los nichos y las repisas de las fachadas o que remataban sus balaustradas y tímpanos especialmente en las iglesias de tipo barroco. No es que en ellas hagan falta, pudiendo permanecer despojadas de tales remates...

¹¹ PLAZAOLA, J.: *Arte e iglesia: veinte siglos de arquitectura y pintura cristianas*, Hondarribia, 2001, p. 96.

¹² PLAZAOLA, J.: *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, 1996, p. 921, especialment el capítol "El modernismo simbolista".

¹³ FERRANDO ROIG, J.: *Normas eclesíásticas sobre arte sagrado*. Barcelona, 1940, p. 143-148.

Pero nada obsta que los nichos vuelvan a llenarse con nuevas imágenes resueltas con los criterios del arte moderno [...] Por regla general, debe establecerse el principio que el nuevo mobiliario a construirse participe directamente del ambiente de cada iglesia, inspirándose en su clima estilístico, sin que intente imitar o reproducir las formas de épocas pasadas copiando servilmente sus pormenores [...].¹⁴

Junyent, que des de la dècada dels anys trenta ocupava el càrrec de conservador adjunt del Museu Episcopal de Vic, era difícil que no es decantés per la preeminència de l'art medieval enfront de qualsevol altre estil, conscient com era que la majoria de les esglésies i catedrals del país havien estat construïdes en estil romànic o gòtic. Tant és així que tenia clar que “[...] el problema práctico más importante se impone con la desaparición de los retablos, especialmente barrocos, que llenaban el fondo de los presbiterios y capillas. En las iglesias de estilos antiguos, como las románicas y las góticas, siendo el retablo una sobreposición tardía que escondía el ábside, devolviendo a este su función en su aspecto normal, la pérdida del retablo, lamentable en otros sentidos, favorece, en este caso, la solución más lógica”.¹⁵ El retaule barroc –fixem-nos en l'adverbi “especialmente” que utilitza– era “una superposición tardía”. Per a Junyent, que era un experimentat estudiós del romànic i del gòtic, la pèrdua dels retaules barrocs era una ocasió única per recuperar la contemplació de l'arquitectura medieval del temple i retornar a l'essència primigènia del presbiteri presidit per l'altar. Si no era possible, la pintura moderna era la millor opció: era econòmica i feia decents uns presbiteris buits i austers per efecte de la destrucció. Aquesta solució, en la línia dels retaules barrocs pintats a l'espera de tenir diners per fer-los d'escultura,¹⁶ en molts casos va servir per sortir del pas, almenys fins a la celebració definitiva del Concili Vaticà II, que promulgaria la troballa d'un autèntic art sagrat basat en la recerca d'una bellesa despüllada, que l'arquebisbe Joan Planelles comenta com segueix: “[...] sense treure res a la

¹⁴ JUNYENT, E., *La Iglesia. Construcción, decoración, restauración*, Barcelona, Editorial Balmes, 1940, p. 317. Els exemples que acompanyen el capítol “Renovación de los estilos del pasado” (p. 27-37) donen fe del coneixement que Junyent atresorava de l'arquitectura contemporània.

¹⁵ JUNYENT, 1940, p. 320.

¹⁶ Fa uns anys vaig referir-m'hi com a retaules *low cost*, un terme que a poc a poc ha anat fent fortuna. Vegeu SOLÀ, X.; MIRALPEIX, F.: *L'art barroc a Girona*, Girona, Diputació de Girona, 2011, p. 62.

bellesa del culte, hom pot crear objectes i obres magnífiques amb matèries simples i poc costoses, donat que el signe de la senzillesa i de la pobresa evangèliques ha d'aparèixer en les nostres cerimònies i celebracions litúrgiques".¹⁷

Aquesta renovació *avant la lettre*, però, ja s'estava reclamant des de la Renaixença i s'intensificà gràcies al biaix i les preferències estètiques de l'excursionisme científic de finals del segle XIX i principis del XX. Sobre el monestir de Sant Joan de les Abadesses, Joan Danés recollí el testimoni d'una carta de Josep Puig i Cadafalch que deia que calia fer-hi "[...] ressorgir, tot respectant-lo, l'art de tants avantpassats, destruint l'obra moderna que els amaga, sense fer caure una pedra que hagi tingut vida; és tornar a la bellesa primera de l'obra antiga, tot conservant les que, com flors arrapades a la pedra, hagin nascut en èpoques més modernes".¹⁸ Puig i Cadafalch s'ho va prendre al peu de la lletra, ja que no va tenir miraments en considerar que el modern no tenia cap categoria de liquen arrapat. L'octubre de 1911, al cambril del Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses, l'arquitecte va començar a enderrocar els revestiments moderns sobreposats a l'absis i a desmuntar l'estructura del cambril amb la pretensió de recuperar les antigues arcuacions romàniques que hi havia ocultes a sota. Tres quarts del mateix va succeir a la Seu d'Urgell. Entre 1915 i 1918, Puig i Cadafalch va gratar tots els estucats setcentistes d'Antoni Guinot, de 1766-1768, fins a trobar l'essència romànica del temple: "En l'any 1766, de trista recordança, sentint-se influïts de la pruija de renovació d'aquells migrats temps, decidiren (els canonges) fer enguixar i enlluir tots els paraments de l'interior, encarregant-se d'executar tan dissortat projecte a mestre Antón Ginot, qui demostrá tenia major traça en destruir l'obra antiga, trencant columnes i capitells i esbocinant cornises, que no en compondre l'arrebossat que en mala hora li encarregaren".¹⁹ També el

¹⁷ PLANELLAS, J.: "L'Església dels pobres' a les dues primeres sessions del Vaticà II i a la Constitució 'Lumen Gentium'", *Revista Catalana de Teologia*, 35, 2010, p. 23-62.

¹⁸ DANÉS, J.: "Restauració del monestir de Sant Joan de les Abadesses", *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 1926, núm. 368, p.13.

¹⁹ PUIG I CADAFALCH, J.: *Santa Maria de la Seu d'Urgell*, Barcelona, 1918, p. 87-91.

cor gòtic es va retirar, es va vendre i se’n va projectar un de neoromànic fet pel mateix Puig i Cadafalch.²⁰

Són incomptables els testimonis pejoratiu envers les manifestacions artístiques barroques, vilipendiades des de la fi del segle XVIII per la crítica acadèmica i continuades sense treva des dels altaveus del moviment de la Renaixença, que alimentà l’imaginari medieval de la pàtria catalana al mateix temps que bressolava el valor crematístic d’allò que era medieval en la conformació de les primeres col·leccions burgeses. Amb aquesta herència, difícilment el parament barroc, que per antonomàsia es concretava en el retaule, podia ser apreciat com un bé de valor, com una categoria artística de primer ordre o com un art adequat a la nova litúrgia. La seva desaparició fou un plany per la violentació dels espais sagrats i per la pèrdua d’una herència artística rica que sorgia del nivell més baix i transversal de la comunitat parroquial, però desacreditat com estava a principis del segle XX difícilment podia tenir defensors més enllà d’unes poques veus acadèmiques. A tots aquests factors, sovint esmentats en publicacions similars a aquesta, cal afegir-n’hi algun altre d’índole més intangible, malgrat que a parer meu dibuixa un camí de difícil retorn. En efecte, l’obra de Jacint Verdaguer o la poesia de Guerau de Liost ja anuncien una metamorfosi en la recerca del sobrenatural que traspassa la foscor dels temples i s’alpinava cap a la muntanya i el bosc. És en la muntanya, que acull l’arcàdia catalana i les fades, on Verdaguer percep una essència de Déu que deixa enrere la plana, la ciutat i l’interior dels edificis.²¹ La presència del diví que commou l’ànima del mossèn poeta ja no es troba en la fusta seca d’una talla o en la densitat aparatosa d’un retaule refulgent, sinó en l’espai, en el buit, en la flor, en el prat o en l’oreig d’un avet viu. Per a Verdaguer, la fusta està viva, com el Sicòmor o arbre de la Verge, que al seu *Dietari d’un pelegrí a Terra Santa* acull i protegeix la Verge i l’Infant en la fugida a Egipte:

²⁰ Tot plegat fortament criticat per LÁZARO, J.: *El vandalismo en una catedral*, Madrid, La España Moderna, 1925.

²¹ M’hi va fer pensar la pel·lícula-documental *Canigó 1883* del director Albert Naudín, que narra el viatge en 70 dies que va fer mossèn Cinto de la Maladeta (Aneto) al Matagalls.

De la tronca sortia la rama,
de la rama naixia la flor,
de la flor naixia la Verge,
de la Verge el Redemptor.²²

O en el noucentisme rural de la poesia de Guerau de Liost (Jaume Bofill i Mates), a la *Montanya d'amethystes*, el seu estimat Montseny: una pedra blanca, un quars en un alzinar, esdevenen una ara d'altar en el seu santuari natural:

A una pedra blanca

Oh pedra blanca de l'alzinar,
per qui et sabia, de bon trobar!
Al fons d'un atri de grèvol, gerd,
on el sacríleg gairebé es perd,
tu m'apaivagues com un altar,
padrina esquerpa del dolç mirar!
[...]

Avets i faigs

Gòtics semblant el faig, l'avet,
puja, segur, l'avet ombriu,
rígid de fulles, d'aire fred,
car és d'un gòtic primitiu.

Amb son fullatge trèmul, net,
ben altrament, el faig somriu,
més joguinós que massa dret,
car és d'un gòtic renadiu.

²² Els versos figuren al *Dietari d'un pelegrí a Terra Santa* de Verdaguer. L'edició consultada és *Totes les obres de Jacint Verdaguer*, a cura d'Isidor Cònsul i Joaquim Molas, Barcelona, Proa, 2002-2006, vol. I, p. 247. Agraïxo a Joan Vilamala que m'ajudés a localitzar la cita, que ell mateix recull a VILAMALA, J.: "El pròleg de la 'Fugida a Egipte' de Jacint Verdaguer i l'estímul artístic de Marià Colomer", *Ausa*, vol. 29, núm. 186, p. 676.

L'avet és gòtic com el faig,
Són les agulles del bagueny
on de la llum es trenca el raig.

Són les agulles sobiranes
que, en les altures del Montseny,
del vent concerten les campanes.²³

En contrast amb la bellesa agullada i gòtica dels avets que descriu Jaume Bofill i amb la muntanya verdagueriana dels aplecs arcàdics que descriu Verdaguer en els seus apunts pirinencs, a la ciutat i a les creixents conurbacions urbanes hi nia una mirada desafiadora cap a l'Església enretaulada, un anticlericalisme que havia esclatat de manera furibunda durant la Setmana Tràgica i que arribaria al seu zenit els primers mesos de 1936. Aquesta muntanya bella i moral, conservadora dels valors mil·lenaris de la nació catalana, s'alinea i es troba en sintonia amb el pensament del bisbe Josep Torres i Bages, amb la missió arqueològica del 1907 als Pirineus i amb la creació, de la mà de Josep Puig i Cadafalch, de la secció arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans. És en els biots d'aquella essència mineral i romànica –que acomoda i fertilitza les arrels del gòtic– que Prat de la Riba proclama l'esperit de la pàtria catalana en la seva màxima expressió artística medieval:

La unitat de l'ideal artístic de la nostra nacionalitat va encarnar-se també en el naturalisme severíssim, senzill i ben proporcionat de l'art romànic, que és l'art del nostre poble, el que ha tret més ufana en tots els països de llengua catalana; com apareix també en l'aire especial, en la fesomia ben nostra de l'arquitectura gòtica, que, vinguda de terres del Nord, no lleva entre nosaltres sinó després d'emmotllar-se a les exigències del geni de la nostra raça.²⁴

²³ GUERAU DE LIOST, *La Muntanya d'Ametistes* (1908), revisió de 1933, pròleg de Josep Carner, Barcelona, 1933, p. 21 (“A una pedra blanca”) i p. 75 (“Avets i faigs”).

²⁴ PRAT DE LA RIBA, E.: *La nacionalitat catalana*, Barcelona, Les Ales Esteses, 1930, p. 91.

El dilema neobarroc

El llibre de Juan Ferrando sobre l'art sacre indicava, seguint les recomanacions de la circular enviada pel cardenal Pietro Gasparri l'1 de setembre del 1924 als bisbes italians anunciant-los la creació de la Pontifícia Comissió Central per a l'Art Sacre a Itàlia i disposant la constitució de comissions diocesanes o regionals per a l'art sacre,²⁵ que no es dugués a terme cap restauració sense el permís corresponent de les comissions locals. En cas que es procedís a la restauració, els interessats havien d'aportar fotografies, esbossos o mostres del que es volia proposar, recordant a les comissions que “[...] la sobriedad y hasta la decorosa pobreza no desdican de la Casa del Señor. Por lo cual, cuando no se disponga de importantes medios financieros, será mejor contenerse un poco; en vez de decorar toda la iglesia será preferible limitarse a una parte...; y si no se puede proveer al rico y abundante arreglo de un altar, será suficiente atender a las pocas cosas necesarias [...]. Téngase por axioma que la belleza es compañera de la simplicidad, de la sinceridad, de la propiedad; por lo tanto, nada groseramente falso, nada fingido”.²⁶

Les comissions diocesanes, doncs, tenien l'última paraula i la potestat d'escollir el biaix estètic que més s'adequés segons els criteris de la unitat, idoneïtat i projecció estilística. En un context hereu de tot l'ideari exposat fins ara, no és estrany trobar que la comissió diocesana del bisbat de Girona, per exemple, dictaminés segons un biaix corrector d'herència contrareformista: “Imagen de San Sebastián para Palau Sator. No puede aprobarse porque más bien parece una cara de mujer [...] Imagen de San Sebastián de la Pera: ha llegado la desfachatez del artista a adoptar la imagen del célebre mártir y tributo romano san Sebastián, un modelo poco honesto de mujer [...] Vía crucis de Tordera. Informe favorable, procurando que en lo posible y donde sea necesario se prescinda de figuras desnudas”. Però també de correcció i acomodament estilístic connotat: “Altar de Nuestra Señora del Campo de Garriguella. Debería evitarse la mezcla de elementos barroquizantes en un

²⁵ Secretaría de Estado, *Carta circular a los Ordinarios de Italia*, 1 de setembre de 1924, Prot. n. 34215. Cfr. VISMARA, M.: *Codice dei beni culturali di interesse religioso. I. Normativa canonica*, Milà, 1993, p. 196-198; i també FALLANI, G.: *Tutela e conservazione del patrimonio storico e artistico della Chiesa in Italia*, Brescia, 1974, p. 225-229.

²⁶ FERRANDO, 1940, p. 165-166.

altar que parece como neoclásico [...] Altar e imagen de San José para Torroella de Montgrí. [...] sería oportuno que la terminación del retablo fuera de estilo gótico [...] convendría que el altar mayor y baldaquino colocado sobre el mismo respondiera al estilo gótico arquitectónico del templo y espera que en este sentido sea radicalmente modificado [...] Pinturas al fresco para Amer. [...] Los cortinajes, forma o dibujo y color, deberían imitar, aunque sin servilismo, los románicos”.²⁷

El cas del santuari del Vilar de Blanes és molt significatiu de la convergència de factors i preferències, i s’hi afegeix a més la imponderabilitat dels costos: els diners anaven destinats a la reparació de l’immoble però no pas al parament decoratiu; i encara s’hi afegia un argument nou que s’esgrimia com a determinant: “No será posible seguir la misma norma en cuanto al retablo del altar, ni por el corte ni por el ambiente artístico ni la preparación del artesanado de hoy cabe pensar en una reproducción”.²⁸ Però la manca de bons tallers era, com a mínim, qüestionable i és molt probable que el factor clau, si tenim en compte que el retaule preexistent era una gran estructura de fusta de 1793 de Josep Barnoya Viñals, fos l’elevat cost. Els tallers d’imatgeria i de reproduccions artístiques, en un moment emergent de la història de l’art gràcies a les càtedres d’art sagrat dels seminaris, les abundants publicacions, les associacions i la implementació dels primers museus, eren una gran barra lliure eclèctica que tant podien reproduir la *Pietat* de Miquel Àngel amb una mesa romànica (fig. 3) com un Sagrat Cor dels tallers d’Olot amb reproduccions de frescos romànics (fig. 4).²⁹ De fet, alguns escultors i alguns tallers, com el de Ramon Pericay, que es veurà més avall, van fer l’agost.

El camí obstinat de la reconstrucció amb vestigis conservats o la rèplica a partir d’imatges antigues, en la majoria de casos, va obeir a circumstàncies

²⁷ Cites extretes de l’Arxiu Diocesà de Girona, Secretaria de Cambra i Govern, Organismes diocesans, Personal, Comissió Diocesana d’Art, S-139. Sobre la comissió, vegeu MIRALPEIX, F.: “Composició i política patrimonial de la Comisión Diocesana de Liturgia y Arte Sagrado del Obispado de Gerona (1939-1947)”, a VELASCO, Alberto; SUREDA, Marc (ed.): *La salvaguarda del patrimoni religiós català durant la Guerra Civil Espanyola. III Jornada Museus i Patrimoni de l’Església a Catalunya*, Girona, Museu d’Art de Girona, 2017, p. 64-81.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Els dos projectes a l’Arxiu Diocesà de Girona, Secretaria de Cambra i Govern, Organismes diocesans, Personal, Comissió Diocesana d’Art, Parròquies.

molt concretes i gairebé sempre derivades o bé del prestigi de l'obra o bé de l'obstinació d'algun rector. No hi van faltar, però, alguns dilemes. Un cas paradigmàtic de rèplica neobarroca promoguda gràcies al capteniment de mossèn Joan Colom, que aconseguí que l'industrial de Manlleu Josep Maria Sanglas i Alsina hi posés un milió de pessetes, és el gran retaule barroc del santuari de la Gleva (Masies de Voltregà) replicat entre 1941 i 1945 (fig. 5).³⁰ Un altre és el del retaule major de Sant Salvador del Vendrell (fig. 6): per substituir el retaule setcentista cremat de Lluís Bonifàs i Josep Batlle, mossèn Joan Guilera optà per la fanfàrria berniniana en forma de baldaquí robust i pesant dissenyada per Josep Maria Jujol.³¹ I n'hi hagué molts més arreu del país i que ara faria massa llarg d'enumerar, com el de l'església de Sant Esteve de la Selva de Mar, el major de l'església del Carme de Girona, el de Santa Maria de Cardedeu, la totalitat de la basílica de la Mercè de Barcelona, el retaule de les Alegries de Lloret de Mar, el de Santa Afra de Sant Gregori, el de Sant Feliu de Celrà o el major de Llagostera, etcètera. Els exemples més significatius, però, són els dels retaules majors de les esglésies de Sant Joan de Valls i Santa Maria d'Igualada. Ja avanço que en tots dos casos la figura de l'arquitecte Cèsar Martinell estigué en el centre de les discussions entre si calia l'opció restitutiva o l'opció renovadora.³² Finalment, i com es veurà, el gran retaule neobarroc de Cassà de la Selva marca el punt d'inflexió de les rèpliques neobarroques a les portes de la celebració del Concili Vaticà II.

No es pot entendre l'empresa de Sant Joan de Valls sense tenir present l'ascendent de Cèsar Martinell i els seus estudis sobre l'art i l'arquitectura barrocs, amb especial atenció a la nissaga dels Bonifàs. En el cas concret de

³⁰ Retaule reconstruït per Josep Maria Pericas i Josep Maria Camps i Arnau (als tallers dels Salesians de Sarrià) entre 1941 i 1945, a partir de fotografies originals de l'obra de Pau Sunyer i Francesc Ferriol. La Mare de Déu és una reproducció, obra de Josep M. Camps i Arnau, d'una talla original que fou malmesa en el decurs de la Guerra Civil; darrere la reproducció es conserven algunes estelles de la primitiva. CATASÚS, A.: *Josep Maria Pericas i Morros, arquitecte noucentista* (Vic, 1881 - Barcelona, 1966), Vic, Patronat d'Estudis Osonencs, 2016; "Crónica de obras. Reconstrucción del altar mayor del Santuario de la Gleva", *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 5, juliol de 1946, p. 22-25.

³¹ NARANJO, M.: *L'església arxiprestal de St. Salvador del Vendrell*, el Vendrell, Ajuntament, 1991, p. 159-166. La capella del Santíssim també n'acull un altre, d'inspiració francesa. L'equip de Jujol inicià els treballs al retaule del Santíssim Sagrament, en els quals va col·laborar la seva filla Teresa Jujol, el 1939 i acabà, ja traspassat l'artista, el 1961.

³² Tot i que segurament no tingué cap vincle amb el tema de la rèplica del retaule, Cèsar Martinell va ser cridat per reconstruir el cambril de la Gleva entre 1949 i 1952.

Valls, el seu posicionament s'allunya de la valorització patrimonial del Barroc en general i de la retaulística en particular que l'arquitecte havia iniciat uns anys abans. El gran retaule major, una obra col·lectiva d'Agustí Pujol I, Josep Tramulles i Onofre Fuster, havia estat construït entre 1617 i 1660 (fig. 7). La crema del retaule el 1936 va reduir les gairebé 197 escenes i figures originals a poc més de sis columnes, tres cariatides i els relleus d'alabastre de la predel·la. Tal com explica Ramon Galimany,³³ la nova Junta de l'Obra –la primera es va constituir el 1939 amb el nom de “Junta Católica del Culto y de reconstrucción de templos” i el 1940 va passar a dir-se “Junta de Obra de San Juan Bautista”–es va reunir el març de 1947 per encarar la reconstrucció ornamental de l'interior del temple, començant pel retaule (fig. 7). Es pretenia fer-ho amb les rendes de la parròquia, amb la implicació de l'Ajuntament i amb donatius del poble. El debat sobre si s'havia de fer una rèplica de l'antic o un de nou adequat a l'estil i estructura de l'església no es va fer esperar, i entre l'abril i el maig de 1947 el Dr. Josep Massons va exposar el seu punt de vista al setmanari *Juventud*:

Valls llorará durante muchos años con lágrima viva la desaparición del tesoro artístico que encerraba nuestro primer templo parroquial y de una manera especialísima la del retablo de su altar mayor. [...] Pero recientemente nuestro dolor se ha mitigado al leer en la prensa local el propósito decidido de reconstruir totalmente el retablo del altar mayor, para que como el ave Fénix renazca de sus cenizas a nueva vida. Pero antes de dar inicio a magna obra, es necesario reflexionar de una manera seria, profunda, competente [...] ¡Debemos ir a la reconstrucción exacta y minuciosa de nuestro retablo!, parece ser el clamor unánime de un sector excelente de nuestra Ciudad, en un momento de una viva reacción. Nuestra modesta opinión se manifiesta contraria a semejante propósito y habiendo pedido parecer a bastantes personas entendidas en materia de arte y buen gusto y aún técnicos en la materia, han participado de nuestro humilde parecer. ¿Debe irse a la reconstrucción del retablo tal cual era? Un NO rotundo ha sido la contestación. Ningunas segundas partes fueron buenas, exclamó Cervantes al aparecer el Quijote de Avellaneda. Faltaría el sello de la originalidad, característico de la obra creadora, el alma del artista en su propia obra, en contraposición a la fría

³³ <https://romangalimany.cat/2025/01/22/reconstruccio-del-retaule-de-sant-joan-any-1947/> (Consulta: gener de 2025)

imitación del copista. La copia del retablo requeriría un esfuerzo económico fabuloso...³⁴

Cost, falsejament, anacronisme estilístic i un llarg etcètera d'arguments en contra, com el que diu que podria dilatar-se com la Sagrada Família si no hi hagués prou recursos, no van ser suficients per decantar-se pel parer de Massons de fer un retaule gòtic que, seguint les recomanacions de Juan Ferrando, s'adiria millor al temple gòtic. Abans, però, la Junta de l'Obra havia descartat l'opció modernitzadora del projecte de Cèsar Martinell, radicalment diferent –encara que sembli una paradoxa– de l'opció que finalment es va prendre (fig. 8). Argumentava Martinell que el nou projecte havia de “[...] sujetarse estrictamente a las prescripciones litúrgicas y realizar en estilo moderno las obras de carácter ornamental, como sus retablos (salvo en algún caso que la existencia de elementos antiguos puedan aconsejar determinado estilo histórico) y sujetarse al estilo del templo en los elementos arquitectónicos unidos más íntimamente a la obra de fábrica”.³⁵ Descartava la reconstrucció (o rèplica) per un tema de costos i, alhora, justificava la seva proposta en la línia dels nous corrents litúrgics: “Hemos adoptado la solución de baldaquino como la más litúrgica y que permite una composición de 8 metros de altura que, además de su finalidad litúrgica, llama la atención sobre el altar mayor”. Les desavinences de Martinell amb la nova Junta van fer que la seva proposta es desestimés, cosa que va provocar un conflicte per la reclamació dels honoraris i el va allunyar definitivament del projecte, que se sustentà en l'assessorament històric de mossèn Eusebi Ribas.³⁶ El full per fer-se soci de les obres deixava ben clar quin era l'esperit i la voluntat última dels promotors:

³⁴ MASSONS, J. M.: “El retablo de San Juan”, *Juventud*, núm. 221, 19 d'abril de 1947, p. 1-2; núm. 222, 26 d'abril de 1947, p. 1-2.

³⁵ Les informacions sobre les tensions amb Martinell i el projecte desestimat les dec a Jordi París. Van ser recollides per París a “Destrucció, rehabilitació i restauració de l'església de Sant Joan (1936-2014)” en el marc de la jornada *Una aproximació a la història de l'Església de Valls del segle XX* del 9 de maig de 2015, malauradament no publicades. El projecte de la reforma del presbiteri es conserva a l'Arxiu Parroquial de Valls (l'alçat longitudinal) i a l'Arxiu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (el projecte d'altar i baldaquí); vaig presentar-los conjuntament amb en Jordi París a la ponència *Destrucció i salvaguarda a través del cas emblemàtic de Sant Joan de Valls*, dintre les jornades *Art en perill: destrucció i salvaguarda d'un patrimoni artístic*, de 26 de juny de 2013.

³⁶ Una de les raons principals va ser l'entrada a la Junta de l'industrial Francesc Clols, que es va manifestar partidari de la reconstrucció del retaule. Darrere l'opinió de Clols hi havia el parer de l'arquitecte Pere Domènech Roura, fill de Lluís Domènech i Montaner, que li estava fent la casa.

[...] El anterior retablo, maravilloso y magnífico, probaba el temple, la bravía y el entusiasmo de nuestros antepasados, porque fue construido a pesar de adversas circunstancias. Era una gloria para Valls poseerlo. Por ello esta Junta de Obra, haciéndose eco de los deseos del pueblo ha iniciado la gigantesca obra de su restauración [...] anhelo que no se limita a reproducir exactamente el grandioso retablo sino que quiere superarlo en riqueza, arte y belleza.³⁷

El cas és que l'obra continuà endavant i la reconstrucció va ser dirigida per l'escultor vallenc Josep Busquets, ajudat pels també escultors Joan Sanromà i Joan Serafini, i el picapedrer Francisco Matarín (fig. 9). Com succeí en altres exemples que hem vist, les aportacions desinteressades del sector industrial van ajudar-hi, com les de la fàbrica Dasca Boada o Francesc Clols.

La participació de Cèsar Martinell en la reconstrucció del gran retaule major d'Igualada va ser diferent, en bona part perquè en aquest cas els elements conservats del gran retaule dissenyat el 1704 per Joan Roig i reelaborat i construït entre 1718 i 1729 per Jacint Morató i Josep Sunyer, eren molts més (fig. 10). Com ha explicat Francesc Xavier Mingorance, el gener de 1939 la “Junta reconstructora de los de templos de Igualada” optà per reconstruir el retaule restituint de nou les parts afectades per la destrucció (fig. 11). Com en el cas de la Gleba o de Valls, l'abundant material fotogràfic previ a la destrucció –i el fet que Martinell havia publicat estudis exhaustius sobre el retaule–³⁸ ho feu possible (fig. 11a).³⁹ Martinell explicà amb claredat l'opció que ho havia fet possible:

Debido a la falta de orientación artística actual y la conservación de la escultura, columnas, manifestador central, puertas del basamento y varios elementos ornamentales, la reconstrucción era obligada, sin el carácter de

³⁷ Cit. supra. not. 35

³⁸ MARTINELL, C.: *El templo parroquial de Santa María de Igualada*, Igualada, Nicolau Poncell, 1929. Recollí els estudis que hi havia anat dedicant a MARTINELL, C.: *El retablo mayor de la Basílica de Santa María de Igualada. Estudio histórico-crítico*, Igualada, 1953.

³⁹ El procés complet es troba àmpliament detallat a MINGORANCE, F. X.: “La restauració de Santa Maria d'Igualada i del seu retaule major (1939-1954)”, *Miscellanea Aqualatensis*, 9, 1999, p. 227-268. Vegeu TÉRMENS, M: “Santa Maria d'Igualada durant la Guerra Civil i la seva posterior restauració”, a DÍEZ, María José; GARCÍA, Aïna; SÁEZ, Àlvar (ed.): *La basílica de Santa María d'Igualada*, Barcelona, 2021, p. 177-202, que transcriu el memorial presentat per Martinell el 1958: *Memoria de las principales obras realizadas y las de urgente realización en la basílica de Santa María de Igualada a consecuencia de las destrucciones marxistas de 1936-1937*.

reproducción si no de una reaparición de la obra desaparecida. No sería tan rotunda esta afirmación si se hubieran tenido que rehacer las esculturas y no hubiesen quedado restos importantes. En escultura es sumamente difícil imitar el estilo personal de un gran artista pretérito, se podría “acercar” pero no lograr autenticidad. En cambio, la parte arquitectónica, partiendo de elementos auténticos, buenas fotografías y de un conocimiento del estilo, puede llegarse a la reproducción con fidelidad vecina a lo auténtico.⁴⁰

Contràriament al cas de Valls, doncs, els arguments justificatius i definitius són avalats per la conservació de parts importants del retaule. I encara per un argument molt nou i de gran actualitat, almenys si pensem en casos com el del gran retaule major del convent de San Benito el Real instal·lat al Museo Nacional de Escultura de Valladolid o el del Roser, provinent de Sant Domènec de Manresa, emplaçat a les sales del nou Museu del Barroc:

Es innegable que los museos cumplen una importante misión educativa y de conservación, pero, en muchos casos los objetos en ellos colocados se han convertido en piezas “anatómicas” separadas del cuerpo vivo a que pertenecieron, sin el calor “fisiológico” que las animaba. Aun museísticamente, para instalar a la perfección las imágenes procedentes de un retablo, el ideal sería reproducir el mismo retablo. No tendría objetivo religioso, pero artísticamente se hubiera logrado un conjunto perfecto.⁴¹

Els treballs igualadins sí que foren dirigits per Cèsar Martinell, que encarregà la reconstrucció de la socolada als marbristes Ricard i Josep Andreu. El 27 d'agost de 1947 ja estava enllestit el primer cos, amb el sagrari-manifestador que també se salvà de la crema, i la fusteria, de la qual se'n feren càrrec el fuster de Manresa Atanasio Perramon i l'escultor Pueyo. El 1951 es feu la restitució dels relleus laterals, obra del fuster Agustí Perelló i el cos alt del retaule el dugué a terme el 1953 el taller Francisco Llorens de Barcelona.

A les portes del Concili Vaticà II, l'empenta de mossèn Josep Xutglà al capdavant de la parròquia de Cassà de la Selva va ser determinant per fer arribar a bon port una de les últimes grans clonacions neobarroques (fig.

⁴⁰ MARTINELL, 1953, p. 28-29, esmentat per MINGORANCE, 1999, p. 240.

⁴¹ MARTINELL, C.: “Restauración de un gran retablo de la Inmaculada”, *Destino*, núm. 957, 10 de desembre de 1957, p. 30, recollit per MINGORANCE, 1999, p. 241.

12).⁴² En aquest cas, es tractava de reconstruir el gran retaule major de Sant Martí de Cassà de la Selva esculpit per Pau Costa a principis del segle XVIII, del qual només se salvaren de la crema sis columnes salomòniques, les dues portes amb els relleus de sant Pere i sant Pau i alguns petits fragments (fig. 13). Inicialment, Cassà va optar per un projecte d'arranjament del presbiteri amb les sis columnes conservades disposades rere una mesa d'altar d'inspiració bizantina, seguint un projecte de l'arquitecte Josep Danés (fig. 14).⁴³

Aquella nova disposició va rebre la consagració el 17 de juny de 1946. L'arribada de mossèn Xutglar el 1948, però, va ser determinant perquè la parròquia s'embarqués en un llarg i costós procés de construcció d'un nou retaule major, partint també de la complicitat del poble, dels bons materials fotogràfics preexistents i d'un taller amb capacitat per replicar l'antic. En aquest cas no van ser cap impediment ni les noves orientacions per a l'art sacre ni el fet que amb prou feines es conservessin fragments importants –a les veïnes poblacions de Palafrugell o Llagostera, amb importants retaules barrocs, es va optar per solucions pintades o fusteria neogòtica. Entre l'octubre de 1954, tret de sortida a la comissió encarregada de la discussió sobre el model de retaule que es desitjava, vehiculada en una enquesta als cassanencs, i el 10 de

⁴² Els fets relatius a Cassà de la Selva han estat explicats amb detall i amb una visió de conjunt des dels orígens del retaule de Pau Costa i altres intervencions d'època moderna a MIRALPEIX, F.: “Fer i desfer. Memòria i vicissituds del retaule major de l'església de Sant Martí de Cassà de la Selva”, Arxiu Municipal de Cassà de la Selva. MIRALPEIX, F.: “Fer i desfer. Memòria i vicissituds del retaule major de l'església de Sant Martí de Cassà de la Selva”, *Obrint el passat. I després de la guerra, què? Un recorregut pels documents de l'Arxiu Municipal de Cassà de la Selva*, Cassà de la Selva, Arxiu Municipal, 2005, p.11-26.

⁴³ Els dissenys de la composició i de la mesa es poden trobar a BOSCH MERCADER, J.: “Qui recorda com era... l'altar major de Cassà, ara fa 60 anys?”, *Llumiguia*, núm. 614, 2004, p. 98-99. L'Ajuntament pagà 2.000 pessetes per arranjament provisional i es començà a fer una col·lecta. Mossèn Joan Margall Sellàs fou qui decidí fer un arranjament més decent, que inicialment preveia una talla de sant Martí emmarcat per unes columnes gòtiques. El 30 de gener de 1944 es va fer venir l'arquitecte Josep Danés i el juny del mateix any ja comptava amb un disseny que contemplava les columnes salomòniques salvades: “El projecte ha estat dissenyat tenint presents les restes de l'antic altar, les quals seran convenientment aprofitades. Consta de tres parts principals: un tríptic, un baldaquí i l'altar pròpiament dit, de pedra de Girona. El tríptic serà format per les dues imatges –les portes recuperades– de sant Pere i Sant Pau que flanquejaran el retaule, que serà del mateix estil de les portes. El baldaquí constarà de sis columnes: les tres enteres salvades de la destrucció i unes altres tres que es confeccionaran aprofitant els quarts de columna que s'han pogut conservar. Les sis columnes seran coronades i unides per una cornisa del mateix estil, de la qual penjaran uns cortinatges de domàs de seda. L'altar anirà sobre una pedra de tres graons, de pedra treballada, quedant a bastant altura de la que té l'altar provisional”. Cfr. BOSCH 2004, op. cit. i PUIGVERT, 2008, que ja es fa ressò de la participació de l'arquitecte en la remodelació del presbiteri.

juny de 1968, en què es van col·locar les dues darreres escultures (el *Sant Jeroni* i el *Sant Gregori*), es van gastar 2.157.966 de pessetes, una quantitat que sobrepassava de molt el pressupost inicial de 919.500 pessetes. De tot el procés, és interessant el fet que se celebrés una consulta amb dues preguntes: “¿Deseas la reconstrucción del altar mayor? Sí/No; ¿Quisieras ver reconstruido el antiguo altar mayor? Sí/No”. Tot i que 451 respostes van ser afirmatives i 25 negatives, el cas és que l’alternativa a l’opció afirmativa era o bé refer l’antic – copiar-lo, per ser més precisos – o deixar-ho com estava. Es desconeix si podia haver-hi hagut propostes més modernes o alternatives, però el cas és que els impulsors van ser acusats de tendenciosos, motiu pel qual la Comissió i mossèn Xutglà van decidir visitar Igualada per mostrar als indecisos un model del que pretenien fer, plantejant també la possibilitat d’anar fins a Valls.

Que Igualada era el model de referència no en queda cap dubte, sobretot si tenim en compte que tant a Igualada com a Cassà es conserven les maquetes que havien de guiar els treballs de construcció dels nous retaules encarregats als tallers responsables (fig. 15). El 4 de febrer de 1955 la Comissió es va decantar per l’escultor Ramon Pericay (Pals, 1890 - Barcelona, 1974), que havia refet en clau neobarroca els retaules de Sant Feliu de Celrà i de Santa Afra de Sant Gregori, a més del gran retaule de la parroquial de l’Assumpta i Sant Joan Baptista de Queretes (Terol) o el neogòtic de l’ermita de Sant Grau de Vallpresona de Tossa de Mar, entre altres; és a dir, un acreditat especialista en aquest tipus d’obres que capitanejava l’empresa barcelonina Talleres San Juan de Dios.⁴⁴ La iniciativa i la tenacitat de Xutglà a l’hora de trobar recursos va fer que el març de 1955 ja es disposés d’un pressupost inicial per replicar el retaule integrant-hi els vestigis conservats, amb fustes de pi, roure, faig i caoba, i el 1956 s’exposés en ocasió de la Festa Major una maqueta de l’obra a la sala de la Biblioteca, sortosament conservada juntament amb alguns models de guix de les escultures. El 7 de novembre d’aquell any es va constituir la comissió per a l’obra del retaule i el 20 de febrer de l’any següent se li va demanar a l’escultor una mostra, que s’exposà novament per la Festa Major. Ja aquell any s’inicià el basament, tot anunciant que tindria un sobrecost del 30%. El gener de 1959, amb el Concili Vaticà acabat d’inaugurar,

⁴⁴ RIBERA, R.: “L’obra de l’escultor Ramon Pericay a la Conca de Barberà”, *Podall*, 2022, p. 232-235.

es començà la construcció, que es dilatà fins al juny de 1968. És, segurament, l'obra més tardana de reconstrucció i rèplica que es va dur a terme amb posterioritat a la Guerra Civil (fig. 16a i 16b).

Val la pena afegir un darrer punt, segurament no esgrimit fins ara, per explicar l'argumentari de la reproducció fidel. Per a mossèn Xutglà, les restes del retaule no eren simples vestigis, sinó relíquies:

El propio José Xutglá, párroco del templo, nos confiesa, sincero y conmovido: –No se trata, pues, de construir un altar barroco; ni siquiera una exacta reproducción del antiguo como una mera evocación de la obra perdida, con la misma categoría ideológica del retrato que nos recuerda el amigo desaparecido, pero sin ningún interés arqueológico. Es más, mucho más: se trata sencillamente, de prolongar la vida de estos restos, completándolos, y como resucitando a un cadáver mutilado y dándole más pletórica vida.⁴⁵

El retaule amb “pletórica vida” sembla retornar de nou a la dimensió simbòlica que tenia l'altar amb *l'elevatio in altum* de les caixes reliquials emplaçades rere la mesa.⁴⁶ La missió de Xutglà està amarada d'un cert messianisme, tan barroca com el mateix culte reliquial dels vestigis profanats de l'antic retaule. Així mateix va veure-ho i interpretar-ho Ramon Pericay quan defensava que la seva obra en cap cas era una obra nova, sinó una “[...] restauració de la que, dissortadament, hi ha poques restes i que tot cal treure-ho d'una sola fotografia”.⁴⁷ Tantes com sis columnes i dos plafons que d'haver estat Cèsar Martinell el responsable segurament no hauria prosperat.⁴⁸ Potser és, en el fons, que el dilema de Pericay era un altre, atès que si s'hagués fet una obra nova –el seu negoci en depenia...– els angelets “[...] ni cantarien, com

⁴⁵ LLOPIS, A.: “Cassá, pueblo generoso”, *Destino*, XXVII, núm. 1334, 2 de març de 1963, p. 24.

⁴⁶ PLAZAOLA, 1965, p. 136.

⁴⁷ A.: “Verdaderamente, 1959 ha sido el Año del Altar Mayor (un nuevo retablo de 22 quilates se está alzando vertiginosamente). Entrevista con el constructor Don Ramon Pericay”, *Luz y Guía*, Nadal de 1959, p. 11.

⁴⁸ Sense anar més lluny, Bassegoda Amigó recorda que malgrat els nombrosos vestigis conservats del de Santa Maria del Mar, es va decidir desmuntar-lo definitivament el 1965, un retaule, que trobava que “malgrat la superba serenitat del temple oïval, no desentonava gens ni mica. I cal plànyer la seva desaparició”. BASSEGODA AMIGÓ, B.: *Santa Maria del Mar. Monografia histórico-artística del temple*, Barcelona, 1976, p. 111.

ens deien les nostres àvies, i no tindrien de restar tristos, sempre orant, això si no han fugit, com sembla, d'un retaule estilitzat, modern i abstracte".⁴⁹



Figura 1. Projecte d'altar major de les Clarisses de la Providència d'Olot dissenyat el 1923 per Joaquim Danés. Fotografia: J. M. Puigvert, *Josep Danés...*

⁴⁹ *Ibidem.*

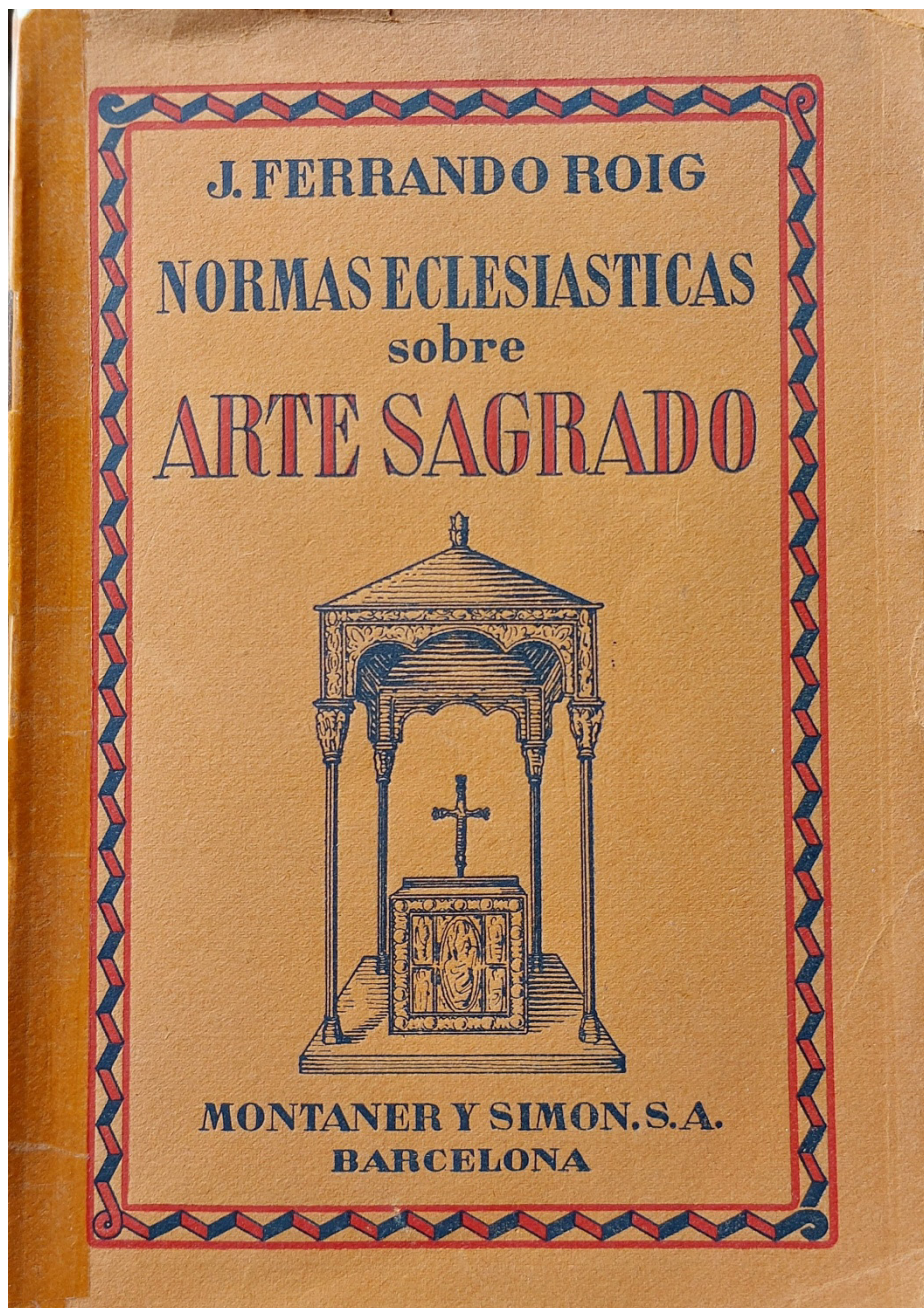


Figura 2. Portada del llibre de Ferrando Roig, *Normas eclesiásticas* (1940). Fotografia de l'autor.



Figura 3. Projecte d'altar presentat a la Comisi3n Diocesana de Girona.
Fotografia: Arxiu Dioces3 de Girona.



Figura 4. Projecte d'altar del Sagrat Cor presentat a la Comisión Diocesana de Girona. Fotografia: Arxiu Diocesà de Girona.



Figura 5. Retaule major del Santuari de la Gleva, refet després de la Guerra Civil.
Fotografia: Wikimedia Commons.



Figura 6. Retaule major i decoració del presbiteri de l'església de Sant Salvador del Vendrell segons projecte de Josep Maria Jujol. Fotografia de l'autor.



Figura 7. Retaule major de Sant Joan de Valls abans de la seva destrucció.
Fotografia: Museu de Valls, fons Agustí Durí.

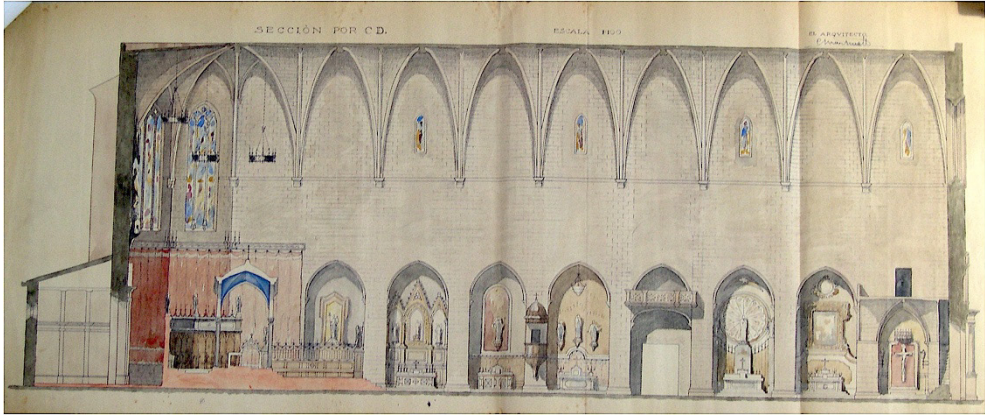


Figura 8. Alçat longitudinal de l'església de Sant Joan de Valls segons una proposta desestimada de redecoració del presbiteri i les capelles laterals realitzada per Cèsar Martinell. Fotografia: Arxiu Parroquial de Sant Joan de Valls.



Figura 9. El nou retaule major de Sant Joan de Valls l'any 2001.
Fotografia: Pere Queralt.



© 2010 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 04786009 (foto Institut Amatller Z-7445 repro.)

Figura 10. Retaule major d'Igualada abans de la Guerra Civil. Fotografia: Arxiu Mas.

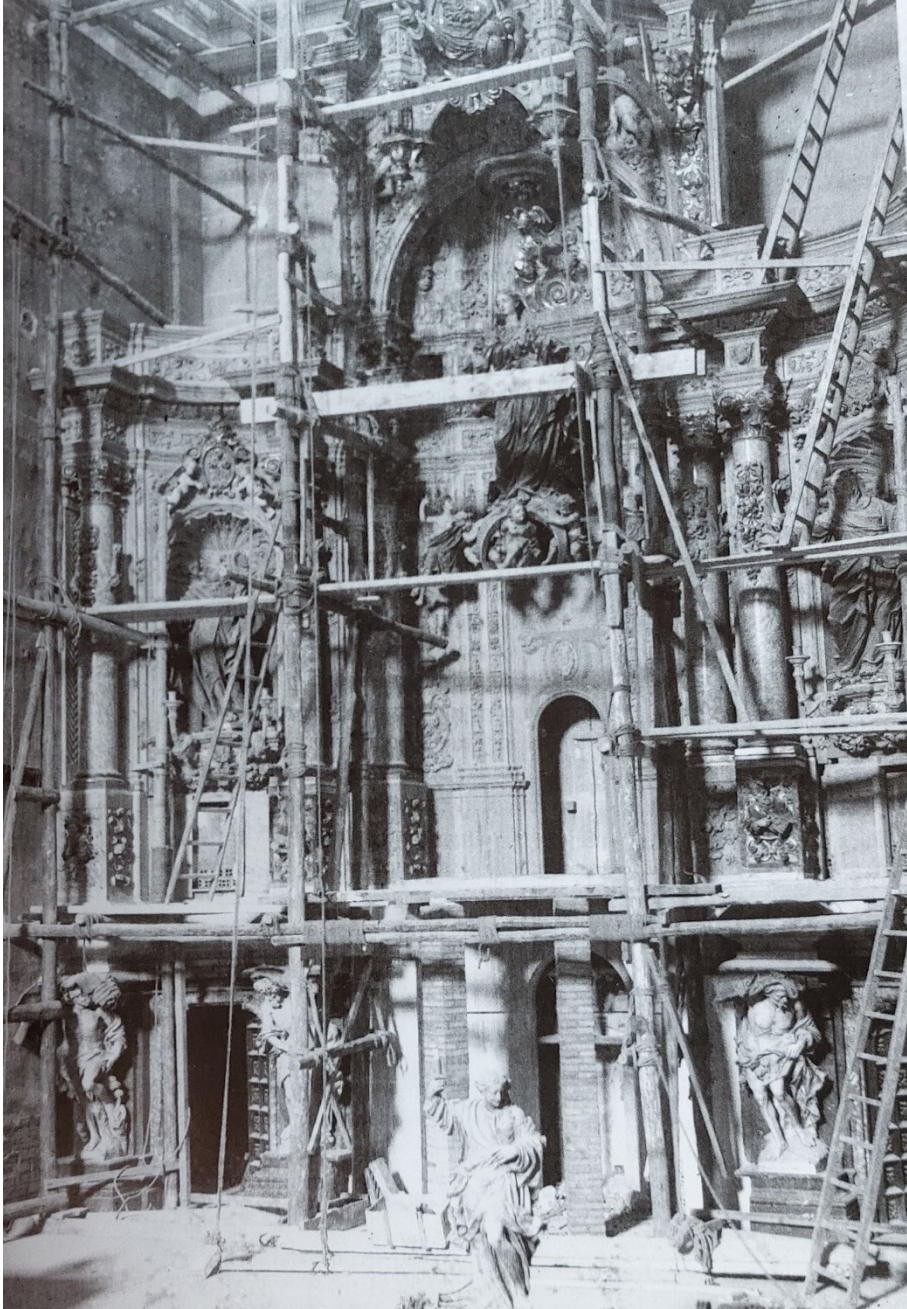


Figura 11. Reconstrucció del retaule major de Santa Maria d'Igualada.
Fotografia: Arxiu Comarcal de l'Anoia, fons Procopi Llucà.



Figura 11a. Retaule actual de Santa Maria d'Igualada.
Fotografia: Calaix, Josep Giribet.



Figura 12: Retaule major de Sant Martí de Cassà de la Selva, de Ramon Pericay, replicat a partir de l'antic de Pau Costa. Fotografia: Bisbat de Girona, Rafel Bosch.

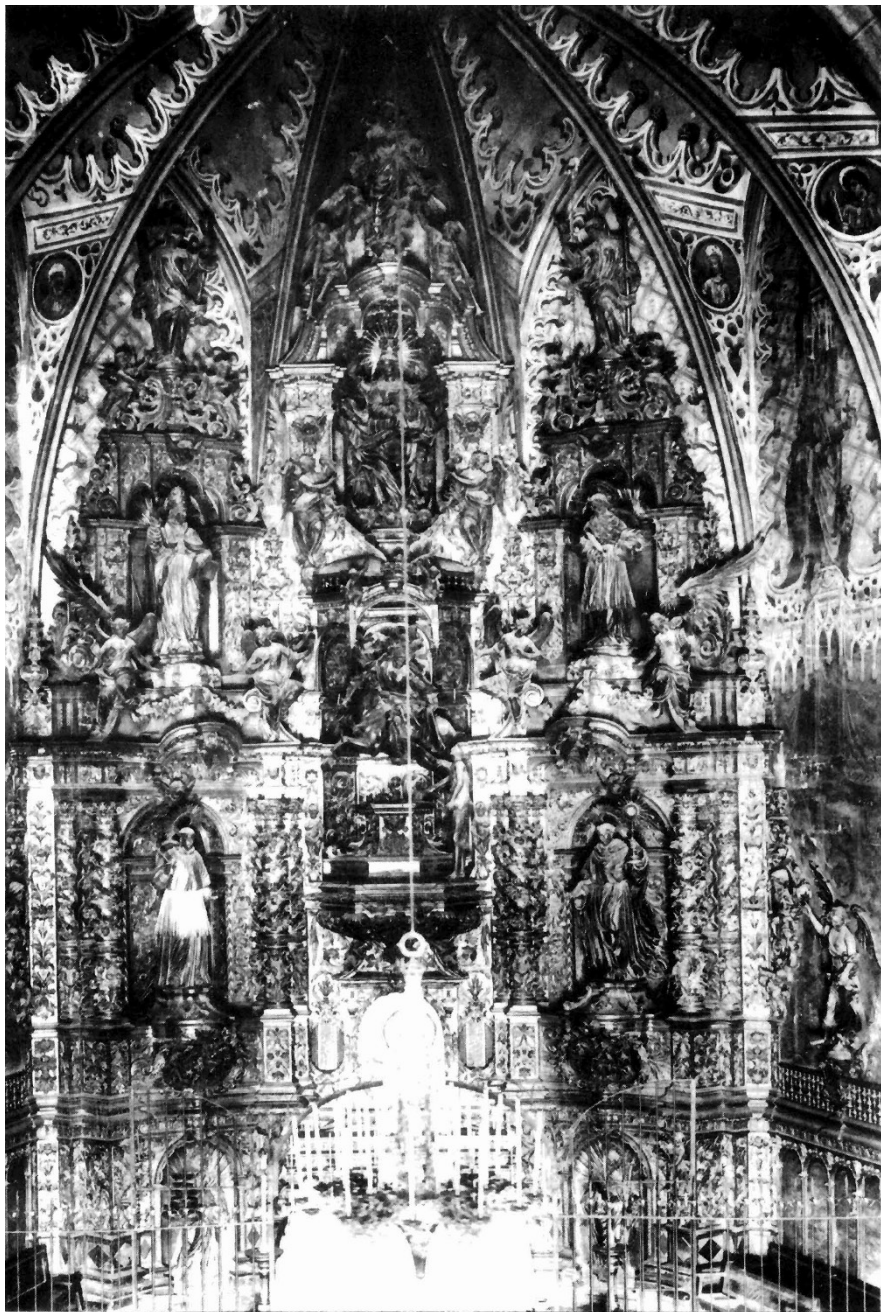


Figura 13. Retaule major de Sant Martí de Cassà de la Selva abans de la Guerra Civil.
Fotografia: Parròquia de Cassà de la Selva.



Figura 14. Reforma del presbiteri de Sant Martí de Cassà de la Selva just després de la Guerra Civil segons projecte de Joaquim Danés a partir de sis columnes salomòniques conservades. Fotografia: Arxiu Municipal de Cassà.



Figura 15. Maqueta del retaule major d'Igualada i del retaule major de Cassà de la Selva (Museu de l'església de Sant Martí). Fotografia de l'autor.

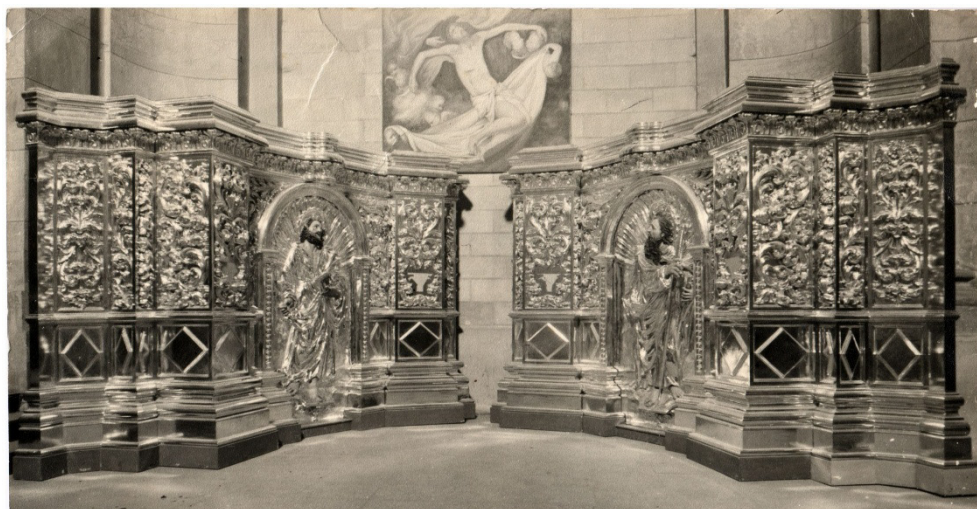


Figura 16a. Reconstrucció del retaule major de Sant Martí de Cassà.
Fotografia: Arxiu Municipal de Cassà.

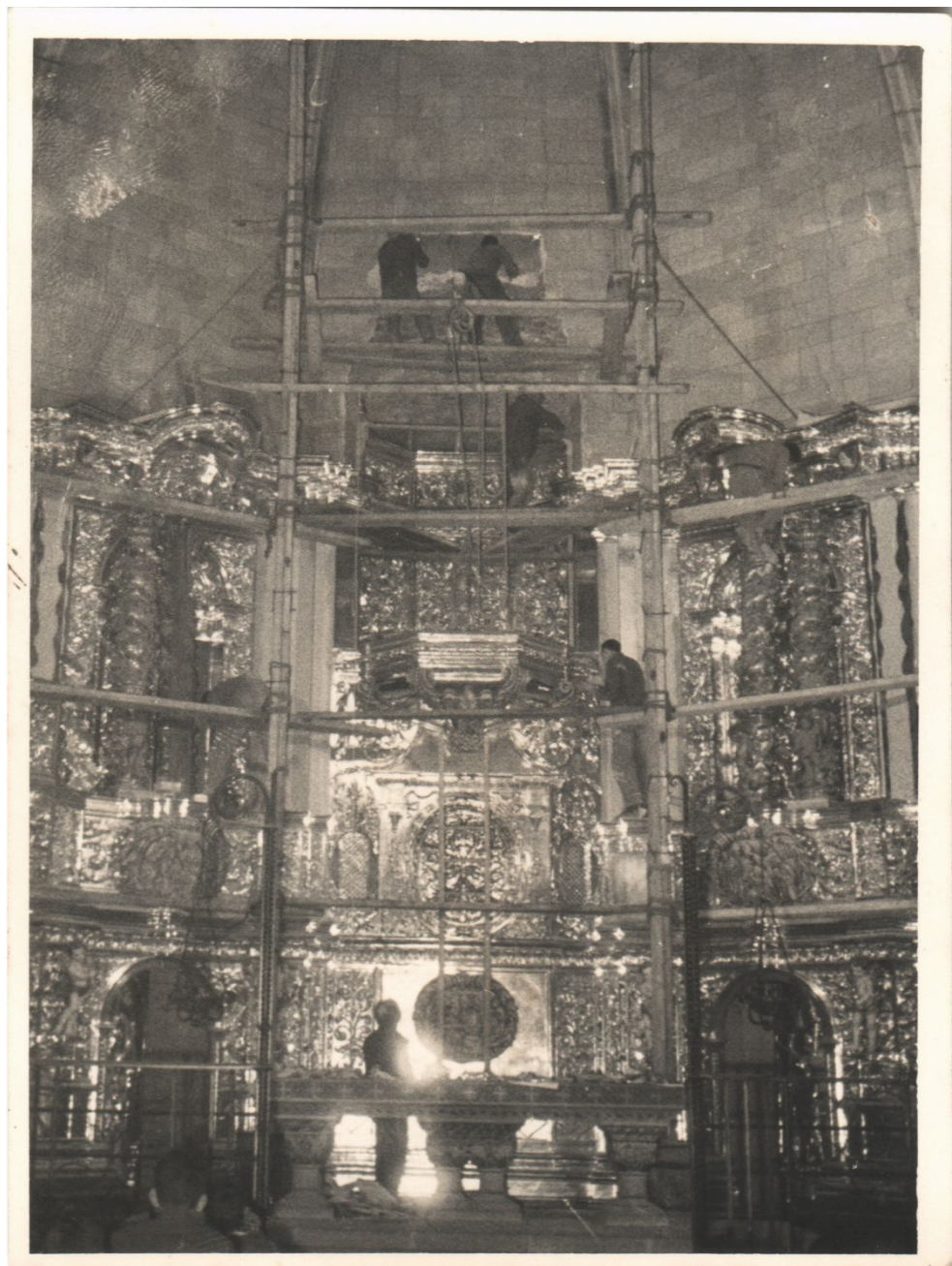


Figura 16b. Reconstrucció del retaule major de Sant Martí de Cassà.
Fotografia: Arxiu Municipal de Cassà.