

**Consideracions sobre l'antic retaule
major de Santa Maria de Montblanc
(segle XVIII)**

Francesc Badia i Batalla

Consideracions sobre l'antic retaule major de Santa Maria de Montblanc (segle XVIII)

Francesc **Badia i Batalla**
fbadia@andorra.ad

Resum: Descripció de l'altar major de l'església parroquial de Montblanc, dissenyat per Lluís Bonifàs i Massó, de Valls, i obrat per l'escultor Antoni Costa, de Berga, a finals de l'any 1700.

Paraules clau: escultura barroca, retaule, Montblanc, segle XVIII.

Keywords: Baroque sculpture, Altarpiece, Montblanc, 18th Century

La significació del retaule barroc

Remarcàvem en un treball anterior que el retaule, encara que no fos ni de bon tros una creació barroca, arribà amb el barroc a un desenvolupament i una plenitud impressionants. Podríem dir que assolí definitivament la tercera dimensió. Les taules pintades dels retaules gòtics adquiriren mig relleu i les imatges exemptes es prodigaren al voltant de l'advocació principal del patró o titular.

El barroc trobà en el retaule un instrument idoni per expressar les idees de magnificència i monumentalitat a què tendia, i en el retaule aconseguí la integració ideal de l'arquitectura i l'escultura.

Però en la llarga vida del barroc els retaules sofriren una evolució profunda, de la qual l'arquitecte i estudiós Cèsar Martinell ha fet una síntesi molt encertada.

En una primera etapa —diu— malgrat les columnes i els entaulaments de traçat clàssic que els revesteixen, els grans retaules, en la seva distribució general, estan fortament influïts pels retaules gòtics, que repartien les històries o escenes de la vida del sant patronímic en forma de retícula rectangular. Aquesta distribució, més narrativa que plàstica, no era la que convenia a l'esperit barroc, que tenia l'ideal de la corporeïtat unitària, vers la qual evolucionà de mica en mica.

En la primera disposició, la fornícula o compartiment principal ocupa el seu lloc sense passar d'un cos a l'altre; però aviat la fornícula del patronímic emplena part de dos pisos, amb la qual cosa assoleix una importància més gran. Més endavant, la fornícula principal es col·loca al centre del retaule i les altres fornícules es distribueixen al voltant seguint una trajectòria el·líptica,

fins que finalment la composició del retaule es resol en una gran fornícula o motiu central, flanquejat de columnes, entre les quals se solen posar imatges sense un cobricel especial, a fi de no treure importància al motiu dominant.¹

Llegint aquestes paraules ens ve a la memòria la visió dels retaules barrocs plantats en les capelles laterals de l'església de Santa Maria en el curs dels segles XVII i XVIII. Molt probablement aquella contemplació ens il·lustraria més d'un dels diferents estadis de l'evolució de què parla Martinell, per culminar, amb el retaule major, una composició unitària clara i evident. Efectivament en el nostre gran retaule, malgrat la seva relativa complexitat estructural, tot girava entorn de l'escena de l'Assumpció de la Mare de Déu.²

La construcció

No es tracta de fer una història més o menys minuciosa de la construcció del retaule de Santa Maria la Major de Montblanc. Les investigacions de Josep Maria Grau i Roser Puig³ han aportat moltes dades, abans desconegudes, sobre el tema, i queden poques incògnites en relació amb els punts més essencials. Remarquem, a la vista dels treballs esmentats, que l'autor de la traça del retaule fou Lluís Bonifàs i Massó, amb taller a Valls, i que l'execució material del projecte fou encarregada a Antoni Costa, de Berga, i, a la mort d'aquest, a Francesc de Vogué, o Vogé, de Tarragona.

El primer dels tres protagonistes, Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786),

¹ Cèsar MARTINELL BRUNET. «L'escultura». *L'Art Català*. Aymà, SA Editora. Barcelona, 1958, vol. 2, p. 56.

² Juan José Martín González remarca que aquesta potenciació del centre del retaule determina un element bàsic en la tipologia d'aquestes obres. Malgrat que el retaule tingui diversos cossos, el centre constitueix l'element aglutinador. Ordinàriament és la fornícula en la qual es venera la imatge titular el que determina aquesta focalització del retaule en la seva part central. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ. «Avance de una tipología del retablo barroco». *El retablo español*. Imafrente, núm. 3, 4 i 5 (1987-88-89), p. 136. El lector pot comprovar en donar un cop d'ull a la fotografia del retaule montblanquí la plena correcció de la reflexió anterior. Per damunt de tot sobresurt l'escena central i encara més concretament la imatge de la Verge titular. Tota la resta complementa i se subordina a aquell tema principal.

³ Vegeu molt especialment Josep M. GRAU PUJOL; ROSER PUIG TÀRRECH. «L'última obra de l'escultor berguedà Antoni Costa. El retaule major de Santa Maria de Montblanc». *Quaderns de l'Àmbit de Recerques del Berguedà* (Berga), 1 (1991), p. 23-35. Ens hi remetem repetidament. Vegeu també «El retaule major de Santa Maria de Montblanc (I)». *Espitllera* (Montblanc), núm. 66 (juny-juliol de 1987), p. 31, i (II), *Espitllera* (Montblanc), núm. 71-72 (novembre-desembre de 1987), p. 37. Disponible a Internet. <http://xacpremsa.cultura.gencat.cat/pandora>.

El daurat del retaule no es féu, per dificultats econòmiques, fins al segle XIX.

pertanyia a una nissaga d'artistes —era germà, fill, nét i besnét d'escultors,⁴ i és considerat una figura cabdal de l'escultura barroca catalana.⁵ Ingressà a la Real Academia de San Fernando el 5 de juny de 1763. Malgrat la seva relativa curta vida, la producció de Bonifàs fou extraordinària en qualitat i quantitat, ja que realitzà més de 50 retaules. El cas del de Santa Maria la Major, del qual en féu la traça i deixà que l'execució fos realitzada per altres escultors, no fou únic, ja que es constata que també confegí les traces d'uns altres onze projectes de retaules per ser portats a execució en condicions semblants.⁶

Antoni Costa procedia també d'una família d'artistes i, segons Grau i Puig, treballà a Girona, Vic i Berga. Fou autor del retaule de Sant Eloi, de l'església de Sant Francesc de Berga, que havia començat el seu pare, Pere Costa (1693-1761), i del retaule major del santuari de Paller, de Bagà, concertat vers el 1773 i en bona part conservat. El pare, Pere Costa, escultor i arquitecte, fou autor del projecte d'acabament de la façana de la catedral de Girona i del retaule major de l'església de Sant Sever de Barcelona.⁷ L'avi patern del nostre escultor fou el famós Pau Costa (1664-1726), autor de retaules tan espectaculars com el d'Arenys de Mar (1706-1711). Menys informació tenim del tercer escultor, Francesc de Vogué, tarragoní, que morí a la vila i fou enterrat, ja acabat el retaule, a la mateixa església de Santa Maria la Major el 4 d'octubre de 1779.

Fixades les notes anteriors sobre l'autoria de l'obra, interessa fer referència al temps i les circumstàncies en què se'n proposà i se'n inicià la construcció. Faltava poc per encetar el darrer quart del segle XVIII. El barroc ja havia culminat pràcticament la seva evolució i d'altra banda se sentien més fortes les veus crítiques envers aquell art que havia gaudit d'una preeminència total i absoluta.⁸ Les crítiques, i també les pressions, provenien sempre dels

⁴ L'avi Lluís Bonifàs (1683-?) fou l'autor del conegut retaule de les Ànimes de la Guàrdia dels Prats.

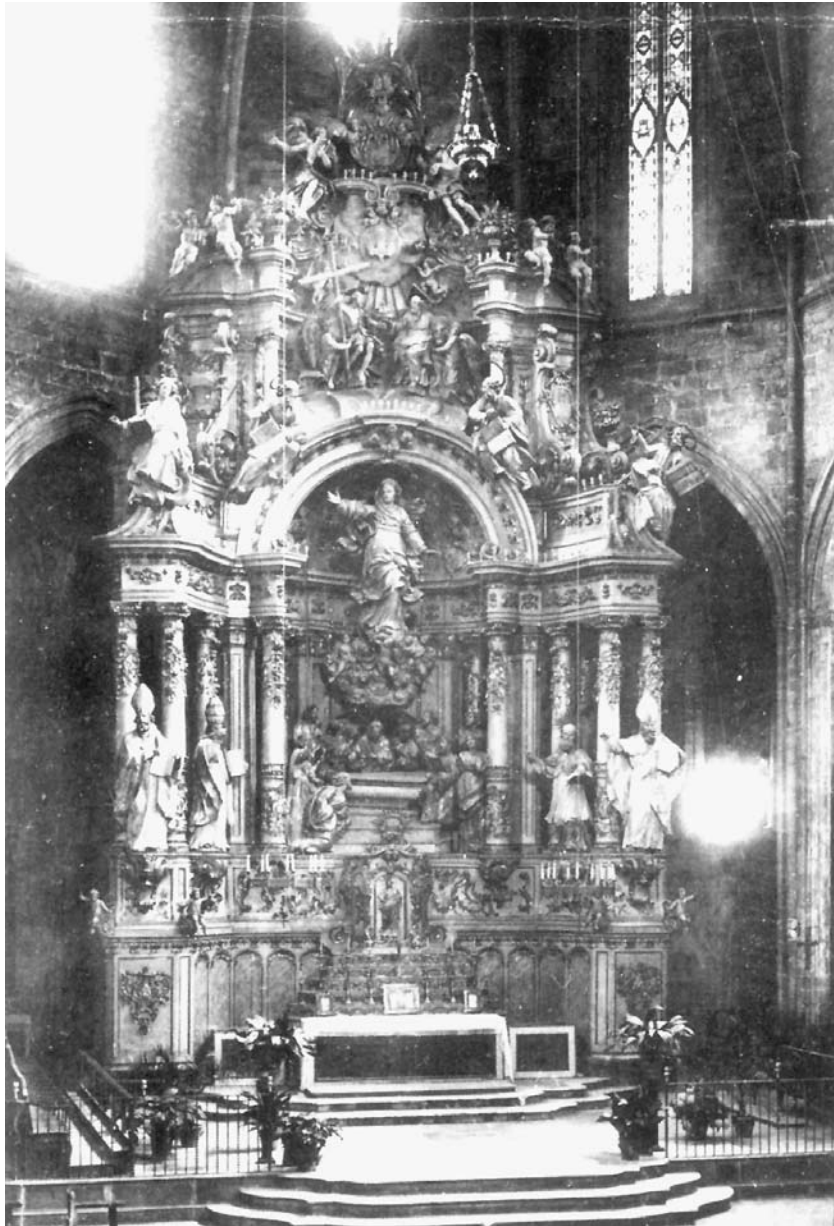
⁵ Cèsar MARTINELL BRUNET. *El escultor Luis Bonifàs y Massó, 1730-1786: biografía crítica*. Barcelona, 1948. Sofia MATA DE LA CRUZ; Jordi PARÍS FORTUNY.

Els Bonifàs: una nissaga d'escultors. Valls, 2006. I «Notes per a completar l'obra «Els Bonifàs, una nissaga d'escultors (2006)». *Quaderns de Vilaniu* (Valls), 54 (2008), p. 109-117.

⁶ Lluís Bonifàs havia construït o esculpit per a Montblanc el sagrari o manifestador del retaule major de l'església de la Mercè (1756), un Sant Crist (1757) i el retaule de Sant Pere Nolasc (1762) per a la mateixa església franciscana.

⁷ Dec aquestes dades i les anteriors corresponents a les obres de Pere Costa a l'atenció de Carles Dorico.

⁸ Johann J. Winckelmann, el màxim teoritzant del neoclassicisme i enemic acèrrim del barroc, havia ja publicat l'any 1755 la seva obra fonamental sobre l'art de l'antiguitat, que tingué una gran acceptació i una difusió extraordinària per tot Europa.



*Altar Major de l'església de Santa Maria de Montblanc (foto any 1930)
Arxiu Ramon Requesens Queralt*

estaments oficials, ja que les autoritats acadèmiques propugnaven obertament la proscripció del barroc i el retorn a les pautes clàssiques estrictes.⁹ Malgrat això, el poble continuava aferrat a les manifestacions del vell estil; el considerava l'art de sempre, el propi.

Per què es volia fer un nou retaule major? Evidentment per motivacions fonamentalment religioses, per la major glòria de Déu i per l'honor de la Mare de Déu, titular del temple. Però segurament també hi havia subjacents altres motivacions marginals com el prestigi de la vila. Cèsar Martinell remarca que «el retaule major d'un temple era exponent de religiositat, entusiasme cívic i perfecció tècnica, i tot això es posava a contribució per fer tan esplendorosa com fos possible aquesta ofrena del poble a la Divinitat; i és per això que molts d'aquests retaules, dissortadament desapareguts la majoria en la passada guerra, donaven la nota de distinció del temple».¹⁰

No s'ha d'oblidar tampoc una circumstància que en certa manera feia desitjable un nou retaule major més monumental per a Santa Maria: totes les capelles laterals del temple disposaven de retaules barrocs i aquests retaules eren relativament de grans dimensions, ja que, d'acord amb les exigències de l'estil, s'ajustaven a l'alçada i amplada de la capella respectiva. Això podia comportar, des d'un punt de vista estètic, un greuge comparatiu en relació amb el retaule presumiblement gòtic que aleshores presidia el temple.

De qui sorgí la iniciativa? És difícil determinar-ho a aquestes alçades, i tant podria haver estat el plebà, la comunitat de preveres de Santa Maria

⁹ Segons Joan Ramon Triadó el barroc ja estava qüestionat pels corrents classicistes dels pintors àulics de l'Arxiduc. *Op. cit.*, p. 174. Més endavant serien les noves autoritats acadèmiques borbòniques les que insistirien en la mateixa línia i finalment imposarien el neoclassicisme. L'any 1777, quatre després de la signatura del conveni amb Lluís Bonifàs per a la traça del retaule montblanquí, el secretari de la Real Academia de San Fernando, Antonio Ponz, acèrrim enemic del barroc, redactà un document, assumit oficialment pel rei Carles III i publicat com a reial decret, en el qual es prohibia la construcció de retaules de fusta amb el pretext que podrien provocar incendis. Però el que determinaria la fi del retaule barroc seria la norma que establia l'aprovació prèvia de la mateixa Acadèmia de les traces dels retaules que es projectessin en el futur. En el cas que no fossin susceptibles de correcció parcial, la comissió d'arquitectura de la Reial Acadèmia imposava el projecte definitiu.

Aquestes dades ens suggereixen unes consideracions afegides. A Catalunya, el barroc, com abans ho havia estat el gòtic, era un art assumit i estimat pel poble. Per contra, el Renaixement passà sense deixar arrels profundes. (Cf. Cèsar MARTINELL BRUNET. «L'escultura». *L'Art Català. Op. cit.*, vol. 2, p. 16.) Pel que fa al neoclassicisme, a Catalunya cal considerar-lo un art imposat des de dalt amb la intervenció forçosa de les acadèmies estatals en tots els afers artístics. (Vegeu Joan BERGÓS. *L'Art Català. Op. cit.*, i vol. citats, p. 184.)

¹⁰ Cèsar MARTINELL BRUNET. «L'escultura». *L'Art Català*, p. 56.

¹¹ Aquesta hipòtesi cal matisar-la en el sentit d'atribuir una eventual iniciativa als regidors montblanquins i no pas a l'alcalde major i tinent de corregidor que, després del decret de Nova Planta de Felip V, era la primera autoritat municipal. Els alcaldes majors i tinents

o fins i tot les autoritats locals.¹¹ No hi ha dubte, en canvi, que qui promogué i portà el pes de l'empresa de la construcció fou el plebà Blai Navarro, que regentà la plebania montblanquina durant el període 1772-1783, i morí a Montblanc el 23 de juliol d'aquell darrer any. Era tant l'afecte del plebà Navarro vers la nova obra que en el seu testament disposà ser enterrat precisament davant del nou i majestuós retaule major.

L'elecció del tracista fou encertada i el contracte amb Lluís Bonifàs i Massó se signà el 7 de març de 1773. La persona elegida i la data condicionarien la tipologia del retaule, que de cap manera incidiria en exageracions barroques. D'una banda, els temps havien canviat. Les influències que venien d'Europa, especialment franceses i italianes, es notaven ja en els retaules catalans; i d'altra banda, Bonifàs era acadèmic de San Fernando (1763), i això, d'una manera o altra, marcava. En definitiva, ja no eren temps propicis al barroc salomònic ni exuberant.

Aviat la construcció del gran retaule tirà endavant vencent tots els obstacles. El més greu, el financer, es resolgué amb una generalitzada aportació popular i amb una intel·ligent mesura consistent a demanar als pagesos que tenien vinyes la cessió de les brises. Havia de ser més fàcil donar brises que diners: mentre que aquests darrers significaven despeses, les primeres comportaven, almenys psicològicament, només un lucre cessant. El document rescatat per Josep Maria Grau i Roser Puig remarca que la proposta reeixí perquè «concentiren molts i dissentiren molt pocs».¹² Una prova de l'expectació popular que es produí i de l'interès que despertà la construcció la constitueix el fet que no es commemorés solament la culminació del retaule sinó fins i tot la col·locació i la benedicció d'algunes de les grans escultures que l'integraven.¹³

de corregidor eren uns funcionaris originaris de diferents llocs de l'Estat desconeguts totalment de les poblacions en les quals exercien les seves funcions i on ordinàriament romanien poc temps. L'any 1770 fou nomenat alcalde major i tinent de corregidor de Montblanc Andrés de Círia, que exercí les seves funcions fins l'any 1774. Fou substituït per José Bibiano Puga, però al cap d'un any i per raons de malaltia n'assumí les funcions el regidor degà Rafel Riba. Veg. diccionari DBHM = Per arrodonir la petita història de l'època, consignem que exercia les funcions de notari (1752-1791) a la vila Macià Català i Roig, que es produí l'incendi per caiguda d'un llamp a la casa Aguiló, avui Palau Alenyà (1772), i que havien nascut dos personatges que adquiririen notorietat, Magí Català i Guasch (1761) i Ramon Belart i Miquel (1772) en àmbits ben diferents.

¹² Josep M. GRAU PUJOL; ROSER PUIG TÀRRECH. «L'última obra de l'escultor berguedà Antoni Costa...», p. 37.

¹³ *Ibidem*, p. 28. Els mateixos autors remarquen una circumstància de l'època que val la pena de tenir en compte. La situació econòmica de la vila i la comarca és relativament bona, com posen de manifest les múltiples construccions que es fan. La Conca de Barberà viu, especialment a la segona meitat del segle XVIII, una expansió demogràfica notable. Aquest desenvolupament econòmic era general a tot Catalunya.

La imatge titular de l'Assumpta

La iconografia mariana del barroc és extraordinàriament rica. Sigui del tot certa o no la tesi segons la qual el barroc fou fruit de la Contrareforma,¹⁴ el que és indubtable és que en l'època d'or del nou art sobresurt excel·lentment la temàtica mariana. D'una banda, en les devocions populars imperants, la de la Mare de Déu del Carme i la dels Dolors. I de l'altra, en la rellevància donada a les imatges de la Verge en els retaules la titularitat dels quals queda centrada primordialment en l'advocació de la Immaculada i també, però menys sovint, en l'Assumpció de Maria.

L'art barroc imprimí un fort dinamisme a les imatges, que perderen del tot el sentit estàtic propi d'èpoques anteriors. Així, les imatges de la Immaculada Concepció adquiriren una lleugeresa i una elegància fins aleshores desconegudes. En el barroc català es pot advertir aquesta evolució a la vista de dues obres senyeres. La primera, la Immaculada de l'església de Verdú (1623), obra d'Agustí Pujol el jove, una magnífica talla en fusta policromada, que Triadó considera la millor d'aquell artista.¹⁵ Però a la imatge de Verdú, bella en tots els aspectes, li falta l'actitud dinàmica que trobem en altres, com la Immaculada Concepció (1718-1747), de Josep Sunyer, obra per al retaule major de Santa Maria d'Igualada, sense cap dubte una de les millors imatges barroques catalanes, en la qual es pot constatar ja la summa airostat pròpia del darrer barroc. El mantell ja no cau sinó que voleia, i l'actitud gràcil de la Mare de Déu té una elegància indiscutible.¹⁶

Valguin aquestes consideracions per posar de manifest que si tot això es podia aconseguir en una imatge de la Puríssima, en definitiva un retrat estàtic, les possibilitats de l'artista en esculpir la de l'Assumpta, que reflectia no solament un retrat ideal sinó també una acció ja en si dinàmica, com és la pujada o assumpció al cel, eren immenses.

Aquesta podia haver estat la il·lusió i a la vegada el gran repte de Lluís Bonifàs en fer la traça del retaule de Montblanc, i d'Antoni Costa en esculpir-lo. Per nosaltres, el resultat fou molt positiu. La imatge de la Verge, de grans dimensions com corresponia a les del retaule que l'acollia, amb el cos vertical, estén el braç dret i manté lleugerament inclinat l'esquerre, com

¹⁴ Si era així, entrava en la lògica que el nou art exalcés i honorés especialment la Mare de Déu, la consideració de la qual havia menystingut la doctrina luterana.

¹⁵ Joan Ramon TRIADÓ. *L'època del barroc: segles XVII-XVIII*. Barcelona: Edicions 62. 1984, p. 52 i 53.

¹⁶ Una cosa semblant es podria dir de la imatge titular del retaule de la Puríssima Concepció obrat per l'escultor de Manresa Jaume Padró, de 1780 a 1787, per a la capella de la Universitat de Cervera, si bé aquest retaule, no pas la imatge, ja està influït fortament pel corrent neoclassicista que s'anava imposant.

si amb aquesta doble actitud volgués refermar elegantment la força ascensional que l'empeny al cel. Amb el moviment, el vel voleia i deixa al descobert tot el cap de la imatge, el mantell cau de l'espatlla i mig envolta el cos mantingut suspès en l'aire. La imatge és dinàmica però no excessivament, la cara és la d'una dona de la terra, reflecteix serenor i un punt de seriositat, ben lluny de l'èxtasi que s'intueix en altres imatges. El conjunt insinua una ascensió suau, pausada i solemne.¹⁷ Als peus de la imatge un grup d'àngels acompanya la Mare de Déu i a la vegada li fa discretament de peanya.

Potser Bonifàs o els executors del retaule cercaven l'efecte de l'anomenada escultura flotant, fruit d'un joc de perspectives, tan grat en certs àmbits del barroc europeu que donava als fidels o espectadors la idea que la imatge es mantenia suspesa en l'aire sense suport visible.

Ens podem preguntar on podia haver-se inspirat Lluís Bonifàs per fer l'esbós de la imatge. La resposta és difícil perquè no disposem d'elements ni dades per fer ni tan sols conjectures serioses. Més fàcil és cercar antecedents més o menys aproximats en la iconografia catalana dels anys anteriors.

En una revisió ràpida de la imatgeria barroca mariana del nostre país es pot observar que mentre en l'advocació de la Immaculada les imatges tenen invariablement les mans juntes, en la de l'Assumpció, que, com s'ha dit, reflecteix una actitud dinàmica, mostren sempre els braços oberts. Però en aquest punt encara cal fer una nova distinció. De vegades ambdós braços apareixen elevats al cel, i la imatge adopta una actitud aparentment aclamatorià. És el cas, entre altres, de la Mare de Déu de l'Assumpció de la façana del monestir de Poblet (1669), obra de Miquel Massalva, que féu la traça, i de Domènec Rovira el jove, autor material de l'escultura, o bé de la imatge titular del destruït retaule major de Barberà de la Conca (1736), obra d'Isidre Espinalt i Serra-rica,¹⁸ per citar dos exemples propers geogràficament. Més sovint, però, la Verge apareix, com en el cas del retaule de Montblanc, amb els braços oberts de manera sensiblement horitzontal o inclinada i no pas simètrica suggerint o reforçant la idea de moviment ascensional.¹⁹ Les imatges titulars de dos

¹⁷ Esmenta Triadó que segons Émile Mâle les belles Assumpcions d'Annibale Carracci donen la pauta a totes les d'Europa. La Verge, amb la mirada extasiada, els ulls al cel, s'aixeca com el magnífic vol d'un gran ocell; els apòstols se la miren amb admiració. *Op. cit.*, p. 174. L'expressió és gràfica i afortunada sobretot a la vista de la magnífica pintura de Carracci, en què el moviment ascensional de la Verge és extraordinàriament vigorós. En aquest punt el retaule montblanquí peca, més ben dit, pecava, de moderació.

¹⁸ Carles DORICO ALUJAS. «Els escultors sarraïlencs de la família Espinalt i les seves obres (I)». *Aplec de Treballs* (Montblanc), 18 (1998), p. 113 i seg. Disponible a Internet: <http://www.raco.cat/index.php/Aplec/article/view/>.

¹⁹ La imatge de l'Assumpta titular del retaule destruït de l'església de Maspujols (1720), obra d'Isidre Espinalt, mostrava els braços discretament i simètricament oberts, i amb aquesta actitud quedava minorada de manera extraordinària la impressió de moviment vers el cel.

magnífics retaules catalans sobrevivents, el d'Arenys de Mar, de Pau Costa, i el d'Igualada, de Josep Sunyer, serien bons exemples d'aquesta modalitat. Per la seva vinculació amb els Bonifàs, interessa també incloure aquí la bella imatge titular del retaule major de l'església de Solivella, igualment destruït. L'havia esculpit a mig relleu Francesc Bonifàs i Massó, germà del nostre protagonista.²⁰

Lluny de Catalunya i al cor d'Europa trobem un antecedent il·lustre de la composició de Bonifàs, sense que això vulgui dir que l'escultor vallenc hagués volgut imitar-lo. Es tracta del retaule barroc, esplèndid i sumptuós, de l'església del convent dels pares agustins de Rohr (Àustria). És d'una riquesa impressionant, però el més admirable és l'expressió extraordinàriament gràcil i dinàmica de la imatge. L'autor reduí a dos els àngels que pugen la Mare de Déu al cel i magnificà llur paper fent-ne imatges exemptes; amb aquest recurs aconseguí fer desaparèixer l'efecte peanya i reforçar notablement la impressió d'escultura flotant.²¹

Coneixia Lluís Bonifàs aquest retaule ara famós? En rigor podia haver-lo conegut, ja que fou construït l'any 1723, o sigui cinquanta anys abans que signés el conveni amb l'església de Montblanc. D'altra banda, Lluís Bonifàs era un home culte i curiós, ben proveït de llibres i documentació.²² Però tenint en compte les circumstàncies de l'època, ho creiem molt difícil. Malgrat tot, val la pena fer-ne la cita, ateses les semblances substancials entre les dues obres tot reconeixent la innegable perfecció imaginativa i tècnica superior del retaule austríac.

La referència a aquesta darrera obra ens permet també fer unes reflexions sobre les imatges dels apòstols que, a la part inferior d'ambdós retaules, apareixen com a testimonis de l'assumpció.

Cal insistir en les dificultats derivades de la no-pervivència del retaule montblanquí i de la relativa poca definició de les fotografies que hem pogut consultar, totes referides al retaule complet i cap específica de l'escena a la

²⁰ Aquest retaule, dedicat a l'Assumpció de Maria, era també de composició unitària i tenia una estructura substancialment semblant al de Montblanc, si bé de dimensions molt menors. Cal remarcar-ne el gran sagrari o expositor, de planta circular i amb cúpula superior, situat sobre un escalonat al bell mig del retaule.

²¹ El retaule dels canonges agustinians de Rohr es pot veure reproduït en diverses obres sobre el barroc europeu. Vegeu, entre altres, Yves BOTTINEAU. *El Arte Barroco*. Ediciones Akal: Madrid, 1990, p. 141. I Rolf TOMAN. *El Barroco: arquitectura, escultura, pintura*. Könemann: Colònia, 1997, p. 341. Aquest retaule constitueix un exemple paradigmàtic dels efectes del joc teatral aconseguit per alguns escultors barrocs.

²² A la seva mort deixà en un prestatge 48 llibres i en un bagul llibres específics d'escultura i arquitectura. Jordi PARÍS FORTUNY. «Inventari dels béns de Lluís Bonifàs i Massó». *L'Època del barroc i els Bonifàs*. Actes de les Jornades d'història de l'art a Catalunya. Barcelona, p. 424 i seg.

qual ens referim. Amb aquests condicionaments, veiem en les figures dels apòstols que rodegen l'urna on havia estat dipositat el cos de la Verge una actitud més aviat contemplativa, en alguns potser d'admiració continguda, però no pas d'entusiasme. La majoria no posen la vista al cel cercant la Verge sinó a l'urna buida. Sembla com si el sentiment d'alegria per l'assumpció i glorificació de Maria quedés compensat per la tristesa de la seva desaparició terrenal. L'espectador podia així mateix constatar un detall significatiu, que no constatem en altres retaules. Al centre es veu la figura d'un apòstol preminent, amb el qual probablement es volia representar la persona de sant Pere i ben segur remarcar-ne implícitament la primacia. A l'extrem de la dreta, s'hi remarca, per la seva joventut, la figura de Joan Evangelista. Sembla evident que Bonifàs i Costa volgueren atribuir al grup d'apòstols el paper secundari que els corresponia a l'escena a fi de no treure el més mínim protagonisme a la imatge de la Verge Assumpta. Així, malgrat tractar-se molt probablement d'imatges exemptes, estan situades en un pla retardat i la seva decoració és discreta com també ho devia ser segurament el daurat.

Al famós retaule austríac que fem servir de contrapunt, l'escena és de signe absolutament diferent. Els deixebles, bellament esculpits, no resten agrupats sinó que, drets i dispersos prop de l'urna, fan expressions vehements d'entusiasme amb grans moviments de braços davant del fet insòlit de l'Assumpció de Maria.²³

Altres elements

1. La monumentalitat del retaule l'afavorien les quatre imatges, totalment exemptes, col·locades dues a cada costat entre les columnes. La intenció de l'autor era donar-los un dinamisme especial per aconseguir la impressió que deambulaven o almenys apareixien entre les columnes com si acabessin de sortir de l'interior del retaule. La solidesa de les grans columnes reforçaria, per contrast, aquesta impressió visual.

Les imatges corresponen a un pontífex, condició que posa de manifest la tiara d'un dels personatges, dos bisbes coberts amb mitra i un tercer de condició més modesta que no porta cap signe especial.²⁴ La nota

²³ Vegeu Yves BOTTINEAU. *El Arte Barroco. Op. cit.*, p. 141. Precisament en un i altre retaule, l'urna adopta formes tan singulars que, contemplada l'escena fora del context general del retaule, pot donar la impressió, sobretot en el retaule de Montblanc, de veure els apòstols reunits al voltant d'una taula. Així Palau i Dulcet arribà a pensar que l'escena podia representar el Sant Sopar. Vegeu Antoni PALAU DULCET. *Guia de Montblanc*, 1931, p. 87.

²⁴ Cal tenir present que treballem sobre còpies fotogràfiques en no poder-ho fer sobre el retaule original. Les còpies, tot i ampliades, no permeten apreciar detalls que podrien ser importants.

iconogràfica comuna als quatre personatges ve representada pels voluminosos llibres que sostenen i que revelen simbòlicament la seva condició de doctors de l'Església.

Gràcies a l'estudi referit de Josep Maria Grau i Roser Puig, podem identificar la imatge del pontífex, la segona de l'esquerra, com sant Gregori el gran. Junt amb aquesta imatge foren beneïdes el 15 d'agost de 1775 la titular de l'Assumpta i la de sant Jeroni.²⁵ Si atribuïm les dels dos bisbes, primera i quarta en el mateix ordre, a sant Agustí i sant Ambròs, podem pensar que la imatge restant correspon a sant Jeroni, malgrat la indumentària no sigui la pròpia d'un personatge viscut a cavall dels segles IV i V.

Les escultures eren magnífiques i el vestuari, amb nombrosos plects, sumptuosos, amb l'excepció de la tercera imatge, a comptar de l'esquerra, a la qual es volgué donar expressament una aparença més austera. Les actituds dels personatges eren formals i solemnes amb un cert estil declamatori.²⁶

2. La doble columnata que sostenia l'arc i la volta del cos principal del retaule estava integrada per vuit grans columnes, quatre a cada costat, d'estil clàssic amb capitells corintis d'acord amb els cànons propis de l'estil. Com remarca Triadó, el barroc no havia canviat els elements, que continuaven sent els clàssics grecoromans i renaixentistes, sinó només la seva ordenació.²⁷ L'entaulament servia de base a altres grans imatges i a la vegada integrava o unia el cos principal del retaule amb el superior; el fris era molt ornat amb motius abstractes simplement decoratius i constituïa una peça bàsica per decorar la gran fornícula central; els capitells eren corintis, com ja s'ha dit; el fust amb el terç inferior ornat i el superior amb garlandes florals.²⁸

Finalment el basament de les columnes, a manera de predel·la, quedava totalment integrat al bancal, en el centre del qual quedava incrustat sobresortint el sagrari.

²⁵ Vegeu Josep M. GRAU PUJOL; Roser PUIG TÀRRECH. «El retaule major de Santa Maria de Montblanc (II)». *Espitllera* (Montblanc), p. 37, també disponible a Internet: <http://xacpremsa.cultura.gencat.cat/pandora>.

²⁶ El retaule major de Santa Maria incorporava una gran quantitat d'imatges. Sense gaire marge d'error podem calcular que contenia 42 imatges, de les quals 19 eren exemptes i 23 a mig relleu.

²⁷ Joan Ramon TRIADÓ. *L'època del barroc: segles XVII-XVIII*, p. 77.

²⁸ Aquest recurs decoratiu podria haver estat suggerit o fins i tot afegit per l'escultor Antoni Costa, ja que el seu avi i gran escultor Pau Costa l'havia utilitzat profusament en abandonar la columna salomònica. Suggerim la hipòtesi a la vista del que diu sobre aquest darrer artista Joan Ramon TRIADÓ. *L'època del barroc: segles XVII-XVIII*, p. 174.



*Arc central de l'altar major de Santa Maria (Foto de l'any 1930)
(Arxiu Ramon Requesens Queralt)*

En conjunt, el recurs arquitectònic emprat, molt comú, posava de manifest de manera perfecta la simbiosi o integració arquitectura-escultura aconseguida en els retaules del barroc. Bonifàs l'utilitzà també com un element que li permetia accentuar de manera suau la concavitat generalitzada en els seus retaules. Observeu, però, que en el retaule de Montblanc, com en els altres retaules barrocs tardans, aquests elements arquitectònics queden més clars i definits i no estan gens emmascarats per les ornamentacions pròpies dels retaules d'etapes anteriors.

3. El sagrari o tabernacle era un element bàsic dels retaules barrocs per constituir un motiu d'exaltació i honor de l'Eucaristia. Abans del concili de Trento escassejaven els sagraments en els retaules; després, en època barroca, esdevingueren imprescindibles i es magnificaren d'una manera especial, sigui per les grans dimensions, sigui per la preeminència de la situació, sigui per l'exquisidesa de l'ornamentació. Ordinàriament, més que sagraments de reserva, eren sagraments d'exposició (manifestadors o expositors), llocs per posar la custòdia a la veneració dels fidels. En alguns llocs, com en el retaule del Miracle, de Carles Morató, s'hi poden veure conjuntament els dos tipus de sagrari.

El sagrari del retaule de Montblanc responia a les tres exigències o característiques abans esmentades. D'una banda, era de dimensions grans i estava situat dalt d'un escalonat de cinc graons que arrencava del nivell de la mesa de l'altar, circumstància que li donava una preeminència especial. D'altra banda, l'ornamentació era rica en motius que semblen florals. Tenia una planta hexagonal, les tres cares anteriors sobresortien del frontal del basament de les columnes o predel·la i la porta tenia esculpida una bella imatge de mig relleu de Jesús ressuscitat. No creiem que mai s'hagués utilitzat com a sagrari de reserva, sinó simplement com a manifestador o expositor ja que l'Eucaristia es reservava a la capella del Santíssim, construïda també en època barroca.²⁹

4. El cos superior suggereix diverses consideracions de les quals només n'insinuem algunes. En primer lloc, la temàtica. Aquest cos o nivell estava dedicat a la Santíssima Trinitat, tema que en altres retaules es veu plasmat

²⁹ Sobre els sagraments dels retaules barrocs es pot veure el treball d'Aurora PÉREZ SANTAMARÍA. «El mensaje eucarístico en el retablo barroco catalán». *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de Arte e Iconografía*. 1992. L'autora assenyalava la tipologia bàsica dels tabernacles en els retaules catalans. Vegeu també Juan José MARTÍN GONZÁLEZ. «Sagrario y manifestador en el retablo barroco español». *Imafronte*, 1998, núm. 12, p. 25-50.

en la cimera.³⁰ La figura simbòlica de l'Esperit Sant estava situada a la part superior sobre les persones de Déu Pare i de Jesucrist. La posició d'aquestes dues darreres fa pensar en la possibilitat que l'escena volgués evocar la coronació de la Mare de Déu després de la seva assumpció al cel.³¹ Les fotografies consultades no permeten confirmar ni desmentir aquesta hipòtesi, que seria molt concordant amb l'advocació mariana del gran retaule.

El segon, merament formal, ens porta a considerar les altres grans escultures, dues situades sobre l'entaulament de la columnata inferior i unes altres dues, que ens semblen molt reeixides per la seva naturalitat, sobre la volta de la fornícula central. De nou els personatges porten també un llibre a les mans, nota comuna que permet atribuir-los l'advocació dels quatre evangelistes, el primer dels quals a comptar de l'esquerra, per la seva joventut, representaria l'apòstol sant Joan.³²

Des d'un punt de vista merament iconogràfic cal remarcar l'actitud original de la imatge de Jesucrist, que amb el braç aguanta una llarga creu, segurament com a símbol i trofeu de la redempció. Sembla que aquesta imatge plaïa a l'escultor Bonifàs ja que en un altre retaule seu —el de la Mare de Déu de la Victòria, de Valls, també destruït— la reproduí de manera molt vistosa, si bé en aquest cas la creu, també molt alta, era sostinguda per un personatge angèlic.³³

Punt final

La història del retaule major de Santa Maria que acabem d'evocar es clou amb un episodi tràgic. Els paletes de la vila foren convocats per presentar-se amb les eines de l'ofici a les vuit del matí del dilluns dia 27 de juliol de 1936. A les portes de l'església de Santa Maria se'ls donà l'ordre de destrucció. Pocs moments després començà la tasca feta ben a contracor

³⁰ Vegeu, entre altres, el retaule del Roser de l'església de Sant Esteve (Olot).

³¹ Vindria a ser en essència la mateixa escena reflectida per Ismael Balanyà sobre el cambril del Santuari de la Serra en el mural pintat.

³² Crec més encertada aquesta atribució que m'ha suggerit Carles Dorico en contra de la meua primera interpretació sobre possibles doctors de l'Església. Agraeixo també al mateix autor les seves indicacions sobre algunes imprecisions terminològiques que he tingut presents.

³³ A Catalunya es pot veure una imatge molt semblant en el retaule de la Immaculada (1703) de la catedral de Perpinyà, de Llätzer Tremulles, i, amb un sentit diferent, ja que representa simbòlicament la virtut de la fe, en el retaule major d'Arenys de Mar (1711), de Pau Costa.

i amb repugnància per la majoria dels professionals. Com escriu Lluís Vives, la destrucció es féu «sense crits d'enardiment, sense blasfèmies revolucionàries, d'una manera freda i mecànica, com una feina qualsevol».³⁴

Tots els retaules, totes les imatges i tot el mobiliari litúrgic desaparegueren per sempre amb la sola excepció de la imatge gòtica de la Mare de Déu del Cor, que restà de moment mig amagada sota un munt de cadires, i l'orgue barroc, que, mut, continuà suspès en un dels murs del temple contemplant el desastre. Així es posava tristament punt final a la història del gran retaule de Santa Maria la Major de Montblanc.

³⁴ *Op. cit.*, p. 665.

Dades del treball

Rebuda: gener 2010

Supervisió: Carles Dorico Alujas, historiador de l'art

Acceptació: març 2010