



Retablo mayor de Santa María de Igualada, antes de su destrucción (1936)



Estado actual (1947) de la restauración del retablo basilical de S. María de Igualada

El retablo mayor de Santa María y sus autores (1)

CONSTRUCCIÓN (2)

TODAS las noticias documentales coinciden en que este retablo empezó a construirse en 1718, pero por un proyecto anterior, que el autor guarda en su colección de trazas y dibujos antiguos, se puede afirmar que el propósito de construir el grandioso retablo había tomado cuerpo ya el 1704, que es la fecha que se lee en este primer proyecto, firmado por los escultores José Sunyer y Jacinto Morató, juntamente con *Josep Baró secretari dels Srs. Regidors*, que *firmà per dits Señors*.

Eran los días de la Guerra de Sucesión en que se disputaban el trono de España Felipe V y el Archiduque Carlos de Austria (1701-1714). Precisamente aquel año 1704 se intensificó la guerra en la Península, sublevándose Cataluña el siguiente a favor del Archiduque, no cesando la lucha cada vez más enconada, hasta el año 1714 con la caída de Barcelona y la pérdida de los antiguos fueros.

La grave conmoción que produjo aquella guerra suspendió la mayoría de obras suntuarias y de manera absoluta las de importancia parecida al retablo que anhelaban los igualadinos, por cuyo motivo quedó sin realizarse aquel proyecto.

Con el cambio de dinastía en el trono de España cambiaron también las ideas y los gustos artísticos, siendo impulsadas por el nuevo soberano

(1) El presente estudio es un fragmento del trabajo que obtuvo el Premio del Sr. Conde de Godó en los Juegos Florales organizados por el Círculo de Igualada el año 1944: *El templo de Santa María de Igualada y su retablo mayor*.

(2) Debemos a la amabilidad de nuestro amigo, el diligente archivero Don Gabriel Castellá el haber podido incorporar al primer capítulo algunos datos inéditos procedentes de archivos igualadinos.

las tendencias renovadoras del barroquismo que en su fase churrigueresca predominaba en España. Así es que cuando el año 1718 los igualadinos se sintieron con nuevos bríos para emprender la magna obra, las corrientes estéticas eran diferentes de las de catorce años antes y el proyecto entonces trazado les parecería anticuado y falto de adaptación a los gustos del momento.

No consta de manera expresa el encargo del nuevo proyecto, pero es indudable que existió y que fué hecho a los mismos artistas, por cuanto el altar ejecutado siguió las mismas líneas generales del anterior, pero con adaptación de elementos y detalles a los cánones académicos que pugnaban por imponerse.

Lo prueba la substitución de columnas salomónicas por otras cilíndricas y la mayor sobriedad de ornamentación; además de que en un inventario de objetos existentes en la Casa de la Villa de Igualada el año 1728 se citan *dos trazas del retablo de la Villa, las cuales tiene José Sunyer escultor*. Es obvio que los proyectos, particularmente el reformado, debían estar en poder de sus autores mientras durase la ejecución de la obra.

Esta,—según consta en el *Liber Negotiorum* del archivo de la Comunidad—se formalizó el día 22 de julio de 1718 en la sacristía mayor, donde solía reunirse la Comunidad de presbíteros y en la cual la mayor y más sana parte de ella oyó del Rdo. D. Isidro Rivalta, elegido por la Comunidad para este objeto, la proposición de contrata que se había hecho con los artistas.

El retablo había sido convenido en 8.200 libras comprendidas las gradas del presbiterio y las del altar, en el cual se debía añadir un escalón, las dos de piedra negra de La Poble pulimentada y el frontal de piedra blanca. Dichos maestros prometen entregar el retablo terminado dentro de seis años con su pedestal de piedra jaspeada negra y blanca; la negra de La Poble y la blanca de donde la Universidad la entregue a pié de obra. La Universidad promete pagar dichas 8.200 libras en diez años, a razón de 820 libras cada año; con la condición que si dicha Universidad algún año se encontrase *muy ahogada* los maestros no puedan exigir más de 600 libras. Los zócalos y estatuas costaban más de 6.000 libras

Según las anteriores condiciones el retablo debía quedar terminado el año 1724. Por el libro del Catastro de Manresa sabemos que el escultor Sunyer que tenía casa abierta en el arrabal de Valldaura de aquella

población, el año 1725 se hallaba todavía en Igualada, ocupado probablemente en las obras del retablo, que se demorarían más de lo previsto.

ÚLTIMOS DETALLES Y DECORACIÓN.—El año 1737, si no acabado del todo, debía hallarse el retablo muy adelantado, puesto que Sunyer ha dejado ya su residencia de Igualada y se halla establecido circunstancialmente en Barcelona trabajando en obras de importancia, quedándole todavía por terminar algún detalle de lo de Igualada.

En 17 de marzo de 1747 el decano de los regidores dice que el escultor José Sunyer ha entregado el sagrario pequeño para el altar mayor de la parroquia y precisa, antes de colocarlo, que se haga dorar por dentro y por fuera jaspearlo y dorarlo para su mayor decencia. Este trabajo se encargó al pintor dorador de Igualada Antico Tiana por el precio de 75 libras. El retablo estaba todavía sin decoración y el 31 de enero del año siguiente el cabildo municipal acuerda encargar al mismo decorador el dorado interior del sagrario grande del retablo, por el precio de 125 libras.

En estas fechas el retablo debía estar completamente terminado, (excepción hecha de la decoración) aunque no todo lo confiado a los escultores, de lo cual formaban parte las gradas del presbiterio. Precisamente de estas gradas con su balustrada se ocupan los regidores en 1764, por no satisfacerles el proyecto que los anteriores regidores pensaban llevar a la práctica. No sabemos quien fuese el autor de este proyecto desechado, pero bien podría ser que fuesen los mismos del retablo que lo trazarian juntamente con éste y quizá con menor atención.

A 3 de marzo del año últimamente citado, hallamos al Decano de los regidores Dr. Isidro Revert, que propone en sesión, siendo unánimamente aceptado, substituir el proyecto de balustrada y escalinata escogido por los anteriores regidores, por otro que se ha mandado hacer con las circunstancias necesarias para la perfección de dicha balustrada, puesto que el anterior plano o proyecto reconocido por personas inteligentes en el arte se vió que era defectuoso y carecía de la magnificencia que se requería.

La ejecución de esta obra reformada se encargó a José Torelló, arquitecto (no parece que fuese autor de la reforma sino un ejecutor de la parte arquitectónica) y al antedicho dorador Antico Tiana los cuales ya tenían encargada la ejecución del proyecto anterior. Al primero, además de las 75 libras antes convenidas, se le darían 87 libras 10

sueldos (en conjunto 162 libras 10 sueldos), para hacer la balustrada del nuevo proyecto, modificar la escalera del presbiterio y construir la parte delantera de ésta o zócalo de la balustrada de piedra blanca, embaldosar con buena piedra lo que falta de dicho presbiterio y avanzar la parte delantera de éste según el nuevo plan. Al dorador se le aumentaría en 25 libras barcelonesas las 65 contratadas anteriormente (90 libras en total), para jaspear imitando mármol blanco y perfilar de oro la balustrada aceptada últimamente. Esta decoración pictórica indica que la balustrada debió de ser de madera, y la contrata con Torelló nos da la idea de una obra ejecutada con materiales pétreos de dignidad adecuada a la magnificencia del retablo.

Cuarenta años más tarde seguía éste sin decorar. Tan prolongada lentitud en obra de esta importancia no respondía a la idiosincrasia igualadina: así es que en junio de 1786 decidió la villa organizar unas rifas mensuales que venían a producir por término medio 70 libras barcelonesas, con lo cual se empezó la decoración del altar. Estas rifas fueron suprimidas por orden superior a mediados de 1788, pero el Rdo. Cura Párroco juntamente con algunos sacerdotes las substituyeron por colectas domiciliarias, también mensuales, que dieron resultado satisfactorio y duraron hasta el final de la decoración (febrero de 1793).

Antes de empezar el decorado del retablo fueron encargados al escultor igualadino Celedonio Capdevila Terror algunos retoques y construcción de piezas que faltaban, por lo que cobró unas 160 libras barcelonesas. Las obras de pintura y dorado empezaron el sábado 14 de abril de 1787 y fueron ejecutadas principalmente por el dorador igualadino Benito Tiana—probablemente hijo o sucesor del Antico que ya conocemos—el cual invirtió 2.080 jornales a diez reales de ardite, siendo ayudado al final por los pintores Esteban y Juan Carreras, Antonio Icart y Juan Jutglá. Se invirtieron en la obra 110.000 panes de oro y 4.100 de plata, los cuales fueron adquiridos a los *batifullers* de Barcelona Juan y José Cases. La obra fué terminada e inaugurada en el referido año de 1793, lo cual constaba en una inscripción latina que existía sobre el altarcito de Santa Rosa en uno de los lados del presbiterio.

LOS AUTORES

En 1704 dos escultores de gran nombradía en Cataluña, José Sunyer y Jacinto Morató, trazaron el magnífico proyecto del altar mayor antes referido, el cual, después de la nueva adaptación que impusieron las circunstancias históricas que hemos visto, había de ser una de las obras más notables en su estilo, no solo de Cataluña sino de España entera.

No puede negarse que los igualadinos de entonces tuvieron buen acierto en la elección de artistas para su obra más representativa en los aspectos religioso y artístico.

Los dos habían acreditado su pericia en obras de importancia, y en cada uno de ellos descubrirían cualidades complementarias, para poder realizar conjuntamente una obra superior a las que hasta entonces llevaban hechas por separado.

JOSÉ SUNYER.—Fué uno de los valores más destacados de la famosa escuela escultórica que en el siglo XVII tuvo Manresa y probable discípulo de Juan Grau. Antes de desarrollar su arte por Cataluña lo había desarrollado por tierras del Rosellón. Entre las muchas obras que allí ejecutaría sabemos de un retablo para la iglesia de Colliure en 1684. A principios de 1697 contrata el retablo mayor de Prades que termina dos años y medio después. Mientras tanto había emprendido otro altar mayor en Colliure que fué bendecido en 1700. Cuatro años más tarde, cuando concibe el proyecto para Igualada, emprende otros dos altares mayores, el de Roy y también el de Fontromeu, que termina en 1707, para cuyo santuario, pasados cinco años, se le encarga la obra del camarín, en el cual se trabaja todavía en 1718. En 1710 había hecho el retablo del Rosario en Vinçá.

Estas obras en el otro lado del Pirineo, no solo no le impiden trabajar por tierras de Cataluña, sino que parecen irradiar hasta ellas su fama de artista. En 1700 ya había trabajado el retablo de San Vicente de Prats. No tardan en venir los días azarosos de la Guerra de Sucesión (1701-14) en que se dejan en suspenso la mayoría de obras de carácter artístico incluso el altar igualadino que nos ocupa; pero seguidamente después de la paz el Cabildo de la Seo manresana le encarga (19 agosto 1715) una obra tan importante como la sillería del coro que quiere se haga *con el rumbo que está en el modelo entregado* para substituir el que el

año anterior había sido destruído por un incendio. En el mismo 1715 los administradores de la Minerva de la propia Seo contratan con el artista *el Sagrario Grande con columnas e imágenes de piedra según modelo entregado*. En adelante le vemos otras veces trabajando para la misma catedral. En 1718 cobra varias cantidades a cuenta del sepulcro para el canónigo Francisco Mulet que el Cabildo le había entregado. El año 1723 firma los pactos para una urna donde poner el sepulcro de Jesús que estaba en el monasterio de Capuchinos, de acuerdo con el plano ejecutado. (Se trabajaba a la sazón en el retablo de Igualada y debía ya adquirir nombradía por cuanto se cita en el contrato como término de comparación: La mesa del altar será de piedra de Ódena y delante llevará un aplacado de jaspe *del que de presente se hace el retablo de Igualada*). En 11 de Enero de 1722, probablemente influídos por el retablo que se estaba ejecutando en Igualada, los jurados del pueblo de Montbuy firman concordia con el escultor pidiéndole que haga los altares de San Isidro y del Santo Cristo para su iglesia parroquial.

En 1729 labra el Crucifijo para la cofradía de la Santa Cruz erigida en la iglesia de San Miguel de Manresa.

En los años 1736 y 37 le hallamos en Barcelona ocupado en una obra de la importancia del monumento para la catedral, al propio tiempo que arregla el retablo de la Virgen del Rosario en el convento de Santa Catalina. En 1745 está de nuevo en Manresa, trabajando en el altar de San Pedro en la catedral.

Hasta el año 1750 está inscrito en el gremio de carpinteros de Manresa, por exigirlo así la organización gremial de la época que obligaba a unirse con los oficios afines aquellos que no contaban con número suficiente para constituirse en gremio independiente. Falleció este artista el día 14 de enero de 1751.

JACINTO MORATÓ.—El otro escultor, autor del retablo que nos ocupa, pertenecía a una familia de arquitectos y escultores célebres radicados en Vich. Era sobrino de Juan Francisco Morató y junto con Francisco y Pedro del mismo apellido trabajó desde 1710 a 1720 en el camarín de San Juan de las Abadesas. Siendo de Jacinto cuatro relieves con los doctores de la iglesia y ocho estatuas de las virtudes. Debió de ser por este tiempo que trazara el retablo mayor de Cadaqués, cuya ejecución, en 1723 fué confiada al escultor Juan Torras de Figueras

quien debía actuar bajo la dirección de Pablo Costa, de Vich. Trabajó en el retablo de Santa Clara de Vich (1721) y en Gombreny desde 1724 al 34. En 1735 hizo el retablo de Nuestra Señora del Claustro de Solsona. De esta misma familia de escultores fué Carlos Morató que más tarde, hacia 1753, intervino en el proyecto del altar para el Santo Cristo de este templo parroquial.

LABOR DE CADA ARTISTA EN ESTE RETABLO.-Por el concepto que tenemos formado de estos dos artistas que anteceden, (aparte de los datos expuestos) nos atrevemos a conjeturar cual fué la intervención de cada uno de ellos en esta obra. Parece ser que Sunyer asumió la máxima responsabilidad en la ejecución y que Morató ejerció cierto predominio en la traza o composición del retablo. Nada de ello sabemos documentalmente, pero por comparación con otras obras o antecedentes alusivos a los artistas, nos atrevemos a emitir la opinión expuesta.

En los retablos que conocemos de Sunyer no destacan grandes líneas arquitectónicas, sino que estos elementos aparecen manejados más bien para dar lugar a la colocación de imágenes y relieves, que en sus retablos dominan a la arquitectura. En cambio en la ejecución de figuras se muestra un verdadero maestro y las de este retablo ofrecen semejanzas con otras conocidas de su cincel, atreviéndonos a dar como indiscutiblemente suyos los cuatro atlantes de alabastro del basamento.

En cambio Morató, hijo de una dinastía de arquitectos de Vich que duró cuatro generaciones, manejaba con más destreza la Arquitectura e incluso en ocasiones colaboró con su hermano José, autor de tantas obras de arquitectura renombradas en aquella comarca. Hay otro dato: cuando en el año 1723 los cónsules de Cadaqués quisieron construir su magnífico retablo mayor, admirados del que Jacinto Morató estaba ejecutando para Santa Clara de Vich, pidieron a este una traza cuya ejecución, como hemos visto, se confió a los escultores Juan Torras, de Figueras y Pablo Costa de Vich, con la condición de que *no debían variar en nada lo substancial de dicha traza*, lo cual nos muestra a Morató con prestigio de tracista.

Este altar de Cadaqués se extiende en bancos y grandes medallones hacia las paredes laterales del presbiterio como el de Igualada y en los documentos igualadinos el nombre de Morató sólo aparece en la traza que conocemos y en una vaga tradición familiar de unos Morató

extinguidos hace años. En cambio el nombre de Sunyer perdura a través de la ejecución del retablo, y aunque en la contrata de éste se habla de *los maestros*, en plural, bien pudo ser que la incumbencia de uno de ellos se concentraría en sus comienzos y que una vez precisadas las directrices de la obra recayera el peso de ésta, como ejecutor, sobre el otro artista de manera parecida a como ocurrió en el retablo de Cadaqués.

ANÁLISIS CRÍTICO

DESCRIPCIÓN—Este retablo, desgraciadamente destruído en el año 1936, se componía de un cuerpo basamental de piedras pulimentadas, en cuyo centro había la mesa y a cada lado una puerta que conducía al tras altar y cuatro atlantes magistralmente esculpidos. Encima, el cuerpo principal formado por seis columnas, también pétreas, de orden compuesto, y adornadas con guirnaldas sobre un zócalo enriquecido con tallas de madera policromada, excepto en dos cartelones, esmaltados en blanco, simulando piedra. En este cuerpo ocupaba la parte central una gran hornacina o semibaldaquino que cobijaba el gran manifestador de las exposiciones solemnes y la imagen de la Inmaculada, hornacina que invadía el cuerpo superior del retablo, con lo cual lograba destacar sobre los otros elementos del conjunto. A cada lado había sendas hornacinas con las imágenes de San Joaquín y Santa Ana. En otro cuerpo superior, otras dos laterales, sobre las antedichas, cobijaban las imágenes de San Fausto y San Roque y en la parte central, sobre la gran hornacina, otra con la figura de San Bartolomé. Todo ello completado con entablamentos, cartelas, figuras de ángel y otras de simbolismo religioso que daba al conjunto la riqueza y equilibrio que luego veremos.

Las partes laterales de este altar se enlazaban por medio de suave curvatura con los muros que ostentaban dos magníficos medallones en altorrelieve que representaban la Adoración de los Pastores, el del lado del Evangelio, y la Adoración de los Santos Reyes, el de la Epístola; los dos, sobre zócalos formados por bancos de alto espaldar.

La gran moldura panzuda que remataba el basamento del altar se extendía por los muros laterales, entre los medallones y bancos antedichos y seguía por los dos lienzos de muro laterales, apoyos del arco triunfal, donde terminaba lateralmente el gran retablo con dos capillas

dedicadas a los apóstoles San Pedro y San Pablo, rematadas con las estatuas de la Esperanza y la Caridad.

Si los autores de este retablo estuvieron acertados por lo que respecta a sus formas, proporciones y disposición de elementos, no lo estuvieron menos en su decoración. El cuerpo basamental era de piedra natural gris oscuro, excepto los cuatro atlantes y la gran moldura panzuda que lo remataba, que eran de alabastro blanco; las seis columnas eran de piedra de tono rojizo y lo demás de madera.

Ésta se decoró a la manera barroca pero con una cierta contención de influencia académica. Los fondos, en general, se policromaron imitando jaspes de colores: en molduras y tallas en las que predominaba el dorado; y en las imágenes fueron policromadas las de los santos principales y algunas otras de grueso tamaño y se dejaron en blanco las de los ángeles músicos o simplemente decorativos; dos pequeños relieves del altar y los dos laterales en grueso tamaño. Esta clasificación no era absoluta sino que tenía algunas excepciones y cabe advertir también que la policromía de las imágenes no era por el procedimiento conocido por *llameado en oro* sino simplemente pintada con colores al óleo, sistema que empezó a usarse en los años que se realizó la decoración de que hablamos.

VALOR ARTÍSTICO.—Puede afirmarse rotundamente, sin temor a una contradicción seria que esta obra de arte igualadina fué el altar más magnífico, equilibrado y bien resuelto que en su estilo tuvo Cataluña y uno de los mejores de España.

¿Cómo pudo producirse una floración, casi esporádica por lo perfecta, en el país de bellas producciones barrocas que fué Cataluña en aquel tiempo?

Sus autores, José Sunyer y Jacinto Morató, escultores de prestigio que tan acertadamente fueron llamados a colaboración, no habían producido antes ni sabemos que produjeran después, nada que pueda igualarse al retablo que nos ocupa. ¿Cómo explicarnos este momento feliz de inspiración, del que no conocemos obra comparable?

Una de las cualidades del retablo igualadino era el sabio maridaje del optimismo barroco, sensorial, de sus formas, con la proporción y ordenación clasicista de sus elementos. Este retablo obedecía a un ritmo claro y agradable, que sus autores supieron revestir de todo lo bueno que tenía el barroco.

Una de las normas de este estilo fué la unidad de composición obtenida por el predominio de un elemento plásticamente más importante; y aquí se logró a maravilla con el emplazamiento central de la gran hornacina, flanqueada de los oportunos elementos arquitectónicos, pero además rodeada por las otras cinco hornacinas que junto con la mesa dibujaban un óvalo concéntrico con la imagen de la Virgen y el gran manifestador.

LOS DOS PROYECTOS.—Creemos que los años transcurridos entre el primer proyecto y el que se rehizo en el momento de la ejecución, influyeron en el equilibrio de estas cualidades que enumeramos.

El proyecto primitivo que los autores trazaron en 1704, ya tenía la unidad y el optimismo barrocos, pero le faltaba la tranquilidad que obtuvo con la readaptación del 1718. En la primera traza dentro de la misma composición que subsistió, se agudizaban todos los recursos de movilidad y claro-oscuro propios del barroquismo. Saltan a la vista las columnas salomónicas del cuerpo principal; la cúpula de la hornacina de la Virgen, perforada por un óculo que hubiera permitido el paso de la luz procedente del ventanal posterior, dando un resplandor natural a la representación del Espíritu Santo allí emplazada: y las ménsulas en S que sostienen al aire las dos columnas centrales.

Se adivina que esta traza había merecido en su día la aceptación general, pero que con 14 años transcurridos entre guerras y renovaciones ideológicas envejeció prematuramente y se quiso remozar al ir a poner en práctica; y ello se hizo tan acertadamente que sus mismos autores, en mayor madurez y experiencia, supieron respetar lo bueno que tenía y, en una suerte de autocrítica, a la luz de las nuevas corrientes académicas, fueron revisando elemento por elemento a fin de darle mayor monumentalidad arquitectónica.

Así, en la nueva versión de la idea primitiva, desaparecen los antedichos recursos de barroquismo agudo; se estructuran arquitectónicamente los cuerpos principal y superior y se añade a éste un ático que antes no tenía, con lo cual gana unidad y composición el cuerpo terminal. Los demás elementos subsisten casi todos: los mismos ángeles, los mismos medallones, el mismo gran manifestador e idénticos movimientos en las figuras.

En esta readaptación se produjo el fenómeno feliz de dos momentos artísticos que suman sendas cualidades positivas y orillan sus defectos

en aras de la perfección del conjunto. Así nació ésta obra maravillosa que nos ocupa, de la cual trascendía magnificencia, equilibrio, riqueza sin exuberancia, ritmo, expresión, halago amable para los ojos y el espíritu...

CALIDAD DE EJECUCIÓN.—Además de estos aspectos de conjunto el retablo era técnicamente perfecto en todos sus detalles.

En los elementos arquitectónicos estaban bien estudiadas las alternancias entre superficies tranquilas y las ornamentadas. Las proporciones de elementos y perfiles de molduras, respondían a un sentido clásico, sólo influido del barroquismo dominante. La talla estaba tratada con valentía y elegancia; se hallaba donde hacía falta y con la importancia ornamental adecuada al punto de vista. Y la escultura, que se ha conservado casi por entero, es un portento de calidad en ropajes y musculaturas, y de expresión en actitudes y rostros. Esta expresión, con la vida y movimiento que tienen, hacen de la mayor parte de las imágenes verdaderas obras maestras dignas de un museo. En algunos medallones en altorrelieve las figuras no son tan correctas, pero ello no desmerece el conjunto por ser achaque general de la época y no afectar más que a estos detalles, prácticamente inadvertidos.

SIGNIFICACIÓN HISTÓRICA.—Además del valor intrínseco que acabamos de ver, como obra de arte técnicamente perfecta, tiene gran interés como ejemplar avanzado en la evolución artística.

Este retablo fué el toque de clarín de las nuevas orientaciones académicas en nuestro país, donde durante un cuarto de siglo siguieron construyéndose columnas salomónicas y hasta muy avanzada la centuria no logran imponerse con mayor pureza aquellas corrientes. Empezado el año 1718 y ejecutado durante los ocho o diez años siguientes, debió ser una nota de gran modernidad para su tiempo.

Y sin embargo es una obra francamente barroca que no renuncia a sus esencias básicas, sino que incorpora las nuevas lecciones de clasicismo a la escuela secular que tanto arraigo tenía, dándole un sentido de depuración magnífico.

Este retablo se adelantó a su época en un tercio de siglo y resume de manera magistral lo mejor de la modalidad artística que representa.

DESTRUCCIÓN Y RECONSTRUCCIÓN (3)

La maravilla que fué este retablo, cuya perfección artística acabamos de estudiar, llegó hasta nuestros días con la dignidad propia de su alto destino, pero al llegar los días trágicos de julio del 1936, este templo igualadino, como otros muchos, fué profanado por los sin Dios y destruidos todos sus retablos. Menos mal que del mayor, por el prestigio que le habían dado los estudios de que había sido objeto y la admiración general de que gozaba, pudo salvarse casi toda la estatuaría, importantes elementos de talla, entre ellos el manifestador, y las seis columnas pétreas del cuerpo principal con sus bases y capiteles de madera dorada.

Con intención o pretexto de instalarlo en un museo que no llegó a crearse se guardaron estos elementos artísticos en la Capilla del Rosario hasta que liberada la ciudad por las tropas nacionales victoriosas en enero de 1939, se procedió a la creación de una Junta de reconstrucción de templos de Igualada, sobre la cual recayó la difícil tarea de borrar las huellas de la revolución pasada.

La existencia de casi toda la escultura y valiosos elementos del desaparecido retablo, hizo aconsejable su reconstrucción, la cual fué encargada, como arquitecto, al autor de estas líneas, quien procedió, a base de fotografías y de los elementos existentes, a trazar el correspondiente proyecto con la máxima escrupulosidad.

El basamento, todo él de piedra pulimentada con los cuatro atlantes restaurados de pequeños desperfectos que sufrieron, quedó montado el año 1944, habiendo corrido la ejecución a cargo de los marmolistas Sres. Ricardo y José Andreu.

El 24 de agosto de 1947, festividad de San Bartolomé, los igualadinos pudieron ver otra vez en su sitio el cuerpo principal del retablo con toda la estatuaría primitiva que le adorna y el gran manifestador, también antiguo, que comparte con la Virgen la hornacina central. El fondo, con los elementos arquitectónicos que faltaban fueron realizados por el carpintero de Manresa, Don Atanasio Perramón y las partes ornamentales corrieron a cargo del escultor Sr. Pueyo quien

(3) La redacción del último capítulo ha sido revisada para ponerla de acuerdo con el estado actual de la reconstrucción del retablo (diciembre 1948).

ha sabido adaptarse en lo que ha debido rehacerse a los fragmentos originales que se han conservado (4).

El glorioso retablo levantado por los igualadinos a principios del siglo XVIII, en mala hora profanado al cabo de dos centurias, vuelve a tener realidad por obra de la fe inquebrantable de los descendientes de aquellos constructores. Un esfuerzo más y el cuerpo terminal será un hecho, como lo serán, a no dudar, las partes laterales y la decoración que hará imperceptible la temporal desaparición de esta preciada joya, que si perdió, en parte, su autenticidad, se mantiene fiel a las líneas y espíritu originarios.

CÉSAR MARTINELL

Arquitecto

(4) En el *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Igualada*, noviembre de 1947, se publican más amplias noticias de la destrucción y reconstrucción de este retablo.



Mn. JOAN SEGURA i VALLS
AUTOR DE LA «HISTÒRIA D'IGUALADA»

Dibuix de R. Busquet i Castanyé
de l'Agrupació Fotogràfica d'Igualada