

Universitat de Barcelona

Facultat de Geografia i Història

Departament d'Història de l'Art

**Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del
segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica
a la producció local**

Tesi que presenta Montserrat Jardí Anguera, per optar al títol de
doctora en Història de l'Art dins del programa
Vies de recerca en la Història de l'Art (1999-2001)

Directora de la tesi: Dra. M. Rosa Terés Tomàs
Professora titular d'Història de l'Art
Universitat de Barcelona

Volum I

Febrer 2006



2. El cor de la catedral de Barcelona i l'arribada dels mestres estrangers

2.1 Miquel Luch

Una de les principals dificultats amb què ens hem trobat a l'hora d'intentar fer una ressenya sobre les dades biogràfiques de l'escultor Miquel Luch, ha estat no saber res abans de 1483. Amb aquesta data, concretament des del 29 de novembre de 1483, el comencem a trobar citat en relació amb les cadires del cor baix de la catedral de Barcelona. La documentació insisteix molt en el seu origen alemany, però sense més detalls, i els intents d'establir una procedència aproximada del mestre han estat infructuosos, si bé hem de creure que procedia d'una àrea molt propera a la ciutat de Worms, exactament igual que Rodrigo Alemany, que se sap que es va formar a Magúncia,¹ ciutat de la Renània-Palatinat situada a la riba esquerra del Rin. Pel que fa a la seva formació com a escultor, tampoc no en sabem res. Miquel Luch, poc abans de 1483, va arribar a Barcelona on instal·là el seu taller al carrer dels Mercaders i ben aviat va aconseguir la confiança dels barcelonins, especialment la del canonge Berenguer Vila que es convertiria en el seu client i mecenes més important. La presència del mestre a Barcelona no va ser gens prolixa, contràriament cal considerar que l'empremta que va deixar, com veurem, fou breu però eficaç. Miquel Luch moriria durant la segona quinzena del mes de juny de 1490; malgrat que no comptem amb un gran nombre d'obres d'aquest artista, cal considerar que el seu taller influiria notablement en l'activitat artística a Barcelona i les rodalies durant els anys immediatament posteriors. Per aquest motiu ens centrarem, tal vegada més del que és habitual, en explicar el seu entorn social i familiar i en veure, en la mesura que sigui possible, com s'organitzava el seu taller situat al carrer dels Mercaders.

¹ MATEO GÓMEZ, 1971, p. 158.

El nom de Miquel Luch eclipsa un altre, menys conegut, que la bibliografia sempre associa al mestre Miquel: Joan Frederic, també alemany i oficial del mestre Miquel en vida del mestre, encara que, com ja veurem, després de 1490, apareix a la documentació com a mestre Joan Frederic. Estudiar al mestre Miquel sense tenir en compte la figura de Joan Frederic és gairebé impossible, i fins i tot absurd, perquè en la bibliografia i en les fonts documentals on es fa referència al mestre Miquel Luch sempre hi trobarem, encara que en segon lloc, el nom de Joan Frederic. Tanmateix, procurarem matisar en primer lloc la personalitat de Miquel Luch per ocupar-nos tot seguit de Joan Frederic.

Una altra qüestió que cal assenyalar, abans de ressenyar les dades personals de Miquel Luch i d'analitzar la seva obra, fa referència al cognom de l'artista, perquè la bibliografia presenta alguns problemes que cal puntualitzar. La documentació que fa referència al mestre Miquel ens mostra el seu cognom amb diferents grafies la qual cosa ha generat una certa imprecisió i confusió entre els historiadors que l'han estudiat. D'entre totes les opcions, les més significatives són les optades d'una banda, per l'historiador Agustí Duran Sanpere i d'altra cal remarcar l'arxiver Josep Maria Madurell. Duran Sanpere, en una primera publicació el 1929, anota Miquel Luchner, encara que adverteix que existeixen altres formes en les fonts documentals com Lochner, Lucha o Luca.² Posteriorment, l'historiador optarà pel cognom de Lochner,³ probablement valorant l'origen germànic del mestre Miquel i considerant un paral·lel prou significatiu, Stephan Lochner, pintor alemany documentat entre el 1410 i 1451. L'altra opció, Luch, és emprada principalment per l'arxiver Josep Maria Marimon, qui després de realitzar un buidat sistemàtic de l'Arxiu de Protocols de Barcelona, el 1954 en va publicar els resultats en un article⁴ on també planteja el mateix problema, però valorant la forma més popularitzada —Luch—, que en realitat no és altra que el cognom del mestre catalanitzat.⁵ Malgrat que el problema de la grafia del cognom del mestre Miquel ha estat palesa tradicionalment pels historiadors, nosaltres podem afegir que al

² DURAN SANPERE, 1929, p. 331.

³ DURAN SANPERE, 1948, p. 73; també 1975, p. 282-289.

⁴ MADURELL, 1954, p. 164.

⁵ GEC l'entra com a Luchner i assenyala que el nom es va catalanitzar en Lluc, aquesta forma també és adoptada a CARBONELL, 1983, p. 141.

Llibre de l'Obra de la catedral de Barcelona, la forma més generalitzada és Luch,⁶ i només en les primeres anotacions⁷ hi trobem el cognom del mestre amb la grafia de Luger. Cal tenir present que les anotacions al *Llibre de l'Obra* són en català i no pas en llatí, com és més freqüent en la documentació procedent de l'Arxiu de Protocols de Barcelona, la qual cosa fa pensar que efectivament el cognom de Lochner es va catalanitzar en Luch, i altres grafies —Lochner, Lucha, Luca, Loger...— apareixen sobretot en documents redactats en llatí.

2.1.1 L'entorn social i familiar

A finals del segle XV la situació al Principat era d'una marcada depressió econòmica que costaria molt superar. Quan Ferran II va pujar al tron (1479), es va trobar amb una Catalunya extenuada, víctima de la misèria, el bandolerisme i les contínues invasions de les guerrilles franceses a través de la frontera. L'antiga prosperitat catalana, fonamentada en la projecció mediterrània només es conservava a nivell residual, la paràlisi era notable. A aquesta situació cal afegir que la pesta va causar estralls terribles. En aquest context Miquel Luch apareix documentat per primera vegada el 1483 a Barcelona treballant a les cadires jussanes i als pinacles dels cadirat alt del cor de la seu; la seva activitat professional s'allargarà fins el juny de 1490, any en què va morir, a la seva casa del carrer dels Mercaders, probablement afectat d'epidèmia.⁸ Malgrat que la primera vegada que el trobem documentat és el dia 29 de

⁶ A partir del volum corresponent als anys 1487-1489 i fins el volum corresponent als anys 1495-1497 en què es liquida el compte pendent amb els seus marmessors, sempre apareix la forma catalanitzada de Luch.

⁷ Els volums corresponents als anys 1483-1485 i 1485-1487, que també coincideixen amb el canvi d'escrivà, s'hi pot llegir clarament *mestre Miquel Luger*, però aquesta forma no hi apareix d'una manera exclusiva en aquests volums ja que també hi podem llegir *mestre Miquel Luch alamaný*.

⁸ Josep M. Madurell i Marimon va ser arxiver de la secció històrica de l'Arxiu General de Protocols de Barcelona des del 1942. Va buidar l'Arxiu de totes les notícies que hi va trobar sobre el mestre Miquel Luch i va publicar el 1954 un article, sobre aquest mestre que conté molta documentació fins aleshores inèdita. Aquesta publicació suposa una deu d'informació sobre l'escultor d'origen alemany, sobre la seva esposa Caterina, la casa on vivien al carrer dels Mercaders i el seu jove ajudant Joan Frederic d'Alemanya. També aporta documentació complementària sobre els pinacles del cor de la seu i el retaule dels paraires. Madurell, a més, aporta una peça nova a la llista d'obres del mestre Miquel Luch: el retaule de l'altar major de Sant Pere de Premià de Dalt contractat el 1487 i cremat el 1936. MADURELL, 1954, pp. 164-197. El 1970 a *L'Art antic al Maresme* aporta més informació sobre el retaule de Premià i afegeix la notícia sobre el compromís de Luch de realitzar el retaule de l'altar major de Sant Genís de Vilassar de Dalt, que finalment va tallar Pere Torrent a causa de la mort sobtada del mestre Miquel. MADURELL, 1970, pp. 98-101 i 108-111.

novembre de 1483 rebent vint-i-cinc lliures per uns treballs, que no s'especificuen, realitzats a les cadires del cor de la seu de Barcelona,⁹ cal pensar que va arribar abans del 1483 ja que el 25 d'agost de 1484, dia en què li entreguen un aprenent perquè li ensenyi l'ofici de fuster, ja apareix com a ciutadà de Barcelona.¹⁰ A partir d'aquesta data el trobem amb força freqüència, la documentació és molt abundant, encara que sovint massa sintètica i poc generosa pel que fa a detalls vers la seva obra artística, tant en la documentació del *Llibre de l'Obra* de la catedral com en els documents procedents de l'Arxiu de Protocols de Barcelona. Malgrat tot, aquestes notícies documentals ens han permès apropar-nos a la seva activitat artística a Barcelona i a l'església parroquial de Sant Pere de Premià de Dalt on el canonge Berenguer Vila havia estat rector.

De la seva família en sabem ben poca cosa. L'esposa del mestre Miquel Luch es deia Caterina, només apareix un cop esmentada en un document del 14 de juliol de 1485, i no hi ha notícia de l'existència de fills de la parella ni tant sols en el testament del 16 de juny de 1490. Paral·lelament, la documentació deixa entreveure un ampli cercle d'amistats del mestre Miquel que, curiosament, es dona la circumstància que gairebé tots ells eren d'origen alemany.

Bernat Goffer: Molt freqüentment apareix esmentat a la documentació Bernat Goffer,¹¹ pintor d'origen alemany i ciutadà de Barcelona, estretament vinculat a la figura del mestre Miquel. El problema que presenta la figura artística de Bernat Goffer és que, malgrat la relativa abundància de notícies conegudes del pintor, no es conserva cap obra que pugui servir de referència als historiadors per calibrar la seva qualitat com a artista, tret de dues portes conservades al Museu Diocesà de Barcelona procedents del retaule per a l'altar major de l'església parroquial Sant Pere de Premià de Dalt, les quals cal suposar que van ser realitzades pel mestre Goffer. Ho analitzarem més avall, en parlar del retaule de Premià. Bernat Goffer deuria ser un pintor molt apreciat entre els seus companys d'ofici i deuria gaudir d'un cert prestigi professional, perquè el 1475 i el 1485 va ostentar el càrrec de prohoms a la confraria de Sant Esteve dels freners, a la qual

⁹ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1483-1485(2), fol. CXVIv.

¹⁰ MADURELL, 1954, p. 170. Apèndix documental, A, doc. 1. Hi havia diverses maneres d'aconseguir la ciutadania. HERNANDO, 1994, p. 361.

¹¹ Un Jeroni Goffer, que podria ser el seu fill, apareix com a testimoni en un document entre els marmessors de Jaume Serra, Antoni Carbonell i Pere Terré i l'escultor Pere Robredo, que podria ser el seu fill, MADURELL, 1944, II-3, p. 43; MADURELL, 1947, p. 228.

estaven agregats els pintors. Durant els anys 1487, 1488, 1496 i 1500 Goffer va actuar com a elegidor dels prohoms de la confraria; el 1502 torna a aparèixer a la llista de prohoms, però s'anota que ja és mort.¹²

El catàleg de peces documentades realitzades per Bernat Goffer s'inicia el 4 de març de 1479 quan contracta la policromia d'un retaule per Sant Andreu de Llavaneres (Maresme);¹³ el 1486 va fer un retaule dedicat a santa Eulàlia Emèrita; el 28 de setembre de 1491 va cobrar 70 lliures per la policromia d'una imatge de la Mare de Déu pel convent dels frares dominics de Barcelona i, els mateixos frares, el 1494 tornen a pagar 39 lliures per la policromia de dues imatges i els seus corresponents tabernacles.¹⁴ El mateix any 1494, juntament amb Antoni Marqués, contractava la policromia d'un retaule per a l'església parroquial de Centelles (Osona).¹⁵ Els vincles d'amistat entre els mestres Miquel Luch i Bernat Goffer queden palesos en la documentació que fa referència al retaule de l'altar major de Sant Pere de Premià: el 7 d'agost de 1490, el mestre Miquel havia mort feia un mes, es va acordar que calia peritar el retaule de Sant Pere de Premià, perquè no deuria estar totalment acabat, la responsabilitat de l'arbitratge recau sobre Bernat Goffer i Pere Duran, però sobtadament, el 8 de gener de 1491, Bernat Goffer traspasa la seva responsabilitat vers l'arbitratge a un altre pintor, Francesc Mestre. Paral·lelament, el 18 del mateix mes hi ha una sentència arbitral entre els marmessors del mestre Miquel i Bernat Goffer que fa referència al retaule de Premià, però no en sabem el contingut perquè, només se'n conserva el protocol i un rebut de sis lliures amb data de l'11 de setembre de 1493. La renúncia a l'arbitratge del retaule de Premià ens indica que probablement el treball realitzat per l'escultor no era del tot satisfactori, la qual cosa no podia reconèixer de cap de les maneres Bernat Goffer perquè hauria suposat una traïció al seu benvolgut amic i compatriota, amb qui, de ben segur, l'unien vincles pròpiament medievals; però tampoc podia sentenciar a favor de l'escultor, perquè l'evidència de la feina feta el deuria traïr i el seu prestigi social n'hauria quedat malmès, sobretot a la confraria dels freners a la qual estaven adscrits els pintors. La solució va ser renunciar a l'arbitratge, no n'hi havia cap altra.

¹² MADURELL, 1944, pp. 67-69.

¹³ MADURELL, 1970, p. 145. Joan Baptista Toscano va realitzar posteriorment, segle XVI, un retaule per Sant Andreu de Llavaneres, BOSCH, 1998-1999, pp. 138-142.

¹⁴ MADURELL, 1944, p. 36.

¹⁵ MADURELL, 1968-1971, p. 326.

Joan Lanesch: Quan el mestre Miquel Luch va dictar el seu testament, el 16 de juny de 1490, va triar tres marmessors, tots tres alemanys, entre ells, Joan Lanesch, ciutadà de Barcelona i casat amb Agustina. Lanesch pertanyia a un dels gremis més econòmicament potents de la ciutat, els paraires. Gràcies al seu testament (3 de juliol de 1490) sabem que el mestre Miquel va morir durant la segona quinzena del mes de juny de 1490, perquè quan Joan Lanesch atorga testament, afectat d'epidèmia, al document s'assenyala que el mestre Miquel ja és mort, mentre que al *Llibre de l'Obra* es documenta fins l'11 de juny de 1490.¹⁶

Erasmè Conradi: El frare Erasmè Conradi del convent de Sant Agustí de Barcelona, també marmessor de Miquel Luch, ha estat identificat com un dels introductors de la impremta a Barcelona, ja que el 1474 apareix associat a Enric de Saxònia,¹⁷ impressor alemany instal·lat a la ciutat. El frare Conradi deuria morir el març de 1492, perquè apareix esmentat com a marmessor per darrer cop el 8 de març d'aquest any i a partir del dia 18 al *Llibre de l'Obra* ja només s'esmenta un sol marmessor pel que fa als comptes del mestre Miquel, Joan Conrad.¹⁸

Joan Conrad: Joan Conrad, mercader, també alemany i ciutadà de Barcelona, és l'únic marmessor del mestre Miquel Luch que s'ocuparà de fer complir el testament fins el final, és a dir, ens el trobem present a la documentació fins el 18 de maig de 1497, data en què es cancel·la el compte, entre el capítol de la seu de Barcelona i els marmessors del mestre Miquel, pels treballs realitzats al cor de la catedral.¹⁹

Joan Llop: Joan Llop era un guanter alemany que vivia al carrer de la Mar, (actualment carrer de l'Argenteria) que va morir el 1491, arran de la seva mort es va fer un inventari dels seus béns.²⁰ Entre els objectes inventariats es trobaven matèries primeres i eines que el guanter utilitzava en els processos de fabricació dels guants i, naturalment guants, és a dir, productes acabats. El que trobem més interessant, però, són els objectes que ens descobreixen altres activitats complementàries del guanter com per exemple tres-

¹⁶ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1489-1491, fol. LXXVIv i LXXVIIr.

¹⁷ CARRERES VALLS, 1954, 1936, pp. 17 i 22; MADURELL, 1954, p. 166.

¹⁸ MADURELL, 1954, p. 189; ACB, *Llibre de l'Obra*, 1491-1493, fol. 52v.

¹⁹ MADURELL, 1954, p. 194; ACB, *Llibre de l'Obra*, 1495-1497, fol. 75r.

²⁰ DURAN SANPERE, 1960, pp. 81-85.

centes figuretes de Jesús de terra cuita, i una cistella amb motlles, que ja hem esmentat parlant de la producció de terra cuita a Catalunya; cinc pergamins amb representacions del Calvari i dels quatre Evangelistes; planxes d'aram que l'historiador Duran Sanpere relaciona amb les activitats dels impressors a Barcelona, la majoria dels quals eren alemanys; i una caixa amb dos o tres-cents noms de Jesús de terra cuita procedents de Flandes, entre altres coses. L'inventari de Joan Llop ens presenta un guanter polifacètic compromès del tot amb una forma d'art popular a l'abast de fortunes modestes. No hi ha dubte que comercialitzava objectes arribats de fora, Flandes i potser Alemanya. També sabem que l'agost de 1479 havia venut cuir de color groc i de color vermell per a la taula de l'obra de la catedral de Barcelona.²¹ Ens interessa especialment la seva relació amb el mestre Miquel, no només perquè ambdós eren alemanys, sinó perquè Joan Llop podia perfectament haver comercialitzat objectes procedents del taller de mestre Miquel Luch, cosa que el mestre Miquel va tenir en compte quan dictava la seva última voluntat.

Miquela Àngela: Miquela Àngela era filla de Joan Llop, el mestre Miquel Luch li va deixar deu lliures d'herència per contribuir en el seu matrimoni. El 3 de desembre de 1492 es firma un acord mitjançant el qual es pagaria el dot de Miquela Àngela a través dels diners que els canonges devien als marmessors del mestre Miquel Luch.²² El mes de gener de 1493, podem comprovar a través del *Llibre de l'Obra*, que una part del dot es fa efectiu i la resta es fa efectiva en dos pagaments més el mes d'abril del mateix any 1493.²³

²¹ “Dissabte a XXVIII de agost [1479] per adobarla taula de la obra donam a mestre Lop guanter per vete hun sou e vint per taxes dos sous per dites a lindes buelles a rao de dos sous e sis diners la peça cinch sous per cuyro vermell hun sou e vint e per cuyro groch e tallar e metre dit cuyro e tots los altres dos sous. E mes al senyor en Jachme Padros qui deplana lo vell e clava lo nou tres sous e quatra es per tot quinze sous e vuit”, *Llibre de l'Obra*, 1479-1481, fol. LXv.

²² MADURELL, 1954, p. 190. Apèndix documental, A, doc. 44.

²³ “Diluns donam al senyor en Conrat manimassor del dit Miquel Luch quondam e pel al senyor n[on] Antoni Carbonell manimassor del mestre Johan Lop guanter IIII lliures e son en paga porrata de aquells X lliures XII sous que dit mestre Miquel a feta a na Miquela donzella del dit mestre Lop e per lo dit Carbonell al senyor en Johan Xetant draper per drap an purs per da Miquela avie albara en p. XXI”, ACB, *Llibre de l'Obra*, 1491-1493, fol. LIr; “Dimecres a XVII dabril donam al senyor en Conrat e pel al senyor Carbonell fuster e son en paga porrata de aquells X lliures XII sous li avem feta dita per na Miquela donzella filla del mestre Lop guanter per la lexa li ha feta de Miquel Luch quondam avie a. E per lo dit Carbonell al senyor en Johan Xetant draper per drap li an pur per dita Miquella avie albara de IIII lliures en p. XXII”, ACB, *Llibre de l'Obra*, 1491-1493, fol. LIV.

2.1.2 El taller del mestre

La documentació que es refereix al Miquel Luch conté contínues referències a la casa del mestre, tant en els documents publicats per Madurell i Marimon procedents de l'Arxiu de Protocols, com al *Llibre de l'Obra* de la catedral hi trobem informacions precises. D'altra banda, el contracte que especifica els treballs de policromia per al retaule de Tots els Sants, document aportat per Duran Sanpere, també insisteix a parlar del taller del mestre.²⁴ La casa del mestre Miquel estava situada al carrer dels Mercaders i feia cantonada amb el carrer de Santa Caterina, avui dia carrer Massanet [fig. 27]. És a dir, era al costat del convent de Santa Caterina dels frares predicadors on, al claustre del convent, hi havia la capella de Santa Bàrbara en la qual hi rebien sepultura alemanys de diferents professions. La documentació ens parla de la casa del mestre en els següents termes:

*... totum ipsum hospicium sive domos cum solo et suis edificiis et cum omnibus pertinentiis et iuribus suis, quod seu quas dictus Michael Luch alias Lugnera quondam habetat et possidebat atque inhabitabat tempore mortis sue in civitate Barchinone in carraria vocata de Mercatoribus. (...) Et terminatur ipsum hospicium sive domus ab oriente in domibus Francisci Rigauridus textoris panni lini, alodio monasterii Rivipollensis et eius camerarie, et ex ista parte sunt...; a meridie in carraria, qua itur versus domum monasterium fratrum predicatorum; ab occidente in dicta carraria vocata de Mercatoribus.*²⁵

Si observem el carrer dels Mercaders al plànol de la xarxa urbana de Barcelona, abans de la construcció de la via Laietana, hi veurem un petit canvi en el nom dels carrers respecte dels noms actuals: el carrer de Massanet abans es deia carrer de Santa Caterina. Si entenem que “*carraria, qua itur versus domum monasterium fratrum predicatorum*”, és una traducció al llatí medieval de “el carrer que porta vers la casa monestir dels frares

²⁴ DURAN SANPERE, 1929, p. 329.

²⁵ MADURELL, 1954, p. 186.

predicadors...” o en definitiva, “vers Santa Caterina”, podem saber on es trobava exactament el taller del mestre alemany.

Però tal vagada la localització no sigui precisament el més destacat d'aquest taller, sinó la seva organització com a obrador, la qual cosa ens presenta el mestre Miquel Luch com un autèntic artista-empresari, en el mateix sentit que ha estat plantejat pel professor Yarza, respecte als pintors catalans d'aquesta època²⁶ i de forma molt similar a altres mestres escultors anteriors al mestre Miquel Luch, però sobre tot posteriors. Quan es van vendre les pertinències del mestre Miquel als encants, després de la seva mort, la documentació es refereix a la casa en els següents termes: *totum ipsum hospicium sive domos cum solo et suis edificiis et cum omnibus pertinenciis...*²⁷ Cal pensar en una casa gran amb obrador a la planta baixa apta pel desenvolupament d'un equip de fusters, la qual cosa ens fa pensar que Miquel Luch suposaria un pas més respecte del taller que deuria tenir d'Aloi de Montbrai²⁸ o el taller familiar dels Claperós abans de la guerra civil de 1462-1472 i alhora suposa un precedent vers el nombrós obrador de Damià Forment, a principis del segle XVI.

Hem d'imaginar que un taller d'escultura era un lloc de formació pràctica i a l'hora un centre de treball, havia de funcionar com una empresa pensada per a potenciar al màxim la capacitat d'obtenir beneficis. L'organització de l'obrador i l'objectiu, força generalitzat a finals del segle XV, de monopolitzar els encàrrecs propiciaven l'especialització de tots els col·laboradors: el mestre, l'oficial, l'ajudant i l'aprenent.²⁹ A més la producció podia ser accelerada amb la col·laboració de mans, tot i que alguns compradors limitaven aquests tipus de pràctiques.³⁰

Efectivament tots els col·laboradors del taller del mestre Miquel hi treballaven organitzats en categories professionals. Sabem que hi havia un aprenent: Jaume de 14 anys, fill de Jaume Espelta, un fuster barceloní que li va confiar al mestre Miquel (25 d'agost de 1484) el seu fill, perquè durant el termini de tres anys, li ensenyés l'ofici de treballar la fusta, i l'eduqués. A canvi, Jaume Espelta havia de servir el mestre en les

²⁶ YARZA, 1983-85, pp. 129-169.

²⁷ MADURELL, 1954, 186.

²⁸ ESPAÑOL, 2002, p. 224.

²⁹ YARZA, 1983-1985, p. 145.

³⁰ JACOBS, 1998, p. 210.

feines domèstiques.³¹ Aquest tipus de relació era freqüent i gens estranya: generalment la duració d'un contracte d'aprenentatge podia ser de tres o quatre anys i es podia realitzar tant a la ciutat com fora i el mestre tenia l'autoritat completa sobre l'aprenent que li havia de prometre obediència absoluta en l'ofici i en els treballs domèstics. La submissió era tant gran que l'aprenent no podia sortir de casa del mestre sense el seu permís. Un altre exemple prou conegut gràcies, un cop més, a la documentació aportada per Madurell,³² és el cas de Borrassà i els seus aprenents: pel taller de Lluís Borrassà van passar-hi fins a nou deixebles per aprendre o millorar l'ofici de pintor. També sabem per exemple, que Giralt Sprinch tenia dos deixebles, Gaspar Granollers i Joan Just.³³ Al taller del mestre Miquel Luch també hi havia mossos, un d'ells anomenat Enric.³⁴ A banda dels aprenents, també hi havia la figura de l'oficial que a Catalunya es coneix com a "jove" o en alguns documents fadrí; en aquest cas cal referir-nos forçosament al Joan Frederic, molts cops documentat com el "jove" del mestre, "...diluns a VII de juny [1490] donam al dit Miquel Luch e per el los donam al seu jove almany".³⁵ El terme "jove" normalment fa referència a aquell obrer que té prou categoria professional com per aspirar a la mestria, és a dir, l'oficial del mestre,³⁶ i efectivament, poc després de la mort de Miquel Luch, la documentació es referirà al seu "jove alemany" amb una altra terminologia: "contes fetes a mestra Johan Frederich fuster e esmeginayre comenssants en lo mes de ffabrer [1491]".³⁷ Joan Frederich havia passat l'examen que li donava accés a la mestria.

Ja hem assenyalat que el taller del mestre Miquel no és l'únic que en tinguem notícia a Barcelona, com a precedent, podem recordar al mestre Pere Sanglada, un exemple prou clar de taller instal·lat en el propi habitatge que coneixem amb força detall

³¹ MADURELL, 1954, p. 170. Apèndix documental, A, doc. 1.

³² MADURELL, 1949, pp. 31-37; BONNASIE, 1975, pp. 78-87; VICENS VIVES, (1959) 1979, p. 176.

³³ MADURELL, 1947, p. 240.

³⁴ "Dit dia [7 març 1490] donam al dit Miquel Luch quatorze sous. E pel los donam a n'Anrich mosso seu avie albara", ACB, Llibre de l'Obra, 1489-1991, fol. LXXVv.

³⁵ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1489-1491, fol. LXXVIv.

³⁶ BONNASSIE, 1975, p. 87.

³⁷ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1489-1491, fol. 62v.

gràcies a la troballa de Carme Batlle de l'inventari de béns que Saurina, esposa del mestre, va demanar al notari Gabriel Canyelles immediatament després de la seva mort el març de 1408.³⁸ En el document hi trobem detallades les eines que el mestre utilitzava en l'ofici, peces esbossades, maquetes, matèria primera com fusta i pedra, motlles, etc. En el cas del mestre Miquel Luch, la documentació referent al taller no és gens específica pel que fa als detalls quotidians de la casa, ja que no disposem de cap inventari com el cas del mestre Pere Sanglada, és a dir, no sabem si a les cambres hi havia caixes ferrades i cadires de cuir, si el llit era guarnit amb sobrecel de roba o amb una flassada, ni si per menjar disposaven d'una taula amb bancs o cadires...³⁹ però en canvi, sí que sabem algunes de les activitats que s'hi duïen a terme: el mestre treballava a casa i necessitava el servei dels bastaixos per traslladar els pinacles acabats del taller a la seu.⁴⁰ També sabem que s'hi van realitzar obres,⁴¹ no sabem si de consolidació o ampliació atès que el que conservem són diferents rebuts de pagament fraccionat d'aquestes obres per part d'Andreu Soler i Joan Camet, mestres d'obres, que es van allargar fins després de la mort del mestre, cosa que va implicar la intervenció dels marmessors del mestre.

A més, la casa feia funció d'alberg per a altres artistes. Arnau de Camargo i Cornellà d'Ulltrech s'havien compromès a policromar el retaule de Tos els Sants, en el contracte s'especifica que “per tot lo temps de set mesos que los dits mestre Arnau de Camargo i Cornellà d'Ulltrech vagaran de pintar lo dit retaule fara la despesa de menjar i beure als dits mestres en casa del mestre Miquel bé e degudament, segons la condició de lo dit mestre Arnau de Camargo i Cornellà d'Ulltrech”.⁴² Aquests tipus de clàusules contractuals eren habituals a l'època, el 30 de maig de 1480 es va formalitzar el contracte

³⁸ BATLLE, 1993, pp. 85-96.

³⁹ MARTORELL, 1923, pp. prefaci.

⁴⁰ “Divendres a VIII de abril [1491] donam a quatre bastaxos tres fustes grans dalber los quals son restats a casa mestra Miquel quondam seran per les claus dels pinacles se an fet sinch sous e migh. E mes avem donat a XVIII fedrins an portat tota la fusta dells XVI pinacles ja comensats de casa mestra Miquel Luch quondam per fins a la Seu e muntar dita fusta alt en una cambra sta sobra la cuyna dells monjos XIII sous IIII son per tot de nou sous e deu”, ACB, *Llibre de l'Obra*, 1489-1491, fol. LXXIIIv.

El bastaix és qui té per ofici transportar coses de pes a coll, el seu sou era aproximadament de 50 sous al mes, no gaire alt, segons els estudis realitzats per BONNASSIE, 1975, p. 115.

⁴¹ MADURELL, 1954, p. 185. Apèndix documental, A, doc. 30.

⁴² DURAN SANPERE, 1929, p. 329.

entre el frare Pau Rossell i el pare Guardià del convent de framenors de la ciutat de Barcelona, per a la construcció de l'orgue per a l'església del convent. El document també especifica que els framenors “donaran al dit frare Pau Rossell, en lo convent del dit monestir, un apartament, en lo qual ell puga obrar lo dit orgue; e més, li donaran, tant quant ell trigarà a fer lo dit orgue, la despesa de menjar e beure, e encara roba per a dormir en lo dit monestir”.⁴³ El mateix frare Pau Rossell, el 1483 signava un altre acord amb el fuster Bartomeu Sanat per construir un altre orgue amb destinació desconeguda, el document indica que “la despesa de menjar e beure, se hage a fer, a mitges, entre les dites parts”, a més, Bertomeu Sanat es compromet amb el frare Pau Rossell “de darli dit statge e acullirlo en dita casa sua, e darli ús del seu llit e roba, tant quant se tragarà fer e acabar dit orgue”.⁴⁴

Sobre la casa del mestre Miquel, també sabem que una dona hi va morir.⁴⁵ Pensem que aquesta referència a la dona que mor a casa del mestre no es refereix a Caterina, l'esposa de Miquel Luch, ja que la documentació ho especificaria, sinó d'una dona que hi deuria estar allotjada, igual que els mestres pintors del retaule de *Tots els Sants* o bé, era una minyona del servei, cosa força probable si realment les dimensions de la casa eren considerables. També podria tractar-se d'una esclava, si més no, en general, així s'acostumava a citar les minyones a la documentació de l'època, tot i que no és aquest el cas.

Ens preguntem si era freqüent que a casa del mestre Miquel Luch s'hi allotgessin artistes arribats a Barcelona procedents d'arreu, ja fos per quedar-s'hi o simplement de passada. Si això era així, de ben segur que deuria propiciar els intercanvis artístics. Hi tenia alguna cosa a veure el guanter Joan Llop que comercialitzava amb objectes d'artesanía popular?

Pere Sanglada, els Claperós, i Miquel Luch no eren els únics escultors amb indicis de posseir un taller considerable, Rodrigo Alemany, Gil Morlanes i Damià Forment son altres exemples força coneguts per la historiografia. Rodrigo Alemán

⁴³ BALDELLÓ, 1946, p. 209.

⁴⁴ BALDELLÓ, 1946, p. 212.

⁴⁵ “Dit dia [divendres 11 de juny de 1490] donam a nan Damia Vasser vuyt sous per dit mestra Miquel per la fossa cinch sous a per sis pobres portarent hun cos de huna dona mori en casa del dit Miquel Luch tres sous son per tot VIII sous avue albara”, ACB, *Llibre de l'Obra*, 1489-1491, fol. 76v.

atenia els encàrrecs dels cors de Toledo, Ciudad Rodrigo i Plasència, la qual cosa el va obligar a dirigir tallers de col·laboradors en cadascun d'aquests llocs. Gràcies al contracte que va signar a Plasència, sabem que es va comprometre a treballar *con syete oficiales labrando por oficial con ellos e contandose como uno de los dichos oficiales*.⁴⁶ Una altra figura que ha estat considerada com la d'un autèntic artista-empresari és Gil Morlanes el Viejo, un dels artistes més importants de la corona catalano-aragonesa, així mateix, hom considera que precisament la faceta d'artista-empresari de Gil Morlanes va afavorir les diferències estilístiques tan evidents en les obres procedents del seu taller.⁴⁷ Un altre exemple força significatiu és el cas de Damià Forment que va aglutinar un gran nombre d'obres però amb el resultat de notables diferències entre elles. La gran quantitat de producció artística realitzada per Forment, sobre tot entre 1520 i 1530, és un senyal evident del gran taller que va dirigir. Naturalment aquest tipus d'organització afectava notablement les obres, el plet Poblet (1535) ens mostra fins a quin punt les col·laboracions eren un fet habitual.⁴⁸ Al retaule de l'església del Pilar de Saragossa els relleus del bancal evidencien el gran grau de participació de Forment la qual cosa deixa entreveure que en un principi comptava amb un baix nombre de col·laboradors. Contràriament, en el cos principal del retaule hi destaca la participació d'un ampli equip d'escultors de diverses procedències.⁴⁹

Així mateix, d'una banda les notícies que tenim sobre la casa del mestre Miquel i d'altra, els desequilibris estilístics en la seva obra coneguda, sobre tot en el retaule de Tots els Sants, ens fan pensar en què la causa més probable dels resultats obtinguts pel mestre Miquel i el seu taller era la intervenció de tots els col·laboradors en les peces que sortien del taller, i que el mestre Miquel Luch era un artista-empresari naturalment preocupat pels beneficis del seu taller, alguns cops en perjudici de la qualitat de les peces que entregava als clients. Aquesta qüestió l'evidencia sobre tot el retaule de Tots els Sants, però recordem que els pinacles del cor de la catedral de Barcelona van ser peritats i declarats defectuosos el 1491 i, així mateix, sembla que el retaule per a l'altar

⁴⁶ ARENA, 1966, p. 106.

⁴⁷ MATEOS RUSILLO, 2001, p. 553.

⁴⁸ MORTE, 2000, p. 108.

⁴⁹ MORTE, 2000, p. 86.

major de l'església parroquial de Sant Pere de Premià de Dalt també presentava alguns problemes, atesa la renúncia per part de Bernat Goffer a peritar-lo.

D'altra banda, volem afegir que totes les obres conegudes del mestre Miquel, conservades o no, es van realitzar en fusta. A la corona de Castella no hi havia, anteriorment al segle XIV, tradició de retaules d'alabastre com a la Corona d'Aragó on s'utilitzava contínuament, tant en retaules com en sepulcres, gràcies a la bona qualitat de les canteres.⁵⁰ D'altra banda, tampoc era freqüent a Catalunya la realització de retaules mixts de fusta policromada on fos necessària la col·laboració entre pintor i escultor.⁵¹ Tanmateix a partir dels darrers anys del segle XV la situació sembla canviar a Catalunya on es realitzaven un bon nombre de retaules mixts, molts dels quals s'han perdut. Quan Duran Sanpere atribuïa el timpà de la Pietat al mestre Miquel es preguntava si no seria Castella un dels camins que unien Catalunya amb Flandes i Alemanya.⁵² Podem pensar en una influència de la moda castellana a Catalunya a finals del segle XV? No oblidem l'arribada d'Arnau de Camargo d'origen burgalès contractat pel canonge Vila per policromar el retaule de Tots els Sants realitzat pel mestre Miquel; ni la Pietat del canonge Desplà pintada per Bartolomé Bermejo el 1490. El bisbe de Barcelona era Gonzalo Fernández de Heredia, vinculat al servei de Joan II i Ferran II. No oblidem tampoc la història política del nostre país durant aquest darrer quart del segle XV; ni la situació de la llengua catalana que comença a decaure a favor del castellà: la noblesa opta per parlar la llengua castellana per diferenciar-se de les classes populars. Lluny de trobar resposta a la pregunta formulada pel prestigiós historiador Duran Sanpere, ens la tornem a fer. No seria Castella un dels camins que unien Catalunya amb Flandes i Alemanya?

⁵⁰ YARZA, 1983-1885, p. 166.

⁵¹ YARZA, 1983-1985, p. 168.

⁵² DURAN SANPERE, 1929, p. 332.

2.1.3 La confraria dels alemanys a Barcelona

Durant l'Edat Mitjana és especialment coneguda l'activitat comercial desenvolupada des de la zona del sud d'Alemanya amb ciutats com Venècia, Gènova i Bruges així com també Barcelona i la resta de la Península Ibèrica. A més, els estudis sobre el comerç entre Alemanya i la península Ibèrica han remarcat la importància de l'Alemanya meridional i de les rutes amb Aragó, València, Catalunya i el Rosselló i els contactes que aquests intercanvis suposaven entre els nadius d'ambdós països.⁵³ Barcelona, tot i no tenir una "Casa dels Alemanys" com l'esplèndid "Fondaco dei Tedeschi" de Venècia, o la "Casa dels Alemanys" de Bruges, va mantenir relacions comercials amb l'Alemanya meridional de forma molt activa durant tota l'Edat Mitjana. Hi ha prou indicis que ens fan pensar en una organització sòlida i estable dels alemanys a Barcelona on mercaders, artistes i gent de totes les professions s'aplegaven a la confraria de Santa Bàrbara dels alemanys.⁵⁴ Les confraries solien ésser molt més que una associació de caràcter religiós, eren organismes administratius i de defensa dels interessos comuns i, sobre tot, eren agrupacions d'assistència i prevenció social; se centraven en donar suport als malalts i les persones grans, així com també als artesans que es podien trobar en situació d'atur, a més d'oferir tot tipus de socors, àdhuc rescat de captius... Totes aquestes gestions es finançaven a partir dels pressupostos socials de la confraria.⁵⁵

La importància d'aquesta associació en el cas dels alemanys a Barcelona és inqüestionable. Cal tenir en compte que tots els estrangers en general es trobaven amb moltes dificultats en arribar al país d'acollida. El mestre sempre era qui podia obrir un taller, la qual cosa era prohibida a qualsevol individu que no hagués estat reconegut com a mestre en un gremi determinat. Tant a la mestria com a la categoria d'oficial s'hi accedia mitjançant un examen.⁵⁶ A més, per accedir a la mestria d'un ofici, tothom era sotmès a tarifes especials, tanmateix eren considerats estrangers tots aquells que no pertanyien a la "senyoria del senyor rey", és a dir, la Corona d'Aragó. Aleshores els

⁵³ KELLENBENZ, 1980, pp. 545-554. Agraieixo aquesta informació bibliogràfica a la Magda Bernaus.

⁵⁴ BONNASSIE, 1975, p. 32.

⁵⁵ BONNASSIE, 1975, p. 136; VICENS VIVES, (1959) 1979, p. 175.

⁵⁶ BONNASSIE, 1975, p. 69; VICENS VIVES, (1959) 1979, p. 175.

drets que se'ls imposaven sovint eren el doble dels habituals, i en algunes ocasions tres vegades superiors. En el cas dels sabaters, per exemple, pagaven trenta sous els “privats”, mentre que els “estrangers” en pagaven cent.⁵⁷ Es tracta d'un cas similar al del taller de Damià Forment a Saragossa en què molts escultors que arribaven a la ciutat havien d'incorporar-se al seu taller per assegurar-se la subsistència immediata perquè les normes del gremi de la ciutat també exigien superar una prova de mestria institucionalitzada que servia precisament per reglamentar la professió amb l'objectiu de controlar la producció i obstaculitzar la competència estrangera.⁵⁸

La documentació referent a Miquel Luch deixa entreveure la importància de la confraria dels alemanys a Barcelona, que tenia advocació a Santa Bàrbara⁵⁹ i comptaven amb un altar i un carner al claustre del convent de Santa Caterina. Miquel Luch en el seu testament deixarà almoines per a la confraria dels alemanys i demana ser enterrat en el carner d'aquesta confraria.⁶⁰ Poques setmanes després, Joan Lanesch, paraire alemany, recordem-ho, que Luch havia triat com a un dels seus tres marmessors en el seu testament, també atorga testament i, igual que el mestre Miquel, deixa almoines a la confraria i demana ser enterrat en el mateix carner dels alemanys al convent de frares dominics de Santa Caterina.⁶¹ D'altra banda sabem que el frare del convent de Santa Caterina Pau Rossell va tallar dues imatges amb l'ajuda d'un “mestre alemany”,⁶² la

⁵⁷ BONNASSIE, 1975, p. 73 i 176.

⁵⁸ MORTE, 2000, p. 107.

⁵⁹ BONNASSIE, 1975, p. 32. No hi ha documentació sobre la Confraria dels Alemanys a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Pierre Bonnassie treu la informació sobre aquesta confraria del registre de Cancilleria de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, mentre que els testaments de Miquel Luch i Joan Lanesch procedents de l'Arxiu de Protocols ens donen els detalls sobre el carner que compartien al convent de Santa Caterina.

⁶⁰ MADURELL, 1954, p. 173. Durant les darreres excavacions es van localitzar al claustre estructures rectangulars delimitades per murs que han estat interpretades com a vasos sepulcrales. A la cripta es va localitzar un relleu amb la representació de l'epifania de la mort que deuria pertànyer a algun monument funerari. AGUELO-HUERTAS-PUIG, 2002, p. 216 i 217.

⁶¹ MADURELL, 1954, pp. 175. ESPAÑOL, 2001, p. 291, la historiadora remarca aquesta qüestió. Efectivament, Santa Caterina va ser el convent més important dels Països Catalans, edificat vers el 1243 i situat a un extrem de la moderna avinguda de la Catedral, a l'indret del mercat de Santa Caterina i que ha donat nom al barri. Cal tenir en compte que del 1269 al 1369 el Consell de Cent de la ciutat es reunia a la capella de les Verges i que, al convent, s'hi guardaven les arques que contenien els privilegis de la ciutat.

qual cosa indica una certa relació més o menys consolidada entre el convent dominic i els alemanys. Les bones relacions entre els frares de Santa Caterina i els alemanys continuaria més enllà de la presència del mestre Miquel a Barcelona, el 13 de maig de 1521, Joan de Borgonya, alemany, va contractar amb el prior del convent de Santa Caterina la policromia d'algunes imatges i la decoració mural dels espais de la capçalera de l'església del convent, a més d'un retaule.⁶³

Dissortadament, malgrat que es conserven dibuixos, plànols i gravats antics, del convent de Santa Caterina avui dia no en queda pràcticament res, llevat d'algunes pedres als museus [figs. 28-30].⁶⁴ El 1823 va ser confiscada i demolida una part de l'hort i els edificis secundaris del convent; el 1835 va ser assaltat i incendiat; finalment el 1837 es va demolir per un decret municipal. Tanmateix, sabem que es tractava d'un edifici gòtic, amb un gran nombre de capelles radials, una gran rosassa i una portalada radialment esculpida; també tenia el campanar similar al de Sant Feliu de Girona. El convent es va construir entorn del claustre gòtic amb arcs bessons de dos pisos i tot envoltat d'una muralla que incloïa una gran horta i una residència de monges també dominiques.⁶⁵ A la Biblioteca Universitària de Barcelona es conserva, inèdita, la crònica *Lumen Domus o Annals del convent de Santa Caterina de Barcelona*, en tres volums i redactada pel frare dominicà Francesc Camprubí († Barcelona 1637), que va ingressar al convent el 1584. Es tracta d'un recull informatiu de qualsevol gènere d'esdeveniment ciutadà oficial i privat entre els anys 1219 i 1634. El text s'ocupa amb força precisió de descriure el claustre, però en cap cas esmenta l'existència d'un carner reservat per a la confraria dels alemanys, tot i que Camprubí també remarca el mal estat en què es trobava el claustre a principis del segle XVII, quan ell escrivia:

“Los antics anomenan, encara per tradició, aquellos claustros, la obra, com es dir a la obra que estan soterrats (et d)de manera que no

⁶² “...e mes li demanave quatre lliuras que pretenia deuia hauer lo alamaney qui segon dehia ajuda a fer dites dues Imatges... no contrestant los dits jornals pretesos hauia fets lo alamaney en dites Imatges...” ap. GAZULLA, 1918, p. 37.

⁶³ MADURELL, 1944, p. 86-87, nota 155; GARRIGA, 2000, p. 171.

⁶⁴ PIFERRER, 1839, p. 72; CASADEMUNT, 1886; BARRAQUER, 1906, vol. II, pp. 7-51; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, pp. 93-100; ORTOLL, 1996, pp. 47-63; ESPAÑOL, 2002, p. 19; AGUELO-HUERTAS-PUIG, 2002, pp. 211-218.

⁶⁵ Al convent de Santa Caterina també s'hi va establir un col·legi per a l'ensenyament de teologia i una biblioteca de més de vint mil volums amb molts manuscrits. També s'hi custodiava l'arxiu de la inquisició, dirigida pels dominicans, que comprenia els processos del 1489 al 1726.

pot ser molt antiga. Alomenos es cosa certa que molt pres de feta la sglésia y fundada la confraria de la Catherina martir se faria dita obra ab aquella perfecció de sepultures que pareix eternas y al fin todo se acaba perque ara de les quatre parts delles falten las tres per la ruina dels claustros que los terrats dells staven atonats y las bigas totas podridas, que a trossos son anat per terra y com lo convent no tinga possibilitat per ferlos de altramanera ni entretenirlos per so donen per terra y per consegüent las sepulturas que moltas dellas stan fetas com unes cases de cartes de jugar y lo morter se ve a cosumir y així també stan san fet flestamus, y los linatges seson acabats que totes son stas ocasions per a donar traves las obras”.⁶⁶

Hi ha una altra notícia que ens apropa una mica més a la importància que tenia la confraria dels alemanys a Barcelona: el metge i geògraf alemany Jeroni de Münzer⁶⁷ va arribar a Barcelona a finals del segle XV (1494) visitant les meravelles de la ciutat i reflectint-les en el seu “Itinerari de curiositats i bel·leses” on es descriuen alguns detalls de la Barcelona gòtica. L’alemany identifica diversos mercaders i ens informa de les seves ciutats d’origen: Augusta, Mergetem, Ulm i Nuremberg. Gairebé al final de la descripció del seu viatge per Barcelona ens relata un festeig que els mercaders alemanys residents a la ciutat li van oferir:

Invitados a sus casas comimos y bebimos al uso catalán en vajilla de oro y plata. Asistieron de continuo, para solaz nuestro, músicos con diferentes géneros de instrumentos. Hubo coros y bailes de estilo morisco. ¿Que más? Creo que un barón o un conde en

⁶⁶ UB; Lumen Domus o Annals del convent de Santa Caterina de Barcelona, vol. I, ms 1005, fol. 31r i 31v. Apèndix documental G.

⁶⁷ Hieronymus Münzer (1458-1508) va ser metge i escriptor. Es va doctorar en medicina a la universitat de Pavia i després es va instal·lar a Nuremberg. El 1484 va anar de nou a Itàlia i passats deu anys va tornar a Nuremberg amb uns amics, amb els quals va viatjar entre 1494 i 1495 per Alemanya, Suïssa, França i la Península Ibèrica. D’aquest viatge va sorgir la redacció de *Itinerarium sive peregrinatio per Hispaniam, Franciam et Alemaniam*, parcialment publicada el 1920 i traduïda per primer cop al castellà el 1924. També va intervenir a Nuremberg en la construcció del globus terraqüi de Martin Behaim.

*Alemania no podria hacer esto. No hay necesidad de referir con cuantos manjares, frutas, y vinos nos recreamos.*⁶⁸

Jeroni Münzer tenia un gran interès per les descripcions detallades de les ciutats, i com hem vist, també de l'ambient de l'època; sovint parlava de les causes dels conflictes de la població, encara que no sempre era molt rigorós. Münzer anava de ciutat en ciutat sempre acollit per les colònies d'alemanys, cosa que demostra que Barcelona no era l'única ciutat amb una confraria d'alemanys del tot organitzada.

Finalment, una altra dada ens apropa una mica més a aquesta confraria. Des del segle XIV, durant la Festa del *Corpus Christi*, les confraries i els gremis s'agrupaven per celebrar una solemne processó a través de la ciutat, el *Corpus* era la principal festa dels artesans. Així doncs, era costum molt arrelada a Barcelona que els gremis desfilassin amb estendard i que tots els membres es col·loquessin per categories,⁶⁹ és a dir, desfilaven amb un ordre preestablert. A les anotacions del *Llibre de les Solemnitats de Barcelona* que fan referència a la celebració de 1424, s'assenyala que al final del segon grup hi desfilaven "los alemanys". Duran Sanpere havia apuntat que "aquesta anotació no pot referir-se a personatges d'origen germànic, ja que no tindria justificació llur presència, sinó als pintors Gabriel i Tomàs Alemany, a qui estigué confiada la construcció i reparació dels entremesos".⁷⁰ Tanmateix, pensem que atès la importància que tenia la confraria dels alemanys a Barcelona hem de creure que molt probablement la confraria de Santa Bàrbara tenia un lloc reservat en la desfilada de la festa del *Corpus*, a banda del reconegut prestigi que podia tenir la família Alemany. D'altra banda, cal remarcar que Gabriel Alemany, el més destacat de tots els membres de la família, no contractaria el retaule per a l'església de Sant Miquel de Barcelona fins el 1490; la anotació a la qual es refereix el *Llibre de les Solemnitats* és força anterior.

No obstant això, la presència de mestres estrangers a Barcelona no sempre deuria ser celebrada per tot hom, es dona la circumstància que la majoria de les obres

⁶⁸ MÜNZER, 1991 (1494-1495), p. 19.

⁶⁹ DURAN SANPERE, 1973, pp. 528-571.

⁷⁰ *Llibre de les Solemnitats de Barcelona*, (1424), p. 18; DURAN SANPERE, 1973, p. 537.

començades pel mestre Miquel Luch, van quedar inacabades a causa de la seva mort, per aquest motiu van ser peritades posteriorment. Els pinacles del cor de la catedral de Barcelona i el retaule per a la confraria de Sant Antoni dels paraires van protagonitzar una polèmica a la bibliografia domèstica que pensem que cal ressenyar. Segons Piferrer (1839), els pinacles del cor de la catedral de Barcelona eren defectuosos i els canonges no van voler pagar al mestre el preu que havia estat acordat, cosa que Piferrer atribueix a un cert sentiment d'odi dels catalans vers els estrangers.⁷¹ Puiggarí (1880), per la seva part, esmenta per primer cop el contracte firmat entre el mestre Miquel Luch i la confraria de paraires sense incidir en detalls. Però posteriorment, l'octubre de 1902, Raimon Casellas, publicava a *La Veu de Catalunya* la tercera part d'una sèrie d'articles sobre la pintura gòtica catalana on després d'explicar les diferències entre la pintura gòtica que es fa a Itàlia i la que es fa al Nord d'Europa, arriba a la conclusió que la pintura gòtica catalana "s'inspira en la gent del nord". Per Raimon Casellas no cal tenir en compte les relacions comercials i diplomàtiques amb els països del nord: la presència a Barcelona d'una nombrosa colònia alemanya és prou significativa per explicar la influència del nord a la pintura gòtica catalana. Un exemple prou clar, afegeix Casellas, és la intervenció de Miquel Luch i el seu deixeble Frederic al cadirat del cor de la seu de Barcelona; Casellas remarca que en pintura també consta la presència a Barcelona, durant el segle XIV, de Francesch Mulner, Nicholau de Bruxelles, i a finals del segle XV Bernat Goffer, citat en nombrosos documents, i la nombrosa família d'Alemanys, autèntica nissaga, que residien al carrer de la Font de Sant Miquel, darrere "ca la Ciutat". Un exemple més cal afegir als anteriors per explicar la presència d'alemanys a Barcelona: Raimon Casellas recupera la notícia de Puiggarí sobre la decisió dels paraires d'encarregar un retaule nou amb advocació a sant Antoni perquè el que tenien estava molt malmès; però Casellas no presenta el document per destacar-ne la personalitat del mestre Luch, sinó que el seu objectiu és remarcar un paràgraf extret del contracte que transcriu citant Puiggarí: "e attes que vuy se ha gran mercat de les faytures per causa dels alamanys quinch són, és necessari per honor de Déu e de mossenyer sant Anthoni que lo dit retaule sia fet de nou, atses les moltes ofertes que hi son fetes".⁷² Casellas destaca que la nombrosa quantitat d'alemanys que van envair Barcelona a finals del segle XV, "baraters y abandonadors de l'ofici" perjudicava

⁷¹ PIFERRER, 1839, pp. 34 i 58; PIFERRER, PI MARGALL, 1884, p. 333.

⁷² PUIGGARÍ, 1880, p. 93; CASELLAS, 1902; SANPERE I MIQUEL, 1906, pp. 160-165, doc. XX.

seriosament els interessos dels barcelonins que es veien obligats a rebaixar el preu dels seus productes per fer front a la competència; per reforçar la seva tesi encara afegeix un plet que es va presentar al Consell de Cent el 1509 entre el pintor barceloní Nicolau Crehensa i Gabriel Alemany pertanyent a la famosa família de pintors.

Sanpere Miquel (1906), posteriorment, acusarà Puiggarí i Casellas de ser poc rigorosos en utilitzar la documentació referent al retaule dels paraires, ja que el cas dels pinacles i el del retaule dels paraires són del tot diferents i de cap manera es poden utilitzar per demostrar un presumpte sentiment de xerofòbia vers els alemanys per part dels barcelonins.⁷³ Cal remarcar la importància que dóna Casellas a la colònia d'alemanys residents a Barcelona en temps del mestre Miquel Luch malgrat que la seva visió particular no sigui gens encertada. En qualsevol cas cal pensar que els estrangers establerts a la ciutat de Barcelona, per obrir-se mercat, a la força havien d'oferir preus competitius que deurien perjudicar els artistes locals. Rendibilitzar un producte sovint implicava la intervenció de ma d'obra no qualificada i tant les notícies que tenim del taller de Miquel Luch com les referències que ens han quedat vers el retaule de Sant Pere Premià de Dalt i l'evidència del retaule de Tots els Sants, per no esmentar els pinacles, ens assenyalen la preocupació de l'artista vers la competitivitat. En molts casos l'arribada de mestres estrangers a Catalunya podia haver suposat una àmplia oferta de productes a bon preu, i no sempre de primera qualitat, sense que aquesta qüestió s'hagi de considerar com una norma general, atès l'excepcional qualitat d'algunes peces, en el nostre cas només cal citar la Pietat de Miquel Luch.

2.1.4 Les obres

A continuació presentem el catàleg d'obres que configuren el patrimoni artístic del mestre Miquel Luch. A banda de les peces ja conegudes per la bibliografia tradicional, és a dir, la construcció dels pinacles per a les cadires del cor de la catedral de Barcelona, el retaule dedicat a Tots els Sants que actualment es conserva al Museu de la catedral de Barcelona, així com també el retaule dedicat a sant Antoni contractat amb la confraria dels paraires i el retaule per a l'altar major de l'església parroquial de sant Pere de Premià, ambdós desapareguts, cal afegir l'acabament de les cadires del cor jussà de la catedral de Barcelona, iniciades el 1456 per Macià Bonafé. Pel que fa a obres

⁷³ SANPERE I MIQUEL, 1906, p. 164-165.

atribuïdes, parlarem del timpà de la Pietat procedent del portal de la Pietat al claustre de la catedral i actualment al Museu de la catedral.

Hem exclòs la trona del cor de la catedral de Barcelona que havia estat atribuïda al mestre Miquel Luch i Joan Frederic per alguns autors en estudis sobre la catedral⁷⁴ i que l'havien considerat com una peça de finals del segle XV. També hi ha algun autor que va atribuir l'escala d'accés a la trona a Miquel Luch i Joan Frederic. Aquesta qüestió ha estat darrerament analitzada per Terés:⁷⁵ la magnífica trona del cor de la catedral de Barcelona, feta amb fusta de roure i delicadament treballada, és obra de Pere Sanglada i ja era acabada l'any 1403.

Del catàleg d'obres de Miquel Luch també cal excloure el retaule de Sant Genís contractat per a l'altar major de l'església de Vilassar de Dalt, destruït el 1936. El problema que planteja la documentació d'aquest retaule rau en què després de la mort de Miquel Luch, del 26 d'agost del 1490, els marmessors de Miquel Luch reclamaven una quantitat de diners que els prohoms i obrers de la parròquia de Vilassar ja haurien d'haver pagat al mestre Miquel.⁷⁶ El document és poc explícit i per aquest motiu hom ha suposat que es deuria tractar de l'obra del marc arquitectònic del retaule de l'altar major, perquè gràcies a les fotografies conservades sabem que l'estructura del retaule estava generosament coronat amb pinacles.⁷⁷ Tanmateix Pere Torrent, fuster i entallador barceloní, que també participaria en l'acabament dels pinacles del cor de la catedral de Barcelona, el 1520 va rebre diferents quantitats de diners a compte d'aquest retaule, la qual cosa fa pensar que el deuria tallar ell. Posteriorment Pedro Núnyes pintaria el retaule i el 13 de gener de 1527 Liatzasolo peritaria la seva feina.⁷⁸

⁷⁴ PI Y ARIMÓN, 1854, vol.I, p. 444; TAMARO, 1879, p. 19; 1882, p. 77; GUDIOL I CUNILL, 1902, p. 391; ELIAS, 1926, p. 62. ORDUÑA VIGUERA, 1930, p. 67; AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, p. 65.

⁷⁵ TERÉS, 1987, p. 52; BESERAN, 1990, p. 178.

⁷⁶ MADURELL, 1970, pp. 109-110.

⁷⁷ Alguns autors el consideren obra de Miquel Luch. ESPAÑOL, 2001, p. 302.

⁷⁸ MADURELL, 1944, p. 100.

2.1.4.1 L'acabament de les cadires del cor jussà

Ja hem explicat que Macià Bonafé no va acabar les cadires jussanes del cor de la catedral de Barcelona, aquesta qüestió queda constatada en dos sentits, ambdós reflectits en els volums del *Llibre de l'Obra*: d'una banda, el 1479 es paguen dos sous a l'imaginaire Pere Duran per reconèixer les cadires que eren en una capella del claustre, “dimecres a XXVII de abril (1479) donam al senyor en Duran fuster esmeginayre per mirar e ragonexer e spolçar la fusta de las cadiras del cor qui son comensades que stan en las claustras en una capella dos sous”.⁷⁹ Aquesta visita de Pere Duran a les cadires del cor que eren al claustre començades, ens suggereix que el capítol cerqués un escultor apte per concloure la feina que Macià Bonafé havia deixat sense acabar per causes desconegudes. Potser la guerra civil, potser la mort del mestre. En qualsevol cas, Pere Duran no continuaria la feina de Macià Bonafé, tal vegada, perquè va fer un pressupost massa alt, recordem que, a part de les cadires, encara quedava pendent la feina de fer gairebé tots els pinacles. En tot cas, el 1479 encara faltaven quatre anys perquè es comencés a documentar al *Llibre de l'Obra* el mestre alemany Miquel Luch, que finalment va continuar la feina començada per Macià Bonafé, a partir de 1483.

D'altra banda, els diversos pagaments entregats al mestre Miquel Luch específicament per a les cadires del cor, també ens indiquen clarament que Macià Bonafé no va poder concloure el cadirat baix. La primera notícia que ens trobem vers aquesta qüestió, és en un paperet solt que hi ha al volum corresponent als anys 1485-1487, malgrat que el paperet fa referència a un assentament amb data de 29 de novembre de 1483, “donam a Miquel alemany ab manament del Capítol per les cadires, XXV lliures”. No hi ha dubte que aquest paperet no és altra cosa que un recordatori del que s'havia entregat a mestre Miquel Luch i que calia tenir en compte en successives entregues que a partir d'aquesta data són força nombroses.⁸⁰

⁷⁹ ACB, *Llibre de l'Obra* 1477-1479, fol XXXXr.

⁸⁰“Dimarts a XXIII de janer [1485] a n'Anthoni Pou mestre de cases per denegar la Capela Coste lo portal de Santa Eulalia de la claustra en que havia fet feyna la lamany qui fa les cadires e los pinacles”, ACB, *Llibre de l'Obra*, 1485-1487, fol. LXXIIIv. “Item diyous a II de ffabrer del dit any MCCCCLXXX sis donam comptas anan Miquel Luch alamanay quoranta sous en paga porrata de les cadires que obra”, fol. LXXXVIIIv. “Item mes dit jorn [4 febrer 1486] donam comptas a mestre Miquel Luch alamanay cinquanta sous comptas e paga porrata de les cadires”, fol. LXXXVIIIv. “Item mes donam proper dit jorn [12 abril 1486] a mestre Miquel Luch alamanay per lobrar de les cadires per tres jorns ab lo seu jove los quals dits tres jorns acabaren dissapte que taniens de abril any MCCCCLXXX sis vint e sis sous.

Recordem que en temps de Macià Bonafé es va comprar molta fusta de roure principalment al mercader alemany Cupy Matiz, entre altres procedències que no cal tornar a esmentar, per fabricar les cadires baixes, part d'aquesta fusta, juntament amb les cadires inacabades del cor jussà eren en una capella del claustre emmagatzemades, Pere Duran hi havia anat a donar un cop d'ull el 1479 sense que la visita donés cap fruit aparentment. Quan el mestre Miquel Luch va arribar a la seu amb el propòsit d'enllestir els pinacles es va trobar amb la necessitat imperant d'acabar, en primer lloc, la feina de les cadires jussanes. Recordem també que, mentre part de la fusta comprada a Cupy Matiz per les cadires, les potències i els tabernacles era en una capella del claustre, paral·lelament una part de les “velles” cadires, probablement procedents de l'anterior cor romànic, eren arraconades “detras lo cor” i eren objecte de constants reparacions.

A partir de 1483, i coincidint amb l'arribada del mestre Miquel Luch, es comença a buidar la capella del claustre. Antoni Carbonell, fill de Simó Carbonell, que ostentava el càrrec de fuster major, i Bartomeu Mas, aleshores mestre major van col·laborar en les tasques de treure de la capella de tot el material destinat al cor, és a dir, la fusta i les cadires inacabades pertanyents al cor jussà.⁸¹ Aquest mateix any, 1483, es tornen a reiniciar les obres al cor de la catedral, aquest cop el mestre imaginari seria l'alemany Miquel Luch, però no oblidem que el mestre fuster era Antoni Carbonell, fill de Simó Carbonell. Mentre Antoni Carbonell, fill de Simó Carbonell, reparava les “velles” cadires del rerecor i les cadires del mestre Sanglada al cor sobirà, Miquel Luch, a partir de 1483, es va encarregar de muntar el darrer tram de les cadires jussanes al rerecor i tallava les corresponents misericòrdies amb una estètica que correspon a la darrera estilització del gòtic i que recorda les puntes de les flames. L'estilització, més flamígera, de les misericòrdies jussanes del rerecor, respecte de les del cap del cor, és

(...) Item diyous a XX de abril [1486] donam al dit Miquel Luch vuyt diners per una lliura daygue cuyt per obs de les cadires”, fol. CIr.

⁸¹ “Dit dia [6 maig 1483] paguam a ell mateix [Anthoni Carbonell, fuster de la Seu] e per lo dit jove, qui ajuda a buydar la capella de lo claustre, ho estave la obra de la fusta del cor e per pujarla sobre la sglesia e stotarho set sous”, ACB, *Llibre de l'Obra*, 1483-1485(1), fol. CXIII. Aquest assentament l'hem trobat duplicat perquè el volum corresponent a 1483-1485 està duplicat. “Dit dia paguam a ell mateix [Anthoni Carbonell, fuster de la Seu], per ell e per lo seu jove, qui ajudaren a buydar la capella de la claustre, ho estave la obra de la fusta del cor ço es cadires e tubes. E pagar ho sobre la sglésia e stotarho tot donantli VII sous”, ACB, *Llibre de l'Obra*, 1483-1485(2), fol. CXIII. Aquest darrer assentament havia estat parcialment publicat per MADURELL, 1958, p. 346. “Dit dia [25 maig 1483] paguam a ell mateix [Barthomeu Mas] per los dos jorns per ajudar a buydar la capella de la claustre a hon era la fusta o lenyam del chor so es cadires e tubes e per muntar la sobre la sglesia e stotarla en lo dit loch hon son los borns”, ACB, *Llibre de l'Obra*, 1483-1485 (2), fol. LXVIII. Al volum 1483-1485 (1) l'assentament també està duplicat al mateix número de foli.

L'únic tret estilístic que diferencia les misericòrdies de Miquel Luch, probablement amb la col·laboració de Joan Frederic, de les tallades per Macià Bonafé que es localitzen en els primers trams del cantó del presbiteri.⁸² Miquel Luch va finalitzar la feina de les cadires jussanes però tampoc no podria acabar el seu objectiu ja que moria el 1490, la qual cosa va obligar al seu jove, Joan Frederic a continuar la tasca dels pinacles.

2.1.4.2 Els pinacles del cor de la catedral de Barcelona

La relació entre els pinacles del cor de la catedral de Barcelona i els mestres alemanys Miquel Luch i Joan Frederic va ser advertida per primer cop per Pau Piferrer.⁸³ Les informacions de Piferrer van ser repetides durant molts anys pels estudiosos de la catedral⁸⁴ malgrat que altres autors contemporanis no van fer esment d'aquesta intervenció.⁸⁵

Efectivament, després de la intervenció de Macià Bonafé al cor de la catedral de Barcelona, la construcció dels pinacles, tallats en fusta de roure, es va reprendre el 1483 a càrrec pel mestre Miquel Luch; com hem assenyalat, després de la mort del mestre, el 1490, Joan Frederic va continuar la mateixa tasca. Actualment es conserven *in situ* cinquanta-vuit pinacles, vint-i-nou a cada costat del cor, més quatre de petits que fan cantonera al costat del rerecor, dos per banda. Recordem però, que al segle XVII es van suprimir quatre cadires del cor sobirà, dues per banda,⁸⁶ la qual cosa suposa que també es van suprimir quatre pinacles respecte del projecte inicial, dels quals encara es conserven alguns fragments al MNAC. [figs. 31-34]

⁸² “E per obres avia fetes [Miquel Luch] hultra los pinacles li son estades judicades de alguns sitialls de cadires avia fets”, ACB *Llibre de l'Obra*, 1495-97, fol. LXXVr.

⁸³ PIFERRER, (1839) 1939, pp. 34 i 58.

⁸⁴ TAMARO, 1879, p. 19; DURAN I CAÑAMERAS, 1920, pp. 24-27; també 1924, p. 42 i 1926, pp. 180-182.

⁸⁵ VILLANUEVA, 1850, p. 143, esmenta, simplement, el cor de la catedral de Barcelona.

⁸⁶ AINAUD DE LASARTE, 1949, p. 58. CARBONELL, 2000-2001, p. 139. BOSCH, 2000-2001, p. 166. El 21 de juny de 1619 s'autoritzava la supressió de dues cadires per banda del cadirat alt.

Abans d'analitzar la intervenció dels mestres alemanys en aquest complement del cor, ens interessa remarcar alguns aspectes generals que fan referència a la construcció i al muntatge dels pinacles. El capítol de la catedral va iniciar fins a sis vegades la construcció dels pinacles per a les cadires altes. Els cinc primers cops, el projecte no es va poder concloure, en el sisè i darrer dels intents, els pinacles s'acabarien a càrrec d'Antoni Carbonell, nét de Simó Carbonell, amb la col·laboració de Pere Torrent. En definitiva, el projecte de col·locar uns dossers en forma de pinacle per a les cadires sobiranes del cor de la catedral de Barcelona, probablement iniciat a finals del segle XIV, s'havia allargat fins a mitjans de 1511,⁸⁷ és a dir, més d'un segle.

Pere Sanglada havia dibuixat, en un drap, un projecte o disseny amb les formes dels tabernacles: "Item [abril 1395] compram VII canes de canamas per fer la mostra dels tabernacles; Item costaren V lates per metre lo dit drap en bestiment; Item costaren claus per lo dit bestiment".⁸⁸ Això no obstant, no hi ha més notícies que ens indiqui l'inici de la construcció dels primers pinacles, fins el contracte firmat entre el capítol i Macià Bonafé el 1456, on s'esmenta que el mestre Bonafé s'ha de comprometre a construir els pinacles que el capítol desitgi i quan ho desitgi, i que hauran de ser "segons los altres tabernacles qui vuy en lo dit cor son".⁸⁹ Com ja hem assenyalat, hem d'entendre doncs, que amb anterioritat a la data del contracte entre el capítol i Macià, ja s'havia intentat començar la construcció dels pinacles i que quan Macià Bonafé reprèn les obres del cor, el projecte dels pinacles es reinicia per segon cop. A partir d'aquí, la documentació tampoc és massa generosa, el 8 d'abril de 1457, es fa un pagament a Macià Bonafé per la feina que fa al cor, una feina que no s'indica quina és, però hem de suposar que es tracta de les cadires baixes, tanmateix, el que ara ens interessa és que en l'assentament s'especifica que el pagament es fa "quant hac posats los dos tabernacles".⁹⁰ Hem d'entendre que Bonafé havia construït dos pinacles? o només els havia col·locat i ja eren construïts? en qualsevol cas els pinacles eren al cor. Sabem amb certesa que, paral·lelament a la represa de les activitats per part de Macià Bonafé,

⁸⁷ CARBONELL, 2000, p. 185. CARBONELL, 2000-2001, p. 124, nota 55.

⁸⁸ TERÉS, 1987, p. 25.

⁸⁹ TERÉS, 1986, p. 81. TERÉS, 1987, p. 23 i 25; JARDÍ, 2002, p. 50-52.

⁹⁰ "Item a VIII de abril any MCCCCLVII donam a mestre Macià per la dita obra del dit cor, quant hac posats los dos tabernacles, de manament de mossen Sors e mossen Cortada obrers, cent florins dor". CARRERAS CANDI, 1913-1914, p. 308, nota 459.

s'havia comprat molta fusta al mercader alemany Mati Cupiz per a la construcció de les cadires jussanes, les potències i els tabernacles, però, malgrat que les intencions del capítol en aquest moment són clares, no tenim cap notícia que ens faci sospitar que la construcció dels pinacles va ser represa per Macià Bonafé de forma sistemàtica i significativa.

Després de Macià Bonafé i els anys de la Guerra Civil, hi ha indicis que en una data indeterminada, el projecte dels pinacles per a les cadires sobiranes es reprèn de nou. Aquest cop hi trobem implicats el canonge Berenguer Vila, per part del capítol, i un artista procedent de Castella, de qui no es tenen més notícies que les consignades al *Llibre de l'Obra* en relació als pinacles. El febrer de 1485, Andreu lo Castellà cobrarà quaranta quatre sous per la feina que havia fet en un tabernacle del cor.⁹¹ Paral·lelament, es paguen XV sous per “lo loguer de la casa a hon trobam lo lenyam dels dits tabernacles los quals feye lo dit Castella. E per traure tota la fusta e fer aportar-la a la Seu presents mossen Berenguer Vila e mossen Gonyes canonges”.⁹² Aquestes anotacions ens suggereixen que, amb anterioritat a l'arribada a Barcelona de Miquel Luch, el capítol havia intentat reprendre l'obra dels pinacles sense èxit. Probablement els resultats aconseguits per Andreu lo Castellà, no estaven a l'altura de les circumstàncies i per aquest motiu se li paga un tabernacle —potser els va servir de mostra—, i es retira tota la fusta que se li havia confiat per a tal menester. És evident que les relacions entre el capítol i Andreu lo Castellà no van quallar. La implicació directa del canonge Berenguer Vila en l'afer ens suggereix que va ser ell qui personalment va recomanar al capítol de confiar al mestre alemany la

⁹¹ “Divendres a IIII del dit mes [febrer 1485] paguam a en Pere Borrada, fuster, per manament dels mossen Lluís Sunyer e Berenguer Vila canonges e comisarís per lo honorable Capítol quaranta quatre sous per la feyna que lo castella havia feta en los tabernacles del cor tenim albera en lo llibre dels alberans”. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1483-1485 (1), fol. LXXXVIv. Aquesta nota l'hem trobat duplicada en el volum 1483-1485 (2): “Divendres a IIII dies del dit mes [febrer 1485] pagam a en Pere Borrada, fuster per manament dels honorables mossen Lluís Sunyer e Mossen Berenguer Vila canonges e comisarís per lo honorable Capítol quorante quatre sous, e son per la fayne e jornals los quals n'Andreu lo Castella havie fets en hun tabernacle del chor de la Seu. Tenim albera”. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1483-1485 (2), fol. LXXXVII. Aquest assentament havia estat parcialment publicat per MADURELL, 1958, p. 345. També a TERÉS, 1987, p. 66, nota 38.

⁹² “Dit dia [4 febrer 1485] pagam al senyor en Salvador Ferrer boter per lo loguer de la casa ahon trobam lo lenyam dels dits tabernacles los quals feye lo dit Castella. E per traure tota la fusta e fer aportar-la a la Seu presents mossen Berenguer Vila e mossen Gonyes canonges per tot paguam XV sous”. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1483-1485 (2), fol. LXXXVII. Aquest assentament havia estat parcialment publicat per MADURELL, 1958, p. 346. Nosaltres l'hem trobat duplicat en el volum corresponent a 1483-1485(1): “Dit dia [8 març 1485] pagam al senyor en Salvador Ferrer boter per loguer de la casa hon trobam la fusta que lo castella obranc per los tabernacles e per treure tota la fusta e portarla a la Seu XV sous present mossen Vila e mossen Gonyes”. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1483-1485 (1), fol. LXXXVIv.

tasca de construir els pinacles i retirar la confiança dipositada en el desconegut Andreu lo Castellà. Recordem, un cop més, que al canonge Berenguer Vila el trobem implicat en dues de les obres documentades de Miquel Luch, el retaule de Tots els Sants (1487) i el retaule de Premià (1489), i no oblidem que es va fer representar com a donant a La Pietat de la porta de la Pietat de la Catedral de Barcelona, obra atribuïda al mestre Miquel Luch.⁹³ En qualsevol dels casos, quan el 1485 es retirava la fusta i la confiança a Andreu lo Castellà, feia gairebé dos anys que el mestre Miquel treballava a les cadires jussanes i havia iniciat ja la construcció dels pinacles que mancaven al cor sobirà.

El període en què van intervenir els mestres alemanys en la construcció dels pinacles, es pot dividir en dues etapes. En la primera etapa, que s'inicia el 1483, —el quart intent per part del capítol vers el projecte dels pinacles— els dos compatriotes, Miquel Luch i Joan Frederic, treballen plegats al taller del carrer dels Mercaders, Miquel Luch qualificat com a mestre imaginaire, i Joan Frederic en qualitat de jove.

A partir de 1490, després de la mort del mestre Miquel Luch, es reinicia la tasca de construir els pinacles, aquest cop, però a càrrec de Joan Frederic en solitari, ara qualificat de mestre imaginaire. Pel *Llibre de l'Obra* sabem que el valor dels setze pinacles no va ser liquidat a Joan Frederic fins el setembre de 1497,⁹⁴ malgrat que al cap de mig any, encara restaven set pinacles a casa de Joan Frederic i que el capítol va haver de recuperar amb l'ajuda de l'agutzil.⁹⁵

A partir de 1505 es reprèn la construcció dels pinacles, aquest cop a càrrec d'Antoni Carbonell, nét de Simó, i Pere Torrent durant els primers mesos d'activitat. Pere Torrent ja havia col·laborat en les mostres traçades per a les potències del cap del cor vers 1500, després d'un parèntesi documental torna a intervenir en les obres del cor, aquest cop associat a Antoni Carbonell, construint els pinacles que mancaven a les cadires sobiranes. Com ja hem assenyalat, la col·laboració de Pere Torrent amb Antoni Carbonell es limita a uns pocs mesos, entre desembre de 1505 i juny de 1506, a partir

⁹³ DURANI SANPERE, 1929, pp. 323-333.

⁹⁴ “Dates del mestre Johan Faderich ymaginayre del que li resta a pagar de la scarada dels XVI pinacles del cor”, ACB, *Llibre de l'Obra*, 1497-1499, fol. XXXXIV.

⁹⁵ “Disapte a VIII^o del dit [febrer 1498] donam an [hi ha un espai en blanc] Ollinnot de cort a ell e (...) present lo magnifich mossen Gilaber Çalba algutzir del S. Rey per cobrar VII tabernacles del cor los qualls tenie en Johan Faderich ymaginayre e per quant estaven en perdicíó fouch deliberat per lo honorable Capítol fossen cobrat e tornats en la present esglesia e per so fouch donat als dits (...)tes XII sous e mes per portarlos dit tabernacles de casa del dit Johan Fadarich fins en la present esglesia V sous VI es per tot deset sous sis diners”, ACB, *Llibre de l'Obra*, 1497-99, fol. XXXXIII. CARBONELL, 2000, p. 185.

d'aquesta data, Antoni Carbonell continuarà sol en la construcció dels pinacles que s'allargarà fins el 1515. Durant aquesta darrera etapa, va durar deu anys, s'havien d'acabar un nombre indeterminat de pinacles "vells",⁹⁶ probablement iniciats en l'etapa anterior, dirigida per Joan Frederic, i que havien restat a casa seva fins l'episodi de l'agutzil. A partir de l'any següent, es comencen a documentar els pinacles "nous".⁹⁷

D'una queixa, que finalment no va ser atesa, presentada al capítol a finals del 1519, pel canonge Martí Garcia *super erectione sive elevatione pinnaculos chorum*, el professor Carbonell dedueix que el muntatge dels pinacles és tardà.⁹⁸ És molt probable que en relació amb les pintures dels escuts de l'orde del Toisó d'Or a càrrec de Joan de Borgonya⁹⁹ es modifiqués l'alçada dels pinacles, elevant-los sensiblement amb l'objectiu de fer-hi encabir les repeses recentment construïdes. Aquesta circumstància hauria obligat al capítol a desmuntar i tornar a muntar els pinacles. En qualsevol cas, insistim, la documentació deixa molt clar, que des de l'època de Macià Bonafé, els pinacles es col·loquen al seu lloc a mida que es van construir. Recordem el contracte entre el capítol i Macià Bonafé on s'esmenten els "tabernacles qui vuy en lo dit cor son".¹⁰⁰ Recordem també que en un dels pagaments que es fan a mestre Macià s'especifica que la gestió es fa "quan hac posats los dos tabernacles..."¹⁰¹ a més, quan el juliol de 1491, Bernat Lidonzell cobra per una intervenció puntual en els pinacles, a la documentació s'indica que havien estat "posats per mestra Miquel Luch quondam".¹⁰² Quan el 1497 es liquida el compte amb el marmessor del mestre Miquel Luch, Joan

⁹⁶ "Dissapte a XIII de dit mes [desembre 1505] pagam al dit Carbonell [menor de dies] e an Pere Torrent fusters per la primera paga dels pinacles vells que han presa segons una capitulacio fimada en poder den Johan Vilana notari fermats per los obrers mayors e dits fusters a ... [hi ha tres puntets] de novembre prop passat alhera en cart. X, ACB, *Llibre de l'Obra*, 1505-1507, fol. XXXVIv. CARBONELL, 2000-2001, p. 125, nota 55.

⁹⁷ "Divendres a XVII de dit mes [abril 1506] e any pagam als sobredits Anthoni Carbonell e Pere Torrent ffusters acompliment dels tres pinacles comensats, ço es dos nous e un vell, ["Ço es dos nous e un vell" interliniat] segons demunt es continuat (...)", ACB, *Llibre de l'Obra*, 1505-1507, fol. XXXVIIr.

⁹⁸ CARBONELL, 2000, p. 186. CARBONELL, 2000-2001, p. 125, nota 58.

⁹⁹ GARRIGA, 2000, p. 131.

¹⁰⁰ TERÉS, 1986, p. 81.

¹⁰¹ CARRERAS CANDI, 1913-1914, p. 308. TERÉS, 1986, p. 71.

¹⁰² Aquest assentament ja havia estat publicat per mossen Mas, 1913, p. 119. Veure també CARBONELL, 2000, p. 185. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1491-1493, fol. XXXXVIr.

Conrat, s'indica específicament que es liquida el compte per “aquells DCCCCXXXV lliures VIII sous per aquells XXXVII pinacles a fets per lo cor de la seu posats e no posats”.¹⁰³ Durant la darrera de les etapes, Antoni Carbonell i Pere Torrent van continuar la feina dels pinacles amb una organització similar, construir i col·locar pinacles de forma alternativa, cobrant per “dits pinacles que ha posats lo present mes ço es dos vells e dos nous”.¹⁰⁴

Per imaginar-nos a quina alçada deuriem estar originalment els pinacles, només cal fixar-nos en la primera cadira del cor sobirà del costat de l'Epístola. Aquesta és l'única cadira que actualment resta com en el projecte original, probablement traçat a finals del segle XIV. Per algun motiu va quedar exclosa del projecte de Joan de Borgonya –exactament igual que els respatlles de les dues cadires ubicades sota la trona dels evangelis,¹⁰⁵ les repeses tampoc es van modificar i en el darrer muntatge tampoc es va aixecar el pinacle que la corona. Potser la seva situació, una mica especial al costat de la cadira del bisbe, potser no necessitaven pintar més escuts per a l'Ordre del Toisò... Aquesta cadira, a més ens mostra com deuriem ser els respatlles alts de les cadires sobiranes primitivament, i ens mostra també què es va modificar d'aquest primer projecte vers les intervencions del segle XVI.

Tornant a la construcció dels pinacles a càrrec dels mestres alemanys i especialment de Miquel Luch, convé insistir en què Macià Bonafé va contractar la construcció de cor jussà el 10 de març de 1456 i en el contracte, on se li demana que també construeixi els tabernacles, s'especifica que han de ser iguals que els quatre que ja hi havia fets: “lo dit Macià Bonafé promet al dit honorable Capítol de la dita Seu de fer e acabar totes les cadires del dit cor en la forma e manera que son prencipiades e ab aquells quatre tabernacles qui vuy hi son en algunes cadires...(...) Item promet lo dit Macià de fer de present o tota vegada a quant al dit honorable Capítol plaura quatre o sis tabernacles o quants les plaura, seguint la obre dels dits tabernacles, ja prencipiade, segons los altres tabernacles qui vuy en lo dit cor son”.¹⁰⁶ Del text cal deduir que, quan

¹⁰³ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1495-1497, fol. LXXVr.

¹⁰⁴ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1505-1507, fol. XXXVIIr.

¹⁰⁵ GARRIGA, 2000, p. 130.

¹⁰⁶ TERÉS, 1986, pp. 70 i 81; CARBONELL, 2000, p. 185.

aquest document es va signar, com a mínim quatre tabernacles, ja deuriem estar construïts.¹⁰⁷ Com ja ha plantejat Terés, no podem estar segurs que els pinacles que ja eren construïts quan es va redactar el contracte entre el capítol de la catedral i Macià Bonafé, fossin iguals que els que podem veure ara *in situ*, però malgrat la imprecisió dels documents, suggereix Terés, cal pensar que eren molt similars, opinió que nosaltres compartim.¹⁰⁸ La historiadora, seguint la tesi de Ainaud de Lasarte, assenyala que la sobrietat del cor jussà respecte del cor sobirà és, molt probablement, una conseqüència de la crisi econòmica que per aquells anys patia la Corona d'Aragó. La mateixa causa, la crisi econòmica, més puntualment analitzada per Claude Carrere,¹⁰⁹ hauria forçat el capítol a aprofitar els materials que ja eren construïts, entre els quals cal destacar els pinacles. Una raó amb prou pes específic perquè no ens en calgui cercar més, tanmateix en volem afegir dues més en el mateix sentit.

D'una banda, sabem que la cadira del bisbe és un dels elements més antics del cor, probablement construïda per Pere de Santjoan, i ostenta l'escut de Pere Planella, bisbe de Barcelona entre 1371 i 1385. Tanmateix, el mur de tancament del cor és del 1390, cosa que fa pensar que la cadira del bisbe no seria anterior a aquesta data tret que Pere Planella hagués projectat el monumental cor durant els anys del seu bisbat.¹¹⁰ Els pinacles que coronen la cadira de Pere de Santjoan són similars als de la resta del cadirat alt, encara que més sumptuosos, com correspon a la principal cadira de tot el conjunt, lògicament els pinacles del cor sobirà havien de ser a imatge dels de la cadira del bisbe,

¹⁰⁷ “Item compram e rebem del senyer Luis Aguilar, mercader, CLI rolls de fusta de Flandes, a rao de VIII sous la pesa e mes compram contam mossen R. Bertran un dels obrers los tabernacles axi fets combostats de ques troba que foren X tabernacles foren quatre acabats e sis bostats de que fou vist haver hi antrats LXXXX rols per que suman en semps ab los demunt dits CCXXXXI rols e de tot axo sa deu rao al dit Aguilar no contrastant ho ha vam rebut per mans del dit Macia e suma que no degut al dit Aguilar per dita fusta, LXXXVI lliures, VIII diners”, ACB, *Llibre de l’Obra*, 1457-1459, fol. LXXVIII, parcialment publicat a TERÉS, 1986, p. 69, nota 24.

¹⁰⁸ TERÉS, 1986, p. 70. Contràriament, Maria Carbonell opina que és poc probable que els quatre tabernacles preexistents a la intervenció de Bonafé servissin de model en les intervencions posteriors. CARBONELL, 2000, p. 185.

¹⁰⁹ CARRÈRE, (1967) 1977.

¹¹⁰ Maria Rosa Terés opina que la cadira del bisbe no es va construir fins uns anys més tard del bisbat de Pere Planella, és a dir, com a mínim quan ja existia el projecte de construcció del nou cor. TERÉS, 1979, p. 51. TERÉS, 1987, p. 65. TERÉS, 1988, pp. 32 i 33.

si més no similars, encara que més modestos.¹¹¹ A més, la trona, d'estructura prismàtica, que ja era construïda el 1403 i ricament decorada pel mestre Sanglada, en cinc de les sis cares ostenta decoració figurativa i arquitectònica, aquesta decoració arquitectònica inclou petits pinacles que coronen cadascuna de les figures que s'hi representen similars als de les cadires del cadirat alt.

D'altra banda, al marge de raons estètiques, la denominació de “tabernacles” o “pinacles” és emprada a la documentació indistintament. Aquesta qüestió es constata tant en l'època dels mestres Sanglada i Bonafé com, posteriorment, durant el període de construcció que inclou l'etapa dels mestres alemanys entre el 1483 i 1497, i es reitera en l'última campanya de construcció dels pinacles que conclou el 1511 a càrrec d'Antoni Carbonell “menor” amb la col·laboració de Pere Torrent. En alguna ocasió ens trobem la denominació de “dosserets”, com per exemple el 1395 en què la documentació esmenta en “Llopart, pintant los docerets de les cadires del chor”,¹¹² però aquesta forma és molt poc emprada. Els assentaments on es recull la denominació de “tabernacles” o “pinacles”, emprada indistintament, són molt freqüents, però només n'hem recollit uns quants a tall d'exemple. Durant la construcció del cor jussà a càrrec de Macià Bonafé, amb data del 12 de setembre de 1460, es va comprar fusta de roure per “obs de les cadires e potensies e tabernacles del cor de la Seu”,¹¹³ i el 1476, molt abans de l'arribada a la catedral de Miquel Luch, ja s'esmenten els pinacles.¹¹⁴ Quan es reprèn la construcció dels pinacles, a càrrec del mestre Miquel Luch, el *Llibre de l'Obra* continua emprant les mateixes denominacions indistintament, “pagar a mestre Miquel Alamany, fuster, per los tabernacles de las cadiras”¹¹⁵ i tot seguit, (...) “pagam a mestre Miquel Luger fuster e mestre de pinacles del cor per certs pinacles havia fets en lo cor”.¹¹⁶ Al diccionari Alcover-Moll s'entén com a “pinacle” un element arquitectònic terminal,

¹¹¹ Hem d'afegir que la majoria de les figures de fusta que es conserven pertanyents a la cadira del bisbe, són de finals del segle XIV. VICENS, 1993, pp. 53-64.

¹¹² CARRERAS CANDI, 1913-1914, p. 510. Una altra nota en el mateix sentit ha estat publicada per Maria Rosa Terés: “Item [lo darrer dabril 1395] comprem VII canes de canamàs per fer la mostra dels tabernacles. Item divendres [a XX de maig] pagam en Laupart, pintor, per metre en guix lo drap on foren pintades les formes dels tabernacles”. TERÉS, 1979, p. 55, 1987, p. 25.

¹¹³ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1459-1461, fol. 157r.

¹¹⁴ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1475-1477, fol. LXVv.

¹¹⁵ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1483-1485 (1), fol. 60v, [10 de març de 1484, Rebudes extraordinàries].

¹¹⁶ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1483-1485 (1), fol. 85v, [11 de març de 1484, Dates extraordinàries].

generalment acabat en punta, mentre que un “tabernacle” és una peanya amb barres, a manera de baiard, damunt la qual es porta una imatge en processó.¹¹⁷ D’acord amb el mateix diccionari, dins de l’arquitectura ogival, un “dosseret” és un motiu ornamental de forma abovedada, situat horitzontalment damunt d’una estàtua adossada a la paret. No ens sembla adequat doncs fer cap distinció entre “pinacle” i “tabernacle” en els documents que fan referència al cor de la catedral de Barcelona.

Finalment, no podem passar per alt un darrer apunt publicat per Carreras Candi i recuperar per Terés, en què s’indica que els pinacles, a més d’estar iniciats, també deuriem estar col·locats quan Bonafé treballava al cor jussà: “Item a VIII de abril any MCCCCLVII donam a mestre Macia per la dita obra del dit cor, quan hac posats los dos tabernacles...”¹¹⁸ Insistim en què la construcció dels pinacles que ara podem contemplar al cor de la catedral de Barcelona coronant les cadires sobiranes van ser iniciats en una data indeterminada abans de la intervenció de Macià Bonafé el 1456.

Ja hem assenyalat que en temps de Bonafé es van fer les compres necessàries de fusta per a la construcció de les cadires del cor baix i per als pinacles, tanmateix, sembla que la fusta adquirida pel capítol no va ser suficient i durant el període en què Miquel Luch va treballar els pinacles (1483-1490) es va haver de comprar noves partides de fusta de roure procedent del Montseny: el 25 de maig de 1488, Antoni Carbonell, fuster, va anar al Montseny a buscar roures pels pinacles del mestre Miquel i van haver de pagar el lloguer de dues mules i el salari de l’home que el va guiar pel bosc i dos fusters més de Granollers que el van ajudar.¹¹⁹ El mes de juny del mateix any es torna a pagar diners per roures procedents del Montseny.¹²⁰ D’aquesta anotació podem deduir que no es va comprar el roure tot de cop, sinó que anaven comprant roure a mesura que el necessitaven. El 28

¹¹⁷ L’Alcover-Moll també entra el mot “tabernacle” per denominar el lloc de l’altar on es guarda l’hòstia consagrada. Francesca Español considera que un tabernacle era un moble litúrgic amb una estructura d’inspiració arquitectònica que comprenia dos pisos superposats de sis claraboies cadascun. ESPAÑOL, 2002, p. 192.

¹¹⁸ CARRERAS CANDI, 1913-1914, p. 308. TERÉS, 1986, p. 71, v. ACB, *Llibre de l’Obra*, 1455-1457, fol. 115r.

¹¹⁹ ACB, *Llibre de l’Obra*, 1487-1489, fol. 88r i 88v.

¹²⁰ “Item a VI de juny donam al senyor en Fransi Ferrer fuster de la Vila de Granollers II lliures XVI sous son andarocar e trafegar sinch rouras e serrar a mestra en orda dits maynells per fins acarragar”, ACB, *Llibre de l’Obra*, 1487-1489, fol.88v.

d'octubre de 1487 es van pagar al serrador Montserrat Vell dues lliures i nou sous per fer borns amb el roure destinat als pinacles, és a dir, serrar-los de forma cilíndrica i d'una peça per la construcció dels pinacles.¹²¹ El 20 de juliol de 1488 i el 20 de gener de 1489, el mateix serrador Montserrat Vell torna a fer operacions similars.¹²² Aquests pagaments es registren al compte “dates a la fabrica dels pinacles”, es tracta d'un compte específic, diferent del compte obert per pagar la feina al mestre Miquel, “dates fetes a mestra Miquel Luch fuster per els pinacles del cor de la seu”, aquest compte especial, ja no s'obre en el següent volum ni en cap altre, la qual cosa ens fa pensar que va ser durant aquests dos anys, 1487 i 1489, potser una mica abans i una mica després, el moment de màxima activitat en la fabricació dels pinacles al taller del mestre Miquel al carrer dels Mercaders, malgrat que els pagaments s'allarguessin durant alguns anys més.

Pel que fa als pagaments al mestre Miquel, sabem que va reprendre la construcció dels pinacles del cor de la catedral barcelonina el 1483.¹²³ En un primer moment, ens referim als volums del *Llibre de l'Obra* corresponents als anys 1483-1485 i 1485-1487, a causa de la poca quantitat de anotacions i pel fet que s'inclouen els assentaments dins del compte d'extraordinaris, no s'aprecia gaire bé el procés de fabricació dels pinacles, tret d'alguna qüestió puntual com la compra de claus,¹²⁴ o la serra d'un roure pels pinacles.¹²⁵ Els pagaments a compte de la feina dels pinacles es comencen a registrar el 29 de novembre de 1483, data en què s'entrega la quantitat de vint-i-cinc lliures; l'11 de març de 1484 s'entreguen cinquanta lliures més; el 4 de juliol de 1484 són vint-i-cinc lliures més. Tant en aquest volum (1483-1485) com en el següent (1485-

¹²¹ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1487-1489, fol. 88r.

¹²² ACB, *Llibre de l'Obra*, 1487-1489, fol. 89v. i 90v.

¹²³ Piferrer assenyala que els “dorseletes” de les cadires de la filera superior del cor de la catedral de Barcelona van ser tallats per Miquel Loquer i el seu ajudant Joan Frederic l'any 1483. Tanmateix anota d'una manera molt confosa la seva font: *Manual del Cabildo de tempore Ginebret*, des de 1483 a 1485, fol. 63, *Art. De n° 2, Est. n° 6*. PIFERRER, 1839, p. 34. Malgrat que l'anotació resulta confosa i el manual era de difícil localització, hem pogut comprovar que, efectivament, la cita correspon a dues èpoques signades pel mestre Miquel l'11 de desembre de 1483, una per valor de 25 lliures i la segona per valor de deu lliures. El manual és el número 849 del notari Dalmau Ginebret de la sèrie de notaris de l'Arxiu de la Catedral i ha estat localitzat gràcies al professor Marià Carbonell que, molt amablement, em va cedir la infomació.

¹²⁴ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1485-1487, fol. 107v.

¹²⁵ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1485-1487, fol. 109v.

1487) els assentaments d'entregues de diners a compte dels pinacles els trobarem dins del compte de despeses extraordinàries. A partir del mes de desembre de 1488 s'obre un compte específic per anotar exclusivament les entregues al mestre Miquel Luch, aquest compte continuarà ininterrompudament fins el mes de maig de 1497, malgrat la mort del mestre Miquel durant la segona quinzena del mes de juny de 1490.¹²⁶ Els marmessors del mestre cobraven en nom seu els diners que el capítol hauria hagut de pagar-li si no hagués mort. En el darrer assentament s'especifica que ja ha estat liquidada la totalitat del compte pendent amb el mestre Miquel Luch de nou-centes trenta-cinc lliures i vuit sous corresponents a trenta-set pinacles a raó de vint-i-cinc lliures per pinacle i la diferència, deu lliures i vuit sous, correspon a certes intervencions que havia fet en les cadires que malauradament no s'especificuen.¹²⁷ Volem remarcar que l'escriba en tot moment posa molta cura en els aspectes comptables i gaire bé mai s'oblida d'anotar el nom del domer a qui entrega els diners pel mestre Miquel Luch o si ocasionalment es porten a la Taula de la Ciutat, però malauradament anota poques dades que ens puguin servir per conèixer millor la personalitat del mestre Miquel Luch o el procés de construcció dels pinacles.

Com ja hem assenyalat, el 16 de juny de 1490, quan els pinacles encara no eren acabats, el mestre Miquel Luch atorga testament i deixa la meitat del valor dels pinacles que eren a casa del mestre acabats, i apunt de col·locar, al seu jove ajudant, Joan Frederic.¹²⁸ Conseqüentment, s'obre un nou compte a nom de Joan Frederic, ara mestre Joan Frederic fuster e “esmeginayre”, que s'enceta el 16 de febrer de 1491,¹²⁹ i

¹²⁶ El 3 de juliol de 1490, Joan Lanesch, marmessor de Miquel Luch, també atorga testament, i esmenta que el mestre Miquel ja és mort. MADURELL, 1954, p. 176. Apèndix documental, A, doc. 10.

¹²⁷ El 18 de maig de 1497, els canonges de la catedral i els marmessors del mestre Miquel Luch cancel·len el compte pendent: “Diyous a XVIII de maig de dit any donam al demunt dit senyor en Johan Conrat mercader e manimassor de mestra Miquel Luch quondam esmeginayre VI lliures VI sous I e son a compliment de aquells DCCCCXXXV lliures VIII sous per aquells XXXVII pinacles a fets per lo cor de la Seu posats e no posats a raho de XXV lliures per pinacle que monten DXXXV lliures e per obres avia fetes un ultra los pinacles li son estades judicades de alguns sitralls de cadires avia fets X lliures VIII sous es per tot dit DCCCCXXXV lliures VIII hi ha apocha e difinició de tota la dita cantitat en poder del discret Dalmau Ginebret notari dit dia e any”, ACB, *Llibre de l'Obra*, anys 1495-1497, fol. 75r.

¹²⁸ MADURELL, 1954, pp. 173-174. Apèndix documental, A, doc. 9.

¹²⁹ Al *Llibre de l'Obra* (1489-1491) s'anota febrer de 1490 i així ho hem transcrit (fol. 62v), malgrat que s'especifica que el mestre Miquel ja és mort. Aquest compte s'acaba el mes de juny i segueix en el següent volum (1491-1493) el setembre de 1491 (fol. 52v). És evident que l'escribà es va equivocar en el fol. 62 del volum de 1489-1491 i el compte del mestre Joan Frederich va començar realment el febrer de 1491. També cal tenir en compte que el febrer de 1490 el mestre Miquel encara no era mort. Mossen Mas va transcriure l'error a *Notes d'esculptors...*, 1913, p.119. (16 de febrer de 1490 en lloc de 16 de febrer de 1491).

s'acabarà el setembre de 1497. En aquest darrer assentament s'especifica que els pinacles que el capítol havia pagat al mestre Joan Frederich eren setze.¹³⁰

Sobre els pinacles del cor de la catedral barcelonina hi ha un altre episodi que ja havia estat assenyalat anteriorment per la bibliografia, es tracta del peritatge que es va realitzar sobre la feina feta del mestre Miquel, a càrrec de Pere Duran i Bernat Li Donzell. Efectivament, el 7 de febrer de 1491, Pere Duran i Bernard Li Donzell, *fusterios de tay*, van peritar els pinacles que eren a casa del mestre, el preu dels quals, va quedar fixat en cent ciuquanta-cinc lliures i quatre sous¹³¹, perquè, insistim, els pinacles eren imperfectes o defectuosos; el preu convingut no l'acabaria de cobrar la seva vídua fins el 1493.¹³² Sabem pel *Llibre de l'Obra* que el preu de cada pinnacle era de vint-i-cinc lliures,¹³³ la qual cosa suposa que setze pinacles havien de ser valorats en quatre-centes lliures i la meitat del seu valor són dues-centes lliures. Pere Duran i Bernad de Li Donzell que els havien peritat van estipular que el seu valor era de cent ciuquanta-cinc lliures i quatre sous, amb la qual cosa queda clara quina va ser la rebaixa que es va fer. En el volum corresponent als anys 1497-1499 hi ha el darrer compte abans de la completa liquidació del deute dels pinacles per part dels canonges a Joan Frederic amb el següent encapçalament: "Dates del mestre Johan Frederich ymaginayre del que li resta a pagar de la scarada del XVI pinacles del cor".¹³⁴ Després del peritatge i un cop estipulat el preu dels pinacles, el 8 d'abril de 1491, es traslladen els pinacles que eren a casa del mestre Miquel a la catedral: "Divendres a VIII de abril [1491] donam a quatre bastaxos tres fustes grans dalber los quals son restats a casa mestra Miquel quondam seran per les claus dels pinacles se an fet sinch sous e migh. E mes avem donat a XVIII fedrins an portat tota la

¹³⁰ "Dates del mestre Johan Frederich ymaginayre del que li resta pagar de la scarada dels XVI pinacles del cor". ACB, *Llibre de l'Obra*, anys 1497-1499, fol. 46v.

¹³¹ MADURELL, 1954, pp. 180, 182 i 189.

¹³² PIFERRER, 1839, p. 59. Piferrer, el 1884, va publicar conjuntament amb Pi Margall, *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza e Historia*, on torna a fer una descripció de la catedral i en arribar al cor torna a esmentar la intervenció del mestre Luch i el seu ajudant Frederic en els pinacles situats sobre la filera superior de cadires insistint en què els pinacles eren defectuosos i que els canonges no van voler pagar al Mestre el preu que havia estat acordat, cosa que Piferrer atribueix a un cert sentiment d'odi dels catalans vers els estrangers. PIFERRER-PI MARGALL, 1884, p. 333.

¹³³ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1495-1497, fol. LXXVr.

¹³⁴ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1495-1497, fol. XXXXVIv.

fusta dells XVI pinacles ja començats de casa mestra Miquel quondam per fins a la Seu e muntar dita fusta alt en una cambra sta sobra la cuyna dells monjos XIII sous IIII son per tot de nou sous e deu”.¹³⁵ El 8 de març de 1492, Joan Frederic finalment signa un document amb els marmessors del mestre Miquel on declara haver rebut les eines i la part dels pinacles que li corresponia d’acord amb el testament del mestre Miquel.¹³⁶

2.1.4.3 Retaule de Sant Pere per a l’altar major de l’església de Premià de Dalt (1487)

El 8 d’octubre de 1457, Macià Bonafé va contractar la talla d’un retaule per a l’església parroquial de Premià,¹³⁷ però aquest encàrrec no es va arribar a realitzar mai ja que el 17 de juny de 1487 Miquel Luch tornava a contractar un retaule per a la mateixa església. El retaule de Sant Pere per a l’altar major de l’església de Premià de Dalt es va cremar el 1936 i hem de remarcar que les publicacions locals no han atès gens l’estudi d’aquest retaule [figs. 37-40].¹³⁸ D’altra banda al Museu Diocesà de Barcelona es conserva un retaule de pintura dedicat als Set Goigs de la Verge, Madurell suposa aquest retaule, també procedent de Sant Pere de Premià podria correspondre al retaule contractat per Macià Bonafé el 1457 i pintat, posteriorment, el 1504, pel pintor Antoni Marqués.¹³⁹ El nostre objectiu, ara, és estudiar el retaule contractat per Miquel Luch, deixem per una millor ocasió l’estudi del retaule dels Set Goigs, segons la proposta de Madurell.

Com hem dit, l’octubre de 1457, Macià Bonafé va contractar la talla d’un retaule per a l’església parroquial de Premià, però el 17 de juny de 1487 Miquel Luch novament contracta el retaule de l’altar major per a l’església de Premià. El mestre alemany deuria començar a treballar en aquest encàrrec però com ja sabem, el 15 de juny de 1490 el mestre Miquel atorga testament i el 7 d’agost de 1490 els jurats i el clavari de la parròquia de Premià i els marmessors del mestre Miquel decideixen que

¹³⁵ ACB, *Llibre de l’Obra*, anys 1489-1491, fol. LXXIIIv.

¹³⁶ MADURELL, 1954, p. 189. Apèndix documental, A, doc. 43.

¹³⁷ MADURELL, 1946, p. 308; TERÉS, 1986, p. 67.

¹³⁸ MANENT I ABRIL, 1879; MAS I DOMÈNECH, 1908; CUADRADA, 1988; BENITO MONCIUS, 1992; ALMERICH I PADRÓ, 1995.

¹³⁹ MADURELL, 1954, p. 168; MADURELL, 1970, pp. 100-101.

dos mestres especialitzats, Pere Duran, fuster, i Bernat Goffer, pintor alemany, arbitrin el retaule i dictaminin sentència. El 8 de gener de 1491, es torna a demanar que s'arbitri el retaule, aquest cop ho faran Pere Duran "imaginayre", i Francesc Mestre, pintor; aquest document el signen els marmessors del mestre Miquel i Bernat Goffer. El dia 18 del mateix mes hi ha una sentència, però no sabem a quin acord arriben ja que el document es limita a l'encapçalament de l'escriptura. El 23 de març de 1491 hi ha una època atorgada pels marmessors del mestre Miquel als prohoms de Premià pel preu de la factura del retaule: els marmessors cobren 100 lliures pel retaule de Premià. El 5 de maig de 1491 Pere Duran, en qualitat de fuster de talla, va repassar i acabar el retaule a causa de la prematura mort de Luch, segons s'entén del document en el qual hi intervé Berenguer Vila. El 5 de maig de 1493 Bernat Goffer cobra de Joan Conrad sis lliures, segons havien quedat en la sentència arbitral. Com ja hem assenyalat, el 26 de març de 1496 Goffer contracta la policromia d'un retaule per Sant Pere de Premià (no s'especifica si el retaule que ha de pintar és el de l'altar major). El 4 de febrer de 1496 Goffer cobra la policromia del retaule de Premià.¹⁴⁰

La documentació és generosa en quant a notícies de Bernat Goffer, pintor alemany documentat a Barcelona entre el 1479 i el 1502 a qui ja ens hem referit en parlar de la importància de l'entorn social del mestre Miquel Luch. Raimon Casellas en els seus articles sobre la història de la pintura catalana¹⁴¹ ja va remarcar que el nom de Bernat Goffer sovintejava els documents consultats per ell, encara que no va especificar cap cita en concret a la qual hi puguem recórrer. Madurell en canvi, aporta apunts concrets sobre la seva activitat professional que ja hem ressenyat. També hem destacat, unes línies més amunt que el problema sobre el retaule de Premià que suposadament va pintar Bernat Goffer rau en què, en poc temps, els prohoms de Sant Pere de Premià van contractar la policromia de dos retaules i els contractes no especifiquen a quin altar anaven destinats, la qual cosa ha obert el dubte, segons el qual no podem estar segurs de si va ser precisament el retaule de l'altar major —contractat per Miquel Luch— el que va pintar Bernat Goffer o no. Recordem que Goffer també va intervenir com a àrbitre en el retaule de Premià que Miquel Luch havia començat i que segons que sembla no deuria estar totalment enllestit quan el mestre Miquel va morir, ja que immediatament

¹⁴⁰ MADURELL, 1970, pp. 98-100.

¹⁴¹ CASELLAS, 1902.

després de la mort de Miquel Luch es va haver de peritar: el 7 d'agost de 1490 Bernat Goffer va peritar el retaule de Premià junt amb Pere Duran,¹⁴² però el 8 de gener de 1491 va passar l'arbitratge del retaule de Premià a Francesc Mestre, pintor.¹⁴³

Al Museu Diocesà de Barcelona es conserva un retaule de pintura dedicat als Goigs de la Mare de Déu procedent de Premià: Madurell suposa que es tracta del retaule que el 1457 va contractar Macià Bonafé —la part de fusta i el marc arquitectònic— i que el 1504 Antoni Marqués va contractar la policromia.¹⁴⁴ També al Museu Diocesà de Barcelona actualment es conserven dues taules corresponents als plafons de dues portes de pintura procedents del retaule de l'altar major de l'església de Sant Pere de Premià¹⁴⁵ probablement pintades per Goffer [fig. 39-40].

El retaule de Sant Pere de Premià era de grans dimensions. Inclòs el bancal, tenia divuit taules tallades en relleu distribuïdes en tres registres de dos carrers amb dotze escenes del *Nou Testament* i de la vida i martiri del sant titular. Al bancal sis relleus més completen el conjunt retaulístic. Sant Pere ocupa un lloc absolutament singular dins de la Història Sagrada i sempre s'esmenta en primer lloc en totes les enumeracions dels Dotze Apòstols del *Nou Testament*. Als *Evangelis* hi ha nombroses referències a Sant Pere, així com també als *Fets dels Apòstols* i a les *Cartes Apostòliques*. A aquests textos cal sumar-hi els *Fets de Sant Pere*, apòcrif del segle II, i els *Fets de Pere i Pau* del segle V. Probablement un dels episodis més populars que fa referència a la vida de sant Pere narra el moment en què Jesús li promet les claus del Regne de Déu (Mt. 16,19), per aquest motiu sempre se'l representa amb aquest atribut.¹⁴⁶

¹⁴² MADURELL, 1954, p. 177. Apèndix documental, A, doc. 11.

¹⁴³ MADURELL, 1954, p. 178. Apèndix documental, A, doc. 15.

¹⁴⁴ MADURELL, 1946, p. 308; MADURELL, 1970, p. 100; TERÉS, 1986, p. 67.

¹⁴⁵ Gràcies a la conservadora del Museu Diocesà de Barcelona, Blanca Montobio, hem pogut observar personalment les dues portes laterals del retaule de l'altar major de Premià. No es tracta de dues ales o porticons amb la finalitat de tancar o cobrir el retaule, sinó de dues portes per accedir a la part posterior de l'altar adosades al retaule en la seva part més inferior a banda i banda de la predel·la.

¹⁴⁶ Sant Pere no porta bàcul, a més, per què el va entregar als deixebles de Sant Materno que el van usar per ressuscitar el seu mestre.

Malgrat la dificultat que suposa haver d'estudiar la iconografia del retaule de Sant Pere de Premià a partir de les fotografies conservades, l'anàlisi visual ens ha permès distingir, d'esquerra a dreta i de dalt a baix, l'*Ascensió de la Mare de Déu*; les *Tres negacions de sant Pere*; l'*Entronització de sant Pere*; i l'*Oració de sant Pere*. El segon registre s'inicia amb el *Rentat de Peus*; l'escenificació d'un *Miracle* [fig. 55]: a sant Pere se li atribueix la guarició de Simó el Mag que havia estat mossegat per una serp, tanmateix no podem assegurar que es tracti concretament de la representació d'aquesta escena a causa de la dificultat que suposa l'anàlisi visual; a la dreta, seguint en el segon registre, *Sant Pere predicant als fidels* i *Sant Pere caminant sobre les aigües* [fig. 60]. El darrer registre comença amb l'*Elecció de sant Pere; Jesús camí del Calvari* davant l'apòstol [fig. 52]; el *Martiri de sant Pere* [fig. 54]: la tradició assenyala que sant Pere va patir martiri a Roma en temps de Neró. Va ser condemnat a morir crucificat, però ell mateix es va considerar indigne de morir com el seu Mestre i va demanar ésser crucificat cap per avall. El darrer relleu mostra a *Sant Pere a la presó*. El bancal o predel·la comptava amb sis relleus més també amb escenes del *Nou Testament* i de sant Pere. Les tres escenes de l'esquerra s'inicien amb la *Pentecosta*, seguit de l'*Anunciació* i la *Nativitat*. Els tres relleus de la dreta no els podem distingir. El retaule estava presidit per la imatge de sant Pere entronitzat com a papa, o la càtedra de sant Pere. Tot el conjunt es completava amb una corona de pinacles de major alçada a la zona central. El pinacle central, a més, acollia un crucifix, flanquejat per dos figures més, tal vegada doctors.

Tant al retaule de l'altar major de l'església parroquial de Sant Pere de Premià com als relleus dels respatl·lers de les cadires baixes del cor de la catedral de Toledo on s'hi representa la Guerra de Granada tallats per Rodrigo Alemán el 1495 s'hi pot apreciar el mateix tipus de baix relleu.¹⁴⁷ La sensació de profunditat s'aconsegueix col·locant els personatges més llunyans a la part superior del relleu i els més propers sobreposats a la part inferior. Aquest tipus de baix relleu és tècnicament diferent dels relleus procedents dels Països Baixos on la sensació de perspectiva i profunditat en l'espai s'aconsegueix gràcies a la superposició de personatges alineats en registres horitzontals on les figures poden tenir la part superior tant sobresortida que arriba a presentar-se exempta. No és així en els relleus del mestre Miquel Luch —ni en els

¹⁴⁷ ARENA, 1966, p. 89-123; KRAUS, 1984, p. 174-192; MAZA CARRIAZO, 1985; YARZA LUACES, 1993, p. 14; HERNÁNDEZ REDONDO, ARIAS MARTÍNEZ, 1995; ARA GIL, 2001, p. 181.

relleus de Rodrigo Alemán a Toledo—, plans i uniformes, sense elements sobresortits, aixafats, per dir-ho d'alguna manera entenedora. Tornarem a insistir en aquesta qüestió en parlar del relleu de la Pietat, atribuït a Miquel Luch.

A les dues portes del retaule de Premià, s'hi representa sant Pere en una i sant Pau a l'altra, cadascun dels apòstols porten els corresponents atributs, sant Pau una espasa i un llibre tancat, sant Pere una clau i un llibre obert on s'hi pot llegir “TVESPE TRVSET SUPER HANCH” a la plana de l'esquerra i “PETRAH EDIFICA BOFCCLE SIAHAE” a la plana de la dreta. Volem remarcar que la historiografia tradicional¹⁴⁸ no a parat gaire atenció a Bernat Goffer, malgrat que, realment, es conserven al Museu Diocesà de Barcelona les dues portes policromades probablement per ell. Aquestes portes podrien ser el punt de partida d'un estudi més profund sobre aquest artista.

2.1.4.4. Retaule de Tots els Sants per a la seu de Barcelona (1489)

Duran Sanpere, va publicar la troballa d'un document, segons el qual, el canonge Berenguer Vila contractava els mestres Arnau de Camargo, de Burgos, i Cornellà d'Ulltrech, flamenc, per pintar el retaule de Tots els Sants, el qual havia estat realitzat pel mestre “Miquel, alemany”, tanmateix, el document no registra el cognom d'aquest mestre Miquel que el va tallar, la qual cosa ha suposat un inconvenient a l'hora de considerar el retaule de Tots els Sants com una obra documentada del mestre Miquel Luch. Hi ha dos documents amb la mateixa data, 4 de maig de 1489. En un d'ells es contracta la policromia del retaule amb Camargo i Ulltrech¹⁴⁹ i tot seguit en un altre document s'entreguen diners per reparar-lo i comprar colors.¹⁵⁰ El nostre parer, és que no hi ha cap dubte que el mestre Miquel que s'indica en el contracte de la policromia és Miquel Luch. La documentació referent a Pedro Núnyes també sovint es refereix al pintor en els mateixos termes, *maestro Pedro*, la qual cosa, no és més que *una prueba de su gran popularidad*, segons Madurell.¹⁵¹ A banda d'aquesta qüestió, cal assenyalar

¹⁴⁸ DALMASES, PITARCH, 1984; GARRIGA, 1986; GUDIOL, ALCOLEA, 1987.

¹⁴⁹ DURAN SANPERE, 1929, p. 329. Apèndix documental A, doc. 5.

¹⁵⁰ MADURELL, 1954, p. 167, nota 16. Apèndix documental, A, doc. 6.

¹⁵¹ MADURELL, 1943, p. 66.

que l'anàlisi estilística del retaule, confirma l'autoria de Miquel Luch, si més no del seu taller. Recordem també que Joan Frederic no va contractar gairebé res quan es tractava de nous projectes però, en canvi, a causa de la mort sobtada del mestre Miquel, es va fer càrrec de l'acabament dels pinacles del cor de la seu barcelonina i del retaule dels paraires. Malgrat que no podem demostrar documentalment la intervenció de Joan Frederic en el retaule de Tots els Sants, la seva estreta col·laboració professional amb el mestre Miquel i l'observació directa del retaule, ens suggereix la intervenció Joan Frederic.

L'emplaçament d'aquest retaule, en un primer moment era al claustre, a la primitiva capella de Tots els Sants que es reconeix per la clau de volta on també s'hi representa Jesús voltat de Tots els Sants. Sabem que el 15 de juliol de 1444 es va tancar la volta de davant la capella de Tots Sants.¹⁵² En la visita pastoral realitzada el 1578, s'esmenta l'existència d'un retaule.¹⁵³ En aquesta capella, però, no hi ha culte des de 1912 ja que aquest mateix any es van iniciar les obres per a la sepultura de la família Sanlleny-Girona.¹⁵⁴ El retaule es va traslladar el 1911 a la nova capella de Tots els Sants amb la clau de volta de Santa Eufrosina, situada a l'ala del migdia del claustre, paral·lela al carrer de la Pietat.¹⁵⁵ Actualment es conserva al Museu de la catedral de Barcelona.

En el retaule de Tots els Sants [fig. 35] s'hi representa la figura del Pantocrator voltat d'àngels dominant quasi la meitat superior del mural, en la part inferior, en forma de tres registres, hi desfilen diferents sants i santes amb els corresponents atributs. La imatge de Crist en Majestat (*Maiestas Domini*) [fig. 53] sorgeix d'una resplendor com el de la llum del Sol que en aquest cas l'artista representa amb una mena de punxes radials que sobresurten de la silueta de Crist recordant l'Apocalipsis segons sant Joan, principal font iconogràfica d'aquesta visió: "sortien del tron llamps, veus i trons" (Ap. 4, 2-7). La imatge de Crist queda totalment inserida dins d'una màndorla ametllada formada per vuit caps d'àngels, quatre a cada costat. La màndorla d'àngels queda remarcada per quatre figures més, dues per banda. D'esquerra a dreta i de dalt a baix hi distingim els

¹⁵² CARRERAS CANDI, 1913-1914, p. 134.

¹⁵³ MAS, 1934, p. 61.

¹⁵⁴ MAS, 1916, p. 109.

¹⁵⁵ MAS, 1916, p. 133.

arcàngels sant Miquel¹⁵⁶ i sant Gabriel, recordem que els arcàngels eren àngels amb una missió molt important, per aquest motiu els trobem situats en la part més alta del retaule. La Mare de Déu i sant Joan el Baptista completen el cercle.

Els límits de la composició queden totalment subordinats al propi marc del retaule, malgrat tot, la disposició de les figures dels tres registres inferiors contribueixen a remarcar la forma de la màndorla delimitada pels arcàngels, la Mare de Déu i sant Joan el Baptista. Les imatges d'aquests tres registres no es disposen en línia recta, sinó que les figures centrals estan una mica més avall i les dels extrems lleugerament més altes, contribuint un cop més a destacar la forma ametllada de l'aureola que envolta la imatge de Crist. A més, en tots tres registres, les imatges de l'esquerra miren cap a la dreta i les de la dreta cap a l'esquerra. La disposició i direcció de tots els sants també contribueix a remarcar la punxa inferior de la màndorla que tanca el cercle al voltant de Crist. En el primer registre hi distingim a Sant Martí, entregant la capa a un pobre; un sant i una santa que no hem pogut identificar; sant Pere i sant Pau; Santa Bàrbara; i un sant frare orant que tampoc ens mostra cap atribut. En el segon registre i igualment d'esquerra a dreta hi distingim Santa Àgueda, amb les alicates a la mà;¹⁵⁷ sant Llorenç; un sant que molt probablement es tracta de sant Joan l'Evangelista; tot seguit la imatge d'un rei amb corona, probablement el rei David; a continuació santa Maria Magdalena i sant Jordi guerrer. Finalment en el darrer registre, igualment d'esquerra a dreta, sant Llàtzer; els sants Cosme i Damià com a doctors; santa Clara i sant Cristòfol.

Cal destacar el primer personatge de la dreta del primer registre, vestit amb hàbits i amb les mans juntes orant, i de diferent qualitat; i la seva figura oposada, és a dir, la primera de l'esquerra del primer registre, que representa sant Martí representat com a cavaller amb arnès, partint la seva capa amb l'espasa per donar-la a un pobre que el mira des d'un pla inferior. Fotografies antigues confirmen que no es tracta d'una restauració, és a dir, que les dues figures no es van afegir posteriorment, malgrat tot no podem descartar aquesta possibilitat. Paral·lelament, la riquesa del treball dels plecs d'alguns vestits contrasten amb la senzillesa d'altres que mereixen la qualificació d'eclèctics, la qual cosa evidencia un notable desequilibri tècnic en el conjunt de l'obra.

¹⁵⁶ No distingim les ales de Sant Miquel, tanmateix no el podem confondre amb sant Jordi que es representa en el segon registre.

¹⁵⁷ També podria tractar-se de Santa Apolonia d'Alexandria, martiritzada l'any 249, en temps de l'emperador Deci (200-251). A Catalunya santa Àgueda també es representa amb les alicates, símbol del seu martiri.

Hem d'acceptar la intervenció de dues o més mans en el retaule de Tots els Sants. Ja hem dit que la col·laboració de diferents artistes en l'execució d'un retaule era molt freqüent arreu d'Europa.¹⁵⁸ D'altra banda, recordem les dades sobre la casa del mestre, les quals ens apunten a l'existència d'un obrador amb activitat regular.

Pel que fa a les connexions estilístiques entre ambdues obres volem destacar alguns detalls força significatius, però també cal no oblidar els paral·lels entre aquest dos retaules i el relleu de la Pietat, atribuït al mestre Miquel Luch. Per exemple, apreciem similituds entre el plegat del vestit de la imatge de Jesús camí del Calvari, al retaule de Premià, i el plegat del vestit de santa Bàrbara, situada a la dreta del primer registre del retaule de Tots els Sants [figs. 51-52]. Així mateix, el plegat de la part superior del vestit de la *Maiestas Domini* que presideix el retaule de Tots els Sants [fig. 53], ens recorda tant el vestit de sant Pere crucificat [fig. 54] com una imatge que apareix en primer pla a l'escena d'un miracle [fig. 55], ambdós relleus al retaule de Premià. D'altra banda el rostre de Crist al relleu de tots els sants és similar al rostre de Crist de la Pietat [fig. 56]. Igualment, els àngels que configuren la màndorla al voltat de la *Maiestas Domini* són similars als àngels que acompanyen Maria al relleu de la Pietat [fig. 57-58]. També el plegat dels vestits dels sants que configuren el primer registre del retaule de Tots els Sants [fig. 59] són molt propers als plegats del vestit de la Mare de Déu al relleu de la Pietat [fig. 42] i paral·lelament al relleu del retaule de Premià on es representa a Jesús caminant sobre les aigües davant de sant Pere [fig. 60].

2.1.4.5 Retaule amb sis imatges per a la capella dels paraires (1489)

El 1489 la confraria de Sant Antoni dels paraires van decidir fer construir un retaule nou dedicat a Sant Antoni per a la capella que tenien al convent de Sant Agustí. El retaule es deuria perdre durant el bombardeig que va patir el convent entre 1713 i 1714;¹⁵⁹ tot i que hom considera que va ser substituït anteriorment d'acord amb l'estètica de l'època,

¹⁵⁸ PÉRIER-D'ETEREN, 1990, pp. 636-639.

¹⁵⁹ SANPERE I MIQUEL, 1906, p. 160. Madurell assenyala que el retaule va ser substituït anteriorment d'acord amb l'estètica de l'època segons un contracte del 5 de gener de 1694 per l'escultor Bernard Vilar. MADURELL, 1954, p. 169, nota 28.

segons un contracte del 5 de gener de 1694 per l'escultor Bernardo Vilar.¹⁶⁰ Els documents ens indiquen que Miquel Luch va contractar la talla d'aquest retaule i que deuria tenir la feina avançada quan el juny de 1490 el va sobtar la mort [fig. 36].

Dimecres 23 de gener de 1489 el Consell General del Gremi dels Paraires de Barcelona va decidir construir un retaule nou dedicat a sant Antoni perquè el que hi havia a l'altar de l'església del monestir de Sant Agustí de Barcelona era molt vell. Diumenge, 12 d'abril del mateix any 1489 van contractar Miquel Luch, alemany, fuster i imaginari. Miquel Luch es va comprometre a tenir acabat el retaule en quatre mesos i els paraires haurien de pagar seixanta lliures al mestre alemany. Pocs mesos després, el 13 d'octubre de 1489 Luch cobraria quaranta lliures a compte.¹⁶¹ Sabem també que després de la mort del mestre, el 14 de gener de 1491 es va arbitrar el retaule dels paraires pels fusters Joan Bidonzell i Antoni Orelles i poques setmanes després, el 3 de febrer de 1491, Joan Alemany¹⁶² es compromet amb els paraires a acabar el retaule.¹⁶³ Finalment, l'11 de maig de 1493 Pau Vergós contractaria la policromia del retaule. El termini per a la realització del treball es fixa en sis anys i el preu en dues-cents trenta-cinc lliures, incloent-hi les despeses de desmuntar el retaule, traslladar-lo a l'obrador de l'artista i tornar-lo a muntar.¹⁶⁴ El 4 de juliol de 1494 Pau Vergós firma un rebut de quinze lliures a compte dels treballs fets al retaule dels paraires, i posteriorment, el 19 de juliol de 1494 els Vergós reben diners a compte del retaule un altre cop. Tanmateix, com és ben sabut, Pau Vergós era mort el 1495 i va haver d'acabar la policromia el seu germà Rafel.¹⁶⁵ El 19 de juliol de 1495 Jaume Vergós II signa un rebut a favor de l'administrador de la confraria de sant Antoni dels paraires de Barcelona, per quinze

¹⁶⁰ MADURELL, 1954, p. 169, nota 28.

¹⁶¹ PUIGGARÍ, 1880, pp. 87-89 i 94-97.

¹⁶² Es refereixen a Joan Frederic, l'alemany.

¹⁶³ El 30 de setembre de 1491 hi ha una sentència arbitral. El 22 de gener de 1493 hi ha una altra sentència, perquè es pagui el preu convingut. El 15 de març del 1493 es ratifica la sentència del 14 de gener de 1491. SANPERE I MIQUEL, 1906, p. 160.

¹⁶⁴ PUIGGARÍ, 1880, pp. 94-95; SANPERE MIQUEL, 1906, doc. XXX; MADURELL, 1954, p. 169, nota 26; GUDIOL-ALCOLEA, 1987, p. 177. Apèndix documental A, doc. 48.

¹⁶⁵ PUIGGARÍ, 1880, pp. 87-89 i 94-97.

lliures, que corresponia a una quantitat més elevada cobrada ja pel seu fill i la pintura del retaule seria finalment enllestida per Rafael Vergós, germà dels difunt.¹⁶⁶

El contracte del retaule dels paraires amb Miquel Luch estableix que es tallaria en fusta d'alber i de pi, havia d'amidar trenta-set pams d'alçaria i havia de ser tant ample com la capella a la qual anava destinat, és a dir, capella que tenien els paraires a l'església del convent de sant Agustí. Es tracta d'un retaule mixt, on es va combinar l'escultura, el relleu i la pintura. El mestre Miquel Luch tallaria la feina d'escultura mentre que l'obra de pintura quedaria pendent fins que els paraires contractessin els Vergós el mes de maig de 1493. El retaule es componia de dos cossos. L'inferior de sis taules pintades corresponia a la tradicional predel·la, amb la representació del cicle de la Passió de Crist. Al contracte signat amb Pau Vergós especifica que la predel·la havia de començar per la dreta amb el Sant Sopar, a continuació l'Oració a l'Hort, la presa de Jesucrist i continuar. El superior, estava format per set taules que els Vergós podrien pintar lliurement, segons assenyala el contracte,¹⁶⁷ excepte una que s'havia de col·locar al centre, a l'emplaçament més alt i que havia de representar la Festa del Corpus.¹⁶⁸ També s'havien de tallar set imatges, que anaven a càrrec de l'escultor i que havien de ser sant Pere i sant Pau al cos inferior, sant Joan l'Evangelista i Maria Magdalena al cos del mig i l'Anunciació al cos superior; la imatge de Sant Antoni havia de presidir el conjunt. A més, sobre la imatge de Sant Antoni hi anava un relleu amb la representació de la resurrecció, tot distribuït en cinc fileres o carrers.¹⁶⁹

¹⁶⁶ El 26 de novembre de 1495 Rafael Vergós, germà del difunt Pau Vergós, es compromet a enllestir la pintura del retaule. El 16 de desembre de 1495 Rafael Vergós es compromet a acabar la policromia. El 8 d'agost de 1496 i 6 d'agost de 1497 els Vergós reben diners a compte del retaule. El 7 de novembre de 1499 els Vergós novament reben diners a compte. GUDIOL-ALCOLEA, 1987, p. 175-179.

¹⁶⁷ "Item es concordat que en sis taulas restants de dit retaule, ço es, tres de cascun costat, hagen les ystories que ells volran e delliberaran e aquelles promet lo dit pintor fer en la forma e manera que ells elegiran". PUIGGARÍ, 1880, pp. 94-95; SANPERE MIQUEL, 1906, doc. XXX; MADURELL, 1954, p. 169, nota 26; GUDIOL-ALCOLEA, 1987, p. 177. Apèndix documental A, doc. 48.

¹⁶⁸ "Item es concordat que en lo retaula de la punta, sobre lo Deu, hage una ystorie de la profesió del Corpus Xistri, molt ben acompanyada e fornide e acompastada ab bons colors". PUIGGARÍ, 1880, pp. 94-95; SANPERE MIQUEL, 1906, doc. XXX; MADURELL, 1954, p. 169, nota 26; GUDIOL-ALCOLEA, 1987, p. 177. Apèndix documental A, doc. 48.

¹⁶⁹ "...en los mes baixos tabernacles Sent Pere e Sent Pau, en los del mig Sent Johan evangeliste e la Magdalena, e en los més alts la salutació de Nostra Dóna, e en lo camper del mig la resurrecció de Jesuchrist e Sent Anthoni, tot embotit", SANPERE MIQUEL, 1906, doc. XXI. Apèndix documental A, doc. 4.

Volem remarcar que tal vegada la contractació per part del mestre Miquel Luch d'aquest retaule no va ser només una casualitat, atès una sèrie de coincidències respecte als paraires. D'una banda, Joan Lanesch era un paraire alemany que el mestre Miquel va triar com un dels seus tres marmessors. D'altra banda en el testament de Marquesia (19 de novembre de 1511), segona esposa de Joan Frederic, s'esmenta que la testamentaria, Marquesia, era filla de Joan Comte paraire. En un altre document de l'1 de juny de 1491 s'anota que Francesc Rigauridus, paraire, era veí del mestre Miquel. Finalment recordem a Joan Conrad, alemany, també marmessor de Luch que, malgrat que en la documentació ens apareix com a mercader, no és forassenyat sospitar que també era paraire ja que en molts gremis els mercaders eren els representants dels compradors, és a dir, dels clients,¹⁷⁰ i no oblidem que el mestre Miquel vivia al carrer dels Mercaders i un veí seu era paraire. El retaule que va contractar el mestre Miquel per als paraires havia de tenir representada la Festa del Corpus al cap damunt del retaule en el lloc més alt i –si se'ns permet– ostentós. El mestre Miquel havia de deixar la fusta preparada al pintor ja que es tractava d'un retaule mixt on es combinava escultura i pintura. Posteriorment els Vergós contractarien la pintura del retaule que incloïa la taula amb la representació de la festa del Corpus. Ja hem esmentat que durant la processó de la Festa del Corpus¹⁷¹ era costum molt arrelada a Barcelona que els gremis desfilessin amb estendards i que els membres es col·loquessin per categories. La representació d'aquest esdeveniment al retaule dels paraires ens sembla una bona ocasió que alguns membres no deuriem desaproveitar per ser-hi representats. La representació de la figura del donant en l'obra d'art és força comuna ja a finals del segle XV, només a tall d'exemple volem citar el retaule de la Verge dels Consellers pintat per Lluís Dalmau el 1445.

2.1.4.6 La Pietat del canonge Vila

Un cop acabades les tres voltes majors de la catedral de Barcelona, la porta de la Pietat i la de Sant Iu van ser les dues primeres entrades provisionals que va tenir l'església. A finals del segle XV el portal de la Pietat es va completar amb un baix relleu de roure que

¹⁷⁰ BONNASSIE, 1975, p. 148.

¹⁷¹ DURAN SANPERE, 1973, pp. 528-571.

omple la zona del timpà. Duran Sanpere proposà que el relleu de la Pietat degué ésser realitzat entre 1483 i 1490 per l'escultor Miquel Luch sota el mecenatge del canonge Vila. Actualment l'original es conserva al Museu Diocesà de Barcelona [figs. 41-44].

L'atribució del relleu de la Pietat a l'escultor alemany Miquel Luch suposa el punt final d'una sèrie de deliberacions protagonitzades pels historiadors que es van plantejar el problema de l'autoria d'aquesta peça. D'una banda, el 1899, Miquel i Badia, en un article sobre aquest relleu, fa un breu comentari on emfatitza el sentiment de dolor de la Mare de Déu i assenyala el fabulós treball realitzat en les robes de la Verge. També comenta l'expressivitat dels rostres de la Mare i el seu Fill que l'autor relaciona amb l'art de finals del segle XV i, concretament, amb la manera de fer dels alemanys. Tot seguit anota la presència de Luch, el 1480,¹⁷² a la seu de Barcelona, treballant en els pinacles del cor. Miquel i Badia assenyala la possibilitat que el relleu de la Pietat i Luch estiguin relacionats, però no fa una atribució ferma i formal.¹⁷³

D'altra banda, Sanpere i Miquel planteja la possibilitat que Bartolomé Bermejo es va poder inspirar en la Pietat del timpà de la porta de la catedral de Barcelona del carrer de la Pietat per pintar la seva Pietat encarregada pel canonge Desplà el 1490. Com ja hem indicat en parlar del canonge Vila, Sanpere i Miquel havia intentat esbrinar qui va ser el donant que apareix de genolls sota la figura de Crist però no encerta a relacionar-lo amb el canonge Vila com posteriorment ho farà Agustí Duran Sanpere. Sanpere i Miquel considera que Adrià Suydret podia haver estat l'autor de la Pietat de la porta de la catedral; afegeix que Suydret va contractar, el 28 de febrer de 1491, una imatge de Sant Jaume pel convent de les monges Jonqueres de Barcelona, i estableix una estreta relació entre la composició lineal de la Pietat de la catedral i la del canonge Desplà.¹⁷⁴

Després d'explicar aquesta qüestió, Sanpere i Miquel es mostra en desacord amb Raimon Casellas que havia suposat que Bermejo es va formar fora de Catalunya.¹⁷⁵ Per

¹⁷² Recordem que la primera notícia que tenim de Miquel Luch és del 1483.

¹⁷³ MIQUEL I BADIA, 1899, p. 15.

¹⁷⁴ SANPERE MIQUEL, 1906, pp. 128-130.

¹⁷⁵ Ja hem esmentat l'article que el 23 d'octubre de 1902, Raimon Casellas, publicava a *La Veu de Catalunya* on després d'explicar les diferències entre la pintura gòtica que es fa a Itàlia i la que es fa al

Sanpere i Miquel, Bermejo tenia prou obres a Barcelona de tendència flamenca per inspirar-se i no li calia sortir fora per connectar amb l'art de procedència flamenca.¹⁷⁶ Això no obstant, tal i com s'ha demostrat recentment, ni la proposta de Casellas ni la de Sanpere Miquel són versemblants. Perquè sigui quin sigui el lloc on es va formar inicialment, hom considera que els primers treballs de Bermejo mostren un coneixement profund de les tècniques i les convencions de la pintura neerlandesa del quatre-cents. Així mateix es considera rellevant la seva amistat amb el pintor Alincbrot amb qui va coincidir a València i amb qui, molt probablement, va viatjar a Bruges.¹⁷⁷

Duran i Sanpere, l'any 1929, va publicar un article sobre la Pietat del timpà de la porta del carrer de la Pietat de la seu de Barcelona¹⁷⁸ on recupera la polèmica mantinguda entre Sanpere i Miquel i Raimon Casellas, sobre si Bartolomé Bermejo havia viatjat al nord d'Europa, on hauria vist i assimilat el realisme i el dramatisme que es pot apreciar en la Pietat del canonge Desplà de 1490 o si el contacte amb els mestres alemanys establerts a Barcelona havia estat suficient per al pintor per assimilar aquestes formes. Tot seguit, Duran Sanpere planteja la hipòtesi segons la qual un canonge anomenat Berenguer Vila, que va exercir càrrecs i portava el llibre de *Resolucions Capitulars* durant els anys 1494 i 1495 a la seu barcelonina, deuria ser el donant del relleu de la Pietat i del retaule de Tots els Sants ja que en ambdues peces apareix un escut amb dues torres que podrien correspondre al cognom Vila, no Torres ni Torrellas ni Castells com havia proposat Sanpere i Miquel.

Duran Sanpere, publica el contracte sobre la policromia del retaule de Tots els Sants entre el canonge Berenguer Vila i els mestres Arnau de Camargo, de Burgos, i Cornellà d'Ulltrech, flamenc, el qual havia estat realitzat pel mestre "Miquel, alemany", sense cognom. Duran Sanpere conclou que el relleu de la Pietat i el retaule de Tots els Sants, a més de tenir un mateix benefactor, per semblances tècniques i artístiques pertanyen a un mateix escultor, el qual identifica amb Miquel Luch. Remarquem que amb aquesta troballa, Duran Sanpere incorpora dues peces més al patrimoni de Miquel Luch, el retaule de Tots els Sants i el timpà de la Pietat del canonge Vila. El nostre parer

Nord d'Europa, Casellas arriba a la conclusió que la pintura gòtica catalana "s'inspira en la gent del nord".

¹⁷⁶ SANPERE I MIQUEL, 1906, pp. 128-130.

¹⁷⁷ BERG-SOBRÉ, 2003, p. 19; BERMEJO, 2003, p. 101.

¹⁷⁸ DURAN I SANPERE, 1929, pp. 323-333; 1975, pp. 282-289.

vers la identificació del mestre Miquel amb Miquel Luch és del tot favorable al plantejament de Duran Sanpere perquè el *Llibre de l'Obra* de la catedral de Barcelona, en nombroses ocasions es refereix al mestre Miquel quan es paguen diners a compte dels pinacles: “Dimecres a X de juny (1489) donam al dit mestra Miquel per dita raho tres lliures quinze sous...”¹⁷⁹

El tema iconogràfic de la Pietat, extret dels Evangelis Apòcrifs, deriva del cicle de la Passió i Davallament de la Creu, que representa Maria amb el Fill mort sobre els genolls. Es tracta d'un tema molt recurrent a l'època medieval i especialment a finals del segle XV. L'escena mostra la imatge de la Verge Maria lamentant la mort de Crist que roman estirat sobre la seva falda. Ocasionalment apareixen altres figures com Sant Joan l'Evangelista o Josep d'Arimatea; altres vegades hi podem trobar Maria Magdalena, les tres maries o també les imatges dels donants. La representació aïlla el moment del davallament de la creu dins del cicle de la Passió, però tractat sense cap voluntat narrativa o doctrinal d'exposar un fet històric amb valor exemplar, contràriament la finalitat és del tot devocional: inspirar el sentiment de pietat. Per aconseguir-ho s'emfatitza, d'una banda, el sofriment físic de Crist i, d'altra el drama punyent de la Verge. En la representació de la Pietat, des dels primers exemples, el cos de Crist sempre el trobem estirat, subjectat per la seva mare sobre el costat esquerre, el cap sense vida. Generalment, s'accentuen els senyals de la seva dolorosa mort: les rascades del cos, les costelles sobresortint per sota la pell i, en alguns casos, els regalims de sang que vessen de les ferides. La Verge mostra una expressió de socors i aflicció a l'hora.¹⁸⁰

Els textos més antics que fan referència al tema de la Pietat es remunten al segle VI amb els poetes sirians, Jacob de Sarug (455-521) i Romanos Medolos (491-518), que ja descriuen la Verge afligida vetllant el seu fill mort a la creu, ampliant l'Evangelí de sant Joan (19:24). A Occident, el tema de la Mare turmentada als peus de la creu esdevé un aspecte particular del culte a la Mare de Déu (Mater Dolorosa) que emergeix a finals del segle XII en què Bernat de Claraval reclama el patiment de la Mare de Déu vetllant

¹⁷⁹ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1489-1491, fol. 74r.

¹⁸⁰ HILLEBRAND, 1996, p. 775.

al seu fill mort com el propi martiri espiritual de la Verge. A partir del segle XIII, a les *Meditacions sobre la Vida de Crist*, falsament atribuïdes a Sant Bonaventura (1212-1274), també descriu la imatge de Maria prenent a Crist a la seva falda i contemplant les seves ferides després d'haver estat davallat de la Creu. Santa Brígida de Suècia a les seves Revelacions insisteix en el tema que arriba a la màxima difusió.¹⁸¹

Les primeres representacions de la Pietat cal cercar-les als convents de monges místiques de la Vall del Rin des d'on el tema es va difondre posteriorment a França gràcies a les nombroses confraries de Nostra Senyora de la Pietat que encarregaven per a la decoració de les seves capelles.¹⁸² Poc a poc, la Pietat es converteix en la forma més usada pels artistes medievals per evocar el tema de la desolació de la Verge davant la mort de Crist.¹⁸³ Es tracta d'un dels episodis amb més patetisme de tot el cicle de la Passió: Maria ens presenta el seu fruit que ha entregat als homes, és l'aspecte més humà del Fill de Déu. Només a la catedral de Barcelona trobem el tema representat en tres obres diferents: una Pietat forma part del retaule encarregat pel gremi d'esparters i vidriers dedicat a Sant Bernardí i l'àngel custodi (1462-1475);¹⁸⁴ en aquest exemple, Josep d'Arimatea, Nicodem, sant Joan, Maria Magdalena, Maria Salomé, i Maria Jacobé acompanyen la Verge Maria. Bartolomé Bermejo el 1490 va pintar una altra Pietat encarregada pel canonge Lluís Desplà per a la seva capella de la casa de l'Ardiaca. D'aquesta obra cal destacar-ne la representació del mateix donant, Lluís Desplà, en el mateix pla que la imatge de sant Jeroni, flanquejant la Verge Maria i el seu Fill.¹⁸⁵ El tercer exemple és la Pietat del canonge Vila.

La Pietat del canonge Vila destaca per la constància de diagonals en tota la composició, les robes del vestit de la Mare de Déu, des del tocat del cap fins el mantell que li arriba als peus es configuren en angles que es contraposen sobre un teixit aparentment midonat o de paper; cada plec, acuradament estudiat, ocupa el seu lloc dins de la composició. En primer terme sobresurten les figures de la Verge i el seu Fill

¹⁸¹ HILLEBRAND, 1996, p. 776.

¹⁸² RÉAU, 1996, pp. 111-116.

¹⁸³ MARTIN, 1997, p. 51.

¹⁸⁴ AINAUD-VERRIÉ, 1942, pp. 11-33; VERRIÉ, 2003, p. 190.

¹⁸⁵ GARRIGA, 1986a, p. 167; VERRIÉ, 2003, p. 190-195.

sobreposades a un fons de roques entre les quals hi apareixen els instruments de la Passió que envolten ambdues figures, uns arbres, unes petites arquitectures que representen la ciutat de Jerusalem i dos àngels. La figura del donant, a petita escala, es mostra agenollada a la part més inferior de la dreta: el canonge Berenguer Vila. Els símbols de la passió se situen circularment al voltant de Crist i la Verge: hi podem apreciar els fuets, l'esponja amb vinagre, la creu, la columna, els claus i la llança que li va travessar el costat. També hi podem veure el Gòlgota, on va transcorre el Calvari, i Jerusalem, la ciutat il·luminada de Déu que també distingim a la Pietat de Bartolomé Bermejo. Tot el conjunt està envoltat d'una sanefa afegida que surt de la boca de dos animals situats als dos extrems inferiors, un recurs molt emprat a la decoració marginal dels llibres miniats; la Pietat del canonge Vila està envoltada d'aquesta sanefa on hi podem distingir ceps i raïms que són al·lusions simbòliques a la Passió,¹⁸⁶ i ocells picant les fruites. Cal afegir que aquesta decoració marginal a la qual ens acabem de referir està estretament relacionada amb la decoració que complementava les estructures dels retaules, així com també amb els pinacles del cor de la catedral de Barcelona.

Interessa remarcar que els ornaments arquitectònics dels retaules construïts als Països Baixos tendeixen a estar ubicats dins la caixa o estructura mentre que a Alemanya, contràriament, destaquen per sobre de la pròpia estructura arquitectònica remarcant de forma ascendent el centre de la composició. A Alemanya, aquest tipus de feina la solien realitzar especialistes, els *metselarijsnijders* o *metselriesnijders*.¹⁸⁷ La bibliografia sovint ha recordat la presència del mestre Miquel a Barcelona per explicar els exemples conservats d'escultura d'influència flamenca o germanoflamenca. Malgrat la mateixa influència dels Països Baixos a Alemanya i també a la Península Ibèrica, cal tenir en compte que moltes de les característiques que són bàsiques als retaules flamencs són diferents de les observades en els retaules alemanys. Parlar del mestre Miquel a Barcelona vol dir parlar de tradició germànica, no flamenca ni germanoflamenca.

Paral·lelament, el tipus de baix relleu que presenta la Pietat del canonge Vila, és similar a la majoria de relleus procedents de l'Alemanya renana on els porticons dels grans retaules d'altar es realitzaven amb aquest tipus de baix relleu, a diferència dels

¹⁸⁶ DIDIER 2001, p. 124

¹⁸⁷ JACOBS, 1998, p. 210.

retauls procedents de Flandes que solien tancar-los amb porticons de pintura amb escenes de la Passió. Només a tall d'exemple citarem el retaule de Műnnerstadt (1490) de Tilman Riemenschneider [fig. 49]. Aquest tipus de relleus es va difondre per on passaven mestres alemanys; hi ha un interès especial per la representació d'arbres, paisatge, petites architectures... Es tracta del mateix tipus de baix relleu que Rodrigo Alemany utilitzaria a Toledo [fig. 45]. L'historiador Héctor Luís Arena va plantejar la hipòtesi que l'origen de Rodrigo Alemán fos la zona del Baix Rin. L'artista deuria rebre la influència del món artístic i cultural que tenia el seu centre a la cort borgonyona, però que ens els seus anys d'aprenent deuria haver estat a la zona del Baix Rin, d'on va prendre les característiques locals que distingeixen la seva obra. Cal assenyalar que no tots els historiadors hi estan d'acord, els germans Kraus opinen que Rodrigo Alemany era d'origen flamenc.¹⁸⁸ Tanmateix, recentment, el canonge de la catedral de Toledo, F. Asís y González assegura, atès els documents conservats a l'arxiu de la catedral de Toledo, que el mestre Rodrigo es deia Rodrigo de Espayarte o Espalter i li deien alemán perquè havia treballat molt temps a Magúncia.¹⁸⁹

Tant a la Pietat del canonge Vila de Barcelona com als relleus dels respallers de les cadires baixes del cor de la catedral de Toledo on s'hi representa la Guerra de Granada tallats per Rodrigo Alemán el 1495 s'hi pot apreciar el mateix tipus de baix relleu.¹⁹⁰ En ambdós exemples, a més, s'hi pot apreciar un cert *horror vacui* que omple els espais buits amb elegants branques de vinya.¹⁹¹ En els relleus de Rodrigo Alemán als respallers de les cadires del cor de Toledo, les figures es mouen a l'espai, el fons es representa amb muntanyes, plantes, pedres, cel, ciutats, espais interiors... tot plegat juga

¹⁸⁸ ARENA, 1966, p. 118.

¹⁸⁹ MATEO GÓMEZ, 1971, p. 158. El 1459 el capítol va contactar l'orguener fra Lleonard Martí, de l'orde dels framenors de Magúncia, del bisbat de Frankfurt, un orgue nou que es va acabar el 1463, costà mil tres-cents vint-i-tres lliures i va haver de ser restaurat el 1538 pels mestres orgueners Pere el Flamenc, Fermí Granollet i Pere Rabasta. FÀBREGA, 1978, p. 54-55. Joan de Borgonya també procedia d'aquesta zona de l'Alemanya meridional, concretament d'Strassburg, el seu estil, és proper a Michael Pacher (†1498). La seva font més comuna eren els gravats d'Albrecht Durer. GARRIGA, 1989, p. 422. GARRIGA, 2000, p. 153, 176, 178, 179

¹⁹⁰ ARENA, 1966, p. 89-123; KRAUS, 1984, p. 174-192; MAZA CARRIAZO, 1985; YARZA LUACES, 1993, p. 14; HERNÁNDEZ REDONDO, ARIAS MARTÍNEZ, 1995; ARA GIL, 2001, p. 181.

¹⁹¹ ARENA, 1966, p. 96.

un paper molt important. La perspectiva, malgrat que no compta amb els supòsits matemàtics de la geometria tridimensional del Renaixement, és considerada i treballada per Rodrigo a través dels gests dels personatges, els plecs de les robes, la mímica. La profunditat s'aconsegueix mitjançant la il·lusió espacial que li atorga el paisatge. El mestre Miquel Luch, en la Pietat de la catedral de Barcelona, amb el mateix tipus de baix relleu, igualment va aconseguir plasmar la “passió” de la Verge representant un dolor contingut amb signes d'una gran noblesa i d'un sofriment acceptat amb resignació, sense exageracions excessives. Malgrat la diferència temàtica entre ambdues obres, la guerra de Granada al cor de Toledo i la Pietat, a la Pietat del canonge Vila també hi apreciem petites arquitectures (Jerusalem) i representacions d'arbres que donen profunditat a la composició, així com també la sobreposició d'elements, com la creu darrere la Verge.

Al final de l'Edat Mitjana, a Castella es va produir una invasió d'artistes flamencs, francesos i alemanys.¹⁹² Aquesta circumstància va propiciar la talla d'aquest tipus de relleus procedents d'Alemanya meridional. Només a tall d'exemple, podem citar la catedral de Burgos on hi ha dos relleus sobre la nativitat molt singulars: l'un dins la capella de la Visitació, feta per al monument funerari de l'arxidiaca Fernando Díez de Fuentepelayo († 1492);¹⁹³ i l'altre a l'entrada de la capella del conestable de Castella, Pedro Fernández de Velasco [fig. 46], ambdós es consideren d'entre 1492 i 1500. Didier ho relaciona amb el gravador alemany Schongauer († 1491).¹⁹⁴ perquè les seves estampes van gaudir de gran predilecció entre els artistes hispanos.¹⁹⁵ Podem citar també els relleus procedents del retaule de l'antic convent de Sant Francesc de Valladolid, del segle XVI, actualment conservats al Museo Nacional de Escultura de

¹⁹² DIDIER, 2001, p. 125; YARZA, (1980) 1988, p. 130.

¹⁹³ DIDIER, 2001, p. 130.

¹⁹⁴ ANGULO, 1982, vol. II, p. 255; DIDIER, 2001, p. 130.

¹⁹⁵ Schongauer és el gravador més important d'Alemanya, la seva activitat està documentada entre 1465 i 1491, any de la seva mort. GALILEA, 2003, p. 87.

Valladolid [figs. 47-48].¹⁹⁶ No tant proper resulta el relleu atribuït a Gil de Bravante procedent de l'antic Hospital de Nuestra Señora de la Esperanza a Osca [fig. 50].¹⁹⁷

Una altra qüestió que no ens pot passar desapercebuda a la Pietat del canonge Vila és l'absència de policromia. Si bé la manca de policromia als cadirats de cors és un fet totalment generalitzat, no hi ha cap motiu perquè hagi de ser així en el cas del timpà de la Pietat de la catedral de Barcelona, tanmateix, a Alemanya, la monocromia és un fenomen habitual a finals del segle XV fins a tal punt que precisament la monocromia és un tret que diferencia moltes obres alemanyes de les de procedència flamenca. Avui dia, la qüestió de la monocromia en moltes obres d'escultura encara roman oberta en gairebé tots els aspectes, àdhuc els exemples que caldria considerar dins d'aquest grup tampoc són un tema tancat, perquè en molts casos les restes de policromia es poden haver perdut i cal estudiar en cada cas si la manca de policromia és una conseqüència econòmica o si simplement per circumstàncies desconegudes no es van acabar. El gust per deixar les obres sense policromia es podia haver estès arreu d'Europa, el retaule major d'Avinyó va quedar sense policromar probablement per qüestions econòmiques, tot i que també s'ha considerat que tal vegada fos una qüestió estètica pel fet que es va tallar en fusta de perer, molt apreciada per la seva duresa i color. Tanmateix, a Avinyó les autoritats eclesiàstiques van recomanar daurar-lo en la visita pastoral del 1561.¹⁹⁸ Avançat el segle XVI, la policromia assoleix un especial protagonisme a tota la Península, i en general es considera que l'absència de policromia en les peces tallades en fusta va ser una qüestió econòmica, no pas estètica.¹⁹⁹ Així mentre que el retaule major de la catedral de Terol va quedar sense policromar (1536),²⁰⁰ la policromia del retaule major del Pilar, de Damià Forment, va ser un punt essencial en el projecte.²⁰¹ Alfonso Berruguete (1488-1561), en canvi, tallaria la sèrie de sants i profetes per al cor

¹⁹⁶ DIDIER, 2001, p. 137.

¹⁹⁷ JANKE, 1993, pp. 272-273; ESPAÑOL, 2001, pp. 300.

¹⁹⁸ MORTE, 2000, p. 104, nota 67.

¹⁹⁹ MORTE, 2000, p. 173.

²⁰⁰ MORTE, 2000, p. 106.

²⁰¹ L'octubre de 1521, es va encarregar a dos dels millors pintors del moment, Anton de Aniano i Martín García, exigint-los emprà or fi, azul de Alemania y carmín de laca, perquè superés qualsevol retaule d'escultura de Saragossa. MORTE, 2000, p. 103.

de la catedral de Toledo sense cap policromia.²⁰² Cal remarcar però, que la monocromia era freqüent en moltes obres alemanyes en què també es tendeix a evitar la combinació entre pintura i escultura.²⁰³ La manca de policromia en el relleu de la Pietat del canonge Vila cal que sigui considerada com una qüestió estètica i no pas econòmica i a més cal admetre que aquest tret, un cop més, relaciona la peça amb la producció artística d'Alemanya Meridional, exactament igual que el tipus de baix relleu emprat, igualment característic d'aquesta zona.

El mestre Miquel Luch va venir a Barcelona probablement amb la missió específica de tallar els pinacles del cor de la catedral de Barcelona, ornaments arquitectònics pel cadirat alt del cor de la catedral. El retaule de Sant Pere de Premià de Dalt estava coronat amb uns pinacles similars als que avui podem observar al cor de la catedral barcelonina. Era el mestre Miquel Luch un especialista en aquest tipus de treballs? era el mestre Miquel Luch un *metselarijsnijders* o *metselriesnijders* procedent de l'Alemanya meridional que, aprofitant les rutes comercials, va venir a Barcelona acompanyat de la seva muller Caterina i el seu “jove” Joan Frederic?

2.2 Joan Frederic

L'escultor Joan Frederic probablement va arribar a Barcelona amb Miquel Luch, si més no, les notícies que tenim d'ell les trobem en documents que fan referència al seu mestre. Tanmateix, mentre que el nom de Miquel Luch es registra a partir de 1483, no és així en el cas de Joan Frederic que fins el mes de novembre de 1489 no trobem una primera notícia que faci referència a l'artífex. En aquest document, *Iohannis de Alamanya imaginarius lapidum*, firma un deute a favor d'Hug de Copons per tres lliures i setze sous.²⁰⁴ L'any següent, el juny de 1490, coincidint amb la mort de Miquel Luch, el trobem documentat per primer cop al *Llibre de l'Obra*, però en les primeres anotacions no es parla de Joan Frederic, sinó del jove alemany del mestre Miquel, “disabte a V de juny [1490] donam al dit Miquel Luch e per el los donam al seu jove alamaný vint e

²⁰² ANGULO, 1982, vol. II, p. 96.

²⁰³ JACOBS, 1998. p. 239.

²⁰⁴ MADURELL, 1954, p. 172; YEGUAS, 2001, p. 53.

quatre sous”.²⁰⁵ Aquesta anotació correspon a un pagament que els canonges de la seu de Barcelona varen fer a Miquel Luch mitjançant el *Llibre de l’Obra*, a compte dels pinacles que el mestre estava realitzant pel cadirat del cor. En aquesta ocasió, la data s’aproxima molt a la mort del mestre Miquel, cal suposar que Joan Frederic va anar a la seu a cobrar, perquè el mestre ja era malalt. L’activitat de Joan Frederic al cor de la catedral de Barcelona, després de la mort de Miquel Luch, es perllongarà fins el 1497 i, a través del testament de la seva segona esposa, Marquèsia, sabem que el 1511 Joan Frederic era mort.²⁰⁶ La documentació no deixa cap dubte pel que fa a la formació professional i a l’origen de Joan Frederic, ja que les primeres notícies que apareixen referents a aquest escultor el vinculen al taller del mestre Miquel Luch i indiquen que era alemany.

El principal problema que planteja l’estudi de l’obra artística del mestre Joan Frederic rau en el fet que, tret de la seva intervenció en els pinacles del cor de la catedral de Barcelona, no es conserva cap obra documentada que ens permeti definir les seves característiques estilístiques. És a dir, tenim un mestre força documentat, però sense obra. Després de la mort de Miquel Luch, Joan Frederic es compromet a acabar el retaule per a la confraria dels paraires, perquè faltava, segons el document,²⁰⁷ entre altres elements estructurals, la figura de Jesucrist on, de ben segur va quedar palesa la seva categoria professional; però el retaule dels paraires es va perdre durant el bombardeig que va patir el convent de Sant Agustí al segle XVIII, per la qual cosa tampoc es conserva cap fotografia que ens pugui donar una mínima llum. Atès l’anàlisi estilística del retaule de Tots els Sants també podem suposar que Joan Frederic hi va intervenir, però no podem precisar exactament en quines parts hi podem distingir la seva mà.

Una altra qüestió que dificulta l’estudi de Joan Frederic rau en què la bibliografia tradicionalment ha eclipsat la figura d’aquest escultor amb la de Joan Casel, escultor, també alemany, documentat a València a partir del 1496 i a la catedral de Barcelona el 1499. Sovint hom parla de Joan Frederic de Casel, entenent que es tracta d’una sola figura artística, però una anàlisi exhaustiva dels documents que fan

²⁰⁵ ACB, *Llibre de l’Obra*, 1489-1491, fol. 76r.

²⁰⁶ MADURELL, 1954, p. 195.

²⁰⁷ PUIGGARÍ, 1880, p. 87-88; SANPERE MIQUEL, doc. XIII; MADURELL, 1954, p. 168.

referència a ambdós escultors ens ha portat a la conclusió que es tracta de dues figures artístiques que treballen paral·lelament en ambdues catedrals, València i Barcelona. Joan Casel, a diferència de Joan Frederic, conserva alguna obra documentada. Els detalls d'aquesta qüestió els estudiarem dins de l'apartat que dedicarem a Joan Casel, unes pàgines més avall.

Els cognoms de Joan Frederic, el jove oficial del mestre Miquel Luch, també presenten alguns problemes a la bibliografia. D'una banda Joan Frederic també apareix algunes vegades com a Joan Alemany, exactament igual que el mestre Miquel —Miquel Alemany—, fent referència al lloc d'origen dels artistes. Cal però remarcar que el seu cognom era Frederic o en tot cas Frederich, ja que quan la seva segona esposa, Marquèsia, atorgà testament,²⁰⁸ esmenta l'existència d'un fill de la parella que el dia de la data del testament, 19 de novembre de 1511, tenia vuit anys i el seu nom era Rafel Benet Frederic,²⁰⁹ és a dir, si entenem que Rafel Benet va heretar el cognom del seu pare, Frederic, aquest era el cognom del jove oficial del mestre Miquel i no pas Alemany que més probablement, fa referència a la seva procedència. Fem notar que si bé durant l'Alta Edat Mitjana no és freqüent trobar noms compostos com el de Rafel Benet, a partir del segle XV aquest costum es força habitual a la documentació catalana.²¹⁰

Les relacions entre Joan Frederic i el mestre Miquel deuriem ser similars a les que es donaven en altres tallers on el mestre tenia un oficial sovint anomenat “jove”. En la documentació referent a Miquel Luch gairebé sempre hi podem llegir el qualificatiu de “mestre” davant del nom, la qual cosa en cap cas era gratuïta. Joan Frederic, en canvi, és el *servus* com s'assenyala en el testament del mestre Miquel, i el *Llibre de*

²⁰⁸ La primera esposa de Joan Frederic es deia Brigida, va morir poc després de casar-se ja que Joan Frederic va haver de tornar la dot. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1493-1495, fol. LXXXVIIv.

²⁰⁹ *...dimitto et concedo Raphaeli Benedicto Federich, impuberi filio meo et dicti quondam mariti mei, in etate octo annorum vel circa constituto, instituens ipsum Raphaellem Benedictum Federich filium meum michi heredem universalem.* MADURELL, 1954, p. 196.

²¹⁰ Només a tall d'exemple citem el conegut llinatge dels Desplà: Pere Joan Desplà († 1443); Guillem Ramon Desplà i de Corbera († 1539). També al llinatge dels Marc hi trobem a Francesc Geroni Marc (1506); al llinatge dels Gualbes, Francesc Bonaventura de Gualbes, Bartomeu Cristòfor de Gualbes, Ferrer Nicolau de Gualbes, Miquel Benet de Gualbes...; els Montcada, Guillem Ramon de Montcada († 1466/1469).

l'Obra de la catedral de Barcelona es refereix a ell en els termes de “el jove alemany”²¹¹ del mestre Miquel, cosa que fa pensar que realment Joan Frederic era el seu oficial. Recordem que Joan Frederic a més, va rebre del seu mestre setze pinacles acabats, que, en el moment de la mort de Miquel Luch, eren a casa seva, a punt de col·locar al cor de la seu, i tota la seva *ferramenta* d’ofici:

*Item lego Iohanni de Alamannia criato meo decem libras et tota la ferramenta officii mei et medietatem de eo quod procedet dels pinacles qui sunt in domo mea fabricati ad opus sedis Barchinone. Et eciam lego eidem Iohanni de Alamannia criato meo lectum, in quo ipse iacet, cum omnibus suis aparatibus.*²¹²

Després de la mort del mestre Miquel Luch, naturalment Joan Frederic va continuar treballat a Barcelona i el *Llibre de l'Obra* també ens indica el nom d’alguns dels seus col·laboradors, Jackes de Flandes,²¹³ obrer de talla, va intervenir amb Joan Frederic als pinacles del cor²¹⁴ i Joan Munyos.²¹⁵ Pel que fa a Jackes de Flandes no podem assegurar si es tracta del mateix mestre Jackes que va col·laborar amb Díez de Liatzasolo i Joan de Tours al retaule de l’església parroquial de Sant Just i Pastor de Barcelona el 1537 i que ha estat identificat amb l’imaginaire de Brussel·les Jacques Bruna.²¹⁶

Posteriorment, el 9 de febrer de 1498, sis pinacles destinats al cor de la catedral van ser reclamats en presència de Gilaber Çalba, “algutzir del S. Rey”, perquè encara eren a casa de Joan Frederic, “los quals tenie en Johan Faderich ymaginayre e per quant estaven en perdicio fouch deliberat per lo honorable Capitol fossen cobrats e tornats en

²¹¹ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1489-1491, fol. 71v, [5 de juny de 1490]. Volem remarcar que normalment Miquel Luch anava a cobrar personalment a la catedral però en aquest cas ho va fer el seu “jove” probablement perquè el mestre ja es trobava malalt ja que el dia 16 del mateix mes atorgava testament.

²¹² MADURELL, 1954, pp. 173-174.

²¹³ “Item [14 setembre 1497] donam al dit Johan Faderich e per ell an Jaques de Flandes obrer de talla quaranta quatre sous al dit Jaques deguts per lo dit Faderich per feyna feta en los dits pinacles avie albara”, ACB, *Llibre de l'Obra*, fol. XXXXIV, parcialment publicat a CARBONELL, 2000, p. 185.

²¹⁴ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1497-1499, fol. 46v.

²¹⁵ “Disabta a XII de novembra [1496] donam al dit Federich II lliures III sous III. E pel a nan Johan Monyos jove seu lo qual feny a alls pinacles de la seu avie albara”, ACB, *Llibre de l'Obra*, 1495-1497, fol. LXXVIIIv, parcialment publicat a CARBONELL, 2000, p. 185.

²¹⁶ GARRIGA, 1986, p. 116; YEGUAS, 2000-2001, p. 184 i 188.

la present esglesia e per so fouch donat als dits (...) XII sous e mes per portarlos dit tabernacles de casa del dit Johan Fadarich fins en la present esglesia V sous VI”.²¹⁷

Joan Frederic es va casar dues vegades, la primera esposa, Brígida, probablement alemanya si ens atenem al seu nom, deuria morir molt jove, i aquesta circumstància va obligar a Joan Frederic a tornar el dot, de quaranta-sis lliures, a la família de Brígida: “Disabta a XXII de novembra de LXXXXVIII donam a mestra Johan Federich XXIII sous e pel a fra Pugasola frare dels Agustins com a manimassor e portant veu de areu de la dona Bregida quondam muller que fouch del dit Federich per la cesió li avem feta per dit Federich de XXXXVI lliures les quals a de tornar per lo dot de sa muller e per lo dit Pugasola los donam al discret en Tomas Costa notari”.²¹⁸ No hi ha notícies de fills de la parella. La segona esposa es deia Marquèsia, amb qui va tenir dues filles, Joana i Elionor, i un fill, Rafel Benet.²¹⁹

Altres notícies disperses ens apropen una mica més a la figura de Joan Frederic, sense que cap d’elles ens doni més detalls de la seva personalitat artística: L’1 d’octubre de 1495 va contractar un violari amb l’apotecari Joan Canyadell i en el mateix document es fa constar que li va vendre roba usada; posteriorment, el 6 de març de 1497, es registra un pagament que no s’havia realitzat en el termini previst.²²⁰ El 29 de desembre de 1498, la seva esposa Marquèsia, en presència de Joan Frederic, va vendre al mercader Joan Esteve per quatre lliures i deu sous eines de fusta i de pedra. El 26 d’octubre de 1499 hi ha una reclamació judicial entre *Iohannes Alamany ymaginator, civis Barchinone* i Tomàs Amigó.²²¹

La documentació catalana esmenta el nom de Joan d’Alemanya en altres ocasions que a hores d’ara no podem relacionar directament amb Joan Frederic. El 1486, Joan Alemany, mestre d’orgues de Barcelona, va reparar l’orgue de Sant Cugat

²¹⁷ ACB, *Llibre de l’Obra*, 1497-1499, fol XXXXIIIr.

²¹⁸ ACB, *Llibre de l’Obra*, 1493-1495, fol. 87v.

²¹⁹ MADURELL, 1954, p. 196-197.

²²⁰ MADURELL, 1954, pp. 193-194; YEGUAS, 2001, p. 54.

²²¹ MADURELL, 1954, pp. 195; YEGUAS, 2001, p. 54.

del Rec, per la feina va cobrar dotze lliures, però no podem saber si les reparacions es refereixen al moble o a qüestions tècniques.²²² Així mateix, un Joan Alemany imaginaire i ciutadà de Barcelona, el 19 d'abril de 1502 firmava un deute a favor de Miquel Puigsec per vint-i-quatre sous corresponents al lloguer d'unes cases.²²³ L'any 1503, Joan Alemany imaginaire, signa època amb la Junta d'Obra de l'església parroquial de Santa Maria del Mar per la talla d'una carxofa de fusta destinada a l'altar major.²²⁴ El 1511, Joan d'Alemanya va tallar una gàrgola per al Portal dels Apòstols del claustre de la Seu Vella de Lleida i el 1513, també Joan d'Alemanya, mestre de fullatges, cobrava per treballs realitzats en l'orgue de la sagristia de la seu de Lleida.²²⁵ El 1513 es repara "l'organet de la sagristia" de la Seu Vella de Lleida, també a càrrec de Joan Alamany "mestre de fullatges o ymaginaire". Fité considera que aquesta reparació no va ser tècnica sinó del moble exterior de l'orgue.²²⁶ Recordem tanmateix, que el 1511, Joan Frederic havia mort.

2.3 Joan Casel

2.3.1 La represa de les obres a la catedral de Barcelona

L'escultor d'origen germànic Joan Casel, documentat a València a partir de 1496 i a Barcelona el 1499, mai no ha estat objecte d'un estudi rigorós per part dels historiadors de l'Art. Aquesta circumstància s'agreuja si tenim en compte que la bibliografia de caràcter més general l'ha confós amb la figura de l'alemany Joan Frederic, el jove oficial de l'escultor Miquel Luch, també d'origen germànic. Insistim en què amb massa freqüència la crítica historiogràfica ha fusionat el nom de dos artistes en un de sol: Joan Frederic, i Joan Casel, també alemany i documentat a València i a Barcelona. De la unió

²²² BALDELLÓ, 1946, p. 198; AUSSEIL, 1970, p. 21.

²²³ MADURELL, 1954, p. 195; YEGUAS, 2001, p. 54.

²²⁴ BASSEGODA, 1925, pp. 225-226; Hom també ha anotat que podria tractar-se de Joan Casel, l'ajudant del mestre Miquel Luch als pinacles de la catedral de Barcelona. La confusió establerta entre ambdós escultors l'analizarem amb detall al capítol que dedicarem a Joan Casel. AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, p. 127. Agraeixo aquesta notícia bibliogràfica a la Laura López.

²²⁵ ALONSO GARCIA, 1976, p. 196, 203-204; ESPAÑOL, 2001, p. 301.

²²⁶ FITÉ, 1995, p. 122.

del nom d'ambdós escultors ha sorgit la figura, totalment fictícia, de Joan Frederic de Casel.

Les primeres notícies que fan referència a Joan Casel les devem a dos arxivers que ens van facilitar dades de l'escultor gairebé de forma paral·lela. Mossèn Mas el 1913 ja ens parlava de la intervenció de Casel al cor de la catedral de Barcelona²²⁷ i, poc després, mossèn Sanchis el 1924 documentava la presència de l'escultor a València.²²⁸ Les notícies referents a les intervencions de Casel a l'església de la Mare de Déu de la Mercè de Barcelona les publicaria F. D. Gazulla el 1918 en una breu monografia sobre el convent i l'església dels frares mercedaris.²²⁹

A partir d'aquestes notícies la bibliografia uneix el nom de Joan Frederic i Joan Casel. Probablement la confusió parteix de la primera publicació que acabem d'esmentar on mossèn Mas anotava la intervenció el 1490 de Miquel Luch i Joan Frederic als pinacles del cor de la catedral de Barcelona.²³⁰ En el mateix article, i només unes línies més avall l'autor anotava també la intervenció, el 1499, de Joan Casel en les cadires del cor de la seu de Barcelona.²³¹ Paral·lelament, el 1924 mossèn Sanchis, després de consultar el *Llibre de l'Obra* de la catedral de València, indica la presència de Joan Casel o de Casel a la catedral el 1497.²³² La confusió pot venir pel fet que en la mateixa pàgina, mossèn Sanchis també anotava la presència el 1495 a la seu de València de Nicolau Alemany, "imaginaire" de València.²³³ Aquesta anotació sumada a

²²⁷ MAS, 1913, p. 119.

²²⁸ SANCHIS SIVERA, 1908, p. 556, 1924, p. 44.

²²⁹ GAZULLA, 1918, p. 37.

²³⁰ "L'Obra de la Seu pagà a Mestre Joan Frederich, fuster y esmeginayre, la feyna dels pinacles que havia començat y no posats Mestre Miquel Luch, difunt, 16 de febrer de 1490". MAS, 1913, p. 119. En realitat 1491 perquè l'escrivà es va equivocar i mossèn Mas va copiar l'error. Recordem que gràcies als testaments de Miquel Luch i d'un dels seus marmesors, Joan Lanesch, que també va atorgà testament poc després, sabem que el mestre alemany va morir durant la segona quinzena del mes de juny de 1490, MADURELL, 1954, pp. 172-177.

²³¹ "L'Obra pagà a Joan de Casel, esmeginayre, 3 lliures, per varis treballs fets a les cadires del chor, febrer de 1499". MAS, 1913, p. 119.

²³² Mossèn Sanchis, anotava "Juan Decasel, "entallador de imatges", en 1497 trabaja en la capilla de las Pertusas en la Catedral. En el mismo año aparece un mestre Casel, que tal vez sea el mismo, el qual "ha fet la salutació de la porta de l'arxiu", pagándosele en dos de mayo de dicho año". SANCHIS SIVERA, 1908, p. 556, també 1924, p. 44.

²³³ A banda de la seva intervenció a la catedral de València, Nicolau Alamany el 1508 signa un contracte per a l'execució d'una Mare de Déu per a l'església parroquial de Sant Andreu de Catlà de Conflent, obra

les notes de mossèn Mas on s'indicava la presència a Barcelona de Joan Casel el 1499, justament i coincidint amb les anotacions referents a la presència al cor de la catedral de Barcelona de dos alemanys més, Miquel Luch i Joan Frederic, pot haver donat lloc a la confusió a la qual ens referíem en començar aquestes línies.²³⁴ Hom ha anat més lluny identificant el cognom Casel amb la ciutat alemanya de Kassel,²³⁵ i probablement per aquest motiu, en la bibliografia més recent, encara hi podem llegir Joan Frederic de Kassel,²³⁶ malgrat que la forma més generalitzada sigui Joan Frederic de Casel.²³⁷

Si mossèn Mas des de Barcelona i mossèn Sanchis des de València, a partir dels llibres d'obra d'ambdues catedrals, ens havien proporcionat les primeres notícies, sobre els dos escultors d'origen alemany, Joan Frederic i Joan Casel, les dades sobre els capítols signats entre Casel i el frare i prior Joan d'Urgell del convent dels mercenaris a Barcelona, com hem indicat, les devem a Gazulla, que publicaria noves notícies a partir de la recerca efectuada al fons notarial de l'Arxiu de Protocols de Barcelona i recollida per Josep Maria Madurell a les seves fitxes inèdites. Posteriorment, mentre que a Barcelona la recerca sobre Casel no ha tingut continuïtat, a València l'historiador Salvador Aldana Fernández, a partir dels *Manuale del Consell* i dels *Llibres d'Obra de la Llotja* de València, ens ha proporcionat més dades sobre les intervencions Joan Casel a la capital del Túria.

Cal assenyalar que darrerament s'han publicat noves notícies sobre la intervenció de Joan Casel al cor de la catedral de Barcelona el 1499 que es complementen amb les que ja havien estat publicades per mossèn Mas,²³⁸ tanmateix,

conservada al mateix temple, la qual havia de ser semblant a una altra imatge que la confraria de paraires tenia a la seva capella de l'església de Sant Mateu de Perpinyà. YEGUAS, 2001, p. 47.

²³⁴ A partir del *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, publicat per AINAUD, GUDIOL i VERRIÉ el 1947, pp. 52 i 127, el nom de Joan Frederic i Joan de Casel es fusionen en el de Joan Frederich de Casel, error que encara avui no s'ha esmenat.

²³⁵ DURAN SANPERE, 1948, p. 73.

²³⁶ BARRAL I ALTET, 1994, p. 43.

²³⁷ AINAUD, 1949, p. 57. MADURELL, 1954, p. 164; DURAN SANPERE, 1955, pp. 377-379; DURAN SANPERE, AINAUD DE LASARTE, 1956, p. 253; DALMASES, JOSÉ I PITARCH, 1984, p. 252; TERÉS, 1987, p. 24; TERÉS, 1997, p. 315. CARBONELL, 2000, p. 185.

²³⁸ Carbonell assenyala els pagaments que registra el *Llibre de l'Obra* en què Joan Casel (no Joan Frederic) cobra per les imatges d'un "citi de cadira" situat al costat de la cadira del bisbe. CARBONELL, 2000-2001, p. 124, nota 47.

aquestes dades no han estat analitzades amb prou profunditat i encara romanen parcialment inèdites.

El viatge de Joan Casel a Barcelona des de València també ha estat objecte de confusió en publicacions recents on se suposa que Joan Frederic de Casel (no cal insistir en què es tracta d'un escultor fictici) es trobava treballant a la catedral i a la Llotja de València quan es van traslladar els pinacles tallats per al cor de la catedral de Barcelona, des de casa seva fins a la catedral;²³⁹ o que Joan Casel va anar a València després de treballar a Barcelona.²⁴⁰ No va ser així exactament, perquè en realitat va venir a Barcelona des de València i posteriorment va tornar a la capital del Túria precipitadament. Cal insistir en què qui va treballar una llarga temporada a Barcelona, al costat de Miquel Luch, va ser Joan Frederic, no pas Joan Casel.²⁴¹

Per la nostra part podem afegir que el 14 de setembre de 1497 Joan Frederic rep diners per part del capítol barceloní per darrera vegada.²⁴² Això ens indica que és poc probable que el 2 de maig del mateix any, data en què Casel cobra l'Anunciació del portal de l'arxiu de la catedral valenciana, es trobés treballant a València i a Barcelona a l'hora; recordem que Joan Casel és documentat a Barcelona entre 1498 i 1499.

Un altre error que planeja sobre la figura de Joan Casel fa referència a la seva col·laboració amb el frare Pau Rossell, del convent de predicadors de Santa Caterina de Barcelona. Sabem d'una banda que Pau Rossell, amb l'ajuda d'un mestre alemany, va tallar dues imatges per al convent de la Mercè de Barcelona²⁴³ i, d'altra que Joan Casel va deixar sense acabar dues imatges també destinades al mateix convent de la Mercè.²⁴⁴ Efectivament, el 1482 el frare i prior del convent de la Mercè, Joan d'Urgell, va encarregar al frare Pau Rossell dues imatges i la construcció d'un orgue petit per afegir-lo als altres orgues que ja hi havia a l'església del convent de la Mercè, tanmateix, entre el frare Pau Rossell i el prior Joan d'Urgell hi va haver desavinença. Pau Rossell el 29

²³⁹ CARBONELL, 2000, p. 185.

²⁴⁰ ESPAÑOL, 2001, p. 305.

²⁴¹ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1497-1499, fol. XXXXIIIr.

²⁴² ACB, *Llibre de l'Obra*, 1497-1499, fol. XXXXVIv.

²⁴³ SANPERE MIQUEL, 1906, p. 125; GAZULLA, 1918, p. 37; MADURELL, 1951, pp. 210-211; BALDELLÓ, 1946, p. 208; MADURELL, 1954, p. 192.

²⁴⁴ GAZULLA, 1918, p. 37; DURAN SANPERE, 1955, p. 379.

de novembre de 1482 es va dirigir a Joan d'Urgell per reclamar-li dotze lliures. Aquest document indica que el frare Pau Rossell havia tallat dues imatges amb l'ajuda d'un mestre alemany, "...e mes li demanave quatre lliuras que pretenia deuia hauer lo alamany qui segon dehia ajuda a fer dites dues Imatges... no contrestant los dits jornals pretesos hauia fets lo alamany en dites Imatges..."²⁴⁵ Del document es dedueix que una de les imatges era un crucifix i que va quedar sense acabar.²⁴⁶ S'ha assenyalat que el mestre alemany que va col·laborar amb el frare Pau Rossell va ser Joan Casel,²⁴⁷ la qual cosa és del tot errònia perquè, com més endavant veurem, les dues imatges que Joan Casel va deixar inacabades eren les dels sants Raimon Nonat i Pere Ermengol i no pas un crucifix. D'altra banda, recordem que trobem documentat Casel a Barcelona entre el 1498 i 1499, no pas el 1482. Insistim en què de cap de les maneres podem admetre que fos Joan Casel el mestre alemany que va col·laborar amb el frare Pau Rossell.

2.3.2 Dades biogràfiques

2.3.2.1 Joan Casel a la Llotja de València

A banda de les confusions bibliogràfiques que s'han generat entorn de la figura de Joan Casel, ens interessa ara fer un repàs de les referències documentals sobre la seva activitat professional. La primera notícia coneguda sobre l'escultor d'origen alemany, es refereix a un pagament de sis lliures i sis sous que Casel va rebre el 31 de desembre de 1496 per haver fet una clau de fusta per a la sala de les columnes de la Llotja de València.²⁴⁸ Tanmateix, és molt probable que Joan Casel hagués arribat a la capital de Túrria uns anys abans, perquè el 28 de desembre de 1486 es compra una partida de pa

²⁴⁵ Les dotze lliures eren corresponents a "una part a ell dit frare Pau adjudicades per dues imatges, que lo dit prior havia fetes en lo dit monestir, e d'altre part vint lliures per un organet havia fet per lo dit prior en les spalles de la trona dels òrgans de la sglésia del dit monestir, fets per dit frare Pau; e més, d'altra part, certa quantitat d'stany havia mesa en la canonada del dit organet; e, d'altra part, quaranta sous d'una fassana havia mesa lo dit fra Pau sots l'orgue del dit monestir, la qual ell havia pagat e no era compresa en lo preu del orgue". Entre el prior, Joan d'Urgell, i el mestre orguener, Pau Rossell, va actuar Tomàs Lledó, sucrer, ciutadà de Barcelona, que, a canvi, va demanar que se li entreguessin dos parells de perdus "bones, e grasses e fresques". SANPERE MIQUEL, 1906, p. 125; GAZULLA, 1918, p. 37; BALDELLÓ, 1946, p. 211.

²⁴⁶ GAZULLA, 1918, p. 37.

²⁴⁷ ESPAÑOL, 2001, p. 301 i nota 90.

²⁴⁸ ALDANA FERNÁNDEZ, 1982, p. 14.

d'or per daurar les claus de la capella de la Llotja, amb la representació dels quatre evangelistes [figs. 78-80], que Aldana Fernández atribueix a Joan Casel.²⁴⁹ Aquest autor, a partir dels documents conservats sobre la construcció de la Llotja valenciana – especialment els *Manuals de Consells* i els *Llibres d'Obra* –, planteja les obres de l'edifici en dues etapes ben diferenciades: la primera etapa, qualificada de “planificació” pel mateix Aldana, s'inicia el 1469 quan el Consell General de la Ciutat autoritza els jurats perquè comencin les obres, i finalitza el 1481 amb el nomenament de Pere Compte i Joan Yvarra com a mestres d'obra. La segona etapa, de “construcció”, cal dividir-la en quatre fases –seguim el plantejament del professor Aldana Fernández–, la primera, entre 1482 i 1498, dirigida per Pere Compte i Joan Yvarra, es preparen els solars i s'alça la sala de contractació i la torre; també durant aquesta fase es construeix la capella: sabem que el febrer de 1486, Noffre Valls ja havia preparat les portes de fusta per a la capella, Pere Soler hi va posar el forrellat i els guarniments de ferro i el mateix Noffre Valls va muntar una bastida que els havia de permetre col·locar l'estructura que havia de sostenir la vidriera de la finestra tocant a la plaça del Mercat i, com hem assenyalat, el 28 de desembre de 1486 es compra una partida de pa d'or a Jaume Ortells per “daurar les claus e los evangelistes de la capella de la logia”; el 1496 es documenten els treballs de pavimentació de la capella i el 1497 es documenta la construcció de la coberta.²⁵⁰ El 6 de maig de 1499 se celebrava la primera missa.²⁵¹ La segona fase, entre 1498 i 1506, dirigida per Pere Comte en solitari, a causa de la mort del mestre de cases Yvarra, es construeixen les dues primeres plantes del pavelló del Consolat. La tercera fase, entre 1506 i 1533, dirigida per Joan Corbera, se centra en la construcció de la tercera planta del pavelló del Consolat; durant aquesta tercera fase, Casel rep l'encàrrec de dirigir l'obra escultòrica. La quarta fase, entre 1533 i 1548, dirigida per Joan Corbera i Domingo de Urriaga, inclou l'acabament de l'edifici i dels elements complementaris.²⁵²

Atès les dades cronològiques sobre la construcció de la llotja de València i un cop conjugades amb les notícies conegudes sobre Joan Casel, hem d'entendre que,

²⁴⁹ ALDANA FERNÁNDEZ, 1982, p. 14-16; ALDANA FERNÁNDEZ, 1985, p. 27; ALDANA FERNÁNDEZ, 1994, p. 48-58 i 61; YEGUAS, 2001, p. 56.

²⁵⁰ ALDANA FERNÁNDEZ, 1985, pp. 12, 14 i 24; RAMÍREZ, 1999, p. 80 i 82; RAMÍREZ, 2000, p. 36.

²⁵¹ RAMÍREZ, 1999, p. 84.

²⁵² ALDANA FERNÁNDEZ, 1974, p. 272; ALDANA FERNÁNDEZ, 1982, p. 8.

d'una banda, l'escultor alemany, va col·laborar durant les fases primera (1482-1498) i tercera (1506-1533) de la segona etapa, de "construcció", i que durant els primers anys de la segona fase (1498-1506) era absent. D'altra banda, l'historiador Aldana Fernández, atribueix a Casel les figures dels evangelistes que hi ha a les mènsules de la capella [figs. 78-80], així com la figura de Déu Pare que hi ha en un petit timpà de la porta d'accés a la capella [fig. 81].²⁵³ Atès que la construcció de la capella es va realitzar durant la primera fase (1482-1498), hem d'entendre que, si l'atribució d'Aldana Fernández que fa referència a les mènsules amb la representació dels quatre evangelistes que es conserven a la capella de la llotja, es pogués confirmar, Casel les hauria tallades abans del 1486, data en què es compra pa d'or per pintar-les, és a dir, abans del seu viatge a Barcelona. Les dates de la segona fase (1498-1506), en què recordem-ho, Casel era absent a València, efectivament coincideixen amb el viatge que Casel va fer a Barcelona (1498-1499).

2.3.2.2 La porta de l'Anunciació a la catedral de València: única obra documentada

Com ja hem assenyalat, durant les dates que coincideixen amb la primera fase de la construcció de la Llotja (1482-1498), Casel també és documentat a la catedral de València.²⁵⁴ El 2 de maig de 1497, és esmentat com a Joan Decasel, cobrant la feina feta a la porta de l'Anunciació [figs. 61-66], a la qual ja ens hem referit, i consta, que el mateix any, qualificat "d'entallador d'imatges", treballa també a la capella de *las Pertusas* de la mateixa catedral, tal i com ens indicava Sanchis Sivera.

Pel que fa a la porta de l'Anunciació de la catedral valenciana, cal assenyalar que l'Arxiu de la catedral es va canviar de lloc a finals del segle XVIII o principis del XIX; tots els documents, manuscrits, còdexs i llibres es van traslladar al nou arxiu que s'havia edificat sobre la sagristia. L'espai de l'antic arxiu es va aprofitar per instal·lar-hi el vestuari dels canonges, però va ser incendiat durant la guerra civil espanyola (1936-

²⁵³ ALDANA FERNÁNDEZ, 1982, p. 14-16; ALDANA FERNÁNDEZ, 1985, p. 27; ALDANA FERNÁNDEZ, 1994, p. 48,58 i 61; YEGUAS, 2001, p. 56.

²⁵⁴ Aldana Fernández sospita que el mateix equip que va treballar a la catedral va treballar també a la Llotja i també que Pere Compte podria haver estat relacionat amb confraries de constructors europees. ALDANA FERNÁNDEZ, 1974, p. 272 i nota 3. Vegeu també FALOMIR, 1996, p. 147.

1939). Passada la guerra, l'espai de l'antic arxiu es va restaurar i s'hi va instal·lar l'actual Museu de la Catedral. La porta gòtica, tallada per Joan Casel, comunica la capella del Sant Calze i les actuals instal·lacions del Museu de la Catedral.²⁵⁵ Es tracta d'un arc conopial trilobat inserit sota un guardapols rectilini amb les imatges de l'arcàngel Gabriel i la Mare de Déu situades als carcanyols; mereix destacar la figura de l'Esperit Sant i les ales de l'arcàngel, on s'ha treballat el plomatge amb molt d'interès i detall; els rostres de les figures, en canvi, ens remeten a les formes, ja caduques a finals del segle XV, de l'estil internacional, arrodonides i, en el cas de l'arcàngel, voltada d'una generosa cabellera arriçada. Hom ha vist en aquesta porta la influència germànica, probablement atès la riquesa que s'aprecia en els plecs representats als vestits que ostenten ambdues figures, l'arcàngel i la Mare de Déu, que recorden les formes septentrionals.²⁵⁶

2.3.2.3 El viatge de Casel a Barcelona

Coincidint amb les dates de la segona fase de construcció de la Llotja de València (1498-1506), en què, com ja hem assenyalat, Joan Casel és absent a la capital del Túria, el mestre alemany es trasllada a Barcelona. Efectivament, entre 1498 i 1499, Joan Casel apareix documentat paral·lelament treballant al cor de la catedral de Barcelona i al convent de la Mercè. A l'església dels frares mercedaris, es va comprometre a tallar gairebé a l'hora —els capítols se signen el gener i el setembre de 1498—, dues obres independents: d'una banda la talla de dues imatges que s'havien de col·locar al costat de l'altar major de l'església del convent, sant Raimon Nonat i sant Pere Ermengol, ambdós havien estat frares de l'orde.²⁵⁷ D'altra banda, Casel també va contractar dues

²⁵⁵ OÑATE, 1978, p. 25; CATALÁ GORGUES, 1983, p. 170; CHINER VIVES, SIMÓ CANTOS, 1983, p. 560.

²⁵⁶ JOSÉ I PITARCH, 1986, p. 235.

²⁵⁷ Sant Raimon Nonat: Va néixer al Portell (Segarra) el 1205, era conegut amb el sobrenom de "Non natus" (no nascut), perquè la seva mare va morir abans de parir-lo; segons la seva suposada biografia, el senyor de Cardona, parent seu, va haver de practicar la cesària a la seva mare ja cadàver. Va ingressar com a missioner a l'orde de la Mercè i va ser capturat pels pirates barbarescs que el van retenir com a ostatge a Algèria i el van martiritzar travessant els seus llavis amb un ferro roent, després li van passar un forrellat pels forats per impedir que pogués continuar predicant l'Evangeli. Segons la llegenda va rebre el sant viàtic de mans de Crist. Va morir al castell de Cardona el 1240 quan anava a Roma per ésser investit cardenal pel papa Gregori IX. Se'l representa vestit de cardenal i amb una custòdia per la seva devoció a

imatges més, sant Joan el Baptista i sant Joan l'Evangelista, destinades al retaule que hi havia a l'altar major de l'església.

Pel que fa a les imatges de Sant Raimon Nonat i Sant Pere Ermengol, sabem que el 16 de gener de 1499, el frare Joan d'Urgell, mestre general de l'orde de la Mercè de Barcelona, i Joan Casel "imaginaire", signen capítols per a la talla d'aquestes dues imatges, que segons el document havien de tenir nou pams de cana de Barcelona amb dosserets que havien d'arribar fins l'entaulament de les vidrieres que hi havia als costats del retaule major de l'església del convent. El mateix dia Casel firmava una àpoca de disset lliures, sis sous i vuit diners.²⁵⁸

En referència a les imatges de sant Joan el Baptista i sant Joan l'Evangelista, sabem que el 3 de setembre de 1498, el frare Joan d'Urgell i Joan Casel, citat com a *imaginarium theutonicum*, signaven els capítols per a la talla de dues imatges que s'havien de col·locar al costat del retaule major²⁵⁹ de l'església del convent de la Mercè de Barcelona. Pocs mesos després les imatges deuien estar enllestides, perquè el 31 de desembre de 1498 i el 7 de maig de 1499 Joan Casel signa les àpoques per valor de vint-i-sis lliures.²⁶⁰

Tanmateix, mentre que les imatges de sant Joan el Baptista i sant Joan l'Evangelista que havia de tallar per al retaule sembla que van ser finalment entregades als frares del convent —es conserven les àpoques—, les imatges dels sants Raimon Nonat i Pere Ermengol van haver de ser subcontractades per l'escultor, també alemany, Guillem d'Utrecht, perquè Casel només n'havia pogut tallar una quan, segons ens indiquen els documents conservats, va haver de retornar a València. El 20 de juny de

l'eucaristia. El seu culte se centrà al convent mercenari de Sant Nicolau del Portell, on es guardava el seu cos, i fou molt popularitzat per l'orde al llarg dels segles XV i XVI, fins que el papa Urbà VIII aprovà el culte el 1628. RÉAU, 1998 (1957), t. 2, vol. 5, p. 121; (GEC).

Sant Pere Ermengol: (1238-1304) Va néixer a Guàrdia dels Prats (Conca de Barberà). Estudià a Cervera i a Vic, i es dedicà durant algun temps al banditatge. El 1258 va ingressar a l'orde de la Mercè; va treballar en el rescats de presoners als regnes de Granada, Múrcia i a l'Alger, on s'oferí com a ostage. Considerat sant fou aprovat el seu culte el 1686, per Innocenci XI. (GEC).

²⁵⁸ GAZULLA, 1918, p. 38, AHPB, Pere Triter, 239/21, Manual 21, (1498-1499) Fitxes Madurell; YEGUAS, 2001, p. 55. Apèndix documental C, doc. 1.

²⁵⁹ Pere Duran, el 13 de juny de 1492, va contractar per cent trenta lliures la talla d'aquest retaule per al convent de la Mercè de Barcelona que posteriorment seria pintat per Antoni Marquès. SANPERE I MIQUEL, 1906, p. LIX i doc. XXXIX; GAZULLA, 1918, p. 37; MADURELL, 1943, I, 3, p. 40; ESPAÑOL, 2001, p. 314.

²⁶⁰ GAZULLA, 1918, p. 37-38, AHPB, Pere Triter, 239/20, Manual 20, 1498 (3 setembre 1498); Pere Triter, 239/21, Manual 21, 1498-1499, (31 desembre 1498); Pere Triter 239/22, Manual, 22, 1499 (7 maig 1499) Fitxes Madurell; YEGUAS, 2001, p. 55. Apèndix documental C, doc. 2.

1499, Joan Casel, *imaginarium*, subcontractava amb Guillem d'Utrecht, *Guillermun Duytrach*, l'acabament d'una imatge de fusta per a la mateixa església del convent de la Mercè i dos tabernacles; el 21 d'agost del mateix any, Guillem d'Utrecht signa àpoca.²⁶¹ El 9 de març de 1500 Guillem d'Utrecht, “imaginaire i habitant de Barcelona”, signa una altra àpoca pels dos tabernacles d'aquestes dues imatges, que, com ja hem indicat, havien de ser col·locades al costat de l'altar major de l'església del convent de la Mercè de Barcelona, d'acord amb els capítols signats el 20 de juny de l'any anterior.²⁶² Probablement, Joan Casel subcontractava amb Guillem d'Utrecht l'acabament d'aquesta imatge, perquè Joan Corbera ja l'havia reclamat de nou a València: recordem que posteriorment Casel es faria càrrec de la direcció de les tasques d'escultura de l'edifici de la llotja.

2.3.3 Joan Casel al cor de la catedral de Barcelona

Durant la seva estada a Barcelona entre el 1498 i 1499, paral·lelament als treballs contractats a l'església del convent de la Mercè, Joan Casel també va intervenir en la represa de les activitats al cor de la seu barcelonina. Interessa ara que novament ens situem en la marxa de les obres al cor de la catedral per entendre l'abast de la intervenció de Casel.

La història de la construcció del cor de la catedral de Barcelona és llarga i plena d'entrebancs i misteris, ningú no ho pot negar. Tanmateix sabem amb certesa que gairebé totes les intervencions importants que s'hi han fet han estat detalladament planificades i els prelats que les han comissionat ho han fet amb el desig de veure-les acabades. Des de la construcció de la cadira del bisbe en una data indeterminada suposadament a càrrec de Pere de Santjoan, fins la intervenció de Claudi Perret al rerecor de marbre, passant pel tancament del mur, el projecte de Sanglada i el seu equip, la intervenció de Bonafé —inclòs el concurs entre Joan Claperós i Macià Bonafé, probablement la gestió més pacientment rumiada per part del capítol—, així com també

²⁶¹ GAZULLA, 1918, p. 38, AHPB, Pere Triter, 238/22, Manual 22, 1499 (20 juny 1499) d'acord amb les fitxes inèdites de Madurell; DURAN SANPERE, 1955 p. 379. Durant Sanpere va publicar per primer cop que Guillem d'Utrecht va acabar les imatges que “Joan Frederic de Casel” havia deixat sense acabar, imprecisó que es repeteix a la bibliografia posterior, DALMASES/JOSÉ PITARCH, 1984, p. 252; Joan Yeguas assenyalava per primer cop, la font documental d'aquestes notícies, YEGUAS, 2001, p. 55.

²⁶² GAZULLA, 1918, p. 38, AHPB, Pere Triter, 239/23, Manual 23, 1499-1500, (9 març 1500) Fitxes Madurell; MADURELL, 1954, p. 164; YEGUAS, 2001, p. 56. Apèndix documental C, doc. 3.

el projecte dels pinacles a càrrec dels mestres alemanys Miquel Luch i Joan Frederic, i finalment el gran projecte d'acabament del rerecor sota la direcció de Bartolomé Ordóñez que s'allargaria, gairebé podríem dir que tràgicament, forçant la intervenció de Pedro Vilar i Claudi Perret, amb tots els entrebancs que aquest període també va comportar. En definitiva, i malgrat que aparentment, totes les intervencions que fan referència al cor de la catedral de Barcelona van ser acuradament planificades, n'hi ha una que va ser el resultat d'un imprevist: la nova construcció del grup de cadires "velles" del cor sobirà que eren al rerecor, o com diu el *Llibre de l'Obra*, "detras lo cor". Aquest sector de cadires, es van malmetre irreversiblement el dia dels Sants Innocents de 1479 i després de ser reparades en diverses ocasions, el 1499 van ser substituïdes per unes de noves construïdes per Daniel Rutart i Joan Casel amb la col·laboració d'Antoni Gomar.

2.3.3.1 El dia dels Sants Innocents

"Hom pot dir que avui [28 de desembre] començaven les anomenades llibertats de desembre, per efecte de les quals la gent es lliurava a llicències i llibertats de què durant la resta de l'any s'hauria avergonyit". Amb aquestes paraules Joan Amades ens comença a descriure la festa dels Sants Innocents al *Costumari Català*.²⁶³ Efectivament, a la catedral de Barcelona era costum molt arrelat celebrar aquesta festa de gresca i disbauxa elegint un bisbetó, el més petit i innocent dels escolanets, que exercia només durant el dia dels Sants Innocents.²⁶⁴ El nou bisbe elegit repartia càrrecs rellevants entre els seus companys. Sabem que havien elegit bisbetó les catedrals de Barcelona, Girona, Lleida, Perpinyà, Ciutat de Mallorca i València.

La festa s'iniciava la vigília dels Sants Innocents amb el cant del *Magnificat* quan en l'Evangeli el cor diu: *deposuit potentes de sede*, és a dir, desposseir els poderosos del seu lloc, i començava la gresca. Els sacerdots, monjos, frares, llecs i tota mena d'ordenats es disfressaven de maneres estranyes, a vegades àdhuc de dona, de

²⁶³ Joan AMADES, *Costumari Català*. El curs de l'any, Volum I, Hivern, Barcelona, 1982 (1959), Salvat Editores, S. A., Edicions 62, S.A., p. 217.

²⁶⁴ En el cas de les comunitats monacals s'elegia un abató. A Girona se seguia un costum similar i s'oposava al bisbetó l'abató de Sant Feliu, la qual cosa havia donat lloc a fortes disputes. En alguns llocs en què l'elecció era determinada per la mida de la mitra, la capa i l'anell del bisbe, tots els aspirants es reunien a la sala capitular i es provaven les tres peces, i a aquell a qui li anessin més bé restava elegit... per voluntat divina. AMADES, 1982, p. 226.

vegades girats al revés.²⁶⁵ El bisbetó seguit dels seus servents i dignataris, presidia la processó i algunes funcions del dia assegut en la cadira del bisbe, a més, el seu trànsit pel temple era solemnitzat amb toques d'orgue grotesques.²⁶⁶ També cantaven textos profans amb el to dels càntics sagrats. Al cor, en asseure's posaven els peus damunt de les banquetes, de manera que se'ls veiessin totes les cames.²⁶⁷

Una selecció de notícies recollides al *Costumari* de Joan Amades ens ajuda a fer-nos una idea de la importància d'aquesta festa a la ciutat de Barcelona. La notícia més antiga ens assabenta que el 23 de desembre de l'any 1271, el clavari del Consell de la Ciutat de Barcelona, va pagar deu sous "al bisbetó dels escolans de la escolania de la Seu, al qual per los dits honrats Consellers són estats atorgats donar graciosament per les messions per ell faedores per lo dit seu bisbat". L'any 1360, es va dictar una disposició per la qual es manava que no es portessin animals al claustre de la seu i que no s'hi fessin jocs deshonestes ni es tiressin coses pudents.²⁶⁸ La indumentària necessària per vestir el bisbetó adequadament per a la festa dels Sants Innocents també ens ha proporcionat algunes notícies interessants en el mateix sentit, l'any 1383 van ser "adobats el gremial i la capa del bisbetó"; el 1499, un sastre va fer un vestit pel bisbetó d'una capa vella, i el bisbe va cedir la "roba de grana" necessària per a fer-li una altra capa; posteriorment la capa fou folrada, segons consta en els llibres de comptes del bienni 1531-1533; cinc anys després fou comprat un barret, també de "grana", per al bisbetó, que va costar vuit sous; posteriorment es va adobar la crossa o bàcul, que va ser daurat més tard, per cinc creuats.²⁶⁹

²⁶⁵ AMADES, 1982, p. 219. Efectivament, a tot Europa va existir durant l'Edat mitjana el costum del *episcopus puerorum*, igualment a Catalunya a partir del segle XIV sorgí també aquesta tradició narratava que traduïa la visió burgesa del món i que s'oposava a la tradició trobadoresca. El *Sermó del bisbetó* era un poema en codolada de finals del segle XIV o de principis del XV. És una mostra del costum medieval d'elegir un escolà que fa de bisbe per un dia, el bisbetó. El poema conservat conté una divertida sàtira contra diversos estaments, els capellans, els frares, els menestrals i, especialment, les dones. RIQUER, (1964) 1984, pp. 258-264; AA.VV. 1983, p. 65.

²⁶⁶ AMADES, 1982, p. 228.

²⁶⁷ També se sap que antigament, a la catedral, celebraven un solemne Ofici a la capella dels Sants Innocents, conegut per la missa dels sords, en què, segons la veu popular, els oficiants cridaven molt més que de costum per tal que els sords poguessin sentir-los. AMADES, 1982, p. 248.

²⁶⁸ AMADES, 1982, pp. 225 i 227.

²⁶⁹ AMADES, 1982, p. 227-228.

No sabem fins quan va durar la festa del bisbetó a Barcelona. En la documentació de la catedral consta que l'any 1581 fou venuda a l'encant la cota de grana del petit personatge, perquè estava molt feta malbé, afegeix que se'n va treure una lliura i setze sous. Les ordinacions capitulars més antigues que ens són conegudes de la festa del bisbetó daten del 1524, del seu redactat es desprèn que la festa havia estat llicenciosa, perquè amb freqüència es diu que tots els actes que prescriu havien d'ésser fets amb la correcta serietat i respecte.²⁷⁰ El concili provincial de Barcelona de l'any 1566, va prohibir aquestes i d'altres representacions. L'any 1475, l'ardiaca de Besalú, Andreu Anfonzella, va proposar enèrgicament al capítol la supressió de la festa i d'altres abusos semblants, però va durar fins que es va prohibir, en un decret del vicari general del 24 de desembre de 1541, tota mena de representacions dins les esglésies.²⁷¹

La disbauxa que esdevenia cada any a la catedral de Barcelona el dia de la celebració de la festa dels Sants Innocents queda reflectida en quatre assentaments anotats al *Llibre de l'Obra*, corresponents als anys 1476, 1477, 1480 i 1481, fins ara inèdits. Les anotacions són especialment interessants perquè remarquen, d'una banda, el problema que esdevenia cada any per les mateixes dates durant la festa dels Sants Innocents, i que en definitiva consistia en aconseguir que durant la celebració no es malmetés cap element del cor a causa de la gresca incontrolada. D'altra, ens alerten puntualment vers una sèrie d'elements concrets del cor, és a dir, ens assabenten de l'existència d'un nombre indeterminat de pinacles abans de la intervenció dels mestres alemanys Miquel Luch i Joan Frederic, ¿quatre, com s'assenyala al contracte entre el capítol i Macià Bonafé del 10 de març de 1456? També s'evidencia l'existència d'un legender amb anterioritat a la intervenció d'Antoni Carbonell el 1499, i a més, s'esmenta la "trona hon se ligen las listons e respons" ¿A quina trona es refereix el *Llibre de l'Obra* quan fa referència a la "trona hon se ligen las listons e respons"? ¿era una altra trona diferent a la dels Evangelis construïda pel mestre Sanglada? A tot això cal sumar-hi l'evidència que les cadires del rerecor, les cadires "velles", es van malmetre greument el dia dels Sants Innocents de 1479.

²⁷⁰ AMADES, 1982, p. 228.

²⁷¹ Aquesta festa havia esdevingut molt important als segles XV i XVI, a Roma s'havia elegit el *Papa del boigs*, a París es celebrava *la cort dels miracles* i a Alemanya les *festes dels boigs* havien assolit molta importància, la Reforma i la Guerra dels Trenta anys les van acabar. AMADES, 1982, p. 226.

La primera anotació fa referència a una despesa que es fa perquè durant la festa es vigili el cor i no es malmeti res: “Dilluns lo primer de janer any MCCCCLXXVI donam al senyor en Truy e a mestre Johan Vasser que lo jorn dels ignocents guardaren la hun a la scala de la trona l'altra al cap de la scala del legender per que los fadrins no anasen sobre lo cor a fi que no guostasen²⁷² la trona ne los pinacles del cor hun sou”.²⁷³ Al cap d'un any trobem una anotació similar: “Disapte a XXVIII del dit [desembre 1477] donam a dos qui guordaren lo jorn dels ignosens que nangun no muntas a la trona e al lagender hun sou”.²⁷⁴ Segons que sembla, el dia de la festa dels Sants Innocents de l'any 1479, no es van prendre mesures preventives com s'havia fet anteriorment i la gresca es deuria descontrolar en algun moment de la celebració fins el punt que les cadires que des de feia alguns anys eren col·locades provisionalment “detras lo cor”, i que no havien deixat de ser objecte de reparacions, en van patir les conseqüències. Ens referim a les cadires que Pere Blasco, el maig de 1461, havia desclavat del cor i col·locat “detras lo cor” coincidint amb la intervenció de Macià Bonafé i que romanien fora del seu lloc des de feia més temps del que el capítol hauria volgut. La desfeta va haver de ser reparada pel fuster major de la seu, en aquells dies Antoni Carbonell, fill de Simó Carbonell: “Donam diumenge a II de janer [1480] a nan Carbonell mestre fuster per adobar les cadires qui stan detras lo cor les quals se sclafaren lo die dels ignoscents...”.²⁷⁵ L'escriidassada als “innocents escolans” deuria ser sonada. L'any següent es van col·locar unes portes, de forma provisional, amb l'objectiu de prevenir, un cop més, actuacions incontrolades, aquest cop però, tampoc es va poder evitar que es trenquessin una sèrie de bancs: “Diumenge a XXX del dit mes [desembre 1481] paguam al dit fuster per un jornal ab lo seu mosso que meteren en adobar la porta del portal qui munte a la trona hon se ligen las listons e respons. E axi mateix adobaren los banchs que se eren rompills lo jorn dels ignoscents VII sous. E mes paguam al germa del dit fuster per claus havie mesos en clavar las ditas portas solament per lo dit dia dels ignoscents

²⁷² Guostasen: (gastar) Devastar, destruir. Fer malbé, deteriorar, fer perdre la bondat. v. el *Diccionari català-valencià-balear*, dirigit per Antoni Maria Alcover i Francesc de Borja Moll. Vull expressar el meu agraïment a la Dra. Carme Batlle que em va indicar el significat d'aquest mot.

²⁷³ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1475-1477, fol. LXVv [Dates extraordinàries]

²⁷⁴ ACB, *Llibre de l'Obra* 1475-1477, fol. LXVIIv.

²⁷⁵ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1479-1480, fol. LXXVIr.

es per tot VII sous VI”.²⁷⁶ Al marge d’aquestes reparacions relacionades directament amb la festa dels Sants Innocents, l’any 1489, de forma més puntual, el legender va tornar a ser objecte de reparacions a càrrec d’Antoni Carbonell, fill de Simó Carbonell, “Dilluns a V de janer [1489] donam al dit Anthoni Carbonell per hun jornal a fet lo seu jove en adobar IIII banchs del cor e adobar la porta de la scala del legender”.²⁷⁷

Aquestes anotacions ens porten a replantejar tres qüestions referents a l’estructura del cor. ¿Existien dues trones, una per llegir els Evangelis, la del mestre Sanglada, i una altra per les “listons e respons”? i si existia, on era aquesta trona? Realment existia el legender abans de la intervenció d’Antoni Carbonell el 1499? i què va passar finalment amb les cadires que el fuster Pere Blasco havia col·locat “detras lo cor” el maig 1461 i que el 1479 es van “esclafar” durant celebració de la festa dels Sants Innocents?

2.3.3.2 La trona sobre el legender

Gràcies als estudis de Maria Rosa Terés sabem amb força detall el procés de construcció de la trona del mestre Pere Sanglada: el 1394 es dibuixa el projecte damunt d’una fusta d’alber, el 1396 es compra roure per construir-la i el 1403 ja era acabada. A més, la historiadora constata l’existència, fins poc abans de la seva construcció, d’unes trones portàtils que es muntaven i desmuntaven a conveniència de les celebracions litúrgiques.²⁷⁸ Posteriorment, la trona del mestre Sanglada també va ser reparada en repetides ocasions.²⁷⁹

²⁷⁶ ACB, *Llibre de l’Obra*, 1481-1483, fol. CXIIIv.

²⁷⁷ ACB, *Llibre de l’Obra*, 1487-1489, fol. Lv.

²⁷⁸ TERÉS, 1987, p. 51.

²⁷⁹ “Diumenge a XVIII^o de juny any demunt [1486] dit donam en Pere Riembau ferrer (...) per tres claus noves que feu ales bescambres e una a la scala de la trona e la porta que dona als mongos per que la tenguen tencade. ACB, *Llibre de l’Obra*, 1485-1487, fol. CXXI. “Item diumenge a XI de marc [1487] donam al mestre fuster Anthoni Carbonell e per ell en Berenguer Nadal fuster per mig jornal feu en adobar los banchs del cor a la porta de la trona del dit cor dos sous donchs”. ACB, *Llibre de l’Obra*, 1485-1487, fol. CXVIII. “Diumenge a XXX de desembre [1487] donam al dit Anthoni Carbonell per una pesa de melis abrada servi per tenir la rexa de la porta del cor III sous. E mes per hun banch de alber per tenir los peus lo qui sermona a ala qui diu la vengeli a la trona mayor III sous e per migh jornal per fer e metra a II banchs III petges II sous e per claus II diners son tot VIII sous II”. ACB, *Llibre de l’Obra*, 1485-1487, fol. XXXXVIIIr. “Dilluns a IIII [juny 1509] donam Anthoni Carbonell manor de dies fuster per dos mitgs jornals per adobar los pasatgadors del cor e per fer una porta al armari de les fonts e per fer

Això no obstant, les anotacions al *Llibre de l'Obra* evidencien l'existència d'una segona trona, a més de la de Sanglada, situada sobre el portal del rerecor. A aquesta segona trona, hi pujaven els lectors per llegir les lliçons dels nocturns i de les matines.²⁸⁰ Sovint, com la resta dels elements del cor, la trona de les lliçons havia estat objecte de reparacions que han quedat registrades al *Llibre de l'Obra*: “Dit dia [10 novembre 1476] li donam [Anthoni Carbonell] per migh jornal que avia fet e per fusta que avia mesa per antravar les dues troncs quatra sous”.²⁸¹ Una nova anotació del 28 de gener de 1481 ens assabenta d'una operació similar: “Diumenge a XXVIII de janer any LXXXI donam al dit fuster [Anthoni Carbonell] per mig jornal mes en adobar la trona de les liçons e la trona de legir e lo faristol qui finex per les capelles a raho de quatra sous e per sis diners de claus...”²⁸² En algunes ocasions no s'especifica a quina trona es fa referència, com per exemple una despesa de dos sous i mig per pagar al ferrer “per una clau per la trona”.²⁸³ Una nova anotació a la qual ja ens hem referit en parlar de la festa dels Sants Innocents del 30 de desembre de 1481 es torna a insistir en la “trona hon se ligen las listons e respons”.

S'ha assenyalat que el mur de tancament del rerecor i les escales que permeten accedir al legender sobre el rerecor van ser construïdes entre 1497 i 1500 per Mateu Capdevila, aleshores mestre major de la catedral, i que tota l'estructura de fusta va ser construïda sota les ordres d'Antoni Carbonell, fill de Simó Carbonell. A més, la primitiva porta, que hauria estat tancada amb una reixa i presidida amb la imatge de Jesucrist seria substituïda per una altra entrada similar a l'actual durant aquestes dates.²⁸⁴ Tanmateix, l'anàlisi de la documentació ens permet suposar que una primitiva estructura del legender que ara podem contemplar *in situ* al rerecor de la catedral de Barcelona ja era construïda com a mínim des de l'època de les intervencions de Macià Bonafé, i potser anteriorment. Així mateix, la porta, perfectament encaixada en la resta

hun anserat al Capitol per fusta e mans e plenar e posar la trona dels sermons a la coresma per tot li donam trenta e quatre sous. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1509-1511, fol. XXXVr.

²⁸⁰ FÀBREGA, 1978, p. 53.

²⁸¹ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1475-1477, fol. XXXXVIIIv.

²⁸² ACB, *Llibre de l'Obra*, 1479-1481, fol. LXXVIv.

²⁸³ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1477-1479, [agost 1478] fol. LVIIv [Dates de ferrer e courer].

²⁸⁴ CARBONELL, 2000, p. 186.

de l'estructura, amb un arc molt rebaixat amb els brancals serrats, ja deuria formar part del primitiu legender, ampliat el 1499 per Mateu Capdevila i Antoni Carbonell. A banda de la documentació, aquesta qüestió també es dedueix dels brancals d'aquest portal, a l'interior del cor, en què hi podem observar, en forma de mènsules, el bust de dues dames vestides a la moda cortesana, amb generosos escots i collarets, que ostenten, cadascuna d'elles, un escut amb l'heràldica de la catedral. L'estil d'aquestes mènsules ens suggereix els millors moments del corrent internacional a Catalunya i la intervenció al cor de la catedral del mestre Sanglada i el seu taller.

Els problemes al legender a causa de la dificultat que suposava preservar-lo d'accions incontrolables, especialment el dia dels Sants Innocents, deuria obligar al capítol a prendre una decisió definitiva. El professor Marià Carbonell ja ens ha assabentat amb força detall de la construcció de la tribuna del rerecor i de la intervenció del mestre de cases Mateu Capdevila i el fuster major Antoni Carbonell, fill de Simó Carbonell entre el 1499 i el 1501.²⁸⁵ Nosaltres volem afegir alguna notícia més amb l'objectiu que ens ajudin a entendre amb més detall l'abast de les feines realitzades en l'acabament del legender, l'estructura del qual ja existia anteriorment. El 20 de febrer de 1499 es paguen vint lliures a Antoni Carbonell, fill de Simó Carbonell, per la trona i les baranes del legender i folrar les escales.²⁸⁶ Així mateix, el 30 de març de 1499 es registra una despesa de vuit lliures al ferrer Pere Riambau “per frantisses e tancadures per les portes e per qualsevol altre ferramenta han servit per les baranes del legender e per qualsevol ferramenta presa de (...) fins la present jornada”.²⁸⁷ El juliol del mateix any es paguen deu lliures més a Anthoni Carbonell per tot el que se li devia per “la porta del cor e portelles e per fer lo banch sobre lo legender en que stan los libres”.²⁸⁸ També van col·laborar en la modificació del legender el fill d'Antoni Carbonell, Antoni

²⁸⁵ CARBONELL, 2000, p. 186. CARBONELL, 2000-2001, p. 124.

²⁸⁶ “...per lo preu fet de la trona e baranes del legender e folrar les scales e enlistonar e formar los portallers segons fouch concordat present los honorables mossen Anthoni Codo e mossen Johan Busquets canonges de la present Seu e obrers majors vint lliures”. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1497-1499, fol. XXXXv. Notícia publicada parcialment per CARBONELL, 2000-2001, p. 124, nota 48, al foli 39v hi podem trobar els pagaments de fusta als germans d'Antoni Carbonell, tal i com indica Marià Carbonell.

²⁸⁷ Llibre de l'Obra 1497-1499, fol. XXXXVIr. “Item donam [30 març 1499] al senyor en Franci Miro ferreter per tres cana e miga de plom han servit per encastar una pesa de ferro en lo portal del cor a raho de XII sous cana per tot trenta nou sous tres diners”. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1497-1499, fol. XXXXVIr.

²⁸⁸ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1499-1501, fol. XXXV, nota publicada per Carbonell, 2000-2001, p. 124.

Carbonell “menor de dies”, que va fer les portes,²⁸⁹ i en el subministrament de fusta Galceran²⁹⁰ i Climent,²⁹¹ fills de Simó Carbonell. Passats uns anys trobem un darrer assentament que fa referència al legender, “diumenge lo primer[setembre 1504] donam an Pere Bofill ferrer per adobar hun pany que es en la huna de las portas que puyen al legender tres sous”.²⁹² Volem insistir, a més, que la documentació que hem analitzat, de l’any 1499, puntualitza que els pagaments són per les baranes, les portes i folrar les escales, hem d’entendre doncs que la resta del legender ja era construït anteriorment.

2.3.3.3 El tancat del cor al cantó del presbiteri

Si el rerecor era tancat amb un primitiu legender que es va modificar el 1499 per adequar-lo a les dificultats que suposaven algunes celebracions, quin tipus de tanca hi havia al cantó de l’altar major? El mateix any que es modificava el legender es va pagar un sòcol i dues testeres de pedra amb l’heràldica del bisbe Pere Garcia,²⁹³ i que posteriorment Antoni Carbonell, nét de Simó Carbonell, folrava de fusta.²⁹⁴ Però i anteriorment al 1499? Un cop més el *Llibre de l’Obra* ens proporciona unes poques anotacions que ens serveixen per suggerir unes tímides pinzellades al respecte. Aquestes anotacions ens parlen d’un reixat de fusta que, precisament per ser de fusta,

²⁸⁹ “Donam [juliol 1500] an Anthoni Carbonell menor de dies setze lliures tres sous per obrar les portes que munten al legender e per obrar nou banchs que stan en torn lo altar...”, ACB, *Llibre de l’Obra*, 1499-1501, fol. XXXVv.

²⁹⁰ “Diumenge a XXII [decembre 1499] donam an Galceran Carbonell fuster per taules de alber an servit per les portas que perya son al lagander trenta e tres sous avie albara en cart LX”, ACB, *Llibre de l’Obra*, 1499-1501, fol. XXXVv.

²⁹¹ “Donam an [juliol 1500] Climent Carbonell fuster per fusta presa de ell la qual ha servit per les portas de les scales del legender e per dos banchs en torn lo altar...”, ACB, *Llibre de l’Obra*, 1499-1501, fol. XXXVIr.

²⁹² ACB, *Llibre de l’Obra*, 1503-1505, fol. LIIIv.

²⁹³ MAS, 1916, p. 26; AINAUD, 1949, p. 57-58. FÀBREGA, 1978, p. 51. TERÉS, 1987, p. 24. BESERAN, 1990, p. 184. CARBONELL, 2000-2001, pp. 123-124, vegeu especialment la nota 46. Pere Garcia va ser bisbe de Barcelona entre 1490 i 1505. Per la coincidència de dates el sòcol i les testeres de pedra han estat atribuïdes a l’escultor Daniel Rutart.

²⁹⁴ “Donam [25 octubre 1500] an Raphael Porcell ferrer per punxes e claus presa per folrar los padrisos del cor sis sous sinch diners”. ACB, *Llibre de l’Obra*, 1499-1501, fol. XXXXII. “Donam an Anthoni Carbonell fuster manor de dies per V jornals de ell a raho de IIII sous jornal XX sous e per V jornals de I jove a raho de III sous VI: XVII sous VI an servit per folrar los pedrisos devant lo cor es tot trenta set sous sis diners a VI de satembre any MDI”.ACB, *Llibre de l’Obra*, 1499-1501, fol. XXXVIIr. CARBONELL, 2000-2001, 125, nota 50.

necessitaven sovint ser reparat. Pere Blasco, fuster major de la seu ho havia fet en més d'una ocasió l'any 1462.²⁹⁵ Aquest reixat, a més deuria tenir portes practicables, ja esmentades el 1423,²⁹⁶ que també havien necessitat més d'una reparació. Antoni Carbonell, fill de Simó Carbonell, va succeir en la mateixa tasca a Pere Blasco i el 17 d'agost de 1477 el trobem cobrant un jornal “d'ell e lo seu mosso set sous fouch per adobar les portas del reixat del cor e hun diner de claus”.²⁹⁷ Al marge de les reparacions puntuals, trobem una altra anotació que ens fa pensar que el 1487 es va afegir una peça obrada, que servís per reforçar un reixat que esdevenia cada cop menys consistent: “Diumenge a XXX de desembre [1487] donam al dit Anthoni Carbonell per una pesa de melis obrada servi per tenir la rexa de la porta del cor III sous”.²⁹⁸ El gener de 1492 ens trobem, excepcionalment, Antoni Carbonell, pare i fill, treballant plegats, justament a les reixes del cor: “diumenge a XXII de janer donam al dit Anthoni Carbonell (...) per hun altre jornal per el e son fill per metra hun puntal e adobar las rexes de fusta del cor altres IIII sous son per tot VIII sous e per son fill II sous e per lo puntal II sous es per tot XII sous”.²⁹⁹ El 7 d'agost de 1496 trobem una altra anotació en el mateix sentit, “donam al dit Carbonel (...) per II bordons boxellats per la rexa del cor per fusta e mans IIII sous. E mes per huna pessa de gingoller de X pallms de larch per reformar la porta de la rexa del cor entra fusta e mans VIII sous”.³⁰⁰

Probablement, les contínues reparacions que s'havien de fer en les reixes del cor van portar al capítol a plantejar-se la possibilitat de canviar-les per unes de ferro, i amb aquesta intenció, el juliol de 1498, es va demanar, a l'argenter Esteve Dalmau, una “mostra en paper ab algunes stories per les rexes feyedores en la entrade del cor de la present

²⁹⁵ “Item lo die mateix [16 abril 1462] pagam en P[ere] Blascho per migh jorn que mes en clavar los claus en lo reixat del cor a raho de IIII sous lo jorn”. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1461-1463, fol. CXXIIr. “Item a VI de juny dit any [1462] pagam en P[ere] Blacho per sinch jorns que mes en adobar les rexes de fust del cor e adobar banchs e mestre petges a raho de IIII sous lo jorn. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1461-1463, fol. CXXIIv.

²⁹⁶ [23 maig 1423] “...atornar les portes e altres coses ço es la croera e les portes del cor”. CARRERAS CANDI, 1913-1914, p. 308, nota 458.

²⁹⁷ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1477-1479, fol. LIIIr.

²⁹⁸ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1485-1487, fol. XXXXVIIIr.

²⁹⁹ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1491-1493, fol. XXXXIV.

³⁰⁰ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1497-1499, fol. LVIIIr.

sglesia”.³⁰¹ Però segons que sembla, aquestes reixes no es va arribar a fer mai, potser finalment el capítol es va decidir pel sòcol i les testeres de pedra que ara podem contemplar, construïdes només al cap d’un any.³⁰²

2.3.3.4 Les cadires del rerecor sobirà

De la lectura del contracte entre el capítol de la catedral de Barcelona i Macià Bonafé, del 10 de març de 1456, Maria Rosa Terés va deduir que les cadires del cor sobirà paral·leles al rerecor, és a dir, les que miren cap a l’altar major, són obra de Macià Bonafé. Ho corroborava l’estil més avançat que presenten aquestes cadires i que es constata especialment en les misericòrdies, que s’allunyen sensiblement de la manera de fer del mestre Pere Sanglada i del seu taller.³⁰³ Tanmateix, com ja ha assenyalat el professor Carbonell, el problema no està del tot resolt, especialment davant l’evidència de les intervencions realitzades el 1499.³⁰⁴ Una nova revisió dels documents ens assabenta que aquest sector de cadires va ser realitzat per Antoni Carbonell, fill de Simó Carbonell, amb la col·laboració d’un “obrer de talla”, Antoni Gomar i dos imaginaires més, Daniel Rutart i Joan Casel.

Ja hem assenyalat que el mestre Miquel Luch s’havia fet càrrec de les cadires que havien quedat inacabades durant el període d’activitat de Macià Bonafé, però el mestre alemany es va ocupar principalment de les cadires iniciades pel mestre Bonafé que eren en una capella del claustre destinades al cor jussà, no hi ha indicis que en cap moment es fessin cadires noves, ni tan sols les que s’havien malmès durant la festa dels Sants Innocents de 1479 que, com ja hem vist, Antoni Carbonell, fill de Simó Carbonell i, per aquelles dates, fuster major de la seu, en va haver de reparar els desperfectes en repetides ocasions.

³⁰¹ ACB, *Llibre de l’Obra*, 1497-1499, fol. XXXXIIIv. CARBONELL, 2000, p. 186. CARBONELL, 2000-2001, p. 124.

³⁰² El mes d’octubre de 1523 el rellotger Andreu Borgonyó cobrava sis lliures per fer, a casa de l’ardiacà Lluís Desplà, la traça d’una reixa de ferro destinada al cor. “...sis lliures a mestre Andres Borgonyo rellotger per los jornals a mesos en fer la mostra de la rexa de ferro voliem fer per lo cor la qual mostra se feu en la sala del senyor ardiaqua Despla...” CARBONELL, 2000, p. 186. CARBONELL, 2000-2001, p. 146.

³⁰³ TERÉS, 1986, p. 68. TERÉS, 1987, p. 23.

³⁰⁴ CARBONELL, 2000, p. 184.

Quan es decideix, el 1499, completar el legender, el capítol se'n deuria adonar de la inconsistència d'aquest grup de cadires; probablement el fet de tocar l'estructura del legender deuria afectar-les de tal manera que deuria resultar del tot impossible tornar-les a reparar i aleshores es va decidir fer-les noves. La decisió de realitzar cadires noves pel rerecor cal associar-la a la construcció dels nous elements que havien de configurar el nou legender, les escales, les baranes i les portes principalment, però també es van haver de fer noves perquè havien patit molts desperfectes des que es van construir, especialment a causa de les festes dels Sants Innocents. La dificultat de tal empresa, fer un grup de cadires noves, no podia córrer a càrrec d'Antoni Carbonell ni tan sols del seu fill, aleshores massa jove per comprometre's en una obra de talla delicada, malgrat que posteriorment tindria l'oportunitat de demostrar les seves habilitats com a escultor, al mateix cor, al costat de Bartolomé Ordóñez. Per un projecte com aquest, fer un grup de cadires noves, calia cercar els serveis d'un imagineire. El *Llibre de l'Obra* ens revela tres noms claus relacionats amb les cadires noves: Antoni Gomar, Daniel Rutart i Joan Casel.

En primer lloc Antoni Gomar,³⁰⁵ qualificat com a “obrer de talla”, el 20 de febrer de 1499 cobrava sis sous per “fer fulles e quatre recolsadors de les cadires superiors e prepara algunes altres fulles”.³⁰⁶ Antoni Gomar era fill de Francí Gomar, de la nissaga dels Gomar, mestres d'obra i escultors, procedents de Vimbodí, que s'havien especialitzat en la construcció de cadires de cor.³⁰⁷ La nissaga sembla que compta amb

³⁰⁵ CARBONELL, 2000-2001, p. 124, nota 47. L'historiador ja publica la notícia en el seu article. Francesc Gomar, va tallar el cor de la catedral de Tarragona, ajudat pel seu fill Antoni, DURAN SANPERE, 1955, p. 380. Sobre la nissaga dels Gomar, ESPAÑOL, 2001, p. 288, 290, 308, Francí Gomar va contractar el 1443 el marc del retaule dels Consellers [fig. 67], va donar a conèixer la notícia PUIGGARÍ, 1880, p. 283-284. La va publicar SANPERE MIQUEL, 1906, p. 238. FITÉ, 2001, p. 559-572; DURAN SANPERE, 1955, pàg, 380.

³⁰⁶ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1497-1499, fol. XXXXr.

³⁰⁷ Els Gomar, entre 1424 i 1430 havien col·laborat en la construcció de les cadires del cor de Poblet, sota la direcció de Bartomeu Cervera. v. ESPAÑOL, 1998-1999, p. 99. El 1435, Antoni Gomar *ymaginarius civis Tarraconensis* i la seva esposa Agnès apareixen documentats en una acta notarial en què es nomena al seu germà Joan Gomar, mercader de Balaguer, procurador per al cobrament d'unes quantitats endeutades a l'apotecari Pere Oller. Estan documentats a Barcelona el 1443 en la construcció del marc del retaule de la *Verge dels Consellers* que Lluís Dalmau va pintar per a la capella del Consell de Cent [fig. 67]. A més, Antoni i Francí Gomar, germans, van intervenir en la construcció del cor de la seu Saragossa entre 1445 i 1456. v. CAPDEVILA, 1934, p. 18 i 108; FITÉ, 2001, p. 561. També van intervenir en la construcció del cor de la catedral de Tarragona, entre 1479 i 1489. El primer de maig de 1478, per iniciativa del arquebisbe Pere de Urrea, Francesc Gomar contractava el cor de la catedral de Tarragona, que s'havia de fer amb fusta de roure de Flandes per un import pactat de 50.000 sous. L'abril de 1479,

tres germans, Joan,³⁰⁸ Antoni³⁰⁹ i Francí,³¹⁰ probablement fills de Bartomeu Gomar,³¹¹ mestre de cases documentat a Barcelona el 1401, i un fill d'en Francí, que també es deia Antoni. Aquest Antoni, pertanyent a la tercera generació dels Gomar és amb tota probabilitat l'Antoni Gomar documentat al cor de la catedral de Barcelona el 1499. La intervenció dels Gomar als cors de Poblet, Saragossa, Tarragona,³¹² Lleida i al Castelnuovo de Nàpols ens indica que eren experts en aquest tipus de feina. De tota l'activitat coneguda dels Gomar ens interessa remarcar que a partir de 1484 Antoni Gomar, fill de Francí, treballa al cor de la catedral de Tarragona; així mateix, Francí Gomar i el seu fill Antoni es van incorporar a l'obra de la seu de Lleida el 1490.

Poca cosa més sabem sobre aquest escultor barceloní, el 20 d'agost de 1507, el tornarem a trobar a Barcelona, aquest cop qualificat de *ymaginarium civis Barchinone*, cobrant quinze lliures i deu sous de mans de Poncio Salamo, beneficiat de la seu de Barcelona, per una sentència arbitral que el document no especifica.³¹³ Plantegem la possibilitat que Antoni Gomar fos un col·laborador habitual del taller de Pere Torrent, atès que el 15 de març de 1508, en el contracte on es capitulen les condicions referents a la construcció del retaule per a l'altar major de l'església parroquial de santa Maria del

Francí entregava tres cadires (una d'elles amb acompanyada d'una mostra similar a les cadires del cor de Saragossa) i es van revisar els pactes establerts en el moment de la signatura del contracte, el resultat va ser que el preu de l'obra es va incrementar en 15.000 sous. Del 10 de desembre de 1479 es conserva una àpoca signada per Francesc Gomar, *magister cori*. CAPDEVILA, 1934, p. 18; FITÉ LLEVOT, 2001, p. 561-563. Cal dir que tant el cor de la catedral de Tarragona com el de Lleida es va demanar que es fessin prenent com a model el de la catedral de Saragossa. Sembla que paral·lelament a les obres del cor de la catedral de Saragossa, entre el 1451 i el 1453, els Gomar també van intervenir en el cor per a la capella del castell-palau Castelnuovo, a Nàpols. LLOMPART, 1973, p. 93, nota 30; ESPAÑOL 1998-1999, p. 100; ESPAÑOL, 2001, p. 317.

³⁰⁸ Joan Gomar sembla que era mercader de Balaguer, ha estat relacionat amb un pagament adeudat per Dalmau de Mur sobre el retaule de Santa Tecla de Tarragona de Pere Joan, arran d'un document datat el 19 de març de 1440. JANKE, 1998, p. 419, nota 11; FITÉ, 2001, p. 562.

³⁰⁹ Antoni Gomar i la seva esposa sabem que el 3 d'octubre de 1435 nomenaven procurador precisament aquest germà seu, Joan, per cobrar uns diners i el 1442 compraven una casa a Tarragona; ESPAÑOL, 2001, p. 308.

³¹⁰ La primera notícia és del 26 de novembre de 1441, estava casat amb Aldonça çà Fàbrega i ja deuria residir a Barcelona, ESPAÑOL, 2001, p. 308.

³¹¹ L'any 1401, es documenta a Barcelona un mestre de cases anomenat Bartomeu Gomar que tal vegada podria tractar-se de l'avi de l'Antoni Gomar que ara ens ocupa, és a dir, actiu al cor de la catedral de Barcelona el 1499. MADURELL, 1949, doc. 129, p. 136.

³¹² Els cors de Saragossa i Tarragona encara es conserven.

³¹³ AHPB, Pere Pasqual, Manual 1506-1508, 191-20, (fitxes Madurell). En aquest document s'anota Anthoni Gomar.

Pi, s'adverteix que el retaule seria revisat per Climent Carbonell, per part dels obrers de la parròquia, i per Antoni Gomar per l'altra part, és a dir, per part de Torrent i els seus socis.³¹⁴

En la construcció de les noves cadires per al cor de la catedral de Barcelona trobem també pagaments a Daniel Rutart, qualificat com a *ymaginayre*, cobrant disset lliures “en paga porrata de la cantitat a ell deguda per obrar part de les cadires so es mitgans durments capitells e altres obres de talla”.³¹⁵ I encara, dinou lliures quatre sous més, per “obra de ymages VIII citis de les cadires superiors del cor fetes novament a raho de XXXXVIII sous lo citi”.³¹⁶

La presència documentada de Daniel Rutart treballant al cor de la catedral de Barcelona entre el 1499 i 1500 ha suggerit als historiadors que probablement l'escultor també deuria executar l'obra de pedra del sòcol i de les dues mampares amb els escuts del bisbe Pere Garcia situades al cap del cor, segons el projecte de Pere Alemany i Bartomeu Pons.³¹⁷ Hom ha partit d'aquesta suposició per atribuir-li, a més, el calat flamíger de la barana de l'escala que puja a la trona del cor de la catedral barcelonina, així com també els pinacles i les fulles, atès el dibuix que s'hi aprecia, molt proper al del relleu que es distingeix al llarg de tot el sòcol del cap del cor.³¹⁸ Paral·lelament, la bibliografia ha suggerit també que Daniel Rutart podria haver treballat en el retaule de santa Maria Magdalena del monestir de Santes Creus atès que en la talla de l'estructura d'aquest retaule hi va intervenir un Daniel Renard que es podria identificar amb Daniel

³¹⁴ Pere Torrent es va associar amb Jaume Llobet i Pere Roig per construir el retaule per a l'altar major de l'església parroquial de Santa Maria del Pi de Barcelona [15 de març de 1508]. Jaume Llobet i Pere Roig van contractar, el 14 de gener del 1508 la construcció del cor de l'església parroquial de Santa Maria del Pi. MADURELL, 1946, IV, 1-2, pp. 61-62 i nota 342.

³¹⁵ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1497-1499, fol. XXXXv. CARBONELL, 2000-2001, p. 124, nota 47.

³¹⁶ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1497-1499, fol. XXXXv. CARBONELL, 2000-2001, p. 124, nota 47. A les anotacions anteriors en podem afegir dues més: [Desembre 1499] “Disapte a XXI donam a mestre Daniel Rutart ymaginayre per obrat de ymatges dos citis de les cadiras superiors de la present esglesia ço es dos ducats per cascun siti es per tot quatre lliures setze sous”. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1499-1501, fol. XXXVv. Nota publicada per MAS, 1913, p. 119. “Diluns a XXVII de juliol any dit MD donam an Daniel Rutart ymaginayre ha compliment de les obres que ha fetes en lo cor de la present Seu a XI per imatges en los mitgans de les cadires e en los dorments e sinc en lo present die set lliures”, ACB, *Llibre de l'Obra*, 1499-1501, fol. XXXVIr.

³¹⁷ AINAUD, 1949, pàg. 57; GARRIGA, 1986, p. 38 i 43.

³¹⁸ BESERAN, 1990, p. 184.

Rutart. En aquest sentit, cal tenir present que Joan de Borgonya, cap a finals del 1518, va pintar els senyals heràldics de l'Orde del Toisó d'Or als respatlles de les cadires altes del cor de la catedral de Barcelona i que pocs abans (1501) també va pintar el retaule de Santes Creus. Potser Borgonya i Rutart van coincidir a Santes Creus si realment Renard i Rutart són la mateixa persona.³¹⁹ Tanmateix, no disposem de prou notícies que ens permetin anar més enllà de les suposicions.

Joan Casel també va intervenir en les obres del cor juntament amb Antoni Gomar i Daniel Rutart. Efectivament, l'anàlisi estilística de les misericòrdies de les cadires situades al rerecor de la catedral barcelonina ens revela la mà de, com a mínim, dos escultors qualificats.³²⁰ Antoni Carbonell, nét de Simó Carbonell, havia col·laborat en la construcció d'aquestes cadires, però probablement en qualitat de fuster,³²¹ Antoni Guomar, "obrer de talla", simplement es va encarregar de la decoració vegetal i Daniel Rutart, com diem, no sembla que treballés sol en les misericòrdies. El mateix mes de febrer de 1499 Joan Casel qualificat com a "ymaginayre" cobra per fer les "ymages a lun citi de cadira que ha servit per la cadira al costat de la episcopal".³²²

Això no obstant, actualment, cap de les misericòrdies que hi ha al costat de la cadira del bisbe es pot considerar de finals del segle XV, ambdues misericòrdies cal datar-les de finals del segle XIV, la qual cosa ens indica que en un moment indeterminat, com a mínim una d'elles es va canviar de lloc, probablement coincidint amb alguna restauració posterior. El canvi d'emplaçament d'aquesta misericòrdia, originàriament al costat de la cadira del bisbe, potser estaria relacionat amb l'autorització del 21 de juny de 1619 segons la qual, se suprimien dues cadires per banda del cadiat alt per fer recular tot el rerecor;³²³ o tal vegada cal relacionar-ho amb

³¹⁹ MATA, 1997, p. 56; CARBONELL, 2000-2001, p. 124, nota 47.

³²⁰ Aquesta qüestió ja havia estat advertida per Maria Rosa TERÉS, 1986, p. 72.

³²¹ "Item donam [febrer 1499] al dit Anthoni Carbonell menor per los jornals de ell a raho de IIII sous jornal per obrar set citis de les cadires e per (...) jornals fets per la dita obra a raho de VI sous VI lo jornal entre ell e lo mosso es per tot tres lliures dotze sous", ACB, *Llibre de l'Obra*, 1497-1499, fol. XXXXr.

³²² ACB, *Llibre de l'Obra*, 1497-1499, fol. XXXXr. MAS, 1913, p. 119. CARBONELL, 2000-2001, p. 124, nota 47.

³²³ AINAUD DE LASARTE, 1949, p. 58. CARBONELL, 2000-2001, p. 139. BOSCH, 2000-2001, p. 166.

la restauració que va dur a terme el canonge Vilar el 1748 perquè el capítol havia advertit que faltaven “moltas pessas de escoltura, que deuen referse”, una restauració que s’entreveu important, perquè va generar despeses per valor de quatre-centes cinquanta-dues lliures.³²⁴

Hem d’insistir en què al marge dels documents i de les intervencions d’Antoni Gomar a les cadires del cor de la catedral de Barcelona que es deurién limitar a detalls ornamentals i secundaris, al conjunt de les misericòrdies que actualment formen el rerecor hi podem distingir les mans de dos mestres o potser més. Resumint, atès els documents sabem que Daniel Rutart va cobrar per vuit misericòrdies destinades al rerecor i Joan Casel una més destinada a una de les cadires que flanquegen la cadira del bisbe i que ara per ara no podem identificar.

L’anàlisi estilística ens indica que un primer escultor imaginari seria l’autor de la misericòrdia on es representa Daniel a la fosa dels lleons [fig. 69] on hi podem apreciar un treball minuciós i ric dels plegats dels vestits de tots tres personatges representats, així com també dels cabells i dels lleons que envolten la figura de Daniel; aquest treball ric i minuciós el tornem a apreciar en els lleons que es representen en una altra misericòrdia molt propera en què una lleona alleta les seves cries [fig. 70]. De la misericòrdia de Daniel cal destacar també les mans d’Habacuc i de l’àngel que li ordena alimentar l’heroi bíblic assenyalant-lo amb el dit, molt properes a les mans tallades en les imatges al·legòriques de l’Antic i del Nou Testament [fig. 72]. Igualment, cal destacar la postura dels personatges que es representen dempeus, tant a l’escena de Daniel com a les al·legories de l’Antic i del Nou Testament, lleugerament arquejats, amb les espatlles i el cap enrere i el ventre avançat: podem apreciar aquest posat en la figura d’Habacuc, portador d’un cistell amb menjar per Daniel i en l’Àngel, així com també en els dos personatges, probablement femenins, que flanquegen l’escena de l’Antic i del Nou Testament, o bé en els dos diaques que igualment complementen una escena d’una altra misericòrdia on sembla que s’hi representa la intervenció d’una dona en un exorcisme [fig. 73].³²⁵

La comparació d’aquest grup de misericòrdies amb el portal de l’*Anunciació* de Joan Casel a la catedral de València [figs. 61-66] és difícil i arriscada, especialment

³²⁴ GARRIGA, 2000, p. 142. CARBONELL, 2000, p. 187.

³²⁵ TERÉS, 1986, pp. 77-79.

perquè ens atrevim a comparar peces tallades amb materials diferents, alabastre en el cas de l'*Anunciació* i fusta de roure en el cas de les misericòrdies. Tanmateix, en ambdues obres hi podem apreciar la mateixa riquesa en els plecs dels vestits i en l'*Anunciació* de la catedral de València, encara que menys accentuada, la mateixa postura dels personatges, espatlles i cap enrere i ventre avançat formant un arc, malgrat que ni la Mare de Déu ni l'arcàngel no romanen dempeus com les figures representades a les misericòrdies del cor de la catedral de Barcelona, per les pròpies exigències del tema representat. Cal, doncs identificar Joan Casel com l'artífex responsable d'aquest grup de misericòrdies, ens referim especialment a l'escena de Daniel i a la lleona que allesta les seves cries, a la intervenció d'una dona en una escena d'exorcisme, i l'Antic i el Nou Testament, així com també l'escenificació d'una baralla matrimonial [fig. 76] i tal vegada l'escena de camperols [fig. 68].

Un altre escultor amb un estil més senzill, plegats rectes i poc abundosos, seria l'autor de la misericòrdia on s'hi representa una escena amorosa [fig. 74], sense descartar que ambdós escultors podrien haver intervingut en aquesta peça, atès les mans i la postura del personatge masculí representat a la dreta de la composició que amb el seu gest sembla advertir la parella dels perills de l'amor.³²⁶ Aquesta mateixa senzillesa l'apreciem igualment a la misericòrdia on s'hi representa una escena pastorívola [fig. 71]. També, apreciem plegats rics i abundosos en els personatges que es representen a la misericòrdia "Después que el cavallo es perdido, cerrades bien la establia" [fig. 75],³²⁷ en canvi, en aquesta mateixa misericòrdia hi trobem a faltar la postura arquejada que caracteritza la manera de fer de Casel, especialment en el personatge de la dreta que sembla portar un recipient amb aigua en una mà i un altre amb foc a l'altra.³²⁸ Cal admetre, doncs que el col·laborador de Casel deuria ser Daniel Rutart, al marge que el *Llibre de l'Obra* ens indiqui que la majoria de les misericòrdies les va cobrar Daniel Rutart, tret d'una que originàriament s'havia de col·locar al costat de la cadira del bisbe i que posteriorment, en una data indeterminada es va canviar de lloc.

³²⁶ TERÉS, 1986, p. 76.

³²⁷ Sobre la interpretació d'aquesta misericòrdia v. MATEO, 1976, p. 152; TERÉS, 1986, p. 76.

³²⁸ Fa referència a una dita que diu *Lleva fuego en una mano y agua en la obra*. MATEO, 1971, p. 159; TERÉS, 1986, p. 77.

Així doncs, amb la intervenció d'Antoni Gomar, Daniel Rutart i Joan Casel, tots tres dirigits per Antoni Carbonell, quedaven definitivament substituïdes les cadires del rerecor sobirà. És a dir, quedaven substituïdes aquelles cadires “velles” que Pere Blasco havia col·locat “detras lo cor” el mes de desembre de 1459, coincidint amb la intervenció de Macià Bonafe i coincidint també amb el projecte d'iniciar la construcció del cadirat baix.³²⁹ Recordem a més, que amb anterioritat a la data del mur de tancament, 1390, ja existia aquest grup indeterminat de cadires, potser contemporànies a la cadira del bisbe o potser anteriors.³³⁰ Aquestes cadires “velles” eren precisament “velles” respecte a les cadires que havia construït Pere Sanglada, que aleshores eren “noves”; també eren “velles” perquè probablement pertanyien a l'anterior cor romànic i en construir la nova catedral gòtica es deuriem aprofitar. Insistim en què quan el 1456 Macià Bonafé va començar a treballar al cor jussà de la catedral de Barcelona, es va trobar amb les cadires del mestre Sanglada que formaven el cor sobirà, la cadira del bisbe, que també era construïda, i un nombre indeterminat de cadires probablement pertanyents a l'anterior cor romànic que Pere Blasco va traslladar al rerecor. Aquests grup de cadires van romandre al rerecor fins el 1499, data en què es van substituir.

Interessa remarcar que tots els pagaments efectuats per peces concretes, fulles, citis, imatges..., tant a Antoni Gomar com a Daniel Rutart i Joan Casel els trobem inclosos dins del compte del fuster, Antoni Carbonell, fill de Simó Carbonell i aleshores, recordem-ho, fuster major de la Seu. Cap d'aquests pagaments apareix dins del compte de despeses extraordinàries, vol dir alguna cosa això? Antoni Carbonell, fill de Simó Carbonell, era qui dirigia les obres del cor, ho havia fet tot el temps que el mestre Miquel Luch havia construït els pinacles que finalment no va acabar. Mentre que Miquel Luch era el mestre dels pinacles, Antoni Carbonell ostentava el càrrec de fuster major de la Seu i els pagaments per un i l'altre s'anotaven separatament al *Llibre de l'Obra*. Pel que fa a les intervencions del tancat del cap del cor, recordem també que aquest mateix any 1499 es col·locava un sòcol i dues testeres pagats pel bisbe Pere Garcia. Probablement va ser el mateix Antoni Carbonell qui va cercar la col·laboració

³²⁹ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1459-1461, fol. 156; CARRERAS CANDI, 1913-1914, p. 309.

³³⁰ Aquesta qüestió, l'existència d'un grup de cadires “velles” anteriors al mur de tancament, ja havia estat assenyalada per Maria Rosa Terés. TERÉS, 1979, p. 51; TERÉS, 1987, pp. 21-23, vegeu especialment nota 19. A més, Maria Rosa Terés apunta la possibilitat que la idea de substituir el vell cor romànic per un de nou fos del bisbe Pere Planella.

d'un imagineire perquè tallés les imatges de les misericòrdies que precisava per completar el cor sobirà un cop acabat el legender i la nova tanca del cap del cor, ens referim al sòcol i les dues testeres. Antoni Carbonell sabia on havia d'anar a cercar fusta, peces de ferro i tot el material que precisava per tirar endavant tota l'empresa del cor, fins i tot sabia on cercar imagineires qualificats. Tanmateix es planteja una nova qüestió, Daniel Rutart i Joan Casel eren col·laboradors habituals o la seva coincidència al cor de la catedral de Barcelona és només una casualitat?

Si comparar l'*Anunciació* de la catedral de València amb les misericòrdies del cor de la catedral de Barcelona resulta difícil i arriscat, ampliar la comparació a les peces conservades a la Llotja de València i atribuïdes a Joan Casel per Aldana Fernández encara és més arriscat, especialment si tenim en compte que totes les peces de la Llotja són tallades en pedra. D'altra banda, tampoc sembla probable que Casel treballés sol a València, perquè igualment, a les mènsules de la capella de la Llotja hi distingim, com a mínim dues mans. Aquesta qüestió s'aprecia especialment en el plomatge de les ales de Sant Mateu [fig. 78] tractades d'una manera molt més esquemàtica que en la resta d'evangelistes, en el cas de Sant Lluç [fig. 79] i Sant Joan [fig. 80] les plomes s'han representat amb més interès per apropar-se a la realitat. En qualsevol cas, si Daniel Rutart era un col·laborador habitual de Joan Casel no es pot confirmar amb les dades fins avui conegudes d'ambdós escultors.

2.4 Joan Bernat Lidonzell

La personalitat de Bernat Lidonzell és confusa i molt difícil d'abordar per diversos motius. En primer lloc ens trobem davant d'una sèrie de documents que el citen com a Joan, *Ioannes Li Donzell*,³³¹ *Ioannem Bidonzell*³³²; mentre que un altre grup de documents el citen com a Bernat, *Bernardo Li Donzell*,³³³ *Bernardus Donzel*,³³⁴

³³¹ [7 d'abril de 1473], MADURELL, 1954, p. 169, nota 24; 7 d'abril de 1474 (AHPB, Mateu Çà Font, llig. 1, man.10, anys 1473-1475, fitxes Madurell)

³³² [14 gener 1491], S'arbitra el retaule dels Paraires per dos fusters, Joan Bidonzell, que Madurell identifica amb Joan Li Donzell documentat a Barcelona el 1473, i Antoni Orelles. MADURELL, 1954, p. 179.

³³³ [30 de juny de 1490], MADURELL, 1954, p. 167, nota 19.

³³⁴ [24 d'agost de 1490], MADURELL, 1954, p. 167, nota 19.

Bernardum Li Donzell,³³⁵ *Bernat Lidonzel*...³³⁶ Joan i Bernat eren la mateixa persona? estem davant de dos artistes o d'un nom compost? Madurell ja havia plantejat el seus dubtes al respecte, i a hores d'ara la qüestió roman oberta. Tanmateix, una nota del *Llibre de l'Obra* de la catedral barcelonina ens fa decantar cap a la possibilitat d'estar davant d'un sol artista, tal vegada Joan Bernat Lidonzell, o Bernat Joan Lidonzell. Es tracta d'una donació que fa la seva esposa, el març de 1497, després de la mort del mestre, destinada a l'obra de la catedral en què se cita el nom de l'esposa. *Johane muttler e manimassora den Bernat Lidonzell quondam mestra de cases*.³³⁷ Un altre document ens assabenta que l'esposa de Joan Lidonzell també es deia Joana, *Ioanes Li donzell, sculptor sive ymaginarius barchinones et Ioanis eius uxor*.³³⁸ Si es tracta de dos artistes diferents, es donaria la casualitat que l'esposa d'ambdós es deia igual, Joana. Potser la dada no és massa transcendent, però tampoc es pot ignorar. També resulta significatiu que dues obres començades per Miquel Luch, i que van quedar inacabades a causa de la mort de l'escultor, fossin peritades per Lidonzell, el retaule dels paraires com a Joan Bidonzell³³⁹ i els pinacles del cor de la catedral de Barcelona com a Bernat Lidonzell.³⁴⁰

A banda dels problemes que planteja el nom de Bernat Lidonzell, tampoc resulta fàcil definir els límits de les seves aptituds professionals. Els documents el citen com a escultor, fuster i mestre de cases: *yimaginarius*,³⁴¹ *sculptor sive ymaginarius*,³⁴²

³³⁵ [7 febrer 1491], MADURELL, 1954, p. 180.

³³⁶ [24 juliol, 1491], ACB, *Llibre de l'Obra*, 1491-1493, fol. XXXXVIr.

³³⁷ “Diumenge a V de mars [1497] rebem de la dona Johane muttler e manimassora den Bernat Lidonzell quondam mestra de cases per lexa feta II sous”. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1495-1497, fol. VIv.

³³⁸ [7 d'abril de 1474] (AHPB, Mateu Ça Font, llig. 1, man.10, anys 1473-1475, fitxes Madurell)

³³⁹ MADURELL, 1954, p. 179, doc. 11.

³⁴⁰ “Divendres a XXIII [juliol 1491] donam al senyor en Bernat Lidonzel esmeginayre hun ducat lo qual fouch judicat per lo senyor en Duran esmeginayre los pinacles del cor de la Seu posats per mestra Miquel Luch quondam lo que hi mancaren en dits pinacles per cada hun dells hun ducat ve a la part de la Seu, XXIII sous”. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1491-1493, fol. XXXXVIr. Assentament publicat parcialment a MAS, 1913, p. 119. El document en què els pinacles són declarats defectuosos, després del peritatge Pere Duran i Bernat Lidonzell, es publica a MADURELL, 1954, p. 180, doc. 14.

³⁴¹ [24 d'agost de 1480], MADURELL, 1954, p. 167, nota 19.

esmeginayre,³⁴³ *Ioannem Bidonzell et Anthonium Orelles fusterios, cives Barchinone*,³⁴⁴ *magistro domorum*,³⁴⁵ *Bernat Lidonzell quondam mestra de cases*.³⁴⁶

El problema que planteja la documentació vers els límits de les seves capacitats, s'agreuja considerablement si tenim en compte que no es conserva cap obra seva, ni tant sols tenim notícies d'haver intervingut en cap projecte important.

Joan Bernat Lidonzell, documentat entre el 1473 i el 1497, apareix diverses vegades com a testimoni, cosa que no facilita gens el coneixement de l'artista,³⁴⁷ també el trobem relacionat amb el pintor Alonso de Còrdova el 6 i 10 d'abril de 1482.³⁴⁸

Tanmateix, probablement, la notícia que ha transcendit més hagi estat la intervenció en el peritatge dels pinacles del cor de la catedral de Barcelona, el 7 de febrer de 1491, associat amb Pere Duran, en què els pinacles construïts pel mestre Miquel Luch es van declarar defectuosos.³⁴⁹ Els documents, a més, consignen els posteriors pagaments per algun arranjament sense importància, el 24 de juny de 1492,³⁵⁰ i pel peritatge, el 24 de juliol de 1491.

L'historiador Marià Carbonell ha plantejat la possibilitat que tal vegada Lidonzell era col·laborador de Miquel Luch.³⁵¹ L'associació sembla possible però a hores d'ara no es pot confirmar. A banda, la historiadora Francesca Español considera que Lindonzell, tal vegada fos d'origen francès, cosa força probable, però a hores d'ara

³⁴² [7 abril 1473], MADURELL, 1954, p. 168; 7 d'abril 1474, (AHPB, Mateu Ça Font, llig. 1, man.10, anys 1473-1475, fitxes Madurell).

³⁴³ MAS, 1913, p. 119.

³⁴⁴ MADURELL, 1954, p. 169, doc. 11.

³⁴⁵ MADURELL, 1954, p. 167, nota 19.

³⁴⁶ ACB, *Llibre de l'Obra*, 1495-1497, fol. VIv.

³⁴⁷ El 7 abril 1473 i el 7 d'abril de 1474, MADURELL, 1954, p. 168, (AHPB, Mateu Ça Font, llig. 1, man.10, anys 1473-1475, fitxes Madurell). El 24 d'agost de 1480, *Bernardus Donzel ymaginarius et Arcissus Geronella ortolanus, cives Barchinone*. El 30 de juny de 1490, en relació a una casa al carrer Torrent de Jonqueres. MADURELL, 1954, p. 167, nota 19.

³⁴⁸ MADURELL, 1954, p. 168, nota 19.

³⁴⁹ MAS, 1913, p. 119; MADURELL, 1954, p. 180; DALMASES/ JOSE I PITARCH, 1984, p. 252.

³⁵⁰ "Dit dia [23 juny 1492] donam a mossen Berenguer Vila canonge IIII lliures per son salari de judicar los pinacles del cor el e losenyor Duran e Lidonzel los quals foren pagats per lur part". ACB, *Llibre de l'Obra*, 1491-1493, fol. XXXXVIIIv.

³⁵¹ CARBONELL, 2000, p. 185.

la documentació no ho confirma.³⁵² Així mateix, cal tenir en compte que al Principat de Catalunya, durant la baixa edat mitjana, es denominava donzell als membres inferiors de l'estament militar, que a més, aquest mot es va generalitzar durant el segle XIV i que a partir del segle XV s'alternava amb el de "gentilhome".

2.5 Pere Duran

La primera notícia que fa referència a Pere Duran data del 1479 en què va contractar la talla d'un retaule per a la parròquia de Sant Martí de Montnegre al Vallès Oriental.³⁵³ El mateix any el trobem documentat a la catedral de Barcelona, concretament el 27 d'abril de 1479 es paguen dos sous a l'imaginaire Pere Duran per haver supervisat les cadires que eren en una capella del claustre, "dimecres a XXVII de abril donam al senyor en Duran fuster esmeginayre per mirar e ragonexer e spolçar la fusta de las cadiras del cor qui son comensades que stan en las claustras en una capella".³⁵⁴ Cal imaginar que en un moment determinat, els canonges deurien iniciar una recerca que els proporcionés un professional adequat per acabar la feina de Bonafé. Tanmateix, tot fa pensar que Pere Duran no era la persona més adequada per continuar la tasca començada per Macià Bonafé perquè, com és ben sabut, l'activitat al cor no es va reprendre fins l'arribada del mestre Miquel Luch a Barcelona el 1483.

El 1483, Pere Duran, va tallar el retaule de Sant Sebastià i Santa Tecla, conservat a la catedral de Barcelona.³⁵⁵ Sabem que el 10 de maig de 1479, Joan Andreu Sorts, sent ja canonge de la catedral de Barcelona, va obtenir del capítol una capella al claustre de la catedral d'aquesta ciutat. Quatre anys més tard (23 de maig de 1483) la talla de l'estructura arquitectònica del retaule per a aquesta capella ja estava enllestida. El document datat el 14 d'abril de 1486, és una breu referència al contracte signat aquell dia entre el canonge i Jaume Huguet; malgrat que no especifica el contingut de l'escriptura notarial, però sí que assenyala que el pintor va cobrar vint lliures. Sembla

³⁵² ESPAÑOL, 2001, p. 301.

³⁵³ DURAN I CAÑAMERAS, 1920, p. 24; També li ha estat atribuït el retaule de la col·legiata de Santa Ana, ESPAÑOL, 2001, p. 314.

³⁵⁴ ACB, *Llibre de l'Obra 1477-1479*, fol XXXXr.

³⁵⁵ AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, p. 68 i 76-77; AINAUD-VERRIÉ, 1941, p. 34.

lògic de suposar que aquest contracte correspongués a la pintura del retaule en qüestió, encara que, al final, no fou Huguet qui el realitzà, sinó els seus col·laboradors. La visita pastoral del 10 d'agost de 1498, ja es refereix al retaule enllestit.³⁵⁶ Així mateix, a Pere Duran també se li ha atribuït el banc que hi ha a la capella de Sant Sebastià i Santa Tecla.³⁵⁷

El *Llibre de l'Obra* de la catedral de Barcelona cita dues vegades més el nom de Pere Duran, tot aclarint que és prevere i beneficiat de la seu. La primera vegada, el 22 de novembre de 1488, es compromet a entregar al mestre Miquel Luch una part dels diners que el capítol li deu a canvi de la construcció dels pinacles del cor.³⁵⁸ La segona vegada que Pere Duran apareix documentat al *Llibre de l'Obra*, 17 de gener de 1491, es compromet a entregar tres lliures i sis sous al mestre de cases Andreu Soler.³⁵⁹ Recordem que a casa del mestre Miquel Luch, situada al carrer dels Mercaders, s'hi van realitzar obres,³⁶⁰ no sabem si de consolidació o d'ampliació atès que el que conservem són diferents rebuts de pagament fraccionat d'aquestes obres per part d'Andreu Soler i Joan Camet, mestres de cases, que es van allargar fins després de la mort del mestre, cosa que va implicar la intervenció dels marmessors del mestre. No sabem amb certesa

³⁵⁶ GUDIOL-ALCOLEA, 1987, p. 174-175.

³⁵⁷ AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ, 1947, p. 68.

³⁵⁸ “Diumenge a XXII de novembre [1488] donam al dit Miquel Luch per la dita raho III lliures VIII sous e per lo dit Miquel Luch los donam al senyor Joan Camet mestre de cases per obra li avia feta en casa sua e per lo dit Camet lo donam a mossen Pere Duran prevere e benefissiat en la seu”, ACB, *Llibre de l'Obra* 1487-1489, fol LXXr.

³⁵⁹ “Diluns al XVII de janer [1491] donam als dits manimassons e pells al senyor n'Andreu Soler mestra de cases tres lliures sis sous en paga porrata de aquells quatorza lliures quatorza sous li avem feta dita per dits manimassors e per lo dit Soler los avem dats a mossen Pera Duran prevere benefissiat en la seu avie albara”, ACB, *Llibre de l'Obra* 1489-1491, fol LXXVIIIr.

³⁶⁰ *Andree Soler magistro domorum, civi Barchinone, racione operum factorum in quibusdam dominus dicte manumissorie, sitis satis prope monasterium de prehicadors, vivente dicto Michaelae Luch, gratis, etc., cum eviccionem et bonorum dicte manumissorie obligante, do, cedo et mando ac transfero vobis eidem Andree Soler magistro domorum, civi Barchinone, alias quatuordecim libras et quatuordecim solidos per vos petendas, exigendas, recipiendas...; Aposta firmata per Andream Soller magistrum domorum manumissoribus magistri Michaelis Luch quondam alamanni de quatuordecim libris et quatuordecim solidis monete Barchinone, quas recepi numerando [a] suboperariis fabricae sedis Barchinone, super qua fabrica ipsi manumissores sibi dictas quatuordecim libras et quatuordecim solidos consignarunt cum instrumento recepto in posse notarii infrascripti die... pro simili quantitate que sibi debita erat per dictum magistrum Michaellem Luch racione suorum iornalium et officii sui factorum in domibus, in quibus ipse defunctus habitabat satis prope monasterium fratrum predicadorum civitates Barchinone... MADURELL, 1954, pp. 178, doc. 9 i 185, doc. 24.*

si l'imaginaire Pere Duran i el prevere beneficiat de la seu de Barcelona Pere Duran eren la mateixa persona, en tot cas, caldrà tenir present aquesta possibilitat.

La documentació també relaciona Pere Duran amb el retaule de Sant Pere de Premià, que havia quedat sense acabar a la mort de Miquel Luch el juny de 1490: el 7 d'agost de 1490, els jurats i el clavari de la parròquia de Sant Pere de Premià i els marmessors de Miquel Luch, van firmar un compromís en què s'acordava que dos mestres especialitzats en escultura dictaminessin sentència sobre l'obra de fusta del retaule de l'altar major de la parròquia de Sant Pere. La responsabilitat del peritatge va recaure sobre el fuster Pere Duran i el pintor Bernat Goffer.³⁶¹ El 8 de gener de 1491 Pere Duran, en qualitat d'imaginaire, torna a arbitrar el retaule de Premià, aquest cop amb el pintor Francesc Mestre.³⁶² El 5 de maig de 1491 un document dóna a entendre la intervenció de Duran, en qualitat de fuster de talla, en l'acabament del retaule de l'altar major de Sant Pere de Premià.³⁶³

El 24 de febrer de 1490 Pere Duran va ser contractat per les religioses del convent de Jonqueres de Barcelona per tallar el retaule de l'altar major. El termini per realitzar l'obra seria de dos anys i el preu cent cinquanta lliures.³⁶⁴

³⁶¹ *...in cuius posse ipsam manumissoriam denunciavimus in Petrum Duran fusterium et Bernardum Goffer pictorem, cives Barchinone, tanquam in arbitros et arbitradores, laudatores et amicabile compositores...* MADURELL, 1954, p. 177, doc. 8; MADURELL, 1970, p. 99.

³⁶² *...compromittimus in vos Petrum Duran ymaginarium et Franciscum Mestre pictorem, cives Barchinone, tanquam in arbitros et arbitradores, laudatores et amicabile compositores...* MADURELL, 1954, p. 178, doc. 10.

³⁶³ *Die iovis V^a madii anno a nativitate Domini millesimo CCCC^o LXXXX^o primo. Procuracio firmata per Poncium Ferrer parrochie sancti Petri de Primiato Iacobo Buço assauhonatori, civi Barchinone, ad dicendum et scribendum et seu dicti et scribi faciendum illas quinque libras novem solidos, que michi dicte et scripture fuerunt in eadem tabula per manumissores magistri Michaelis Luch ymaginariii, civis Barchinone, ad soltam honorabilis Berengarii Vila canonici sedis Barchinone, et Iacobi Vilar notarii infrascripti Petru Duran fusterio tallie, civi Barchinone, insolutum maioris peccunie quantitatis, quam dictus Petrus Duran, tenebat habere et sibi promissa fuit per probos homines dicte parrochie ad opus resudendi retabulum maiorem dicte parrochie. Et. renun[ciando] etc. Testes: honorabiles Raphael Moliner mercator, civis et Bartholomeus Pruner scriptor habitator Barchinone.* MADURELL, 1954, pp. 185, doc. 25. MADURELL, 1970, p. 100.

³⁶⁴ "Capitols inhits, fets e concordats etc., sobre la fabricació fahedora de un retaula, lo qual lo dit Pere Duran ha à fer e fabricar per l'altar major de la iglesia del monestir de Jonqueres, de la ciutat de Barcelona. Duran, hage fer lo retaule segons forma de una mostra donada per ell à les dites senyores, empero se ha affègir en lo dit retaula, ço es, que lo sagrari se faça plà, ço es, que allà on son los maynells, sia lis, perquè se puscha fer en cada pany una historia de pintura. It. que hage à mudar les filloles e guarda polsos, e que faça tres tubes, ab sa tuba e smortiment dalt, segons se pertany. It. mes, que en las ystories dalt, en cascuna se hage à fer sa tuba ab lanterna e smortiment. It. que lo dit Duran hage à fer lo retaule de bona fusta d'alber de corante, e totes altres coses vegen à càrech del dit Duran, així del mestre del retaula, com altres coses, exceptat les tres pessas principals qui hau à tenir lo retaule, les quals venen à

El 7 de febrer de 1491, Pere Duran i Bernat Lidonzell dicten sentència sobre els pinacles del cor de la seu de Barcelona i els declaren defectuosos.³⁶⁵ Com ja hem assenyalat, el 1491 Bernat Lidonzell va intervenir en la construcció dels pinacles del cor de la seu. Probablement la seva feina es va limitar a reparar les imperfeccions que ell mateix i Pere Duran havien estimat en el peritatge que va realitzar el 7 de febrer del 1491, i que van suposar una rebaixa del preu sobre els pinacles construïts pel mestre Miquel Luch. Paral·lelament, Pere Duran decidirà quin import de diners ha de rebre Lidonzell per la feina d'adobar els pinacles.³⁶⁶ El mes de setembre del mateix any torna a intervenir entre els canonges de la seu de Barcelona i els marmessors del mestre Miquel Luch en els pagaments que periòdicament es fan als marmessors de l'alemany.³⁶⁷ Un darrer assentament del *Llibre de l'Obra* de la catedral de Barcelona, del 23 de juny de 1492, ens remet de nou al peritatge realitzat pels dos mestres, Pere Duran i Bernat Lidonzell, als pinacles del cor de la catedral, en aquesta ocasió hi intervé el canonge Berenguer Vila.³⁶⁸

Pere Duran, el 13 de juny de 1492, va contractar per cent trenta lliures la talla d'un retaule per al convent de la Mercè de Barcelona que posteriorment seria pintat per Antoni Marquès.³⁶⁹ El 10 de març de 1458, Urbana Ienovarda, vídua de Benet Ballet, sabater d'Inca (Mallorca) que havia exercit l'ofici de sabater a Barcelona, va deixar tots

càrrech de les dites senyores”, PUIGGARÍ, 1880, p. 97-98; DURAN CAÑAMERAS, 1920, p. 24; ESPAÑOL, 2001, p. 314.

³⁶⁵ *...quod quitquit dictum, pronuntiatum arbitratumve fuerit per Petrum Duran et Bernardum Li Donzell, fusterios de tay, cives Barchinone, super defectibus et manchamentis ach imperfeccionibus certorum pinaculorum, que sunt in domo dicti Michaelis Luch defuncti fabricata per ipsum Miquellem Luch quondam, ad opus cori sedis Barchinone, que nondum sunt perfecta...* MADURELL, 1954, p. 180, doc. 14.

³⁶⁶ “Divendres a XXIII [juliol de 1491] donam al senyor en Bernat Lidonzel esmeginayre hun ducat lo qual fouch judicat per lo senyor en Duran esmeginayre los pinacles del cor de la Seu posats per mestra Miquel Luch quondam lo que hi mancaren en dits pinacles per cada hun dells hun ducat ve a la part de la Seu XXIII sous”, ACB, *Llibre de l'Obra* 1491-1493, fol XXXXVIr. Publicat per MAS, 1913, p. 119. Mossèn Mas anota N. Duran, però la “n” correspon a l'article català “en”, és a dir “n'Duran”, per la qual cosa, “N.” no es refereix al nom propi de Duran que en realitat era Pere. Ho esmenta també CARBONELL, 2000, p. 185.

³⁶⁷ “Dissabte a III de setembre [1491] donam als dits manimassors e pells al senyor en Pere Duran per dita li avem feta per dits manimassors III lliures en dues partides”. ACB, *Llibre de l'Obra* 1491-1493, fol LXXXIr.

³⁶⁸ “Dit dia [23 de juny de 1492] donam a mossen Berenguer Vila canonge III lliures per son salari de judicar los pinacles del cor el e lo senyor Duran e Lidonzel los quals foren pagats per lur part”, ACB, *Llibre de l'Obra* 1491-1493, fol XXXXVIIIv.

³⁶⁹ SANPERE I MIQUEL, 1906, p. LIX i doc. XXXIX; GAZULLA, 1918, p. 37; MADURELL, 1943, I, 3, p. 40; ESPAÑOL, 2001, p. 314.

els seus béns, perquè després de la seva mort s'invertissin en la construcció del retaule de l'altar major de l'església del convent de la Mercè de Barcelona. Tanmateix, aquest retaule i altres treballs complementaris per a l'església no es van contractar fins passats uns anys.³⁷⁰ La pintura d'aquest retaule va ser encarregada a Berenguer de Urrea, tot i que no el va arribar a pintar, el maig de 1498 rescindien el contracte. El pintor Antoni Marqués, que ja havia pintat la Resurrecció del Senyor en una de les taules del retaule major, el 23 d'abril de 1503 va contractar amb el frare Joan d'Urgell la pintura del retaule que havia de tenir sis taules historiades amb els goigs de la Mare de Déu al centre i episodis relatius a la vida de sant Joan Evangelista i sant Joan Baptista als costats; a la part superior del retaule hi havia d'anar pintades sis imatges de sants que el frare Joan d'Urgell havia d'especificar. La pintura del retaule i de les imatges va costar sis-cents lliures i el temps acordat amb Antoni Marqués per realitzar-ho es va concretar en sis anys. D'aquesta escriptura es dedueix que a l'altar major hi havia tres imatges, la de la Mare de Déu al centre i sant Joan Evangelista i sant Joan Baptista tallades pel mestre Casel als costats, tal i com hem indicat al capítol dedicat a Joan Casel.³⁷¹ Pel que fa a la imatge de la Mare de Déu de la Mercè cal suposar que es tracta de la imatge conservada a l'altar major, una peça de la segona meitat del segle XIV, atribuïda a Pere Moragues.³⁷²

2.6 La fortuna del cor de la catedral de Barcelona

Malgrat les modificacions que ha patit al llarg del temps, sortosament el cor de la catedral de Barcelona avui dia encara es conserva *in situ*. Aquesta circumstància ha permès als historiadors estudiar-lo amb força detall i contrastar moltes de les peces que l'integren amb els documents conservats que li fan referència, tanmateix, la fortuna crítica ha qüestionat en diverses ocasions l'actual emplaçament del cor. De tots els cops que s'ha intentat el trasllat d'aquest conjunt artístic, cal destacar-ne el projecte que Bonaventura Bassegoda i Enric Sagnier van presentar a la II Exposició d'Art Litúrgic,

³⁷⁰ GAZULLA, 1918, p. 37.

³⁷¹ GAZULLA, 1918, p. 37-38, AHPB, Pere Triter, 239/20, Manual 20, 1498 (3 setembre 1498); Pere Triter, 239/21, Manual 21, 1498-1499, (31 desembre 1498); Pere Triter 239/22, Manual, 22, 1499 (7 maig 1499) Fitxes Madurell; YEGUAS, 2001, p. 55.

³⁷² AINAUD, 1989, p. 268.

celebrada a Barcelona el 1928, on es proposava el trasllat de les cadires del cor de la catedral de Barcelona a la zona del presbiteri i que tot seguit analitzarem.³⁷³

Efectivament, a finals del segle XIX i principis del XX molts dels cors d'esglésies, monestirs i catedrals van ser traslladats des de les naus al presbiteri, o a alguna capella. Interessa remarcar que si bé durant els primers anys de l'època medieval s'acostumava a col·locar els cors a l'absis central de les esglésies, la preferència creixent per grans retaules d'altar destinats a les capçaleres va afavorir que un gran nombre de cors fossin traslladats a la nau central.³⁷⁴ Amb els anys van anar sorgint una sèrie d'inconvenients –en general inconvenients pràctics, litúrgics o estètics– que van propiciar el canvi d'emplaçament dels cors que havien estat ubicats a les naus centrals. Els motius sempre eren els mateixos, d'una banda les noves necessitats litúrgiques – l'Església tenia un especial interès en donar un major protagonisme als cristians que assistien a les celebracions–, i d'altra la revalorització de l'espai arquitectònic, especialment de les construccions medievals. Pocs cors es van salvar a aquesta autèntica febre, evangelitzadora i estètica a l'hora. El cas de la catedral de Barcelona, com veurem, és un cas molt especial dins d'aquest capítol de la Història de l'Art; per aquest motiu pensem que no és gratuït dedicar unes línies a analitzar-ho, precisament perquè el cor de la catedral es va convertir en un centre artístic que irradiaria mestres i artesans a totes les parròquies de les rodalies, gràcies, com hem explicat, a les accions dels canonges de la seu. Si el cor de la catedral no s'hagués conservat, ens mancaria un volum de dades importantíssim i probablement aquesta tesi mai no s'hauria pogut elaborar.

Josep Carner –considerat un dels puntals fonamentals de la literatura noucentista, malgrat la seva etapa d'aprenentatge dins del modernisme- va publicar un conte en què reflectia el seu desacord respecte del trasllat que havia patit el cor de la catedral de Palma de Mallorca l'any 1902 sota la direcció d'Antoni Gaudí, des del bell

³⁷³ Ens han servit de model per elaborar aquestes línies, malgrat que ambdós treballs es refereixen a l'art romànic, dues fortunes crítiques molt diferents entre elles, escrites en temps diferents però amb objectius similars, ens referim a l'estudi *Sobre la actitud estètica del arte románico* (1947) de Meyer Shapiro i *La fortuna de Sant Benet després de l'exclaustració* de Francesca Español i, naturalment, hem tingut present en tot moment *Sociologia de l'Art* (2000a) pel que fa a qüestions generals i més concretament *Arte, Fortuna Crítica y Recepción* (2000b), ambdós treballs del professor Vicenç Furió, que m'ha ajudat en les següents pàgines.

³⁷⁴ GUDIOL I CUNILL, (1902) 1933, pp. 394-395. TERÉS, 1987, p. 21.

mig de la nau central fins el presbiteri: “una velleta tenia el costum de posar la cadira vora la tanca del cor de la Seu de Palma de Mallorca, i quan aquest cor fou tret, sense esma i esverada en mig de la nau immensa, exclamà: I ara on posaré la cadira?” Aquesta velleta, que Carner presenta com a símbol de la migrada rutina, serà comparada poc després, pels partidaris del trasllat del cor de la catedral de Barcelona, als historiadors i crítics d’art que van defensar la permanència a la nau central del cor barceloní. A aquesta comparació puntual, els crítics barcelonins, concretament Joaquim Folch i Torres, Rafael Benet i Màrius Gifreda, van respondre amb les següents paraules: “si un dia, en entrar a la seu –es refereixen a la seu de Barcelona– ens trobéssim amb què els murs de la cleda coral són fora... Després d’imaginar-ho, creiem que és molt possible que ‘esverats i sense esma’, com la velleta, que no sabia on recolzar la cadira, ens trobéssim sense saber on recolzar la confiança que tenim en l’Església com fidel guardadora de la integritat dels monuments artístics que li són confiats”.³⁷⁵ Aquest exemple només és una mostra de la polèmica que pot arribar a ocasionar el canvi d’emplaçament d’un cor catedralici.

És evident que la pràctica i l’estètica pugnen davant del problema del trasllat dels cors. Gerhoh de Reichersberg (1093-1169), teòleg i polemista alemany, ja va expressar clarament, al segle XII, les diferències entre pràctic i estètic: *Si se mueve de su sitio una columna, el edificio entero peligra. Si se destruye una pintura, la vista del espectador se ve muy ofendida*.³⁷⁶ Posteriorment, il·lustrats, historiadors, filòsofs... intel·lectuals en general s’han pronunciat vers la conveniència o no de fer efectives les intencions de trasllat dels cors per part de l’Església. Gaspar Melchor María de Jovellanos (1744-1811) havia estat consultat vers aquesta qüestió, en el cas concret de Palma de Mallorca, i va desaconsellar el trasllat del cor per motius de funcionalitat, devoció i culte.³⁷⁷ Eugeni d’Ors es manifestava clarament a favor de fer efectius aquests trasllats considerant que la bellesa de “l’autèntic” art no perd amb un canvi d’emplaçament i si ho fa és perquè es tracta de “mala plàstica”, referint-se especialment als cicles d’escultura que s’associen a molts cors d’esglésies, monestirs i catedrals.

³⁷⁵ FOLCH I TORRES-BENET-GIFREDA, 1929, p. 7.

³⁷⁶ SHAPIRO, 1977, p. 34.

³⁷⁷ DOMENGE, 1997, p. 30.

D'Ors aconsellava que no es traslladin, només en el cas que el transport suposi riscos i dificultats especials.³⁷⁸

Si realment l'emplaçament dels cors a les naus centrals és tan inadequat, per què s'hi van construir? Si són tan inconvenients per a la celebració de la litúrgia i tan poc adients a l'estètica de l'espai arquitectònic, per què els arquitectes dels segles XIV i XV els van dissenyar precisament al bell mig de les naus centrals i no en qualsevol altre lloc com esdevindrà al segle XVI i posteriorment? Per quin motiu es van construir precisament on es van construir?

Un estudi recent de Jacqueline E. Jung demostra la doble funció de l'emplaçament dels cors a les naus centrals de les esglésies: d'una banda, la funció física de dividir l'espai i els grups socials i d'altra, la funció litúrgica d'unir espais i grups socials mitjançant el ritu de la Missa. Per a Jacqueline E. Jung, els cors, a l'hora que unificaven també reforçaven la distinció de rols entre els grups. A partir del primer quart del segle XV la participació dels laics en els actes litúrgics dins dels cors era molt general. Els tancats del cors no eren concebuts com una barrera per separar els laics dels clergues, perquè això hauria estat contraproductiu, els laics eren necessaris i no podem oblidar que moltes esglésies, catedrals i monestirs havien estat construïts gràcies a les donacions laiques. A més, sovint els paviments dels cors eren aprofitats per enterraments de laics i eclesiàstics i les superfícies ornamentades amb les armes de les famílies donants. Gràcies a les funcions litúrgiques que complien a les esglésies, els cors jugaven un rol molt important dins la construcció de les esglésies.

En el mateix sentit cal considerar les escultures exteriors de les tanques dels cors que tendeixen a reclamar precisament l'atenció dels no-clergues que els propis murs del cor pretenen excloure, aquestes escultures no només havien estat concebudes per instruir els no-lletrats sobre les Sagrades Escriptures, sinó que sovint s'identificaven amb els mateixos espectadors que les contemplaven. Per als laics, les tanques dels cors no suposaven un obstacle físic, si més no, això és el que podem deduir de les estipulacions establertes pel Capítol general dels cartoixans on, el 1261, es va determinar que les portes dels cors havien de romandre obertes durant l'elevació de la Sagrada Forma. Un fresc de Giotto de l'església de Sant Francesc d'Assís, on podem observar una assemblea d'homes dins del cor mentre les dones s'ho miren des de fora,

³⁷⁸ ORS, 1944, pp. 356-360.

il·lustra aquest tipus d'estipulacions [fig. 11].³⁷⁹ Un dels casos més coneguts a Barcelona que exemplifica la utilització d'un cor per celebrar-hi una assemblea laica és, no hi ha dubte, el XIXè capítol de l'orde del Toisó d'Or, celebrat entre el 5 i 8 de març de 1519,³⁸⁰ en què l'emperador Carles V va convocar i va presidir la reunió, a la qual hi van assistir dotze dels quaranta-sis cavallers que en formaven part. Recordem que especialment per a l'ocasió, Joan de Borgonya va pintar els escuts de tots els cavallers als respallers del cadirat del cor de la seu barcelonina.

Malgrat la demostrada importància de les funcions dels cors emplaçats a les naus centrals de l'esglésies, el cert és que molts d'ells van ésser traslladats amb dates anteriors als segles XIX i XX, i alguns van patir el trasllat en diverses ocasions.

Felip II, el 1560, va enviar una carta al capítol de la catedral de Lleó on es desaconsellava traslladar el cor d'aquesta església des del presbiteri fins a la nau central, el trasllat havia estat proposat pel mateix capítol de la catedral. Felip II deia als clergues que *no conbenía hacerse (...) si la dicha nave se atajaba con el coro se perderia la buena gracia y ornato que thenía la dicha yglesia.*³⁸¹ Deu anys més tard, el bisbe de Lleó torna a demanar que es traslladi el cor a la nau central, aquest cop és el capítol qui desaconsella el trasllat, perquè segons sembla el motiu era, simplement, que el bisbe desitjava el cor a la nau central perquè la seva figura fos més visible per tots els assistents a les cerimònies religioses. Tanmateix, el 1746, el cor va ser finalment traslladat al centre de la nau, és a dir, molt després de l'època en què els cors se solien col·locar a les naus centrals de les esglésies. El 1891, les autoritats laiques van demanar tornar el cor al presbiteri per motius estètics a la qual cosa els canonges van respondre enèrgicament: *Somos amantes del arte pero no idólatras de él y entendemos que tratándose de la Casa de Dios, debe anteponerse la necesidad y conveniencia del Culto Divino a la contemplación estética y exigencias del arte.*³⁸² El cor de la catedral de Lleó no és pas un cas aïllat, són nombrosos els exemples documentats on els cors es traslladen d'acord a la conjuntura estètica o litúrgica.

³⁷⁹ JUNG, 2000, p. 622-657. El meu agraïment a la Magda Bernaus per aquesta informació bibliogràfica.

³⁸⁰ GARRIGA, 1986, p. 42. En general sobre el XIX capítol del Toisó d'Or vegeu també AINAUD, 1949; MADURELL, 1958, pp. 343-346; CARBONELL, 2000.

³⁸¹ KRAUS, 1984, p. 194.

³⁸² KRAUS, 1984, p. 195.

A la catedral de Burgos, l'any 1499 els canonges van encarregar el projecte del cadirat d'un nou cor que havia de ser emplaçat al presbiteri. Aquest projecte es va fer efectiu i des de l'any 1507 es treballava en les noves cadires. Cinc anys després va ser retirat del presbiteri i donat al convent de Sant Agustí. Aleshores es va construir un nou cor a la nau central, però aviat el capítol va considerar que malmetia l'interior de la magnífica catedral. Per aquest motiu, el 2 d'abril de 1527 el capítol va decidir traslladar el cor a la Capella Major. El cardenal de Burgos, que no havia quedat satisfet amb la manera com s'havia resolt el problema, va demanar que es traslladés novament el cor a la nau central i vuit anys després, el capítol, a fi de satisfer els desitjos manifestats pel cardenal, acordà traslladar novament el cor a la nau central. La nau central tampoc va resultar ser l'emplaçament definitiu pel cor de la catedral de Burgos, i el 1539 es va traslladar una altra vegada al presbiteri i el 1552 a la nau central de nou.³⁸³

El cas de Granada és força especial: Un dels darrers historiadors que va veure el cor de la catedral de Granada, obra del segle XVI d'Enric Egas i Diego de Siloé, emplaçat a la nau central va ser l'historiador Pelayo Quintero, qui qualificava el cadirat *de escaso valor històrico*, i la cadira episcopal de *muy pobre*.³⁸⁴ Durant l'estiu de 1926, de forma gairebé secreta, va ser desmuntat de la catedral de Granada el cor que fins aleshores havia ocupat la nau central.³⁸⁵ Primerament va ser desmuntat el rerecor que contenia l'altar de la Verge de les Angoixes, patrona de la ciutat, i les imatges de quatre sants granadins i amb els elements set-centistes del rerecor es va construir un altar a la capella del Sagrat Cor.³⁸⁶ Va dirigir les obres l'arquitecte García Guereta, que també havia traslladat el cor de Valladolid, obra de Juan de Herrera.³⁸⁷ El juny de 1929, l'arquebisbe de Granada, va justificar el canvi, que ell mateix havia autoritzat, perquè li molestava *desde el primer momento ver casi dos terceras partes de un templo tan suntuoso sin usar a causa de la localización impropia, equivocada, antiartística y antilitúrgica del coro en el centro de la nave principal*.³⁸⁸ Probablement des del punt de

³⁸³ MARTORELL, 1929, pp. 334-336; TARRÉ, 1929e, p. 428.

³⁸⁴ QUINTERO, (1908) 1928, p. 78.

³⁸⁵ TARRÉ, 1929e, pp. 438.

³⁸⁶ MARTORELL, 1930, p. 354.

³⁸⁷ TARRÉ, 1929d, p. 195.

³⁸⁸ ROSENTHAL, 1990, p. 34.

vista litúrgic era la solució més satisfactòria per a l'arquebisbe, però des del punt de vista històric va suposar l'alteració més dràstica vers el projecte d'Egas i Siloé.

Igualment, a la seu de Palma de Mallorca, des del segle XVII es pensava en la possibilitat de canviar el cor de lloc; al principi del XVIII es llegava una quantitat per a finançar els treballs, però no hi ha constància que es fes i a començament del XIX, es torna a insistir en la idea i per això es va demanar el parer a Jovellanos que, com ja hem assenyalat, ho va desaconsellar.³⁸⁹ Tanmateix el projecte s'havia de dur a terme un segle més tard, a l'inici del segle XX, i precisament no exempt de polèmica, amb la intervenció de l'arquitecte Antoni Gaudí.³⁹⁰ El bisbe de Mallorca, Pere Campins Barceló, va fer un viatge a Roma l'estiu del 1901, durant la tornada va visitar les catedrals d'Orvieto, Florència, Bolònia i Montpeller on va poder veure les darreres restauracions realitzades en aquestes catedrals amb l'objectiu d'adequar-les a les noves necessitats litúrgiques.³⁹¹ Campins va considerar la possibilitat de prendre iniciatives similars vers la catedral de Mallorca, també amb l'objectiu de millorar les condicions de la celebració de la nova litúrgia i amb aquest pensament es va entrevistar, el 18 d'agost del mateix estiu i aprofitant el seu pas per Barcelona, amb Antoni Gaudí. El bisbe Campins desitjava *desembarazar la nave de aquel coro de paredes exteriores lisas, de aquel "corral"*.³⁹² L'entrevista amb l'arquitecte Gaudí va tenir lloc a les mateixes obres del temple de la Sagrada Família i el mes de març de l'any següent, el bisbe Campins i el capítol de la catedral de Mallorca van decidir encarregar el projecte de restauració de la catedral a l'arquitecte de la Sagrada Família. A l'agost de 1902, un any després de la primera conversa mantinguda amb el bisbe Campins, Gaudí va presentar una maqueta de fusta del projecte que consistia en desmuntar l'altar barroc, adossat al retaule gòtic, deixar a la vista la càtedra episcopal, obra de Berenguer de Batlle, i traslladar el cor del centre de la nau al major [fig. 12].³⁹³ Cal destacar que la figura del gran arquitecte

³⁸⁹ FERNANDEZ Y GONZÁLEZ, 1974, v. les pàgs. 63-81, "Consideraciones o dictamen sobre el proyecto de quitar el coro del centro de la Catedral de Palma".

³⁹⁰ DOMENGE, 1997, pp. 30.

³⁹¹ El papa Lleó XIII (1878-1903) va impulsar la "restauració litúrgica", CASTELLA, 1970, pp. 77-82.

³⁹² SAGRISTÀ, 1962a, p. 197.

³⁹³ "Gaudí y Jujol en la catedral de Palma de Malorca", *Arquitectura*, núm. 244, setembre-octubre, 1983, any LXIV, IV època, p. 38.

modernista va eclipsar totalment la seva pròpia intervenció que semblava no poder ser qüestionada.³⁹⁴ Tanmateix, Emili Sagristà, que havia estat present en la primera entrevista entre el bisbe Campins i Gaudí a la Sagrada Família, no va veure mai amb bons ulls els resultats obtinguts per l'arquitecte a Mallorca. Emili Sagristà va ser testimoni privilegiat de tot el procés de restauració de la seu de Mallorca i, paral·lelament del procés de creació d'Antoni Gaudí. Sagristà volia i era partidari de traslladar el cor de la catedral de Mallorca però retreu a Gaudí no haver-se compenetrat ni amb la catedral de Mallorca ni amb l'esperit del mestre Nicolau, mestre que va fer els plànols de la catedral al segle XIII. És a dir, mossèn Sagristà no atacava directament la restauració de la catedral de Mallorca per ella mateixa, la litúrgia exigia que el cor fos eliminat de la nau central, i d'altra banda, qüestions com la il·luminació elèctrica havien esdevingut imprescindibles: *no se trataba de innovar nada, sino de restaurar el bello y*

³⁹⁴ Des del periòdic local, la *Gazeta de Mallorca*, Manuel Obrador elogiava amb les següents paraules la personalitat de Gaudí a ran de la seva estada a Mallorca: "Encantats romaniem d'escoltarlo y l'hauriem seguit escoltant hores y hores, perque entre es mèrits personals d'en Gaudí no hi figura tant solament y en primer terme es d'essé un arquitecte de cap de brot, sino e demés un homo de bona labia; de paraula fácil y lluminosa, avalorada per un perfet coneixement de lo que diu: producte y resultat d'un pensament sólit y claríssim", vegeu OBRADOR, 1903. Bartomeu Ferrà (Palma de Mallorca 1843-1924), mestre d'obres, escriptor i arqueòleg, també manifestava el seu entusiasme respecte de la intervenció de Gaudí a la catedral de Mallorca en una carta oberta dirigida a Plàcid Aguiló: "Han passat dos novembres desde qu'us vaig manifestar l'entusiasme que m'havia produhit el gran projecte d'en Gaudí per reposar en sos respectius llocs l'altar major y'l Chor de la Seu de Palma, a proposta de nostre Bisbe. (...) Veniu y entráu per hont vulgau, y romandrèu esglayat d'impressió religiosa, admirant el temple més grandíus y més típic que pugau concebre com iglesia-mare en mitx de una illa poblada per catòlics. Veniu y veurèu com tot lo antich s'ha restablert ab ple conexement de la sagrada liturgia agermanada ab l'art cristià..." FERRÀ, 1905, p. 25. Uns anys més tard, el seu fill, Miquel Ramon Ferrà (Palma de Mallorca, 1885-1947), poeta, assagista i col·laborador de les publicacions *Il·lustració Catalana*, *Catalunya* i *La Veu de Catalunya*; refermava l'entusiasme del seu pare vers la figura de Gaudí: "Certament no era aquesta bella concepció den Gaudí cap solució única, ni en tot indiscutible. Lo que no té dubte es que allà s'hi veu la grapa d'un artista de geni ben digne de la obra magna que li fou confiada, y que l'harmonia del conjunt, el caràcter dels detalls y l'art ab que s'es lligat, millor dit, l'inspiració ab que s'es fos lo nou y lo vell, són admirables", FERRÀ, 1911. En general les opinions es manifesten clarament a favor de la figura de Gaudí, al marge de les intervencions que, puntualment, l'arquitecte va realitzar a la seu mallorquina: "A la catedral de Mallorca en Gaudí hi ha fet mil meravelles", PUJOLS, 1914, p. 4. Àdhuc, havent passat els anys, per alguns sectors, la seva figura segueix eclipsant totalment la restauració duta a terme a Mallorca que sembla del tot inqüestionable: "Todo el mundo da la razón al obispo y a Gaudí (...) y es de ver el color que le comunica todo ello -es refiere a la restauración- y sobre todo la matización que le da al conjunto..." RIPOLL, 1952, p. 17. Quan es va clausurar la II Exposició d'Art Litúrgic, el 1928, només feia dos anys que havia mort Antoni Gaudí. El seu reconeixement com a arquitecte era tant viu com ho és ara, malgrat tot, la intervenció que va fer a Mallorca, vers la restauració en general, i concretament el trasllat del cor des de la nau central fins al presbiteri, només havia estat qüestionada per alguns sectors molt puntuals, especialment des de Barcelona. Joaquim Folch i Torres havia valorat el trasllat que va patir el cor de la Catedral de Mallorca amb les següents paraules: "En aquest país hem hagut de suportar davant del món la vergonya del cas de Mallorca on un artista genial ha pogut fer una obra d'art a base d'enrunes", FOLCH I TORRES, 1929a II. Posteriorment, ja a la dècada dels anys seixanta, el crític i investigador Enric Casanellas (Cervera, 1914-Barcelona 1968) defensaria aquest sector crític barceloní qualificant de *dramàtic episodio que fue la restauración de la catedral de Palma* CASANELLES, 1961, pp. 42-43.

viejo edificio, quitándole, en todo caso, falsas adherencias.³⁹⁵ Finalment volem així mateix ressenyar breument un altre interessant episodi que fa referència al trasllat del cor de la catedral mallorquina: Charles Jeanneret, conegut amb el pseudònim de Le Corbusier, va visitar Ciutat de Mallorca vers l'any 1932, el van acompanyar en la visita Guillem Forteza i Gabriel Alomar i Esteve,³⁹⁶ que ens relata els detalls de la visita des de la revista "Estudis Baleàrics": *Arribats a la nau major, al contemplar l'espectacle gaudinià de la Capella Reial, li va sortir del cor una exclamació sincera i rotunda: "Quelle bêtise!"*. Per Le Corbusier, Gaudí havia desvirtuat el "grandios i bellíssim espai" intern de les naus, tant pel que fa al cimbori penjat damunt l'altar major, com amb la il·luminació elèctrica que va qualificar de *venitienne*. Cal afegir, però, que malgrat la dura crítica a Gaudí per la destrucció de l'espai intern de la seu, Le Corbusier es va inclinar davant el mobiliari gaudinià.³⁹⁷

A Barcelona, el cadirat del cor de Santa Maria del Pi havia estat suprimit el 1771 i el de Santa Maria del Mar el 1779, després d'haver-ho intentat el 1711 perquè suposava *un gran desahogo de esta iglesia*.³⁹⁸ A Sant Cugat del Vallès també es va suprimir el cor de la nau central i el de la Seu d'Urgell es va treure sota la direcció de Puig i Cadafalch, que havia restaurat, entre altres edificis, Sant Benet del Bages, esforçant-se en retornar al monument la puresa dels seus orígens, segons els criteris de restauració de l'època. Les cadires del cor de la Seu d'Urgell, van servir per decorar

³⁹⁵ SAGRISTÀ, 1962a, p. 91. Sagristà defensava, simplement, el projecte del mestre Nicolau vers la fàbrica arquitectònica de la Seu: *el genial maestro Nicolás que a unas bóvedas de quarenta metros de ancho y cuarenta y cuatro de altura, se atrevió a soportarlas con unas columnas de veinte y un metros y medio de altura*. Per a Sagristà el cor col·locat al mig de la nau era un afegit, *tengo para mí que la arqueria gótica decadente de los espaldares –es refereix al cadirat del cor-, las columnitas, ménsulas, relieves y el friso de los doseletes...* El que atacava directament Sagristà, no era el trasllat del cor des de la nau central al presbiteri, sinó precisament allò que durant el procés de restauració ningú no havia gosat a dir: La intervenció de Gaudí a Mallorca no havia estat gens encertada. *No, don Antonio Gaudí no pudo jamás situarse en el punto de vista del maestro Nicolás cuando imaginó y trazó nuestra catedral*, SAGRISTÀ, 1962a, p. 269-270. En aquest punt Sagristà discrepa dels sectors més crítics de Barcelona.

³⁹⁶ Gabriel Alomar i Esteve: (Palma de Mallorca, 1910-1997) Arquitecte i urbanista. Es graduà a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona el 1934 i al Massachusetts Institute of Technology el 1945. Primer premi d'arquitectura a l'exposició nacional de belles arts de Barcelona (1942), elaborà el pla de reforma i d'ordenació de Palma de Mallorca dut a terme des del 1950 (...) Va ser especialment rellevant la seva tasca en favor de la preservació del patrimoni artístic i arquitectònic. (...) GEC.

³⁹⁷ ALOMAR I ESTEVE, 1987, p. 73.

³⁹⁸ BASSEGODA I AMIGO, 1925, p. 459.

belles estances de cases barcelonines, simplement perquè estava de moda les coses antigues.³⁹⁹

2.6.1 La II Exposició d'Art Litúrgic de 1928 i el projecte Bassegoda-Sagnier

El 23 de desembre de 1928 es va clausurar a Barcelona la II Exposició d'Art Litúrgic, organitzada per la secció del Cercle Artístic de Sant Lluc anomenada Amics de l'Art Litúrgic. En el marc d'aquesta exposició, es va presentar un projecte dels arquitectes Bonaventura Bassegoda i Enric Sagnier, on es proposava traslladar el cor de la catedral de Barcelona situat al mig de la nau central, fins al presbiteri, on s'hauria d'adaptar a la forma de la girola. Gairebé totes les cadires hi tindrien cabuda, però no totes, i l'adaptació de forma rectangular a semicircular comportaria algunes mutilacions de "poca importància". La cadira del bisbe presidiria el conjunt, la qual cosa suposaria "una millora" respecte a l'actual organització de les cadires, malgrat que els pinacles, especialment els de la cadira del bisbe, sobresortirien per davant dels finestrals de l'absis. D'altra banda algunes cadires sobresortirien pels costats obstruint les entrades de sant Iu i del claustre i també en quedaria afectada l'entrada a la cripta de santa Eulàlia. El projecte, és evident, no es va dur a terme, però hem de dir que va aixecar una gran expectació que es va materialitzar en una autèntica allau d'articles apareguts a la premsa, tant a favor del trasllat com en contra.

Bonaventura Bassegoda⁴⁰⁰ era reconegut a Barcelona com a escriptor, arquitecte i historiador, com a arquitecte va participar en el pla de reforma de Barcelona i és autor d'una monografia sobre Santa Maria del Mar de Barcelona. Enric Sagnier⁴⁰¹ també era

³⁹⁹ KRAUS, 1984, p. 197.

⁴⁰⁰ Bonaventura Bassegoda i Amigó (Barcelona 1862-1940) Va ser premiat als Jocs Florals del 1880, 1881, 1884 i el 1885. El 1891 publicà el recull de poemes *Joventut*. Fou redactor de *La Renaixensa*, *La Il·lustració Catalana* i *L'Avenç*, i col·laborà des del 1905, al *Diario de Barcelona* i, després a *La Vanguardia*. Estrenà sainets costumistes, com *Viva l'avi!* (1885), *Pluja d'estiu* (1886), *Mero* (1887) i *Joc de cartes* (1887), publicà contes i novel·les del mateix gènere, com *Quaranta graus al sol* (1886) i *La bona gent* (1888). Milità a la Lliga de Catalunya i fou membre de l'Acadèmia de Bones Lletres (1922) i de la de Belles Arts. Les seves obres més representatives com a arquitecte són la casa Rocamora (passeig de Gràcia-carrer de Casp), la casa Berenguer (carrer de la Diputació) i el col·legi Comtal (1909), a Barcelona, el Casino del Masnou i la casa Malagrida d'Olot. GEC.

⁴⁰¹ Enric Sagnier i Villavecchia (Barcelona 1858-1931) Arquitecte. Titulat el 1882, va fer el palau Juncadella a la rambla de Catalunya 33 (1891), la casa Roger Vidal al carrer d'Ausiàs Marc 61 (1891), la de Sebastià Pascual al passeig de Gràcia-Casp (1892), la torre Arnús (1904) al Tibidabo, al cim del qual

un reconegut arquitecte i membre d'una de les famílies més riques de Barcelona. Malgrat la indiscutible vàlua d'ambdós arquitectes, la realitat va ser que ningú no va recolzar el projecte que conjuntament van presentar a la II Exposició d'Art Litúrgic.

De fet, plantejar el trasllat del cor de la catedral de Barcelona no era pas una qüestió nova proposada per primer cop per Bassegoda i Sagnier, ni tampoc seria l'última, recordem, per exemple, que amb motiu del casament de la Infanta Cristina i Iñiqui Urdangarín el 1997, la polèmica es va tornar a obrir. La primera notícia que es coneix sobre la intenció de traslladar el cor de la catedral de Barcelona va ser el 1578, quan el Capítol va encarregar *la traza y modelo del pensamiento que se té de mudar lo cor al altar mayor*; el 1629 i 1637 hi va haver dos intents nous de traslladar el cor; el 1670 es crea una comissió amb l'objectiu de cercar els diners que calien per fer efectiu el trasllat; i el segle XVIII protagonitzarà nous intents de traslladar el cor.⁴⁰²

Però probablement, de tots els intents coneguts, el de 1928 va ser el més important pel que fa a repercussió social. El 1916, mossèn Mas⁴⁰³ ja havia manifestat la seva simpatia vers el trasllat del cor amb les següents paraules: *El histórico coro con su sillaría cobijada por riquísimos doseles ocupa el centro del templo. Más valiera que fuese trasladado a otra parte, pues no obstruiría el gran punto de vista que se desarrolla desde la puerta principal y tampoco fuera obstáculo inevitable al gran*

bastí el Temple Expiatori del Sagrat Cor (començat el 1902 i acabat pel seu fill Josep Maria Sagnier i Vidal) i la casa Garriga Nogués, al carrer de la Diputació 250, que des del 1987 és seu de la Fundació Enciclopèdia Catalana. Feu també el col·legi de Jesús Maria al passeig de Sant Gervasi (1892), el del carrer de Casp, els dels salesians de l'avinguda de Sant Joan Bosco, la capella del Santíssim als Jesuïtes del carrer de Casp, l'església dels caputxins de Pompeia a la Diagonal (1913) i la capella del Santíssim del monestir de Montserrat. També és autor de la Duana (1902), en col·laboració amb Garcia i Fària, i del Palau de Justícia (1887-1911), fet en col·laboració amb Domènech i Estapà. El 1917 construí la casa central de la Caixa de Pensions i la casa frontera del carrer Jonqueres. És un dels membres més destacats de l'escola eclecticista contemporània del modernisme. El 1923 el papa Pius XI li concedí el marquesat de Sagnier. GEC.

⁴⁰² BOSCH, 2000-2001, p. 156 i nota 28.

⁴⁰³ Mossèn Mas va néixer a Premià de Dalt el 1860 i entre 1900 i 1936 va ser arxiver de la catedral de Barcelona on hi va investigar els fons documentals que va posar a l'abast dels investigadors. També va investigar als arxius Diocesà, de la Corona d'Aragó i Història de la Ciutat posant a l'abast dels historiadors una gran quantitat de paperetes, encara parcialment inèdites sobre la història dels pobles i esglésies del bisbat barceloní en els caires religiós, artístic i popular aplegades en 27 volums a l'Arxiu Històric de la Ciutat. Entre les seves nombroses publicacions destaca *Notes sobre antics pintors a Catalunya* dels anys 1911 i 1912; *Notes d'escultors antics a Catalunya* del 1913; *Guia itinerario de la catedral de Barcelona* del 1916; i les *Notes històriques del bisbat de Barcelona* dels anys 1906 al 1921. GEC.

*concurso de fieles que en determinadas festividades y otros actos asiste a las sagradas ceremonias.*⁴⁰⁴

Arran del projecte presentat el 1928, es van publicar gairebé una trentena d'articles –on es tractava, exclusivament, del tema del trasllat del cor– i malgrat que, en general, els articles se signaven individualment, el cert és que moltes de les persones que van opinar sobre el projecte Bassegoda-Sagnier, es feien costat mútuament, amb l'objectiu clar i directe de fer prevaldre la seva apreciació, pel que fa al trasllat del cor de la seu barcelonina, per sobre de les opinions contràries.

D'una banda van publicar prolixos articles defensant el trasllat del cor de la catedral de Barcelona els preveres Josep Tarré,⁴⁰⁵ des de *La Veu de Catalunya*, i Manuel Trens,⁴⁰⁶ des de *Gasetta de les Arts*. Tant l'un com l'altre defensaven el trasllat del cor al presbiteri, encara que reconeixien que el projecte Bassegoda-Sagnier es podia millorar. Dins d'aquest grup, fidels representants de l'Església, cal sumar les aportacions de Rafael Martorell que va publicar des de la revista *Vida Cristiana*. En general, la seva defensa es fonamentava en la seguretat de judici “que pot donar-nos la lògica consideració del que ens ensenyen i ens manen dinou segles d'ininterromput culte cristià”.⁴⁰⁷ Cal assenyalar però, que mossèn Tarré en un principi, quan va veure el projecte es va indignar –segons confessava ell mateix– i va decidir fer una visita a la catedral per copsar el problema de més a prop.⁴⁰⁸ De fet en el seu primer article no sembla simpatitzar massa amb la idea del trasllat, perquè “creia, ja fa algun temps, que el cor central de les esglésies, suposa inconvenients. Però no vol dir que jo fos partidari

⁴⁰⁴ MAS, 1916, p. 25.

⁴⁰⁵ Josep Tarré i Sans: (? 1884- Vilassar de Mar, Maresme 1957) Eclesiàstic i liturgista. Es doctorà en teologia (1909). Dirigí *La Hormiga de Oro* i *Fulla Dominical* de la diòcesi barcelonina (1907-1913) i fou redactor de *Vida Cristiana*. Publicà la versió dels *Evangelis* (1926), *Nocions de litúrgia* (1916), *L'art i la litúrgia* (1913), *Missalet* (1913), *Missal romà* (1926-27), en dos volums, i *El cardenal Mercier* (1926) i diversos estudis lul·lians. GEC.

⁴⁰⁶ Manuel Trens i Ribas: (Vilafranca del Penedès 1892- Barcelona 1976) Eclesiàstic i historiador de l'art. Format al seminari de Barcelona i a la universitat pontifícia de Tarragona. Ordenat el 1914, ja es destacà en l'organització del Congrés Litúrgic de Montserrat (1915). Fou professor d'iconografia i art sagrat al seminari de Barcelona (1916), director del Museu Diocesà i consiliari del Cercle Artístic de Sant Lluc (1921-1960), on constituí els Amics de l'Art Litúrgic (1923) –que promogué diverses exposicions- i edità un anuari (1924, 1926 i 1929). Col·laborà en la fundació del Museu del Vi de Vilafranca del Penedès, on promogué exposicions artístiques locals (1926-1928). GEC.

⁴⁰⁷ TARRÉ, 1929a I.

⁴⁰⁸ TARRÉ, 1929a, III.

de traslladar, al presbiteri, el cor de la catedral de Barcelona”.⁴⁰⁹ Sobtadament, a partir del següent article –després de l’anunciada visita– fa un tomb difícil d’entendre a favor del trasllat, la visita el va convèncer que el cadirat del cor no sofriria grans danys amb el traspàs, perquè en el projecte Bassegoda-Sagnier, en realitat se suprimien molt poques cadires, sobretot si tenim en compte que “els arquitectes del segle XVI van cometre molts errors” –es refereix a les mutilacions que presenten algunes de les peces de l’escultor Ordóñez– “que els nostres arquitectes no han comès en llur projecte”. Malgrat tot, reconeix que “la solució presentada pel marquès de Sagnier i el senyor Bassegoda, no és pas gaire satisfactòria”. Per sort, però per a tots, “el projecte no és definitiu”.⁴¹⁰ A partir d’aquesta publicació, els restants articles signats, tant per mossèn Tarré com per mossèn Trens, se centraran, especialment, en millorar el projecte del trasllat, presentant noves solucions, a cops molt més aventurades que el propi projecte Bassegoda-Sagnier. Mossèn Trens, que també estava convençut que el que calia era millorar el projecte, i coincidint amb mossèn Tarré, afirmava que “és un projecte massa important” –el presentat per Bassegoda i Sagnier– “per deixar-lo a l’exclusiva responsabilitat d’uns particulars, per bé que siguin tècnics”. I amb el mateix esperit d’iniciativa que va moure a mossèn Tarré a superar el projecte Bassegoda-Sagnier, mossèn Trens també es proposa donar “solucions cara la redempció d’aquesta berruga que ha desfet la bellesa i magnificència de la nostra catedral”.⁴¹¹

En una altra posició, no massa llunyana a la dels eclesiàstics –també van defensar el trasllat del cor de la catedral de Barcelona–, ens trobem amb un grup d’arquitectes, tots ells modernistes, entre els quals cal destacar Bonaventura Conill,⁴¹² conegut deixeble d’Antoni Gaudí que va fer sentir la seva opinió des de *La Veu de Catalunya*. Cal assenyalar que el mateix Gaudí –amb Josep F. Ràfols– s’havia pronunciat a favor del trasllat del cor a Barcelona, encara que no estava d’acord amb el

⁴⁰⁹ TARRÉ, 1929a, II.

⁴¹⁰ TARRÉ, 1929a, III.

⁴¹¹ TRENS, 1929Ba.

⁴¹² Bonaventura Conill i Montobbio: (Barcelona 1876-1946) Arquitecte, titulat el 1893. Seguidor de Gaudí, sobresurten entre les seves obres la capella del Santíssim de l’església parroquial de Lloret de Mar (destruïda el 1936-39), uns panteons modernistes al cementiri d’aquesta mateixa població i la façana de la casa de la vila d’Hostalric. Col·laborà com a il·lustrador a *Cu-cut!*. Posteriorment el seu estil edevingué convencional. GEC.

projecte Bassegoda-Sagnier. Els arquitectes seguidors de Gaudí mai no van veure amb bons ulls el projecte que, segons Bonaventura Conill, “li manca, almenys, el do de l’oportunitat”.⁴¹³ El mateix Gaudí, coincidint amb Josep F. Ràfols, malgrat haver dirigit el trasllat del cor de la catedral de Mallorca, havia manifestat que, en el cas de Barcelona, només s’hauria de traslladar el rerecor, donant així més visualitat a la nau des de la porta de l’entrada.

Un darrer grup, format per artistes, historiadors i crítics d’art defensarà a ultrança el cor de la catedral barcelonina com a obra d’art unitària, i com a tal, de cap de les maneres es podia permetre que fos traslladat, la qual cosa suposaria, d’entrada, la seva fragmentació. La seva oposició es fonamentava en la superioritat que tenen les coses invariables per sobre de les variables: “el gust que ara en diem bona disposició litúrgica tradicional, que jo comparteixo –assenyalava Folch i Torres–, poden defensar-lo la lògica, l’estètica i la tradició litúrgica, però com a cosa d’homes que són, amb el temps canvien. En canvi, les coses fetes, com el cor, tenen la superioritat d’èsser invariables. Acatem, doncs aquesta superioritat...”⁴¹⁴ En aquest darrer grup cal destacar Francesc Cambó, Ferran Soldevila –secretari redactor de la Secció Històrico-arqueològica, de l’Institut d’Estudis Catalans entre el 1914 i 1916, i entre el 1918 i el 1920; col·laborador assidu de la *Revista de Catalunya* del 1924 al 1928; i autor d’una *Història de Catalunya* encarregada pel mateix Francesc Cambó–, Alexandre Soler i March⁴¹⁵ –deixeble de Domènech i Montaner–, Rafel Benet⁴¹⁶ –col·laborador habitual

⁴¹³ CONILL, 1929.

⁴¹⁴ FOLCH I TORRES, 1928.

⁴¹⁵ Alexandre Soler i March: (Barcelona 1874-1949) Arquitecte modernista. Titulat a Barcelona el 1899. Deixeble de Domènech i Montaner –treballà al seu estudi–, les seves realitzacions manifesten tant la influència de Domènech com dels corrents arquitectònics europeus del començament de segle. La seva obra més important a Barcelona és la casa Heribert Pons (1907-1909), a la Rambla Catalunya 19-21, on hom pot observar una concepció clarament sezessionista. Amb Guàrdia i Vidal projectà el Mercat Central de València (1910-1928), obra cabdal de l’arquitectura modernista valenciana. Projectà també el monument al Pare Claret a Sallent, i el dedicat a Rafael Casanova a Barcelona (1914-1916). El 1929, en col·laboració amb J. Llopart, projectà el Palau de la Indústria a Montjuïc. Com molts arquitectes de la seva generació –J. Rubió, Jeroni Martorell–, es dedicà, a partir dels anys vint, a treballs d’arqueologia –estudis de pintura i escultura medieval i renaixentista–, deixant de banda la realització d’obres concretes. Fou director de l’Escola d’Arquitectura (1931-1936) –on des del 1928 era catedràtic de coneixement de materials i salubritat i higiene dels edificis–, i president de l’Associació d’Arquitectes de Catalunya (1932). GEC.

⁴¹⁶ Rafael Benet i Vancells: (Terrassa 1889-Barcelona 1979) Pintor i tractadista d’art. Deixeble de Francesc Galí i del seu oncle Joaquim Vancells, formà part de l’Agrupació Courbet (1919), de Les Arts i

de *La Veu de Catalunya* i *Gaseta de les Arts*–, Joan Sacs, en realitat Feliu Elias⁴¹⁷ –que va opinar des de *La Publicitat* i *La Nau*–, i sobretot Joaquim Folch i Torres, que va defensar la seva opinió principalment des de *La Veu de Catalunya*.

Efectivament, les opinions més contundents pel que fa al projecte de Bassegoda-Sagnier, les trobem en els articles signats pels representants d'aquest tercer grup, que si bé en un principi reconeixen que “el trasllat planteja alguns problemes”,⁴¹⁸ tampoc no ignoren el mèrit “dels arquitectes il·lustres que han estudiat amb gran interès el trasllat del cor”. El projecte, d'entrada, no agrada, però ho manifesten amb un to que cal qualificar de moderat. Soler i March afirmava que els propis Bassegoda-Sagnier “no han quedat completament satisfets de la solució, car es diu que pensen millorar-la” – però tot seguit afegeix que– “malgrat llur reconeguda solvència dubto que ho aconseguixin”.⁴¹⁹ Joaquim Folch i Torres entén que si el capítol no hagués encarregat el projecte, Bassegoda i Sagnier no l'haurien realitzat i inicia les seves valoracions recordant-ho i dirigint-se especialment a “les persones eclesiàstiques d'una gran il·lustració i d'un amor provat a les nostres coses”,⁴²⁰ i no dubta que un “esperit de restauració litúrgica molt noble ha mogut al capítol a proposar aquest trasllat”,⁴²¹ però aviat pujarà el seu to amable i d'indiscutible reconeixement per afirmar amb rotunditat que “el trasllat és una destrucció (...) i estem ara discutint (...) coses que no tant sols no

Els Artistes i fou fundador del Saló de Montjuïc. President del Cercle Artístic de Sant Lluç (1929), exposà a Barcelona, Madrid, Amsterdam, Lisboa, Londres, Berlín i Nova York. Fou membre de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, de la Societat Catalana d'Estudis Històrics i corresponent de l'Acadèmia de San Fernando. El govern francès el nomenà Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres el 1959. (...) Col·laborar a *La Veu de Catalunya* i a *L'art català* (1955-1958) i fou cofundador del museu de Tossa. GEC.

⁴¹⁷ Feliu Elias i Bracons: (Barcelona 1978-1948) Crític i historiador de l'art, pintor, caricaturista i escriptor. Vers el 1899 assistia a l'acadèmia Hoyos de pintura; més tard completà la seva formació al Cercle Artístic de Sant Lluç i al Cercle Artístic de Barcelona. El 1910, fugint d'una condemna de la llei de jurisdiccions, anà a París, on s'estigué dos anys. Fou professor d'història de l'art a l'Escola Superior de Belles Oficis i a l'Escola Elemental de Treball (1920-1923), càrrecs que hagué de deixar en advenir la Dictadura. Més tard fou professor de l'Escola de Bibliotecàries. El 1922 anà a Portugal, i el 1923, a Holanda, llocs on organitzà exposicions oficials d'art català. Fugitiu d'unes anunciades represàlies dels anarquistes, residí a París (1936-1938), i tornà a anar el 1929 a França, d'on ja no retornà, malalt, fins el 1947. Signà amb el seu nom els seus texts erudits i els olis, però signà *Apa* les caricatures i *Joan Sacs* els texts de creació i les crítiques periòdiques. (...) GEC.

⁴¹⁸ BENET, 1928.

⁴¹⁹ SOLER I MARCH, 1929.

⁴²⁰ FOLCH I TORRES, 1929a I.

⁴²¹ FOLCH I TORRES, 1928.

haurien de ser enlloc discutides, sinó que arreu sabrien que no cal discutir-les perquè la llei priva de fer-les”,⁴²² i encara posteriorment afegirà que “és, en efecte, vergonyós i inútil discutir coses que les lleis, a tot arreu i fins a Espanya, priven de fer”.⁴²³ Per acabar afirmant que “bo o dolent, sobra el projecte, car és opinió nostra que el que és més greu i atacable, no és el projecte, sinó el propòsit del trasllat”.⁴²⁴

De fet, però, el diàleg entre els tres grups va esdevenir un diàleg de sords des del primer moment, perquè mentre que per als eclesiàstics la catedral és “la casa de Déu i del poble”, per als arquitectes és un conjunt d’espais que cal tornar a la seva forma inicial, per a ells, el cor no és més que una autèntica xacra al bell mig d’un espai genuïnament gòtic. En aquest sentit, i amb la clara intenció d’apropar posicions Rafel Benet no dubtava en afirmar que “el temple és lloc d’oració i cal organitzar tots els seus serveis perquè s’hi pugui orar de la manera més eficient possible”.⁴²⁵ Mossèn Tarré, però, respondrà amb molta contundència que “cal treure el cor del mig de la catedral, principalment, perquè els fidels puguin ocupar el lloc que per dret inviolable, els pertoca”.⁴²⁶ Paral·lelament, els crítics d’art veuen la catedral com un “monument arqueològic” que cal defensar i sobretot, preservar. Joaquim Folch i Torres⁴²⁷ anava més lluny quan assegurava que “el cor és un fet d’ahir, mentre que la litúrgia és una apreciació d’avui”, i com a tal amb el temps canvia.⁴²⁸ Precisament en aquest punt

⁴²² FOLCH I TORRES, 1929a II.

⁴²³ FOLCH I TORRES, 1929b.

⁴²⁴ FOLCH I TORRES- BENET- GUIFREDA, 1929, p. 7.

⁴²⁵ BENET, 1928.

⁴²⁶ TARRÉ, 1929c.

⁴²⁷ Joaquim Folch i Torres: (Barcelona 1886- Badalona 1963) Museòleg, historiador i crític d’art. Es formà a Llotja (1904) i als Estudis Universitaris Catalans, a Barcelona, on fou deixeble de Puig i Cadafalch. Assistí també a un taller de forja. Ingressà a La Veu de Catalunya a requeriment de Raimon Casellas, i el succeí en la direcció de la pàgina artística del diari (1910-1929), des d’on defensà en certa manera l’estètica noucentista i divulgà aspectes de l’art català. (...) Fou conservador del departament d’art medieval dels museus barcelonins (1918) i director general (1920). Col·laborà decisivament en el rescat d’una bona part de les pintures murals romàniques, que hom instal·là a Barcelona el 1922; adquirí per als museus un important lot d’obres de Fortuny, a París, (...) fou assessor artístic de Francesc Cambó i Damià Mateu. El 1934 inaugurà el Museu d’Art de Catalunya, i durant la guerra civil de 1936-1939 tingué una important intervenció en el salvament del patrimoni artístic. (...) GEC.

⁴²⁸ FOLCH I TORRES, 1928.

radiquen gairebé totes les desavinences entre els eclesiàstics i els historiadors i crítics d'art. Què és més important l'art o la litúrgia? per Folch i Torres “l'essència del culte no hi perdrà res si el cor continua on és, però si el cor es trasllada es perdria, encara que se salvessin les cadires”.⁴²⁹ El cor no es va moure del seu lloc, però cal dir que els tres grups va exhaurir les forces sense arribar a acostar posicions.

Gràcies a la forta oposició que van exercir els crítics d'art, el cor de la catedral no es va arribar a traslladar, però posteriorment, el 1943 es va tornar a obrir la polèmica sense massa repercussió. El 1951 el debat es va tornar a obrir de nou arran de la celebració a Barcelona del Congrés Eucarístic Internacional. En aquest cas les autoritats eclesiàstiques advertien que la catedral no podria aixoplugar reunions tan nombroses si el cor central no es desmuntava. Tampoc en aquesta ocasió es va traslladar i el 1958 l'església de Barcelona va endegar una autèntica campanya per aconseguir traslladar el cor exposant públicament, un altre cop, la maqueta del projecte i amb un gran desplegament des dels mitjans de comunicació.⁴³⁰ En aquesta ocasió van defensar aferrissadament el cor barceloní Joan Ainaud, Agustí Duran Sanpere, Vicens Vives i Josep Gudiol Ricard. El cor de la catedral de Barcelona, és salvarà al proper desafiament?

⁴²⁹ FOLCH I TORRES, 1928.

⁴³⁰ AUTISENT, 1958, p. 4.

