

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



4. Conclusions

4. Conclusions

La recerca documental que hem realitzat per elaborar la nostra tesi ens ha permès reconstruir un espai cronològic que fins ara no havia estat objecte d'estudi per part dels historiadors que s'han ocupat de la investigació de la catedral de Barcelona. L'anàlisi d'aquesta cronologia, que encetem el 1443 i abandonem el 1511, ens ha permès construir el discurs d'aquesta tesi, una tesi que s'inicia amb una breu ressenya sobre els Claperós i les seves intervencions a la seu barcelonina i que poc a poc ens condueix al descobriment de la importància de la figura dels entalladors en el tombant de segle. Així mateix, no ens va semblar forassenyat dedicar unes pàgines a la família dels Claperós, d'una banda perquè efectivament cal considerar-los com els precedents dels anys que hem analitzat i d'altra, perquè les noves dades documentals que hem aportat precisen i enriqueixen les notícies fins ara conegudes d'aquests escultors i, malgrat que l'estudi dels Claperós no formi part dels nostres objectius, volem remarcar un cop més la incorporació de Joan Claperós a les obres de la catedral poc abans del mes de juliol de 1448 treballant en les obres del claustre sense salari, un salari que després li seria atorgat d'acord amb un reconeixement ben guanyat. A banda del claustre i del brollador, Joan Claperós també va intervenir a la sala capitular i a l'entrada occidental de la seu, unes intervencions que fins ara no havien estat analitzades amb prou profunditat, perquè mancaven dades precises que hem pogut constatar gràcies a la lectura del *Llibre de l'Obra*.

A partir de 1456 l'activitat a la seu de Barcelona es trasllada al cor de la catedral i s'inicia amb el concurs entre Joan Claperós i Macià Bonafé que es resolldria amb l'adjudicació de la construcció del nou cadirat baix a Bonafé. Les obres comencen amb el trasllat d'un grup de cadires "velles" al rerecor. No es tracta de les cadires construïdes pel mestre Sanglada, que aleshores eren noves, per dir-ho d'alguna manera, sinó d'unes altres que nosaltres defensem com pertanyents a l'antic cor que de ben segur deuria tenir la catedral romànica. Aquest grup de cadires "velles" van ser substituïdes el 1499 amb la intervenció d'Antoni Carbonell, Joan Casel, Daniel Rutart i Antoni Gomar. Bonafé no va acabar la construcció de les cadires jussanes que finalment serien enllestides per Miquel Luch amb la col·laboració de Joan Frederic; si més no així ho hem deduït de la documentació que hem consultat.

Efectivament, al catàleg del mestre Miquel Luch fins ara conegut (els pinacles del cadirat alt al cor de la catedral de Barcelona; el retaule per a l'església parroquial de sant Pere de Premià de Dalt, de 1487; el retaule per al convent de sant Agustí encarregat per la confraria dels paraires de 1489; el retaule dedicat a *Tots els Sants* de 1489 i la Pietat del canonge Vila) cal afegir l'acabament de les cadires baixes del cor de la catedral de Barcelona, iniciades per Macià Bonafé el 1456. Tanmateix, no és aquesta qüestió la més remarcable de l'activitat del mestre Miquel Luch a Barcelona, sinó precisament la construcció dels pinacles sobre les cadires del mestre Sanglada al cor de la catedral de Barcelona. La notícia efectivament era coneguda des de la bibliografia més antiga, ens referim a Piferrer,¹ però la rellevància que va tenir aquesta actuació al cor de Sanglada mai abans havia estat remarcada. La difusió d'aquest tipus d'estètica, pròpiament alemanya, es va iniciar en l'estructura arquitectònica del retaule de sant Pere de Premià el 1487 i es va perllongar fins ben entrat el segle XVI amb exemples força remarcables, com el retaule de Mollet del Vallès de 1531.

La recerca sobre la figura del mestre Miquel Luch i la seva activitat a Barcelona i les seves rodalies, inevitablement ens va portar a l'estudi del seu ajudant i compatriota, Joan Frederic, tradicionalment mal anomenat Joan Frederic de Casel. La identificació d'ambdues figures, Joan Frederic, el "jove" del mestre Miquel i Joan Casel, escultor,

¹ PIFERRER, (1839) 1939, pp. 34 i 58.

també alemany, documentat a València a partir del 1496 i a la catedral de Barcelona el 1499, va ser també possible gràcies a la lectura de la documentació consultada.

Precisament una part del gruix de la nostra recerca se centra en la producció de grans retaules d'altar sovint a partir d'elements seriats. Efectivament, a partir de la presència del mestre Miquel Luch a Barcelona es consolida la utilització de pinacles com a complement decoratiu en les estructures arquitectòniques de retaules destinats especialment a petites parròquies i confraries. Aquestes grans estructures feien la funció de suport i emmarcament a les imatges i als cicles pictòrics que s'hi inserien. Com hem assenyalat, la construcció dels pinacles sobre les cadires sobiranes del cor de la catedral barcelonina va ser especialment decisiva per l'impacte estètic que deuriem causar i decisiva també perquè va suposar el punt de partida de tota l'activitat artística que desenvoluparia un grup professional molt concret: els entalladors.

Aprofundir en el treball que realitzaven els entalladors en la construcció dels retaules ens va portar fins a una qüestió poc atesa pels historiadors de l'art: la construcció d'orgues. Es força conegut per la bibliografia domèstica l'episodi del 23 de març de 1482, en què els obrers de la parròquia de Santa Maria del Mar de Barcelona, van acordar demanar propostes per a la construcció dels orgues de l'església parroquial als Marturians, "els famosos constructors d'orgues de Besalú", i als alemanys, així com també la resolució final segons la qual es va acordar que la construcció de l'orgue nou per a l'església de Santa Maria del Mar finalment seria contractada amb els alemanys, concretament amb l'alemany Johan Spinn von Noyern.² Probablement la decisió va ser condicionada pel fet que l'alemany Johan Spinn von Noyern, per guanyar el concurs, va col·locar els orgues gairebé acabats a l'església de Santa Maria, de manera que, en cas que els orgues fossin acceptats pels parroquians i obrers de l'església de Santa Maria, només caldria fer els darrers ajusts per poder-lo fer sonar.³ Aquesta singular circumstància fa pensar en la possibilitat que l'orgue ofert per Johan Spinn von Noyern

² AYMAR, 1985, p. 3; BASSEGODA, 1925, vol. I, p. 407.

³ *Convocado el consejo general de parroquianos en 26 de setiembre de 1484, hecho presente con los señores obreros que por quanto el maestro constructor de órganos alemán Juan Spin del Noguera había construído "uns organs" a sus expensas y los había colocado en la iglesia y "trobanse dit alemany ab alguna necessitat per fer los organs que ab ell se avia capitulat, se recelas que vengués los organs ja fets de ahont se seguiria quedar la iglesia sens organs fins estar acabats los que ab dit mestre se tenia ajustats"* (...). AYMAR, 1985, p. 3.

a Santa Maria del Mar ja estès prèviament construït, si més no parcialment, la qual cosa fa pensar, un cop més en una peça semiseriada. Probablement, els Marturians no van poder competir econòmicament amb els alemanys perquè el que oferien era un treball més artesà, o tal vegada, per dir-ho en termes més actuals, un treball més personalitzat. D'altra banda, remarcuem que posteriorment, el 1514, Marturià Prats s'encarregaria de construir un orgue nou per a la parròquia de Santa Maria del Mar, al qual l'alemany Giralt Spirinch hi tallaria el penjant.⁴

Finalment volem precisar que en començar aquesta recerca ens havíem proposat analitzar el mot germanoflamenc i les seves connotacions. Tradicionalment, aquest període ha estat considerat com una etapa fortament marcada per l'art flamenc, en canvi, el nostre punt de partida ha estat l'arribada a Barcelona d'un alemany, Miquel Luch. Per diverses raons, tal vegada per clarificar o simplement per tradició, els historiadors de l'art adoptem certs termes que sovint utilitzem com a etiquetes per titllar una connotació estilística, amb una cronologia específica i, a la vegada, localitzats en un espai geogràfic concret. Aquest és el cas del mot germanoflamenc, freqüentment emprat pels historiadors de l'art català per classificar les obres de la segona meitat del segle XV a Catalunya. Tornem a insistir en què la tradició germànica i la flamenca tenen òbviament molts punts de contacte, i que, en molts casos, els artistes procedents del nord d'Europa es complementaven creant obres on les dues tradicions són difícilment destriables. Però a Catalunya la tradició germànica, introduïda amb força a partir de la presència a Barcelona de Miquel Luch i Joan Frederic, és sensiblement dominant i es diferencia clarament de la tradició flamenca. Això no obstant, aquesta circumstància cal conjugar-la amb el fet que Miquel Luch va treballar pocs anys a Barcelona (1483-1490) i amb la manca de grans figures associada a les limitacions econòmiques dels mecenes. Aquestes circumstàncies van propiciar que fossin els artesans els qui prenguessin el relleu, concretament entalladors nadius com Pere Torrent, Joan Romeu, Joan Masiques... Hem de continuar parlant de tradició germanoflamenca?

Hem d'admetre que costa redactar unes conclusions sobre l'activitat duta a terme a Barcelona i les seves rodalies per un grup d'artistes i artesans quan es té plena

⁴ AYMAR, 1985, p. 4; BALDELLÓ, 1946, p. 208.

consciència que el tema tot just s'ha encetat. Malgrat la diversitat de les dades que hem emprat, a cops incomplertes o certament ambigües, hem procurat que la nostra narració fos ordenada, i així mateix, hem procurat també apropar-nos a la realitat artística de la Barcelona de finals del segle XV i principis del XVI en la mesura que les fonts consultades ens ho han permès. El resultat és que la nostra aportació a la Història no tracta de fets memorables, els historiadors de l'art solem reservar aquest lloc als grans artistes: arquitectes, escultors, pintors, músics... Pensem que, malgrat haver partit d'escultors com Miquel Luch i Joan Casel i la seva intervenció al cor de la catedral de Barcelona, no ha estat infructuós girar la nostra atenció vers aquest grup d'entalladors. No podem seguir parlant només d'alguns artistes que per la seva aportació mereixen ser remarcats a la història de l'art, sinó que hem d'aspirar a estudiar els canvis artístics i la seva consolidació en un conjunt. Cal explicar com treballaven i lluitaven artistes i artesans i especialment hem de procurar entendre els esforços que feien per millorar i les condicions en què ho feien, així com també el grau de col·laboració que hi havia entre ells, i la dependència que els grans artistes tenien dels petits artesans. Certament els entalladors no eren artistes d'elit, probablement no ompliran mai les pàgines dels grans llibres d'història de l'art català, però formen part del nostre passat històric. Podem qüestionar si eren un grup artístic o artesà, però el que no podem qüestionar és que eren un col·lectiu professional molt actiu. El grau de dependència dels grans artistes vers aquest grup d'artesans queda encara per determinar, però s'entreveu important, potser en alguns casos podia arribar a condicionar el volum de producció de cada artista, i en conseqüència de cada catàleg. A Barcelona, després de la guerra civil (1462-1472), aquest grup d'entalladors gairebé van monopolitzar tot el mercat local, aprofitant l'absència de grans artistes i aglutinant els limitats recursos econòmics existents.