

L'aportació dels escultors alemanys a la producció catalana de retaules de finals del segle xv

Montserrat Jardí Anguera
IES El Calamot de Gavà
mjardi6@xtec.cat

RESUM

A finals del segle xv, arriben a Barcelona un nombre significatiu de mestres estrangers, d'entre els quals destaca la presència de l'alemany Miquel Lochner, que treballa al cor de la catedral de Barcelona. Les propostes de Lochner a Barcelona suposaran el punt de partida de la producció de retaules immediatament posterior i continuada per mestres nadius com ara Pere Torrent o Joan Romeu. Aquesta tradició retaulística, introduïda per Lochner, prové de terres germàniques, especialment de la zona del Baix Rin i cal distingir-la de la producció de retaules procedents del Països Baixos, significativament diferent*.

Paraules clau:
gòtic, retaules, Catalunya.

ABSTRACT

The German sculptor's contribution to Catalan altarpiece's production at the end of the 15th century

At the end of the 15th century a considerable amount of foreign masters sculptors arrived at Barcelona, among others, we emphasize the German Miquel Lochner's presence, who worked on the Choir of Barcelona Cathedral. Lochner's proposals in Barcelona involved the point of departure of the altarpieces' production immediately subsequent and continued by native masters sculptors like Pere Torrent or Joan Romeu. This altarpiece's tradition introduced by Lochner comes from German land, from lower Rhine's area especially and a differentiation from altarpieces' production comes from the Netherlands is needed, which is significantly different.

Key words:
Gothic, altarpieces, Catalonia.

* Vull expressar el meu agraïment al Dr. Marià Carbonell per la lectura crítica que ha fet d'aquest treball, així com també per les correccions i els suggeriments.

1. D'acord amb els assessors lingüístics d'Enciclopèdia Catalana, hem optat per emprar la forma germànica Lochner en lloc de Luch, com havíem fet anteriorment. Vegeu M. JARDÍ ANGUERA, «Miquel Lochner», a *L'Art Gòtic a Catalunya, Escultura*, vol. II, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007, p. 291-296.

2. LYNN F. JACOBS, «Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing», Cambridge University Press, 1998, p. 161; M. J. GÓMEZ BÁRCENA, «Retablos flamencos en España», *Historia 16, Cuadernos de Arte Español*, núm. 16, Madrid, 1992, p. 10.

L'any 1483 es reinicia la tasca de construir els pinacles que encara avui coronen les cadires de Pere Sanglada al cor de la catedral de Barcelona. Aquesta iniciativa coincideix amb l'arribada a la Ciutat Comtal de l'escultor d'origen germànic Miquel Lochner¹, molt probablement acompanyat del seu jove compatriota Joan Frederic. A partir d'aquesta data, tots dos treballaran plegats al cor de la catedral, primer en l'acabament de les cadires del cor jussà, iniciades el 1456 per Macià Bonafè, i tot seguit en la talla dels pinacles del cadirat alt. Durant la seva estada a Barcelona, Lochner va saber compaginar els treballs realitzats al cor catedralici amb altres encàrrecs, especialment retaules d'altar destinats a petites parròquies i confraries. El 1487 contractava el retaule per a l'altar major de l'església parroquial de Sant Pere de Premià de Dalt (figures 1, 2 i 3), que va realitzar amb un significatiu coronament de pinacles, força similars als que estava tallant per al cor de la catedral barcelonina (figura 4). Tant els pinacles del cor de la catedral com els del retaule de Sant Pere de Premià suposaren el punt de partida de la producció de retaules immediatament posterior, continuada per mestres nadius, com ara Pere Torrent o Joan Romeu. Aquesta tradició retaulística introduïda per Lochner prové de terres germàniques, especialment de la zona del Baix Rin, i cal distingir-la de la producció de retaules procedents dels Països Baixos, significativament diferent.

A Europa, el darrer gòtic se'ns mostra com un període en què cadascuna de les diferents regions europees desenvolupa, dins del camp artístic, particularismes locals fàcilment identificables dins del marc general d'aquest moment. Durant els anys immediatament anteriors, un dels factors originaris del corrent internacional a Catalunya va ser l'arribada d'artistes procedents d'arreu

d'Europa, així com també la importació d'obres d'aquests països. Això no obstant, en línies generals, l'escultura catalana de la segona meitat del segle XV no es manifesta com una continuïtat respecte a les obres del període internacional. En canvi, va continuar la presència de mestres estrangers al Principat.

Simultàniament, entre els anys 1380 i 1550, aproximadament, la producció de retaules escultòrics als Països Baixos va esdevenir un autèntic art industrialitzat. Tallats, daurats i policromats amb generositat, aquests treballs consistien bàsicament en una estructura central provista de porticons pintats que es podien tancar. Gràcies a l'organització interna dels tallers flamencs i a un significatiu grau de divisió del treball, dins d'aquests tallers es va crear un complex procés de producció que els experts han qualificat de «proto-moderns». La producció retaulística procedent dels Països Baixos es va anar estandarditzant, tant en el contingut narratiu com en l'organització, la qual cosa suposava un important estalvi en el cost de la producció, precisament perquè eren construïts amb l'objectiu de ser comercialitzats². Els tallers de Brussel·les i Anvers es van especialitzar en retaules dedicats a la Passió, en què es representava el Camí del Calvari, la Crucifixió i el Plany de Crist, com també la Infància de Jesús, amb la representació de l'Anunciació, els Esposoris de la Mare de Déu, la Nativitat i l'Adoració dels Mags o, en altres casos, la Presentació al Temple.

A Catalunya, en canvi, s'ha acabat l'època dels grans retaules d'alabastre, com el de Sant Pere per a la seu de Vic, obra de Pere Oller, o el dedicat a Santa Tecla per a la catedral de Tarragona, tallat per Pere Joan, tots dos de la primera meitat del segle XV. El retaule major de l'església de Santa Maria, de Castelló d'Empúries, és un exemple aïllat i representa, juntament amb els sepulcres

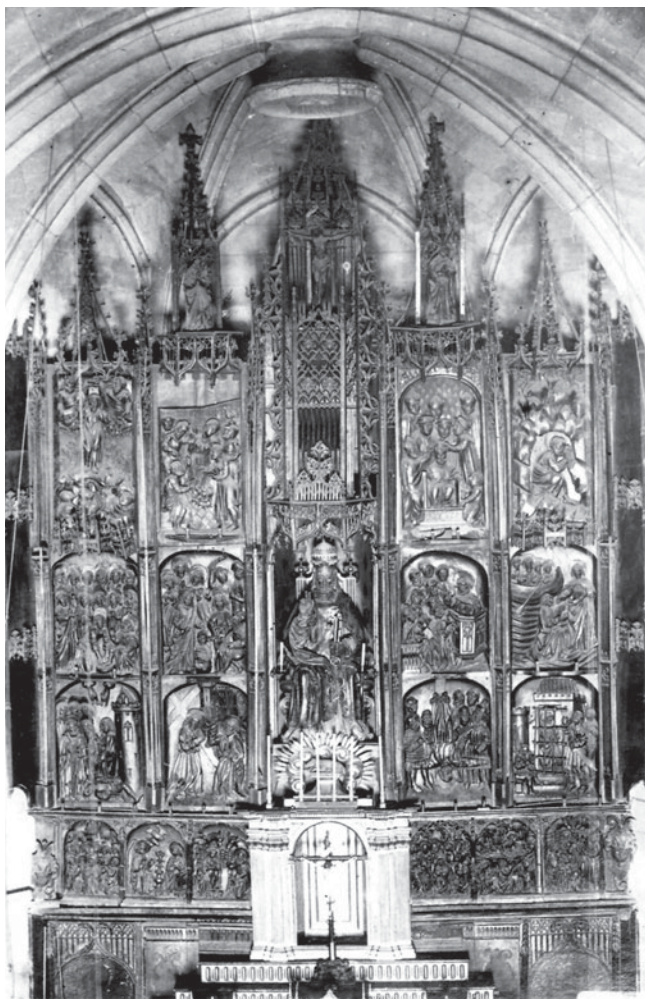


Figura 1.
Miquel Lochner. Retaule de l'altar major de l'església parroquial de Premià de Dalt.



Figura 2.
Bernat Goffier (atribuït). Sant Pere. Detall de la porta del retaule de l'altar major de l'església parroquial de Premià de Dalt. Foto: Arxiu Diocesà Barcelona, AM: (1956) 38080.



Figura 3.
Bernat Goffier (atribuït). Sant Pau. Detall de la porta del retaule de l'altar major de l'església parroquial de Premià de Dalt. Foto: Arxiu Diocesà Barcelona, AM: G. (1956) 38079.

de Bernat de Pau i de Dalmau de Raset de la seu de Girona, els darrers exemples significatius d'escultura de la segona meitat del segle xv³. Després de la guerra civil catalana (1462-1472), el treball de fusteria arrelarà amb força a Catalunya i ja no es tornaran a construir obres monumentals d'alabastre; el Retaule de la Verge, de l'església de Sant Jaume de Perpinyà⁴, es construirà en fusta, tanmateix, malgrat que es tracta d'una obra monumental, és un cas puntual, sense precedents i sense continuació, perquè els encàrrecs de grans retaules, obres ambicioses i sumptuoses amb un cost econòmic molt elevat, seran substituïts per un significatiu nombre d'encàrrecs de retaules semiseriats, menys ambiciosos i més econòmics.

A finals del segle xv, la documentació revela que, generalment, els encàrrecs artístics provenien de petites economies amb uns recursos molt limitats, com ara, per exemple, les corporacions municipals i professionals, les comunitats parroquials o els nombrosos convents i monestirs que hi havia arreu del país. A aquesta situació, cal

sumar-hi les transformacions religioses que van tenir lloc al llarg del segle xv i que van afavorir una forma d'espiritualitat devota en la qual la mediació intercessora dels sants va tenir un paper molt important. Per aquest motiu, les imatges dels sants van adquirir un protagonisme notable en el conjunt de la iconografia i en relació amb els repertoris iconogràfics propis de les èpoques anteriors. Sovint, aquesta mateixa devoció als sants també va afavorir la construcció de monuments per commemorar el lloc on havien estat enterrats⁵.

D'altra banda, la documentació catalana ens revela la importància d'alguns canonges en el paper de promotors. En el cas de Barcelona, ens referim principalment a Berenguer Vila i a Joan Andreu Sorts i, naturalment, al més conegut de tots, l'ardiaca Lluís Desplà. La influència d'aquests canonges a moltes parròquies del Maresme i del Vallès és innegable: Lluís Desplà i d'Oms (1444-1524) va ser ardiaca major de la catedral de Barcelona i rector de les parròquies dels Sants Just i Pastor,

3. Vegeu, darrerament, a *L'Art Gòtic a Catalunya, Escultura*, vol. II, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2007: J. VALERO MOLINA, «Pere Oller», p. 107-123; M. R. MANOTE, «Pere Joan», p. 124-143; M. PUJOL I CANELLES, «El retaule major de l'església de Santa Maria de Castell d'Empúries», p. 286-290.

4. N. DE DALMASES, A. JOSÉ PITARCH, «Història de l'Art Català. L'Art Gòtic, s. XIV-XV», vol. III, Edicions 62, Barcelona, 1984, p. 254; F. ROBIN, «Retaules de bois sculpté à Perpignan au XVe siècle», *Matéria*, 3 (2003), p. 168-188.

5. C. J. ARA GIL, «Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión», a *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su Época*, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2001, p. 147.



Figura 4.
Miquel Lochner. Detall de les cadires del cor de la catedral de Barcelona. Fons Salvany "Biblioteca de Catalunya"



Figura 7.
Joan Romeu (pintures de Nicolau de Credença, Antoni Ropit i Jaume Forner). Retaule major de l'església de Sant Julià d'Argentona. Fons Salvany "Biblioteca de Catalunya".



Figura 6.
Pere Torrent. Retaule de l'altar major de l'església de Sant Genís de Vilassar. Foto: AHCB, D-27589 Fons. M. Mas,



Figura 5.
Pere Torrent i Alonso Rams. Retaule major de Sant Joan de les Abadesses. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic, AM, G/A-16.



Figura 8.
Joan Dartrica. Retaule major de Sant Feliu de Girona. Fons Salvany "Biblioteca de Catalunya".



Figura 9.
Miquel Lochner. Porta de la Pietat a la catedral de Barcelona. Fons Salvany "Biblioteca de Catalunya"

Alella, Argentona, Badalona i Vilassar⁶. El canonge Joan Andreu Sorts era rector de Santa Maria del Mar i probablement de la parròquia de Sant Just Desvern, i el canonge Berenguer Vila va ser rector de l'Hospital de la Santa Creu i probablement també de la parròquia de Sant Pere de Premià de Dalt. Tots eren generosos promotors de moltes de les obres que tot seguit ressenyarem i mereixen un breu comentari, precisament perquè les seves actuacions són de gran rellevància a l'hora d'establir connexions entre els artistes que treballen a la catedral de Barcelona i els artistes que treballen a les parròquies, ja que, en la majoria dels casos, es tracta dels mateixos professionals. La seva condició de canonges de la catedral de Barcelona i alhora de rectors de les parròquies de les rodalies de la ciutat va afavorir de manera significativa que els artistes —de vegades potser hauríem de parlar d'artesans— treballessin de forma simultània a la seu i als pobles on els canonges exercien el rectorat.

Pel que fa a la producció de retaules a Catalunya pels voltants del 1500, en particular a la zona de Barcelona i rodalies, cal assenyalar que les formes gòtiques van conviure durant un cert temps amb les formes renaixentistes. Per aquest motiu, la bibliografia tradicionalment ha distingit entre dos models: el model «a la flamenca» —referint-se a la tradició gòtica— i el model «a la romana» —basada en les formes clàssiques i una mica més tardana cronològicament—. Interessa remarcar que, en aquesta barreja, hi van intervenir mestres del país i, com és ben sabut, mestres estrangers, però especialment hi va tenir un paper molt decisiu el gust dels clients. L'origen de la comanda era important perquè, malgrat la demostrada capacitat de molts mestres en el treball de les formes renaixentistes, la tradició gòtica no va desaparèixer fins que els clients no ho van consentir.

En el cas concret de Catalunya, cal distingir entre la tradició flamenca, procedent dels Països Baixos, i la germànica, és a dir, la tradició que va arribar a terres catalanes procedent de la zona del Baix Rin⁸. Els tallers germànics també havien arribat a organitzar la producció d'una manera sistemàtica, amb l'objectiu de comercialitzar les peces fora del propi entorn geogràfic⁹. Retaules catalans, contractats al voltant del 1500, com el de les esglésies parroquials de Sant Joan de les Abadesses (figura 5), Vilassar de Dalt (figura 6), Sant Julià d'Argentona (figura 7), Santa Agnès de Malanyanes o Sant Feliu de Girona (figura 8), seguien un model comú, proposat per Miquel Lochner als pinacles del cor de la catedral de Barcelona (1483-1490). Aquest model va ser totalment acceptat i continuat per mestres nadius, especialment per Pere Torrent i Joan Romeu. Cal tenir en compte l'existència amb anterioritat d'un discret sistema de producció seriada d'aquests tallers catalans amb una certa continuïtat, que queda especialment palesa en

mobles força elaborats¹⁰. Però ni la proposta de Miquel Lochner a Barcelona i Premià és pròpiament flamenca ni tampoc no ho és la de Dartrica a Sant Feliu de Girona. Tots dos escultors són els principals introductors a Catalunya de la tradició germànica, que, insistim, cal distingir de la tradició procedent dels Països Baixos.

Una de les diferències més significatives entre les dues tradicions rau en el fet que els retaules procedents dels Països Baixos adopten, gairebé invariablement, la forma de T invertida en el cos central¹¹. Els retaules alemanys, en canvi, tendeixen a adoptar una forma rectangular que sovint acaba en una enorme corona de traceria ricament treballada, anomenada *ausfsatz* o *auszug*. Aquest tipus d'estructura ornamental no es detecta en els treballs flamencs, on la decoració de traceria tendeix a ubicar-se dins del cos principal del retaule. A més, els *retaules* alemanys remarquen el centre amb una punxa de traceria o pinacle que sobresurt respecte de les laterals¹².

Malgrat els esforços i l'interès dels artistes i mercaders flamencs per comercialitzar els seus retaules arreu d'Europa, a Catalunya gairebé no hi van arribar. L'objectiu principal pel qual es construïen els retaules flamencs —fer una gran producció, amb el mínim cost possible, destinada al comerç local i a les rutes comercials principals— en va condicionar significativament la iconografia, que, usualment, tractava els cicles de la vida de la Mare de Déu, la infància i la passió de Crist. Aquest tipus d'iconografia s'adaptava a qualsevol altar. A Catalunya, en canvi, hi havia una tradició molt arrelada de venerar un sant patró diferent a cada parròquia; aquesta circumstància exigia una iconografia personalitzada que expressés els desitjos dels clients i que, en realitat, reflectia els gustos populars.

Els mestres estrangers que van arribar a Catalunya, especialment els alemanys procedents del Baix Rin, van saber adaptar els processos de producció industrial, pròpiament flamencs i àmpliament difosos arreu d'Europa, a la pròpia tradició estètica, basada especialment en treballs de filigrana i cresteria i, alhora, a les necessitats de les parròquies, les confraries i els convents catalans. El resultat va ser una producció semiseriada d'estructures

de retaules que es complementava amb la imatge exempta del sant patró de cada parròquia i, al seu voltant, els cicles pictòrics que feien referència a la seva vida i al martiri que va patir. Els exemples són nombrosos: Sant Cugat del Vallès, Sant Genís de Vilassar, Sant Julià d'Argentona, Sant Martí de Provençals, Sant Miquel de Molins de Rei, Sant Feliu de Girona... El resultat sempre era el mateix: una gran estructura de fusta molt treballada, que s'adaptava a les dimensions i al perfil de cada capella, a la qual calia afegir-hi els cicles pictòrics on es narrava l'hagiografia del patró a qui es dedicava l'altar, i la imatge del mateix sant al centre.

Pel que fa al mestre Miquel Lochner, no sabem amb certesa quin n'era l'origen exacte, atès que els documents només indiquen que era alemany. Hem de suposar, però, que procedia de la zona del Baix Rin, especialment per raons estilístiques. Per exemple, el tipus de baix relleu que el mestre Miquel Lochner va emprar en el retaule de Sant Pere de Premià de Dalt i en la Pietat del canonge Vila (figura 9) s'ajusta al tipus de relleu que es treballava en aquella zona¹³. Joan Dartrica, en canvi, no era alemany, sinó flamenc, de la vila de Thiarmon, a prop de la ciutat belga de Lovaina. Ho sabem gràcies al seu testament del 30 de març de 1507. I, tanmateix, en la resta de documents sempre s'indica que era d'origen alemany. Dartrica només va admetre que era flamenc quan dictà la seva darrera voluntat; però, durant la seva estada a Girona, quan signa algun contracte de feina, sempre es declara *fusterio alemanio*¹⁴. Cal preguntar-se quin motiu tenia Dartrica per apropiarse d'un suposat origen germànic¹⁵.

Quan, el 1489, la confraria de paraires de Barcelona decideix encarregar un retaule dedicat a sant Antoni, el document ens proporciona una referència interessant sobre la presència dels alemanys a Barcelona: «e attes que vuy se ha gran mercat de les faytures per causa dels almanys quinch són, és necessari per honor de Déu e de mossenyer sant Anthoni que lo dit retaule sia fet de nou, ateses les moltes ofertes que hi son fetes»¹⁶. El document revela que els treballs alemanys no destacaven per la seva qualitat, però, en canvi, sembla que eren econòmicament atractius. Joan Dartrica, que, com hem dit, no era alemany,

14. El 1498, «Joanni Venetrique fusterio alemano» es casa amb Bernardina Solivella, filla d'un traginer de farina (P. FREIXAS, «Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del Cinc-cents», a *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII, 1986, p. 248; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya entre 1490 i 1575. De la tradició medieval a la difusió i consolidació de les formes "a la romana"», tesi doctoral, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Col·lecció de Tesis Doctorals Microfitxades, núm. 3892, Barcelona, 2001, p. 104); el 1501, contracta un retaule de fusta dedicat a Santa Maria Magdalena per a la seu de Girona, en el document es declara «fuster almany» (P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 260); el 1503, contracta una trona per a l'església de Sant Feliu de Girona, es declara «almany, fuster de Girona» (P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 261); el 1504, contracta el bancal del retaule de Sant Feliu, es declara «Johan Dartricha, almany, fuster de Girona» (P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 262); el 1505, contracta el cos superior del retaule de Sant Feliu i es declara «Joan Venetrique, almany, fuster ciutadà de Girona» (P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 264). Aquesta qüestió ja ha estat advertida per la historiadora F. ESPAÑOL a «La escultura tardogòtica en la Corona d'Aragó», *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su Época*, Institución Fernán González, Academia Burguense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2001, p. 292, nota 26.

15. El pintor Aine Bru és un cas semblant. Era originari del ducat de Brabant i possiblement de la ciutat de Lovaina, així ho va declarar ell mateix en el testament redactat a Girona el 19 de gener de 1501. Això no obstant, en altres documents, s'hi fa constar que era originari de la ciutat alemanya de Colònia. Vegeu J. GARRIGA I RIERA, «Aine Bru (Heine de Bruyn?)», *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle xv: el bisbat de Girona*, exposició, novembre de 1998-abril de 1999, Museu d'Art de Girona, p. 178, nota 4.

16. AHPB, Bartolomé Costa (major), llibre 34. Llibre 1 de la Confraria de Sant Antoni dels paraires de Barcelona, anys 1480-1494. Publicat per primer cop per J. PUIGGARÍ, «Noticia de algunos artistas catalanes inéditos, de la Edad Media y del Renacimiento», tom. III, *Memorias de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, 1880, p. 93; posteriorment, vegeu R. CASILLAS, «Pintura gòtica catalana», *La Ven de Catalunya*, 23 d'octubre de 1902, també S. SANPERE I MIQUEL, «Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo xv», vols. I i II, Tipografía «L'Avenç», Barcelona, 1906, p. 160-165, doc. xx.

6. L. GALERA I ISERN, S. ARTÉS I LLOVET, «Notes històriques de la parròquia de Sant Feliu d'Allella», Alella, 1959, segona edició publicada el 1975, pròleg d'Agustí Duran Sanpere, p. 52; M. CARBONELL I BUADES, «Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona», *Locus Amoenus*, núm. 5, 2000-2001, p. 126-128.

7. J. GARRIGA I RIERA, «Joan de Borgonya. Retaule de Sant Feliu. Sant Feliu davant de Rufi», *De*

Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle xv: el bisbat de Girona, exposició, novembre de 1998-abril de 1999, Museu d'Art de Girona, p. 55.

8. M. BAXANDALL, «Scultori in legno del rinascimento tedesco», *Torí*, 1989 (1980), p. 124-125; LYNN F. JACOBS, «Early Netherlandich...», 1998, p. 235.

9. M. BAXANDALL, «Scultori in legno...», 1989 (1980), p. 137-146.

10. M. PIERA I MIQUEL, «Pedralbes. Els tresors del monestir», Museu d'Història de la Ciutat, Museu del monestir de Pedralbes, Barcelona, 2005, p. 70.

11. M. J. GÓMEZ BÁRCENA, «Retablos flamencos...», 1992, p. 13.

12. LYNN F. JACOBS, «Early Netherlandich...», 1998, p. 239.

13. Cal tenir en compte que els

relleus del mestre Miquel Lochner també connecten estilísticament amb els relleus que Rodrigo Alemán va tallar per al cor de la catedral de Toledo. D'altra banda, s'ha provat que Rodrigo Alemán era de Magúncia, a la mateixa zona del Rin. Vegeu I. MATEO GÓMEZ, «Temas iconográficos interpretados por el Maestro Rodrigo Alemán en la sillería de la Catedral de Toledo», *Goya*, núm 105, Madrid, 1971, p. 158.

17. El problema que planteja el concepte *germanoflamenc*, amb totes les imprecisions que comporta, és que s'assimila amb el gòtic tardà i, a més, s'aplica a totes les modalitats artístiques: l'arquitectura, l'escultura, la pintura, la tapisseria, l'orfebreria... D'altra banda, la bibliografia sovint ha utilitzat la presència del mestre Miquel Lochner per explicar els exemples conservats d'escultura de derivació flamenca (N. DE DALMASES, A. JOSÉ PITARCH, «Història de l'Art Català...», 1984, p. 253; X. BARRAL I ALTET, «Les catedrals de Catalunya», Edicions 62, Barcelona, 1994, p. 42) o germanoflamenca a Barcelona (M. ROSA TERÉS I TOMÁS, «Pere çà Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana», *Artestudi*, Barcelona, 1987, p. 24). Uns altres autors parlen de «nuevas formas septentrionales» (F. ESPAÑOL, «La escultura tardogòtica...», 2001, p. 308 i 312-313, 318).

18. M. CARBONELL I BUADES, «Bartolomé Ordóñez...», 2000-2001, p. 124; M. JARDÍ ANGUERA, «Miquel Lochner i la seva intervenció al cor de la catedral de Barcelona: noves aportacions», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 6, Barcelona, 2002, p. 47-54.

19. Una estructura similar, basada en pinacles, l'havia proposada Pere Johan l'any 1426 al retaule per a l'altar major de la seu de Tarragona dedicat a santa Tecla i, posteriorment, el 1473, Hans Piet d'Ansó de Suàbia també contractava la construcció de generosos pinacles per al retaule major de la seu de Saragossa.

mai no ho va confessar fins que una malaltia el va posar a les portes de la mort. Sembla que ésser alemany a Catalunya a prop del 1500 obria moltes portes o, si més no, garantia l'èxit professional.

Analitzarem la producció retaulística de la diòcesi de Barcelona al voltant del 1500, per conèixer millor l'obra dels mestres estrangers i les repercussions que tingué en l'escultura d'aquell moment. La influència del nord d'Europa és inqüestionable, tanmateix, com hem demostrat, el terme *germanoflamenc*, molt freqüent en la nostra bibliografia¹⁷, no sempre és adequat.

El retaule de Sant Pere de Premià de Dalt i els pinacles de la catedral de Barcelona

Dues obres, totes dues contractades pel mestre Miquel Lochner, són d'una importància cabdal per entendre la producció d'un respectable nombre de retaules, tots els quals estaven coronats amb delicats pinacles que seguien el model alemany de l'*ausfsatz* o *auszug*, sempre encarregats per confraries i parròquies durant els anys immediatament posteriors a la guerra civil catalana fins a la plena adopció de les formes renaixentistes.

D'una banda, insistim que l'any 1483 es reinicia la construcció dels pinacles que havien de coronar el cadirat gòtic del cor de la catedral de Barcelona, a càrrec del mestre alemany Miquel Lochner, iniciats probablement a principis del segle XV. La construcció del cadirat justà de la catedral de Barcelona, iniciat per Macià Bonafè el 1456, havia quedat interrompuda a causa de la guerra i els treballs no es reiniciarien fins a la dècada de 1480, amb la contractació de Lochner, que, amb la col·laboració del seu compatriota Joan Federic, va acabar les cadires del cor baix i va tallar els pinacles per a les cadires del cor sobirà, construïdes per Pere Sanglada entre 1394 i 1399. La sobtada mort de Lochner el 1490, va interrompre el projecte de nou fins que, a partir del 1505, Antoni Carbonell, amb la col·laboració de Pere Torrent, va acabar-ne la construcció¹⁸.

D'altra banda, gràcies a la documentació publicada sobretot per l'arxiver Josep Maria Madurell, sabem que, a partir del 1483, Lochner va rebre nombrosos encàrrecs. El 1487 contractava el retaule dedicat a sant Pere per a l'altar major de l'església parroquial de Premià de Dalt, el 1489 tallava el retaule de Tots els Sants per a la seu de Barcelona, actualment al Museu de la Catedral (figura 10), i el mateix any contractava un retaule per a la capella del gremi de paraires de l'església del convent de Sant Agustí de Barcelona, desaparegut. Ens interessa especialment destacar el retaule dedicat a sant Pere per a l'església de Premià, perdut el 1936, del qual en conservem una



Figura 10
Miquel Lochner. Retaule de Tots els Sants. Museu de la Catedral de Barcelona

fotografia. El mestre alemany va coronar el retaule de Premià amb uns pinacles similars als del cor gòtic de la catedral de Barcelona. Era la primera proposta de l'*ausfsatz* o *auszug* per a un retaule de fusta a Catalunya: una característica excepcional que el convertirà en una obra de referència a tota la diòcesi, i especialment a Barcelona.

Evidentment, la utilització de pinacles en l'art gòtic català no és nova¹⁹, però és a partir de la presència de Lochner a Barcelona que es consolida com a complement compositiu i decoratiu de les estructures arquitectòniques, alhora que feien la funció de suport i emmarcament de les imatges i dels cicles pictòrics. En aquest sentit, va ser especialment decisiva la construcció dels pinacles sobre les cadires sobiranes del cor de la catedral

barcelonina per l'impacte estètic que degueren causar. El retaule de Sant Pere de Premià de Dalt va ser contractat quan el mestre alemany construïa els pinacles del cor, i, com ja ha assenyalat l'historiador Garriga, les solucions basades en «traceries flamígeres» que aplicava Miquel Lochner als retaules van resultar model·liques²⁰.

Poc després de la mort de Lochner (1490), en un document del 5 de maig de 1491, redactat amb motiu de la visura del retaule de Premià, s'esmenta la intervenció del canonge Berenguer Vila, el mateix que es representa, en qualitat de donant, a la Pietat atribuïda a Miquel Lochner, una prova més que els responsables de la difusió dels pinacles per les petites parròquies de l'entorn van ser els canonges de la seu barcelonina, especialment l'ardiaca Lluís Desplà i els canonges Berenguer Vila i Joan Andreu Sorts.

La transformació i consolidació del model de Sant Pere de Premià de Dalt

Lochner va tallar el retaule de Sant Pere de Premià de Dalt totalment esculturat, una circumstància que no tornarem a trobar mai més, perquè la producció posterior substituirà els relleus que relaten la vida i el martiri del sant patró per cicles pictòrics. Aquest canvi, com veurem, era imprescindible per estandarditzar la producció retaulística a Catalunya. La resta d'elements es mantindran i els retaules d'altars, de mica en mica, s'aniran configurant com una estructura complexa capaç d'emmarcar grans cicles pictòrics, en alguns casos d'enormes proporcions, fins que arribaran a convertir-se en un sumptuós moble litúrgic, molt fragmentat i dividit per acollir un nombre variable, segons la grandària requerida, de taules pintades²¹.

En general, els retaules que segueixen el model de Sant Pere de Premià es componen d'un cos i el bancal o predel·la. El cos principal era format per un nombre indeterminat de taules distribuïdes en diverses fileres que s'organitzen en carrers, de nombre variable; generalment, a les taules, s'hi representa un cicle hagiogràfic del titular. A la part inferior, s'hi ubica la predel·la, segmentada en compartiments reduïts i secundaris, amb escenes de la Passió. Les portes, a banda i banda de la predel·la, solen mostrar les figures de sant Pere i sant Pau; la mesa d'altar s'adossava lleugerament avançada al basament. Presidia el conjunt una imatge del sant titular de la parròquia, encabida en una fornícula coronada amb un dossier en forma de pinacle, generalment tan esvelt i exuberant com ho permetien les mides de la volta central de l'absis. En alguns casos, podien ser dos, com a Sant Joan de



Figura 11.
Retaule de la capella de l'Esperança de Bollvir (Baixa Cerdanya). Fons Salvany "Biblioteca de Catalunya"

les Abadesses, on Alonso Rams va tallar les imatges dels dos sants titulars, sant Joan Evangelista, a la part superior, i sant Joan Baptista, a la inferior. Sense excepcions, les taules de la part alta s'acabaven amb uns delicats i filigranats pinacles i crestries, a manera d'*ausfsatz* o *auszug*, pròpiament germànics, força similars als del retaule de Premià.

Ja hem assenyalat que, abans de la irrupció de la tradició «clàssica» en la construcció d'estructures de retaules, a Catalunya la producció es dividia en dues tendències: la flamenca i la germànica. D'una banda, hi havia una producció molt consolidada que seguia els models pròpiament flamencs. Es tracta d'una sèrie de retaules que es caracteritzen principalment per l'acabament de la part superior en forma de T invertida, és a dir, el carrer central sobresurt verticalment dels carrers laterals i el guardapols és un senzill llistó de fusta mínimament decorat. S'ha suggerit que aquesta forma de T invertida estava estretament relacionada amb la forma de la creu i tenia diverses funcions, com ara la d'emfatitzar l'escena central respecte de les laterals i remarcar l'elevació de la Sagrada Forma durant la celebració de la missa²².

Els exemples a Catalunya d'estructures de retaules que prenen la forma de T invertida durant aquests anys són nombrosos. Hi trobem el retaule de la capella de l'Esperança de Bollvir (Baixa Cerdanya) (figura 11), el retaule de la Transfiguració de la catedral de Tortosa de Jaume Huguet i col·laboradors o el dedicat a sant Sebastià, conservat actualment al MNAC; però probablement l'exemple més significatiu és el retaule dedicat a sant Sebastià i santa Tecla, actualment a la catedral de Barcelona, tallat per Pere Duran el 1483²³. Tanmateix, a Catalunya, al voltant del 1500, el nombre de retaules acabats en forma

20. J. GARRIGA, amb la col·laboració de Marià Carbonell, «L'època del Renaixement (segle XVI)», Col. Història de l'Art Català, Edicions 62, Barcelona, 1986, p. 43.

21. J. GARRIGA, «L'època del Renaixement...», 1986, p. 54.

22. LYNN F. JACOBS, «Early Netherlandich...», 1998, p. 133-137.

23. J. AINAUD, J. GUDIOL, F. P. VERRIÉ, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, vols. I i II, CSIC, Madrid, 1947, p. 68 i 76-77; J. AINAUD, F. P. VERRIÉ, «El retablo del altar mayor del Monasterio de Sant Cugat del Vallés y su historia», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-1, 1941, p. 34; J. GUDIOL, S. ALCOLEA I BLANCH, «Pintura Gòtica Catalana», Edicions Polígrafa, Barcelona, 1987, p. 174-175-181-197-198.

24. P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 249, 254, 255 i 265.

25. J. AINAUD, F. P. VERRIÉ, «El retablo del altar mayor...», 1941, p. 33 i 35; J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas en Cataluña», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. V-3 i 4, juliol-desembre, 1947, p. 239.

26. «E així mateix los guardapols de dit retaule hageu de ésser fets segons lo dit retaule de sanct Agostí...» (J. M. MADURELL, «El arte en la comarca alta de Urgel», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1946, IV, 1-2, p. 61, nota 342).

27. Aquesta qüestió queda evidenciada en el cas de Sant Genís gràcies a les fotografies i a la documentació conservades: «ab la lanterna ho tube, lo qual sanct Genís de bulto, sta a carrech del mestre ab se ordenanse, ço es, ab los pinacles e polceras entretallades...» (J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1944, I, 2, p. 33, doc. v).

28. «lo matex modo y forma y a similitud del retaule maior de la sglésia parrochial de sant Genís de Vilassar, excepto que com en lo mig del dit retaule de Vilassar és posat de bulto sanct Genís, que per aquest hage ésser de bulto sanct Julià» (J. CLAVELL, «Argentona. Història i records». Ajuntament d'Argentona, 1990, p. 139).

29. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 1, p. 26.



Figura 12. Retaule major del monestir de Sant Cugat del Vallès. Fons Salvany "Biblioteca de Catalunya".

de T invertida és inferior als exemples coneguts que segueixen el model germànic proposat per Lochner a Sant Pere de Premià.

Lochner va morir el 1490, però després de la construcció del retaule de Premià i el dels paraires per al convent de Sant Agustí, la tradició germànica va continuar arreu del Principat. D'acord amb la documentació consultada, el 1497 es muntava el retaule per a l'altar major de Sant Joan de les Abadesses, obra de Pere Torrent i Alonso Rams. L'estructura del retaule és similar a la del de Premià, amb dues excepcions: la presència de dos titulars i la substitució dels relleus del cos del retaule i la predel·la per pintures.

A Girona, el 1505, Joan Dartrica contractava el retaule de Sant Feliu, molt més sumptuós que el de Sant Joan de les Abadesses i molt influent a la ciutat de Girona, com ho demostren el de Santa Maria Magdalena per a la seu, el de Sant Eloi per al monestir del Carme i el de l'església de Sant Nicolau²⁴.

Un altre exemple que il·lustra la tradició procedent de terres germàniques el trobem a Sant Cugat del Vallès: abans del mes d'octubre de 1502 havia estat contractada la pintura del retaule per a l'altar major del monestir de Sant Cugat del Vallès amb el pintor d'origen germànic Ayne Bru, la qual cosa indica que l'estructura del retaule ja estava realitzada en aquesta data (figura 12). El 1505, Ayne Bru treballa a Sant Cugat en el daurat del retaule i sabem que l'any 1507 «les tubes e



Figura 13. Joan Troch de Brussel·les (Pintura Pere Nunyes). Retaule de la capella de Sant Fèlix de l'església de Sant Just i Pastor de Barcelona. In situ. Fotografia Institut Amatller d'Art Hispànic, clíxè CB-3484.

pilas del retaule, [...] estaven a la vil·la a perdicció», és a dir, el retaule deuria estar tallat, però desmuntat. L'1 de maig de 1511, va arribar Girart Spirinch a Sant Cugat amb cinc companys seus amb la talla del sant titular, sant Cugat, per procedir al muntatge definitiu²⁵.

La producció de Pere Torrent ens proporciona exemples similars. L'any 1510, Torrent contractarà la talla de dos retaules a Barcelona, un per a l'església parroquial de Santa Maria del Pi²⁶ i l'altre destinat a la capella de Sant Eloi de l'església del convent de la Mercè, tots dos perduts al segle XVIII. Segons la documentació, en tots dos casos se segueix el model de Premià. L'any 1512, el mateix Pere Torrent contracta el retaule de Sant Feliu d'Alella i el 1520, el retaule de Sant Genís de Vilassar²⁷, un cop més, seguint el mateix model de Premià i de Sant Joan de les Abadesses. Pere Torrent, a més, en una data indeterminada, va contractar el retaule de Sant Cebrià de Tiana, del qual es conserva un fragment.

Encara en coneixem uns altres exemples al Maresme. El 1524, Joan Romeu contractava el retaule de Sant Julià d'Argentona i el 1527, el de Santa Agnès de Malanyanes. Mentre que el primer havia de seguir el model del de Sant Genís²⁸, l'altre havia de ser com el d'Argentona²⁹; en tots dos casos, el model és una condició explícita en els contractes i en tots dos casos el referent és el de Sant Pere de Premià. A Barcelona, entre la data del contracte d'Argentona i el de Santa



Figura 14.
Interior de l'església de Sant Climent de Taüll. Fons Salvany "Biblioteca de Catalunya".



Figura 16.
Retaule de l'altar major de l'església parroquial de Sant Martí de Provençals. Foto: AHCB, Fons. M. J. Mas, clixé G-50467.



Figura 15.
Martín Díez de Liatzasolo, Joan de Tours i Joan Masiques. Retaule de l'altar major de l'església parroquial de Sant Vicenç de Mollet del Vallès. Fons Salvany "Biblioteca de Catalunya".

Agnès de Malanyanes, s'autoritza a Jaume Joan de Requesens a construir un retaule i una sepultura a la capella de sant Fèlix de l'església parroquial dels Sants Just i Pastor. El retaule va ser tallat per Joan Troch de Brussel·les (figura 13). Finalment, en una data indeterminada, es contracta el retaule de Sant Martí de Capella, a l'Alta Ribagorça, i un altre destinat a l'altar de l'església parroquial de Sant Climent de Taüll³⁰ (figura 14), parcialment conservat al Museu Diocesà, sempre mantenint el mateix model. El 1526, Bernat Batlle, també seguint el model de Premià, contractava el retaule per a l'església parroquial de Sant Miquel de Molins de Rei, perdut al segle XVIII.

El 1531, malgrat que el segle XV ja havia quedat molt enrere i l'estètica gòtica ja començava a restar obsoleta, els escultors Martí Díez de Liatzasolo i Joan de Tours, juntament amb un famós mestre orguener, Joan Massiques, signaven el famós document en què es comprometien a fabricar plegats els retaules de Sant Vicenç de Mollet, Sant Esteve de Canyamars, Sant Iscle i Santa Victòria de Dosrius i Santa Coloma de Marata. Mentre que els retaules de Canyamars i Dosrius es van tallar seguint les formes «a la romana» (el de Santa Coloma de Marata s'ha perdut), el de Mollet (figura 15) respon encara al model proposat per Lochner a Premià³¹. A aquesta llista, a més, hi volem afegir la construcció en una data indeterminada d'un retaule per a l'altar major de Sant Martí de Provençals, del qual només en conservem una fotografia (figura 16).

Pere Torrent

La personalitat de Pere Torrent es coneix documentalment a partir de les notes, parcialment publicades, de Josep Maria Madurell i, ocasionalment, per mossèn Masdeu. Recentment, el professor Marià Carbonell hi ha afegit dades noves que han contribuït a definir la figura d'aquest entallador. Ens referim a la seva intervenció en la construcció dels pinacles del cor de la catedral de Barcelona al costat d'Antoni Carbonell. A banda de les notícies conegudes i disperses en diverses publicacions, Joan Yeguas, en la seva tesi doctoral, per primera vegada, va ordenar totes les notícies que fan referència a Pere Torrent, incloent-hi les notes inèdites de l'arxiver Josep Maria Madurell.

Cal considerar Pere Torrent com el més important seguidor de l'estil proposat per Miquel Lochner³². Tanmateix, el problema principal que planteja estudiar la seva personalitat és que, tret dels pinacles del cor de la catedral de Barcelona, no se n'ha conservat res. Tot i així, resten fotografies dels retaules de Sant Joan de les Abadesses i de Sant Genís de Vilassar. En totes dues estructures, hi destaquen un bon nombre de pinacles col·locats a la part més alta de l'estructura arquitectònica. Cal pensar que Torrent s'havia especialitzat en aquest tipus de treball, pinacles de fusta i fines cresteries, especialment indicats per complementar la decoració d'estructures de retaules, tal com ho havia proposat Lochner. El model de

30. E. GRANELL, A. RAMON, «Lluís Domenech i Montaner: Viatges per l'arquitectura romànica», Fundació Caixa de Catalunya, MNAC i Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2006, p. 186.

31. El 1537, Bernat Batlle contractava un retaule per a Sant Vicenç de Mollet. No sabem, però, a quin altar anava destinat.

32. J. GARRIGA, «L'època del Renaixement...», 1986, p. 45.

33. J. MASDEU, «Dos retauls de Sant Joan de les Abadesses», *Butlletí del Centre Excursionista de Vic*, any III (1915-1916-1917), núm. XIII, vol. II, p. 121. En la transcripció d'aquest document, s'hi anota Mars, i no Rams. Més tard, el mateix autor es refereix a Alonso Ramos, i la bibliografia posterior el recull com a Alonso Rams; J. MASDEU, «Sant Joan de les Abadesses», Vic, 1926, p. 80; A. DURAN SANPERE, «Escultura gòtica», a *Ars Hispaniae*, vol. VIII, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1956, p. 253; N. DE DALMASES, A. JOSÉ PITARCH, «Història de l'Art Català...», 1984, p. 253; J. JUNYENT, «Sant Joan de les Abadesses», Sant Joan de les Abadesses, 1976, p. 99; A. ALSAMORA, «Vimbodí», Col. La Creu de Terme, núm. 1, Cossetània Edicions, Valls, 1997, p. 92; F. ESPAÑOL, «La escultura tardogòtica...», 2001, p. 306, 314 i 323.

34. J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 108. AHPB, Pere Triter, 239/21, manual 21, 1498-1499, fitxes Madurell.

35. El 19 d'abril de 1504, Pere Torrent, com a mestre de retauls, davant del notari Lluís Jorba, es compromet a ensenyar l'ofici de retauler a Cristòfol Martorell.

36. M. CARBONELL I BUADES, «La producció artística del cor de la catedral de Barcelona en la època del Toisón de Oro», *De la unió de coronas al imperio de Carlos V*, Actes del Congrés Internacional, vol. III, Barcelona, 2000, p. 202.

37. «Donam an Pere Torrent obrer de talla per treballs de trasar la mostra de la potència de la cadira episcopal». ACB, *Llibre de l'Obra*, anys 1499-1501, foli xxxxiir, octubre de 1500. Notícia parcialment publicada a M. CARBONELL I BUADES, «Bartolomé Ordóñez...», 2000-2001, p. 124, nota 47.

38. F. D. GAZULLA, «La patrona de Barcelona y su Santuario», Barcelona, 1918, p. 38-39.

39. J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 109. AHPB, Pere Triter, 239-30, manual 30, 1505-1506, fitxes Madurell.

40. M. CARBONELL I BUADES, «Bartolomé Ordóñez...», 2000-2001, p. 124 i 125, nota 55.

41. «Dimecres lo darrer de dit mes [gener] e any MDVI pagam [VIII lliures] al dit Carbonell e Torrent per la primera paga dels pinacles nous [...]» (ACB, *Llibre de l'Obra*, anys 1505-1507, foli xxxvii); «Dimarts a III de dit mes [febrer de 1506] e any pagam [VIII lliures] als dits Carbonell e Torrent fusters en paga de altre pinacle comensat de nou» (ACB, *Llibre de l'Obra*, anys 1505-1507, foli xxxvii).

42. Tanmateix, Yeguas assenya-

Lochner es repeteix als retaules de Sant Joan de les Abadesses i Sant Genís de Vilassar, que coneixem per fotografies antigues, i molt probablement a la resta de retaules contractats per ell, com ara, per exemple, el retaule per a l'altar major de l'església parroquial de Santa Maria del Pi. Si més no, això és el que es dedueix dels documents.

El retaule de Sant Joan de les Abadesses

L'arxiver Josep Masdeu publicà un document que explicita les condicions de fabricació d'aquest retaule, que fou construït en tretze mesos i quinze dies i va costar 112 lliures i 10 sous. El document ens informa, a més, que les imatges dels sants Joan Evangelista i Joan Baptista eren obra d'Alonso Rams, portuguès³³, i que en la talla de l'estructura arquitectònica, hi van col·laborar dos sards, Mateu Casas de Sàsser (Satzer) i Pere Magnias de Cagliari (Càller), a més de Jaume Saranyana, aprenent de Pere Torrent.

El retaule de Sant Joan de les Abadesses era de dimensions espectaculars. Tenia vint-i-dues taules pintades per Joan Gascó (1503) i Jaume Vilanova (1602) amb dotze escenes de la vida dels sants titulars i sis més amb els doctors de l'església al cos central. El bancal tenia quatre taules més i tres relleus amb les imatges dels dos sants Joan flanquejant Crist ressuscitat. Hem de creure que quan es van col·locar les imatges a l'estructura del retaule, Pere Torrent ja havia marxat de Sant Joan de les Abadesses per atendre uns altres encàrrecs. Havia de ser així forçosament, perquè el 15 de març de 1497, ens el trobem a Palma de Mallorca, on es compromet a tallar les cadires del cor de l'església de la Mercè. El 24 de gener de 1499, signava una època per l'obra feta³⁴.

Quan tornà de Mallorca, Torrent romangué una temporada a Barcelona, on degué organitzar un taller força actiu³⁵ i participà en projectes per a tota la diòcesi gràcies a la influència de l'ardiaca Lluís Desplà³⁶. De llavors és la traça d'una mostra per a una potència de la cadira episcopal del cor

la que no es coneix l'existència de cap parròquia a Sabadell, ni ara ni històricament, que tingui una advocació vers sant Sadurní. Tampoc no sembla lògic que fos la parròquia de Sant Salvador, nucli originari de la ciutat vallsana, ja que, en el segle XV, va canviar-se a l'advocació de sant Feliu, que encara es conserva. J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 109.

43. No hem de confondre Antoni Carbonell pare amb el seu fill, també Antoni Carbo-

nell, col·laborador de Bartolomé Ordóñez.

44. Antoni Gomar era fill de Francesc Gomar (vegeu I. COMPANYYS I FARRERONS, N. MONTARDIT I BOFARULL, «El cadirat de cor de la catedral de Tarragona. Història i iconografia dels medallons», Col·lecció Pau de les Postals, Tarragona, 2000, p. 27-28). A. Gomar va col·laborar en la construcció de les cadires noves del rerecor de la catedral de Barcelona. Qualificat com a «obrer de talla», el 20 de febrer

de la catedral de Barcelona, projecte que finalment no va executar³⁷. Paral·lelament, el març de 1501, Torrent es va comprometre a construir vint cadires de fusta destinades a l'església del convent de la Mercè de Barcelona, que no s'han conservat³⁸. La pròpia activitat duta a terme des del taller el devia obligar sovint a sol·licitar la col·laboració d'imaginaires, com ara Dionís Horta, *imaginarium ville de Cortray*³⁹. Finalment, a partir del mes de desembre de l'any 1505, Torrent col·laborarà regularment amb Antoni Carbonell, nét de Simó Carbonell, en la construcció dels pinacles del cor de la catedral de Barcelona⁴⁰. La feina d'Antoni Carbonell i de Pere Torrent va consistir a recuperar i col·locar una sèrie de pinacles que havien estat construïts pel mestre Miquel Lochner i el seu col·laborador Joan Frederic i que mai no havien arribat a ser col·locats al seu lloc. El mes de gener de 1506, s'inicia la construcció de nous pinacles que havien de completar tot el cadirat⁴¹. Paral·lelament als treballs del cor, l'1 de maig de 1506, Pere Torrent firmava uns capítols amb els obrers de l'església parroquial de Sant Sadurní de Sabadell per a la realització d'un retaule; malauradament, el document no ens en dona més detalls⁴².

El retaule de Santa Maria del Pi de Barcelona

El 15 de març de 1508, Pere Torrent, juntament amb els fusters Pere Roig i Jaume Llobet, signa les capitulacions per tallar l'estructura arquitectònica del retaule destinat a l'altar major de l'església parroquial de Santa Maria del Pi. Entre els obrers de la parròquia, destaca Climent Carbonell, fuster especialitzat en orgues, fill de Simó Carbonell i germà d'Antoni Carbonell⁴³. En temps de Lochner, Antoni Carbonell, germà de Climent, treballava de forma continuada al cor de la catedral barcelonina, en estreta col·laboració amb l'alemany. També interessa remarcar que el document adverteix que el retaule seria visurat per Climent Carbonell, per part dels obrers de la parròquia, i per Antoni Gomar⁴⁴, per l'altra part, és a dir, per

de 1499 cobrava sis sous per «fer fulles e quatre recoladors de les cadires superiors e prepara algunes altres fulles» (ACB, *Llibre de l'Obra*, 1497-1499, foli xxxix). El 20 d'agost de 1507, el tornarem a trobar a Barcelona, aquest cop qualificat d'«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 (AHPB, Pere Pasqual, Manual 1506-1508, 191-20, fitxes Madurell). En aquest document,

s'hi anota Anthoni Gomar. A banda, hi podem afegir que els socis d'Antoni Gomar, Jaume Llobet i Pere Roig, van contractar, el 14 de gener de 1508, la construcció del cor de l'església parroquial de Santa Maria del Pi (J. M. MADURELL, «El arte en la comarca...», 1946, IV, 1-2, p. 62, nota 342).

45. J. M. MADURELL, «El arte en la comarca...», 1946, IV, 1-2, p. 61, nota 342; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 110.

part de Torrent i els seus socis. Aquesta anotació fa pensar en la possibilitat que Antoni Gomar fos un col·laborador habitual del taller de Pere Torrent.

El retaule per a l'església del Pi s'havia de fer segons una mostra que per «ells es stada donada als dits senyors obrers», i s'estipula que el preu seria de 200 lliures, que s'havien de pagar en quatre terminis⁴⁵. Finalment, el 1510, el mestre Girart Johan, «ymaginayre», es va comprometre a tallar dues imatges de fusta, de sant Pere i sant Pau, de deu pams de cana de Barcelona, «ab les diademes, llibres, spasa i clau y ab tot sou bon compliment acceptat la peanya», en el termini de quatre mesos⁴⁶.

Pel que fa a la història de la pintura d'aquest retaule, en un principi contractada pel pintor Joan Barceló, cal dir que és plena de vicissituds, àmpliament conegudes pels historiadors, entre Nicolau de Credença i Joan de Borgonya, que es disputaven la feina. Credença en va pintar algunes taules, però finalment es degué adjudicar la feina a Borgonya, atès que el 1515 ja havia acabat bona part de la pintura a l'oli⁴⁷. Finalment, Pere Nunyes l'acabaria al tremp⁴⁸. Pere Nunyes també va policromar la imatge de sant Pere, que el 1510 havia tallat Girart Joan, mentre que la imatge de sant Pau l'havia policromat l'esmentat Joan de Borgonya⁴⁹.

El 12 de setembre de 1511, Joan Safont, mestre de cases, contractava la construcció d'una peanya per al mateix retaule⁵⁰. El moble es va perdre completament durant els bombardejos de 1714. Tanmateix, com ja ha estat assenyalat en repetides ocasions, d'acord amb la documentació, hem de creure que disposava de pinacles⁵¹.

El retaule de Sant Eloi dels argenters de Barcelona

El 28 de gener de 1510, Pere Torrent firma un contracte amb els obrers de la confraria de sant Eloi d'argenters de Barcelona, per a la construcció d'un retaule destinat a la capella que aquesta confraria tenia a l'església de la Mercè de Barcelona. Malgrat que el retaule no s'ha conservat, sabem amb certesa que Pere Torrent el va construir, perquè el 15

d'octubre de 1513 va cobrar 38 lliures 13 sous a compte de l'obra.

El 22 de gener de 1516, la confraria d'argenters contractava l'imaginaire Joan Monet⁵², «de la ciutat de Mas» (Metz), la talla de les imatges de sant Eloi, sant Andreu i sant Joan Baptista, pel preu de 54 ducats d'or⁵³. Finalment, el 3 de gener de 1526, Pere Nunyes va contractar la pintura del cicle iconogràfic i el daurat de les imatges. Nunyes es comprometia a realitzar la feina en quatre anys pel preu de 330 ducats d'or. Les pintures actualment es conserven al MNAC⁵⁴.

El 1749, els prohoms de la confraria d'argenters van decidir traslladar el retaule a una capella contigua del mateix monestir i, posteriorment, al costat de l'altar de la Mare de Déu de l'Esperança. El 1773, la confraria d'argenters va contractar un retaule nou⁵⁵.

El retaule de Sant Feliu d'Alella

El 29 de gener de 1512, Pere Torrent, fuster de retaules, davant del notari Pere Saragossa, signa els capítols per construir un retaule per a l'església parroquial de Sant Feliu d'Alella⁵⁶. Malauradament, tot i que el document comença a detallar els capítols, només se'n conserva un fragment⁵⁷. Ara bé, sabem amb certesa que el retaule es va fer, perquè el 10 de juny de 1514 Torrent signa una àpoca de 100 lliures a favor dels obrers de la parròquia pel retaule que havia realitzat⁵⁸. Posteriorment, el 9 de juny de 1523, Joan de Borgonya es comprometia a pintar un retaule per a l'església parroquial d'Alella, però no sabem amb certesa que es tractés del retaule de l'altar major, tot i que és força probable⁵⁹. El retaule contractat per Torrent va ser substituït en una data indeterminada per un retaule barroc procedent de la catedral de Barcelona, que es va cremar el 1936.

Tornem a trobar documentat Pere Torrent a Barcelona el 5 de març de 1513, en la venda d'un censal a Joan Campreciós, assaonador⁶⁰. Després d'aquesta notícia, silenci documental fins al 1520, en què firma els capítols per a la construcció del retaule de Sant Genís de Vilassar, pel preu de 270 lliures.

Santa Creu. Entre el desembre de 1518 i l'abril de 1519, col·labora amb Ordóñez en els treballs de fusta del cor de la catedral de Barcelona (M. CARBONELL I BUADES, «Bartolomé Ordóñez...», 2000-2001, p. 132). Després de la mort d'Ordóñez, Mone liquidava la seva participació al cor i, el 1520, s'establia a Anvers, per romandre definitivament a Flandes (J. GARRIGA, «L'època del Renaixement...», 1986, p. 40).

53. En el document, hi signen com a testimonis Simó Petit, bordador, i el pintor alemany Joan de Borgunya (J. M. MADURELL, «El pintor Pedro Nunyes y el retablo de San Eloy de los Plateros de Barcelona», *Museu*, vol. vi, 1950, separata, p. 6-24, 1950, p. 19-21).

54. J. M. MADURELL, «El pintor Pedro Nunyes...», 1950, p. 6-24, 1950, p. 10-11.

55. J. M. MADURELL, «El pintor Pedro Nunyes...», 1950, p. 12-15; J. GARRIGA, «L'època del Renaixement...», 1986, p. 143; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 110.

56. M. CARBONELL I BUADES, «La producció artística...», 2000, p. 202; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 110. Duran Sanpere, el 1959, coneixedor de les troballes de l'arxiver Madurell, havia avançat la notícia del contracte entre Torrent i els obrers de la parròquia de Sant Feliu d'Alella al pròleg del llibre *Notes històriques de la parròquia de Sant Feliu d'Alella*, de Lluís Galera Isern i Salvador Artés Llovet (p. 13), sense especificar-ne la font. Duran Sanpere, a més, assegura que l'ardiaca de la catedral de Barcelona, Lluís Desplà, féu fabricar, l'any 1512, per Pere Torrent, el retaule de l'altar major de l'església parroquial, així com a Barcelona havia fet pintar per Bartolomé Bermejo la magnífica taula de la Pietat per a la capella de casa seva. Atesos els documents conservats a l'Arxiu de Protocols, no entenem la vinculació de l'ardiaca amb aquest retaule, tot i ser conscients que Desplà va ser rector de la parròquia d'Alella entre el 1508 i el 1524 i pertanyia a la casa dels senyors d'Alella.

57. AHPB, Pere Saragossa, 268-17, manual 1512 (gener-maig), fitxes Madurell.

58. AHPB, Pere Saragossa, 268-22, manual 1514, fitxes Madurell.

59. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 1, p. 9; J. GARRIGA RIERA, «Joan de Borgonya...», 2000, p. 171.

60. AHPB, Benet Joan, manual 22, 1512, lligall 9, fitxes Madurell; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 111.

46. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1943, I, 3, p. 88, nota 141; J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 239.

47. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1943, I, 3, p. 79; A. DURAN SANPERE, «Barcelona i la seva Història. L'art i la cultura», vol. III, Ed.

Curial, Documents de Cultura, Barcelona, 1975, p. 322-327; J. GARRIGA RIERA, «Joan de Borgonya, pintor del XIX^o capítol de la orden del Toisón de Oro», a *De la unión de coronas al imperio de Carlos V*, Actes del Congrés Internacional, vol. III, Barcelona, 2000, p. 148.

48. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1943, I, 3, p. 78-88.

49. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1943, I, 3,

p. 88, nota 141; J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 239; J. GARRIGA RIERA, «Joan de Borgonya...», 2000, p. 162, nota 84; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 119.

50. J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 115.

51. A. DURAN SANPERE, «Barcelona i la seva Història...», 1975, p. 322-323; J. GARRIGA RIERA, «Joan de Borgonya...», 2000, p. 162.

52. Joan Monet, o Mone, era originari de la ciutat de Metz, apareix documentat per primer cop entre el 1512 i el 1513 a la catedral d'Ais-de-Provença. Tanmateix, la seva obra a Ais no es conserva. El 1516, contracta les imatges per al retaule de la confraria dels argenters de Barcelona que ara ens ocupa. El 1717, contracta, juntament amb Bartolomé Ordóñez, les figures —que probablement mai no es van arribar a realitzar— per a l'Enterrament de Crist per a l'Hospital de la

61. J. M. MADURELL, «L'Art Antic al Maresme. (Del final del gòtic al barroc salomònic). Notes documentals», Premi Iluro 1968. Edició de la Caixa d'Estalvis Laietana, Mataró, 1970, p. 110.

62. J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 111.

63. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 2, p. 33, doc. v.

64. J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 112; J. GARRIGA, «L'època del Renaixement...», 1986, p. 38; P. BERRAN, «La intervenció de Jordi de Dèu a la catedral de Barcelona. L'obra de pedra del cor i els seus problemes», *Lambard*, 4, 1990, p. 184.

65. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 1, p. 27.

66. A. DURAN I SANPERE, 1956, p. 253. Aquesta informació també es recull a N. DE DALMASES, A. JOSÉ PITARCH, «Història de l'Art Català...», 1984, p. 256; A. ALSAMORA, «Vimbodí...», 1997, p. 92.

67. J. M. TOFFOLI I CARBONELL, «Història de l'Alegria d'ahir fins avui: nou-cents anys d'història de la parròquia de Tiana», Ajuntament de Tiana, Regidoria de Cultura, Tiana, 2000, p. 60.

68. J. M. PALLERÀ PUJOL, «Diari de la guerra civil a Tiana: 1936-1939». Col·lecció Cost de Lleuant, Argentona, 1997, p. 16.

69. El nom de l'esposa de Pere Torrent ja havia estat assenyalat a J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 2, p. 34, doc. V.

En aquest document, se salden els comptes entre Joan Figuerrola i «Ioanna Torrent, uxor Petri Torrent, quondam fusterii, civis dicte civitatis», segons un deute que datava del 10 de març de 1517. J. M. MADURELL, «El arte en la comarca...», 1946, IV, 1, 2, p. 59, nota 341; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 112. Hi ha un document posterior del 15 de juny de 1523, entre Joana, vídua de Pere Torrent, fuster de Barcelona, i Nicolau de Credeça, pintor també de Barcelona: AHPB, 288/7, Jaume Seguí. Agraïxo aquesta informació al professor Marià Carbonell.

70. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 3, p. 22, nota 26; J. CLAVELL, «Argentona...», 1990, p. 141.

71. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 1, p. 26, nota 160; J. M. MADURELL, «L'Art Antic al Maresme...», 1970, p. 42; J. CLAVELL, «Argentona...», 1990, p. 139.

El retaule de Sant Genís de Vilassar de Dalt

El retaule de Sant Genís de Vilassar va ser tallat per Pere Torrent segons el contracte signat el 1520. Això no obstant, per una nota de l'Arxiu del Veguer de Barcelona, amb data 26 d'agost del 1490, sabem que els marmessors de Miquel Lochner reclamen una quantitat de diners als prohoms i obrers de la parròquia de Vilassar. Es tracta d'un document poc explícit que va fer suposar a Madurell que es tractava del pagament de l'arquitectura d'un retaule⁶¹. Hem de descartar aquesta hipòtesi, perquè, tal com ha plantejat Joan Yeguas⁶², Lochner no era l'únic artista de l'època interessat pels pinacles i ens recorda els exemples de Joan de Brussel·les i Joan Romeu. Nosaltres hi volem afegir que un gran mestre en talla de pinacles era el mateix Pere Torrent.

El retaule de Vilassar havia d'anar presidit amb una «pastera hon stara la ymage de senct Genis de bulto, ab la lanterna ho tube, lo qual sanct Genis de bulto, sta a carrech del mestre ab se ordenan-se»⁶³. Yeguas considera de gran importància la figura del titular, perquè representa una de les primeres obres conegudes tallada amb una clara voluntat «a la romana», especialment per la forma de representar l'anatomia i els plecs dels vestits. En canvi, Yeguas considera un arcaisme la manera de representar els cabells del sant⁶⁴. Finalment, Martí Díez de Liatzasolo, el 13 de gener de 1527, peritava les pintures realitzades per Pere Nunyes i Enrique Fernandes⁶⁵.

El retaule de Sant Cebrià de Tiana

A. Duran i Sanpere assegurava que Pere Torrent era l'autor del retaule dedicat a sant Cebrià de Tiana, del qual es conserva un fragment, la representació del Baptisme de sant Cebrià, ara a la capella baptismal de l'església parroquial de Tiana. Tanmateix, no se'ns n'indiquen ni la data ni la font⁶⁶, i hem de recomanar prudència. Sabem amb certesa que, el 1821, el vell altar de sant Cebrià es va desmuntar i es va vendre amb el retaule corresponent, que podia haver format part de l'altar major. En el seu lloc, s'hi va col·locar un altar procedent de la cartoixa de Montalegre⁶⁷. Posteriorment, el 21 de juliol de 1936, a la plaça de l'església, es va fer una gran foguera amb alguns bancs, cadires, fustes d'altars desmuntats, ornaments religiosos, mobles, algun matalàs i llibres procedents de la rectoria⁶⁸, la qual cosa fa pensar que, efectivament, res no queda de l'estructura d'aquest retaule.

A banda del dubte que planteja el retaule de Sant Cebrià de Tiana, només es coneix una notícia

més que faci referència a Pere Torrent: Joana, la seva esposa, es declarava vídua el 14 de març de 1525⁶⁹. Per tant, Torrent degué morir quan tenia devers 58 anys.

Hem pogut comprovar que Pere Torrent, sense excepcions, apareix documentat com a fuster, mestre retauler o entallador, la qual cosa ens indica que la seva formació professional no el capacitava per realitzar talles d'imatges. Per aquest motiu, el portuguès Alonso Rams es va ocupar el 1497 de tallar les imatges dels dos titulars del retaule de Sant Joan de les Abadesses. També cal destacar que, el 1505, Torrent es relacionava amb Dionís Horta, «imaginationum ville de Cortray», potser per motius professionals. El mateix any treballa al cor de la catedral de Barcelona, al costat d'Antoni Carbonell, que es convertirà en col·laborador d'Ordóñez. A més, ja hem recordat que les imatges de sant Pere i sant Pau de l'església del Pi eren obra de l'escultor Girart Johan (1510) i que les imatges de sant Eloi, sant Andreu i sant Joan Baptista per al retaule de la confraria d'argenteros foren contractades per Joan Mone (1516).

El cas de Torrent no és ni únic ni aïllat. Recordem que Girart Spirinch, l'agost de 1510, va tallar la imatge de sant Cugat per al retaule de l'església del monestir, que ja feia temps que era construït, encara que romania desmuntat. Aquests exemples són un clar indicador de l'organització i el funcionament dels tallers de retaules al tombant del segle XV; l'estructura arquitectònica, la imatge central, que presidia el conjunt, i la pintura sempre anaven a càrrec d'artistes especialitzats: un entallador, un imaginaire i un pintor o més.

Joan Romeu

Joan Romeu és especialment conegut gràcies als retaules majors de les esglésies parroquials de Sant Julià d'Argentona i Santa Agnès de Malanyanes, però cal remarcar que, exactament igual que Pere Torrent, també està documentada la seva faceta com a especialista en la construcció i la talla de cadires de cor; si més no, sabem amb certesa que va intervenir al cor de l'església de Sant Miquel de Barcelona⁷⁰.

El retaule de Sant Julià d'Argentona

Joan Romeu, fuster i ciutadà de Barcelona, apareix documentat per primer cop el 17 d'octubre de 1524, signant els capítols referents a la construcció del retaule per a l'altar major de la parròquia de Sant Julià d'Argentona⁷¹. En el contracte, s'hi espe-

cifica que havia de ser similar al de Sant Genís de Vilassar, la qual cosa demostra la gran acceptació que havia tingut l'estètica proposada per Lochner a Premià i continuada per Torrent a Vilassar. Joan Romeu, al cap de només tres anys, contractarà un altre retaule, aquest cop per a l'església parroquial de Santa Agnès de Malanyanes. El contracte exigeix que sigui similar al de Sant Julià d'Argentona, és a dir, un cop més, s'especifica que se segueixi el model proposat per Miquel Lochner a Premià.

El retaule d'Argentona ha estat considerat un model propi de la tradició gòtica, persistent als primers anys del segle xvi, i estructuralment continuat pels grans mestres del Renaixement, com ara, per exemple, Damià Forment a Poblet⁷², sense tenir en compte que el model no va ser proposat per Joan Romeu a Argentona, sinó per Miquel Lochner a Sant Pere de Premià.

Ja hem assenyalat la importància que degué tenir Lluís Desplà en la contractació dels retaules de les parròquies de Vilassar i Alella, ja que l'ardiaca n'era rector. Tornem a recordar que Pere Torrent havia col·laborat estretament amb Antoni Carbonell a la seu de Barcelona, on Desplà va ser ardiaca major entre 1508 i 1524. Recordem, a més, que Desplà també era rector d'Argentona⁷³, cosa que, un cop més, fa sospitar que, malgrat que els documents no ho corroborin, estava al darrere d'aquestes contractacions. No hi ha dubte que els pinacles de la seu barcelonina l'havien impressionat molt.

El retaule de Sant Julià es componia d'una predel·la d'onze taules —amb la representació del cicle de la Passió de Crist— i dues portes —amb les imatges de sant Pere i sant Pau—. Sobre la predel·la, hi havia divuit taules distribuïdes en sis fileres de tres taules cada una —que narraven de la vida de sant Julià i la seva esposa, santa Basília—, és a dir, la composició estava formada per un total de trenta-una taules. Presidia el conjunt la imatge de sant Julià.

Els cicles iconogràfics van ser contractats pels pintors Antoni Ropit, Nicolau de Credença i Jaume Forner, que l'11 de juny de 1531 cobraven 200 lliures, corresponents a una part de l'import total de les pintures: 700 lliures⁷⁴.

L'any 1901, Josep Puig i Cadafalch iniciava la restauració del retaule que duraria dos anys, fins a l'estiu de 1903. Els parroquians d'Argentona, però, no van poder gaudir de la restauració durant gaire temps, perquè, el 22 de juliol de 1936, va ser víctima de les flames⁷⁵.

Al cap d'un any de la contractació del retaule d'Argentona, el 3 de desembre de 1525, tornem a trobar documentat Joan Romeu, en qualitat de fuster, firmant com a testimoni en el contracte en què Pere Nunyes es compromet a acabar la pintura del retaule per a l'altar major de l'església parroquial de Santa Maria del Pi i la policromia de la imatge de

sant Pere, una feina que, recordem-ho, havia estat compromesa per Joan de Borgonya, però que no havia pogut acabar a causa de la seva mort⁷⁶.

El retaule de Santa Agnès de Malanyanes

En un dia indeterminat de l'any 1527, Joan Romeu va contractar la talla del retaule major de la parròquia de Santa Agnès de Malanyanes, al municipi de la Roca del Vallès⁷⁷. Com ja hem assenyalat, el moble havia de ser similar al de Sant Julià d'Argentona, només que era presidit per santa Agnès. El preu del retaule es va fixar en 100 lliures i el termini per lliurar-lo, quatre anys. Aquest retaule es va perdre en una data desconeguda i no se'n conserva cap fotografia. Tot i així, en tenim una descripció de J. Puiggarí, que el va poder contemplar *in situ*:

Hemos estado en la parroquia de que se trata [...] lo más interesante de dicha capilla es el consabido altar que todavía encierra, cual se describe en la contrata [...] Este retablo debía ser por el estilo del de San Julian de Argentona, proporcionado a la capacidad de la iglesia, y dejando detrás suficiente espacio para una honesta sacristía; la planta ó campo, de madera blanca (alber), y la talla de pino, según costumbre, con sagrario y dos historias de bancal y puertas a cada lado, tubas y pilares revestidos. En el cuerpo principal una hornacina (pastera), y en ella la imagen de Santa Inés, de 6 palmos, cobijada por tabla plana con tuba, y otra tuba sobre la hornacina, campeando a entrambos lados dos historias, con sus tubas bien labradas, y en el cuerpo del retablo 4 pilares de relieve (tous), también labrados, con sus guardapolvos (polseres) llanos alrededor del retablo⁷⁸.

Al mes de maig de 1536, Jaume Forner contractava la pintura del retaule per 200 lliures i, a més, es comprometia a tallar la imatge de santa Agnès de fusta, deixant-la «molt ben afaysonada y acabada». A banda del compromís que suposava tallar la imatge de la titular, Jaume Forner també es va comprometre a rectificar l'estructura del retaule, construïda per Joan Romeu, aixecant la part central del retaule i incorporant-hi pinacles fins a l'alçada de la volta del presbiteri, «e lo dit creixement se ha de fer affegint smortiments». A més d'aquestes modificacions, Forner també s'havia d'ocupar de daurar els «pilars, tubes i smortiments», és a dir, l'estructura construïda per Romeu i modificada per ell mateix. El contracte també fixava la iconografia: escenes de la vida de santa Agnès, al cos central del retaule i, com

72. J. GARRIGA, «L'època del Renaixement...», 1986, p. 54-55.

73. J. M. MADURELL, «L'Art Antic al Maresme...», 1970, p. 38.

74. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1943, I, 3, p. 24; J. M. MADURELL, «L'Art Antic al Maresme...», 1970, p. 43.

75. J. CLAVELL, «Argentona...», 1990, p. 160.

76. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1943, I, 3, p. 89 i doc. VIII. Segons Madurell, és autor de l'obra de talla dels retaules de Sant Genís de Vilassar i de Sant Rafael.

77. J. PUIGGARÍ, «Noticia de algunos artistas...», 1880, p. 296; J. MAS I DOMÈNECH, «Nota històrica de l'església parroquial de Santa Agnès de Malanyanes, bisbat i província de Barcelona», Barcelona, 1923, p. 9 i 10; J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 1, p. 26, nota 161 i II, 3, p. 21.

78. J. PUIGGARÍ, «Noticia de algunos artistas...», 1880, p. 296-297.

79. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 3, p. 21-32, especialment nota 28; J. GARRIGA, «L'època del Renaixement...», 1986, p. 149.

80. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 3, p. 22, nota 26; J. CLAVELL, «Argentona...», 1990, p. 141.

81. Els respatlles tenen el número d'inventari 15944 i 15947. Vegeu J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 3, p. 22, nota 26.

82. J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 85.

83. Gabriel de Brussel·les, fill de Joan de Brussel·les, va treballar a la catedral (1554, les portes del claustre). Vegeu J. MAS I DOMÈNECH, «Notes d'escultors antics a Catalunya», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. VII, 1913-1914, p. 123; J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 245. Sabem que Gabriel de Brussel·les era fill de Joan perquè, al testament de Gabriel del 4 de febrer de 1558, hi diu «Gabriel Brussel·les, fuster, ciutadà de Barchinona e de la dona Catherina, muller sua, tots difunts». Vegeu J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 246; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 577.

84. AHPB, Andreu Miquel Mir, Plec de capítols matrimonials, anys 1512-1519, lligall 17, fitxes Madurell; J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 246, nota 53; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 85.

85. J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 245.

86. J. MAS I DOMÈNECH, «Notes d'escultors antics...», 1913-1914, p. 123; J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 45, nota 49.

87. ACB, *Llibre de l'Obra*, 1509-1511, foli xxxv.

88. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1943, I, 3, p. 23; J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 1, p. 33; J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 244; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 85.

era habitual, a la predel·la, s'hi havien de pintar escenes de la Passió —la Flagel·lació de Crist a la dreta, Jesús portant la Creu a l'esquerra i la Pietat al centre.

Una part de les pintures de Jaume Forner es conserven al Museu Diocesà de Barcelona⁷⁹. Actualment, a la parròquia de Santa Agnès de Malanyanes hi ha un retaule major barroc obra de Jaume Roig (1681).

Finalment, el 24 d'abril de l'any 1538, Romeu es comprometia a tallar dotze cadires de fusta per al cor de l'església de Sant Miquel de Barcelona. Les cadires havien de ser similars a les ja existents, és a dir, «de aquella granaria, art i forma que son aquelles cinch cadires que dins dit cor, y devant les altres son». El preu es va fixar en 40 lliures barcelonines, de les quals, el mateix dia de la firma del contracte, Joan Romeu en va rebre un part, onze ducats d'or⁸⁰. Al MNAC, s'hi conserven dos plafons, de procedència desconeguda, amb la representació de sant Jaume i un frare, que podrien correspondre a dos respatlles de cadires de cor. Josep Maria Madurell havia apuntat que podien procedir de l'església parroquial de Sant Miquel⁸¹. Tanmateix, no hi ha cap raó que ens permeti relacionar aquestes dues peces amb les cadires perdudes procedents d'aquest cor ni tampoc no hem pogut localitzar cap més cadira que s'hi pugui relacionar.

Joan Troch de Brussel·les

La personalitat artística de Joan de Brussel·les cal interpretar-la a partir de la documentació coneguda i, sobretot, per l'única obra conservada que li coneixem: l'estructura arquitectònica del retaule de la Santa Creu per a la capella de Sant Fèlix, a l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona. Tant la documentació com el retaule apunten en la mateixa direcció: Joan de Brussel·les era un entallador. El trobarem al costat de Climent Carbonell, peritant els pinacles del cor de la catedral de Barcelona i contractant estructures arquitectòniques de retaules i cadires de cor, exactament igual que en els casos de Pere Torrent i Joan Romeu. Joan de Brussel·les no era un escultor d'imatges o, per dir-ho en els termes de l'època, no era pas un imaginaire.

Documentat a Barcelona entre el desembre de 1509 i el març de 1535, estava casat amb una Caterina, amb qui va tenir com a mínim tres fills: Magdalena, casada amb Lambert Fructós⁸²; Gabriel, conegut amb el nom de Gabriel de Brussel·les, escultor documentat entre el 1541 i el 1561 (va treballar a les portes del claustre de la catedral de Barcelona el 1554)⁸³, i Pere de Brussel·les, que va aprendre l'ofici de pintor al taller de Pere Terré.

Joan Yeguas, basant-se en dos documents —els capítols matrimonials signats per la filla Magdalena amb Lambert Fructós i el testament de Gabriel de Brussel·les—, identifica Joan Troch, ciutadà de Barcelona i oriünd de Brussel·les, amb Joan de Brussel·les, entallador de Barcelona, perquè, en els dos documents, s'hi esmenta el nom de l'esposa, Caterina. Segons la tesi de Yeguas, el veritable nom de Joan de Brussel·les era Joan Troch⁸⁴.

Interessa assenyalar que la documentació cita un altre escultor amb el mateix nom a partir de 1554, Joan de Brussel·les, que Madurell anomena Joan de Brussel·les II, fill d'un ciutadà també anomenat Joan de Brussel·les, d'ofici ballester, i la seva esposa Montserrat, però l'estudi d'aquest escultor queda cronològicament fora dels objectius del nostre treball⁸⁵.

El 3 de març de 1545, «mestre Bruxellas» cobrava una lliura i quatre sous per tallar quatre escuts amb l'heràldica de la seu, destinats a les tombes dels comtes de Barcelona, i un altre escut per a la taula de l'obra de la catedral de Barcelona⁸⁶. Això no obstant, aquesta notícia, extreta del Llibre de l'Obra de la catedral de Barcelona, no especifica el nom de l'artista, per la qual cosa potser fa referència al seu fill Gabriel, que també va treballar en aquesta seu.

A banda d'aquestes notícies, la primera vegada que Joan de Brussel·les apareix documentat és el 14 de desembre de 1509, a la ciutat de Barcelona, al costat de Climent Carbonell visurant l'obra de fusta del cor: «divendres a XIII donam al senyor en Climent Carbonell fuster e mestre Johan de Brucelles per judicar la obra del cor de fusta feta ho per a fer dels tabernacles del cor per tot los donam i lliura III sous»⁸⁷. Recordem que Antoni Carbonell treballava en la construcció dels pinacles del cor des del mes de desembre de 1505. Durant un any, hi va col·laborar Pere Torrent, però després va continuar Antoni Carbonell en solitari. Com hem dit, Climent Carbonell era un expert en la construcció d'orgues i, des de feia temps, treballava en els orgues major i menor de la catedral barcelonina.

El març de 1510, Joan de Brussel·les contractava, amb Eleonor, muller del mercader difunt Joan Esteve, un retaule, avui dia perdut, per a una capella del convent barceloní de Sant Francesc, que posteriorment va pintar Nicolau de Credença, «segons una mostra que li es stada donada per mestre Nicolau de Credença, pintor»⁸⁸.

El mateix any, Brussel·les rep diversos pagaments per l'obra que havia fet al cor de l'abadia de Montserrat. Un primer document, del 20 d'agost, només ens informa que treballa en aquella obra. En un segon document, del desembre del mateix any, se l'anomena «mestre de las cadiras de Barsalona». Finalment, el mes d'agost de l'any següent, Brussel·les, qualificat d'entallador, torna a cobrar

diners per acabar «las cadiras del cor segons estava en la capitulació: ço es XXIII cadiras baixas e duas altas, tot per setanta quatre lliures; empero es de notar que apres no feu sino XXII cadiras baixas e las de los cantons se conta cada una per duas, e assi se li deuen las ditas LXXIII lliures»⁸⁹.

Notem que tant Pere Torrent com Joan Romeu, a més de construir retaules, també tallaven cadires de cor. Cal insistir que Joan de Brussel·les, com hem pogut comprovar, és un cas similar.

El 13 d'octubre de 1516, tornem a trobar documentat Joan de Brussel·les, aquest cop com a testimoni, en una escriptura de cessió de crèdit atorgada pel pintor Nicolau Sans i la seva esposa a favor del mercader Francesc Ça Font o Safont, pel lloguer d'una casa de Barcelona, «in vico vulgo dicto de les Serranyes», que el pintor Pere Terré no havia pagat⁹⁰.

Com ja ha fet notar l'historiador Yeguas, sembla que Joan de Brussel·les i Pere Terré tenien bones relacions, perquè el 2 de gener de 1517, Pere de Brussel·les, fill de Joan, entrava com a aprenent al taller de Terré, amb l'objectiu d'aprendre l'ofici de pintor⁹¹.

Un darrer apunt ens informa que l'entallador continua actiu a Barcelona: el 29 de maig de 1525, Joan de Brussel·les, «ymaginayre», actua com a testimoni en un document notarial⁹².

El retaule de la Santa Creu

El 10 de gener de 1526, Joan de Brussel·les firma un contracte amb Jaume Joan de Requesens per construir un retaule dedicat a la Santa Creu, destinat a l'actual capella de Sant Fèlix de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona⁹³. Malauradament, només es conserva l'encapçalament del protocol i desconexim els detalls dels pactes.

El 7 de juny de 1528, Pere Nunyes signava amb Jaume Joan de Requesens els capítols referents a la pintura del retaule. Malgrat que els capítols tampoc no es conserven, en un document posterior del mes d'agost redactat amb l'objectiu d'introduir-hi alguns canvis respecte de l'anterior, s'hi especifica que l'estructura del retaule l'havia de pintar Gabriel Alemany, aplicant-hi or fi. Això no obstant, Pere Nunyes i Gabriel Alemany no es van posar d'acord pel que feia a la valoració de la feina i, en conseqüència, Pere Nunyes es va desentendre del pacte. Finalment, Jaume Requesens va pagar la feina de daurat directament a Gabriel Alemany⁹⁴.

El programa iconogràfic integra —de dalt a baix i començant per l'esquerra— l'Anunciació, la Nativitat i l'Epifania; a la dreta, el Calvari, el Sant Enterrament i la Resurrecció; al centre, on les tres taules dels costats es converteixen en dues, la Crucifixió amb Longí que travessa el cos de Crist amb la llança, i la Pietat. Originàriament, el bancal

o predel·la era construït amb una sola taula, que va ser modificada quan s'hi va col·locar l'actual Sant Sepulcre. A la visita pastoral del 1549, s'hi constata l'existència d'un bancal més complet que l'actual, amb les imatges de sant Jaume, santa Caterina, sant Fèlix, sant Zacaries i sant Joan Baptista. Avui dia, hi manquen sant Jaume i sant Joan Baptista⁹⁵. Com en tots els altres retaules comentats, hi trobem representat, a les portes, sant Pere, al cantó de l'Evangelí, i sant Pau, al cantó de l'Epístola.

El retaule de la Santa Creu va ser desafortunadament restaurat per José Arbuniés, arran d'una exposició que es va celebrar el 1941 al palau de la Virreina de Barcelona⁹⁶.

Uns altres documents ens informen que el 31 de gener de 1527, Joan de Brussel·les es va comprometre a ensenyar a Miquel Puig, de catorze anys, fill d'un paraire de Mallorca, l'ofici de fuster⁹⁷. Així mateix, el 2 de febrer de 1527, la sagristia de la catedral de Barcelona va pagar a Joan de Brussel·les vuit sous per «una rossa y tres arquets de fusta», per a l'armari de la custòdia⁹⁸. El 27 de març de 1527, l'esmentat pintor Pere Terré, llogava, per cinc anys, una casa de dos portals a Joan de Brussel·les, al carrer dels «Serrahins, prope Fonte Angeli»⁹⁹. El 28 d'abril de 1530, Joan de Brussel·les signava el seu testament davant del notari de Barcelona Francesc Salvat. El 22 d'abril del 1531, dicta testament¹⁰⁰. El 1535, va fer la traça de dos canons, que s'havien de fondre, decorats amb la imatge de sant Joan l'Evangelista i sant Jordi brandant la llança davant del dragó¹⁰¹.

El retaule de Sant Martí de Provençals

L'església parroquial de Sant Martí de Provençals va ser objecte de reformes constructives durant la primera meitat del segle xv i el primer quart del segle xvi. El 1432, Joan Aimeric contractava el portal de l'església¹⁰², i el 14 de setembre de 1524, els mestres d'obres Gabriel Pellicer i Pau Mateu signaven una escriptura contractual amb els obrers de l'església. Del document, només se'n conserva l'encapçalament, per la qual cosa no es coneixen els detalls del contracte¹⁰³.

Fins just abans de la setmana tràgica de 1909, a Sant Martí de Provençals hi havia un retaule dedicat al sant titular de la parròquia. Ho testimonia una fotografia conservada a l'Arxiu Mas. A banda de la fotografia, no hi ha cap notícia que ens en permeti esbrinar cap dada: ni l'entallador de l'estructura arquitectònica, ni el pintor del cicle iconogràfic dedicat a sant Martí, ni cap data que ens apropi mínimament a la seva història¹⁰⁴. Tanmateix, els trets característics d'aquest retaule recorden sensiblement el de la Santa Creu, abans esmentat, contractat per Joan de Brussel·les.

89. J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 86.

90. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1943, I, 3, p. 41; J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 246; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 86.

91. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 1, p. 33; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 86.

92. J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 87.

93. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 1, p. 32; L. CABO DELCLÓS, *Artistes i artesans que en el transcurs dels segles, han intervingut al temple parroquial de Sant Just i Pastor de Barcelona*, Arxiu Diocesà de Barcelona, 1979, p. 15. Cabo anota la data de 1528, en lloc de 1526. Vegeu també F. P. VERRÍ, «La iglesia de los Santos Justo y Pastor», Barcelona, 1944, p. 69-73.

94. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 1, p. 35-41.

95. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 1, p. 41 i 44.

96. J. AINAUD, F. P. VERRÍ, «Una "nueva" obra de Huguet: El retablo de San Bernardino y el Ángel custodio», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. 1, 2, 1942, p. 11; J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 1, p. 41.

97. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 1, p. 33; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 87.

98. J. MAS I DOMÈNECH, «Notes d'escultors antics...», 1913-1914, p. 121; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 87.

99. J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 246.

100. J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 85.

101. J. PUIGGARÍ, «Noticia de algunos artistas...», 1880, p. 297; J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II, 1, p. 32; J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 245; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 87.

102. J. GARRIGA, «L'època del Renaixement...», 1986, p. 20.

103. J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 267, nota 56.

104. J. AINAUD, J. GUDIOL, F. P. VERRÍ, «Catálogo monumental de España...», 1947, p. 180.

105. J. FREIXA I GIRALT, *Recull de dades per a una Història de Sant Martí de Provençals*, Barcelona, 1982, p. 52.

106. J. FREIXA I GIRALT, *Recull de dades...*, 1982, p. 55.

107. C. MORTE GARCIA, «La llegada del Renacimiento en la escultura aragonesa: de Fernando el Católico a Carlos V (1500-1530)», *De la unión de coronas al imperio de Carlos V*, Actes del Congrés Internacional, Barcelona, 2000, p. 75 i 94.

108. J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III-1, gener de 1945, p. 13.

109. 30 de juny de 1519 (J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, III, 1, p. 13). Bàscara, municipi de l'Alt Empordà, va ser un dels llocs fortificats que Suchet féu volar el 1814. L'església parroquial, dedicada a sant Iscle i a santa Victòria, només conserva algunes parets de l'antiga fàbrica. Fins a la guerra civil, s'hi conservava un orgue barroc (A. RIERA I PEIRÓ, «Bàscara», *Quaderns de la Revista de Girona*, núm. 94, Girona, 2001, p. 63; C. BOSCH PARET, A. EGEA CODINA, *Mil anys de domini episcopal a Bàscara (817-1845)*, Ajuntament de Bàscara, Bàscara, 2002).

110. 13 de novembre de 1520 (J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 13).

111. J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 13.

112. F. BALDELLÓ, «Órganos y organeros en Barcelona (siglos XIII-XIX)», *Anuario Musical*, I, 1946, p. 217-218.

113. J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 13.

114. J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 13-14; J. M. MADURELL, «Documentos para la Historia de los Maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, IV, Barcelona, 1949, p. 207.

115. J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 13; J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 251 i 267; J. GARRIGA, «Un "escultor sin obra" del siglo XVI: mestre Joan de Tours, imaginari, ciutadà de Barcelona», a *Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, 1995, p. 345, 354; J. YEGUAS I GASSÓ, «Sobre l'escultor Martí Díez de Liatzasolo (ca. 1500-1583)», *Locvs Amoenus*, 5, 2000-2001, p. 182.

116. *Capitula, concordie et*

Mentre que els retaules de Sant Pere de Premià de Dalt, Sant Joan de les Abadesses, Sant Genís de Vilassar, Sant Julià d'Argentona, etc., reserven un espai central per ubicar-hi una pastera destinada a allotjar la imatge del titular, en el cas del retaule de la Santa Creu, la talla se substitueix per una pintura més, que complementa iconogràficament les de la resta del retaule. El cas de Sant Martí de Provençals és similar, malgrat que, de les dues pintures centrals, la inferior va ser retallada en una data indeterminada, tal com es pot apreciar a la fotografia. També són similars els arcs conopials que apareixen a les portes laterals i l'organització de les pintures, tres per banda i dues al centre. Així mateix, els feixos de columnetes que separen cadascuna de les pintures i els pinacles de la part superior són una constant en tots els retaules que ara ens ocupen, per la qual cosa no ens ajuden gens a distingir la mà de cap entallador. Tanmateix, pensem que les similituds que hem assenyalat són arguments suficients per atribuir l'estructura arquitectònica del retaule parroquial de Sant Martí de Provençals a Joan Troch de Brusselles, si més no, mentre esperem noves dades que ho confirmin o ho desmenteixin.

Tot i que la fotografia conservada no permet distingir res pel que fa a les pintures, sabem amb certesa que les taules laterals representaven escenes de la vida de sant Martí, mentre que la central representava el Judici Final¹⁰⁵.

Res no queda del retaule de Sant Martí de Provençals, ni tan sols de l'església, perquè, durant la setmana tràgica de 1909, tot es va incendiar. El 1936 va ser incendiada i espoliada de nou i, finalment, el 1937 la van enderrocar¹⁰⁶.

Joan Massiques

Els «contractes de companyia» els signaven els escultors per repartir-se les obres, tant pel que fa a les feines com als guanys, la qual cosa els permetia augmentar el volum d'encàrrecs, reduir riscos financers i treballar en la pròpia especialitat. També afavoria la monopolització del mercat. A l'Aragó, la majoria dels retaules d'aquesta època i dels primers anys del segle XVI eren fruit del treball col·lectiu d'escultors, entalladors, fusters, pintors i dauradors. Aquest tipus d'organització la trobem en tallers com el de Morlanes i Forment. Al retaule de Sant Miguel de los Navarros, de Saragossa, s'hi aprecien fins a tres mans, entre les quals C. Morte hi distingeix Joly i Salas¹⁰⁷. A Catalunya, aquesta situació queda ben reflectida a través de la concòrdia signada el 23 d'agost de 1531, entre Martín Díez de Liatzasolo, Joan de Tours i Joan Massiques, en què es comprometien a fabricar plegats els retaules de Sant Vicenç de Mollet, Sant Esteve de Canyamars, Sant Iscle i Santa Victòria de Dosrius i Santa Coloma de Marata.

Joan Massiques, «Ioannem Maciques, fusterius ville Beate Marie de Matarone», és conegut especialment com a mestre d'orgues. Sabem que, el 17 d'octubre de 1511, va contractar el de l'església del monestir de les Jerònimes de Barcelona¹⁰⁸. Així mateix, també va contractar els orgues per a les esglésies parroquials de Bàscara¹⁰⁹ i Terrassa¹¹⁰. El 17 d'octubre de 1526, va contractar el del monestir de Sant Cugat del Vallès. El 4 de juny de 1529, va contractar l'orgue del convent de franciscans de Palma de Mallorca. El 4 de març de 1534, va contractar, amb Miquel Salom, l'orgue de l'església parroquial de Sant Vicenç de Sarrià¹¹¹. També va intervenir en la construcció de l'orgue de Santa Maria de Mataró, que havia estat contractat, el 30 de maig de 1535, pel mestre d'orgues Miquel Cerdanya¹¹², aleshores veguer dels consellers de la ciutat de Barcelona¹¹³. Un cop enllestida l'estructura arquitectònica de l'orgue de Mataró, van sorgir discrepàncies entre els dos mestres referents al cost de la feina realitzada per Massiques. Amb l'objectiu de determinar quin era aquest cost, es van nomenar dos fusters en qualitat d'àrbitres. La responsabilitat va recaure sobre Pere Borràs i Bernat Batlle. El resultat de la sentència arbitral va ser que Massiques havia de rebre 54 lliures per la fusta emprada i per la feina feta a Mataró¹¹⁴.

El retaule de Sant Vicenç de Mollet

El retaule de Sant Vicenç de Mollet del Vallès, tradicionalment, ha estat atribuït a la societat que van formar tres coneguts artistes. El 23 d'agost de 1531, Martín Díez de Liatzasolo, Joan de Tours i Joan Massiques signaven l'acord en què es comprometien a fabricar plegats els retaules de Sant Vicenç de Mollet, Sant Esteve de Canyamars, Sant Iscle i Santa Victòria de Dosrius i Santa Coloma de Marata, al qual ja ens hem referit. En el document, dels tres artistes implicats, només Liatzasolo és qualificat d'imaginaire. Unes altres vegades, però, la documentació qualificarà Joan de Tours i Martín Díez com a mestres d'imatges¹¹⁵.

Posteriorment, el 7 de juliol de 1537, Bernat Batlle també va contractar un retaule per a la mateixa església, però el document no n'especifica cap detall¹¹⁶. No sabem, per tant, si el segon contracte també es correspon a un retaule per a l'altar major, la qual cosa provaria que la societat Liatzasolo-Tours-Massiques no va arribar a complir amb el seu compromís. Tal vegada, però, aquest segon document potser es refereix a un altre altar, amb una altra advocació, destinat a alguna capella lateral.

En qualsevol cas, l'estructura arquitectònica del retaule major de Mollet, un treball totalment

gòtic, no ha deixat de sorprendre els historiadors que s'han ocupat d'estudiar la societat, especialment quan el comparem amb el retaule procedent de Dosrius, «a la romana». Tant el retaule de Canyamars, avui dia conservat, com el de Dosrius, que es coneix gràcies a una fotografia anterior al 1936, eren similars al retaule d'Arenys de Munt, en el qual també hi va intervenir Joan de Tours¹¹⁷. Del retaule de Santa Coloma de Marata, ni tan sols n'hi ha notícies a les visites pastorals¹¹⁸.

J. Garriga ha demostrat que Joan de Tours no va ser un simple col·laborador de Martí Díez de Liatzasolo¹¹⁹. Hem de creure, doncs, que els treballs necessaris per complir amb el compromís de fabricar aquests quatre conjunts de retaules cauria, a parts similars, sobre Liatzasolo i Joan de Tours¹²⁰. Però, i Joan Massiques?

Joan de Tours i Martín Díez de Liatzasolo es varen associar unes altres vegades, però, que se sàpiga, ja no tornarien a disposar mai més de la col·laboració de Joan Massiques. Tours i Liatzasolo van treballar plegats en el retaule de Sant Miquel encarregat per la confraria dels carnisers per a l'església del desaparegut convent del Carme de Barcelona (1532), retaule que posteriorment va pintar Pere Nunyes i Enrique Fernandes¹²¹. També van treballar plegats en el retaule major de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona, realitzat entre 1535 i 1542¹²², i en el retaule major de Sant Martí d'Arenys (1540)¹²³, obra pintada per Pere Nunyes i Pere Serafi¹²⁴, l'estructura del qual es va cremar el 1936, tot i que se'n conserven pintures. A banda d'aquests tres retaules, Tours i Liatzasolo també es van associar per treballar a la capella de l'argenter Mayol, a l'església del convent de Jesús de Barcelona¹²⁵.

Per quin motiu van demanar la col·laboració de Joan Massiques per a la producció dels quatre retaules que s'esmenten en el document que els associa? Això a banda, Massiques és conegut documentalment com a mestre d'orgues¹²⁶.

Liatzasolo i Tours eren dos experts en escultura «a la romana», però, naturalment, els clients manaven a l'hora de decidir les característiques de les obres, i mentre els retaules de Dosrius i Canyamars havien de cenyir-se a un disseny clàssic, el cas de Mollet requeria un especialista a tallar la fusta d'acord amb la tradició, és a dir, calia fer una estructura gòtica amb un generós nombre de pinacles. Tanmateix, ni Liatzasolo ni Tours devien estar disposats a fer cap peça d'aquestes característiques. Això sí, no tenien cap problema a tallar les imatges centrals.

El retaule de Mollet s'esmenta per primera vegada a la visita pastoral de l'any 1574¹²⁷. A l'Arxiu Diocesà de Barcelona, s'hi conserva un inventari realitzat el 1926 per mossèn Manuel Trens, *Tresor artístic del Bisbat de Barcelona*, inèdit, on podem llegir la descripció següent, referent a l'es-

glésia parroquial de Sant Vicenç de Mollet: «Altar Major: retaule de sis compartiments. Fornacina central que abarca tota l'altura del retaule. Pintura gòtica del segle xvi. Dossers superiors molt esculaturs. Imatges de Baixa època gòtica»¹²⁸.

L'estructura del retaule estava formada, en lectura horitzontal, per pedestal, bancal, tres cossos i pinacles; en lectura vertical, per nou carrers, en sis dels quals hi havia pintures (d'autor desconegut) i en tres, talla ornamental (amb les imatges exemptes de sant Vicenç, sant Llorenç i sant Esteve). Mantenien la composició típica dels retaules gòtics, establint un paral·lelisme entre escenes relatives a la vida i el martiri de sant Vicenç, pintades al cos del retaule, i escenes referents a la passió de Crist, pintades a la part inferior o predel·la. Als extrems, hi havia pintades figures de profetes. A més, tres compartiments, un de central i dos de laterals, acabats en pinacles, contenien les escultures de sant Vicenç, sant Esteve i sant Llorenç, de fusta policromada.

Bernat Batlle

Bernat Batlle està documentat a Barcelona entre el 1526 i el 1580. Era fill de Pere Batlle i de Joana, pagesos de Vilafranca del Penedès. Bernat, però, habitava a Barcelona, on el 1530 es va casar amb Elisabeth Cervera, amb qui va tenir com a mínim un fill, Rafael Batlle, que exercirà l'ofici de vidrier a la mateixa ciutat¹²⁹.

El retaule de Molins de Rei

El 13 de març de 1526, Bernat Batlle, «fuster y entratallador, natural de Vilafrancha del Penades», contractava el retaule per a l'altar major de l'església de Sant Miquel de Molins de Rei. Els capítols estipulaven que construiria, per 33 lliures, la part corresponent a la fusteria i a la talla dels elements arquitectònics abans del mes d'agost següent. Els jurats es comprometien a proporcionar-li una casa; la manutenció, però, anava a càrrec del fuster.

El retaule havia de tenir trenta-tres pams d'alçada a la part central i vint-i-tres d'ample, descomptats els guardapols, «de post a post sens

avinencie, super constructione cuiusdam retrotabuli, facta inter operarios ecclesie sancti Vicencii, de Mollet, ex una, et Bernardum Batle, fusterium ex altera partibus. Sun in cedula. Testes ut in dicta cedula, publicat a J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 324.

117. «La estructura [del retaule de Mollet] adoptó una traza

gòtica, algo no excepcional en Catalunya por estas fechas aunque insólito en la producción conocida de Tours y de Liatzasolo» (J. GARRIGA, «Un "escultor sin obra"...», 1995, p. 344).

118. J. M. MARTÍ I BONET, «Catàleg monumental de l'Arquebisbat de Barcelona. Valles Oriental», vols. I/1 i I/2, Arxiu

Diocesà de Barcelona, 1981, vol. I/2, p. 573-578.

119. J. GARRIGA, «Un "escultor sin obra"...», 1995, p. 343-345.

120. «Concordia feta y fermada, entra mestra Martin de Liatzasolo, imaginier, ciuteda de Barcelona, Johan Masiques, de la vila de Mataró, y Johan de Torras, ciuteda de Barcelona, sobre las cosas devall escritas». Com és ben sabut, en aquest document, els tres artistes es comprometen a repartir la feina, les despeses, els guanys i les pèrdues que generaria la fabricació dels quatre retaules (J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 11, doc. iv).

121. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, p. 47; J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 16; J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 250; J. GARRIGA, «Un "escultor sin obra"...», 1995, p. 345; J. YEGUAS I GASSÓ, «Sobre l'escultor Martí Díez...», 2000-2001, p. 186.

122. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, II-3, p. 24; J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 16; J. GARRIGA, «Un "escultor sin obra"...», 1995, p. 345; J. YEGUAS I GASSÓ, «Sobre l'escultor Martí Díez...», 2000-2001, p. 184.

123. J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 16; J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 251, 269; J. GARRIGA, «Un "escultor sin obra"...», 1995, p. 345; J. YEGUAS I GASSÓ, «Sobre l'escultor Martí Díez...», 2000-2001, p. 186.

124. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1943, p. 28, 32, nota 49; J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1944, p. 26, 63 i II-3, p. 37; J. GARRIGA, «L'època del Renaixement...», 1986, p. 118, 142, 146; J. GARRIGA, «Un "escultor sin obra"...», 1995, p. 345.

125. J. GARRIGA, «Un "escultor sin obra"...», 1995, p. 345; J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 16.

126. J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 13; J. YEGUAS I GASSÓ, «Sobre l'escultor Martí Díez...», 2000-2001, p. 183, nota 22.

127. J. GALTÉS PUJOL, «Guia històrico-artística de l'església de Sant Vicenç de Mollet», Mollet del Vallès, 1985, p. 28.

128. J. M. MARTÍ I BONET, «Catàleg monumental...», 1981, p. 673; J. GALTÉS PUJOL, «Guia històrico-artística...», 1985, p. 29.

129. J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 258, doc. 70.

130. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1943, I, 3, p. 44; J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 14; J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 255, 258 i 315; J. M. MADURELL, *Molins de Rey. Fiestas y Ferias de la Candelaria. V Exposición Industrial, Comercial y Agrícola*. Museo de Molins de Rey, 1961, s. p.

131. J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 259 i 318, doc. 45.

132. J. M. JORDÀ I CAPDEVILA, *Molins de Rei. La parròquia de Sant Miquel Arcàngel*. Molins de Rei, 1993, p. 51-52.

133. J. M. JORDÀ I CAPDEVILA, *Molins de Rei...*, 1993, p. 51. Vull agrair aquesta informació al Sr. Joan Pi, de l'Associació d'Amics del Museu Municipal de Molins de Rei.

134. J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 255 i 316, doc. 42. Tanmateix, Yeguas assenyala que Bernat Batlle era deixeble de Damià Forment (J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 513-516.)

135. J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 14; J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 255 i 261, doc. 43.

136. J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 256 i 320, doc. 46.

137. Guillaume de Bolduch era un deixeble de Damià Forment (C. MORTE GARCIA, «La llegada del Renacimiento...», 2000, p. 109). Cal pensar que, entre els dibuixos lliurats a Bernat Batlle, hi deuria haver algun treball del mestre Forment.

138. J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 256 i 320, doc. 47.

139. J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 258 i 322, doc. 49.

140. J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 13; J. M. MADURELL, «Documentos para la Historia de los Maestros de capilla...», 1949, p. 207.

141. J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 261 i 324, doc. 52.

142. J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 262, doc. 53.

143. J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 262, doc. 54.

los guardapols». Al contracte, s'hi especifica que s'havia de fabricar amb «les tubes be e degudament, e los guardapols juxta forma de la mostra o traça per ell dit mestre liurada als jurats». També s'havia de tallar una imatge exempta de sant Miquel amb el diable als peus, de nou a deu pams d'alçada, destinada al centre del retaule: «E fara un Sant Miquel ab lo diable als peus de bulto per al mig, de altaria de nou fins a deu pams»¹³⁰.

El 29 d'octubre de 1531, el pintor Jaume Fontanet va contractar-ne la pintura: cinc taules a l'oli —de les quals s'havien de col·locar dues a cada costat i la cinquena, al centre—, el bancal i les portes —amb les imatges de sant Pere i sant Pau—. Fontanet també havia de daurar la figura central, i pintar-ne els escuts corresponents¹³¹.

En la visita pastoral del 14 de desembre de 1574, hi trobem la primera referència d'un retaule situat a l'altar major, al centre del qual figura sant Miquel «de bulto», mentre que, a la visita pastoral de 1584, s'hi estableix que l'església s'ha de reparar, sense cap menció al retaule¹³².

Madurell assegura que el retaule es va cremar el 1936, però les nostres investigacions ens han confirmat que es va perdre molt abans, potser al segle XVIII o anteriorment, perquè a les fotografies antigues, anteriors a la guerra civil, el retaule ja no hi és¹³³.

El 8 de novembre de 1530, Bernat Batlle, «fill del senyer en Pere Balla, pagès de Vilafranca del Penedès», es casava amb Elisabet Cervera, vídua del fuster de Barcelona Jaume Sabater. Madurell para especial atenció en el fet que Elisabet es casés per segona vegada amb Bernat Batlle, perquè probablement ho va fer amb la intenció que el seu segon espòs mantindria actiu el taller del seu primer marit, Jaume Sabater. L'arxiver planteja la hipòtesi que Batlle fos un antic alumne de Sabater, o fins i tot podria haver estat un col·laborador habitual, i tal vegada predilecte, del taller de Sabater¹³⁴.

El 17 de gener de 1531, Bernat Batlle, «fusterium, civem Barchinone», signa un contracte amb els obrers de la parròquia de Santa Eulàlia de Provençana, a l'Hospitalet¹³⁵. Madurell suposa que es tracta d'un retaule per a l'església parroquial de Santa Eulàlia, i que podria tractar-se d'una obra similar a la de Molins de Rei, però ho no sabem amb certesa. Interessa remarcar que signa el document en qualitat de testimoni Miquel Cerdanya, conegut per la col·laboració amb Joan Massiques a l'orgue de Santa Maria de Mataró i, especialment, per les desavinences que es van desencadenar entre ells arran d'aquesta col·laboració.

El 9 d'abril de 1532, Paulo Alverabech, «ymaginarium, naturalem de Flandes, va entregar a Bernat Batlle LVI dotzenas de mostres de papés y de pergamins, et de xx pessas de ferramenta per

ymaginar figuras, et de algunas medallas de plom, y de un Sanct Jeronim de bultro de alabastra de altaria de dos pams, e un quadro de mitga talla lo qual és una Pietat»¹³⁶. Paulo Alverabech, a més, facultava Bernat Batlle perquè pogués vendre les dues darreres peces, és a dir, la talla de sant Jeroni i la Pietat, per vuit ducats cada una. En un altre document de la mateixa data, Bernat Batlle es comprometia a tornar a Guillem de Buldich, «ymaginayre de la terra de Bravant»¹³⁷, els objectes que Paulo Alverabech li havia confiat, si així li ho demanaven. Interessa remarcar que, en aquest segon document, s'hi especifica que les seixantasis dotzenes de mostres de paper, deu més que en el document anterior, corresponien a «debuxos de ymatges o de figures, y altres mostres de papés y de pergamins, les quals son mostres de sepulturas y de retaulas»¹³⁸.

Bernat Batlle va tornar els objectes d'art que li havien lliurat conjuntament els flamencs Alverabech i Buldich el 28 de maig de 1546 a Guillelmus de Buldu, «flamenchus ymaginarius Barcinone residens», tal com s'havia acordat al mes d'abril de 1532. Entre els objectes retornats, hi havia la meitat d'una partida de vuit-cents sis models i tres figures de sant Jeroni que Buldich i Paolo David li havien lliurat abans d'un projectat viatge a Roma, una part de les quals era propietat dels hereus de Paolo David.

El 10 de juny de 1535, Bernat Batlle atorgava poders especials a Jaume Milà, sabater de Vilafranca del Penedès, per instar Joan Vidal, pagès de la parròquia de Subirats, que pagués una imatge tallada per Bernat Batlle: «quantitatis michi debitas, rationi precii quiusdam imaginis de bulto, quam ego diebus preteritis feci ad opus vestrum»¹³⁹.

El 30 de maig de 1536, Bernat Batlle i Pere Borràs peritaven l'orgue de l'església de Santa Maria de Mataró. Ja hem ressenyat els motius que van requerir la intervenció dels àrbitres: Miquel Cerdanya i Joan Massiques, que havien treballat plegats en la construcció de l'orgue, no es posaven d'acord a l'hora de valorar el cost de la feina feta per Massiques¹⁴⁰.

Com hem dit, el 7 de juliol de 1537, Bernat Batlle contractava la factura d'un retaule amb els obrers de l'església parroquial de Mollet del Vallès, però no sabem a quin altar anava destinat¹⁴¹. L'11 de febrer de 1538, Bernat Batlle contractava un retaule per a la capella de la Mare de Déu del Pilar, a l'església parroquial de Santa Maria del Mar de Barcelona¹⁴². La brevetat del document no permet conèixer les característiques de l'obra. El 29 de juny del mateix any, Batlle va cobrar 20 ducats d'or per aquesta feina¹⁴³.

El 9 de gener de 1539, Bernat Batlle i Pere Serafí fan de testimoni en una acta notarial corresponent a una carta de pagament signada per

l'escultor Jeroni Xanxo, per uns teixits de seda adquirits un any abans, el 13 de desembre de 1537, al botiguer Domingo Moradell¹⁴⁴.

El 13 de juny de 1545, Batlle signava una escriptura de concòrdia amb l'entallador Jaume Rigualt: «est concordia facta et firmata per et inter Bernardum Balle, fusterium, civem Barchinone, ex una, et Iacobum Rigualt, entratallatorem, civem Barchinone, parte ex altera, etc. Est large tacta in sedula posita in cohoptis presentis manualis. Testes ut in ipsa». És a dir, desaparegut el document original, no sabem els motius de la concòrdia¹⁴⁵.

Bernat Batlle i Andreu Ramires, en un dia indeterminat de l'any 1580, van visurar el retaule de l'església parroquial de Calella, obra tallada per Miquel Enrich i pintat pel gironí Joan Mates i Joan Moles, documentat com a arquitecte i pintor¹⁴⁶.

Joan Dartrica a Girona

L'historiador Pere Freixas suggereix que l'entallador Joan Dartrica i el pintor Pere de Fontaines van arribar a Girona plegats, solters i amb una experiència comuna adquirida al seu país d'origen¹⁴⁷. La proposta ens sembla força encertada. El 8 de juliol de 1498, «Joanni Venetrique fusterio alemanio» es casava amb Bernardina Solivella, filla d'un tragner de farina. El gener del 1500, vivia al carrer de les Ballesteries de Girona i era ciutadà de la ciutat¹⁴⁸.

Segons el seu testament, Joan Dartrica era de la vila de Thiarmon, a prop de Brussel·les. El trobem documentat a Girona entre 1500 i 1507, any de la seva mort. Citat també com a Venetrica, Vanetrica, Dertica, Deertrica..., va ser un dels entalladors més actius a Girona durant els primers anys del segle XVI. Tanmateix, malgrat el seu provat origen flamenc, la documentació sempre el cita com a procedent de «terre alemaniae»¹⁴⁹.

El 21 de maig de 1501, Dartrica va contractar la talla d'una trona de noguer per a l'església de Sant Feliu de Girona i, el mateix any, va realitzar el retaule per a la capella de Santa Magdalena de la seu de Girona. La traça d'aquest retaule no s'allunyaria pas gaire de l'estructura del retaule que Dartrica va tallar posteriorment per a l'església de Sant Feliu de Girona. Del contacte, se'n dedueix que es tractava d'una traça gòtica. Les escenes en relleu havien d'anar separades per quatre pilarets i coronades per arcs conopials. La part central havia d'anar ocupada per una antiga imatge de pedra de santa Magdalena, a qui Dartrica havia de fer una diadema de fusta¹⁵⁰. El 1886, el retaule havia desaparegut, i potser des de feia molt temps. El cas és que, a finals del segle XIX, se'n va fer un de nou d'estil neogòtic.

El retaule de Sant Feliu de Girona

El 10 de març de 1504, Joan Dartrica va signar el contracte per a la talla de l'estructura de la predella del retaule major de Sant Feliu de Girona, i el 5 de juny de 1505 en contractava el cos principal, que no va acabar a causa de la seva mort. De la lectura del contracte, se'n dedueix que Dartrica s'havia d'ocupar exclusivament de l'estructura del retaule, és a dir, «pilars, tubes, linternes e altra obra de talla debuxada en dita mostra», però no pas de les imatges en relleu: «Item és concordat e entes que lo dit mestre Joan Venetrica no sia tengut fer res de ymaginaria, ne personatges en dita trassa deboxats, jacsia en aquella sian deboxats»¹⁵¹.

El 5 de juny de 1505, Joan d'Aragó, mestre fuster i «ymaginayre», va contractar les tres imatges principals —Mare de Déu amb el Nen, sant Feliu i sant Narcís—, conservades a l'església de Sant Feliu. El 1507 Dartrica mor i el 10 de setembre del mateix any, el gironí Pere Coll es compromet a acabar el retaule. Tanmateix, el contracte no es degué fer efectiu, perquè, passats dos mesos, el retaule és contractat de nou per l'escultor burgalès Pere Robredo¹⁵², que va acabar l'encàrrec introduint-hi alguns canvis respecte del disseny de Dartrica. El 29 de juliol de l'any 1509, el retaule ja era acabat.

El retaule gironí era una complexa estructura entallada, amb *ausfsatz* o *auszug* al final de la part superior, segons la tradició germànica, i embellit per sis taules pintades i un conjunt d'escultura, en què destacaven la Mare de Déu amb el Nen, sant Narcís i sant Fèlix.

El 1517, Pere Fontaines en va contractar la pintura; el 1518, n'havia pintat part de la predella, però la seva mort va interrompre el treball i Joan de Borgonya el va concloure pintant les dues portes de la predella i sis taules del cos superior. El 14 de setembre de 1520, encara hi treballava; sembla que, a causa d'unes irregularitats en els pagaments, la feina s'havia endarrerit.

Actualment, el retaule es conserva en part. Amb alguns dels fragments conservats, s'hi ha construït un retaule per a l'altar major de l'església. Els apòstols, ara, flanquegen la imatge de la Mare de Déu. Les imatges de sant Fèlix i de sant Narcís s'han col·locat al presbiteri i una part dels pinacles procedents del coronament, és a dir, de l'*ausfsatz* o *auszug*, són al Museu Diocesà de Girona.

Una col·laboració similar a la del retaule de l'excol·legiata de Sant Feliu de Girona entre Dartrica i Joan d'Aragó es va repetir el 25 de juny de 1505, en el contracte per al retaule de Sant Maurici de l'església del Mercadal, avui dia perdut.

144. J. F. RÀFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, 3 vols., Barcelona, 1951-1953; J. M. MADURELL, «El arte en la comarca...», 1946, IV, 1-2, p. 45, nota 306; J. BOSCH I BALLBONA, «Pere Serafí», *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, exposició, novembre de 1998-abril de 1999, Museu d'Art de Girona, p. 227.

145. J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 258 i 335, doc. 65.

146. J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura...», 1945, p. 14.

147. P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 248.

148. P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 248; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 104.

149. P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 248, 271.

150. P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 249, 260, doc. I.

151. P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 265.

152. Pedro Robrer o Robredo, documentat com a fuster de Castella, va fer el retaule major de Xerica (J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 232). Documentat també com a imaginaire de Girona (J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», 1943, p. 42); també documentat a València (J. M. PÉREZ MARTÍN, «Pintores valencianos medievales y modernos. Addenda», a *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid 11, 1935, p. 299), va acabar el sepulcre de Galcerà de Requesens, començat per Jaume Serra (J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», 1947, p. 206, 226). Pedro Robán i l'alemany Gerard (possiblement Gerard Sprinch) van contractar una figura de Sant Andreu per a la parròquia de Sant Andreu de Palomar. Un entallador Roberto o Roberte era actiu entre el 1490 i el 1491 a la catedral de Lleó (C. J. ARA GIL, «Escultura en Castilla...», 2001, p. 185). A Barcelona, també s'hi documenta Joal Roldan, escultor d'imatges i oriünd d'Alemanya, qui nomena marçessor el vicari de Santa Maria del Pi, on demana ser enterrat, juntament amb la seva esposa Caterina i els seus fills. Fa hereva la seva filla Isabel, d'uns cinc anys (AHPB, 8 d'abril de 1490, 203/79, Bartomeu Recasens). Agraïxo aquesta informació al professor Marià Carbonell.

153. P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 251, 268-269, doc. VI; J. YEGUAS I GASSÓ, «L'escultura a Catalunya...», 2001, p. 108.

154. P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 268.

155. L'historiador Pere Freixas opina que, mentre Joan d'Aragó deuria ser un especialista en imatgeria de caràcter exempt, Joan Dartrica deuria ser un dissenyador i un bon coneixedor de la tècnica que requeria el muntatge d'aquest tipus de retaules (P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 251).

156. P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 255.

157. M. BAXANDALL, «Sculptor in legno...», 1989 (1980), p. 124.

158. M. J. GÓMEZ BÁRCENA, «Retablos flamencos...», 1992, p. 10-11.

Un cop més, Dartrica s'ocupà de dissenyar l'estructura general i de realitzar les arquitectures i els detalls ornamentals. Paral·lelament, Joan d'Aragó havia de tallar les tres imatges de sant Maurici, sant Baldiri i sant Guerau. Al contracte, s'hi especifica que «Joan de Ertrica tan solament haia e sia tengut fer e fabricar lo dit retaula, e lo dit Johan de Aragó haia sia tangut fer les dites ymagens»¹⁵³. Les imatges de sant Baldiri i sant Guerau havien de ser «de cinc palms dalt e de migetalla com son les del bancal del reretaula de sant Feliu de Girona, e la ymage de sant Maurici ha esser tota integre»¹⁵⁴. Es tracta d'un exemple claríssim on Joan d'Aragó s'endevina com un especialista en imatgeria de caràcter exempt i Joan Dartrica, en canvi, com un expert en disseny i muntatge de retaules¹⁵⁵.

El 31 de març de 1506, Dartrica contractava un retaule per a l'església parroquial de Cebrià de Ter, pintat per Pere Fontaines entre el 1508 i el 1509, avui dia perdut, probablement molt similar al de Sant Feliu de Girona, encara que de dimensions més reduïdes. Uns altres exemples il·lustren la influència que Dartrica va tenir a la zona de Girona. Així, el retaule per a la confraria de Sant Eloi per a la capella del gremi d'argentera al monestir del Carme, avui dia perdut, va ser tallat per Miguel de Morillo entre el 2 de gener de 1511 i el 15 de juny de 1512. També era de traça gòtica, molt semblant al de Santa Magdalena de la seu de Girona, dissenyat per Dartrica. El cos del retaule integrava cinc taules pintades i una imatge de fusta de sant Eloi. El retaule per a l'església de Sant Nicolau, al raval de Sant Pere de Girona, era contractat pel fuster Bernat Albar el 4 de gener de 1515, seguint el model del retaule de Sant Feliu de Girona, el de Sant Martí a l'església del convent de la Mercè i el de Santa Magdalena de la seu de Girona¹⁵⁶.

La talla dels sants titulars i els imaginaires

S'ha assenyalat la importància que va tenir la combinació de treballs de talla amb la pintura i l'escultura en la producció de retaules durant la segona meitat del segle XV i el primer quart del segle XVI, que hom ha denominat *retaules mixts*. La construcció d'aquests retaules, obres de pintura i enriquides

singularment amb elements de talla, requeria la intervenció de quatre tipus d'artistes especialitzats¹⁵⁷. Ja ha quedat prou detallada quina era la funció dels entalladors: construir una estructura de fusta sòlida i alhora sofisticada, que havia de ser tan econòmica com fos possible, per sostenir i fixar les taules pintades, autèntics protagonistes dels retaules, on es representaria la vida i el martiri del sant titular de cada parròquia, convent o confraria. A banda de l'entallador i del pintor responsable dels cicles pictòrics, el daurat de l'estructura arquitectònica requeria la intervenció d'un daurador¹⁵⁸. Tanmateix, cap projecte no es podia considerar acabat sense la col·laboració d'un artista imaginari, és a dir, d'un escultor que tallés la imatge exempta del sant titular. Tret de poques excepcions, com ara el retaule de Sant Martí de Provençals o el dedicat a la Santa Creu de l'església dels Sants Just i Pastor, tots els retaules es van complementar amb una talla del sant titular que presidia el conjunt.

Aquesta circumstància obligava els clients a contractar els quatre artistes separatament, si més no, això és el que es dedueix de la documentació coneguda, força explícita en aquesta qüestió. Precisament per aquest motiu, i també indubtablement per motius econòmics, des de l'inici de la construcció de l'estructura arquitectònica del retaule, primer pas en cada projecte, fins al darrer muntatge del marc arquitectònic, de les pintures i de la imatge esculpida del sant titular, sovint passaven molts anys, és a dir, la feina del conjunt, que havia de ser duta a terme per diferents professionals, s'allargava molt en el temps. Ho hem pogut comprovar en l'exemple de Sant Joan de les Abadesses i, especialment, a Sant Cugat del Vallès, on el retaule es va traslladar al monestir, perquè era a la vila «a perdició».

També hem de tenir molt en compte que som en un període de canvis, en què, malgrat que les formes gòtiques persisteixen i es neguen, gràcies a la demanda dels propis clients, a passar pàgina, els artistes amb noves propostes, tard o d'hora, s'acabaran imposant i les formes renaixentistes, a poc a poc, aniran guanyant terreny.

Aquestes circumstàncies —el dilatat espai de temps necessari per construir un retaule d'altar i l'avanç progressiu de les formes renaixentistes— van propiciar que, en molts d'aquests conjunts retaulístics, hi convergissin totes dues tendències,

especialment pel que fa a la pintura. Ja hem comentat que aquests retaules han estat especialment estudiats pel seu valor com a primers exemples de pintura moderna al nostre país, però també cal considerar la importància de la talla de les imatges dels sants titulars. Això no vol dir que, en alguns casos, la imatge del titular pogués ser obra dels mateixos artistes que feien les estructures dels retaules, com per exemple els Forment a Gandia, però a Catalunya, a finals del segle xv i principis del xvi, això no era gaire freqüent. Alonso Rams, Girart Spirinch i Joan Mone¹⁵⁹ són els exemples més destacats en aquest sentit, però també hi van intervenir uns altres imaginaires que encara avui romanen anònims, com el cas de l'autor de la figura de sant Genís, tallada per al retaule de la parròquia de Vilassar, una peça que hom considera «una de les primeres obres exemptes fetes amb una clara voluntat "a la romana", per la forma de representar el cos i les vestidures»¹⁶⁰.

Cal insistir en la gran quantitat de contractes de retaules d'altar que se signaven a Catalunya al voltant del 1500. Així mateix, hem de remarcar, un cop més, els esforços que es feien als Països Baixos per exportar la seva producció retaulística. A banda de l'arrelada tradició de venerar un sant diferent a cada parròquia, a Catalunya, els mercaders es trobaven amb moltes dificultats a l'hora d'introduir els productes flamencs, perquè el mercat català havia estat totalment monopolitzat per mercaders i artistes procedents de la zona del Baix Rin.

La confraria dels alemanys a Barcelona estava perfectament organitzada, amb membres de moltes professions diferents, especialment mercaders i artistes. Des de la catedral de Barcelona i, especialment, gràcies a la influència que els seus canonges tenien com a rectors de les parròquies del bisbat, els alemanys van aconseguir monopolitzar el mercat català. Els mercaders i els artistes procedents del Baix Rin oferien, al mercat de Catalunya, mostres, dibuixos i dissenys tan espectacularment gòtics com ho podien ser els flamencs, però a preus més baixos, gràcies a l'estandardització de la producció.

A l'Alemanya meridional, especialistes anomenats *metzelarijsnijders*¹⁶¹ utilitzaven mètodes especials de tallar la fusta finament. Els tallers havien desenvolupat uns processos gairebé industrials basats en la divisió del treball, la repetició

de models i la prefabricació d'algunes parts, amb l'objectiu clar i imperant de reduir els costos de producció, veritable clau econòmica que garantia l'èxit i la supervivència del taller. Els *metzelarijsnijders* eren uns col·laboradors habituals dels tallers germànics on la divisió del treball era una realitat, formaven part del procés de producció, eren el paral·lel dels *mazoneros* aragonesos, els *entalladores* castellans o els entalladors catalans. Miquel Lochner i Girart Spirinch eren escultors alemanys, probablement formats com a *metzelarijsnijders*, però que s'havien arribat a especialitzar com a imaginaires. Joan Troch de Brussel·les i Joan Dartrica, en canvi, eren autèntics *metzelarijsnijders*, és a dir, especialistes en treballs de filigrana i cresteria de fusta; per aquest motiu, la documentació catalana els acredita com a «entalladors». Això no obstant, recordem que Joan Troch era precisament de Brussel·les, és a dir, flamenc, i Joan Dartrica procedia de Thiarmon, també a prop de Brussel·les. Igualment, interessa recordar que Joan Troch, tot i el seu provat origen flamenc, sempre és citat a la documentació com a procedent de «terre alemaniae»¹⁶², perquè Joan Dartrica mai no va confessar la seva procedència fins que es va veure davant les portes de la mort.

S'ha assenyalat que Alemanya havia estat el punt d'origen de molts escultors actius a tota la Corona d'Aragó al llarg del segle xv¹⁶³, tanmateix, una anàlisi més profunda de la qüestió ens indica que el gran nombre de mestres estrangers arribats a Catalunya per aquestes dates no sempre correspon a dades referents a escultors, és a dir, a «imaginaries», sinó que amb més freqüència es tracta d'entalladors. Els entalladors germànics oferien, al gust medieval català, unes estructures arquitectòniques ideals per sostenir la riquesa de la policromia dels cicles pictòrics, i aquesta va ser la clau de l'èxit que van assolir a la ciutat de Barcelona i a les parròquies de les rodalies. Els pinacles dels retaules, a més, es dauraven¹⁶⁴, i el daurat ajudava a crear un espai especial que santificava el ritual de la missa, clarament visible des de l'altar. S'ha assenyalat amb molt d'encert que es creava una relació entre retaule i església, de manera que l'espai del retaule es transformava en espai celestial. Precisament aquesta atmosfera celestial quedava delimitada pel daurat de l'estructura arquitectònica del retaule¹⁶⁵.

159. Probablement, el cas més conegut i representatiu és el del retaule per a la confraria d'argenteres de Barcelona, tallat per Pere Torrent. El 22 de gener de 1516, l'imaginaire alemany Joan Monet, «de la ciutat de Mas», contractava les imatges de fusta de sant Eloi, sant Andreu i sant Joan Baptista, pel preu de cinquanta-quatre ducats d'or. Joan Monet, o Mone, era originari de la ciutat de Metz, documentat per primer cop entre el 1512 i el 1513 a la catedral d'Ais-de-Provença, tot i que la seva obra no es conserva. El 1517, contractava, juntament amb Bartolomé Ordóñez, les figures de l'Enterrament de Crist per a l'Hospital de la Santa Creu, que probablement mai no va arribar a realitzar. Entre el desembre de 1518 i l'abril de 1519, col·laborà amb Ordóñez en els treballs de fusta del cor de la catedral de Barcelona (M. CARBONELL I BUADES, «Bartolomé Ordóñez...», 2000-2001, p. 132). Després de la mort d'Ordóñez, Mone liquidava la seva participació al cor i el 1520 s'establí a Anvers, per romandre definitivament a Flandes (J. GARRIGA, «L'època del Renaixement...», 1986, p. 40). Tanmateix, com és ben sabut, Mone era un escultor que havia optat per abandonar les formes medievals, per aquest motiu, la seva personalitat s'escapa dels límits del present estudi.

160. J. YEGUAS I GASSÓ, «L'esclat cultural a Catalunya...», 2001, p. 112.

161. La decoració arquitectònica sovint era realitzada per especialistes anomenats *metzelarijsnijders*, que es responsabilitzaven de tallar la fusta. Aquests especialistes feien els delicats ornaments utilitzant uns mètodes de serrar la fusta finament (LYNN F. JACOBS, «Early Netherlandich...», 1998, p. 115-116).

162. P. FREIXAS, «Documents per a l'art...», 1986, p. 248, 271.

163. M. R. MANOTE I CLIVILLES, «La incidència del tardogòtic germànic en la col·lecció d'escultura gòtica del MNAC», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 5, 2001, p. 135; F. ESPAÑOL, «La escultura tardogòtica...», 2001, p. 292.

164. Un exemple concret pot ser el retaule de Santa Magdalena de Santes Creus daurat per Nicolau de Credença (S. MATA, «El retaule de santa Maria Magdalena de Santes Creus (1510-1511)», *Imatges de la Llegendada Daurada. El retaule de Santa Maria Magdalena de Santes Creus*, catàleg de l'exposició, Tarragona, 1997, p. 55).

165. LYNN F. JACOBS, «Early Netherlandich...», 1998, p. 144 i següents.