

Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona

Marià Carbonell i Buades
Universitat Autònoma de Barcelona
mariano.carbonell@uab.es

RESUM

L'article ofereix nova documentació concernent a la biografia de l'escultor Bartolomé Ordóñez i la seva obra al cor de la catedral de Barcelona. També presenta noves notícies sobre els col·laboradors i els clients.

Paraules clau:
escultura, Renaixement, Catalunya.

ABSTRACT

Bartolomé Ordóñez and the Barcelona's cathedral choir

This paper offers new documents about the sculptor Bartolomé Ordóñez's biography and his work at the Barcelona's cathedral choir. Also, it presents new information on the clients and collaborators.

Key words:
sculpture, Renaissance, Catalonia.

1. Tret que s'indiqui el contrari, la informació que l'article presenta sobre el cor prové dels llibres d'obres i d'albarans de l'Arxiu Capítular de Barcelona (ACB), extractats a l'apèndix final. Alguns temes són desenvolupats a M. CARBONELL, «La producció artística del coro de la catedral de Barcelona en la època del Toisón de Oro», *De la unió de corones a l'imperi de Carles V*, Actes del Congrès Internacional, Barcelona, 2000 (en premsa). Els motius són diferents, però el meu agraïment és el mateix per a Mn. J.M. Martí Bonet, R. Cornudella, M. Carmen Gómez, J.I. Hernández Redondo, Joaquín Yarza, Joan Yeguas; i en particular per a Anna Muntada, Joaquim Garriga i Joan Bosch, i no sols per les llargues estones compartides a la seu.

2. J. AINAUD, «El contrato de Ordóñez para el coro de Barcelona», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VI (1948), 375-379; J.M. MADURELL, «Bartolomé Ordóñez (Contribución al estudio de su vida artística y familiar)», *ibídem*, VI (1948), 345-373; J. AINAUD, *El Toisó d'Or a Barcelona*, Barcelona, 1949; J.M. MADURELL, «Notas documentales sobre el coro de la seo de Barcelona», *Archivo Español de Arte*, 31 (1958), 343-346.

3. L. MIGLIACCIO, «Studi su Bartolomé Ordóñez e la sua bottega tra l'Italia e la Spagna», tesi de doctorat (1989-90), inèdita. L'estudi ha estat utilitzat per diversos historiadors italians, com F. Abbate o A. Bisceglia. Encara que no s'ocupen directament de l'obra barcelonina, vegeu del mateix L. MIGLIACCIO, «I rapporti fra Italia meridionale e penisola iberica nel primo Cinquecento attraverso gli ultimi studi: bilancio e prospettive. 2. La scultura», *Storia dell'arte*, 64 (1988), 225-231; «Alcune opere di Pietro Apriile da Carona in Toscana occidentale e le contingenze italo-spagnole nella scultura della

La recerca arxivística tocant a la intervenció de Bartolomé Ordóñez al cor de la seu de Barcelona¹ —i, més genèricament, amb relació a la personalitat i l'obra de l'escultor— ha restat paralitzada una cinquantena d'anys, des de les decisives contribucions de Josep M. Madurell i Joan Ainaud². De llavors ençà, només l'italià Luciano Migliaccio s'hi ha interessat, mal que no ha publicat els resultats de la seva incursió en l'arxiu Capítular de Barcelona, on és segur que consultà els llibres d'obra i d'albarans³. De fet, la historiografia local s'ha ocupat poc de l'escultor castellà, en conjunt satisfeta amb la breu i memorable exegesi que li dedicà Manuel Gómez-Moreno, després revisada amb menys fortuna per la seva filla en l'única monografia en forma de llibre existent sobre l'escultor⁴.

Molta més atenció li ha dedicat un conspicu grup d'investigadors italians —però no exclusivament—, enderiats com és natural a resoldre els problemes de l'escultura italiana, i sobretot, napolitana, del primer Cinccents. A banda el seu interès tangencial per l'obra barcelonina, han elaborat un corpus historiogràfic indefugible per a tots els interessats en l'escultura espanyola del primer renaixement. Això no obstant, refiant-se d'una anàlisi estrictament estilística, han engegat un ball d'atribucions que està lluny de poder-se tancar de manera convincent. Per acabar-ho de compondre, batega la divisió entre els partidaris de menystenir la incidència dels castellans Ordóñez i Siloe en l'escultura napolitana i els defensors de la tesi contrària. La dialèctica ha estat sagaçment caracteritzada per Fabio Speranza, que a l'«arretamento critico» de Georg Weise i Ottavio Morisani oposa la «rotta progressista» de Ferdinando Bologna i Francesco Abbate⁵. Una dicotomia que pot resultar operativa, però que al mateix temps comporta el perill d'in-

validar alguns mèrits indiscutibles dels defenestrats, i en particular els del gran hispanista alemany⁶. Quant a Morisani, que seguint les passes d'Adolfo Venturi identificava erròniament el fill natural de l'escultor, Diego, amb el col·laborador d'Ordóñez citat en la cèlebre carta de Pietro Summonte a Marcantonio Michiel⁷, i que només pot ser Diego de Siloe, va posar en evidència almenys la diversitat estilística de la *cona* Caracciolo di Vico⁸. Per altra part, les tesis de Bologna⁹ i Abbate¹⁰ no estan exemptes de polèmica i, a més, són ocasionalment discordants. Per exemple, el sant Mateu de San Pietro Martire de Nàpols era atribuït per Bologna a Giovanni da Nola, primer, i a Ordóñez, després —opinió, aquesta, compartida per Abbate—. O la decoració de la napolitana capella Pignatelli, assignada a Siloe per Bologna i a Ordóñez per l'altre. O, encara, els *putti* dolorits de la bellíssima tomba Bonifacio, que Abbate feia de Siloe abans de transferir-los al catàleg d'Ordóñez, coincidint amb l'hipòtesi atributiva de Bologna: *e così via...*

El debat es pot ampliar a conceptes més generals, com el «classicisme» d'Ordóñez, que Bologna discuteix, contradint la defensa que en feien M. Gómez-Moreno i H. E. Wethey, entre d'altres, o més recentment J. Garriga i F. Marías¹¹. La posició de Bologna ha estat reforçada per L. Migliaccio. Una seva anàlisi dels sepulcres dels reis Felip i Joana a Granada hi descobreix Van der Weyden, Memling, Altdorfer, Bermejo, etc. També variats models clàssics i italians i, és clar, Rafael i Miquel Àngel, que tanmateix el castellà tracta «con anti-classico eclettismo». La mateixa concepció s'estén a l'arquitectura, però Ordóñez no està sol: «Lo scultore di Burgos riflette precocemente una tendenza alla forzatura in senso ornamentale del repertorio antico, tipica della ricezione spagnola delle forme rinascimentali [...]»¹². Si es pot dissentir



Figura 1.
Gregorio Pardo, *Relleu de la Resurrecció* (detall). Catedral de València.

d'aquestes opinions, tal volta estimulades per llocs comuns sobre una formació «gotitzant» dels escultors castellans, tampoc no deixen indiferents algunes atribucions proposades per Abbate: una talla de la Verge de la parroquial de Sassano, integrada dubtosament en el catàleg d'Ordóñez sense arguments prou persuasius; els relleus napolitans de l'altar de S. M. la Bruna o el de la Resurrecció, a les esglésies del Carmine i S. Caterina a Formello, respectivament, assignats a la «bottega» d'Ordóñez (però, quin taller?); l'esmentada decoració de la capella Pignatelli (atribució que Bologna considera «insostenible»); la incerta, ja que es proposa amb interrogant, imputació a Felipe Bigarny del sepulcre Guarino a la col·legiata de Solofra, etc.

Se'ns ha de permetre, encara, de discrepar d'hipòtesis que es difonen com a fets provats, com ara la datació de la Verge de la catedral de Zamora, per posar un exemple de cronologia. De moment, els arguments proposats, sempre de tipus estilístic, per convertir-la en una obra juvenil i potser realitzada a Itàlia, no desautoritzen l'opinió de M. Gómez-Moreno, el primer que la va assignar a Ordóñez i que la feia de datació tardana. Però potser el que convindria és plantejar-se de nou l'atribució d'aquesta obra i d'altres d'aspecte molt «ordonyesc» i que passen per autògrafes. Ho suscita l'aparició de nova documentació (contracte i pagaments) per al relleu de la Resurrecció de la catedral de València (figura 1), que M. E. Gómez-

prima metà del Cinquecento», *Arte Lombarda*, 96/97 (1991), p. 19-28; «Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento», a *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, Florència, 1992, p. 101-136; «Consecratio pagana ed iconografia cristiana nella cappella Caracciolo di Vico, a Napoli. Un manifesto dell'umanesimo napoletano e gli esordi di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 53 (1994), 22-34.

4. M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941 (2ª ed., Madrid, 1983); M.E. GÓMEZ-MORENO, *Bartolomé Ordóñez*, Madrid, 1956. Vegeu, també, la síntesi de J.M. AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI*, *Ars Hispaniae*, vol. XIII, Madrid, 1958.

5. F. SPERANZA, «Nella cerchia napoletana di Bartolomé Ordóñez: considerazioni su Giovan Giacomo da Brescia», *Studi di Storia dell'Arte*, 7 (1996), 99-164.

6. G. WEISE, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento*, Nàpols, 1977, en part. p. 81-117. Cfr. la crítica ressenya de F. ABBATE a la revista *Prospettiva*, 13 (1978), 67-74, on tanmateix no manifesta una greu desavinença amb l'autor pel que fa a l'obra dels espanyols. D'altra banda, algunes opinions de Weise s'acosten més a les de Bologna que a les de Morisani. Per a un resum de la carrera d'Ordóñez, vegeu, del mateix F. WEISE, *Die Spanische Plastik des Renaissance um des Frühbarock*, Tübingen, 1956. A més, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, 4 vols., Reutlingen, 1925-39 (on afirma que la Verge de la catedral de Zamora, atribuïda després a Ordóñez per Gómez-Moreno, és obra italiana d'importació). Poca cosa nova afegeix el text d'una conferència impartida a Florència: «La scultura spagnola del Rinascimento e l'influsso italiano», *L'Arte*, 43 (1940), 159-172.

7. Les fonts documentals sobre Ordóñez són molt escasses. El por-

tuguès Francisco de Holanda (que visità Barcelona l'any 1535) integrà l'escultor en una capriciosa llista de deu «famosos scultores de marmor» (Miquel Àngel, Bandinelli, Simone Mosca, Donatello, Nino Pisano, Giovanni da Nola, el «genovès» que treballà els sepulcres dels Tarifa a la cartoixa de Sevilla, Torrigiano, Diego de Siloe i Ordóñez): *Di basso rilievo*, Ordóñez, *spagnol*. Vegeu F. DE HOLANDA, *Da pintura antiga* (ed. A. GONZÁLEZ), Lisboa, 1983. L'epístola de l'humanista napolità Pietro Summonte al seu col·lega venecià Marcantonio Michiel assenyalà l'autoria del retaule de la napolitana capella Caracciolo di Vico. Vegeu F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Nàpols, 1925 (molt reproduïda per investigadors posteriors). Finalment, l'autobiografia de Raffaello da Montelupo recorda l'estat del taller (integrants i algunes obres) a la mort d'Ordóñez. Vegeu G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florència, 1839-1840. Un fragment del text fou reproduït per G. Milanese en la seva edició de G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Florència, 1906, tom IV, p. 551-562.

8. A. VENTURI, *La scultura del Cinquecento*, Storia dell'Arte Italiana. Vol. X, Milà, 1935; O. MORISANI, *Saggi sulla scultura napoletana del Cinquecento*, Nàpols, 1941. D'aquest últim, vegeu també «Per l'arte di Diego Ordóñez», *Rassegna Storica Napolitana*, III (1941), p. 5-16.

9. F. BOLOGNA, «Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli», a F. BOLOGNA-R. CAUSA (a cura de), *Sculture Lignee nella Campania*, catàleg d'exposició, Nàpols, 1950, 153-182. De la publicació se'n va fer ressò d'immediat J. MILICUA, «Nuevas sobre Ordóñez y Siloe en Nápoles», *Archivo Español de Arte*, 96 (1951), 331-334.

10. F. ABBATE, «Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito», *Prospettiva*, 8 (1977), 48-53; «Appunti su Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe a Napoli e in Spagna», *Prospettiva*, 44 (1986), 27-45; «Ancora sulla cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli», *Prospettiva*, 53-56 (1988-89), 362-366; *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma, 1992, en particular p. 103-147. Cfr. la ressenya d'aquest últim estudi publicada per R. Naldi a *Bollettino d'Arte*, 82 (1993), p. 127-131.

11. H.E. WETHEY, «The early works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe», *The Art Bulletin*, XXV (1943), p. 226-238 i 325-345; J. GARRIGA, *L'epoca del Rinascimento s. XVI*, Història de l'Art Català, vol. IV, Barcelona, 1986 (2ª ed., 1989), p. 35-42; F. MARIAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, en part. p. 279-281.

12. L. Migliaccio, «Carrara e la Spagna...», 1992, p. 117.

13. La historiadora recollia un suggeriment que li va transmetre verbalment Xavier de Salas. Després han mantingut l'atribució a Ordóñez A. E. Pérez Sánchez i J.M. Martín González, entre d'altres. En canvi, Elías Tormo i J. Camón Aznar proposaven el nom de Damià Forment, mentre que G. Weise i J.M. Azcárate pensaven en Alonso Berruguete. Vegeu J. MARTÍNEZ RONDÁN, *El retaule de la Resurrecció de la Seu de València*, Sagunt, 1998. Quant a la Verge de la catedral de Zamora, procedent del monestir de jerònims de la mateixa ciutat, ara no es pot resoldre la qüestió atributiva, però en el futur caldrà compararla amb obres segures de Gregorio Pardo, com ara l'Assumpta del Museo Arqueológico Nacional de Madrid o el medalló de la Verge amb el Nen de la catedral de Burgos.

14. Està provat en el cas del pintor Pere Serafi. Vegeu J. BOSCH-J. GARRIGA (dir.), *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catàleg d'exposició, Girona, 1998, p. 117-121.

15. C. JUSTI, *Estudios sobre el Renacimiento en España*, Barcelona, 1892 (1891).

16. Un dels primers fou J. MARTÍ i MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos, relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, 1901. S'ocupà dels sepulcres encarregats a Ordóñez i sobretot els dels Fonseca a Coca i publicà un extracte del contracte de Fancelli per al sepulcre de Cisneros, la qual autoria havia estat documentada per J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, tom III, p. 271. La bibliografia sobre aquesta obra es pot trobar reunida a Cisneros y el Siglo de Oro de la Universidad de Alcalá, catàleg d'exposició, Universidad de Alcalá, 1999. Aportacions recents sobre els sepulcres d'Ordóñez, a més d'alguns estudis ja esmentats (Gómez-Moreno, Migliaccio, etc.), són les de J.M. DE AZCÁRATE, *Datos Histórico Artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*, Colección de documentos para la Historia del Arte en España, vol. 2, Madrid-Saragossa, 1982; M. J. REDONDO CANTERA, «Nuevos datos sobre la realización del sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 49 (1983), p. 325-330; A. CLOULAS, «La sculpture funéraire dans l'Espagne de la Renaissance. Le mécénat royal», *Gazette des Beaux-Arts*, 118 (1991), p. 61-78.

17. M. GÓMEZ-MORENO, *Guía de Granada*, Granada, 1892 (reed. 2 vols., Granada, 1982). En realitat, l'autor titular d'aquesta obra és Manuel Gómez-Moreno González, però l'ajut del fill fou determinant, tot i que no va voler aparèixer-hi com a coautor. Ja és obra exclusiva del fill, «En la Ca-

Moreno integrà en el catàleg d'Ordóñez, però que un recent treball de Josep Martínez ha restituit al vertader autor, Gregorio Pardo, el fill de Bigarny que l'any 1532 entrà d'aprenent en el taller de Forment; l'obra, pagada pels marmessors del notari valencià Gaspar Eximeno, fou realitzada entre 1535 i 1536¹³. En definitiva, l'ombra d'Ordóñez s'endevina més allargada del que hom sospitava; com a mínim, es projecta en la poètica de Gregorio Pardo i possiblement també en la de Forment i altres artistes locals¹⁴. Estudis futurs hauran d'aclarir la qüestió. En tot cas, treballs com els de Bologna, Weise, Abbate i Migliaccio assenyalen una fita d'obligada referència en el panorama historiogràfic actual.

L'estat de la qüestió no s'exhaureix amb els noms esmentats, però aquí tot just es vol afegir algun traç al perfil d'Ordóñez i precisar la seva aportació al cor de la seu, a partir de documentació inèdita. D'altra banda, de la prehistòria crítica del rerecor, que comença l'any 1839 amb Pau Piferrer, en parla Joan Bosch en un article d'aquesta mateixa revista, la qual cosa ens eximeix d'afegir-hi nous comentaris. Tanmateix, per seguir el fil de la nostra història, cal recordar que el fundador de la moderna literatura artística sobre Ordóñez fou l'hispanista Carl Justi, autor de la primera versió de conjunt de la figura i obra del castellà. Entre els seus irrefutables mèrits (i alguna petita errata: Salcedo per Sagredo) no és el menor el d'haver estat el primer de qüestionar-se la intervenció del castellà en el cadirat: «El que mire los mármoles del trascoro de Barcelona, debe fijar también su atención en la hermosa sillería gótica y especialmente en ciertos relieves de madera [...] La proximidad de tiempo, el aire de familia de los tipos, la maestría del relieve y la semejanza de ornamentación con los monumentos sepulcrales, traen aparejada una pregunta; ¿hemos de ver aquí también la mano de Ordóñez?»¹⁵.

Justi va obrir camí als investigadors espanyols¹⁶, entre els quals destaca amb tota justícia M. Gómez-Moreno Martínez, que al llarg d'una dilatada carrera —com tothom sap, va morir centenari— es va poder entretenir en l'obra d'Ordóñez en diverses ocasions, des de la primera col·laboració en una obra del seu pare l'any 1892¹⁷. Quant a Ordóñez, l'obra definitiva va ser el capítol que li dedicà en l'esmentada monografia sobre les «águilas», on ja va poder aprofitar les breus notícies que Josep Mas havia exhumat a l'Arxiu Capitular¹⁸. Si els llibres d'albarans permetien datar entre 1517 i 1519 la feina d'Ordóñez al cor, els llibres d'esposalles proporcionaven el nom i la data nupcial dels tres ajudants italians, a banda la incorrecta transcripció dels noms per part de mossèn Mas¹⁹. Gómez-Moreno també estava al cas de dues publicacions italianes de finals del segle XIX: la del canonge Pietro Andrei, que va transcriure l'últim testament d'Ordóñez (5 de desembre de 1520) i el primer de Domenico Fancelli, entre altres escriptures; i la de Giuseppe Campori, que dos anys

més tard editava nous documents concernents al castellà, inclòs l'inventari *post mortem* (10 de desembre de 1520)²⁰. Tot plegat, Gómez-Moreno va poder millorar el perfil biogràfic d'Ordóñez, ampliar-ne el catàleg (hi integrà en ferm les mampares de fusta del cor barceloní, per exemple) i elaborar una primera nòmina de col·laboradors, tema —aquest últim— que era possible completar amb l'autobiografia de Raffaello da Montelupo, publicada per G. Gaye l'any 1840 i en part reproduïda per G. Milanese l'any 1906²¹.

De seguit, Harold E. Wethey, que havia presentat una tesi doctoral sobre Gil de Siloe, va publicar una suggerent síntesi de les carreres d'Ordóñez i Siloe²². Pel que fa al primer, potser la seva principal virtut és haver rastrejat els fonaments de la seva cultura —no sols la figurativa, també la tècnica— en l'art italià del Quatrecentos i en Miquel Àngel, punts de referència ineludibles que la crítica més recent tendeix a menystenir o si més no a diluir. Tanmateix, l'examen del nord-americà presenta un punt feble, el de defensar la presència de Siloe a Barcelona (li assignava cinc Virtuts del cor), donant per bona una intuïció de M. Gómez-Moreno —que estaria justificada per la citació testamentària que fa Ordóñez al seu «socio»—, abans que es conegués la participació de Jean Mone²³.

La més recent defensora d'aquesta tesi és Anna Bisceglia, que contra totes les evidències documentals i contra la lògica més elemental (s'hauria limitat un «soci» a una intervenció menor?), atribueix a Siloe tres Virtuts (Fortalesa, Prudència, Tempraça). Hi distingeix una execució mòrbida del drapejat, que cau en plegats suaus sobre les cames, un to expressiu més dolç, lluny de les tensions estructurals d'Ordóñez, i un efecte més acabat de conjunt. Però, a l'inversa, podem posar un èmfasi similar en l'agitació de les teles sobre les espatlles de dues de les Virtuts, en la factura de mans i dits, d'una consistència i d'una expressivitat quasi dispensables (però a més idèntiques entre la Prudència i la Fe), en la similitud dels rostres de la Fortalesa i la Caritat, en la sorprenent afinitat del rostre de la Prudència al d'altres figures del mateix cor que s'atribueixen a Ordóñez (figura 2). En canvi, són més encertades les atribucions que Bisceglia fa a Mone, llevat del Samsó oferint la mel als seus pares, que és millor mantenir en el catàleg del castellà²⁴.

Fet i fet, llevat de la inadmissible presència de Siloe, el problema atributiu no està conclús. El mateix pensava J. Garriga, que negava homogeneïtat estilística al grup de peces adscrit per tradició a Mone, i abans a Siloe, exceptuats el *Bes de Judes* i el *Prendiment de Crist*²⁵. Amb tot, es pot mantenir l'esquema proposat per H. E. Wethey —sense Siloe, però—, en el benentès que rere les talles de Mone (d'un ajudant anònim, segons ell), «Ordoñez's design and direction are unquestioned». Hi tornarem més endavant.

La família d'Ordóñez

Per refer la biografia i la carrera barcelonina de l'escultor fou fonamental un article de l'infatigable Madurell²⁶: nom de l'esposa i data dels capítols matrimonials (però no coneixia el document sencer, que es conserva en un altre lligall), època dotal de 250 lliures, notícies de familiars (i d'altres Ordóñez sense relació de parentiu amb l'artista), col·laboració de Jean Mone (liquidació de comptes per l'obra del cor, encapçalament del contracte per a la fàbrica d'un grup del sant Sepulcre destinat a l'hospital de la Santa Creu²⁷), contracte del sepulcre de Felip el Bell i Joana la Boja.

Tanmateix, la publicació de Madurell no ha estat del tot aprofitada: ha restat oculta, per exemple, l'existència d'un germà —a més de la germana Marina i de la neboda Anna—, que la primera anomena «Ioannem de Vilacanes, fratrem germanum» (potser per Villacanes, una població de la província de Burgos). Però ja l'inventari de l'escultor, conegut des de finals del segle XIX, s'aixecà en presència d'un parent, «fratris Francisci hispani», franciscà conventual de Medina de Pomar, aleshores resident a Lucca; que era familiar d'Ordóñez ho declarà ell mateix: *ut ipse asserit consanguinei*. És clar que per visitar una ciutat pròxima a Carrara l'escultor no necessitava tenir-hi família, però la seva presència potser facilitava el viatge. Tantost, hom es fa una pregunta: coneixia el retaule Trenta de San Freddiano? No és impossible que la fascinació d'Ordóñez per l'escultura quatrecentista també hagi begut de l'obra de Jacopo della Quercia: un llunyà ressò del Martiri de sant Llorenç de la predel·la del retaule Trenta encara es deixa sentir en la Santa Eulàlia en el martiri del foc del rerecor barceloní.

Fou M. Gómez-Moreno qui va vestir l'escultor castellà amb una categoria social que la tradi-



Figura 2.
Bartolomé Ordóñez, *La Prudència*. Cor de la catedral de Barcelona.

pilla Real de Granada», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 3 (1925), p. 245-288.

18. J. MAS, «Notes d'escultors antics a Catalunya», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 50 (1913), p. 115-128.

19. Tots tres es casaren l'any 1519: l'onze de juny, el florentí Vittorio «Cogono» amb Caterina Luques; el 18 de setembre, el mantuà Simone di Bellalana amb Maria de Normandia; el 25 d'octubre, Giovanni di Alessandro Rossi amb Eulàlia Taxonera. Les dades foren comentades, però amb errors incomprensibles, per G.M. BERTINI, «Una nota su scultori italiani in Barcellona», *Miscel-lania Puig i Cadafalch*, vol. I, Barcelona, 1947-1951, p. 205-208. L'època

dotal de Giovanni di Alessandro a Eulàlia Taxonera —natural d'Arenys de Mar i neboda del rector de Santa Eulàlia d'Organyà— es conserva a BC (Biblioteca de Catalunya), Notarial, Man. f. 97, Pere Janer, manual 1519, f. 76; 1519, 25 d'octubre.

20. P. ANDREI, *Sopra Domenico Fancelli fiorentino e Bartolommeo Ordognes spagnolo, e sopra altri artisti loro contemporanei che nel principio del secolo decimosesto coltivavano e propagarono in Ispagna le arti belle italiane*, Massa, 1871; G. CAMPORI, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono*, Modena, 1873 (reed. Bolonya,

1969). El testament i una síntesi de l'inventari d'Ordóñez foren reproduïts per M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas...*, p. 173-180. L'inventari sencer ha estat reeditat per L. MIGLIACCIO, «Carrara e la Spagna...», 1992, p. 134-136. Vegeu, també, O. MORISANI, «El testamento di Bartolomeo Ordognes ed altri documenti», *Bollettino di Storia dell'Arte*, I (1951), p. 82-93. L'últim testament de Domenico Fancelli, redactat a Saragossa l'any 1519, ha estat publicat per C. MORTE, «Carlos I y los artistas de Corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguet y Bigarny», *Archivo Español de Arte*, 255 (1991), p. 317-335.

21. Cfr. n. 7. El fulletó d'Andrei va arribar a l'Academia de San Fernando i el primer historiador local que el va fer servir fou Pe-

dro de Madrazo per resoldre l'autoria del sepulcre dels reis Catòlics, un intent fallit perquè el confongué amb els dels reis Felip i Joana. Vegeu P. DE MADRAZO, «Mausoleo de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel en la capilla Real de Granada, obra de Bartolomé Ordóñez», *Museo Español de Antigüedades* (dir. J. DE D. DE LA RODA), tom I, Madrid, 1872, p. 431-447.

22. H.E. WETHEY, «The early works...», 1943.

23. Val a dir, però, que l'opinió de Gómez-Moreno va canviar amb el temps. Si primerament considerava «verssemblant» la intervenció de Siloe, després la va negar. Vegeu, M. GÓMEZ-MORENO, *Diego Siloe*, Granada, 1963 (ed. facsimil, Granada, 1988). En

canvi, la tesi de Wethey és acceptada per R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milà, 1977, vol. 2, p. 129.

24. A. BISCEGLIA, «Osservazioni sul coro ligneo della Cattedrale di Barcellona: Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Jean Mone», *Prospettiva*, 91-92 (1998), p. 143-156.

25. J. GARRIGA, *L'època...*, 1986, p. 38.

26. J.M. MADURELL, «Bartolomé Ordóñez...», 1948.

27. El contracte del grup del Sant Sepulcre fou localitzat i transcrit per A. DURAN I SANPERE, *Per a la història de l'art a Barcelona*, Barcelona, 1960, i reproduït a *Barcelona i la seva història*, vol. 3, Barcelona, 1975, p. 316.

ció ha mantingut, però que caldria matisar: «Era burgalés, hidalgo y rico²⁸». Que va prosperar amb la pràctica del seu ofici és evident, i és molt probable que a la seva mort fos raonablement acabat. Però, dedicar-se a l'escultura no era propi d'«hidalgos», almenys en el context castellà d'origen. A més, un document parcialment inèdit ens informa que la seva germana Marina era vídua d'un pintor, Bernardino de Zaldívar, resident a Burgos (n'era «vicini»), fet que confirma la procedència més aviat modesta de la família²⁹. Ara, gràcies a les capitulacions matrimonials de l'escultor³⁰, sabem que era fill dels burgalesos Diego Ordóñez, escuder, i Elvira López de Porres. La mare ja havia mort, mentre que el pare degué finir poc després, perquè en el testament redactat a Carrara l'escultor esmenta la sepultura del «quondam patris ipsius testatoris». La professió paterna, «scudero», devia ser la més evident, escuder o servent d'un cavaller, però no es poden negligir altres accepcions antigues de la paraula a Castella, des d'una variant d'«hidalgo» fins a la de fabricant d'escuts.

En qualsevol cas, l'escultor no va aprendre l'ofici a casa seva. Encara que el problema no està re-

solt (les propostes per al mestratge oscil·len entre Bigarny i Fancelli), resta evident que les arrels d'Ordóñez, tant les tècniques com les estilístiques, cal cercar-les a Itàlia i poc o gens el va predestinar un hipotètic aprenentatge a Castella, més enllà dels rudiments més bàsics de l'ofici. També era italiana la seva actitud envers la professió, com palesa un sorprenent detall del contracte nupcial, excepcional en la cultura artística espanyola, això és, el qualificatiu d'«artista» que s'aplica Ordóñez —ell mateix, sens dubte, amb una paraula que el notari simplement degué transcriure—. Si no anem errats, és el primer cop que apareix a la Península aquest mot amb el significat avui en dia més obvi, però que a l'època, i fora d'Itàlia, al·ludia als llicenciats o practicants d'arts liberals, no als que exercien un ofici artístic. Si més no a Catalunya, la paraula desapareix del vocabulari professional, i també del notarial, durant segles.

Casat amb la barcelonina Caterina Calaf i Serra, l'escultor va tenir un fill legítim, Jordi Benet Bartomeu, a qui nomenà hereu. A més, deixà un fill natural a Nàpols, anomenat Diego, potser en memòria de l'avi, i no de Siloe com sempre s'ha cregut. No se'n sap res més, però ja ningú no ad-

28. M. GÓMEZ MORENO, *Las águilas...*, 1941.

29. AHPB (Arxius Històrics de Protocols de Barcelona), Antoni Anglès, manual 36, llig. 17, 1532-1533; 1533, 25 gener: concòrdia entre Anna Desplà i Marina Ordóñez sobre el sant Sebastià de marbre que Bartolomé Ordóñez havia lliurat a l'ardiaca Lluís Desplà com a mostra de la «finor» que havia de tenir el cor. L'escultura va restar en mans dels Desplà; a canvi, la germana de l'escultor va rebre vuit ducats d'or. El document és citat i comentat (encara que es confon en el tema de la possessió de la imatge i no esmenta l'ofici de Zaldívar) per J. YEGUAS, *L'escultor Damia Forment a Catalunya*, Lleida, 1999, p. 63. No hem sabut localitzar cap pintor que es pugui identificar amb el cunyat d'Ordóñez, tret que es tracti d'un «Bernaldino, pintor, vecino de la villa de Santa Gadea [...] ome estranjero», que l'any 1486 reclamava el cobrament d'un retaulle «de pinzel» per a l'església de San Lorenzo de Çorita (Zorita o Zurita). Els reis obligaven al majordom de l'església a presentar al·legacions; havia intervingut en la transacció el franciscà fra Francisco de Duero. Vegeu M. ZARCO DEL VALLE, *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1870, p. 117-120. L'encapçalament del document fou publicat per J.M. AZCÁRATE, *Datos histórico-artísticos...*, p. 24. Identifica la població amb Zorita del Páramo, però no

diu que el document fos publicat per M. Zarco, a més de canviar la data (1487 per 1486). Tanmateix, com veurem, documents posteriors identifiquen l'ofici de Zaldívar amb el de pellisser, potser perquè compartia dues professions?

30. AHPB, Jaume Seguí, plec de documentació diversa; 1519, 22 de febrer: «Capítols fets e concordats sobre lo matrimoni fahedor migesant per la divina gracia per entre lo honrat en Barthomeu Ordoney artista, ciutadà de Barcelona, fil de Diego Ordoney scudero, vivint, e de la dona na Alvira Lopez de Porres defunta, de la ciutat de Burgos del regna de Castella, de una part, e la honrada na Catherina donzella, filla dels honrats en Francesch Calaf coralor, ciutadà de Barcelona, e la dona na Yolant de aquell muller, vivint, etc. etc.».

31. AHPB, Joan Vilar, 2n. llibre testaments, 1520-1538; 1529, 16 de març: testament de Violant Serra. El document fou publicat quatre dies més tard. La testadora demanava sepultura al convent dominicà de Barcelona, en el vas de la mare i del germà Pere Serra. Ja que aquest havia mort, nomenava tutors del nét el mercader Jaume Genovès, el notari Antic Busquets (un nebot) i l'avi Jaume Serra. El nét apareix amb tots els noms, Jordi Benet Bartomeu, i l'avia li suposava un nou anys d'edat. Se'ns recorda que era fill de Bartomeu Ordoney, de la ciutat de Burgos.

32. AHCB (Arxius Històrics de la Ciutat de Barcelona), arxius del veguer, Sententiarum, I-16, f. 196v-199v; 1531, 18 de setembre. La mort d'Ordóñez fou certificada per dues persones. El mercader Jaume Genovès assegurà «que és ver que ell testimoni ha molt bé conegut lo mestre Barthomeu Ordoney scultor en la supplicatio anomenat, lo qual és fama pública hi's té per molt cert que morí dies ha en la vila o ciutat de Carrara», entre altres dades en relació amb la família. L'altre testimoni era Joana Serra, tia de Catalina Calaf; coneixia l'escultor i «ha aportat dol de la sua mort» i recordava que la neboda havia mort sense fer testament «perquè morí molt cuytada». Els testimonis de Marina Ordóñez eren una veïna, Inés Rodríguez de Haron, resident a «las Borgillas» de Burgos, i el matrimoni format pel barber Pedro de Brizuela i Catalina de Vilacanes (potser una parenta).

33. AHPB, Miquel Cellers, 20è manual contractes; 1531, 28 de juliol i 26 de setembre: fra Rafael Moner, procurador dels dominics, fra Jaume Molera, sotsprior, Marina Ordóñez i Joana Serra nomenen àrbitres per arribar a una concòrdia amistosa. En aquests documents el difunt Bernardino de Zaldívar és qualificat de pellisser, no de pintor.

34. AHPB, Narcís Guerau Gili, 1er. llibre testaments, 1476-1505; 1495, 5 de desembre: testament de Simó Calaf.

35. Jaume Serra era fill de Pere-Joan Serra, mercader i ciutadà honrat, i de Caterina de Gualbes. Un germà, Bernat, ja era mort l'any 1507; una germana estava casada amb el cavaller Pere Berenguer de Barutell; un tercer germà, homònim del pare i també ciutadà honrat, el va nomenar hereu. Per part de mare, Jaume Serra era nét del cavaller Ferrer de Gualbes. AHPB, Narcís Guerau Gili, llibre de testaments, 1488-1510; 1507, 20 d'abril: testament de Pere-Joan Serra i de Gualbes; 1507, 11 d'octubre: testament de Caterina de Gualbes. AHPB, Jeroni Pasqual, llibre 1er. testaments, 1498-1514; 1513, 10 de gener: testament d'Isabel de Gualbes. Més informació de la família Gualbes a E. SERRA, «Els Gualbes al segle XVII: la funció pública», *Jornades d'Història: Antoni Agustín (1517-1586) i el seu temps*, Tarragona, 1986, vol. 2, p. 507-534.

36. L'activitat professional de Pere Serra es pot documentar gràcies a les actes del seu cunyat, el notari Jaume Seguí conservades a l'AHPB.

37. Sembla que Arnau només va tenir filles: Elisabet, casada amb el notari Jaume Seguí; Eufrosina, maridada amb el ciutadà Joan Àngel Despuig, i Margarida, l'esposa de Pere Serra. Vegeu, AHPB, Joan Vilana, manual 10; 1502, 18 de juny: cessió de Jaume Seguí a les seves cunyades.

38. Sobre la família Ferrer, vegeu M. A. FARGAS, *Família i poder a Catalunya, 1516-1626*, Barcelona, 1997 (però les notícies que dona són incompletes). També, AHCB, arxius del veguer, Sententiarum, I-16; 1531, 16 de gener: adjudicació de l'heretatge de Bartomeu Ferrer; AHPB, Joan Canyelles, llibre de testaments, 1502-1545; 1518, 22 de març: testament de Jaume Ferrer; AHPB, Joan Vilar, plec de testaments, 1514-1554; 1520, 15 de juny: testament de Margarida Ferrer. Sembla que el matrimoni Serra-Ferrer només tenia una filla, Joana.

39. Per part de mare, Nestorina era neboda de Gabriel Miró, canonge i rector de Santa Maria del Pi. Quan presentà les butlles del canonicat el 7 de desembre de 1486 era batxiller en drets, «familiar» i continu comensal del papa (ACB, Notarial, vol. 850, Dalmau Ginebret, 1485-1488, f. 137). Va prendre possessió tres anys més tard (ACB, Notarial, vol. 851, Dalmau Ginebret, 1488-1490; 1489, 21 de desembre)

40. AHPB, Joan Vilana, 33è. manual; 1517, 26 de juny: capítols matrimonials de Jaume Ferrer i Anna de Marimon.

41. Els diners compensaven els drets de la mare de la núvia sobre l'herència d'una germana que havia mort intestada i les cent lliures perpinyaneses que havia llegat a la noia Huguet Tardiu, mestre de la Seca de Perpinyà i, pel que sembla, familiar d'Agnès, l'esposa de Jaume Serra.

met que pugui ser el Diego citat per Summonte, i que només es pot identificar amb Siloe. A la prematura mort de la muller, que s'esdevingué l'any 1520 a causa de la pesta —fou sepultada, segurament, en el vas familiar dels Serra, situat al claustre del barceloní convent de Santa Caterina—, el fill restà sota la tutela de la família materna, en particular de l'oncle Pere, germà de la mare i un dels marmessors testamentaris de l'escultor. A la mort de l'oncle passà a viure amb el besavi Jaume Serra. Poc temps, perquè va finir de pesta l'any 1530. Els hereus es mobilitzaren amb rapidesa, ja que el noi era l'hereu del pare, de la mare i de l'àvia materna³¹. La germana de l'escultor es presentà a Barcelona amb la filla Anna, de qui era tutora (només tenia devers deu anys), com testificaren tres coneguts de Burgos el mes de març de 1531, i juntament amb el procurador del convent de Santa Caterina sol·licitaren a la cúria del veguer l'adjudicació dels béns de l'escultor, de la dona i del fill, petició que els fou concedida³². Mentrestant arribaren a un acord amistós amb Joana Serra, que reclamava els seus drets sobre l'herència de la neboda Caterina Calaf i del seu fill Jordi Ordóñez³³. L'any 1535 la neboda de l'escultor mantenia un litigi amb el capítol barceloní; es feia dir Anna Ordóñez, com exigia el testament del seu oncle en cas d'extinció de la descendència masculina.

De la muller de l'escultor, filla de Francesc Calaf i Violant Serra, n'hem pogut obtenir algunes notícies. El pare pertanyia a una família de coralers (l'avi Francesc, el pare Simó, el germà Simó), però hem de suposar que l'activitat real era el comerç del corall, no la seva captura. Per això, Francesc també apareix documentat com a mercader. L'economia familiar no devia ser precària, perquè dues germanes seves, Clara i Francesca, es casaren amb dos notaris barcelonins, Francesc Rovira i Joan Artigó, respectivament³⁴. Per la seva banda, Violant, la sogra d'Ordóñez, pertanyia a una encara més distingida família de mercaders barcelonins. El seu pare, Jaume Serra i de Gualbes, era mercader, ciutadà honrat i mestre major de la Seca de Barcelona³⁵. Dues germanes de Violant estaven ben casades: Joana, amb el notari barceloní Marc Busquets; Francesca, amb Joan Marçal, doctor en drets i membre del reial consell de Nàpols. L'altre germà de Violant, el citat Pere Serra, era un mercader molt actiu, que mantenia relacions comercials —merca-dejava i assegurava mercaderies— amb altres indrets de la Península, Flandes i Itàlia³⁶. Estava casat des de l'any 1500 amb Margarida Ferrer, d'una família molt vinculada a Ferran II. Filla del mercader Arnau Ferrer³⁷, l'any 1536 era hereva, juntament amb un cosí canonge, del seu oncle Bartomeu Ferrer, escrivà de la cancelleria i de la Generalitat, regent de la tresoreria reial, servidor fidel del rei Ferran (que l'any 1514 li reconeixia «los muchos y

agradables servicios que dél havemos recebido»)³⁸.

Cal afegir que una altra neboda de Bartomeu Ferrer (Nestorina, filla de Jaume Ferrer, secretari reial i escrivà major de la Generalitat) fou la segona muller d'Antic Cornet, l'intermediari en l'adquisició de marbres destinats al rerecor³⁹. Encara, un cunyat d'aquest últim (Jaume Ferrer, regent de la tresoreria reial, fill de l'homònim suara esmentat) es casà l'any 1517 amb Anna de Marimon i Gralla, filla d'una neboda de Miquel-Joan Gralla —i aquest casat amb una neboda de l'ardiaca Desplà—⁴⁰. Barcelona era un món petit.

El cas és que la muller d'Ordóñez va rebre el dot de l'avi matern. En metàl·lic li va cedir 250 lliures⁴¹. A més, hi afegia unes cases que havien estat propietat del notari i escrivà reial Miquel Llobera, situades «en lo carrer vulgarment dit de la Cucurella qui va de la Sglesia del Pi a la plassa de Sanctana»⁴². Per la seva banda, l'escultor feia escriure —que solia ser una quarta part del dot— de 200 lliures a la muller i, potser aconsellat pels nous parents, per si de cas el matrimoni es dissolia, s'obligava a invertir en censals segurs altres 250 lliures, a nom de Caterina, encara que ell en seria usufructuari; les esmerçaria «de sos bens propis e del prossehit que rebrà de la obra que fa per la Seu de la present ciutat». El fiador del nuvi era el ciutadà Pere Joan de Santcliment —casat amb una neboda del degà de la seu—. Els lligams familiars expliquen que dos mesos més tard el mateix Santcliment i Pere Serra, còsols de mar, cedissin les pensions d'un censal mort a Bartomeu Ordóñez, ara qualificat de «mercader»⁴³. Tot plegat, les feines contractades i el matrimoni integraven plenament l'escultor en la vida barcelonina i res no fa pensar que mai volgués abandonar-la.

Antoni Carbonell al cor gòtic

La història constructiva del cor gòtic es coneix a bastament, sobretot gràcies als estudis de Maria Rosa Terés, i no caldrà reiterar-la⁴⁴. Sí que interessa de recordar que després de les dues grans etapes constructives, dirigides per Pere Sanglada i Macià Bonafè, mancaven els acabats del cor i tot el rerecor. Les tasques no es varen reprendre fins a finals del segle xv, quan l'alemany Miquel Luchner començà els pinacles del cadirat alt, potser ja prevists anteriorment. A la seva mort (1490), continuà la feina un compatriota, Joan Frederic, documentat de forma intermitent fins al 1497⁴⁵, però la deixà inacabada, com veurem. Mentrestant, es va prendre la decisió de tancar el cor a la banda del presbiteri, amb un sòcol i dues testeres de pedra. Ho pagà el bisbe Pere Garcia, que hi feu posar el seu escut

42. L'any 1522 el mestre de cases Jaume Andreu signava una àpoca a Pere Serra de deu lliures i escaig per reparacions fetes a la casa de la seva germana. AHPB, Jaume Seguí, esborrany 1521-1522; 1522, 13 de novembre. Recordem que a la plaça de la Cucurella s'alçaven les cases Mai i Desplà-Gralla.

43. AHPB, Joan Palomeres, manua, 1517-1520; 1519, 23 d'abril.

44. M.R. TERÉS, «Pere Ça Anglada, maestro del coro de la catedral de Barcelona: aspectos documentales y formales», *D'Art*, 5 (1979), p. 51-64; «Macià Bonafè y el coro de la catedral de Barcelona. Nuevas consideraciones en torno a su intervención», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 24 (1986), p. 65-85; *Pere Ça Anglada*. *Introducción de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, 1987; «Pere de Santjoan i el mestre de la cadira episcopal de Barcelona. Hipòtesi sobre una identitat», *Quaderns d'Estudis Medievals*, 1988, p. 23-24, 32-51. L'autora recull tota la bibliografia anterior, entre la qual cal remarcar la pionera recerca de Francesc Carreras Candi. Vegeu, també, T. VICENS, «Una iconografia avinyonesa per a la cadira del bisbe de la catedral de Barcelona», *D'Art*, 19 (1993), p. 53-64; C. BATLLE, «La casa i l'obrador de Pere Sanglada, mestre d'imatges de Barcelona (+1408)», *ibidem*, p. 85-95. Sobre la intervenció de l'escultor Jordi de Déu, P. BESARAN, «La intervenció de Jordi de Déu a la catedral de Barcelona. L'obra de pedra del cor i els seus problemes», *Lambard*, 4 (1990), p. 159-195. Una recent «restauració» ha desvirtuat l'obra original, sobretot de la decoració exterior dels murs i d'algunes misericòrdies del cadirat.

45. J. MAS, «Notes d'esculptors...», 1913, p. 115-128; A. DURAN I SANPERE, «La Pietat del Portal de la seu de Barcelona», *Vida Cristiana*, 16 (1928-1929), p. 323; J.M. MADURELL, «Miguel Luch, un escultor cuatrocentista alemán en Barcelona», *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, 9 (1954), p. 165-169; J.M. MADURELL, «Notas documentales...», 1958, p. 345-346. En realitat, l'escultor apareix documentat fins al 1497 per acabar setze pinacles començats per Luchner, amb l'ajuda de Joan Munyós i Jacques de Flandes. Els pagaments de 1499 es fan a l'algutzir reial per dossiers que tenia a casa seva Joan Frederic «per quant estaven en perdicció» i portar-los a la seu. Vegeu, ACB, LL.O. (Llibres d'obra), 1497-1499; 1499, 9 de febrer). Hom creu que Joan Frederic és el Joan de Cassel que treballà a València, on es conserva obra seva en pedra, a la catedral i a la Llotja. Tanmateix, mantenia la residència a Barcelona. Vegeu, BC, Notarial, man. f. 148, Pere Janer, testaments, 1507-1521; 1515, 19 de novembre: testament de Marquesa Compte, vídua de l'imaginari Joan Frederic.

46. El dominicà xativi Pere Garcia és famós per les seves *Determinaciones* contra Pico della Mirandola. Protegit per Roderic de Borja, fou prefecte de la Biblioteca Vaticana. A Barcelona féu imprimir el *Missale Barcinonensis* (1498) i llegà a la catedral més d'un centenar de llibres, tapissos i altres ornaments litúrgics. Vegeu M.S. PARADAS, «El obispo de Barcelona en el tránsito del siglo xv al xvi»; Pere Garcia (1490-1505)», *Pedralbes*, 13-II (1993), p. 123-132. El testament del bisbe, un marmessor del qual fou l'ardiaca Desplà, a AHPB, Marc Busquets, 255/44; 1505, 5 febrer.

47. J. MAS, «Notes d'esculptors...», 1913, p. 115-128. Sobre Bartomeu Pons i Pere Alemany, vegeu J.M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I (1943), p. 13-91 i II (1944), p. 7-67; J.M. MADURELL, «Dos pintors castellans a Barcelona en temps de Ferran el Catòlic: Pedro Bello i Fernando Camargo», *V Congrés d'Història de la Corona d'Aragó*, vol. 5, Saragossa, 1962, p. 175-180. No obstant el cognom, el pintor Pere Alemany era fill d'un paraire valencià: BC, Notarial, man. f. 148, Pere Janer, testaments 1507-1521; 1507, 2 de juliol: testament del pintor Pere Alemany. El mateix notari aixecà l'interessant inventari *post mortem* de l'artista: BC, Notarial, man. f. 191, Pere Janer, inventaris; 1507, 2 d'agost. No és impossible que Daniel Rutart es pugui identificar amb el Daniel Renart que treballà al monestir de Santes Creus des del mes de setembre del 1501. Vegeu AA. DD., *Imatges de la Llegenda Dawrada. El retaule de Santa Maria Magdalena de Santes Creus*, catàleg d'exposició, Tarragona, 1997. La participació d'aquests artistes al cor s'ha d'anàlitzar amb més detall, perquè les notícies de Mn. Mas són poc explícites. Els llibres d'obra detallen la feina a les cadires de Joan de Cassel —nom literal, no Joan Frederic— (imatges d'un «citi de cadira», al costat de la del bisbe), Antoni Gomar (fullatges), Daniel Rutart (per exemple, «obrar de ymages vuit citis de les cadires superiors del cor», «imatges en los mitgans de les cadires e en los dorments»), Pere Torrent (traça de la «potència» de la cadira episcopal). Aquesta última dada planteja un problema: la misericòrdia és clarament renaixentista i no sembla que es pugui assignar a Torrent (podria ser de Joan de Tours, que l'any 1527 cobrà tres lliures «per peses posades al chor», segons Mn. Mas?). Quelcom similar passa amb les talles exemptes dels dos sants Joan del dossier de la cadira episcopal.

48. ACB, LI. O., 1497-1499, dates extraordinàries.

49. ACB, *ibidem*, f. 39, dates del fuster. La fusta era proporcionada per un germà d'Antoni, Galceran

repetides vegades⁴⁶. Executà el treball el poc conegut Daniel Rutart —tot i que s'hi perceben mans diferents—, entre 1499 i 1501, sembla que a partir d'una traça dels pintors Pere Alemany i Bartomeu Pons⁴⁷. També l'any 1499 l'argenter Esteve Dalmau traçava sobre paper «algunes istòries per les rexes fayedores en la entrada del cor», encara que no és segur que l'obra arribés a fer-se⁴⁸. Hem de consignar, a més d'això, pagaments de l'any 1500 per les «potències» (és a dir, mampares de fusta) que devien tancar el cor a la banda del presbiteri i que degueren ser substituïdes per les d'Ordóñez —aquests afegits, però, necessiten un estudi més detallat del que podem fer ara.

Per simetria, s'acordava la construcció de la tribuna del rerecor, que aïllava el conjunt a la banda dels peus de l'església. Hi treballaren el mestre de cases Mateu Capdevila i sobretot el fuster Antoni Carbonell «major». Unes poques èpoques seran suficients per entendre l'abast de la feina: «Item donam an Anthoni Carbonell fuster major de dies per lo preu fet de la trona e baranes del legender e folrar les scales e enlistonar e formar los portallets segons fonch concordat [...]» (febrer de 1499)⁴⁹; a Antoni Carbonell «menor», «per les mans de la porta del cor e portelles e per fer lo banch sobre lo legender en que stan los libres» i, encara, «per obrar les portas que munten al legender» (juliol de 1499)⁵⁰.

La tribuna elevada, amb la «cantoria» o balconada decorada amb traceries gòtiques i que s'avança cap a l'interior del cor, és la que encara es conserva. Constitueix un element important per reconstruir el projecte d'Ordóñez per al rerecor, com es dirà més endavant. De les dades consignades se'n dedueix que tenia dues escales de pedra, folrades de fusta i tancades amb petites portes, sens dubte similars a les actuals. A més, s'alçava sobre un envà també de pedra —identificable amb el «mitgà», és a dir, una mitja paret— que havia construït mestre Capdevila (potser el mateix que ha subsistit com a cara interior del rerecor). La porta devia tenir la mateixa forma que l'actual, un arc molt rebaixat, com el que s'ha conservat —amb els brancals serrats— sota l'enteixinat de la tribuna. Ja que aquesta és anomenada «legender» i s'hi guardaven llibres, devia servir més de lloc de lectura que de cant, però també tenia altres funcions⁵¹. En tot cas, s'ajusta a la tradició del *jubé* (així anomenat per la invocació *Iube benedicere* prèvia a les lectures sagrades)⁵², una estructura més freqüent a França i als Països Baixos que a la Península⁵³.

No per això s'abandonà el cadirat alt, perquè el mes de febrer del 1506 Antoni Carbonell «menor», que ja no deixarà les obres, cobrava la feina de «metre e acabar XXII maynells en lo cor qui eren del temps de mestre Miq(ue)l Alemany quondam». El document només es pot referir a les pilastretes amb diminuts capitells, tot de perfil gòtic, que mig-

parteixen la part inferior dels respatlles del cadirat alt (dos petits plafons decorats amb *chinoiseries* setcentistes)⁵⁴. Al mateix temps, el capítol va voler acabar els dossers i pinacles amb roure de Flandes, feina que encarregà a Carbonell el mes de novembre del 1505. Durant un any també hi va treballar Pere Torrent, un conegut constructor de retaules que es va guanyar la confiança de Lluís Desplà, ja que fou l'autor dels retaules majors d'Alella i de Vilassar, dues esglésies regides per l'ardiaca. L'obra dels dossers va continuar fins a mitjan 1511, d'acord amb els pagaments regularment consignats en els llibres d'obra⁵⁵.

Aquesta feina anava acompanyada d'una empresa complementària, sempre dirigida per Carbonell. La primera notícia data del 29 de juliol de 1507, quan el fuster —en realitat, el seu col·laborador Pere Rossell, entretallador— cobrava poc més d'una lliura «per part de vases e represes e entretallats per los tabernacles». Després, silenci documental fins al desembre de 1509, quan Carbonell, ara ja en solitari, torna a cobrar per «represes del cor». L'abril següent, continuen els pagaments per «les represes grans qui stan sota los pinacles del cor e del pla entretallat». Després d'un altre any de mutisme, tornen els pagaments (abril i novembre de 1511) per «represes e tabernacles» i per «represes e plans consecutius que van sota los tabernacles del cor». No sabem per quin motiu, la feina es va paralitzar durant cinc anys. Llavors, el mes d'octubre del 1516, Carbonell cobra «sinc represes noves ab son compliment, ço és ab los replans e maynells grans e petits e vases posades ab tota perfectio». Pagaments similars pel mateix motiu es prolonguen fins al mes de gener de 1518.

En definitiva, Carbonell és el responsable dels esvelts respatlles de les cadires de Sanglada, exceptuats els plafons inferiors o una part d'aquests. La documentació és prou explícita, perquè esmenta sempre la paraula «represa», que en català indica un element sobressortit del mur o d'un pla vertical. Cada represa —cobrades les últimes a cinc lliures i mitja— havia d'integrar el «replà», el mainell i una «vasa», és a dir, la part superior del respall, el fris seguit, les mènsules i els mainells que separen les cadires (balustres recoberts d'ornamentació vegetal, que només apareixen esmentats a partir del 1516). Ja que també s'hi esmenten mainells petits, podem adjudicar a Carbonell els elements de transició, també de formes vegetals, que uneixen les columnes balustrades i les urpes de fera instal·lades sobre les cadires de Sanglada⁵⁶. Atès que la concepció d'aquesta reforma es remunta a l'any 1507, per bé que no s'accelerà fins al 1516, és independent i molt anterior a la intervenció d'Ordóñez.

La talla és més aviat adotzenada —i també irregular—, però demostra la cada vegada més enèrgica assimilació dels repertoris italians entre els artesans locals. Els contactes amb el castellà



Figura 3.
Antoni Carbonell, fris del respall
ller (detall). Cor de la catedral de
Barcelona.

degueren estimular un canvi en Carbonell, com s'infereix de la mutació dels elements ornamentals, des de motius tardogòtics (genèriques formes vegetals, bustos d'ènergic realisme, bestiari tradicional, etc.) fins a temes d'inspiració renaixentista (màscares, clipeus amb bustos de guerrers, alguna esporàdica escena mitològica, fulles d'acant, etc.). No hi ha una seqüència ben definida en l'ordenació del conjunt, perquè el fris es degué muntar de cop, abans de la celebració del Toisó, usant les repeses fabricades al llarg d'onze anys. Una part de la decoració, la del costat de l'Evangeli —en conjunt més avançada— potser guarda relació amb l'anunciada visita de Carles V, però també és cert que els motius que hi apareixen són prou convencionals⁵⁷ (figura 3). Que el muntatge és tardà es dedueix d'una queixa inatesa presentada al capítol pel canonge Martí Garcia «super erectione sive elevatione pinnaculos chorum», a finals de gener del 1519⁵⁸. En qualsevol cas, el treball del fuster determinava l'alçària de les mampares contractades per Ordóñez, que en efecte s'acoblen als afegits.

Aquí no es pot refer la carrera d'Antoni Carbonell (Barcelona, c. 1477-1558), sinó una lacònica síntesi⁵⁹. Era nét de Simó Carbonell i fill d'Antoni Carbonell «major» (†1515), tots dos fusters; almenys tres oncles i tres cosins es dedicaven al mateix ofici. Ja l'any 1478 Antoni «major» era el fuster oficial de la seu, càrrec en què fou succeït pel fill, amb el qual sovint s'ha confós⁶⁰. Antoni

Carbonell, «per lo afront del cor e per altra fusta per la cloenda per les dues scales del dit cor e per tres entenes de àlber per los recordadors dels banchs de les spatles del cor». El mes de setembre de 1498 Capdevila cobrava «lo preu fet del mitgà, portal e escalles del cor».

50. ACB, Ll. O., 1499-1501, f. 35, dates del fuster. L'any 1500 Carbonell «menor» cobrava «per obrar de pla les potencies del cap del cor» i l'any següent «per folrar los pedrissos devant lo cor».

51. A. FÁBREGA, *La vida quotidiana a la catedral de Barcelona en declinar el Renaixement. Any 1580*, Barcelona, 1978.

52. J. RIVAS, *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Universidad de Murcia, 1994, p. 41.

53. G. SERVIERES, «Les Jubés (origine, architecture, décoration, démolition)», *Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 355-380, i 1919, p. 77-100; B. JESTAZ, «Le Jubé comme organe de diffusion des formes classiques», a *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, Actes du colloque (Tours, 1990), Paris, 1995, p. 181-194; E.M. KAVALER, «The Jubé of Mons and the Renaissance in the Netherlands», *Nederlands Kunsthistorische Jaarboek*, 45 (1994), p. 349-381; J.E. Jung, «Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches», *The Art Bulletin*, LXXXII (2000), p. 622-657. A Itàlia el rerecor s'in-

trodueix a finals de l'edat mitjana, però no a les catedrals, sinó a les esglésies conventuals, sobretot les franciscanes. Vegeu els articles de M. HALL, «The Tramezzo in Santa Croce, Reconstructed», *The Art Bulletin*, LVI (1974), p. 325-240; «The Ponte in Santa Maria Novella: The Problem of the Rood Screen in Italy», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), p. 157-173; «The Italian rood-screen: some implications for liturgy and function», a *Essays presented to Myron Gilmore*, Florència, 1978, vol. II, p. 213-218.

54. ACB, Ll. O., 1505-1507, f. 36, dates del fuster. Miquel Alemany era també pintor, si és el mateix que realitzà la pintura del retaule de la confraria dels paraires de Barcelona, fabricat per Luchner. Vegeu J.M. MADURELL, «Pedro Nunyes...», 1944, p. 37. El 24 de setembre de 1509 el fuster Climent Carbonell (oncle d'Antoni Carbonell) i l'escultor Joan de Brussel·les visuraven «la obra del cor de fusta feta o per fer dels tabernacles». Pel que fa a la decoració setcentista, vegeu J. GARRIGA: «Joan de Borgonya, pintor del XIX^e capítol de la orden del Toisó de Oro», a *De la unió de coronas al imperio de Carlos V*, Actes del Congrés Internacional, Barcelona, 2000 (en premsa).

55. ACB, Ll. O., 1505-1507, f. 36; Ll. O., 1511-1513, f. 29; Ll. O., 1515-1517, dates del fuster; Ll. O., 1517-1519, dates del fuster. Entre 1510 i 1514 es va treballar l'en-

llosat del cor amb pedra de Montjuïc i de Girona (aquesta, transportada per mar, era aportada pels gironins Francesc Gomis i Bartomeu Rufí). Dirigia l'obra Mateu Capdevila, mestre major de la seu.

56. Les urpes de fera, de disseny encara gòtic, no apareixen als documents consultats; semblen, tanmateix, anteriors. El treball de Carbonell fou daurat per Joan de Borgonya en ocasió de les festes del Toisó. Així, doncs, han de restar sense efecte els comentaris que dedica al tema dels mainells A. BISCEGLIA, «Osservazioni sul coro...», 1998, p. 156, n. 34.

57. En qualsevol cas, un estudi de la decoració del fris ha de contemplar una restauració (considerable, ja que sumava més de 500 lliures) iniciada l'any 1748, encara que la documentació no és gaire explícita. Les dades apareixen a ACB, Llibre de la Sivella, vol. 20 (1746-1752), f. 128r (1748, 20 de desembre) i f. 131 (1749, 7 de febrer).

58. ACB, Notarial, vol. 860, f. 136v; 1519, 31 de gener. Potser era parent del bisbe homònim, de qui fou vicari general. Recordem que Martí Garcia Puyazuelo (Casp, c. 1441-1521) va governar la diòcesi entre 1511 (encara que no hi entrà personalment fins al 1515) i la seva mort (tot i que demanà un coadjutor per retirar-se a Casp; fou nomenat el cardenal valencià Guillem-Ramon Vic, germà de l'ambaixador de Ferran II a Roma). La correspondència capítular dirigida al cardenal Vic es fa ressò de les «torbacions» de l'església barcelonina en temps de la prelatura de Garcia. El cardenal era canonge de Barcelona des del 1508 i va arribar a la ciutat el mes de setembre de l'any 1517 (ACB, Notarial, Joan Vilana, vol. 857, f. 183; 1508, 27 de novembre).

59. J. GARRIGA, *L'època...*, 1986. Vegeu, també, J.M. MADURELL, «Escultores renaixentistes en Catalunya», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, V (1947), p. 205-339.

60. S'han conservat almenys dos testaments d'Antoni «major»: AHPB, Pere Tritter, plec de testaments, 1482-1504; 1492, 9 de febrer (on declara que el seu fill Antoni té devers quinze anys); AHPB, Pere Saragossa, manys de testaments, 1496-1521; 1515, 19 de maig.

«menor» apareix documentat a la catedral des del 1497. A partir de l'any 1504 treballà per a la família Desplà, quasi sempre associat amb el mestre Mateu Capdevila⁶¹: visura de la sepultura d'Aldonça d'Oms-Corbera, obres a la casa Gralla-Desplà i a l'església d'Alella. Va treballar sovint amb el mestre de cases Gabriel Pellicer (†1530) i va mantenir relacions professionals i d'amistat amb nombrosos artistes. Expert en arquitectura, va gaudir de la confiança d'importants institucions. A la catedral apareix documentat als llibres d'obra fins a la seva mort. A més dels treballs al cor, convé de recordar que, juntament amb Mateu Capdevila, s'ocupà d'una reforma del palau episcopal (1505)⁶²; que amb els mestres de cases Gabriel Pellicer, Pau Mateu «menor» i Tomàs Barça, aixecà el campanar dit «de les campanes» (1526-1538)⁶³, i que, amb l'orguener Pere Flamenc, construí l'actual —però molt modificat— orgue major (1538-1540)⁶⁴. Per als consellers, treballà a la muralla de mar (1528, amb el mestre de cases Bartomeu Aroles) i al baluard de llevant (1538-1540)⁶⁵. Aquestes intervencions expliquen els contactes amb l'enginyer paduà Baldassare Abianello o Vianelo, que havia participat en les defenses de Perpinyà; tots dos visuraren els fonaments de l'hospital Tavera de Toledo, l'any 1541. Les obres encarregades a Carbonell per la Generalitat a partir de l'any 1532 són més conegudes, tant les reformes del palau reial major i l'ampliació del palau de la Generalitat com la construcció del palau del Lloctinent⁶⁶.

El cas és que Carbonell degué disposar ben prest d'informació, ni que fos elemental, dels nous repertoris ornamentals —en realitat, d'hibridació goticorenaixentista— que aplicà a les repeses del cadirat. Algunes novetats li podien haver arribat a través de pintors amics, com Joan de Borgonya, però tenia altres fonts d'informació. Per exemple, l'any 1516 visurava el nou portal de l'església de Sant Miquel (ara a la Mercè), contractat poc abans per dos mestres de cases, Pau Mateu «major» i Gabriel Pellicer —el mestre que tan sovint s'associà amb Carbonell— i per l'escultor francès René Ducloux —que signà una de les pilastres amb grotescos—⁶⁷. El mateix Pellicer va adquirir l'any 1520 diversos béns de l'imaginaire castellà (de Santa Maria de Nieva) Pedro Hernández García, que havia mort a la casa Gralla i de qui era marmessor testamentari. Ultra eines i diverses traces sobre paper i pergami, hi destacaven «dos llibres de Bairo del Romano, e de trassa, abtes per a l'ofici de imaginayre»⁶⁸. Un altre col·laborador de Carbonell, el mestre de cases Mateu Capdevila, també difonia el nou vocabulari. Així, l'any 1517 contractava la factura de dos portals i sis finestres de la casa del ciutadà Bernat Sever Sapila, al carrer Ample. A banda que una de les finestres havia de ser «tal com una del enfront del ardiacha», el portal dels estudis s'havia de treballar «a la romana»

—segurament la primera vegada que apareix aquest adjectiu aplicat a l'arquitectura local⁶⁹.

El comitè de canonges

Decidit a enllestir una obra començada cent anys enrere, el capítol es reuní el 16 de març de 1517 per resoldre la qüestió. Hi eren presents quinze canonges, que nomenaren una comissió de cinc membres per contractar a la seva conveniència («sub illis formis et condicionibus eisdem beneviris») l'acabament de l'obra de fusta i la construcció d'un recor de marbre («de et super opera facienda in choro sedis Barcinonensis tam fustis quam marmoris sive lapidis»). Podem creure que la selecció del comitè era aleatòria o, el que sembla més plausible, que obeïa a una específica idoneïtat dels seus integrants. Els elegits, que també degueren idear el programa iconogràfic, eren Lluís Desplà, Bernat de Corbera, Antoni Tort i Fiella, Miquel Fuster i Llorenç Martínez. Un mes després, el 20 d'abril, capítol i comissaris es reunien de nou per aprovar la selecció d'un mestre de qui no se'ns diu el nom: o encara no s'havia trobat o les primeres temptatives per contractar-lo no havien quallat. Finalment, el 7 de maig s'aprovaven les capitulacions pactades amb Ordóñez, que el notari capitular —o el capítol— anomena «architectum Bartolomeum»⁷⁰. En canvi, en el contracte apareix com a mestre Bartomeu Ordóñez, sense cap més qualificació.

Dels canonges esmentats només ha cridat l'atenció Lluís Desplà, no sense raó. És veritat que portava la veu cantant, però no es pot creure que imposés el seu criteri en contra de l'opinió dels altres, almenys del més precipus. Dit d'una altra manera, la tria de Desplà —si és que, com és probable, fou ell qui es decantà per Ordóñez—, devia ser acollida en un ambient receptiu, o almenys no del tot hostil, als nous corrents artístics. En aquest sentit, no està de més recordar, posem per cas, que el degà Jaume Fiella (†1523) s'havia doctorat en dret canònic a Roma, ciutat on va residir vint anys, ocupant diversos càrrecs a la cúria, protegit pel cardenal Joan de Castre, els béns del qual administrava al Principat⁷¹. Decidit a «donar endressa a la parentela mia», protegí en especial els fills d'una neboda, casada amb el donzell Guillem Tort⁷². Ara en volem destacar la connexió napolitana: Miquel Tort residia a Nàpols l'any 1517, mentre que el seu germà Guillem, rector de Sentmenat, hi habitava l'any 1523; i Aldonça Tort era la muller de Jeroni Descoll, president de la cancelleria de Nàpols (en nom del qual, Jaume Fiella contractà el citat portal de l'església de Sant Miquel). Una neboda, Beatriu, era l'esposa de Pere Joan de Santcliment, l'avalista d'Ordóñez quan aquest va contreure matrimoni. I un altre nebot era un dels membres de la comissió, segurament com a agent del degà, que elegí Ordóñez⁷³.

Per la seva banda, el canonge Llorenç Martínez, que també era ardiaca major de Vic, devia provenir de Balaguer, on residia el seu germà Gaspar, mercader d'ofici. Si bé la seva biblioteca era més aviat exigua —una trentena de llibres, en bona part de jurisprudència i argument religiós—, val la pena ressenyar que en el seu testament exigia passar comptes amb el capítol, «per raho de les despeses e fetes per anar en Roma per feynes de dit capítol»⁷⁴. De Miquel Fuster, que va prendre possessió de la canongia l'any 1506, només sabem que era professor en arts i teologia i que llegà tots els seus llibres a la seu de Barcelona⁷⁵.

L'últim membre del comitè, Bernat de Corbera i de Malla, pertanyia al llinatge dels senyors de Corbera de Llobregat i, per tant, era parent dels Desplà. Fou també ardiaca major de Tarragona i ardiaca del Penedès, a més de rector d'Argenton (a la mort de l'ardiaca) i diputat de la Generalitat (1518-20)⁷⁶. Havia pres possessió del canonicat el 29 de maig de 1500 a través d'un procurador —el seu germà, el baró de Corbera—, perquè era a Roma⁷⁷. Ergo, de nou l'ombra d'Itàlia.

Quant a Lluís Desplà (1444-1524), reconstruir-ne la biografia supera els límits d'aquest article, i

hem de remetre el lector a la bibliografia coneguda, encara que resulta força incompleta⁷⁸. Per exemple, no sabem res de la seva formació i poca cosa de les inquietuds culturals, al marge del que es pot inferir de la seva conducta, de les seves actituds. S'ha conjecturat que un exemplar del *Crestia* d'Eiximenis (Biblioteca Nacional de Madrid) podia haver estat propietat seva, però ens sembla més rellevant l'«Epístola en lloança del diví Prudenci», que l'any 1485, de Roma estant, li envià Jeroni Pau, l'humanista català vinculat a la cort del futur Alexandre VI, «estant segur que, essent com ets sacerdot i erudit, et plauran aquestes coses sagrades i erudites, i principalment les que et són ofertes lloades per mi...»⁷⁹. No es pot assegurar, en canvi, que fos el propietari de les *Dècades* de Titus Livi que apareixen en l'inventari del canonge Lluís González, l'any 1528, llibre del qual se'n diu «que és del canonge Desplà», perquè podia ser de Guillem Ramon Desplà, nebot de l'ardiaca⁸⁰.

Una dada certa és que el 15 de setembre de 1470, en plena guerra civil catalana, el lloctinent general del Principat, Joan de Calàbria (que en el document es proclama Infant Joan, fill primogènit del rei, això és, de Renat d'Anjou), presentava al capítol

61. AHPB, Antoni Anglès, 1er. llibre de testaments, 1506-1530; 1529, 17 de febrer: testament de Mateu Capdevila. El testament de la seva muller es conserva en el mateix protocol notarial (16 de febrer de 1528).

62. ACB, Notarial, Joan Vilana, vol. 856, f. 192.

63. ACB, Ll. O., 1527-1529, f. 39; Ll. O., 1529-1531, f. 70; Ll. O., 1533-1535, f. 110v; Ll. O., 1535-1537, f. 111; Ll. O., 1537-1539, dates de mestres de cases.

64. F. BALDELLO, «Órganos y organeros en Barcelona (siglos XIII-XIX)», *Anuario Musical*, I (1946), p. 195-231; J.M. MADURELL, «Documentos para la Historia de los Maestros de capilla, cantores, organistas, órganos y organeros (siglos XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, VI (1951), p. 205-225; J. PAVIA, «Historia del órgano mayor de la Catedral de Barcelona (1538-1952)», *Anuario Musical*, XXXIII-XXXV (1978-1980), p. 81-130; G. ESTRADA, «L'orgue de Pere Flamench a la Seu de Barcelona», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 2 (1986), p. 23-40; J.M. GREGORI, *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*, tesi doctoral, ed. microfita, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987.

65. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), Consellers, Obreria, C-XIV-28; 1528, 23 de gener; 1531, 5 de maig; 1538, 2 de setembre.

66. En canvi, és inèdit el contracte per al trasllat de la capella de Sant Jordi des de la planta baixa fins al lloc actual: Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), Generalitat, N-VI, vol. 493, manual comú, 1545-1550, f. 24v; 1545, 9 de desembre.

67. A. DURAN I SANPERE, «El portal renaixentista de l'antiga església de Sant Miquel», *Vida Cristiana*, 17 (1930), reed. a *Barcelona i la seva Història*, vol. 3, Barcelona, 1975, p. 319-321. També, A. D. S. [A. DURAN I SANPERE] «Carbonell, Antoni», *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 6, *ad vocem*. El portal fou pagat per Jeroni Descoll, però el contracte el subscriu un seu procurador, el canonge Jaume Fiella, de qui parlarem més endavant. L'escultor Ducloux era de Tours, com confirma el seu testament, redactat el 12 de novembre de 1519, uns quants dies abans de morir. Hi apareix com Raynerius del Clous, mestre de cases. La notícia procedeix de J. YEGUAS: «Jeroni Descoll. Una trajectòria com a polític i mecenes», *IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya* (en premsa).

68. J.M. MADURELL, «Escultores renacentistas...», p. 246-248.

69. AHPB, Antoni Anglès, 10è. manual comú, 1517-1518, llig. 16; 1517, 19 de juny.

70. ACB, Notarial, vol. 594, Joan Vilana, apprise, 1517-1522; 1517, 16 i 20 d'abril, 7 de maig. També,

ACB, Notarial, vol. 860, 5è llibre de notes del capítol, f. 6.

71. Joan-Galceran de Castre i de Pinós (1421-1506) pertanyia al cercle de Roderic de Borja; fou prefecte de Castel Sant'Angelo, bisbe de Gargent (Agrigento, Sicília), cardenal prevere de SS. Prisca ed Aquileia. Està enterrat a S. M. del Popolo, en una tomba atribuïda a Francesco da Sangallo, encarregada pel cardenal Oliviero Carafa, amic i marmessor.

72. La informació prové de l'AHPB, Joan Vilana, manual 24, 1521-1522, llig. 16; 1522, 21 de maig: causa pia de Jaume Fiella. També, AHPB, Joan Savina, 1er. llibre de testaments, 1506-1547, llig. 9; 1523, 25 d'agost: testament d'Aldonça Fiella. Algunes dades del degà es coneixen gràcies a M. LLEDÓS, *Historia de la antigua villa hoy ciudad de Tremp*, Barcelona, 1917 (ed. facsímil, Barcelona, 1977). El degà va prendre possessió de la canongia el 15 d'abril de 1511, quan tornà de Roma (ACB, Notarial, vol. 858, Joan Vilana, f. 53). Tanmateix, ja era degà de Barcelona des del 1488 i canonge des de l'any següent. Aleshores consta com a doctor en drets, curial, «familiar» del papa i canonge d'Urgell (ACB, Notarial, Dalmau Ginebret, vol. 850, f. 185; vol. 851; 1489, 27 d'abril). L'any 1517 un nebot del degà, Miquel, residia a Nàpols (AHPB, Joan Vilana, manual 1517-1518; 1517, 5 de novembre). Després va tornar a Barcelona, on el 23 d'abril de 1536

redactava testament (AHPB, Joan Vilar, 2n. llibre de testaments, 1520-1538, f. 165)

73. Antoni Joan Fiella presentà les butlles de canonicat el 25 de febrer de 1501 (ACB, Notarial, Dalmau Ginebret, vol. 854, f. 172).

74. AHPB, Jaume Sastre major, 2n. llibre de testaments, 1504-1543, f. 86; 1529, 2 de febrer; AHPB, Jaume Sastre major, 1er. llibre d'inventaris, 1504-1542; 1529, 7 de maig.

75. AHPB, Gaspar Safranquesa, plec de testaments, 1505-1547; 1538, 18 de maig. El mateix notari va rebre una llista completa dels llibres, però no s'ha localitzat. El canonge devia ser natural de Barcelona, on residien una germana monja (del monestir de Jerusalem), un nebot (el cavaller militar Climent Fuster) i una neboda (casada amb el cavaller Francesc Soler).

76. AHPB, Antoni Benet Joan, 2n. llibre de testaments, 1490-1534; 1527, 4 d'abril. El canonge va morir l'any 1529. Per a més informació, J.M. RIERA, *Documents de la història de Corbera de Llobregat*, Corbera de Llobregat, 1987. Molt devot de santa Magdalena, que d'antic es venerava al castell d'origen, regalà una imatge de la santa a la seu (ACB, Notarial, vol. 861, Joan Vilana, 6è llibre de negocis, 1521-1524, f. 59).

77. ACB, Notarial, vol. 854, Dalmau Ginebret, 1498-1501, f. 108v.

78. Bàsicament, A. DURAN I SANPERE, *Barcelona...*, vol. I, p. 401-418; J. GARRIGA, *L'època...*, en partic. p. 26-28; J. GARRIGA, «Bartolomé Bermejo. La Pietat Desplà», a J. BARRACHINA (coord.), *Thesaurus estudios*, catàleg d'exposició, Barcelona, 1986, p. 166-169; J. MOLINA, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universitat de Murcia, 1999, en partic. p. 117-146.

79. M. VILALLONGA (a cura de), *Jeroni Pau. Obres*, 2 vols., Barcelona, 1986, vol. II, p. 74-79. L'epístola fou immediatament tramesa per Pau a Pere Miquel Carbonell, també amic del canonge. Recordem que l'any 1506 l'ardiaca («prestantissimus vir») apadrinava un nét de Carbonell, batejat a la catedral amb el nom de Lluís. Vegeu M. DE BOFARULL, *Opúsculos inéditos del cronista catalan Pedro Miguel Carbonell*, 2 vols., Barcelona, 1864-1865, vol. I, p. 109. Potser no és casual que l'epístola a Desplà coincideixi amb la presa de possessió del canonicat barceloní per part de Jeroni Pau (ACB, Notarial, vol. 850, Dalmau Ginebret, 1485-1488, f. 48 v°; 1485, 1 setembre). Uns anys més tard, Pau citava de nou Desplà en la seva obra més difosa, *Barcino*: «vir claritudine et generosa probritate praenitens».

80. AHPB, Jaume Sastre, 2n. llibre inventaris, 1506-1540; 1528, 19 de desembre.

81. ACB, Notarial, vol. 845, Dalmau Ginebret, 1471-1474, f. 192. Un any abans el futur canonge Francesc de Malla havia presentat una apel·lació al capítol en relació amb la canongia de Desplà, potser perquè aquest no n'havia pres possessió.

82. J. VICENS VIVES, *Ferran II i la ciutat de Barcelona, 1479-1516*, 3 vols., Barcelona, 1936-1937, en partic. vol. 2, p. 77 s. El motiu del viatge —almenys del que hem documentat— eren les diferències entre el capítol i el bisbe en relació amb la venda de censals. A Roma dirimia la qüestió el cardinal Roderic de Borja. El 22 de juny de 1486 el capítol ratificava el compromís al qual havien arribat els seus representants (entre d'altres, Jeroni Pau i Jaume Fieylla). Poc després, però, es rebé un breu que no va convèncer els canonges. El 8 de gener de 1487 es determinava que Desplà continués el plet a la curia romana. El 7 de febrer el capítol nomenava síndics Desplà, Gabriel Rovira i Joan de Ribes per defensar la causa a Roma, al mateix temps que revocava els antics procuradors (ACB, Notarial, vol. 850, Dalmau Ginebret, 1485-1488).

83. L'ardiaca deixà els seus béns per a obres pies. Per exemple, destinà 24.000 sous a fundar una causa pia per maridar donzelles, que poc després reclamava el doctor en drets Miquel Joan Pastor per a tres filles seves. Per aquesta raó, l'herència de l'ardiaca fou subhastada. El 22 d'abril de 1525 la liquidació pujava fins a 3.300 lliures i escaig. Vegeu ADB (Arxius Diocesà de Barcelona), Causes Pies, Definicions de testaments, 1525-1529, f. 18. Això no exclou que alguns dels seus béns fossin cedits a familiars.

84. L'any 1632 es conservava a la capella de la casa Gralla: «en dita capella en la paret un st. Sebastià de pedra marber de alsada dos palms y mig» (AHPB, Antoni Estalella, 3er. llibre d'inventaris, 1626-1640; 1632, 19 de juliol: inventari de Francesc de Montcada).

85. ACB, Notarial, vol. 858, Joan Vilana, 1509-1514, f. 16.

86. J. AINAUD, «El contrato...», 1948.

87. J. AINAUD, *El Toisó...*, 1949. En realitat, dues èpoques de Joan de Borgonya per aquest motiu ja havien estat publicades per 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) (Continuación)», *Anales y Boletín de los*

una carta executiva de Lluís Desplà, aleshores clergue de Barcelona, que de Roma estant l'havia nomenat factor. Dos dies més tard, dos procuradors del nou canonge aportaven la butlla de Pau II que el nomenava canonge i ardiaca major de Barcelona, succentor d'Elna i beneficiat a Castelló d'Empúries. Desplà, «honorabilis et circumspectus vir [...] qui noviter venerat de Curia Romana», va prendre possessió de la canongia el 2 de març de 1474⁸¹. Això ens permet allargar la seva estada romana un mínim de cinc anys. Un altre viatge a Roma data de l'any 1487 i li serví d'excusa davant dels consellers, quan es debatia el problema de la introducció de la nova Inquisició⁸².

No insistirem en els projectes artístics de l'ardiaca, prou coneguts d'altra banda. La seva empremta es pot resseguir en les diverses esglésies de les quals fou rector, en la reedificació de l'ermita de Sant Julià de Montjuïc, en la reforma de les cases Gralla i de l'ardiaca, en la supervisió de les obres del nou monestir de Montserrat. De les obres que adquirí per a la seva delectació personal en tenim menys notícies. I, com ja alertava J. Garriga, és un risc voler exagerar el gust «modern» del canonge. Per desgràcia, la manca d'un inventari no permet afegir nous elements al debat⁸³. Se li ha de reconèixer, almenys, un certa *passio antiquitatis*, tangible en la possessió d'un sarcòfag romà amb escenes de cacera (Museu Arqueològic de Barcelona), tres làpides amb inscripcions i un segon sarcòfag adquirit al capítol l'any 1503 —i traslladat a Alella, on serví de font—. Altres proves del lloable criteri artístic del canonge són l'encàrrec de l'esplèndida Pietat de Bartolomé Bermejo (Museu Capitular de Barcelona) i l'apropiació del sant Sebastià que Ordóñez havia presentat com a prova del seu bon quefer i que anys més tard suscità un plet entre Marina Ordóñez i Anna Desplà⁸⁴. De la imatge de sant Jeroni que l'ardiaca regalà a la seu ara podem afegir que era de plata daurada i d'un pes superior als 31 marcs; la cedí a la sagristia el 21 de març de 1510⁸⁵. En resum, els canonges de la comissió que contractà Ordóñez, al marge de la sensibilitat artística i de la formació cultural de cadascú, devien saber el que es feia a Itàlia, i a Roma en particular.

Fusta i marbre

Fou J. Ainaud qui publicà el contracte estipulat amb el capítol, segons el qual Ordóñez es comprometia a realitzar quatre «potències» majors i setze de menors, totes de fusta, i el rerecor de marbre italià (l'estructura arquitectònica, un nombre indeterminat de relleus amb les històries de la Veracreu i santa Eulàlia, quatre escultures exemptes). La feina s'havia d'acabar en vuit anys i el seu valor s'estipulava en 4.700 ducats d'or (5.640 lliures)⁸⁶. Tot seguit, el

mateix autor donava a conèixer dues èpoques del fuster Antoni Carbonell (280 ducats d'or) i del pintor Joan de Borgonya (260 ducats d'or) per treballs realitzats al cor, en ocasió de la reunió a Barcelona del Toisó d'Or⁸⁷.

Un ulterior article de Madurell hi afegia dades importants. A més de reproduir pagaments als oficials que treballaren els pinacles del cadirat alt, presentava quatre documents, datats el 19 d'octubre de 1519, relatius a Ordóñez. Primer de tot, la cessió d'un crèdit de 236 ducats d'or contra el capítol a favor de l'ardiaca Desplà (i que aquest havia promès pagar a Pere Serra, potser per complir el compromís matrimonial). Un segon instrument aclareix que dels 700 ducats d'or que valia la talla de fusta, ja del tot acabada, el capítol en restava a deure 200; els havia de cobrar el mateix escultor si tornava a Barcelona o els seus hereus si moria a Carrara (una fatal intuïció, tret que l'artista hagués mostrat algun símptoma de malaltia). Al mateix temps, l'ardiaca Desplà assegurava la indemnitat de l'escultor sobre l'esmentat crèdit. Finalment, es transcriu l'època de 175 ducats signada per Jean Mone al cap del taller per la seva feina en la talla de fusta («pro parte sibi contingenti ratione operis fustei per ipsum facti et operati in choro dicte ecclesie Barcinone») ⁸⁸.

Aquestes cèdules diluciden punts foscos del contracte. Per exemple, si la talla de fusta valia 700 ducats (llevat del material, que era proporcionat pel capítol), és evident que la feina del rerecor s'havia estimat en 4.000 ducats, una elevada quantitat que delata l'ambició del projecte⁸⁹. A més, si Mone treballà per un total de 175 ducats, la seva responsabilitat en el treball de marbre fou nul·la. Pot portar a confusió la liquidació de comptes entre Ordóñez i Mone que havia publicat Madurell l'any 1948, segons la qual el lorenès cobrà 200 lliures de mans de Pere Serra per tota la seva col·laboració amb el castellà. Però, malgrat que aquest document esmenti l'obra de fusta i marbre («in illo opere lapideo marmoreo et ligneo, pro quarta parte»), no hi ha marge per a la feina pètria. En efecte, si es calcula el ducat a 24 sous (com en el contracte del cor), els 175 ducats equivalen a 210 lliures. Dit d'una altra manera, són la mateixa quantitat, si acceptem que la diferència rau en el valor en sous que es doni a un ducat. En canvi, més imprecisa és la quantitat de feina feta per Mone al cadirat; la quarta part és una mesura genèrica, aproximada, i no es pot prendre al peu de la lletra.

La documentació permet establir una cronologia aproximada de l'estada barcelonina d'Ordóñez, entre el 7 de maig de 1517 i el 20 d'octubre de 1519. La seqüència, però, s'interromp en tres ocasions. Primerament, entre el 7 de maig (contracte del cor) i el 7 d'octubre (contracte del grup escultòric per a l'hospital) de l'any 1517, cinc mesos que potser va destinar a fer els preparatius per als treballs de la



Figura 4.
Bartolomé Ordóñez (atribuït), sepulcre de Bernat de Vilamarí (detall). Monestir de Montserrat.

seu. Després, entre el 7 d'octubre de 1517 i el 29 d'abril següent (pagament del lloguer de la casa), sis mesos que almenys en part va consumir a Itàlia, contractant marbre i ajudants. Per últim, entre el 12 de maig i el 21 de setembre de 1518, quatre mesos més que de moment resten en blanc: per treballar a Barcelona?, per tornar a Itàlia?, per viatjar a Burgos?, per anar a la cort de Carles V, instal·lada a Saragossa des del 6 de maig, com sospitava M. Gómez Moreno? De moment, el problema és irresoluble i l'hem d'afegir a la llista d'enigmes que planteja l'escultor.

Un dels quals és, naturalment, el motiu de la seva vinguda al Principat. Per ara, la millor hipòtesi és la que proposà G. Weise, mantinguda per F. Abbate: el burgalès és l'autor —o un dels autors— del monument funerari de Bernat de Vilamarí, que en estat molt fragmentari es conserva al pòrtic del claustre de l'església de Montserrat, i que en origen s'allotjava a la capella de Tots Sants de l'església vella (figura 4). L'almirall havia mort a Nàpols l'any 1516 (no s'ha de fer cas de l'errònia inscripció del basament del sepulcre), una data que s'insereix de forma lògica en la carrera napolitana d'Ordóñez. Si es manté la versemblant atribució al burgalès, cal pensar en un encàrrec de la vídua, Elisabet de Cardona i de Requesens, germana del virrei de Nàpols, la qual cosa ens porta al tema en-

cara poc investigat de la relació, si és que va existir, dels escultors castellans amb la cort virregnal, un ambient més suggerent del que fins fa poc hom imaginava⁹⁰.

D'Itàlia estant, els Vilamarí s'ocupaven de les obligacions contretes amb el monestir benedictí. L'any 1519 la família hi fundà una missa perpètua per l'almirall, coincidint amb el trasllat de les seves despulles⁹¹. Si hi arribaven les restes, el sepulcre havia d'estar preparat. Potser hi guarda relació l'encapçalament d'un contracte perdut: el mes de novembre de 1518 fra Antoni Ros, donat i procurador de Montserrat, i Martí Gomes, «alumnum spectabilis domine comitisse de Capatxo in regno Neapolis» (és a dir, un servent de la vídua Vilamarí) establien una concòrdia amb el carreter Antoni Florejac. Els termes de la concòrdia no es detallen, però no és impossible que allò que s'havia de tragar fos el sepulcre⁹².

Ara bé, si no convenç l'atribució, encara que la mà d'Ordóñez és perceptible almenys en el sepulcre, en l'efígie del difunt —de treball molt similar a la de Felip el Bell de la tomba de Granada— i en la Caritat, es poden considerar altres opcions. Verbigràcia, l'estreta relació del capítol amb Roma i la d'alguns canonges (els Fiella, en particular) amb Nàpols. Fins i tot hi hauria una tercera possibilitat, vinculada a l'arribada a Barcelona del cardenal

Museos de Arte de Barcelona, II (1944), p. 7-67, en partic. p. 9, n. 153. Vegeu, també, J. GARRIGA: «Joan de Borgonya...» (en premsa).

88. J.M. MADURELL, «Notas documentales...», 1958. El rebut de Mone a Ordóñez es conserva repetit en els protocols de l'ACB, amb una fórmula quasi idèntica («pro parte [...] opere fustee per ipsum operate»).

89. Per comparar: els sepulcres dels reis Felip i Joana foren contractats per 3.200 ducats; el del cardenal Cisneros, per 2.100 ducats.

90. Vegeu, per exemple, M. P. FRITZ, *Giulio Romano et Raphaël. La vice-reine de Naples ou la renaissance d'une beauté mythique*, París, 1997. També, S. TORRAS: «La casa dels barons de Bellpuig o l'ascendència d'Itàlia en l'art i la societat catalana dels segles XVI i XVII», *Miscel·lània d'estudis. Quaderns de El Pregoner d'Urgell*, 12 (1999), p. 75-102.

91. F.X. ALTÉS, «Els abats montserratins del segle XVI al Liber Reformationis Montisserrati», *Studia Monastica*, 32-1 (1990), p. 157-213.

92. AHPB, Jaume Planes, *manu- al 5, 1518-1519; 1518, 12 de novembre.*

Vic justament l'any 1517⁹³. En canvi, fóra un error fer actiu l'escultor a Barcelona des de l'any 1515 o 1516, simplement perquè en el contracte del sepulcre per a l'hospital de la Santa Creu, Mone i Ordóñez són anomenats «ciutadans de Barcelona». Deixant de banda que el qualificatiu no sempre s'ajustava a la legislació, el notari el pot haver aplicat a Ordóñez per extensió, ja que Mone sí que residia a la ciutat feia més d'un any. El cert és que els notaris en aquesta qüestió no devien ser gaire estrictes. En documents posteriors Mone apareix citat com a «artífex alemany», però no com a «ciudadà», mentre que Ordóñez és adjectivat «ciudadà» només ocasionalment.

A partir del mes de maig de 1518 Ordóñez treballà regularment al cor. Sens dubte es començà per la fusta, mentrestant arribava el marbre de Carrara. És prou conegut l'infortunat episodi del naufragi de la nau que transportava 62 blocs de marbre davant la costa provençal, prop de les illes Hyères, el mes de setembre de 1518. Rescatat gràcies a una gestió dels consellers de la ciutat, el marbre arribà finalment a bon port⁹⁴. La partida més gran l'havia contractat el mateix escultor a finals de l'any 1517, de Nàpols estant. S'ha especulat molt sobre la destinació de les 93 carretades de marbre carrarès que s'havia compromès a lliurar-li Marco Rossi per valor de 202 ducats⁹⁵, però el contracte del cor dissipa els dubtes, perquè prescriu que «la primera paga se haga a convertir en compra e despesa dels marbres qui han de servir per dita obra marmòrea, e a altres usos no puga servir» i encara exigeix a l'escultor «que primer la obra de fusta sia laborada per a valor de CC ducats, li pagaran docents ducats d'or, convertidors en compra dels marbres», detall que ja fou observat per J. Ainaud. A més, 93 carretades no suposen una quantitat ingent de material, bé i que el contingut d'una carretada és variable, segons les mesures dels blocs. Per exemple, a Mallorca una carretada de marès oscil·la entre dues i mitja i vuit peces. A Barcelona, una carretada de guix són quatre peces i en una de cantons n'hi entren nou⁹⁶. A Carrara altres escultors contractaven marbre utilitzant la mateixa mesura, i Miquel Àngel no n'era una excepció⁹⁷.

L'intermediari en l'adquisició del marbre era Antic Cornet i Pujades, mercader per tradició familiar i persona molt vinculada als gestors del poder econòmic i polític del Principat. Així, el seu avi matern, Nicolau Pujades, havia estat nomenat l'any 1484 cònsol català a Roma, substituït sis anys més tard per un Joan Pujades, que li devia ser consanguini⁹⁸. Un germanastre, Berenguer de nom i també mercader, residia a Barcelona i a Palerm. Per part de mare i de la segona muller, Antic era parent del canonge Gabriel Miró. El seu sogre era Jaume Ferrer, secretari de Ferran II i escrivà major del General, que ja hem esmentat perquè una

neboda seva estava casada amb Pere Serra i un fill ho estava amb Anna de Marimon i Gralla. El cas és que Cornet, a més de comerciar per tota la Mediterrània, feia de procurador de nombrosos mercaders i nobles de diferents països i, sobretot, actuava com a canvista o banquer⁹⁹.

El diner per comprar els marbres circulava en forma de lletres de canvi per camins oblics. De Cornet passaven a Salvador Billi de Nàpols i d'aquest a Giovanni i Martino Bernardini de Lucca (fins i tot, en alguna ocasió amb un altre intermediari, Pedro de Madrid, resident a Nàpols); per últim, els luquesos pagaven el material a Marco de Carrara, segurament el Marco o Marcuccio Bernardi da Petrognano que Ordóñez nomenà marmessor (l'anomena «compare») i que va estar present quan s'aixecà l'inventari del taller de l'amic. És el mateix que l'any 1521 es comprometia a lliurar cent carretades de marbre a Miquel Àngel. Que les lletres de canvi es dirigissin a Nàpols no és estrany, ja que era la plaça de canvi més usada pels comerciants catalans, juntament amb Roma. Com recorda el testament d'Ordóñez, Cornet també era dipositari de 2.100 ducats d'or pel preu del sepulcre del cardenal Cisneros. Encara l'any 1532 la reina dictava una carta sobre l'afer, perquè s'havien de pagar els debits als col·laboradors de l'escultor i les despeses del trasllat de la sepultura, abans de poder resoldre les diferències entre Marina Ordóñez i el convent de Santa Caterina de Barcelona, que reclamaven la seva part d'herència. Aleshores, els diners estaven en mans d'Antic i del seu fill Climent¹⁰⁰. De tot plegat se'n pot inferir que Cornet era el banquer de confiança d'Ordóñez.

L'època final de l'escultor als canonges (apèndix II) ens permet de saber que Cornet va rebre un total de 438 lliures i escaig. Això significa que més d'una tercera part del compte de l'escultor es va invertir en marbre. La resta tampoc la cobrà sencera, perquè 25 lliures havien estat consignades a l'ardiaca Desplà (per tornar-li un préstec) i 166 lliures i busques més s'havien pagat a Antoni Carbonell. En resum, Ordóñez signà un rebut per poc més de 1.481 lliures (o 1.234 ducats i una resta), però només va rebre en metàl·lic 850 lliures i escaig. D'aquí cal sostreure almenys els 175 ducats de Jean Mone, els sous dels ajudants i el lloguer del taller. Al contrari, hi hem d'afegir els 200 ducats que li devia el capítol per la talla de fusta i potser alguna altra quantitat, crèdits que permeten entendre la cessió a l'ardiaca dels 236 ducats que aquest havia de lliurar a Pere Serra. Segons els albarans de l'obra, el deute fou liquidat a mossèn Serra l'any 1521. Els comptes, tanmateix, no devien estar clars, perquè l'any 1536 Marina Ordóñez i la seva filla mantenien un plet amb el capítol, que acabà amb la cobrança de 42 ducats d'or per part de les hereves (apèndix IV).

L'obrador i els relleus de fusta

El taller d'Ordóñez estava instal·lat en una casa de la Ribera llogada al notari Joan Bartomeu Coll. Un cop mort el mestre, el capítol va mantenir el lloguer per emmagatzemar els marbres adquirits a Pere Serra, fins que el mes de desembre de 1524 va decidir traslladar-los a la catedral: els carregà el mestre de cases Gabriel Pellicer i els transportà el carreter Pere Pineda. Després, una part dels marbres fou enterrada i una altra es dispersà entre dependències de la seu i cases de canonges, mentre que les peces treballades es guardaven a l'arxiu anomenat «de sant Sever». Això no obstant, Ordóñez també devia treballar a casa seva —més ben dit, a la de la seva muller, a la Cucurella—, perquè el mes de març de 1521 el capítol pagava el transport «de la obra feta per lo quondam Bartolomeu Ordonyes de casa aquell fins a la Seu».

De la documentació coneguda se'n pot conjeturar que el taller barceloní sols estava integrat pels tres ajudants que es casaren a la ciutat l'any 1519: Simone di Bellalana, Vittorio «Cogono» i Giovanni di Alessandro Rossi. El primer era conegut com «il Mantovano» pel lloc d'origen, mentre que els altres dos eren florentins (en realitat, l'últim era de Fiesole). Segons Raffaello da Montelupo, Giovanni era «squadratore», és a dir tallador de marbre, però no imaginari. Un cop mort Ordóñez, Giovanni reclutava escultors a Florència per acabar els sepulcres contractats pel mestre, perquè «no v'era chi finissi certe figure e tonde e di mezzo rilievo». La dada és significativa, perquè posa en evidència les limitacions dels integrants del taller. El mateix Ordóñez en devia ser conscient, ja que encarregà l'acabament dels encàrrecs més compromesos a escultors independents, en especial a Pietro Aprile da Carona. I quan la situació del taller es feia difícil, només l'arribada des de Nàpols de Gian Giacomo da Brescia i Girolamo Santacroce va servir de revulsiu. De fet, dels ajudants actius a Barcelona, només Giovanni da Fiesole va continuar una carrera independent, tot i que poc brillant¹⁰¹. En definitiva, la participació dels tres ajudants es degué limitar a tasques relativament menors, de caire ornamental en la fusta i de talla de marbre per al rerecor —tanmateix, una feina delicada—, inclosos probablement els elements arquitectònics, sempre sota la direcció del mestre. Per a la talla de fusta, a més, Ordóñez es va refiar de dos col·laboradors madurs, bé i que de categoria molt diferent, novament Antoni Carbonell i el també citat Jean Mone. El primer va rebre per la seva participació poc més de 166 lliures. Els albarans permeten identificar la feina, quan especifiquen que a finals de 1518 Carbonell rebia cent lliures «en porata de la obra de las cruzas» (figura 5) i el mes d'agost següent encara «le quedan seis cruzas chicas de la obra del coro



Figura 5. Antoni Carbonell, coronament de mampara. Cor de la catedral de Barcelona.

93. No hi ha estudis sobre el cardenal Vic, però sí que es tenen notícies del seu germà Jeroni, ambaixador a Roma de Ferran II (1507) i constructor del palau familiar de València. Fou un bon client de Sebastiano dal Piombo, però també mantenia bones relacions amb els pintors Yáñez i Llanos i era el propietari del relleu del Baptisme de Crist d'aire sansovesc que es conserva al Museu de Belles Arts de València. Vegeu F. BENITO, «Sebastiano del Piombo y España», a *Sebastiano del Piombo y España*, catàleg d'exposició, Madrid, 1995, p. 41-79; F. BENITO (a cura de), *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, València, 1998; M. CARBONELL, «El Mediterráneo cercano: Juan Vich y Manrique (1530-1611) y algunos intercambios artísticos entre Valencia y Mallorca», a *El Mediterráneo y el Arte Español*, Actes del XI CEHA, València, 1998, p. 134-139. Quan encara era canonge de València, el futur cardenal participà en la contractació del retaule major de la catedral amb els Hernandos i fou impulsor de la nova església de La Murta. Vegeu L. ARCINIEGA: «Santa Maria de La Murta (Alzira): artífices, comitentes y la "damnatio memoriae" de D. Diego Vich», a *La Orden de San Jerónimo y sus monasterios*, Actas del Simposium, San Lorenzo del Escorial, 1999, p. 267-292.

94. L. CAMÓS, «Los mármoles del Trascoro de la catedral de Barcelona», *Barcelona. Divulgación Histórica*, VIII (1951), p. 249-251. El següent 2 d'octubre el capítol comissionava Benet Miquel per exigir la devolució del marbre (ACB, Notarial, vol. 860, f. 119). La procura és esmentada en el

recent article d'A. Bisceglia, però la seva font sembla que no és de primera mà, sinó la tesi inèdita de L. Migliaccio.

95. G. Campori, *Memorie...*, 1873, p. 343-344.

96. M. FULLANA, *Diccionario de l'art i dels oficis de la construcció*, Palma, 1995; C. ALSINA-G. FELIU-L.L. MARQUET, *Diccionari de mesures catalanes*, Barcelona, 1996.

97. C. RIPETTI, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milà, 1998, p. 351 s. Verbigràcia, el 14 de març de 1517 Miquel Àngel contractava 100 carretades de marbre per valor de 50 escuts d'or. També Domenico Fancelli adquiriria marbre en condicions similars.

98. A. DE CAPMANY, *Memorias Históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Barcelona, 1963 (1779-1792), vol. 2, p. 854; M. VAQUERO, «Mercaderes catalanes y valencianos en el Consulado de Roma», *Revista d'Història Medieval*, 9 (1998), p. 155-170.

99. La família Cornet millorà la posició social, no sols l'econòmica. De ciutadans honrats passaren a donzells i un nét d'Antic, Frederic Cornet i de Tamarit, fou advocat dels ducs de Cardona, inquisidor dels regnes de Múrcia i València, i bisbe d'Elna. Es pot resseguir la carrera d'Antic a través dels protocols dels notaris Miquel Sumes de l'AHBP i Francesc Jovells de la BC. Alguns testaments que permeten dissenyar-ne la genealogia foren redactats pel notari Antoni Anglès, també a l'AHBP. Per a la connec-

ció napolitana d'Antic pot servir el lliurament de diners a Marcello Caracciolo en permuta d'una lletra de canvi contra el sogre del napolità, Collantonio Caracciolo, a través de Berardo Salviati, un mercader resident a Nàpols (AHBP, Miquel Sumes, manual 1519; 1519, 2 d'abril). No és aquest l'únic Caracciolo documentat a Barcelona l'any 1519. També hem localitzat una procura que Fabio Caracciolo, al servei de Carles V, signava a favor dels seus germans Collantonio i Marcello (AHBP, Galceran Balaguer, manual 71; 1519, 6 de març).

100. J.M. AZCÁRATE, *Datos Histórico-Artísticos...*, 1982, doc. 180, p. 135.

101. La composició del taller carrares d'Ordóñez i la carrera dels integrants han interessat de manera insistent els estudiosos italians. Vegeu, per exemple, les aportacions de L. MIGLIACCIO, «Carrara e la Spagna...»; i F. ABBATE, «Gian Giacomo da Brescia, Pandolfo Fancelli e le presenze spagnole nella bottega di Bartolomé Ordóñez», tots dos a *Le vie del...*, 1992, p. 101-137 i 138-147. A més, L. MIGLIACCIO, «Alcune opere...», 1991. També, R.P. NOVELLO, «Appunti sulla scultura del primo Cinquecento nella provincia di La Spezia», a *Le vie del marmo. Atti della giornata di studio (Pietrasanta, 1992)*, Florència, 1994, p. 77-82. Sobre Girolamo Santacroce i Giovanni da Nola són imprescindibles els treballs de Ricardo Naldi, tota la bibliografia del qual es troba recollida a R. NALDI, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Nàpols, 1997. El més recent estat de la qüestió sobre Domenico Gare, a C. RAPETTI, *Storie di marmo...*, 1998.

102. El mes d'octubre de 1523 el rellotger Andreu Borgonyó cobrava sis lliures per la traça d'una reixa de ferro destinada al cor. El model es va fer a casa de l'ardiaca Despla (apèndix III).

103. Així ho anuncia al catàleg *Fiamminghi a Roma. 1508-1608*, Brussel·les-Roma, 1995, p. 432, n. 3, de l'edició en francès, que recull la bibliografia més important sobre l'escultor. També en el mateix catàleg la succinta biografia de Mone i la fitxa del sant Agustí de la tomba de Guillaume de Croy a Enghien, redactades per Robert Didier. Vegeu altres reculls bibliogràfics a A. BISCEGLIA, «Osservazioni...», 1998, p. 156, n. 41, i a R. BARTALINI, «Su Simone Mosca, Jean Mone e la tomba di Ferry Carondelet», *Prospettiva*, 71 (1993), p. 53-58.

104. J.M. MADURELL, «El pintor Pedro Nunyes y el retablo de San Eloy de los plateros de Barcelona», *Museu*, VI (Porto, 1950), p. 4-24. El retaule era obra del fuster Pere Torrent (1510-1513). L'any 1521 els argenters estipulaven un contracte amb l'imaginaire portuguès Diego Peris, però no se'n coneixen els detalls. Les pintures, sis de les quals es conserven al MNAC, són obra del també portuguès Pere Nunyes (1526-1529). El primer retaule fou substituït per un moble nou al segle XVIII. La identificació de Mone amb altres artistes de nom similar (Joan Petit, Peti Jean, etc.) s'ha de descartar definitivament.

de la Seo que le quedan por acabar» (i que va cobrar el febrer de 1520). Ja que a primera vista al cor no hi ha tantes crosses —sempre que vulguem anomenar així les volutes i els roleus calats dels extrems de les mampares més grans—, hem de reconèixer les del fuster en els coronaments dels plafons que determinen els passadissos d'accés al cadirat alt; en total, dotze taulers, que presenten al cim un agafador o passamà, calat amb decoració renaixentista —almenys en té la pretensió—, i de talla força banal, atribuïble a Carbonell.

Per altra part, ni els plafons ni els seus coronaments apareixen de forma explícita en els pagaments del capítol, de manera que estaven inclosos en el contracte d'Ordóñez. En resum, aquests dotze plafons són la major part de les setze «potències» menors que havia de fabricar l'escultor segons els pactes de l'any 1517, com ja va assenyalar J. Ainaud. Dues potències més són les mampares que tanquen el cadirat baix a la banda del rerecor, migpartides amb escenes narratives (Presentació de Maria als patriarques i Prendiment de Jesús) i escuts de la catedral emmarcats per *putti* i ornamentació vegetal. En manquen dues, que devien clausurar el cadirat baix a la banda de l'altar major i que hem de considerar extraviades o del tot perdudes. Que existien ho fan sospitar la fusta serrada de les mampares conservades, probablement per encaixar-hi l'actual reixa de ferro¹⁰², i la mancança d'elements que completin el programa iconogràfic, en particular els evangelistes Lluc i Marc. No és impossible que a la part superior mostressin escenes cristològiques (o de Noè o d'Isaac, ara de presència tan fugaç) si es volia mantenir un esquema de conjunt més o menys simètric. En canvi, la Virtut de l'Esperança, que també hi falta, podia haver estat aïllada, a un extrem de les mampares existents, com és el cas de la Temprança. Tot i no ser una obra rellevant, les potències menors que formen els passadissos estan decorades amb grotescos de bona qualitat, treballats en un relleu baixíssim, quasi un gravat, que delata l'empremta d'Ordóñez. I, malgrat tot, han estat negligides per la crítica, potser perquè no s'identificaven amb les «potències» menors. No cal dir que les quatre potències majors són les mampares de closa del cadirat alt, a la banda del presbiteri i a la del rerecor.

Pel que fa a Mone, estem a l'espera de l'estudi monogràfic de Nicole Dacos¹⁰³. Mentrestant, es pot recordar que l'escultor de Metz apareix per primer cop esmentat entre 1512 i 1513 en treballs perduts de la catedral d'Ais de Provença. No se'n tenen més notícies fins que el 22 de gener de 1516 contracta tres sants de fusta, quasi de mida natural, per al retaule dels argenters de l'església de la Mercè de Barcelona, en presència del pintor Joan de Borgonya, entre altres testimonis¹⁰⁴. L'última època data del 19 de juny de 1517. Tres mesos i mig més tard contractava les figures de l'Enterrament de Crist per a l'hospital, juntament amb Ordóñez, que potser mai no es varen

fabricar. Si els artistes s'havien conegut a Itàlia o a Barcelona és una incògnita, però totes dues hipòtesis són versemblants. De moment, sols es pot assegurar que el nom de Mone apareix registrat en la documentació de la seu entre el desembre de 1518 i l'abril de 1519, bé i que no signà el rebut final fins al 19 d'octubre següent, quan cobrà 150 lliures «per lo que havia fet en la obra de fusta», un nou argument per rebutjar la seva participació en el rerecor.

Hem de creure que sempre treballà a les ordres d'Ordóñez, l'autèntic responsable del disseny del conjunt, sens dubte de les inspirades solucions compositives (en el contracte s'esmenta una traça de l'obra de fusta, tot i que no en dóna més detalls) i, al nostre entendre, d'alguns retocs i acabats dels relleus del lorenès, al marge que els dos artistes compartissin, si més no en part, una mateixa cultura figurativa. Ja s'ha dit que Mone en treballà aproximadament una quarta part, sense que els documents en donin més informació. Només en una ocasió li paguen vuit ducats per les «crosses», potser per algun complement a les de Carbonell. Altres 36 ducats els cobrà a finals d'abril del 1519 per nòlits de marbre: l'havia anat a cercar a Carrara? El cas és que, acabada la feina, Mone s'instal·là a Anvers, on l'any 1521 es trobà amb Durer, que recorda el pas del primer per Itàlia; la seva producció posterior és prou coneguda i no ens hi podem entretenir.

Per raons estilístiques, però també per coherència amb la més plausible distribució de la feina, cal assignar a Mone la gran mampara que tanca el cor de l'Evangeli, devers el rerecor, i el plafó immediat. Aquesta era també l'opinió de M. E. Gómez-Moreno i, de fet, són les úniques escenes que no reproduceix en el seu llibre; també coincideix bàsicament amb el parer d'A. Bisceglia, encara que la italiana pràcticament ignora les escenes de la vida de Josep, llevat del Josep llençat al pou. El plafó més petit, amb el Prendiment de Crist (un dels relleus més gastats del conjunt), mai no ha generat dubtes i s'ha eliminat fa temps del catàleg d'Ordóñez. La mampara més gran mostra sant Joan Evangelista —com a mínim, retocat pel mestre—, a la part baixa; el Bes de Judes, al centre; i quatre escenes de la història de Josep, a la part superior (figura 6) i en els interiors dels roleus en forma de fulla d'acant, que dibuixen una mena de cap de crossa. Si a primera vista alguns d'aquests relleus poden semblar del castellà, un examen més atent proclama la paternitat del col·laborador. D'altra banda, el revers de la mampara palesa una mateixa mà (figura 7), menys atenta a la unitat compositiva i ornamental —menys fluida i menys audaç que en Ordóñez, avesada a un relleu més alt («més feixuc i estàtic» el defineix J. Garriga), diferent del peculiar *schacciato* del castellà. És el mateix tipus de composició i la mateixa tècnica, convencionals i escolars, que s'observen en treballs posteriors de Mone, com el retaule d'alabastre de sant Martí de l'església de



Figura 6.
Jean Mone, *Història de Josep*
(detall). Cor de la catedral de
Barcelona.



Figura 7.
Jean Mone, grotesc.
Cor de la catedral de Barcelona.



Figura 8.
Jean Mone, *Història de Josep* (detall). Cor de la catedral de Barcelona.

Figura 9.
Bartolomé Ordóñez, *Els elegits* (detall). Cor de la catedral de Barcelona.



Notre Dame a Hal, per citar-ne un exemple ben conegut.

Resumint, la talla dels roleus és menys volumètrica, les arquitectures dels fons no sempre s'ajusten a les lleis perspectives, les veneres hi apareixen més detallades, les figures perden definició anatòmica i adopten un cànon més curt (per exemple, els caps tendeixen a ser més grossos que els dels personatges d'Ordóñez), el drapejat dels vestits està resolt de manera més sumària (amb plecs més amples i menys atents a l'estructura corporal), ocasionalment apareixen detalls d'indumentària (per exemple, els barrets del Josep venut pels seus germans) de regust nòrdic que mai no es troben en l'obra del castellà, i en conjunt les superfícies es presenten més polides i acabades (figura 8). Amb tot, no és l'obra d'un mal escultor, sinó simplement la d'un artista inferior a Ordóñez. Per aquest motiu, algunes solucions adoptades per Mone només són comprensibles si es considera la supervisió del mestre. Alguns rostres, sobretot els de relleu més baix, freqüen el caràcter expressiu de les figures del castellà; un cert nombre de personatges (com ara el pare de Josep amb les cames encruades o el personatge que s'aguanta el cap amb la mà esquerra al fons de l'escena de la Túnica tacada de sang, que transcriuen les dues postures més vistoses del pretor del rerecor) i fins i tot algunes invencions compositives (Josep llençat al pou, per exemple) no s'entenen sense l'existència d'una traça i, encara, de la puntual intervenció del mestre.

A diferència del rerecor, on Ordóñez exposa amb actitud més aviat serena i reverent les virtuts martirials d'Eulàlia, en els seus relleus de fusta la història —no una crònica genèrica, sinó la de la Salvació— esdevé un drama, el de la Passió de Crist, que s'emmiralla més pausadament en els prototipus de l'Antic Testament i en les Virtuts. El que s'hi narra, com ha accentuat F. Marías, són episodis reals, físicament viscuts pels seus protagonistes, no simples i inertes icones devocionals, de manera que els actors deixen de ser imatges per convertir-se en personatges concrets. I la narració, hi hem d'afegir, s'expressa aquí mitjançant la materialitat corpòria —que supera els límits del baix relleu o té continuïtat en la vista dorsal dels roleus calats—, la riquesa gestual i una personal i intensa traducció dels *affetti*, la variada dialèctica entre acció i quietud, l'amplíssima gamma de registres emocionals —entre el pietós recolliment dels elegits (figura 9) i la desesperada consternació dels condemnats, entre la paternal inquietud dels pares del jove Samsó i el col·lapse de Maria davant del Fill que puja al Calvari—, una concepció monumental —i, a vegades, heroica— de l'anatomia humana que no exclou l'elegància ni la fragilitat —com en l'escena dedicada a Noè— (figura 10). Sumem-hi, també, l'hàbil disseny dels esquemes compositius, sempre ajustats al *tempo* narratiu, des del frenètic amun-



Figura 10.
Bartolomé Ordóñez, *Història de Noè* (detall). Cor de la catedral de Barcelona.

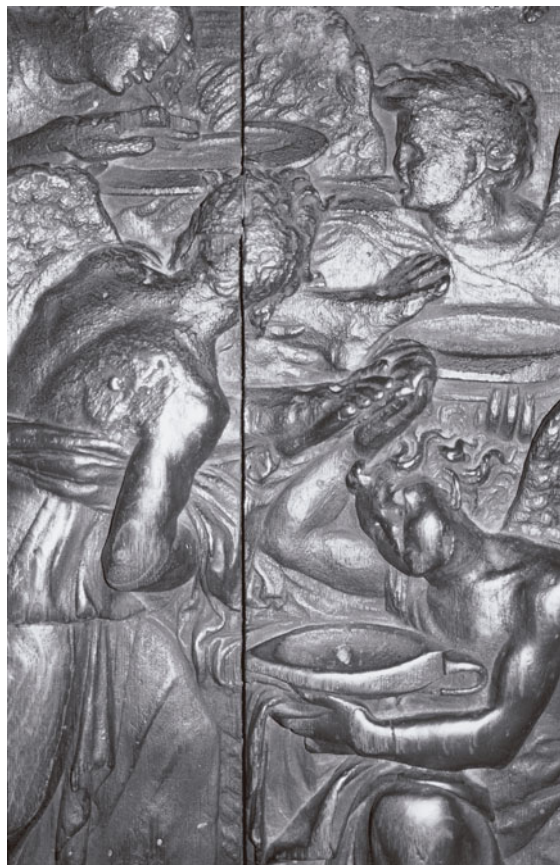


Figura 11.
Bartolomé Ordóñez, *Enterrament de Crist* (detall). Cor de la catedral de Barcelona.



Figura 12.
Bartolomé Ordóñez, *Alliberament dels Justos* (detall). Cor de la catedral de Barcelona.

105. F.P. VERRIE, «Miguel Àngel en Barcelona», *Vox* (Barcelona), 11 de març de 1952, p. 18.

106. Vegeu, per exemple, R. QUEDNAU, «Aspects of Raphael's "última manera" in the light of the Sala di Costantino», a *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma, 1986, p. 245-257.

107. Presentà els seus arguments en una comunicació («La obra de Bartolomé Ordóñez en la Catedral de Barcelona, 1517-1520») al col·loqui *L'expansió del Renaixement a Catalunya*, celebrat a Girona del 5 al 8 de novembre de 1987, però els desenvolupa en un estudi inèdit del qual ens lliurà una còpia, detall que li agraïm profundament. Potser alguna de les seves conclusions —només pel

tegment dels àngels en l'escena de l'Enterrament (d'una sol·lícita energia envers un cos mort) (figura 11) fins a la més horitzontal escena del Camí al Calvari (per confrontar Mare i Fill, com reblen els *contrapposti* sinuosos de les dues figures), passant per les diagonals que dibuixen el Ressuscitat quan baixa als inferns (figura 12) o les figures de Maria i Jesús en la Presentació dels Patriarques.

És lògic que les fonts d'inspiració —mai mimètiques, mai transcrites de forma servil— es trobin sobretot en la dramaturgia donatelliana, com ja havia notat H. E. Wethey i després ha explicat J. Garriga, qui també recorda la fèrtil aplicació de l'atmosfèric *schiacciato* i de l'expressiu *non finito* del florentí. Hauríem de concretar, potser, que es parla sobretot del Donatello de Pàdua, de les trones de S. Lorenzo, de l'Assumpció de la tomba napolitana del cardenal Brancacci. Més genèrica ens sembla la influència de Ghiberti —en particular, el de la primera porta del Baptisteri florentí—, que rastrejaren O. Morisani i G. Weise (aquest

últim, també, en els sepulcres reials de Granada). A més, és prou sabut, s'evoca Miquel Àngel: en el Noè, «unthinkable» sense el precedent de la Sixtina, com escrivia Wethey, i potser un homenatge a l'italià en forma de retrat, com pensava F. P. Verrié¹⁰⁵; en les Virtuts, i pel que fa a la Caritat, més que el record de la Sibila Líbica que hi notava M. Gómez-Moreno, hi hem de veure potser una commemoració de l'Eva del Pecat Original, del mateix conjunt, mentre que un dels nens evoca la Verge de l'Escala, un tema ja present en el relleu Caracciolo di Vico; en el sant Mateu, un altre eco dels Profetes i Sibil·les de Miquel Àngel; en l'Enterrament de Crist, ja que de la Pietat del Vaticà deriva el motiu del braç flàccid del protagonista amb la mà de l'àngel sota la seva aixella, sostenint el cos amb el sudari.

No s'exclouen altres préstecs, però la presència de Rafael, si més no a l'obra barcelonina, no és tan immediata com reclamen alguns historiadors, tal volta per una diferència de temperaments; global-



Figura 13.
Bartolomé Ordóñez, *Alliberament dels Justos* (detall). Cor de la catedral de Barcelona.

ment, la *grazia* de Rafael no sembla gaire compatible amb l'esperit més impetuós d'Ordóñez (figura 13). Amb tot, A. Bisceglia, seguint les petjades d'altres autors, li suposa una «consuetudine col cantiere raffaellesco». Alguna cosa hi pot haver de veritat, perquè el Sacrifici d'Isaac recorda la versió de la volta de la Stanza d'Heliodor —no necessàriament les Logge, però— i una figura del Descens als Inferns és idèntica, com ha descobert la mateixa Bisceglia, a la d'un dibuix preparatori per a la batalla de Ponte Milvio, atribuït al taller de Rafael i conservat al Louvre. Tanmateix, la primera escena també es pot explicar a partir de les primeres versions quatrecentistes del tema, mentre que les altres dues figures esmentades no estan necessàriament relacionades, ja que semblen derivar totes dues d'un mateix model clàssic, una figura de la columna Trajana¹⁰⁶. Més clara és la vinculació d'Ordóñez amb l'arquitectura de Rafael —i de Giuliano da Sangallo—, problema del qual s'ha ocupat a fons Juan José Lahuerta¹⁰⁷.

La multiplicitat de fonts d'inspiració és una constant en el burgalès i ja s'havia manifestat en l'obra napolitana. L'exemple més evident és el relleu central de l'altar Caracciolo, a pesar que la crítica italiana insisteix a limitar-ne la invenció: el model d'Ordóñez, es repeteix, només pot estar inspirat en l'Adoració dels Reis de Cesare da Sesto del napolità museu de Capodimonte. Ara bé, recents estudis sobre l'artista llombard no permeten sostenir la cronologia endarrerida de la pintura que permetia argumentar la influència sobre Ordóñez¹⁰⁸. D'altra banda, ningú no ha fet cas de G. Weise, que ja havia descobert que la figura del noi que es calça, situada a l'angle inferior esquerre, deriva directament d'un idèntic personatge pintat per Ghirlandaio en el fresc del Baptisme de Crist de S. Maria Novella —i inspirat en el famós «Arrotino», és a dir, un hel·lenístic esclau escita amb un ganivet, dels Uffizi—¹⁰⁹. El mateix historiador descobria precedents florentins del Quatrecentes i una vaga referència a Miquel Àngel en el noi que

que fa al rerecor— s'hauran de revisar amb la publicació de la nova documentació. La relació d'Ordóñez amb Rafael pintor fou detectada per F. Bologna, problema al qual dedicà diverses conferències (una de les quals va ser impartida a Barcelona el 17 de febrer del 1987, a l'Escola Superior Tècnica d'Arquitectura) i l'article «Un'aggiunta a Pedro Machuca, l'iconografia di "Gesù bambino porta-croce" e la tomba Bonifacio di Bartolomé Ordóñez a Napoli», *Prospettiva*, 53-56 (1988-1989), p. 353-361.

108. M. CARMINATI, *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milà-Roma, 1994, p. 196-200.

109. G. WEISE, *Studi sulla scultura...*, p. 95.

gira les espatlles, tancant la composició per la dreta. El grup central, això no es discuteix, es basa en l'Adoració dels Reis de Leonardo, que Ordóñez degué estudiar directament; i no sols aquesta obra, ja que el grup de cavalls del fons no recorda tant la pintura conservada a Florència —la font que sempre s'ha citat— com un conegut dibuix de Leonardo, el «Quos Ego» de Windsor Castle —que, per la seva banda, adapta un motiu d'un sarcòfag de nereides del Vaticà—. Encara, la postura del Nen, que a primera vista ens remet a Rafael, no és sinó l'adaptació d'una invenció leonardesca, com palesen la Madonna Yarnwinder i alguns dibuixos del florentí. En canvi, els trompeters del rerefons, a l'esquerre, hi posen la nota arqueològica.

La cultura clàssica del castellà, però, ha interessat menys. Tot i així, sabem per F. Marías que solia usar un cànon de vuit caps, a l'antiga, i per J. Garriga que un *putto* nu d'una mampara interior del cor (del costat de l'Epístola, immediata al rerecor) és una citació del lisipià Eros que tensa l'arc. Una recerca pacient descobriria altres exemples en els mateixos relleus del cor. El Samsó lluitant amb el lleó sembla derivar d'una lluita d'Hèrcules amb el lleó de Nemea, com el d'un relleu de la romana Villa Medici, conegut a inicis del Cinccents a Roma —es dedueix del Codex Coburgensis—, el mateix o un similar que interessà a Mantegna¹¹⁰. Alguns dels rèprobes es poden considerar una versió lliure del relleu d'un sarcòfag amb una lluita de gegants conservat al Vaticà, usat de basament a la més famosa Cleopatra¹¹¹. També apareix la citació literal, o quasi: la figura dempeus de l'Alliberament dels Justos (figura 14) reproduïx un personatge del sarcòfag de les Amazones del Belvedere (abans, però, a Villa Giulia), molt copiat al Renaixement¹¹². I els motius ornamentals de la raïmera amb els brots entrellaçats, justificats per la iconografia, ja que apareixen al revers de l'escena de Noè (figura 15), també recorden relleus clàssics, com els del mausoleu de Constantí al Vaticà, per exemple¹¹³. L'evocació clàssica també és evident en els grotescos, que en conjunt tenen una mateixa font, la decoració de la Domus Aurea, sobretot els més estiliformes i esvelts —per exemple, els de les mampares enfront del presbiteri—, que a més integren figuració humana i resulten ser el més dinàmics¹¹⁴.

Ja hem dit, però, que el procediment d'Ordóñez no és imitatiu, sinó que integra suggeriments d'origen molt divers en un llenguatge idiosincràtic, lluny de l'eclecticisme que algú hi ha vist, per bé que la varietat de recursos potser explica —encara que, al nostre entendre, no justifica— que hagi estat qualificat d'anticlàssic. Els detalls inacabats o enllestits amb urgència, els canvis d'escala entre figures pròximes, la potència emotiva dels cossos —ja sia alliberada, ja sia reprimida—, la seqüència no sempre canònica dels ordres (i també, si vol, superposant-los correctament), delaten un temperament



Figura 14.
Bartolomé Ordóñez, *Alliberament dels Justos* (detall). Cor de la catedral de Barcelona.

creatiu i original, però no necessàriament definible en termes de manierisme o, encara menys, d'un goticisme hispànic residual.

El rerecor de marbre

La reconstrucció del primitiu projecte del rerecor esdevé una tasca arriscada, perquè no coneixem els dibuixos, ni tampoc el contracte ens obsequia amb una descripció detallada. De traces d'Ordóñez n'hi havia dues o tres, almenys: la que havia lliurat al capítol abans del contracte, que representava la meitat del projecte; la que prometia fer després de signar els pactes, en una paret o sobre un pergamí,

110. PH. BOBER-R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, Londres, 1986, figura 136, p. 171-172.

111. F. HASKELL-N. PENNY, *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Madrid, 1990 (1981), figura 96, p. 203-206; G. KOCH-H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, Múnic, 1982, il. 163.

112. PH. BOBER-R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists...*, 1986, p. 175-177. Una figura molt similar apareix també en un sarcòfag bàquic de la Glyptothek de Múnic, que a vegades s'ha adduït com a font d'inspiració de Jacopo Sansovino. Vegeu D. GALLO (a cura de), *Jacopo Sansovino. Il Bacco e la sua fortuna*, Florència, 1986, p. 34.

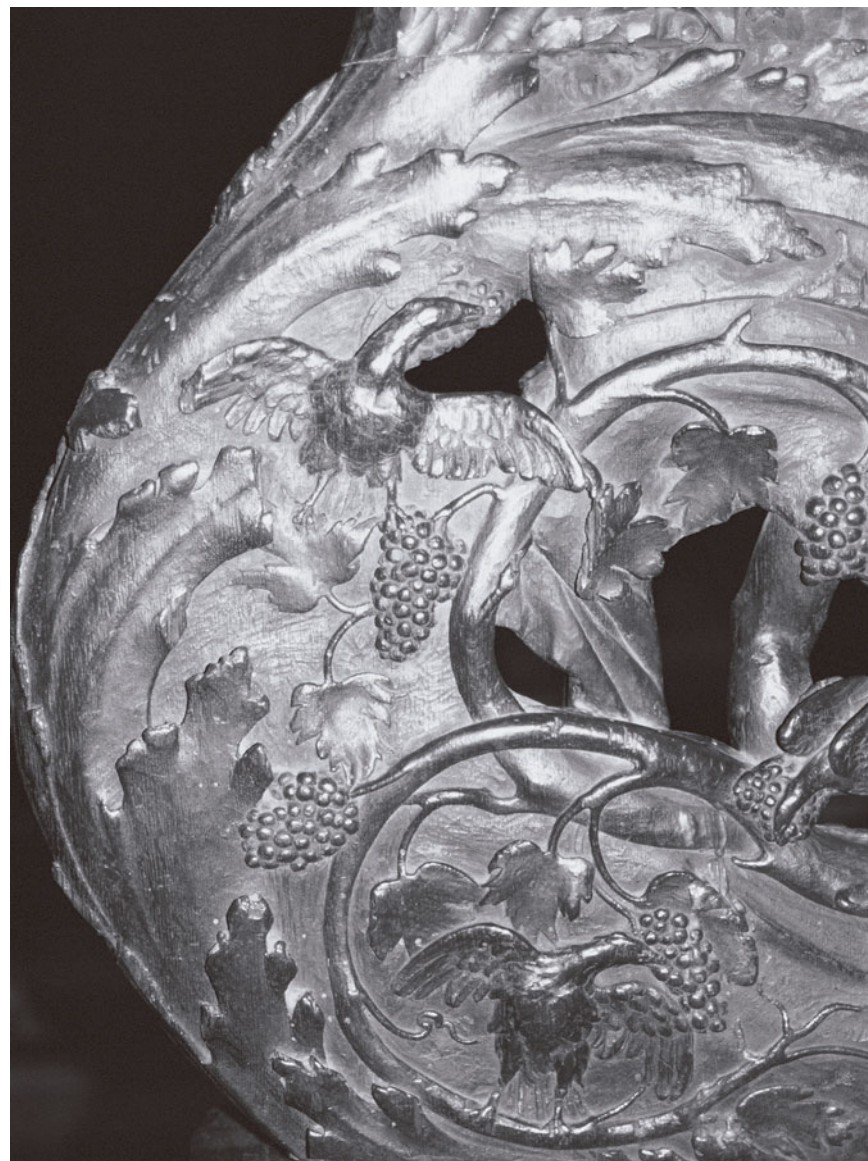


Figura 15.
Bartolomé Ordóñez, *Història de Noè* (detall del revers). Cor de la catedral de Barcelona.

113. G. KOCH-H. SICHTERMANN, *Römische...*, 1982, il. 598.

114. N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres-Leiden, 1969. Encara que estudia repertoris tardans, vegeu també PH. MOREL, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, París, 1997.

115. Sens dubte, aquest Diego López és el mateix que signà el primer de maig del 1519 com a testimoni de les capitulacions del sepulcre dels reis Felip i Joana, entre Ordóñez i Antonio de Fonseca: «Diego López, stante en la corte». Vegeu J.M. MADURELL, «Bartolomé Ordóñez...», 1948, p. 368.

com a garantia per al futur i la certificació dels pactes; i la que el mes de febrer de 1520 enviava des de Nàpols «per la obra del cor», a través de Diego López (apèndix I)¹¹⁵. Aquesta és la que va restar vigent durant un temps, després de la mort del castellà. En canvi, el contracte proporciona dues indicacions precises: primerament, l'escultor havia de fer «lo enfront del cor e portalada» i, per tant, es pensava substituir —no es diu com, però— la primitiva porta, que com s'ha dit devia tenir la mateixa forma que l'arc deprimat subsistent, amb els brancals serrats, sota la tribuna; a més, les quatre estàtues de sants (canviant de sobte Pacià per Eulàlia) s'havien d'allotjar «en los dos biaxos que són en lo front de dit cor», frase enigmàtica que no es pot negligir com s'ha fet fins ara.

Per entendre el projecte original cal considerar altres problemes. Per començar, la desaparició de dues cadires per banda a inicis del segle XVII (*in situ* encara es pot observar llur ubicació primitiva, gràcies a dues clivelles) i la consegüent reculada del rerecor. Lligada amb aquesta qüestió n'hi ha una altra, això és, la voluntat de mantenir la tribuna amb les corresponents escales. De fet, mai no es va debatre la qüestió, sens dubte perquè es considerava que era un element estructural del cor. Com hem dit, un rerecor amb tribuna o *jubé* és més habitual a França i als Països Baixos, mentre que la tradició hispana del *trascoro* no sol integrar aquell element superposat. En resum, les dues cadires perdudes ocupaven l'espai ara reservat a les escales siscentistes (una de les quals és convertida en magatzem, però), de manera que el rerecor provisional i el del projecte d'Ordóñez sobresortien de l'alineament definit pels pilars de la nau devers un metre i mig. La regressió de tot el conjunt devia tenir una justificació preponderant, l'estalviadora i precipitada (no per la rapidesa, havien passat cent anys) reducció del projecte d'Ordóñez, encara que potser hi havia altres motius (per exemple, els problemes estructurals del cimbori).

Quant als «biaxos», s'han de recordar dues coses. Primer de tot, que en català *biaix* sempre indica un element tallat o disposat obliquament. Després, que l'amplada del rerecor d'Ordóñez devia ser menor que l'actual, si la idea era lligar-lo de forma lògica amb els murs de tanca del cor gòtic. En efecte, aquests murs corren per darrere dels pilars, fins al punt que algunes de les figures esculpides per Jordi de Déu són pràcticament invisibles; és clar que la posició de la paret és la més raonable si no es volia que el cadirat de Sanglada fos interromput pels pilars. El cas és que si el frontis del rerecor era més estret i estava avançat respecte als pilars, els biaixos estan més que justificats, com a enllaços amb els pilars i, indirectament, amb els murs gòtics. A més, es corresponen a la forma igualment esbiaixada dels racons del cadirat, a la banda de la capçalera, i a les dues mampares de pedra de l'època del bisbe Garcia que serveixen de cloenda als extrems del cor a la banda del presbiteri. Tàcitament, els dos trams en diagonal d'Ordóñez tenien una altra funció, la de contenir les quatre escultures de sants, que ara troben difícil cabuda en les encongides fornícules siscentistes.

Aquests pressupòsits s'han de completar amb un eloqüent i inèdit document, l'inventari del marbre que Ordóñez havia enllestit abans de marxar a Carrara, datat el 15 d'octubre de 1519 (apèndix II). Així, sabem que Ordóñez havia acabat vuit columnes —en realitat, semicolumnes adossades—, els dos fragments de pedestal —«de la obra del cantó fins endret del quadro»—, vuit blocs de cornisa —de quatre dels quals se'ns assegura que eren d'ordre dòric—, quatre peces de «festons» —és a



Figura 16.
Bartolomé Ordóñez, *Santa Eulàlia en el martiri del foc* (detall).
Rerecor de la catedral de Barcelona.



Figura 17.
Bartolomé Ordóñez, *Santa Eulàlia davant del pretor* (detall).
Rerecor de la catedral de Barcelona.

116. El tal Pedro Arnanadis, mestre de cases, ha de ser el Pedro Hernández García, imaginari, que va morir l'any 1520 a la casa Gralla, del qual ja hem parlat. De via ser home de confiança de l'arquitecta Desplà.

dir, garlandes per compondre el coronament—, dos canelobres —o «candeleros», també per al coronament—, els dos relleus i les dues escultures que encara es conserven i «dos minyons o letons que venen entre los festons damunt dita obra, acabats», que podem identificar amb els dos *putti* sostenint l'escut de la catedral col·locats sobre la porta —i que sempre han passat desapercebuts—. La llista, que fa servir el correcte vocabulari de l'arquitectura clàssica (encara que catalanitzat: «peudestal», «alquitravo», «cornizes», etc.), no està exempta de nous enigmes, sobretot si la confrontem amb l'obra existent. Per exemple, els canelobres i els festons o garlandes han desaparegut, mentre que de les vuit columnes només se'n varen aprofitar quatre, dues a cada costat (les exteriors al costat de l'Evangeli, les interiors a l'altra banda), que es poden identificar per un delicat treball de relleu, sense trepà, a diferència de la resta. Són descrites a l'inventari com «les quatre ab fullatges», perquè el terç inferior està

decorat amb motius vegetals (i animals, també), tot i que els dos terços superiors presenten estries. Les altres quatre columnes, desaparegudes, eren acanalades, és a dir, amb tot el fust estriat (com les de la capella Caracciolo di Vico?), i corresponen als quatre fragments d'entaulament d'un ordre indefinit, però probablement dòric. Per les dimensions del conjunt, no té gaire sentit imaginar-se dos ordres diferents (un de major i un de menor o dos de superposats), sinó un sol ordre, amb columnes de diferent fust per emmarcar relleus i escultures, respectivament. Notem que el pedestal acabat anava del cantó «fins endret del quadro», assenyalant una composició anàlega a l'actual. En canvi, les escultures reclamen una altra disposició, si més no, un altre tipus de fornícula. El problema es complica quan descobrim que el 24 d'octubre de 1519 mestre Pedro Hernández visurà «la obra de marbre del cor per veure si era la quarta part de la obra quan se'n partí lo mestre per a Carrara»¹¹⁶. Però la quar-



Figura 18.
Bartolomé Ordóñez, *Santa Eulàlia en el martiri del foc* (detall).
Rerecor de la catedral de Barcelona.

ta part, de què? De tot el que estava fet és impossible, perquè les escultures acabades eren dues, d'un total de quatre de contractades. En canvi, és impossible saber el nombre de relleus que Ordóñez havia de cisellar, encara que sis o més eren difícils d'encabir, tret que es pensi en un rerecor de dos cossos o en la possibilitat de combinar relleus de formats diferents (més grans i més petits, quadrats i circulars, etc.). Per altra part, trenta-dues columnes pressuposarien un conjunt fenomenal, que sols en part es podria justificar pel preu, 4.000 ducats, i sobretot els vuit anys de feina concertats.

Segons J. J. Lahuerta, que no coneixia la documentació ara presentada, el més plausible model d'Ordóñez és el projecte de Bramante per a la Casa Santa de la basílica de Loreto. Es pot admetre pel que fa a la idea de conjunt, a l'existència d'un basament (potser polícrom, més «romà» i més baix que l'actual), al tipus de porta allindanada, al fust acanalat d'algunes columnes. Que el basament devia

ser més baix s'intueix del punt de vista dels relleus, baix en qualsevol cas, però no tant com el que ara acusen, i de la il·lògica ubicació del pedestal de l'ordre a l'altura de la vista. En canvi, no és segur que les escultures dels biaixos es volguessin superposades, com a Loreto, deixant de banda que Ordóñez plantejava un altre coronament (enlloc apareixen citats els balustres), amb els «festons» i els «candeleros» perduts. Les diferències, si és que el model era el bramantesc, també responen a la diversitat de funcions, un monumental reliquiari tridimensional en el cas de Loreto enfront del mur de tancament d'un cor, més avingut a la tradició del *trascoro*.

Del que es conserva s'han lloat especialment els dos relleus dedicats a santa Eulàlia, una màrtir oronyesca d'edat més avançada que l'exigida per l'hagiografia, dotze anys. La tècnica, d'una gran delicadesa, és un característic baix relleu, un mòrbid *schacciato*, del que puntualment ressalta el detall anatòmic o una figura sencera o, usant la lírica metàfora de H. E. Wethey, una ona que trenca, interromp, l'extensa ondulació del mar. L'escultor es creix amb la dificultat del marbre, desplegant detalls de virtuós (com la poc freqüent reproducció del foc, d'insòlites flamarades), que tanmateix poden acompanyar solucions ingènues (com ara la posició dels peus lligats de la santa en la mateixa escena), i es complau amb els jocs de contrastos, tant els expressius com els texturals. A més —cosa habitual del castellà—, la força plàstica dels protagonistes (aïllats en un espai neutre i despulat, sense paisatge, sense architectures) i el concepte èpic de la narració no exclouen el gest elegant (per exemple, en els dos actors principals d'Eulàlia davant del pretor) ni el tractament minuciós dels detalls (com els delicats cabells de la santa: en un cas, recollits, inspirats en models antics; solts, intactes malgrat les flames, en l'altra escena).

Segons J. Garriga, en el treball de marbre és més evident la suggestió pels tipus de Miquel Àngel, en el botxí que atia el foc i en el personatge assegut al fons en l'escena del Martiri del foc, o en el «pensieroso» pretor de l'altre relleu. En efecte, el botxí esmentat (figura 16) és una personal interpretació del sant Mateu de l'Accademia de Florència, i el penserós magistrat (figura 17) ens porta de nou a la Sixtina —al Jeremies per l'actitud, a la Sibila Eritrea per la posició de les cames—, mentre que les màscares dels elms dels soldats tenen un evident aire miquelangelesc. Altres suggestions són clàssiques. A l'escena del pretor, la figura de l'espectador situat en primer terme que creua les mans damunt l'esquena recorda les nombroses figures de presoners de relleus clàssics, reinterpretats magistralment per Miquel Àngel a l'Esclau rebel del Louvre. A la mateixa escena, els personatges del fons estan disposats a la manera d'un relleu antic —hi destaca un sacerdot *velatus*—, mentre que al Martiri del foc, el soldat de primer terme (figura 18) pràcticament calca una figura de la columna

Figura 19.
Bartolomé Ordóñez, grotesc.
Rerecor de la catedral de
Barcelona.



117. G. KOCH-H. SISCHTERMANN, *Römische...*, 1982, il. 216.

118. És segur que es va construir una tribuna de fusta per allotjar la capella de l'emperador. Vegeu E. ROS-FÀBREGAS, «Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona», *Early Music*, XXIII (1995), p. 375-391.

119. ACB, Notarial, vol. 862, Joan Vilana, 1524-1525, f. 55; 1524, 18 d'abril.

120. L. MIGLIACCIO, «Alcune opere...», 1991.

Trajana, freqüent en sarcòfags romans i de llarga tradició en l'art quatrecentista florentí (Ghiberti, Pollaiuolo, etc.). Si la santa que declama al pretor està a mig camí entre la Judit de la Sixtina i qualche model clàssic, a la manera de la Juno Cesi del museu Capitolí de Roma —encara que aquesta a l'època no conservava els braços—, quan pateix el martiri evoca una figura de noi molt similar del sarcòfag de Prometeu del Museo Nazionale de Nàpols (el cos rígid i de vista quasi frontal, els braços paral·lels i units al cos, el cap lleugerament caigut)¹¹⁷. I els exquisits grotescos del pedestal (els dos fragments que cita l'inventari, més el pedestal d'una columna) (figura 19) recorden treballs similars d'Andrea Sansovino (al monument Basso della Rovere, posem per cas), però encara més models clàssics (per exemple, un relleu del temple de Venus Genetrix de Villa Albani). En canvi, el gosset als peus del pretor té precedents florentins, de Gentile da Fabriano a Maso Finiguerra, només per citar-ne exemples prou coneguts.

Les imatges de sant Sever i santa Eulàlia són més convencionals, però res no fa pensar que no siguin autògrafes, i més si tenim en compte els problemes del taller d'Ordóñez per resoldre l'escultura figurativa. Tenen una gran dignitat, tot i que resulten més fredes o inexpressives que el treball en relleu; més activa la santa per la manera de creuar el braç sobre el cos i l'execució més desimbolta del drapejat i també més atractívola pel que fa als trets facials (figura 20). Tanmateix, la factura de la vestimenta del sant i de la tela que sosté amb les dues mans, túrgida i flonja, però sense amagar l'anatomia, és idèntica a la de la santa i

implica una mateixa mà. Això no exclou que pugui amagar retocs d'ajudants o posteriors, en particular al rostre, massa perfilat per ser d'Ordóñez. Per desgràcia, tampoc no llueixen, enquibides en fornícules distants de l'esperit d'Ordóñez. Per últim, afegim al catàleg del castellà els dos *putti* del coronament, sostenint l'escut amb la Creu titular de la catedral, possiblement retocats al segle XVII (figura 21). De rostre afavorit i disposats en *contrapposto*, creuen un cop més el braç sobre el cos, evocant el mestratge de Miquel Àngel i acusant la qualitat d'aquell «schultore spagnuolo» que Raffaello da Montelupo anomenava «Ordonio, valentissimo».

Després d'Ordóñez

Quan Carles V visità la catedral, va contemplar un cor molt similar a l'actual. El rerecor, en canvi, no existia. Entrant a la seu, el primer que es veia era l'envà que sostenia la tribuna, una vista sens dubte poc encisadora. Potser, i ho consignem només com a suposició, els 280 ducats que la tresoreria del Toisó va pagar a Carbonell anaven destinats, almenys en part, a evitar precisament una imatge tan poc inspiradora. És clar que també hi estaven compreses les despeses per a algun tipus de cadafalc, ja sia per commemorar els cavallers difunts del Toisó, ja sia per celebrar el funeral de Maximilià (aparatós, ja que es va mantenir l'etiqueta borgonyona). No és impossible que Carbonell hagués fabricat una mena de falsa



Figura 20.
Bartolomé Ordóñez, *Santa Eulàlia* (detall). Rerecor de la catedral de Barcelona.



Figura 21.
Bartolomé Ordóñez, *Putto sostenint l'escut de la seu*. Rerecor de la catedral de Barcelona.

façana o qualque afegit efímer per solemnitzar les cerimònies presidides per l'emperador¹¹⁸. Paral·lelament, Joan de Borgonya executà les pintures dels escuts del Toisó, cobrats igualment dels tesorers de l'orde, no del capítol.

Hem vist que Ordóñez s'ocupava del rerecor de Carrara estant, ja que envià una traça i que, a la seva mort, el capítol tenia la intenció de seguir les obres, perquè va adquirir el marbre a Pere Serra. Aviat, però, el projecte es va paritzar, potser a causa de la mort de canonges molt vinculats al projecte (Desplà, Fiella), a la decisió d'emprendre altres fàbriques (recordem que el nou campanar es començà l'any 1526) i sens dubte també a la manca d'un mestre adequat, capaç

d'assumir una obra tan ambiciosa i tan «moderna». L'abril del 1524 el capítol tractava amb un anònim «homine florentino statuario»¹¹⁹. És probable que es tractés d'un dels col·laboradors del castellà que viatjaren a la Península el mateix any; en aquest cas, s'ha de pensar en Giovanni di Alessandro Rossi, perquè Pietro Aprile no era florentí. No coneixem el motiu de les converses, però si feien referència al rerecor no varen tenir transcendència¹²⁰. El cas és que l'any 1535, quan s'enterraven els marbres inutilitzats, els canonges donaven per tancat un dels capítols més captivants de la plàstica renaixentista i trencaven el pont (del mateix marbre, podríem dir) que durant un breu període havia unit el Principat amb Itàlia.

Apèndix I

N. B. L'ordenació d'aquest apèndix no és estrictament cronològica, sinó que manté la paginació dels llibres d'albarans (f. 2r-f. 3v, f. 17v), d'un suplement de la mateixa sèrie (f. 2r-3v) i d'un plec de documentació annexa (s.f.). Els documents no sempre estan datats: en els cas dels albarans, quan no hi consta la data, se sobreentén que coincideix amb la del document anterior; pel que fa a la documentació annexa, la datació coincideix amb la dels corresponents albarans. La transcripció és respectuosa amb la redacció original de Bartolomé Ordóñez.

ACB, Albarans de l'obra, 1518-19

[f. 2] Conozco yo Bartolome Ordonez que rezibo de bosotros Mosen Pere Rabaza y Geronimo Pascual sotsobrerros de la tabla de la Seo de la obra cinco libras y son en porata de la obra de la Seo, fecha de mi mano a veynte y nueve del mes de abril 1518, las quals cinco libras son por loger de la casa

Y mas e rezevido yo el dicho Bartolome Ordonez de bosotros los dichos sotsobrerros por la razon sobredicha cincuenta y cinco libras, estas son treinta y cinco de contantes y las veynte en la tabla de la cibdad de Barzelona, fecha de mi mano a los doze de maio de 1518

Y mas e rezevido nueve libras y media de bosotros los sobredichos obreros por razon sobredicha, las quals abeys pagado a Mosen Antoni Roca, los quals son por loger de la casa, fecha de mi mano a los veinte y uno de setiembre 1518

[f. 2v] Y mas rezebí para pagar el marmol a Mosen Calza de contantes de bosotros los sobredichos obreros treynta ducados de oro digo treynta y seis libras, hecho de mano propia a veynte y siete del mes de setiembre 1518

Y mas rezebi de bosotros susodichos veynte ducados digo veynte y quatro ls. de contantes con lo que abían pagado a los hatos y letras fueron para en serbizio de los marmoles, las quals fueron dos ls. y seze sueldos, fecha de mi mano a los XXX del mes de octubre del año 1518

Y más rezebi de bostro los sobredichos obreros veynte y dos ducados de oro contantes digo vente y seis ls. y ocho sueldos, fecha de mi mano a veinte y uno de nobiembre 1518

Y mas por mi a mastre Ju° Monet quinze ds. digo diez y ocho libras y esto en porrata de la obra haze para e la Seo, fecha de mi propia mano a los siete de deziembre 1518

[f.3] Y mas rezebi de los sobredichos senyores obreros quarenta libras y ocho sueldos digo XL ls. VIII sueldos deste modo doze ds. de contantes y veynte y seys ls. en la tabla, fecha de mi mano a los diez y siete de deziembre del año 1518

Y mas otorgo que por mi abeys dado Antoni Carbonel cien libras en dibersas partidas las quals rezibo a mi cuenta en porata de la obra de las crozas, fecha la sobredicha gornada

Y mas otorgo aber rezevido de bosotros los sobredichos

señors obreros veynte y siete ducados y medio que son treynta y tres libras, fecha de mi mano a los treynta denero 1519

Y mas por mi abeys dado a Peti Juan Monet para en porrata de la obra de la Seo, digo que a de hazer de las crozas ocho ducatos, nueve libras y dos sueldos, fecha de mi mano la presente jornada

Y mas por una poliza mia al sobredicho Peti Ju° Monet quatro ds. de oro a veynte y tres de deziembre del año 1518, fecha de mi mano dia y año sobredicho

[f.3v] Mas por mi distes a Ju° Monet diez ducados de oro a VI dias del mes de marzo en porrata de la obra que haze para e la Seo, fecha de mi mano el presente dia del año 1519

Rezebi de los sobredichos senyors obreros 31 ducados digo treinta y un ducados que son treinta y siete ls. y quatro sueldos, fecha de mi mano a los veynte y ocho de marzo, estos dineros en dibersas partidas 1519

Mas por mi distes a Ju° Monet en dos partidas onze ducados a veynte y a zinco de abril en porata de la obra haze para e la Seo, fecha de mi mano el presente dia del año 1519, que son dichos onze ducados treze libras y quatro sueldos

Y mas rezebi en todo el mes de abril en tres partidas veynte quatro ducados digo veynte y quatro ducados que son veynte y ocho libras y seze sos., fecha de mano propia el dia al ultimo dia de abril del año 1519

Y mas el dicho dia rezebi para pagar los nolitos de los marmoles a Ju° Moni treinta y seis ducados digo quarenta y tres libras y quatro sueldos, so es en la tabla de la cibdad treinta libras, la resta de contantes, hecha de mi mano dicho dia y año

[f.17v] Yo Antich Cornet ciutada de Barcelona dich hav(er) rebut en taula de la ciutat de Barcelona de vosaltres Mn. Pere Rabassa e Geroni Pasqual sotsobrerros de la taula de la hobra de la Seu de Barc. sinquanta dues ls. quatre sous, dich 52 ll. 4 s. per XXXXIII ducats y mig dor, Salvador Billi de Napolls per una comissio ne ha fet dar a Lucha a Marcho de Carrara per los marbres que proveyren per a la hobra del Cor de la Seu de Barc. e perque es veritat vos ne fas los pnt. albera de ma mia a XXX d'abril 1518

Yo dit Antich Cornet he rebut a la t(aul)a de la Ct. de Barc. de vossaltres demunt dits sotshobrerros Mn. Pere Rabassa e Geroni Pasqual trenta huna liura sis s. tres, dich XXXI ls. 6 s. 3 d., y son per XXX ducats corrents moneda de Nap(ols), Salvador Billi de Nap° per ma comissio ne ha fet dar per la compra dels marbres que proveyren per a la hobra del cor de la Seu de Barc., de ma mia a XXI de agost 1518

Yo dit Antich Cornet he rebut a la taula de la Ct. de Barc. de vossaltres demunt dits sotshobrerros Mn. Pere Rabassa e Mn. Geroni Pasqual dossenat settanta sis lls. dotze s., dich CCLXXVI ls. XII s., y son per CCXXX ducats e mig dor, Salvador Villi de Napo(ls) per ma comissio ne dona a Napo(ls) a Pedro de Madrit que es lo compliment de tressents ducats dor per la compra dels marbres que proveyren per a la hobra del cor de la Seu de Barc. E mes trenta sis ls. dich XXXVI ls. per XXX ds. dor que Joanni e Martino Bernardini de Lucha ne han paguat a Marcho de Carrara

per hun altre carrech de marbres deuen tremetre que preveyen per a la dita hobra del cor de la Seu de Barc., e perque es veritat fas lo pnt. albera de ma mia a Barc. a X de set. 1518

Esta en berdad que por mi Bartelome Ordonez mastro del obra del cor de la Seo abeis dado las sobredichas cantidades a Mosen Antique Cornet, hecha de mano propia el postrero de abril del año 1519

ACB, Albarans de l'obra, 1519-21 (Apèndix)

[f.2] A seys de junio de 1519 rezebi de los senyors obreros m^o Geroni Pascual y Bizent Sors en dibersas partidas hasta en suma de treinta y dos ducados que son XXXVIII ls. VIII s., fecha de mi mano dicho dia y año

Yo Antich Cornet ciutada de Barc. atorch haver rebut en la taula de la ciutat de vossaltres mos. Geroni Pasquall e mos. Vicens Sors sotsobres de la Seu de Barc. quaranta duas ls. sis s. dich XXXXII ls. VI s. y son per la vallor de XXXV ll. IIII s. V d'or larchs de XX mo(neda) de Lucha lo d(ucat) dor que Joanni e Martino Bernardini de Lucha ne donaren a Marcho de Carrara en paga de marmolls proveyren per a la obra de la Seu e perque es veritat vos ne fas la pnt. polisa a XV de julioll 1519 es en Verdad que avés pagado lo sobredicho por mi a mosen Cornet que son XXXXII ls. VI s. hecha de mi mano dicho dia y año. Y mas rezebi a quatro de agosto en la tabla de la cibdad XXI ls. XII s. VI d. y mas en la tabla de Jo(an) Artes a diez y siete del dicho mes y año IIII ls., Y mas rezevi de los señores obreros sobredichos XVII ducados que son XX ls. VIII s., fecha de mi mano dicho dia y año los quals fueron en diversas partidas

[f. 2v] Señors obreros de la tabla de la Seu de Barzelona plegaos dar por mi Bartelome Ordonez a Antoni Carbonel ciento y sesenta y seis libras quatro sos y diez dineros toda ora y quando seis contentos de su parte de las crozas de lo qual le quedan seis crozas chicas de la obra del coro de la Seo que le quedan por acabar y siendo contentos le des la dicha cantidad que son CLXVI ls. fecha de mi mano a XXIII de agosto del año 1519

Jo Antoni Carbonell confes a vosaltres sosobres que m'aveu donades las damunt ditas sent sexanta e sis liures cotra sous e deu dines dich CLXVI ls. IIII s. X, fet de ma mia a XI de febrer MDXX

E mas rezebi de los s. obreros en la tabla de la cibdad de Barzelona veinte dos ls. ocho sueldos y nueve dns. fecha de mi mano a tres de setiembre 1519

Rezebi mas en dibersas partidas treinta tres ducados en todo el mes de setiembre que son treinta y nueve libras doze sueldos hecha de mi mano a 26 del mes de setiembre mil DXIX años

[f.3] Rezebi a XV de octubre yo Bartelome Ordonez XXXXVIII ds. y diez ocho sueldo fecha de mi mano el dicho dia 1519

Y mas dicho dia rezebi CXXV ds. los quales serbieron para Ju^o Monet

Y mas al Sr. ardiacha distes por mi XXV ls. las quals me abia prestado en la tabla de la cibdad fecha de mi mano el dicho dia y año

Yo Luys Despla Ardiaca de Barc. a XXVI de octubre 1519 he rebuda las susditas XXV ls.

Present mi Johan Rienbau prevere a rebut Dieguo Lopis per lo port de la mostra tramesse per Bertomeu Ordoño imaginayre per la obra del cor tres ducats dor dich III ls. 12 s., fet de ma mia a VIII de febrer MDXX

Yo Pere Serra mercader hatorch aver rebut de vosaltres venerables Mos. Jeroni Pasqual y Mos. Vicens Sors sotsobres de la Seu de Barc. que haveu dades y paguades en diverses partidas la suma de les quals es estada ab la taula de Johan Teresa cambiador de V ll. dich sinch lls. a compliment doscentos vuitanta y tres ls. quatre sous dich CCLXXXIII ls. IIIIs. per semblant quantitat maveu promesa pagar per lo quondam Bartolomeu Hordonyes scultor y perque es axi la veritat [...] de dita quantitat fas lo pnt. albara scrit de ma mia a VI de març MDXXI

Y mes confese que haveu liurades y paguades dues ll. quatre sous sis, dich II ls. IIII s. VI d. y son per tantes [...] hagudes en les quantitats que comptants me aveu liurades las quals II ll. IIII s. VI me aveu dades en diverses partidas de comptants y en testimoni de la veritat scric lo pnt. albara, scrit de ma mia dia y any demunt dit

Sta en veritat que vosaltres desotsobres demunt dits aveu paguats per lo port de la obra feia per lo q^o Bartolomeu Ordonyes de casa aquell fins a la Seu e lo capitol a aquella sis lls. setse sous, dich VI ll. XVI s. [...] dit dia y any

ACB, Documentació annexa, 1433-1557

Deuhen Mossen Pere Rabassa e Hieroni Pasqual preveres e sotsobres de la Taula de la Obra de la Seu de Barc. que per ells dixem a Mossen Antich Cornet ciutada, dix son a compliment de 396 ll. 2 s. 3 d. Salvador Billi de Napolls per la comissio ha donats per la compra dells marbres han servit per la obra del cor de dita Seu

Deuen moss. Pere Rabassa e Hieroni Pasqual preveres e sotsobres de la taula de la obra de la Seu de Barc. que per ells dixem a Moss. Antich Cornet ciutada XXXI ll. VI s. III e son per XXX ducats corrents a r^o XX s. X, los quals Salvador Billi per sa comissio a pagats en Napolls per los marbres han aservit per lo cor de la Seu de B^a, XXXI ll. VI s. III

Yo Antoni Roca prevere atorch a vosaltres Mn. Pere Rabassa e Jeroni Pasqual prev. e sotsobres della Seu de B^a que aveu pagats quatre liures e quinze s. per Anthoni Carbonel fuster de la dita Seu, los quals son per part de un loguer de una casa que a logada a la Ribera per uns fusters a XXIII de setembre MDXVII

Deu lo Rnt. Senyor Mn. Luys Dezpla ardiacha mayor e canonge de la Seu de Barc. per quaranta tres ducats y mig dor Salvador Billi de Napolls ne ha fet donar a Llucha a Marcho de Carrara y a XXIII ducats fan sinquanta dues lls. 4 sous dich LII ll. IIII s., lo qual ha fet per Mn. Luis Despla ardiacha Antich Cornet

Apèndix II

ACB, Notarial, vol. 566 (s. XV-XVI)

1519, 15 octubre: Inventari de la pedra marbre obrada

Primo vuyt colonas acabades les quatre ab fullatges y les quatre canalades acabades

Item un peudestal fet ab fullatges y cornizas del principi de la obra del cantó fins endret del quadro son dos pessas acabades

Item les cornizes doricas que venen sobre las colonas ab los alquitravos que son quatre pessas acabades

Item altres cornizas que venen damunt las colonas ab sos alquitravos que son altres quatre pessas acabades

Item quatre pessas de festons que venen damunt la obra acabades

Item dos candeleros acabats que venen demunt la dita obra

Item mes dos quadros grans acabats de las stories de Sancta Eulalia

Item dues figures una de Sancta Eulalia e l'altra de Sant Sever acabades

Item dos minyons o letons que venen entro los festons damunt dita obra acabats.

1519, 15 octubre

Sit omnibus notum q. ego Bartholomeus Ordonyes artifex oriundus civitatis Burgens. Regni Castelle nunc habitator Barce. confiteor et recognosco vobis Rdo. Caplo. Eccle. Barc. ac honor Joanni Busquets et Jacobo de Sanctominato canonicis dicte Eccle. operariis maioribus fabrice eiusdem Eccle. Barcinon. que dedistis et solvistis mihi modo subscripto omnes illos Mille Ducentos Triginta quatuor ducatos et medium et octo solos. monete Barc. valentes Mille quadringentas octuaginta unam libras et sexdecim

solos. dicte monete insolitum prorata illor. quatuor mille septingentorum ducatorum quos honor. caplum. Eccle. Barcinon. mihi solvere promisit pro toto illo opere tam marmoreo quam fusteo per me faciendo in choro dicte Eccle. pro ut in caplis superior formatis latius continetur quamquidem peccunie quantitatem mihi solvistis modo sequenti scilicet partim numerando et partim in tabula Barcin. pro ut sequit. Primo recepi per mag. discretor. Petri Rabassa et Hieronimi Paschasis tunch suoperarios dicte Eccle. Quadringentas Octuaginta sex libras duodecim solos. Item dedisti de voluntate mea honor. Antico Cornet civi Barce. per dictos suoperarios quas eisdem dici et escribi fecerunt in tabla civitatis Barne. trecentas nonaginta sex libras duos solos. et quatuor denarios dicte monete. Item de eadem voluntate mea per vener. Hieronimum Pasqual et Vincentium Sorts prebros. nunc suboperarios dicte Eccle. Barce. dici et escribi fecistis eisdem Antico Cornet in tabla Barc. Quadraginta duas libras et sex solos. Item etiam de voluntate mea Anthonio Carbonell dedistis per eosdem suboperarios numerando centum sexaginta sex libras quatuor solos. et decem denarios Item dedistis mihi in presenciam not. et testium infrascriptos per eosdem centum viginti quinque ducatos valentes centum quinquaginta libras Barc. numerando ex una parte et ex alia parte quadraginta novem ducatos valentes LVIII ll. barc. XVI s. modo predicto Item de voluntate mea dedistis Rdo. Archidiacono Barc. promisistis solvere XXV libras quas dictus dns. Archidiaconus mittuanerat mihi pro ut constat in tabla Barc. residium vero ac complementum dictos mille ducentos triginta quatuor ducatos et medii et octo solos. dedistis et soluistis mihi per mag. dictos suboperarios numerando et ideo renunc. Testes Joannes de Burgunya pictor habitator Barc. et Anticus Busquets not.

Apèndix III

ACB, Llibres de l'Obra, 1519-1521

Dates extraordinàries; 1519, 24 octubre

a Pedro Arnandis mre. de cases per judicar la obra de marbre del cor per veure si era la quarta part de la obra quan se'n partí lo mre. per a Carrara per commissió del Rnt. Capítol, 4 sous

comprats den Pere Serra marmassor y curador del pubill de Ordonyo amb albarà en cartes 47

f. 76v; 1522, 25 gener: ibídem

f. 79v; 1522, 29 juliol: ibídem

f. 81v; 1523, 13 gener: ibídem

ACB, Llibres de l'Obra, 1521-1523

f. 75v; 1521, octubre

Dijous lo derrer donam a mº Johan Barthomeu Coll not. sis liures e son per lo mig any que comensa a sant Johan de juny MDXXI de la casa ont estava Ordonyo lo qual a manat lo Reverent Capitoll la logassem per tenir los marbres an

ACB, Llibres de l'Obra, 1523-1525

f. 50v; 1523, juliol: ibídem

f. 51; 1523, octubre

sis lliures a mestre Andres Borgonyo relotger per los jornals a mesos en fer la mostra de la rexa de ferro voliem fer per lo cor la qual mostra se feu en la sala del senyor ardiaqua Despla

f. 44; 1524, desembre

Diluns a V donarem a mestre Gabriel Peliser mestre de cases set liures e son per los jornalls de traure y carregar los marbres de la casa de la Ribera e portarlos a la Seu e per los jornals mesos en recorrer los tarrats e posar la exeta grossa al safareig del ort y recorrer totes les juntures de dit safareig segons apar per albarà en cartes 40

1524, desembre

sis lliures sis sous a Pere Pineda carrater per 42 carretades de bous a portades so es las pedres marbres qui estaven a la Ribera a la casa de m^o Col fins a la Seu

1525, abril

Disapte a XV donaren a mestre Peliser tres liures y dotze sous e

són per los jornals que a fets per arrenquar los golfos e per fer forats als altres golfos de les portes del capítol e per adobar lo tarrat de la sacristia e per estogar les pedres marbres a la casa de la fustaria segons apar per albarà en cartes XXXXI

ACB, Llibres de l'Obra, 1535-37**f. 106; dates de fuster, desembre 1535**

Diumenge a V pagaren a mestre Carbonel fuster de la Seu lo qual feu soterrar los mabres que tenen de servir devant lo cor, sis liuras e tres sous segons un compte de jornals nos ha dats y albarà que ni ha de mà sua en cartes XV

Apèndix IV

ACB, Notarial, Gaspar Çafranquesa, manual, 1536-1537, vol. 604**1536, 10 març**

Item mandamus Cosme Calders et Laurentio Viader presbis. in dicta Eccla. beneficiatis suboperariis fabrice dicte Eccle. quam de pecuniis pns. fabrice amore Jesucristi et in tributu pietatis [...] Anna de Ordonyes domizella filia unice Bernardini de Çaldibar q^o civitatis de Burgos regni Castelle et dne. Marine que uxor fuit eiusdem viventis et seu dicte eius matri Quadraginta duos ducatos auri valentes L ll. VIII s.

Postea anum dictis die et anno predictis capituli predicto mandato discernuerunt et disersum [...] de mandati continuarii requisiverunt reverendi dni. Jacobus Cristophorus Stanyol, Petrus Roquer, Anthonius Mestre et Vincentius Sorts certis de causis eorum [...] monetibus asserentes q. dictus Ordonyes est debitor dicte fabrice et infro et corna. presentibus testibus discreto Anthonio Macip prebo. in dicta Eccla. benefiatiato et Bernardo Bioscha ac Francisco Salvat scriptoribus habitatoris civ. Barcinone.

1536, 11 març

Donatio absolutio deffinitio et remissio ac translatio et transportatio firmata per Annam de Ordonyes domicella filiam unicum Bernardini de Çaldibar q^o civitatis de Burgos regni Castelle et dnam. Marinam que fuit uxor eiusdem vivente et reverentis dnis. Raphaeli Ubac et Anthonio Pintor canonicis Eccle. Barcinonensis operariis maioribus fabrice eiusdem Eccle. pro ut in cedula que est in bursa.

Dicto die. Apocha firmata dominam Marinam que uxor fuit Bernardini Caldibar q^o civitatis de Burgos regni Castelle et Annam de Ordonyes domicellam filiam unicum dictorum coniugues vener. Cosme Calders et Laurentio Viader presbis. in Eccla. Barcinone suboperariis in pns. Eccle. de Quadraginta duobus ducatis auri datuis reali et de facto numerando in presentia testium infrum. sibi debitis causis et rationibus contentis et specificatis in quodum mandato die decima per reverendum caplum. nobis facto. Testes Joannes Casaldaguila et Joannes Barcelo presbis. in dicta Eccla. benefiatiati et Franciscus Salvat scriptor hab. Barcinone