La producción artística del coro de la catedral de Barcelona en la época del Toisón de Oro

Marià Carbonell Buades
Universitat de Barcelona

«Pour maintenir l'Eglise qui est de Dieu maison, J'ai mis sur le noble Ordre, qu'on nomme la Toison». La frase, escrita sobre la tumba de Felipe el Bueno en Dijon, ilustra la finalidad esencial de la orden del Toisón, la exaltación de la Fe cristiana y la defensa de la Iglesia, en el marco más bien convencional de las órdenes de caballería. Aunque existían razones de orden político para su fundación —en particular, la necesidad de cohesionar las distantes posesiones ducales a través de una «fraternidad» con la nobleza—, el primer objetivo que anuncian los estatutos, promulgados el 27 de noviembre de 1431 en el capítulo celebrado en Lille, es la preservación de la verdadera Fe y de la Iglesia católica. No debe extrañar, pues, que la sede elegida para la Orden fuera la Sainte Chapelle de Dijon, capital del territorio borgoñón. Sin embargo, excepto el de 1433, los capítulos de la Orden no tuvieron lugar en dicha ciudad, sino en los estados del Norte, algo inevitable desde la pérdida de la Borgoña en 1477 a manos de Luís XI de Francia.

Las reuniones eran inseparables, o más bien consustanciales, de las celebraciones religiosas, siempre suntuosas, de acuerdo con las prescripciones recogidas en los artículos del veinticuatro al veintinueve de los citados estatutos y en estricta concordancia con la precisión y la etiqueta borgoñonas. En resumen, durante los cinco días que en teoría duraba un capítulo (aunque a veces se acortaban, como en Barcelona) se celebraban tres misas (de san Andrés, de difuntos y de la Virgen) y se rezaban vísperas en las jornadas precedentes. El último día la reunión de los caballeros podía tener lugar en cualquier lugar que el soberano considerara adecuado, aunque la elección de nuevos miembros y la imposición de correctivos a los antiguos debían llevarse a cabo indefectiblemente en la misma iglesia. Los templos elegidos a lo largo de la historia del Toisón fueron de tipo muy diverso —catedrales, colegiatas, monasterios—, pero compartían dos requisitos, la cercanía a la residencia del príncipe y sobre todo la existencia de un coro, lugar privilegiado para asistir a los

oficios litúrgicos que además aseguraba la intimidad de los capítulos, fuera de las miradas o de la intromisión del resto de los fieles[1].

Carlos V eligió la catedral de Barcelona para la reunión del XIX capítulo de la Orden, el segundo convocado por el futuro emperador y el único que se ha celebrado fuera de los estados borgoñones, sin duda por razones de orden práctico. Unos meses después de su desembarco en Asturias, Carlos decidió celebrar un capítulo general en la Península, suponiendo quizás una prolongada ausencia de los territorios flamencos. El 4 de septiembre de 1518 el rey anunciaba al *greffier* Laurent de Blioul que la convocatoria era immediata. Sin embargo, la elección de la sede se pospuso hasta el 22 de diciembre siguiente, residiendo la corte en Zaragoza y cuando el parlamento aragonés tocaba a su fin. Ya que se habían convocado las cortes catalanas, la decisión era casi inevitable. El joven rey, junto a siete caballeros de la Orden, el *greffier* y el rey de armas *Toison d'Or* (Thomas Isaac), disponía que las ceremonias religiosas tendrían lugar en la catedral de Barcelona. Se desconoce quién pudo aconsejar esta sede, pero debió ser algún cortesano familiarizado con la ciudad. El caso es que Thomas Isaac viajó de inmediato a la ciudad para hacer los preparativos necesarios, razón por la cual contrató los servicios del pintor Joan de Borgonya y de Antoni Carbonell, por entonces maestro mayor de las obras de carpintería de la catedral.

La aportación del pintor ha sido estudiada por J. Garriga en este mismo congreso y no habrá que insistir en ello. En cambio, la intervención de Carbonell, por la que cobró el 1 de abril de 1519 la considerable suma de 280 ducados de oro, plantea un interrogante de difícil solución, porque no se ha localizado el contrato correspondiente[2]. Ya que, como veremos, este trabajo no se puede identificar con nada de lo conservado en el coro, pues lo que hay de su mano fue pagado en su totalidad por los canónigos, se puede conjeturar que se trataba de obras efímeras. Esto no excluye que fueran de alcance considerable, en función de la cantidad cobrada. Por ejemplo, la tribuna de madera destinada a los cantores de las dos capillas flamencas del monarca, levantada cerca del presbiterio, enfrente de la antigua capilla de los santos Inocentes —ahora dedicada a las Almas del Purgatorio—[3], o el fastuoso tú-

[1] Véanse, entre otros títulos, REIFFENBERG, B., *Histoire de l'ordre de la Toison d'Or*, Bruselas, Fonderie et imprimerie normales, 1830, DE BLOUL, L., *Statuts de l'ordre de la Toison d'Or, cérémonial, liste des chevaliers*, París, Champion, 1922, DE CLERCQ, C., *Le Miroir de l'Ordre de la Toison d'Or*, Amberes, E. de Cocker, 1930, HOMMEL, L., *L'histoire du noble ordre de la Toison d'Or*, Bruselas, Editions Universitaires, 1947, DE GRUBEN, F., *Les chapitres de la Toison d'Or à l'époque bourguignonne (1430-1477)*, Lovaina, University Press, 1997. Para el capítulo de Barcelona son imprescindibles las obras de VILANOVA, C., y DOMENECH, F., *Capítulo del Toisón de Oro en Barcelona el año 1519*, Barcelona, 1930 y AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó d'Or a Barcelona*, Barcelona, Aymà, 1949.

[2] AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó..., op. cit.*, Barcelona, Aymà, 1949, pág. 139, n. 2.

[3] ROS-FABREGAS, E., «Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona», *Early Music*, XXIII, 1995, págs. 375-391. Se desconoce el número exacto de los integrantes de las dos capillas flamencas que intervinieron en los actos de Barcelona. Desde el año 1500 la *Petite Chapelle* fue anexio-

mulo construido para los funerales del emperador Maximiliano, sin excluir otras posibles obras de carácter similar y que, como las dos anteriores, no han dejado rastro en la contabilidad catedralícia[4].

El coro gótico

El coro que vio Carlos V era muy similar al actual. Hay que anotar sin embargo dos alteraciones importantes, la desaparición en 1619 de dos sillas por lado y el consiguiente retroceso de todo el conjunto (coro y trascoro) hasta quedar circunscrito en el perímetro dibujado por los últimos pilares de la nave central, cuando en origen el trascoro se avanzaba hacia los pies del templo un metro y medio, aproximadamente. En cualquier caso, visto desde el interior, el coro era prácticamente idéntico al actual. El trascoro, en cambio, tenía un aspecto muy diferente, mucho menos ostentoso (seguramente una sencilla pared de cerramiento, sin decoración) y, como se ha dicho, sobresalido respecto al actual.

Las vicisitudes constructivas del coro gótico se conocen con notable precisión[5]. La primera campaña de obras data de la prelatura de Ramon d'Escales (1386-1398), coincidiendo con el cierre de las primeras bóvedas de la nave principal. Fue el responsable principal el escultor Pere Sanglada, quien el 4 de mayo de 1394 contrató

---

nada a la *Grande Chapelle*, presidida desde 1517 por Alonso Manrique de Lara, obispo de Córdoba. Por su parte, la *Petite Chapelle* era dirigida también desde 1517 por Pedro Ruiz de la Mota, obispo de Badajoz. La primera integraba diecisiete cantores y dos organistas, además de otro personal subalterno, y participaba en los oficios más solemnes, incluídos los del Toisón. La otra capilla actuaba en ceremonias privadas del monarca. *Cfr.* DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Alpuerto, 1993.

[4] Sobre este problema, cfr. CARBONELL BUADES, M., «Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona», *Locus Amoenus*, 5, 2000 (en prensa). De este mismo trabajo proceden los datos que se ofrecen de aquí en adelante, a menos que se indique lo contrario. En él se encontrarán las referencias documentales (aunque algunas puntuales se repetirán aquí) y una bibliografía exhaustiva sobre la intervención de Bartolomé Ordóñez en el coro de Barcelona.

[5] TERES I TOMAS, M. R., «Pere Ça Anglada, maestro del coro de la catedral de Barcelona: aspectos documentales y formales», *D'Art*, 5, 1979, págs. 51-64; «Maciá Bonafé y el coro de la catedral de Barcelona. Nuevas consideraciones en torno a su intervención», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 24, 1986, págs. 65-85; *Pere Ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, Artestudi, 1987 y «Pere de Santjoan i el mestre de la cadira episcopal de Barcelona. Hipòtesi sobre una identitat», *Quaderns d'Estudis Medievals*, 1988, págs. 23-24, 32-51. La autora recoge la bibliografia anterior, entre la que cabe destacar los pioneros trabajos de F. Carreras Candi, publicados en el *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, entre 1913 y 1915. Véanse, además, las aportaciones de BESARAN, P., «La intervenció de Jordi de Déu a la catedral de Barcelona. L'obra de pedra del cor i els seus problemas», *Lambard*, 4, 1990, págs. 159-195, BATLLE, C., «La casa i l'obrador de Pere Sanglada, mestre d'imatges de Barcelona (+1408)», *D'Art*, 19, 1993, págs. 85-95, y VICENS, T., «Una iconografia avinyonesa per a la cadira del bisbe de la catedral de Barcelona», *D'Art*, 19, 1993, págs. 53-64.

la fabricación de un orden de sillas, después de realizar un viaje por Francia y Flandes para tomar modelo y adquirir madera de roble (fig. 1). Además es el autor del púlpito de madera y de la correspondiente escalera de piedra. Terminó su trabajo el 5 de diciembre de 1399. Mientras, entre 1390 y 1392, se levantaron los muros de cierre laterales, que presentan escudos del obispo Escales y del cabildo, con una decoración exterior de tracerías ciegas y pequeñas figuras —al menos en parte, de profetas y santos—, trabajadas por Jordi de Déu, el antiguo esclavo de Jaume Cascalls. La silla episcopal muestra el escudo del obispo Pere de Planella (1371-1385), aunque debió fabricarse después de su muerte, en virtud de un legado; actualmente la autoría del mueble se asigna a Pere de Santjoan.

En una segunda fase Macià Bonafè —que resultó vencedor en un concurso previo sobre Antoni Claperós— fabricó un nuevo orden de sillas de roble, destinadas a los beneficiados de la catedral. Esto supuso un cambio de ubicación de las sillas de Sanglada, que fueron destinadas a los canónigos e instaladas en un nivel más elevado. Algunas sillas y misericordias del coro alto se han atribuído a Bonafè por su estilo más avanzado, aunque este problema no está totalmente resuelto, ya que se pueden documentar intervenciones posteriores, de finales del siglo XV. Sea como sea, el contrato de Bonafè con el cabildo fue estipulado en 1456. Seis años más tarde la obra había finalizado o se paralizó, quizá con motivo del inicio de la guerra civil catalana.

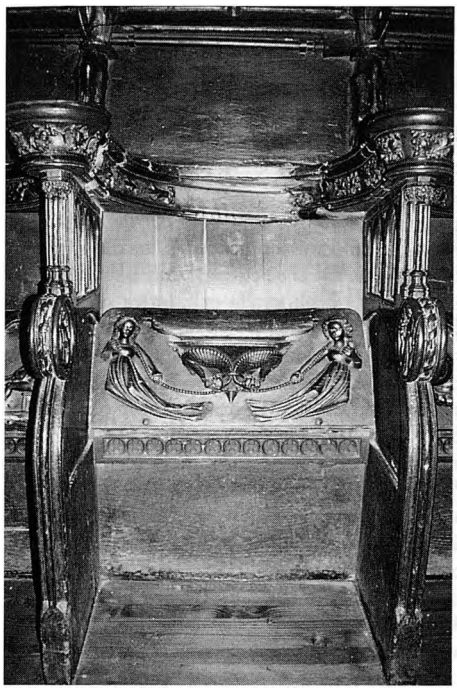

Fig. 1. Pere Sanglada,
Coro de la catedral de Barcelona, sillería alta (detalle).

Parece que las tareas no continuaron hasta avanzado el siglo XV, aunque debe revisarse —y completarse— la documentación publicada, todavía escasa e imprecisa[6]. A partir de 1483 el alemán Miquel Luchner trabajó los doseles con aguja de la sillería alta. Estos elementos ya estaban previstos en el proyecto primitivo, porque en 1395 se habían empezado cuatro «tabernáculos», que Bonafè tenía que continuar si lo tenía a bien el cabildo. Sin embargo, no es seguro, ni siquiera probable, que sirvieran de modelo a los actuales. El alemán Luchner aparece documentado en los Libros de obra desde mayo del 1484 hasta su muerte, acaecida a mediados de 1490. Los registros contables —que, hay que repetirlo, deben ser mejor estudiados— permiten calcular en unos veinte los pináculos fabricados por Luchner (cada uno se cobraba a veinticinco libras). Como es lógico, el alemán dispuso de diversos ayudantes (Pere Borradà, «lo castellà», Bernat).

Después de una visura realizada el 24 de julio de 1491 por Bernat Donzell (quizás el colaborador de Luchner) y Pere Duran, continuó el trabajo otro discípulo y compatriota de Luchner llamado Joan Frederic de Cassel, documentado hasta el mes de septiembre de 1497; dos colaboradores suyos fueron Joan Munyós y Jacques de Flandes. El trabajo realizado por aquel maestro es más difícil de cuantificar, ya que algunas cantidades las recibió por terminar el de su antecesor (por ejemplo, dieciséis pináculos inacabados por Luchner todavía a mediados de 1495). Seguramente a falta de un maestro adecuado, las obras se paralizaron unos años. Consta que en 1499 se pagaron y trasladaron a la catedral algunos tabernáculos que estaban «en perdició» en casa del alemán, que por entonces debía residir en Valencia, donde trabajó en la catedral y en la Lonja. Habrá que esperar unos años para completar esta obra. En efecto, el mes de octubre de 1504 los canónigos adquirían madera de roble «per lo compliment dels pinacles del cor». El trabajo iniciado por los alemanes fue continuado —y acabado a finales de 1509— por Antoni Carbonell «menor», el mismo que después colaboraría en las celebraciones del Toisón. El mismo artífice colocaba en 1506 parte de los pequeños maineles de molduras y capitel gòticos que dividen la parte baja de los respaldos de la sillería de Sanglada. De los documentos se deduce que dichos maineles databan de la época de Luchner, quién tal vez había montado ya una parte.

Durante unos años las obras se concentraron en los dos extremos del coro, con la finalidad de cerrarlo. Hacia el presbiterio, entre 1499 y 1501, se colocaron potencias diseñadas por los pintores Pere Alemany y Bartomeu Pons y por el retablero Pere Torrent, y trabajadas por el carpintero Antoni Carbonell «major» (padre del que se ha citado anteriormente). Estos plafones de madera debieron ser substituidos poco después por los de Bartolomé Ordóñez. Además, Daniel Rutart intervenía

[6] Algunas datos fueron ya apuntados por DE DALMASES, N., y JOSE I PITARCH, A., *L'art gòtic, s. XIV-XV*, Història de l'Art Català, vol. III, Barcelona, edicions 62, 1984, pág. 252-253. Las notícias que siguen han sido extraídas de los *Llibres d'obra* conservados en el ACB Para más detalles, cfr. CARBONELL BUADES, M., «Bartolomé Ordóñez..., *op. cit.*, 2000 (en prensa).

en labores decorativas de la sillería alta —todavía por identificar—, mientras que el orfebre Esteve Dalmau suministraba la traza de una primera reja, que debía mostrar «algunes istòries». De la misma fecha son el zócalo y los dos testeros de piedra que cierran este lado del coro, con diversos escudos del donante, el obispo Pere García, quien también pagó la reja. Se atribuyen a Rutart, pero ya el primer análisis visual delata la participación de diferentes manos. La primera reja debió subsistir poco tiempo, ya que en 1523 el relojero Andreu Borgonyó diseñaba otra, aunque no está documentado que fuera construida. En todo caso, ninguna de las dos se ha conservado, ya que la actual es de época muy posterior.

En el extremo opuesto, aproximadamente entre 1497 y 1500, se construyó la tribuna del trascoro, llamada en la documentación «legender», a semejanza del leccionario (en la acepción de lugar destinado a las lecturas sagradas) o del nórdico *jubé* (frecuente en Francia y en los Países Bajos)[7]. El muro de cierre y las escaleras de acceso fueron fabricados por Mateu Capdevila, maestro mayor de la catedral, y toda la fábrica de madera (tribuna, pretil y «cantoria» o balcón decorado con tracerías ciegas de diseño gótico) se debe a Antoni Carbonell «major». La primitiva puerta, de la que sólo se sabe que estaba cerrada con una reja y coronada por una imagen de Jesucristo, fue substituida por otra entrada, sin duda semejante por su tipología a la actual, pues debía ser una proyección del arco rebajado (y ahora con las jambas recortadas) que se conserva debajo de la tribuna. Cabe recordar que ésta, la misma que aún se conserva, se hallaba avanzada hacia la puerta principal de la catedral, ya que el espacio de las actuales escaleras era ocupado por las dos sillas por lado que se sacrificaron en el siglo XVII.

Como puede comprobarse, los acabados del coro avanzaban lentamente, a cien años después de su inicio. Por ejemplo, faltaba el pavimento, que fue colocado por el maestro Capdevila entre 1510 y 1514 con piedra de Montjuïc y de Girona. Esta última, que llegaba por mar, era suministrada por Francesc Gomis y Bartomeu Rufí. Más importante, al menos para la imagen de conjunto, fue la elevación de los respaldos de la sillería alta (y, por tanto, también de los doseles), una obra que incorporó al coro las primeras formas renacentistas. Se encargó el trabajo a Antoni Carbonell «menor», que lo llevó a cabo entre 1507 y 1518, con algunas interrupciones. Los *Llibres d'obra* son explícitos, detallando los pagos por el conjunto («represes») o sus partes («replans», «vases», «mainells»). Se trata, en definitiva, del respaldo superior de las sillas de Sanglada, del friso corrido y de las ménsulas (decorados con talla) y del doble mainel superpuesto (con ornamentación vegetal) que todavía se observan en su disposición primitiva (fig. 2). No cabe duda, tampoco, de que se tra-

[7] *Cfr.* HALL, M. B., «The italian rood-screen: some implications for liturgy and function», en *Essays presented to Myron Gilmore*, Florencia, 1978, vol. II, págs. 213-218, RIVAS CARMONA, J., *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Universidad de Murcia, 1994, JESTAZ, B., «Le jubé comme organe de diffusion des formes classiques», en *L'Église dans l'architecture de la Renaissance*, Actas del Coloquio (Tours, 1990), París, Picard, 1995, págs. 181-194.

Fig. 2. Antoni Carbonell, *Coro de la catedral de Barcelona, sillería alta (detalle).*

ta de un trabajo anterior e independiente del Toisón, aunque para el montaje final se debió aprovechar la coyuntura, como se deduce de la queja de un canónigo, a finales de enero de 1519, por la elevación de los pináculos. No puede establecerse una secuencia clara de ejecución, y menos sin conocer el alcance real de una restauración del siglo XVIII (que se adivina profunda, sin embargo), aunque se aprecia un cambio de actitud en Carbonell, seguramente por su estrecho contacto con Bartolomé Ordóñez desde el año 1517. En general, en el lado de la Epístola se observa un mayor número de motivos tardogóticos, mientras que en el lado opuesto aparecen ya temas y formas inspirados en los repertorios renacentistas, como bustos de guerreros (fig. 3) y esporádicas escenas mitológicas.

El programa

El 7 de mayo de 1517 el cabildo contrataba los servicios del escultor Bartolomé Ordóñez, al que no obstante califican de arquitecto, para acabar definitivamente el conjunto coral. Además del trascoro, el burgalés se comprometía a realizar en madera cuatro potencias mayores y 16 potencias menores, «obrades de bona obra segons la traça o mostra de aquelles donada, e millor a coneixença la milloria del dit

Fig. 3. Antoni Carbonell, *Coro de la catedral de Barcelona, sillería alta (detalle).*

mestre en los lochs que millor li parrà»[8]. Las primeras son los cuatro grandes plafones que cierran la sillería alta por los dos extremos. Las otras son los doce plafones de formato menor que delimitan los pasos de acceso entre las sillas altas y las bajas, con decoración grutesca de relieve muy plano (atribuibles al taller de Ordóñez) y un apoyamanos o coronamiento de talla calada (que hay que asignar a Antoni Carbonell «menor»), además de otros dos plafones historiados que cierran la sillería baja hacia el trascoro. Faltan por tanto, dos potencias menores, desaparecidas en fecha indeterminada. Que debieron existir, se deduce no sólo del contrato, sino también del programa iconográfico.

En este sentido, es importante recordar que los añadidos de Ordóñez al coro no son un simple acabado ornamental. La decoración figurativa de las sillas, a pesar de tener un gran interés, no deja de ser marginal (si se admite el tópico historiográfico que las compara con los «marginalia» de los libros ilustrados), pues se reduce a las misericordias de las sillas altas y a los detalles de los apoyabrazos[9] (figs. 4-5). En

[8] AINAUD DE LASARTE, J., «El contrato de Bartolomé Ordóñez para el coro de la catedral de Barcelona», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VI, 1948, págs. 375-379.

[9] MATEO GÓMEZ, I., *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, CSIC, 1979, KRAUS, D. y H., *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, Alianza, 1984, TERES I TOMAS, M. R., *Pere Ça Anglada...., op. cit.*, 1987.

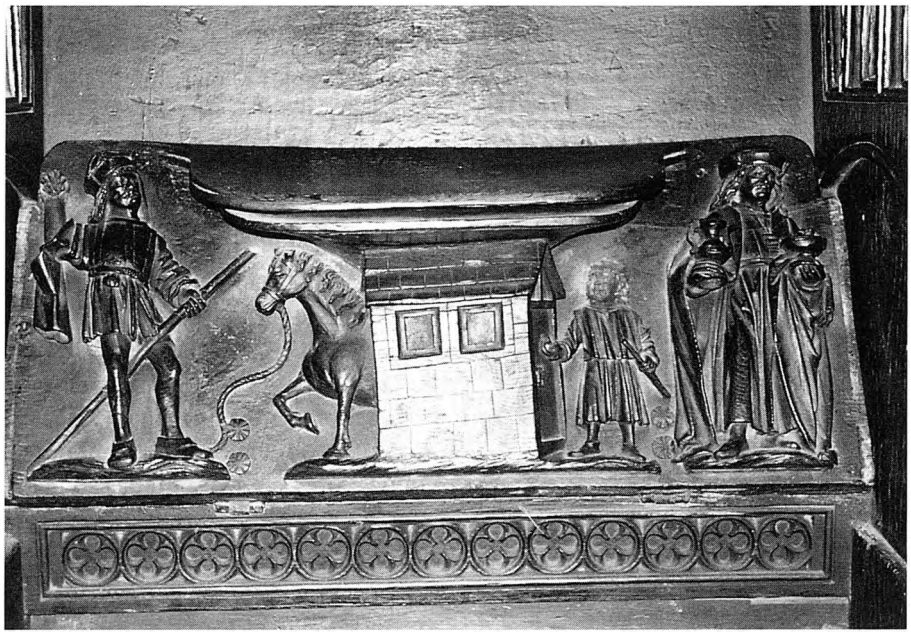

Fig. 4. Coro de la catedral de Barcelona, *misericordia de la sillería alta.*

Fig. 5. *Coro de la catedral de Barcelona, sillería (detalle).*

cambio, el trabajo de Ordóñez introduce el elemento narrativo, desarrollando además un programa iconográfico unitario, elaborado sin duda por el mismo comité de cinco canónigos que contrató a Ordóñez y sobre los cuales se insistirá más adelante.

El programa es en su conjunto poco innovador, pero esto no significa que fuera obsoleto. Para probarlo es suficiente recordar dos ejemplos anteriores en pocos años que decoran ambientes del palacio Vaticano, esto es, algunas salas del Apartamento Borja (por ejemplo, la sala del Credo) y los muros laterales de la capilla Sixtina (donde se contraponen las historias de Moisés y Jesucristo). Brevemente, se trata de ilustrar la concordancia entre Antiguo y Nuevo Testamentos, un tema que se incorpora al arte cristiano ya en el siglo V y que tuvo un gran desarrollo en la Edad Media gracias sobre todo al *Speculum Humanae Salvationis* y a la *Biblia Pauperum*. En el coro barcelonés, Ordóñez nos presenta la historia de la Salvación a través de algunos episodios de la Pasión de Cristo, anteriores y posteriores a su Crucifixión, que era innecesario representar, ya que el sacrificio se revive cotidianamente en el altar mayor. Las escenas previas a la muerte que aparecen representadas son el *Beso de Judas* (fig. 6), el *Prendimiento de Cristo* (fig. 7) y el *Camino al Calvario* (fig. 8). Las posteriores son el *Entierro angélico* (fig. 9), la *Bajada al Limbo* (fig. 10), la *Liberación de los Justos* (fig. 11) y la *Presentación de los Patriarcas a la Virgen* (fig. 12).

Fig. 6. Jean Mone, *Coro de la catedral de Barcelona, Beso de Judas.*

Fig. 7. Jean Mone, *Coro de la catedral de Barcelona, Prendimiento de Cristo.*

Fig. 8. Bartolomé Ordóñez, *Coro de la catedral de Barcelona, Camino al Calvario*

Fig. 9. Bartolomé Ordóñez,
Coro de la catedral de Barcelona,
Enterramiento angélico.

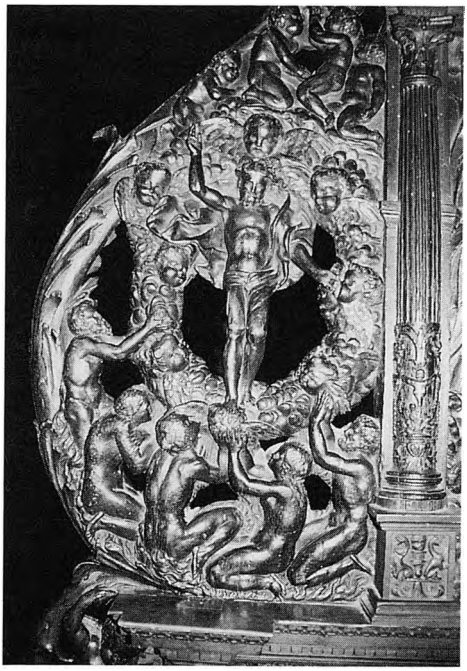

Fig. 10. Bartolomé Ordóñez,
Coro de la catedral de Barcelona,
Bajada al Limbo.

Fig. 11. Bartolomé Ordóñez,
Coro de la catedral de Barcelona,
Liberación de los Justos.

Fig. 12. Bartolomé Ordóñez,
Coro de la catedral de Barcelona,
Presentación de los Patriarcas a la Virgen.

Las dos escenas encaradas al altar mayor son las de mayor significación litúrgica, el *Camino al Calvario* y el *Enterramiento angélico*. Este último es el tema más novedoso desde el punto de vista iconográfico. Según L. Réau el tema estaría vinculado al pensamiento contrarreformista, preocupado por solemnizar escenas que la tradición había trivializado[10]. Sin embargo, y dejando de lado que la invención es anterior a Trento, como demuestra el ejemplo de Ordóñez, el Santo Entierro es una narración canónica que aparece en los cuatro Evangelios. Tres de ellos coinciden en los detalles (protagonismo de José de Arimatea, sepulcro excavado en la roca, presencia de dos Marías) y sólo el de Juan presenta alguna variación (las Marías substituidas por Nicodemo). Tratándose de una narración «histórica», los cambios introducidos por Trento no debían ir más allá de una depuración, eliminando elementos anecdóticos, pero es muy improbable que se quisiera substituir por una nueva invención iconográfica. En definitiva, la aparición del tema y su evolución exigen un estudio más preciso. Lo cierto es que parece derivar de un motivo cuatrocentista difundido sobre todo por la pintura del Veneto y del norte de Italia (pero también por la escultura de Donatello, por ejemplo), esto es, un tipo de Piedad que toma la forma de Cristo sostenido por ángeles, como ya había notado E. Mâle[11]. En cambio, los episodios de la *Bajada al Limbo* o *Descenso a los Infiernos* y posteriores, que derivan del evangelio apócrifo de Nicodemo, son frecuentes en el arte español de la Edad Media[12] y se pueden encontrar en otros coros, como el de León[13]. Peculiar de Ordóñez es la forma secuencial de narrar la *Bajada al Limbo*, aprovechando los roleos de acanto del plafón correspondiente, distinguiendo entre la aparición a los patriarcas (se individualizan Adán, Eva y el rey David) y a los justos en general (mientras en el reverso de esta escena se muestran los réprobos).

Las escenas cristológicas van acompañadas en Barcelona por otras veterotestamentarias equivalentes, protagonizadas por tipos o prefiguras de Cristo. Así, hallamos dos escenas de Sansón (abriendo las fauces al león y ofreciendo la miel a sus padres) (fig. 13), una de Noé (cuya desnudez es cubierta por un hijo) (fig. 14), una de Abraham (el sacrificio de Isaac) (fig. 15) y cuatro de José (lanzado al pozo, vendido por sus hermanos, la túnica manchada de sangre y presentación de la túnica a Jacob) (fig. 16). Adquiere mayor desarrollo la historia de José, porque se considera una pre-

[10] REAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, ediciones del Serbal, 1996 (1957), t. 1, vol. 2, pág. 544.

[11] MALE, E.: *L'Art religieux après le Concile de Trente*, París, 1932, pág. 289.

[12] BRECKENRIDGE, J. D., ««Et Prima Vidit»: The Iconography of the Appearance of Christ to his Mother», *The Art Bulletin*, XXXIX, 1957, págs. 9-32, YARZA LUACES, J., «El «Descensus ad Inferos» del Beato de Gerona y la escatología musulmana», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1977, págs. 137-138. Cfr. REAU, L., *Iconografía..., op. cit.*, 1996 (1957), t. 1, vol. 2, pág. 553.

[13] TEIJEIRA PABLOS, M. D., *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*, Universidad de León, 1993. Para una visión de conjunto de la iconografía de coros españoles, véanse por ejemplo, MATEO GÓMEZ, I., *Temas..., op. cit.*, 1979, KRAUS, D. y H., *Las sillerías..., op. cit.*, 1984.

Fig. 13. Bartolomé Ordóñez,
Coro de la catedral de Barcelona,
Sansón ofreciendo la miel a sus padres.

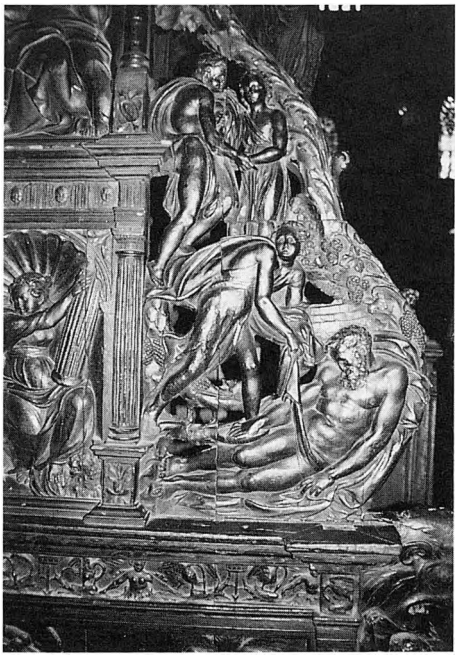

Fig. 14. Bartolomé Ordóñez,
Coro de la catedral de Barcelona,
Desnudez de Noé.

Fig. 15. Bartolomé Ordóñez,
Coro de la catedral de Barcelona,
Sacrificio de Isaac.

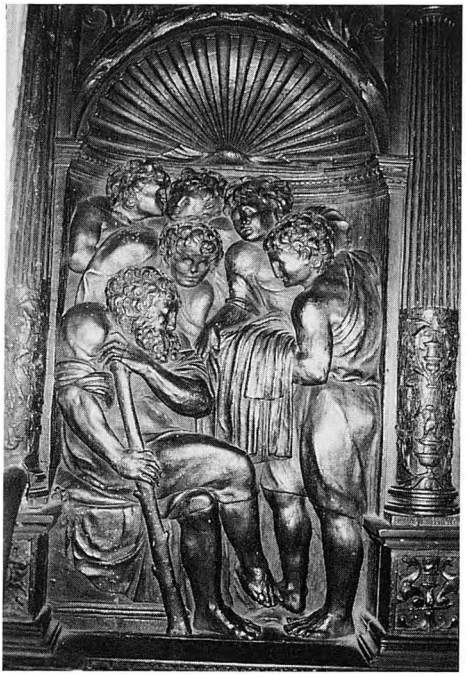

Fig. 16. Jean Mone,
Coro de la catedral de Barcelona,
Presentación a Jacob de la túnica de José.

figura absoluta de Cristo, ya que anuncia la Traición de Judas, la Flagelación y el Expolio de las vestiduras y el Santo Entierro. Sin embargo otros dos motivos, los dedicados a Noé (que sembró la vid) y a Isaac, fueron especialmente destacados por su simbolismo litúrgico y eucarístico, ya que fueron colocados de cara al presbiterio. Es probable que los dos plafones desaparecidos mostraran escenas de otros personajes importantes del Antiguo Testamento, exigidos por la lógica del programa, como por ejemplo Moisés (sin duda la prefigura de Cristo más importante) o alguno de los reyes (David, Salomón).

Finalmente, el programa lo completan dos evangelistas, Juan y Mateo (fig. 17), de los cuatro que sin duda fueron representados, y seis virtudes, aunque también habrá desaparecido por lo menos una séptima (fig. 18). Los evangelistas no constituían una novedad, ya que aparecen por duplicado en la sillería gótica, ni tampoco exigen más justificación, integrados en un programa cristológico. Lo mismo cabe decir de las virtudes, tan frecuentes en el arte cristiano como forma de combatir los vicios, un tema ya expuesto por San Pablo y desarrollado por Prudencio.

El programa genérico del coro tiene una contrapartida local en el trascoro (fig. 19). De acuerdo con el contrato, el proyecto de Ordóñez debía integrar un número indeterminado de historias del martirio de Santa Eulalia y de la invención de la Santa Cruz, titulares de la catedral barcelonesa, además de cuatro esculturas exentas, de las cuales se citan solamente dos, los santos Severo y Paciano. La compleja historia del trascoro, cuya solución definitiva sólo se justifica en el contexto artístico local del primer Seiscientos, supuso cambios importantes respecto al primer programa[14]. Por ejemplo, ya en época de Ordóñez, se substituyó a San Paciano por Santa Eulalia y nunca llegaron a empezarse las historias de la Santa Cruz. Además, las otras dos esculturas, San Olegario y San Ramon de Peñafort, son añadidos de finales del siglo XVII. Por tanto, de los temas narrativos previstos sólo restan cuatro relieves de la vida de Santa Eulalia (aunque los previstos pudieron ser sólo tres), y úni-

Fig. 17. Bartolomé Ordóñez, *Coro de la catedral de Barcelona, San Mateo.*

[14] BOSCH I BALLBONA, J., «Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la catedral de Barcelona», *Locus Amoenus*, 5, 2000 (en prensa).

Fig. 18. Bartolomé Ordóñez, *Coro de la catedral de Barcelona, La Fe.*

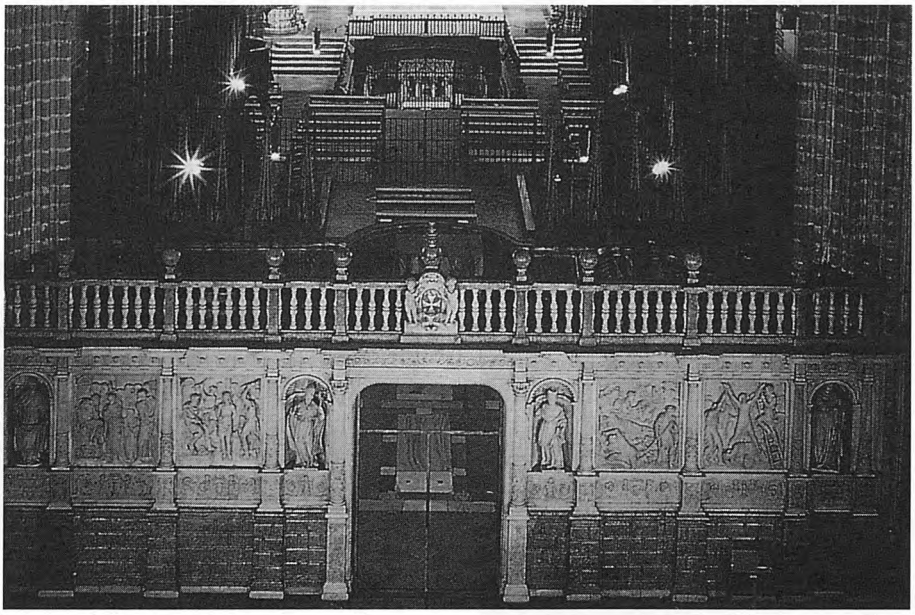

Fig. 19. *Trascoro de la catedral de Barcelona.*

camente dos son obra de Ordóñez: Eulalia declamando delante del pretor (argumentando espontáneamente y por su propia voluntad los méritos del cristianismo) y Eulalia en el martirio del fuego. Es evidente que las figuras exentas debían representar santos también vinculados a la catedral o al culto local. San Severo fue obispo de Barcelona y milagroso curador del rey Martín I el Humano, quien hizo trasladar sus relíquias desde Sant Cugat hasta la catedral de Barcelona en 1405. Como se ha dicho, la santa, que plantea dudas sobre su historicidad y su identificación con Eulalia de Mérida, es titular de la catedral. Sus relíquias, trasladadas en 1339 desde Santa Maria del Mar, se conservan en un suntuoso sarcófago del siglo XIV (aunque también persiste el supuesto primer sepulcro, del siglo IX), en la cripta del templo. Según la tradición, ambos fueron martirizados en la misma época y, por tanto, deben ser considerados un espejo de los orígenes heroicos de la iglesia barcelonesa. Una explicación similar tendría la presencia, después descartada, de San Paciano, obispo de Barcelona muerto en el año 390, famoso por sus escritos de carácter pastoral y apologético, y que cuenta con capilla propia en la catedral.

Los canónigos

Aunque no tenemos datos fehacientes, debemos suponer que el programa iconográfico fue ideado por el cliente, es decir, el cabildo catedralicio o, más exactamente, por la comisión de cinco canónigos que redactaron las condiciones del contrato con Ordóñez, expresamente nombrada con esta finalidad por sus colegas en marzo de 1517. Dicho comité estaba integrado por el arcediano Desplà (en Barcelona, la primera dignidad capitular), Bernat de Corbera, Antoni Tort, Miquel Fuster y Llorenç Martínez.

Entre ellos destaca sin duda el arcediano, no en balde retuvo en sus propiedad el *San Sebastián* de mármol que Ordóñez había presentado como muestra de «la finor de obra» que debía realizar en el trascoro. No es posible reconstruir aquí una biografía completa de Lluís Desplà (1444-1524), aunque conviene destacar algunos datos que pueden explicar su ascendente en el ambiente eclesiástico local[15]. Su padre era Francí Desplà, diputado militar de la Generalitat y embajador de la ciudad en la corte napolitana del Magnánimo entre 1450 y 1452. En su residencia de Barcelona, la famosa y desaparecida casa Gralla, que era quizá la mejor de la ciudad, alojó a la reina Juana Enríquez, al príncipe de Viana, al duque de Segorbe, al conde

[15] DURÁN I SANPERE, A., *Barcelona i la seva història*, Barcelona, Curial, vol. 1, 1972, vol. 1, págs. 401-418; GARRIGA RIERA, J., *L'època del Renaixement, s. XVI*, Història de l'Art Català, vol. IV, Barcelona, edicions 62, 1986, págs. 26-28; MOLINA I FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, 1999; CARBONELL BUADES, M., «Bartolomé Ordóñez..., *op. cit.*, 2000 (en prensa).

de Tendilla, etc. Su heredero fue un hermano del arcediano, Guerau Desplà, fallecido en 1516. Casado con una prima, Aldonça d'Oms-Corbera, fue diputado de la Generalitat, maestro racional del Principado y consejero de Fernando el Católico. Aunque tuvo un hijo varón, Guillem-Ramon Desplà (muerto en el año 1549, canónigo de Barcelona desde el 1524), nombró heredera a su hija Ana (+1534), casada en 1491 con Miquel-Joan Gralla, señor de Subirats y de Grealó (Lérida), maestro racional, consejero real y mayordomo de la reina Germana de Foix[16]. Por su parte, los Desplà eran señores del castillo d'Esponellà (Girona); se hacían llamar señores de la casa de Alella, pero —aunque recibían el diezmo— no tenían jurisdicción sobre el término. En 1565 se hizo una valoración de los bienes de Francesc Gralla Desplà, que permite conocer con detalle el patrimonio de las dos familias, Gralla y Desplà[17].

La posición social de la familia y su decisiva defensa de los intereses reales (por ejemplo, Guerau Desplà fue declarado traidor por la Generalitat durante la guerra civil catalana) explican la concesión a Lluís de la canongía. El 15 de septiembre de 1470 el lugarteniente general del Principado, Juan de Calabria (que en el documento se autoproclama «Infant Joan» y primogénito del rey, esto es, de Renato de Anjou) presentaba al cabildo barcelonés una carta ejecutoria de Lluís Desplà, por entonces sólo clérigo de Barcelona, que desde Roma le nombraba ejecutor del nombramiento pontificio. Dos días después, dos procuradores del nuevo canónigo entregaban la bula que lo nombraba canónigo y arcediano mayor, entre otros beneficios. El instrumento notarial había sido expedido en Roma, delante del palacio del cardenal vicecanciller Rodrigo Borja[18]. De este detalle tal vez se pueda deducir la existencia de relaciones amistosas entre el canónigo y el cardenal[19]. Después de

[16] Miquel-Joan heredó el patrimonio Gralla a la muerte de su hermano Joan-Llorenç, quien sólo tuvo descendencia femenina de su mujer, Joana de Josa. Ambos eran hijos de Martí-Joan Gralla. El contrato matrimonial entre Miquel-Joan Gralla y Ana Desplà se conserva en AHPB, Joan Vilana, manual 2; 1491, 13 julio.

[17] AP, Requesens, carpeta 45, llig. 11. La casa Gralla fue valorada en 20.824 libras, la casa de Alella (incluída la carnicería) en 3.090 libras; las tierras de Alella, en 1.870 libras; el castillo de Esponellà en 2.000 libras; el oro y la plata, en más de 2.545 libras; los muebles, en 2.276 libras. Siguen las propiedades de los Gralla, los censos, otras tierras, los diezmos y algunos «greuges» o agravios. En total, el patrimonio ascendía a 141.583 libras. A esto había que añadir los bienes de Guiomar Hostalric-Sabastida, esposa de Francesc Gralla, que sumaban poco más de 38.087 libras. Véase, además, la división de bienes que realizó el matrimonio Gralla-Desplà a favor de los dos hijos varones, Francesc y Ferran (este último, muerto sin descendencia), en AHPB, Joan Vilana, manual 17; 1506, 24 agosto.

[18] ACB, Notarial, vol. 844, Dalmau Ginebret, 1468-1471; 1470, 15 y 17 septiembre.

[19] Un pariente homónimo del cardenal fue obispo de Barcelona entre 1473 y 1479. Poco después se constata una auténtica inflación de canónigos vinculados a los Borja, tanto parientes en sentido estricto como familiares en sentido genérico: Francesc de Borja (1485), Cèsar Borja (1491), Jofrè de Borja (1492), Francesc Desprats (1492), Joan Baptista Castellar (1493), Joan Llançol (1499), Jaume Casanoves (1500), Joan Ferrer (1500), Miquel Remolins (1500). También gozaban de la confianza del vicecanciller el obispo Pere Garcia (que fue maestro de capilla de Alejandro VI y bibliotecario de la Vaticana) y los canónigos Jeroni Pau (su secretario personal) y Jaume Fiella. Hay que añadir, a inicios del siglo XVI, las canongías ocupadas por (al menos) cinco cardenales. Tres de ellos eran protegidos de Alejandro VI:

todo, Alejandro VI añadió a su escudo personal las armas de los Oms, tres fajas de oro en campo de sable, emparentando con el arcediano (hijo d'Eleonor d'Oms Sagarriga), al menos desde el punto de vista heráldico. Desplà, «qui noviter venerat de Curia Romana», tomó posesión del canonicato el 2 de marzo de 1474, lo que supone que su estancia romana se prolongó por lo menos unos cinco años.

De regreso a Barcelona, pronto manifestó una personalidad enérgica, participando en numerosos asuntos públicos, siempre en defensa de los intereses capitulares. En 1476 asistió a las cortes y al concilio provincial tarraconense[20]. En 1483 fou comisionado al parlamento convocado en Lérida por el arzobispo de Tarragona[21]. Más tarde, fue elegido síndico del cabildo en diversas cortes generales (1493, 1495 y 1518)[22]. De su fuerte carácter dejaron constancia los consellers de Barcelona, que en 1490 elogiaban la «intelligencia e bona llengua» de Desplà, al mismo tiempo que lamentaban sus tácticas dilatorias en relación a la política real de *redreç* de la ciudad: «és lo qui més governa en lo capítol, encara que hi hage part contrària a sa voluntat, e és persona molt entesa y que presumex de portar al fi que desige les empreses sues, y ell ha fet molt contrarios a que lo redreç no se faça per via de contribució dels ecclesiàstichs en les imposicions...». Precisamente por este motivo, el arcediano tuvo que trasladarse a Córdoba, donde se entrevistó con el rey. Los contactos con Fernando el Católico fueron constantes. En 1480 el cabildo le nombró síndico en la Corte[23], un año después Desplà alojó al monarca en su casa y en 1487 se reunieron de nuevo en Zaragoza. También de este último año data un segundo viaje de Desplà a Roma, que le sirvió de excusa frente a los consellers —cuando se debatía el problema de la introducción de la nueva Inquisición— argumentando «que ell és citat e demanat per lo dit nostre Sanct Pare en tal forma e dins lo temps que a ell corre de necessitat anar»[24]. Del prestigio conseguido por Desplà dan cuenta, además, su nombramiento como diputado eclesiástico de la Generalitat (1506-1509) y su elec-

Joan de Vera, Francesc Lloris y Francesc de Borja (quizás el mismo que ya era canónigo desde 1485). Los otros dos eran Antoniotto Pallavicini (protegido de Inocencio VIII) y el napolitano Lluís d'Aragó (elevado al cardenalato también por Alejandro VI). Las fechas de posesión se pueden localizar en los correspondientes manuales notariales conservados en el ACB.

[20] ACB, Notarial, vol. 846, Dalmau Ginebret, 1477-1479, ff. 146-147.

[21] ACB, Notarial, vol. 848, Dalmau Ginebret, 1480-1483; 1483, 30 enero.

[22] ACB, Notarial, vol. 852, f. 135; vol. 853, f. 74 v.°; vol. 860, f. 118.

[23] ACB, Notarial, vol. 848, Dalmau Ginebret; 1480, 14 junio. Desplà fue acompañado por el canónigo Ferrer Nicolau de Gualbes.

[24] ACB, Notarial, vol. 850, Dalmau Ginebret, 1485-1488. El motivo del viaje eran las diferencias existentes entre el cabildo y el obispo sobre la venta de censos. En Roma dirimia la cuestión el cardenal Rodrigo Borja. El 22 de junio de 1486 el cabildo ratificaba el compromiso subscrito por sus representantes (entre ellos, los canónigos Jeroni Pau y Jaume Fiella). Sin embargo, un breve recibido poco después no convenció al cabildo, que el 8 de enero de 1487 decidió que Desplà continuara el pleito en la curia pontifícia. Un mes más tarde se hacía efectivo el nombramiento de los nuevos procuradores (Desplà, Gabriel Rovira, Joan de Ribes), al mismo tiempo que se revocaba a los anteriores.

ción —propuesta por sus colegas capitulares— como obispo de Barcelona en 1505, aunque el papa prefirió promover a Enric de Cardona, a petición del monarca.

En diversas ocasiones Desplà fue obrero mayor de la catedral y administrador del hospital de la Santa Creu, además de juez ejecutor de causas apostólicas de la diócesis. Fue rector de Alella, Argentona, Badalona, Vilassar y de la parroquia barcelonesa de los Santos Justo y Pastor. Su huella se puede rastrear en casi todas estas iglesias. En Alella reparó el templo (por ejemplo, está documentada la intervención de Mateu Capdevila y Antoni Carbonell en el campanario, en 1504), reformó la sacristía (donde destacaba el artesonado de la sala de los Obispos), e impulsó la construcción del retablo mayor (contratado por Pere Torrent en 1512). En 1520 el mismo retablero Torrent iniciaba el retablo mayor de Vilassar de Dalt para la nueva iglesia, acabada dos años antes. En Argentona empezó la fábrica del nuevo templo (contratada en 1514), hizo reparaciones en la rectoría y debió promover la construcción del retablo mayor (fabricado por Joan Romeu a imitación del de Vilassar a partir del año 1524). Pagó algunas vidrieras absidales de la iglesia de los Santos Justo y Pastor y dejó un legado para reparar la sacristía. También hizo reedificar la ermita de Sant Julià de Montjuïc y fue él quien controló las obras de las casas Gralla i del Ardiaca[25]. Además, fue elegido por el rey para vigilar la fábrica del monasterio de Montserrat (1488-1490), junto a otros prohombres locales.

De las obras de arte que Desplà adquirió para su delectación personal se tienen menos noticias. Por otra parte, como ya alertaba J. Garriga, es un riesgo exagerar el gusto «moderno» del arcediano. Por desgracia, no se ha localizado un inventario que pueda despejar estos interrogantes[26]. Alguna afición a las antigüedades parece demostrar la posesión de dos sarcófagos antiguos (uno romano con escenas de caza se conserva en el Museu Arqueològic de Barcelona) y de tres lápidas con inscríp-

[25] La reforma de la casa del Ardiaca debe datarse entre 1507 y 1514, aproximadamente. Las obras no tenían que estar necesariamente vinculadas al encargo de la *Piedad* de Bartolomé Bermejo, en 1490, ya que la pintura iba destinada a la capilla, situada en una torre independiente del edificio principal. En cuanto a la casa Desplà-Gralla, se puede asegurar que las obras se prolongaron bastante tiempo. Se conoce el contrato estipulado en 1504 con Mateu Capdevila y Antoni Carbonell para la reforma del sector oriental (con ventanas trabajadas «segons conexerà lo senyor Ardiacha Desplà») y la continuación de las obras contratadas por Miquel-Joan Gralla a partir de 1517. Un libro de contabilidad del cliente proporciona datos constructivos entre 1520 y 1527, ahora vinculados a Gabriel Pellicer y Antoni Carbonell (A.P, Ms. 281, Llibre de mossèn Miquel-Joan Gralla, 1519). De la misma fuente se deduce que la fachada era posterior al año 1529. Sin embargo, era anterior al 1536, cuando Pere Suares contrata una puerta «com lo portal romà de mossèn Gralla» para el noble Onofre Maimó. Cfr. YEGUAS I GASSO, J., *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, Universitat de Lleida, 1999, págs. 64-73.

[26] Desplà dejó sus bienes para obras pías. Por ejemplo, destinó 24.000 sueldos a la fundación de una causa pía para casar donzellas (que immediatamente reclamó el doctor en derechos Miquel-Joan Pastor para tres hijas suyas). Por este motivo, el patrimonio del arcediano fue vendido en subasta pública. El 22 de abril de 1525 la liquidación ascendía a 3.300 libras (ADB, Causes Pies, Definicions de testaments, 1525-1529, f. 18). Esto no excluye que algunos bienes fueran a parar a manos de familiares, como así sucedió con el *San Sebastián* de Bartolomé Ordóñez.

ciones. Pero igualmente significativo es el encargo de la *Piedad* a Bartolomé Bermejo (ahora en el Museo de la Catedral) y la confianza depositada en constructores de retablos todavía góticos. No hay que descartar, además, un cambio progresivo de gusto o, simplemente, un espíritu atento a las novedades. En este sentido, resulta significativa la reforma de la casa del Ardiaca, que se mantiene fiel a las formas del gótico tardío (por ejemplo, en la tipología y decoración de las ventanas con el escudo de Desplà), excepto en la puerta exterior (que debe datar de hacia 1514), donde asoma, tímido, el nuevo lenguaje renacentista. O, más importante para el caso que nos ocupa, el aprecio que debió sentir por la escultura de Ordóñez.

Nos consta además su amistad con el cronista Pere-Miquel Carbonell y con el humanista Jeroni Pau, quien en 1485 le remitía desde Roma una epístola en alabanza de Prudencio, «estant segur que, essent com ets sacerdot i erudit, et plauran aquestes coses sagrades...»[27]. La figura de Prudencio nos remite de nuevo a las devociones y al coro de Barcelona. Con la carta que envió al arcediano, Jeroni Pau adjuntaba algunos himnos del *Peristephanon* o *Libro de las Coronas*, al menos los referentes a mártires hispanos. Sin duda contenía el poema dedicado a la emeritense Eulalia, con la más antigua narración de su martirio, un poema incluido en el *Breviario Mozárabe*, lo que demuestra el carácter no excluyente de los conceptos de *hymnus* y *passio*, como ha destacado L. Rivero[28]. No sabemos si Desplà conocía otros textos de Prudencio, como la famosa *Psychomachia*, que le hubiera podido ilustrar sobre la *colluctatio* o combate entre vicios y virtudes, aunque la presencia de estas últimas en el coro pueden tener otras variadas fuentes de inspiración.

Resumiendo, parece evidente que Desplà tuvo un protagonismo destacado en la elección de Ordóñez y en la elaboración del programa iconográfico del coro. Aún así, no es lógico pensar que pudiera imponer sus criterios sin contar con la aquiescencia de los otros integrantes de la comisión. De ellos se ha podido recabar alguna información, que demuestra, como mínimo, que todos o casi todos conocían Italia y que —aunque esto se podía intuir— no debían ser reacios a la introducción del lenguaje figurativo renacentista. No tenemos la seguridad de una estancia romana en el caso de Antoni-Joan Tort Fiella, canónigo desde el año 1501, pero su familia mantenía una constante relación con Italia. Era sobrino del deán de la catedral (la segunda dignidad capitular) Jaume Fiella, natural de Tremp y muerto en Barcelona en 1523. El deán había cursado estudios en Lérida durante dos años y en Toulouse otros once, «sens divertir ni perdre temps» como nos informa el interesado, antes de trasladarse a Roma, donde se doctoró al cabo de un año en derecho canónico. Residió en Italia durante veinte años, ocupando diversos cargos en la cancellería

[27] VILALLONGA, M. (a cura de), *Jeroni Pau. Obres*, 2 vols., Barcelona, Curial, 1986, vol. II, págs. 74-79.

[28] RIVERO GARCÍA, L., *La poesía de Prudencio*, Universidad de Huelva, 1996, PRUDENCIO, *Obras* (ed. L. Rivero), 2 vols., Madrid, Gredos, 1997.

pontificia y protegido por el cardenal Joan de Castre-Pinós, cuyos bienes en el Principado administraba desde su regreso a Barcelona. Cosa legítima, el deán procuró «donar endressa a la parentela mia, en special a la família del dit germà [Antoni-Joan] qui era lo cap de la casa paternal e se era molt ben portat ab mi». Y, en efecto, se convirtió en protector de los hijos de su sobrina Aldonça, casada con Guillem Tort, un doncel de Monzón: Berenguer fue rector de la Selva del Camp y de Constantí (Tarragona), canónigo de Lérida y arcediano del Vallès; Guillem, rector de Sentmenat (Barcelona), aunque en 1523 residía en Nápoles; Antoni-Joan, abad de San Esteban de Monzón y canónigo de Barcelona (el mismo que integró el citado comité)[29]. Las relaciones de la família Fiella con Nápoles eran intensas. Otro sobrino del deán, Miquel, residía en la ciudad partenopea en 1517 (aunque regresó a Barcelona, donde redactó testamento en 1536), mientras que la sobrina Aldonça estaba casada con el jurisconsulto Jeroni Descoll, regente de la cancillería napolitana y, más tarde, vicecanciller de la Corona de Aragón[30]. El mismo Descoll había sufragado en 1516 el portal de la iglesia barcelonesa de San Miguel (ahora trasladado a la iglesia de la Mercè), una de las primeras obras catalanas en que aparece la decoración grutesca (ejecutada por René Ducloux, que firmó una de las pilastras); sin embargo, el contrato fue estipulado por el deán Fiella en nombre de su pariente, detalle que no deja de ser significativo. Probablemente, Antoni-Joan Tort debió ser aleccionado por su tío, el deán, al cual debía representar en el citado comité.

De Bernat de Corbera se sabe que era hijo de Joan de Corbera, señor del castillo de Corbera de Llobregat (Barcelona) y de Eleonor de Malla, perteneciente a una distinguida família de Barcelona[31]. Además de canónigo de Barcelona y arcediano del Penedès, Bernat fue arcediano mayor de Tarragona y diputado eclesiástico de la Generalitat (1518-1520). A la muerte de Desplà, le sucedió como rector de la pa-

[29] AHPB, Joan Vilana, manual 24; 1522, 21 mayo: causa pía de Jaume Fiella. Más información familiar aparece en el testamento de Aldonça Fiella, en AHPB, Joan Savina, 1er. llibre testaments; 1523, 25 agosto. Algunos notícias fueron publicadas por M. Lledós (1917). Jaume Fiella era deán de Barcelona desde el año 1488 por renúncia de Berenguer de Sos y canónigo desde el año siguiente (consta entonces como doctor en ambos derechos, curial, «familiar» del papa y canónigo de Urgell). Uno de sus albaceas testamentarios fué el arcediano Desplà. Al revés, cuando éste fué elegido obispo por el cabildo en 1505 presidió la reunión el deán Fiella.

[30] Habría que recordar que Jeroni Descoll (1473-1552) empezó su carrera profesional como abogado del cabildo barcelonés (al menos es el primer trabajo que le hemos documentado, en 1499). Uno de sus hijos, Jeroni Descoll Tort, contrajo matrimonio con una prima hermana, Jerònima Fiella Dusai, hija de Miquel Fiella, uno de los sobrinos mencionados del deán. En 1519 una hija del regente Descoll, Jerònima, contrajo matrimonio con Martí-Guerau de Cruïlles, barón de Llagostera. En aquella ocasión también el deán representó al padre de la novia (AHPB, Joan Vilana, manual 35; 1519, 9 noviembre).

[31] El miembro más conocido de la família es Felip de Malla (ca. 1378-1431), teólogo y orador, autor del *Memorial del pecador remut* (impreso por primera vez en Girona, en 1483) y de otras obras menos conocidos. Para una bibliografia completa del personaje, véase VILALLONGA, M., *La literatura llatina a Catalunya al segle XV*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pág. 118-126.

rroquia de Argentona, y además rigió la parroquia de Santa Coloma de Gramenet. Redactó testamento en 1527, dos años antes de morir[32]. Interesa destacar que tomó posesión de la canongía a mediados del año 1500 a través de un procurador, su hermano Benet-Miquel, barón de Corbera, porque se hallaba en Roma.

Se tienen menos datos de los dos últimos canónigos que ahora nos interesan, Llorenç Martínez y Miquel Fuster. El primero parece originario de Balaguer, donde residía su hermano Gaspar, mercader de profesión. Además de canónigo de Barcelona, desde 1508, era arcediano mayor de Vic. Se ha localizado un inventario de sus bienes, que incluye una exigua biblioteca, compuesta por unos treinta libros, sobre todo de carácter jurídico y religioso. En su testamento, el canónigo exigía pasar cuentas con el cabildo, «per rahó de les despeses e fetes per anar en Roma per feynes de dit capítol»[33]. Por otra parte, no debe ser anecdótico que en 1508 tomara posesión como procurador del canonicato concedido a Guillem-Ramon Vic, canónigo de Valencia, protonotario apostólico y «familiar» de Julio II (y poco después cardenal de San Marcelo y obispo auxiliar de Barcelona). Cuando en 1517 el ya cardenal llegó a Barcelona volvió a utilizar los servicios del canónigo Martínez como procurador[34]. En cuanto a Miquel Fuster, que tomó posesión del canonicato en 1506, sabemos que era profesor de artes y teología y que legó todos sus libros (aunque desconocemos cuántos y cuáles) a la catedral barcelonesa[35]. Debía ser natural de Barcelona, donde residían una hermana monja (del monasterio de Jerusalen), un sobrino (el caballero Climent Fuster) y una sobrina (casada con el caballero Francesc Soler).

Bartolomé Ordóñez

La composición del taller barcelonés de Ordóñez ha suscitado un debate que ahora se puede dar por zanjado. De la documentación conocida pueden deducirse varios datos seguros. Por ejemplo, que un taller como tal no se constituyó hasta fi-

[32] AHPB, Antoni Benet Joan, 2n. llibre testaments; 1527, 4 abril. Para más información, cfr. RIERA, J. M., *Documents de la història de Corbera de Llobregat*, Corbera de Llobregat, 1987. El canónigo era muy devoto de Santa Magdalena, que se veneraba desde tiempos remotos en la capilla del castillo familiar, razón que explica que regalara una imagen de la santa a la catedral. El testamento recuerda que había fundado un hospital en Corbera de Llobregat. Después de establecer diversos legados para los familiares y de instituir algunas misas, legó sus bienes a obras pías. La herencia debía ser considerable, si hacemos caso del testimonio del testador: «jo no hicnora ans só molt sert de les forces e valor de mon patrimoni». Sus albaceas fueron familiares paternos y maternos (entre éstos destaca el canónigo Felip de Malla, homónimo del que se ha citado anteriormente).

[33] AHPB, Jaume Sastre major, 2n. llibre testaments, f. 86; 1529, 2 febrero; *ibidem*, 1er. llibre inventaris; 1529, 7 mayo.

[34] AHPB, Joan Vilana, llibre procures, 1516-1518, f. 186.

[35] AHPB, Gaspar Safranquesa, plec testaments; 1538, 18 mayo.

nales del año 1517, cuando el castellano viajó a Nápoles para contratar el mármol para el trascoro y, sin duda, los tres colaboradores que poco después se casaron en Barcelona (Giovanni di Alessandro Rossi de Fiesole, Simone di Bellalana de Mantua y Vittorio Cogono de Florencia). Todavía más decisivo es la ausencia de Diego de Siloe, a pesar del calificativo de «socio» que le adjudica Ordóñez en el testamento que redactó en Carrara el 5 de diciembre de 1520, unos días antes de morir. Ni los documentos exhumados, que empiezan a ser muy abundantes, ni las razones de tipo estilístico que se han argumentado hasta ahora, permiten defender la presencia de Siloe en el coro barcelonés[36]. En cambio, para la talla de madera Ordóñez buscó la colaboración de Jean Mone, activo en Barcelona al menos desde enero de 1516, y de Antoni Carbonell, cuya mano se percibe en los coronamientos de las potencias menores, como ya se ha dicho (fig. 20). Si Ordóñez necesitaba un escultor formado y

Fig. 20. Antoni Carbonell, *Coro de la catedral de Barcelona, coronamiento de una potencia menor.*

[36] Una vez más hay que recordar que el 2 de julio de 1519 Siloe contrataba en Burgos el sepulcro del obispo Acuña y que el siguiente 4 de noviembre presentaba la traza de la famosa escalera Dorada para el crucero de la catedral de la misma ciudad. Por otra parte, Jean Mone empezó a recibir dinero por su colaboración con Ordóñez en el coro barcelonés desde el mes de diciembre de 1518; los pagos se suceden hasta abril de 1519, aunque el escultor de Metz no firmó la liquidación final hasta el siguiente 19 de octubre. En la documentación catedralícia jamás aparece una mención a Siloe.

de confianza, lo que justifica la contratación de Mone es precisamente la ausencia de quien había sido su socio en la aventura napolitana.

El trabajo de talla se puede asignar a las diferentes manos sólo con relativa facilidad, debido al desgaste de algunas relieves y a la intervención de los ayudantes en los detalles ornamentales. Por otra parte, no conocemos con precisión el sistema de trabajo del taller de Ordóñez, es decir, cuál era el criterio de reparto de las tareas, hasta dónde llegaba la libertad de acción de los colaboradores, cuál era el alcance de la dirección de Ordóñez, etc. De la misma obra se deduce, en cualquier caso, que el burgalés fue el tracista del conjunto, el ideador de todas o de casi todas las composiciones (incluidas al menos en parte las de Mone, donde además aparecen figuras «inventadas» por el castellano) y, muy probablemente, el autor de algunos acabados de la talla asignada a Mone (en definitiva, la última mano, la firma del jefe del taller). En resumen, la autografía de Ordóñez se hace patente en tres cuartas partes de la talla, mientras que la mano de Mone queda limitada al resto, esto es, el plafón grande que cierra la sillería alta del lado del Evangelio junto al trascoro (con el Evangelista Joan, el *Beso de Judas* y las historias de José) y el plafón pequeño inmediato (con el escudo de la catedral sostenido por *putti* y el *Prendimiento de Cristo*).

En general, Mone usa una técnica más detallada, de superficies más acabadas y de relieve más acentuado, menos atmosférico que el de Ordóñez. En las composiciones ornamentales de grutescos se muestra menos fluido y dinámico. Sus figuras tienden a un canon más corto y suelen tener la cabeza más grande, al tiempo que los pliegues de las vestimentas son más expeditivos y, a menudo, independientes de la anatomía subyacente; algunos detalles de la indumentaria, como algunos tocados, tienen sabor nórdico y los escenarios arquitectónicos no siempre se ajustan a los principios de la perspectiva. Es un escultor muy correcto, pero también escolar y de limitada imaginación. Aunque tal vez injusta, la comparación con Mone permite calibrar la excelencia de Ordóñez. Su técnica deriva directamente del *schiacciato* florentino, que incorpora una personal interpretación del *non finito* de Donatello y Miguel Angel. Sus personajes, enérgicos y expresivos, «viven» realmente y recrean una historia que se concibe como un drama humano, aunque aquí se trate del drama evangélico. Su poética integra una gran riqueza gestual, una peculiar traducción de los *afetti*, una amplia gama de registros emocionales, una enorme inventiva en los esquemas compositivos. Las fuentes de inspiración son variadas, pero se incorporan, traducidas y nunca miméticas, a un lenguaje personal, que bebe tanto del arte del Cuatrocientos italiano como de modelos clásicos, sobre todo de relieves de sarcófagos y de la Columna Trajana.

En el trascoro no participó Mone, sino sólo los ayudantes italianos. Deben ser los responsables del corte de los bloques de mármol y de la ejecución de la los elementos arquitectónicos (no sólo son calificados de *squadratori*, sino que una vez instalados en Carrara se mostraron incapaces de completar la escultura figurativa que el maestro del taller había esbozado), aunque también pudieron intervenir en el aca-

bado de las figuras exentas. El inventario redactado el 15 de octubre de 1519 de las piezas de mármol trabajadas por Ordóñez, justo antes de abandonar definitivamente Barcelona, permite hasta cierto punto reconstruir el proyecto primitivo para el trascoro[37]. Se trataba de ocho columnas, «les quatre ab fullatges y les quatre canalades acabades»; dos fragmentos de pedestal, también «fet ab fullatges y cornizas»; ocho fragmentos de cornisa, cuatro de los cuales pertenecían al orden dórico, mientras que del resto no se explícita el orden; cuatro piezas de *festons* o guirnaldas y dos *candeleros* o candelabros para el coronamiento, que se descartaron en el montaje definitivo; los dos relieves dedicados a Santa Eulalia; las estatuas exentas de Santa Eulalia y San Severo, además de «dos minyons o letons entro los festons damunt dita obra acabats», que hay que identificar con los dos *putti* que sostienen el escudo de la catedral, colocados encima de la puerta de acceso al coro (fig. 21).

Como ha demostrado J. J. Lahuerta, el modelo más probable para el proyecto de trascoro de Ordóñez es la Casa Santa de Loreto, trazada por Bramante y, al me-

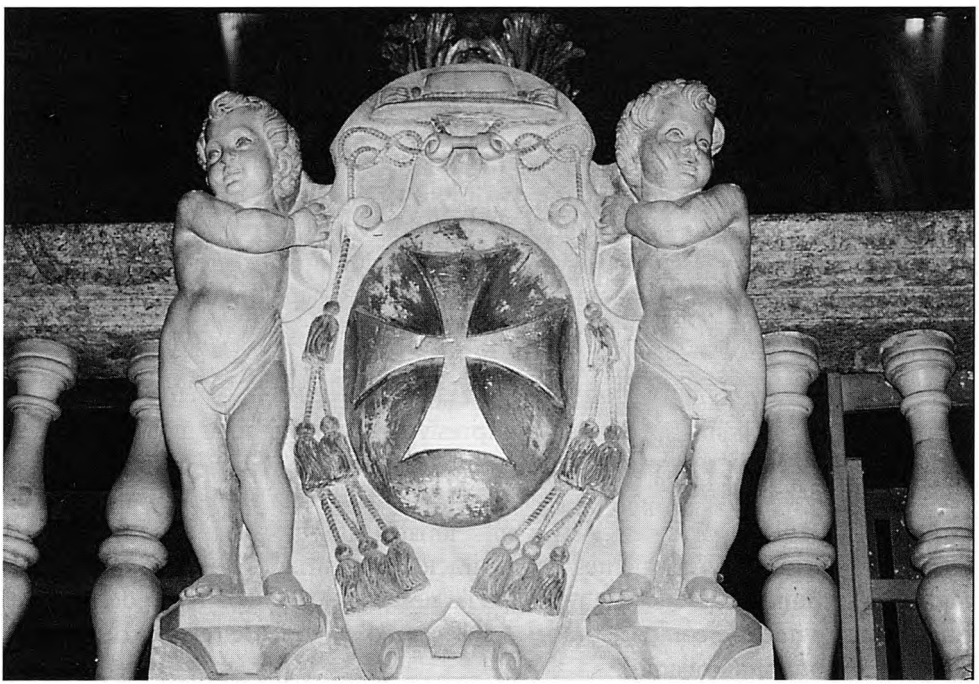

Fig. 21. Bartolomé Ordóñez. *Trascoro de la catedral de Barcelona, Putti sosteniendo el escudo de la catedral.*

[37] ACB, Notarial, vol. 566, sf Cfr. CARBONELL BUADES, M., «Bartolomé Ordóñez..., *op. cit.,* 2000 (en prensa), BOSCH I BALLBONA, J., «Pedro Vilar..., *op. cit.,* 2000 (en prensa).

nos en parte, realizada por Andrea Sansovino[38]. Sin embargo, a la luz de la nueva documentación localizada e interpretada por M. Carbonell (2000) y J. Bosch (2000), hay que relativizar la influencia del precedente lauretano, del que pueden derivar, en cualquier caso, el tipo de basamento previsto inicialmente (más «romano» y más bajo que el actual, como exige el punto de vista de los relieves), la tipología adintelada de la puerta (porque la definitiva es una invención seiscentista), la presencia de semicolumnas de fuste acanalado (que después fueron descartadas para utilizar sólo las cuatro que ahora persisten, con el tercio inferior decorado con grutescos, duplicadas en imitaciones del siglo XVII) y, probablemente, la superposición de las esculturas exentas (en hornacinas diferentes de las actuales, demasiado pequeñas y profundas). En cambio, el coronamiento era diferente, sin balaustres y con guirnaldas (seguramente, una crestería con formas vegetales) y los dos candelabros. Por otra parte, el trascoro de Barcelona debía ser algo más estrecho y, ya que sobresalía en relación al límite actual, exigía dos muros dispuestos en diagonal (llamados *biaxos* en el contrato) para enlazar la pantalla de cierre con los pilares de la nave central. A estos cuerpos laterales iban destinadas las estatuas de santos, dos a cada lado y superpuestas. Esto implica que el muro principal tenía que integrar solamente relieves narrativos, enmarcados por el orden dórico, además de una puerta, quizás coronada por un frontón clásico. Ya que en 1563 el aragonés Pedro Vilar realizó un tercer relieve dedicado a Santa Eulalia, todavía de acuerdo con el proyecto de Ordóñez, podemos conjeturar que el número total de relieves previstos eran seis, si añadimos los que debían representar la historia de la *Invención de la Santa Cruz* y que nunca se empezaron.

Las esculturas exentas adolecen de la calidad de los relieves narrativos y han sido marginadas por la crítica (fig. 22-23). No obstante, nada permite suponer que no sean autógrafas, dejando de lado una hipotética intervención del taller en los acabados. Desmerecen en la posición actual, escondidas en hornacinas inadecuadas y abolido el punto de vista que tenían que respetar. Son técnicamente muy correctas, pero también algo académicas e inexpresivas. En cambio, los dos relieves narrativos, *Santa Eulalia delante del pretor* (fig. 24) y *Santa Eulalia en el Martirio del fuego* (fig. 25), están entre lo mejor de la producción de Ordóñez. De nuevo, integran figuras y detalles inspirados en Miguel Angel (desde la bóveda de la Sixtina al *San Mateo* de la Academia de Florencia) y en el arte clásico (como en la talla de madera, motivos de sarcófagos y de la Columna Trajana). El dominio de la técnica del *schiacciato*, con la dificultad añadida del material respecto a la talla en madera, permite graduar los diferentes planos de profundidad y jugar con las combinaciones del relieve, desde el más bajo hasta la figura casi exenta. Las composiciones son complejas y muy diferentes entre sí, contraponiendo una escena más estática con otra más dinámica,

[38] El estudio de J. J. Lahuerta permanece inédito, pero expuso su hipótesis en el coloquio *L'expansió del Renaixement a Catalunya*, celebrado en Gerona el mes de noviembre de 1987.

Fig. 22. Bartolomé Ordóñez, *Trascoro de la catedral de Barcelona, Santa Eulalia.*

Fig. 23. Bartolomé Ordóñez, *Trascoro de la catedral de Barcelona, San Severo (detalle).*

Fig. 24. Bartolomé Ordóñez,
Trascoro de la catedral de Barcelona,
Santa Eulalia delante del pretor,
y relieve del pedestal

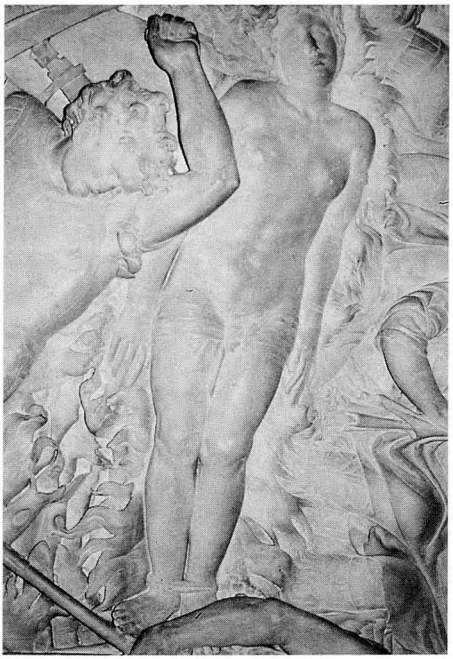

Fig. 25. Bartolomé Ordóñez,
Trascoro de la catedral de Barcelona,
Santa Eulalia en el martirio del fuego (detalle).

siempre interpretadas por figuras heroicas y expresivas, lo que no excluye la delicadeza en los detalles. Pero el virtuosismo de Ordóñez se manifiesta incluso en los relieves ornamentales del pedestal, de nuevo inspirados en ejemplos clásicos.

La desaparición prematura, trágica, del escultor impidió que pudiera acabar una obra con la que se sintió comprometido hasta su muerte. No sólo había estipulado un contrato con los canónigos por ocho años y mantenía la residencia barcelonesa, sino que incluso remitió una traza del trascoro desde Carrara. Cuantitativamente, el trabajo en mármol que Ordóñez realizó en Barcelona es escaso, pero fue suficiente para llamar la atención de Carlos V y de algunos de sus cortesanos. Hay que recordar, además, que el trascoro ni siquiera se había empezado a montar, de manera que los mármoles se hallaban todavía en el taller del escultor. Entre mayo y septiembre de 1519 Ordóñez recibía el encargo de los importantes monumentos funerarios que Fancelli no pudo realizar, los de Felipe el Hermoso y Juana la Loca y el del cardenal Cisneros. Inmediatamente, se añadieron los de la família Fonseca, encargados por el contador mayor Antonio de Fonseca. Estos encargos dicen mucho sin duda de la valía y de la capacidad de trabajo del escultor, pero algo querrán decir también de los gustos y del buen criterio de Carlos V. No es ésta la ocasión para abordar temas tan complejos como la formación cultural y el gusto artístico del emperador, pero es impensable que no conociera ni diera su aprobación personal al proyecto del monumento funerario para sus padres.