

Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la catedral de Barcelona

Joan Bosch i Ballbona
Universitat de Girona
j.boschb@vdg.es

RESUM

Història dels avatars constructius del rerecor de la catedral de Barcelona, posteriors a l'etapa de l'escultor Bartolomé Ordóñez. Anàlisi de l'efímera represa dels treballs protagonitzada per l'escultor aragonès Pedro Vilar des de 1562 fins a 1564, i dels processos del muntatge definitiu promoguts pel bisbe Lluís de Sanç i dirigits per l'escultor borgonyó Claudi Perret i l'arquitecte tortosí Gaspar Bruel, entre 1615 i 1621. L'article s'interessa especialment per l'anàlisi del disseny que va guiar el muntatge actual i per la relació d'aquest amb les traces de Bartolomé Ordóñez i amb els materials esculpits durant el segle XVI per Bartolomé Ordóñez i per Pedro Vilar.

Paraules clau:

escultura renaixentista (1562-1621), Catalunya, rerecor, Bartolomé Ordóñez, Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel.

ABSTRACT

Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel and the retrochoir of Barcelona's cathedral

History of the retrochoir of Barcelona cathedral, after the phase under the sculptor Bartolomé Ordóñez's direction. Analysis of the ephemeral resuming of the work leaded by the aragonese sculptor Pedro Vilar from 1562 to 1564, and of the final erection process, sponsored by the bishop Lluís de Sanç and carried forward by the burgundian sculptor Claudi Perret and the architect from Tortosa Gaspar Bruel, between 1615 and 1621. This article focusses specially on the study of the original desing of the present assembly, and the relation of this construction with Bartolomé Ordóñez lost dessigns, and with carved materials by Bartolomé Ordóñez and Pedro Vilar during the sixteenth century.

Key words:

Renaissance sculpture (1562-1621), Catalonia, retrochoir, Bartolomé Ordóñez, Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel.

Fins fa ben poc, l'explicació més completa i satisfactòria que teníem sobre la història del rerecor de la catedral de Barcelona es trobava a les lacòniques aproximacions de J. Mas¹, J. Ainaud²—i de J. Ainaud amb J. Gudiol i F.P. Verrié³—, al treball d'A. Duran i Sanpere sobre la catedral⁴, i, més recentment, al renovador estudi de J. Garriga sobre l'art de l'època del Renaixement—que revisa la peripècia del rerecor a partir de l'aparell documental disponible i l'acompanya d'una penetrant valoració crítica dels excepcionals relleus de Bartolomé Ordóñez⁵. En la versió d'aquests autors, la construcció del rerecor s'hauria materialitzat en dues etapes, distanciades una quarantena d'anys i protagonitzades pels escultors Bartolomé Ordóñez (1517-1519) i Pedro Vilar (1563-1564). En la primera, successiva als seus relleus de les mampares de fusta del cor, l'italianitzat Ordóñez s'ocupava de construir el rerecor de marbre —«lo enfront del cor e portalada a la part del portal major»— basant-se en uns dissenys propis: en la «mostra per la meytat» i en la «altra traça o monstra en una paret o altre loch li serà assignat, o en pregamí, per que en esdevenidor se puxe conèixer la forma de dita obra e sia clarícia del pactat», segons els documents exhumats per J. Ainaud. Aquests «dissenys» —ara introbables— devien prometre un conjunt arquitectònic i escultòric força més ambiciós que aquell que finalment es va realitzar, ja que preveien, a més d'escultures exemptes «en los biaixos que són en lo front de dit cor», el desenvolupament en relleu d'un doble cicle iconogràfic d'«istories de la inventio de la Sancta Creu e lo Martiri de Sancta Eulàlia». Malauradament, la feina d'Ordóñez va quedar interrompuda

l'any 1520 a causa de la seva mort i de la immediata desmembració del taller, ja iniciada el 1519 amb la marxa a Flandes del seu col·laborador Joan Monet, quan només havien pogut acabar els dos plafons en relleu de Santa Eulàlia davant del pretor i de Santa Eulàlia en el martiri del foc, les dues figures exemptes de sant Sever i santa Eulàlia, quatre columnes amb part del seu entaulament dòric i dos trams de sòcol amb grotescos.

Per la segona etapa dels treballs, el capítol catedralici va recórrer a l'escultor Pedro Vilar, de Saragossa, el qual, sempre en la versió historiogràfica d'on partim, elaboraria una versió comprimida de les traces originàries que s'acontentava amb el cicle de relleus dedicats a santa Eulàlia, tot aprofitant els materials d'Ordóñez i afegint-hi de la seva mà dos relleus —la Flagel·lació de santa Eulàlia i Santa Eulàlia a l'eculi—, dues figures exemptes —sant Oleguer i sant Ramon de Penyafor— i diversos materials de talla arquitectònica⁶.

En general, aquestes lectures de l'evolució dels treballs al rerecor marmori es basaven en la interpretació del diàleg establert entre l'obra i l'aparell documental que havien anat aportant, paulatinament, J. Mas⁷, J. Ainaud i J. M. Madurell⁸; uns materials determinants, almenys sectorialment, però al capdavant escassos per explicar un episodi artístic més complex i enigmàtic que no semblava. En aquest sentit, resulta simptomàtic que el mateix J. Garriga, resseguint un parell d'observacions d'A. Duran i Sanpere —sobretot la que notava la presència de l'escut del bisbe Lluís de Sanç i Còdol, prelat de la diòcesi entre 1612 i 1620, a la columna de la Flagel·lació de santa Eulàlia⁹—, incités a la revisió de l'estat de la qüestió que ell mateix proposava:

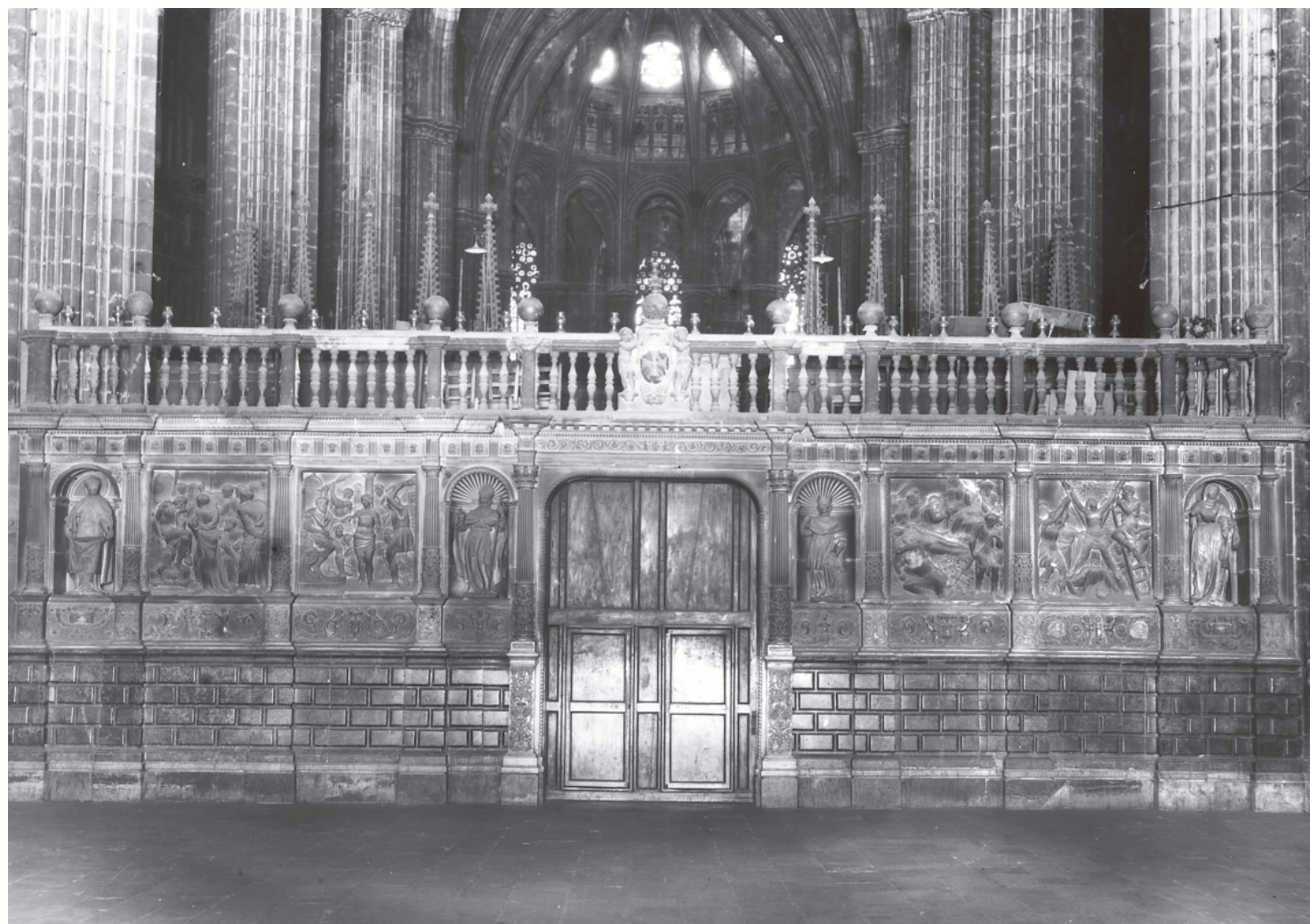


Figura 1.
Bartolomé Ordóñez (1517-1519), Pedro Vilar (1562-1564), Claudi Perret, Gaspar Bruel i Mestre Cosí (1615-1621): *Rerecor de la catedral de Barcelona*. Fotografia: Arxiu Mas.

Però tampoc no sembla segur que el rerecor que veiem avui, amb aspecte de façana de palau, es conclogués el 1564 amb l'única intervenció de Pedro Vilar. Si hem de creure A. Duran i Sanpere, el 1578 el capítol debatia un projecte ja plantejat arran de la mort d'Ordóñez per traslladar el cor al presbiteri major i, malgrat que només s'acordà la construcció d'una maqueta del projecte, la represa del debat pot ser indicatiu que en aquestes dates el rerecor no estava encara definitivament instal·lat; d'altra banda, també deu tenir algun sentit que la columna de la Flagel·lació de santa Eulàlia porti en relleu, a manera de capitell, l'escut de Lluís de Sanç i Còdol, que fou bisbe de Barcelona de 1612 a 1620¹⁰.

Sobre la base de noves referències documentals que demostraven inequívocament el patronatge del bisbe Sanç sobre la conclusió del rerecor, i a partir

1. J. MAS, «Notes d'Escultors Antics a Catalunya», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VII, 1913, p. 115-128 i 185-193.

2. J. AINAUD, «El contrato de Ordóñez para el coro de Barcelona», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VI, 3-4, 1948, p. 375-379; ídem: *El Toisó d'Or a Barcelona*, Barcelona, 1949.

3. Joan AINAUD, Josep GUDIOL, Frederic-Pau VERRIÉ, *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, p. 60-63.

4. A. DURAN I SANPERE, «La Catedral» [1952], dins *Barcelona i la seva història, I: La formació d'una gran ciutat*, Barcelona, 1972, p. 327-381 i p. 355-361 pel que fa al rerecor.

5. Joaquim GARRIGA [amb la col·laboració de Marià CARBO-

NELL], *L'Època del Renaixement s. XVI*, dins *Història de l'Art Català*, vol. IV, Barcelona, 1986, p. 38-42 i 117.

6. Altres estudis o referències al rerecor les trobem a: M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas del renacimiento español*, Madrid, 1983 [1941], p. 26-28; Ll. CAMÓS CABRUJA, «Los mármoles del trascoro de la catedral de Barcelona», *Barcelona. Divulgación Histórica*, VIII, 1951, p. 249-251; M.E. GÓMEZ-MORENO, *Bartolomé Ordóñez*, Madrid, 1956; José M. AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI* [*Ars Hispaniae*, vol. XIII], Madrid, 1958, p. 70 i 270; F. MARIAS, *El Largo siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 279-281 —en el context d'una més ambiciosa proposta de lectura de l'art de B. Ordóñez—; J. RIVAS CARMONA, *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia, 1994; Joan BASSEGODA I NONELL, *Els treballs i les hores a la catedral de Barcelona*, Barcelona, 1995, p.

89-90; i, fa ben poc, Anna BISCEGLIA, «Osservazioni sul coro ligneo della Cattedrale di Barcellona: Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Jean Mone», *Prospettiva*, 91-92, 1998, p. 143-156.

7. Josep MAS, «Notes d'Escultors...», op. cit., p. 120-121 i 123-124.

8. J. M. MADURELL, «Bartolomé Ordóñez», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VI, 3-4, 1948, p. 345-373.

9. Per A. DURAN I SANPERE, *Barcelona y la seva història...*, op. cit., p. 360, aquest indici era una prova que «La conclusió del rerecor amb l'encàrrec a l'escultor Pedro Villar de les peces que mancaven degué ésser obra del bisbe Lluís Sanç (1612-1620) ja que l'escultor va posar el seu escut en la columna a la qual està lligada santa Eulàlia en l'escena de la flagel·lació».

10. J. GARRIGA, *L'Època del renaixement...*, op. cit., p. 117.

11. J. GARRIGA i J. BOSCH, «L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI i XVII», *Renacimiento i Barroc, segles XVI i XVII* [Història de la cultura catalana, vol. II], Barcelona, 1997, p. 193-238, especialment a p. 215-217, que incorpora materials inèdits de J. BOSCH i BALLBONA, *Els Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps*, tesi doctoral (inèdita), Universitat de Barcelona, 1994. Reprodueix igualment materials d'aquesta tesi i també es pot consultar, a títol de curiositat historiogràfica, J.R. TRIADÓ, «Escultura Moderna», dins *Ars Cataloniae*, vol., Barcelona, p. 10-127, però especialment p. 33-34.

12. Pablo PIFERRER y Francisco PI i MARGALL (amb notes i addicions d'Antoni AULESTIA PIJOAN), *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Cataluña*, Barcelona, 1884 [primera edició de 1839], p. 310 i 335; les línies mestres de les seves informacions les segueix Andrés Avelino PI y ARIMON, *Barcelona Antigua y Moderna*, I, Barcelona, 1854, p. 444: «El frontis del coro es un pequeño cuerpo de arquitectura dórica, donde entre varios adornos, caprichos y follajes resaltan en los intercolumnios bajos relieves bien ejecutados que representaban algunos pasajes de la vida y martirios de Santa Eulalia. Esculpalo en 1564 el zaragozano Pedro Vilar según plan ideado por Bartolomé Ordóñez».

13. Carl JUSTI: *Estudios sobre el renacimiento en España*, Barcelona, 1892, especialment a p. 50-59: «Ordóñez en Barcelona», que m'ha fet remarcar Joan Yeguas.

14. Aquest estudi —que de fet s'enceta aquí— s'inscriu dins de les iniciatives del projecte d'investigació, *Corpus documental i iconogràfic de l'Art del Renacimiento i del Barroc a Catalunya*, DGES PB.96-1175-C02-02; i s'ha beneficiat de l'eficàcia i l'amabilitat dels responsables de l'Arxiu Capital de Barcelona (ACB), de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB) i del senyor Francisco Rabadán. Els diàlegs, «a peu d'obra», amb Marià Carbonell i Joaquim Gar-riga han servit per fer més versemblants les hipòtesis tocants a l'aspecte de l'actual rerecor i a la seva relació amb les traces de B. Ordóñez.

15. Vegeu CAMÓS CABRUJA, «Los mármoles...», op. cit., p. 250-251.

16. ACB. *Exemplaria*, vol. I, foli XIXr., 1538. Indicacions més completes sobre la peripècia del trasllat i del soterrament dels marbres de Bartolomé Ordóñez les acabem de veure a l'article de Marià Carbonell, en concret al seu apèndix documental III. Més endavant veurem que els moviments i soterraments dels marbres duraven encara els anys 1548-1549.

17. Carl JUSTI, *Estudios sobre el Renacimiento...*, op. cit., p. 52-53; que revisava i interpretava amb

d'un millor coneixement de l'escultura catalana de la primeria del segle XVII, en un escrit recent i molt sintètic s'ha pogut precisar que l'empresa de l'acabament definitiu dels treballs del rerecor es va dilatar significativament durant el segle XVII, almenys en dues etapes més. En la primera, i més decisiva, datable entre 1615 i 1620, un destacat escultor del principi del s. XVII, Claudi Perret, cisel·laria el relleu de la Flagel·lació de santa Eulàlia i acabaria els sòcols i la resta d'elements arquitectònics pendents. En la segona, complementària i que s'hauria de situar més enllà de 1675, any de la canonització de sant Oleguer, s'hi instal·larien les escultures barroques de sant Oleguer i de sant Ramon de Penyafort¹¹.

Ara el desig de justificar i precisar amb l'amplitud deguda aquestes aportacions recents, ens ha conduït a aplegar nous materials d'arxiu, a més de recuperar dues fonts bibliogràfiques que havien passat desapercebudes als estudiosos del rerecor —l'«arromanticada» descripció de Pau Piferrer¹² i l'estudi de Carl Justi sobre Bartolomé Ordóñez¹³—, i això ha fet possible avançar encara alguns passos més en la revisió de l'enigmàtic rerecor barceloní¹⁴. Comencem la nostra exposició on l'ha deixada M. Carbonell —el qual ha afrontat la complexa relectura de l'etapa de B. Ordóñez en un article del present volum de *Locus Amoenus*—, o sigui, a partir, aproximadament, del 5 de desembre de 1535, el dia que el capítol de la catedral sembla renunciar a prosseguir la construcció del rerecor, interrompuda entre 1519 i 1520 arran de la desaparició de Bartolomé Ordóñez, i ordena guardar les peces de marbre que havien de servir per a l'empresa. Unes quantes peces, trenta, anaren a raure a l'arxiu de sant Sever (entre elles els dos grans relleus, com veurem), dues més a la sala Capítular, i la resta, vint-i-nou, van ser soterrades davant del portal major de la seu per Antoni Carbonell i Pau Mateu¹⁵. L'episodi quedà ben reflectit als llibres de la comptabilitat catedralícia, però també en algun registre més solemne; el dels *Exemplaria*:

Marbres soterrats. Memoria com ja ha V de desembre any MDXXXV foren soterrats sots terra diversos marbres que havien de servir per fer lo devant del cor de la present seu los quals stan soterrats del peu de la branca del portal maior de la present seu fins en lo dret del portal de les cases del Ardiachonat maior per mig del carrer envers al guntament de la paret de dita seu com largament stan mencionat y especificat en hun libre de ports que tenen en la taula de la obra de dita seu recondit en lo armari de la fabrica en la I stantia del 3 aposento del archiu nº VI y apar de la partida del que costaren per soterrar aquells en libre de sots obres comensat en maig any MDXXXV. En lo mateix llibre y en lo marge de la matexa fulla de la susdita me-

moria si fa altra que en lo archiu de s. Sever estan recondides dos imatges de marbre de les figures de s. Eulalia y de s. Sever dos letons e XXVI peces lavorades de marbre son per lo devant del cor. Y al capitol dos pessas mes¹⁶.

Primera part: història del rerecor a través de la documentació

Pedro Vilar: 1562-1565

Malgrat que sempre s'ha considerat que les primeres notícies precises sobre la intervenció de Pedro Vilar al rerecor les deviem a J. Mas, caldria reconèixer que la font més completa sobre aquest episodi es troba en un treball «oblidat» de C. Justi sobre B. Ordóñez, tanmateix basat en la correcció, prèvia consulta dels documents originals, d'unes informacions, confuses però extretes de documents capitulars, que varen publicar per primera vegada Pau Piferrer i Francesc Pi i Margall (1839). Ni les indicacions de Piferrer i Pi i Margall, ni l'estudi de Justi, no van servir de referència a cap dels autors que més endavant s'acostarien al tema —paradoxalment, ja que van ser publicats a Barcelona els anys 1839 i 1892. Ara bé, és de justícia retornar-los al seu grau de precedents inelubils per a aquesta investigació, tot subratllant que C. Justi —perquè Piferrer i Pi i Margall semblen «inconcients» de l'interès dels materials que publicaven— ja havia precisat que la intervenció de Vilar al rerecor data-va dels anys 1562 i 1563, i també que s'havia adonat que als relleus del rerecor hi havien treballat «a pesar de la innegable semejanza de la invención», dues mans ben diferents —una als relleus de «el interrogatorio y la hoguera» i l'altre als de «la flagelación y crucifixión, aunque bien hechos también, frios, sin embargo, como obra de un imitador». Podem suposar que l'hispanòfil alemany havia arribat a conèixer alguns materials de l'arxiu capítular —una part dels que més endavant, llegits i interpretats amb més atenció, guiaran la nostra lectura. Per exemple, hauria vist aquell document amb la notícia que l'any 1562 el capítol va contractar Pedro Vilar per afegir als treballs d'Ordóñez un altre relleu d'un «martirio», amb l'especificació que si aquesta feina els semblava prou reeixida li adjudicarien l'acabament de tot el conjunt. I, també, degué consultar un altre document, de setembre de 1563, on consta que els canonges, satisfets del treball de Vilar al nou relleu, firmaven amb ell «el encargo de terminar la obra según la traza dejada por Ordóñez». En canvi, l'historiador alemany malinterpretà la revelació de Piferrer i Pi i Margall sobre una estada a Itàlia de Pedro Vilar, perquè la vinculava a una promoció —inexistent— del capítol barceloní en forma de «viatge d'estudis» facilitat a l'escultor en

relació amb els seus treballs del rerecor: «Se le da [a Pedro Vilar] el encargo de terminar la obra según la traza dejada por Ordóñez, y hace con este objeto un viaje a Italia á expensas del Cabildo»¹⁷.

Però fins i tot comptant amb el rescat del text de Carl Justi, la participació de P. Vilar continuaria essent un dels aspectes més incerts de la història del rerecor. Fins al punt que preguntes tan elementals com, per exemple: quins van ser els motius de la represa dels treballs per part del capítol?, per què els capitulars van confiar-los a aquell desconegut —almenys per a la historiografia— escultor aragonès quan a Barcelona hi havia, per exemple, un escultor tan competent en el marbre com Martín Díez de Liatzasolo?, qui era Pedro Vilar i quina era la seva personalitat artística? o, més senzillament, quin va ser l'abast de la seva participació en l'antic projecte?, no tenien resposta satisfactòria —de fet, no podien tenir-ne cap.

Ara, com a mínim la darrera de les interrogacions, que afecta l'abast i els límits de la participació de «Pedro Vilar sculptor o Imaginayre de la ciutat de Çaragossa» al rerecor, sembla tenir una resposta adequada. Per trobar-la, n'hi ha prou de resseguir i eixamplar la pista dels documents capitulars encetada per Piferrer i Pi i Margall. En concret, partint d'un acta notarial de 19 de juny de 1562 que comprometia l'escultor i el capítol de la seu per a la fabricació en sis mesos —durant els quals

l'imaginaire cobraria a raó de sis lliures cada mes¹⁸—, d'un relleu marmori del Martiri de santa Eulàlia a l'eculi; el relleu havia de ser semblant —en qualitat, suposem— a «aquells dos taulons de marbre que de present son y estan obrats en lo capítol de dita Seu», és a dir, als dos plafons de Santa Eulàlia davant del pretor i de Santa Eulàlia en el martiri del foc cisellats per B. Ordóñez (apèndix I). A propòsit d'aquest document, convé subratllar —ja que canviarà els termes en què fins ara s'havia llegit la participació de Vilar— que l'escultor i el capítol també varen pactar que si la feina realitzada en el nou plafó satisfesia les expectatives dels canonges —assessorats per «mestres experts»—, és a dir, si Vilar aconseguia un relleu de la qualitat dels relleus d'Ordóñez, la catedral li oferiria «lo compliment de la obra fahedora dels taulons necessaris per al compliment de dita obra»: la continuació, doncs, i l'acabament del conjunt del rerecor¹⁹.

També sabem, gràcies a un document posterior, que, en efecte, la feina de Vilar va complaure els capitulars. Si no ho hagués aconseguit, la rigorositat dels mecanismes del treball artesanal s'hauria posat de manifest i l'escultor aragonès s'hauria vist «obligat [a] restituir als dits obrers majors tot lo que de ells haura rebut y encara la valor del taulo de marbre que per fer dita obra li sera donat. E per ço donara fermanses idoneas y sufficients a coneguda de dits senyors obrers [...]»²⁰. Per tant, el 30

força correcció materials que P. PIFERRER y F. PI MARGALL, *España sus monumentos...*, op. cit., p. 310 i, sobretot, 335, llegenden d'aquesta manera: «1562, 63 y 64, Bartolomé Ordoño, y Pedro Vilar, escultores naturales de Zaragoza, construyen el frontis del coro. Ordoño hizo por encargo del Cabildo dos relieves del martirio de Santa Eulalia é invención de la Cruz, pero, ya porque se juzgase defectuosa su obra, ya porque no estuviesen acordes los Canónigos y el artifice, en junio de 1562 encomendaron estos á Vilar la construcción de un relieve del martirio de la Santa Barcelonesa, con las precisas condiciones de que debía estar concluido dentro de seis meses, ser conforme á los de Ordoño, prometiéndole el estipendio de seis libras mensuales y añadiendo estas clausulas, que si á juicio de personas expertas, su obra igualase la de Ordoño, tratarian con el de la construcción del resto; y que si resultase lo contrario, debiese el escultor restituir lo que ya hubiese cobrado y pagar el valor del mármol que para su obra se le hubiese dado. Pero esta prevención no tuvo efecto, pues en setiembre de 1563 el Cabildo les cometiò el encargo de esculpir el resto de aquel frontis, mucha parte de él según la traza de Ordoño, exigiendo que regresase de Italia, adonde partía, dentro del

preciso término de seis meses, y el escultor por su parte prometió dejar perfecta aquella obra en ocho años. Prestóle el Cabildo cincuenta libras para los gastos de su viaje, le asignó para cuando volviese cuarenta mensuales, y le exigió fianza por si no fuesen mejores que los de Ordoño». És aquesta la versió de l'episodi del rerecor que conegueren i repetiren CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario Histórico de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 1894, vol. III, p. 197-198 i vol. IV, p. 41; i FRANCESC CARRERAS I CANDI, *Geografía General de Catalunya*, vol. III, Barcelona 1980 [1916], p. 123 i 445.

18. Consta, per exemple, un pagament de 25 de juny de 1563: «Divendres a XXV de Juny 1563 donarem a mestre Pedro Vilar imaginayre sis liuras en albara en cartes 120», ACB. *Llibre de l'Obra*, 1563-1565, f. 89r; i sobretot, ja que és manuscrit de l'escultor, l'albarà corresponent a aquesta paga: «Yo Pedro Vilar scultor tengo reçebidos de los obres menors seis libras a veinte i zinco de Junio 1563» a ACB. *Llibre d'Albarans*, 1563-1565, f. 120.

19. Vegeu l'apèndix documental I: ACB. Notarial, vol. 842. Francesc Sunyer, 14us. *Liber Notularum*, 1562-1563, f. 74r. En un altre llibre capitular, ACB. Notarial,

vol. 642. Francesc Sunyer, 15è *manual*, 1562, f. 56r, hi consta, amb data de 20 de juny de 1562, una crida a aquest contracte: «Instrumentum capitulationis firmate per et inter Reverendos dominos Jacobum Oliveres et Anthonium Brunet de Gassius canonicos et operarios majores sedis Barcinone ex una et magistrum Petrum Vilar sculptorem vel imaginarium civitatis presentibus ex altera. Est in notarium in libro notularum». S'ha de dir, però, que aquesta notícia documental la coneixia ja Josep Mas que la va sintetitzar a «Notes d'Escultors...», op. cit., p. 123: «1562 [juny, 20]. Contracte firmat per y entre los canonges Obrers Jaume Oliveres y Antoni Brunet y de Gassius y Mestre Pere Vilar, escultor o imaginayre de la ciutat de Saragossa, sobres lo treballar un tauló de marbre, del martiri de Santa Eulària, com los ja obrats que son al Capítol, y que en cas de quedar ben perfeccionat se tractarà ab dit artista pera fer los que restin per complement de l'Obra. (Arx. Cat. Manual 14 de Francesch Sunyer, f. 74.)».

20. En concret el 30 de juny, dies després dels pactes, l'escultor nomenava dos fidejussors per garantir la seva solvència davant de la comanda: «Petrus Vilar sculptor civitatis Cesaraugustanem sis prestitit cautionem Reverendis

operariis majoribus ecclesie Barcinone de faciendo et complendo ea omnia questione pre promissit facere et complere vigore cuiusdam capitulationis inter eos firmate die XX presentis mensis junii scilicet vigore cuiusdam capituli in dicta concordia inseriti tenoris sequentis, Item es pactat y concordat que si per ventura a judici de les dites persones expertes la obra fahedora per dit mestre Pedro Vilar no sera tal com demunt es dit y per consegunt no deures rebre per dits obrers majors que en tal cars lo dit mestre Pedro Vilar sie tengut y obligat restituir als dits obrers majors tot lo que de ells haura rebut y encara la valor del taulo de marbre que per fer dita obra li sera donat. E per ço donara fermanses idoneas y sufficients a coneguda de dits senyors obrers. Et predicta complere promissit sine dilatione et cum salario procuratoris quinque et decem solidorum. Et ut predictis diligentias cautionum sit dedit in fidejussores magnificum Enrichum Terre de Picalquers cive Barcinone et Raymundum Puig pictorem cive dicte civitatis qui [...] Et dicti fidejussores acceptantes omnia fidejussionis promissum teneri etc. [segueixen les cauteles legals i els juraments que no transcrivim]». ACB. Notarial, vol. 642. Francesc Sunyer, 15è *manual*, 1562, f. 57r.

21. A títol de curiositat, consta que abans del contracte Pedro Vilar ocupava només una «estantia» que li havia facilitat el capítol i que, el 28 d'abril de 1563, escombrava l'esparger Bernat Lonch, *cfr.* J. MAS: «Notes d'Escultors...», op. cit., p. 124.

22. Vegeu l'apèndix documental II: ACB, Notarial, vol., Francesc Sunyer, 15us. *Liber Notularum*, 1563-1554, f. 116v. La crida a aquest document en els manuals del notari és a ACB, Notarial, 643: Francesc Sunyer, 16è *manual*, 1563, foli 78r, 1 de setembre de 1563: «Instrumento capitulationis firmate per et inter Reverendum Capitulum civem Barcinone ex una et Petrum Vilar sculptorem naturalem civitatis Cesarauguste presentis Barcinone residentem ex altera partibus pro ut est in notariu et in cedula etc.». Igualment, un recordatori d'aquest acord es troba al volum I del *Llibre de la Sivella* a l'ACB, f. 55e: 1 de setembre de 1563: «Fermarem la capitulatio y Pere Villar escultor sobre la fabrica y constructio del trascor obligant-se dit Villar acabar dita obra conforme estava començada y li bestragueren sinquantu lliures est in posse notarii capituli».

23. ACB, Notarial, 643: Francesc Sunyer, 16è *manual*, 1563, foli 77v: «Debitorum firmatum per Petrum Vilar sculptorem Barcinone residentem Reverendo Capitulo Ecclesie Barcinone de quinquaginta libris monete Barcinone quas eidem debet ratione mutui gratiosi quasque promissit solvere intus unum annum proxime venturum sine dilationem et cum salario procuratoris intus civitatem Barcinone quinque et extre decem solidorum et ultra quod promissit restituere dampna et super quibus et redatur est pena de no firma [de] jus et de jure viginti quinque solidorum et de qua pena et per majori tutione dedit in fidejussores honorabilem Franciscum Insaute candelarium cere et Anthonium Toreno pictorem cives Barcinone et quolibet eorum in solutum et qui acceptavit et. Et promissum teneri et renuntiare beneficio novarum constitutionem et dicti fidejussores renunciari [expresse] legi dicenti quod [...] principalis quo fidejussor et omnes [rerum] foro proprio sub in foro [cive] Barcinonem etc. Et nichilominus firmarunt scripturam tertii in curia Vicari Barcinone obligando persona et bona sua in cuiuslibet in solidum et quia dias presentis est feriatas ab honorem Sancti Luppi ideo firmarunt [el text continua amb la indicació dels signants que ja no copiem]». La partida del préstec figura als llibres d'obra de la seu: 1 de setembre de 1563, «Dimecres al primer de setembre 1563 donarem al prebit mestre Pedro Vilar per manament del Reverent Capítol sinquantu liuras en albara en cartes 120», ACB. *Llibre de l'Obra*, anys 1563-1565, f. 89r; l'escultor va fer un albarà per a aquesta paga del seu puny i lletra a ACB. *Llibre d'Albarans*,

d'agost de 1563 el capítol barceloní i Pedro Vilar, davant del notari Francesc Sunyer, firmaven els pactes sobre l'enllestiment del projecte que Ordóñez no havia pogut acabar. El seu text esdevé fonamental per puntualitzar l'abast de la participació de Pedro Vilar i, sobretot, l'actitud que les parts contractants mostraven aleshores davant el llegat de l'ambiciós projecte dissenyat per Bartolomé Ordóñez. De passada, recull una dada decisiva de la biografia de l'enigmàtic escultor aragonès (apèndix II).

En la concòrdia de l'estiu del 1563, Pedro Vilar es comprometia a acabar el rerecor en vuit anys, durant els quals cobraria a raó de 40 lliures mensuals. A més, el capítol li donaria, «pedres, casa²¹ y lloc per obrar aquelles [...] [i] mestres de cases y lo que sera mester per posarla en lo loc ahont ha de star». Com era habitual en aquesta mena de pactes, els pagaments quedaven condicionats a la valoració final dels treballs, a la «judicació» que en farien «mestres elegidors un o dos per quiscuna de les parts, los quals migensant jurament hagen judicar si la dita obra per lo dit mestre Vilar feta es tant bona o millor que la que sta feta per lo dit Ordonyo y sta trassada en dita trassa, y essent tant bona haïen de judicar lo que valra y que del que los dits mestres sera judicat ly haïen de pagar cent ducats manco del que judicaran valra». Així doncs —el text és inequívoc—, l'escultor rebia l'encàrrec de continuar els treballs en el punt en què els havia deixat Bartolomé Ordóñez, aprofitant les peces que havia fet —«les quals quasi ocupen la quarta part de la dita obra»— i, sobretot, seguint estrictament el programa i la traça que havia previst: un «enfront del cor de pedra marbra ab la historia del martiri de Sancta Eulalia de una part sculpit, y de altra part la Inventio de Sancta Creu, per Barthomeu Ordoño sculptor juxta forma de una trassa per dit Ordonyo feta, la qual es estada amostrada al dit mestre Pedro Vilar [...]». Vilar, potser poc coneixedor de les seves limitacions, o encegat per l'eufòria, gosà prometre que milloraria el treball d'Ordóñez: «y encara ab molt mes compliment que sta trassada»²².

Com deïem, el document conté una informació suplementària de gran valor per esbossar la biografia i la personalitat de Pedro Vilar i, a més, per explicar perquè, finalment, la intervenció de Pedro Vilar va quedar reduïda al relleu de Santa Eulàlia a l'eculi que sempre li ha estat assignat. Efectivament, al contracte es fa referència a un fet importantíssim per a qualsevol artista de l'època: el viatge a Itàlia. En els seus pactes amb el capítol, Pedro Vilar va posar molt d'interès a obtenir l'autorització d'endarrerir vuit mesos l'inici dels treballs, per tal de poder desplaçar-se a Itàlia «ahont va per algunes coses que a ell convenen [...]». És clar que, si l'escultor no tornava passats els vuit mesos, el capítol es reservava el dret a cancel·lar la concòrdia —«Item si dins los dits vuyt mesos lo

dit mestre Pedro Vilar no sera tornat es pactat entre les dites parts que sia en voluntat del dit Reverend Capítol de rescindir o exir de la present capitulatio si volra»— i a exigir als seus fidejussors la restitució de les cinquanta lliures que li deixava per al viatge —«[...] per rao de la sua anada ly sien prestades per prestec gratios»²³.

Una notícia posterior, ara extreta dels llibres de l'obra de la catedral, ens explica, però, que Pedro Vilar no va poder reprendre mai la prestigiosa feina del rerecor; simplement perquè va morir poc després, potser durant el viatge o l'estada a Itàlia, o potser immediatament després d'haver tornat a Barcelona —no hi ha manera de precisar-ho. En qualsevol cas, és segur que l'escultor de Saragossa havia mort abans del 16 de juny de 1566, data d'una entrada en els llibres de l'obra on consta que els sacristans menors de la Seu de Barcelona van rebre «[...] vuyt liuras set sous que havien procedit de la cayxa se hes venuda del quondam mestre Pedro Vilar»²⁴. Segurament es tractava dels diners obtinguts per la venda en subhasta dels pocs béns que l'escultor hauria deixat a Barcelona en el moment de l'òbit. Tanmateix, potser la data exacta de la seva mort s'hauria de fixar força mesos abans, entorn de l'octubre de 1564, si volem trobar un sentit a la notícia de 31 d'octubre de 1564 que consignava una paga del capítol a Joan Flix, el fuster de la catedral, «per lo tornar de la pedra de casa del imaginayre a dins lo capítol»²⁵ —perquè, amb la mort de Vilar, desapareixia també l'expectativa de reprendre els treballs i el capítol recuperava el material de la seva propietat?

Malgrat el final inesperat i desgraciat de la vinculació de Pedro Vilar amb el rerecor —tan dramàticament semblant al de Bartolomé Ordóñez—, convé recordar que, per ara, i paradoxalment, la personalitat artística de l'escultor aragonès s'ha de deduir quasi exclusivament del seu episodi barceloní. En efecte, a banda del seu relleu de Santa Eulàlia a l'eculi (figura 2) i de la documentació contractual ara presentada, només es coneix una altra notícia de Pedro Vilar en un document de l'any 1541 que ens revela els seus inicis. És l'acta notarial on consta el seu lligam com a aprenent amb el poderós obrador del retaulel —«mazonero», en el llenguatge dels artesans aragonesos— de Saragossa Nicolás Lobato (doc. 1525– +1547). La notícia és força evocadora, perquè gairebé permet assegurar que Vilar va gaudir d'una formació sòlida i competent —Lobato era una de les figures cabdals de la retaulística aragonesa del segon quart de segle—, o fins i tot privilegiada, ja que l'estada al taller de Lobato cap al 1541 li degué permetre de tractar i de veure treballar quotidianament pintors com Jerónimo Cosida o Tomás Peliguet, o escultors com Esteban de Obray i el florentí Juan de Moreto. Recordem que tots col·laboraven aquells anys amb Lobato en la realització de retaules (els majors de Veruela, de Fuentes de Ebro, de Vallderoures...) i,



1563-1565, f. 120: «Yo Pedro Vilar scultor tengo rezebidos de mosen Frances Ferer Xoachim Sants obres menors zinquanta libras digo L lls. Y son per altrás tantas mana lo Reverend Capitol me fuesen dadas por determinacion echa el primero de setiembre y por la verdad ago el presente de mi mano oi el primero de setiembre 1563».

24. ACB. *Llibre de l'Obra*, 1565-1567, f. 38, noticia citada per J. MAS: «Notes d'Escultors...», op. cit., p. 124.

25. ACB. *Llibre de l'Obra*, 1563-1565, f. 81v.

Figura 2.
Pedro Vilar: *Santa Eulàlia a l'eculi* (rerecor de la catedral de Barcelona, 1562). Fotografia: Arxiu Mas.

26. Vegeu un estat de la qüestió a M.L. MIÑANA RODRIGO, «Lobato, Nicolás», a M.I. ÁLVARO ZAMORA, G.M. BORRÁS GUALIS (coordinadors): *La Escultura del renacimiento en Aragón*, Saragossa, 1993, p. 223-225; i M.L. MIÑANA RODRIGO, J. CRIADO MAINAR, R. SERRANO GRACIA, A. HERNANDEZ MERLO, «El pintor Tomás Peliguet y sus fuentes iconográficas», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXI, 1995, p. 59-108.

27. La citació és de l'ACB. Notar, 644: Francesc Sunyer, *Manual 18è*, 1565, f. 38r, 24 de març de 1565. L'empresa no sembla que tingués gaire volada des del punt de vista estrictament artístic, ja que van ocupar-se'n, únicament, el fuster i el mestre de cases del capítol, però, en canvi, va significar una elevada despesa econòmica. A tall d'exemple, durant el bienni de 1565 a 1567 els llibres de l'obra indiquen per aquest concepte una despesa de 1.950 lliures, només quant a materials i jornades del mestre de cases i dels picapedrers; vegeu ACB, *Llibres de l'obra*, 1565-1567, f. LXVIII.

28. ACB, *Resoluciones capitulares*, 1575-1581; la primera notícia, amb transcripció de la resolució, la devem a P. CASADES I GRAMATXES, «El Chor de la Catedral de Barcelona», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 409, 1929, p. 201-205 i 241-255, un article que, curiosament, s'inscriví en el context de la polèmica suscitada l'any 1928 a propòsit d'un enèsim intent de traslladar el rerecor, també recordada a A. DURAN I SANPERE, «La Catedral...», op. cit., p. 360.

29. Joan BADA, *Situació religiosa de Barcelona en el segle XVI*, Barcelona, 1970, p. 222-223.

30. ACB, *Resoluciones capitulares*, 1575-1581.

31. Vegeu A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III, 1991, p. 43-52; i, en general sobre la història dels rerecors, J. RIVAS CARMONA, *Los trascoros...*, op. cit., especialment, per la qüestió tridentina, p. 19.

32. BADA, *Situació religiosa...*, op. cit., p.; i Àngel FÀBREGA I GRAU, *La vida quotidiana a la catedral de Barcelona en declinar el Renaixement. Any 1580*, Barcelona, 1978, p. 13-14.

33. Publicada íntegra per J. MAS, *La visita pastoral a la Seu de Barcelona en 1578*, Barcelona, 1934.

34. P. PIFERRER, F. PI I MARGALL, *Cataluña...*, op. cit., p. 299-300.

en el cas de Peliguet i dels dos escultors citats, en l'obra del cor de la basílica del Pilar de Saragossa (1544-1547)²⁶.

Un cop mort Pedro Vilar, els canonges barcelonins degueren cancel·lar o postposar indefinidament l'obra del rerecor, com si no els semblés un projecte imprescindible i poguessin esperar sense pressres l'aparició en el mercat artístic d'un altre escultor capacitat i del seu gust per acabar els treballs d'Ordóñez —i, ara també, de Vilar. S'ha de tenir en compte, a més, que en el període dels anys 1565-1567 el capítol es trobava involucrat en una empresa costosa que reclamava tots els mitjans econòmics que pogués mobilitzar: la millora de la plaça enfront de la façana de la seu, que comportaria la construcció d'una escalinata de pedra davant del portal major i d'unporxo per aixoplugar-lo. Uns treballs de gran importància per al capítol, que exhortava els seus obrers a «tenir en dita obra y perfectio de aquella molt mirament a effecte ques fasse ab la perfectio necessaria y segons lo loch requer»²⁷. Sigui com sigui, l'obra del rerecor va romandre aturada durant cinquanta anys, i quan fou represa de nou ja no la gestionaria el capítol. Entremig, però, els canonges encara van preocupar-se del cor almenys en dues ocasions, el 1578 i el 1583.

Els episodis de 1578 i 1583: la pressió tridentina i Onofre Paxau

El 15 de maig de 1578, inesperadament, perquè la qüestió no s'anunciava de primer antuvi, va tenir lloc una deliberació capitular que els llibres de resolucions de la catedral resumien així:

Comissio per mudar lo cor al altar major y fer modello. Cometeren als obres majors y al canonge Vilalta que fagen la traça y modello del pensament se te de mudar lo cor al altar major per quel porten en capitol per que's puga determinar si convindra effectuarlo. Y la traça y modello se faça adespases de la obra²⁸.

Però malgrat que, pel to, la deliberació semblava prou transcendental, després d'aquest dictat els llibres capitulars ja no tornen a tractar més el tema del trasllat del cor, i tot fa pensar que la idea fou abandonada sense més efectes. Segurament podríem entendre millor el sentit de la nova preocupació per al cor si la relacionàvem, justament, amb la deliberació que dos dies abans, el 13 de maig, havien tingut els canonges a propòsit de la implantació a la catedral del cerimonial litúrgic tridentí. Hi feien notar la incomoditat que significava la ubicació del cor per a l'aplicació del cerimonial previst al missal i al breviari romà proclamats feia

pocs anys pel Concili de Trento —«[...] la impossibilitat que y.ha en esta sglesia de servir lo que esta en lo missal roma»—, de compliment obligatori en tots els temples catòlics i ja adoptat formalment el 1570 per la diòcesi barcelonina²⁹. En concret, el capítol decidia consultar a Roma dos detalls de la nova litúrgia obstaculitzats per la situació del cor barceloní. En primer lloc «[...] que lo diaca y sots diaca diguen lo credo juntament ab lo de la missa, havent de esser lo sots diaca juntament ab lo diaca en la trona que esta molt lluny del altar», i en segon lloc «[...] lo que mana lo missal que lo diaca vaja ha beneir los ensens al senyor bisbe al principi de la missa que assi es molt difficultos per estar lo cor lluny del altar»³⁰.

Encara que amb accents particulars propis de la litúrgia d'una catedral, aquestes notícies de 1578, revelen que també a la seu de Barcelona, com a tantíssims temples de la catolicitat europea, la situació del cor al centre de la nau resultava inconvenient per a la renovació litúrgica tridentina. Moltes directrius espirituals i rituals de Trento, algunes tan importants com les orientades a millorar el contacte visual de la congregació de fidels i clergues amb el Santíssim Sagrament situat damunt de l'altar major, el santuari —i per tant, a incitar els fidels a una participació més viva de l'Eucaristia—, o d'altres més menudes com les citades a les resolucions barcelonines del 1578, topaven amb l'existència del cor. Una estructura bastida al nucli físic de les catedrals, entre el presbiteri i l'espai per a la congregació dels fidels, una illa reservada als canonges i emmurallada per preciosos rerecors decorats copiosament amb pintures i escultures —en molts casos durant el segle XVI (Palma, Lleó, Àvila, Saragossa, etc.). Fins al punt que la pressió de l'esperit tridentí va aconseguir que algunes catedrals es plantejessin de traslladar-los entorn de l'altar major, a la capçalera de l'edifici, alliberant la nau per a l'ús dels fidels (són ben conegudes les actuacions florentines de Giorgio Vasari pel duc Cosimo I). En els dissenys de nous temples, naturalment, els arquitectes ja preveurien la ubicació del cor a la capçalera, com Andrea Palladio als seus temples venecians (San Giorgio Maggiore i Il Redentore) i com Juan de Herrera a la catedral de Valladolid (c. 1580)³¹.

Encara podríem contextualitzar millor l'intent frustrat de 1578 de traslladar el cor si recordem que aleshores governava la diòcesi Joan Dimes Loris (bisbe de Barcelona de 1576 a 1598), un prelat molt involucrat en l'aplicació de les directrius espirituals i pastorals tridentines —fou ell, per exemple, el creador del Seminari diocesà l'any 1593— que devia animar el capítol a prendre la determinació del trasllat del cor al presbiteri³². Fixem-nos, per exemple, que la deliberació capitular és simultània a la minuciosa visita pastoral de Joan Dimes Loris a la catedral³³, o que pocs anys després aquest mateix

bisbe sufragaria —en consonància amb les proclamacions tridentines sobre l'Eucaristia— la reforma de l'altar major³⁴, i la construcció d'un monumental sagrari tabernacle per a l'altar major de la seu —ara desapareguts. Efectivament, el 16 d'octubre de 1593, el bisbe Dimes havia encarregat «per sa devotio» al fuster catedralici Joan Flix —i, a través d'aquest, a l'escultor Miquel Brunet— la realització d'un tabernacle monumental valorat en 800 lliures, «per custodia y guarda del Santissim Sacrament». A més del sagrari luxosament entallat, incloïa una gran peanya decorada amb relleus historiat, i una «corona y puntes [...] al cap de dit tabernacle». L'obra era acabada el 16 de gener de 1595 i s'encarregà de visurar-la l'argenter «[...] mossen Phelip Ros argenter ciutada de Barcelona com a practich y experts en dites obres [...]», una de les personalitats artístiques més influents de la Barcelona del tombant de segle³⁵.

Potser no serà inútil afegir que, a Barcelona, la pressió sobre el trasllat del cor no quedà limitada a l'episodi de 1578, ni de bon tros. L'any 1629, malgrat la recent conclusió del rerecor, la qüestió del trasllat encara cuejava: «[...] ques fassa comissio per veurer lo que se aura de fer aserca de mudar lo cor [...]»³⁶. I se'n continuava parlant el 1670: «Se ha fet comissió per tractar de sercar diner per lo gasto ha de fer lo mudar lo Chor de la Cathedral desta Sancta Iglesia tras lo altar major donant en lo present lloch comissio als Senyors senyor Don Lluys de Josa, don Joseph Corts, doctor Juan Baptista Vila y doctor Pere Benet per a que dits senyors en lo present lloch fassan nominatio dels Architectos mes perits ques trobaran per veurer si es de convenientia y embelliment de la Iglesia y capella de Santa Eulalia y que a son temps fassan relatio del que trobaran sobre materia tan gran y que tots los senyors capitulars sien comissionats per procurar tots y qualsevols medis per ajudar al gasto quei han de fer en tot lo que sie convenient»³⁷. Però fins i tot aquest darrer rebrot, en aparença tan determinat i madurat, va ser estèril, i el possible trasllat del cor, una vegada més, va quedar ajornat sense data.

És curiós que mentre el 1578 els capitulars s'interrogaven sobre la conveniència de traslladar el cor, no gaire més tard un poderós mercader de Barcelona anomenat Onofre Pexau somniés amb una empresa de patronatge devot que sembla de signe contrari. El 23 de juny de 1583, Onofre Pexau feia arribar un memorial als canonges de la seu, on manifestava el seu desig de donar 2.000 ducats per sufragar una de les iniciatives devotes més ambicioses que es podien imaginar a la Barcelona de l'època: «pera obs de les obres del trascor y portal major y simbori y empedrar la plassa y entorns de la Seu, sempre ques fes dita obra, donant la meytat quant la meytat de dites obres serie fete y la restant meytat quant dites obres serien acabades»³⁸. Malau-

radament, i encara que el document capitular especifica l'indret on els canonges van endreçar el memorial —«es en les cubertes del present llibre sub llitera C»—, no l'hem sabut trobar —si és que es conserva a l'Arxiu. Potser contenia —conté?— informacions rellevants sobre la impressió que els ciutadans tenien de l'estat del rerecor un cop fracassats els dos intents cinccentistes de construir-lo. Sigui com sigui, l'oferta d'Onofre Pexau determinà que els canonges nomenessin una comissió per estudiar-la —«Determina que fes comissió com de fet se feu per dit efecte als Rnts. Canonges Paguera, Aguillar, Balcells, Villa pera que agen, trasen y referesquen en lo capitol lo faedor aserca de dit negoci, etc.»—, però al capdavant l'obra del rerecor no va tirar endavant. Qui sap si, finalment, Onofre Pexau no acabaria destinant una part substancial d'aquells 2.000 ducats a sufragar la reforma de la capçalera de l'església de Sant Agustí de Barcelona, un convent que el mercader estimava profundament. En tot cas, aquesta iniciativa va dur-la a terme el seu fill Agustí Pexau —que duia aquest nom per la devoció del seu pare envers el patró del convent— durant el priorat de fra Agustí Amill (1605-1608)³⁹.

L'acabament: 1615-1621

Tan inesperadament com el 1562 les resolucions capitulars consignaven l'aparició de Pedro Vilar i del projecte d'acabament de l'obra d'Ordóñez, les del 16 de febrer de 1615 tornen a referir-se al desig dels canonges d'acabar el rerecor. Aquest dia el capítol creava una comissió per gestionar la represa del vell projecte que comportava aprofitar tots els materials «cinccentistes» ja realitzats, tal com quedarà clarament indicat: «Determinaren que aserca del proposat per part dels sagristà Mora y Ardiacha Paulo Pla sobre del voler fer lo tras cor y comensar posar les hobres stan ja comensades y sen fassi comissio y aixi nomanant als sobredits 2 comissaris»⁴⁰. Però la idea de la represa no sembla que sorgís per iniciativa del mateix capítol, sinó que va plantejar-la l'aleshores bisbe de Barcelona, don Lluís de Sanç i Còdol. Amb tot, el protagonisme del prelat com a veritable promotor de la nova empremta per construir el rerecor només es farà explícit a partir d'un acta capitular de 29 de maig de 1615: «Determinaren que lo trascor que vol fer lo senyor bisbe se fasse segons la trassa que ses aportada en capitol per orde del senyor bisbe, y que se done al senyor bisbe tot lo que esta fet per dit efecte y tots los marbres que te lo capitol en la Iglesia y fora della pus ell empren fer lo demes a sos gastos»⁴¹. És en aquest punt que la presència de l'escut del bisbe Lluís de Sanç a la columna del relleu de la Flagel·lació de santa Eulàlia, remarcada per A.

35. AHPB. Pau Calopa, lligall 6^e, *Manual de 1595*, 16 de gener; A. FÀBREGA, *La vida quotidiana...*, op. cit., p. 59-60.

36. P. CASADES Y GRAMATXES, «El Chor de la Catedral...», op. cit., p. 203. El text citat és de l'ACB. *Llibre de la Sivella*, vol. 2, f. 63v, 6 de juny.

37. P. CASADES Y GRAMATXES, «El Chor de la Catedral...», op. cit., p. 203, donava l'encapçalament del document que transcrivim sencer, ACB. *Resoluciones capitulares*, 1670-1679, f. 8v. L'any 1928, segles després però per semblants motius litúrgics, retornaria un cop més la idea del trasllat, fins al punt de provocar una agra polèmica que ultrapassà l'àmbit de la seu i esdevingué un tema de debat ciutadà —de ciutadans amb amors «arqueològics». Justament en el foc de la polèmica sorgeix l'article de Pelegrí Casades i Gramatxes —aferrissat defensor del manteniment del cor en el seu indret original—, destinat a recordar que «No es cap novetat el propòsit de traslladar el Chor de son actual emplaçament al prebiteri; y no deixa d'ésser molt significativa la persistència del Capítol Catedral en la idea, donchs, desde'l sigle XVI. que's vé proposant aqueix cambi, sense que s'hagi may pogut portar á la realitat». S'hauria de fer constar, a més, que entre la deliberació de 1629 i la de 1670 encara n'hi hagué una altra, la del 24 de juny de 1637, que podria tenir relació amb el mateix motiu (cfr. P. CASADES Y GRAMATXES, «El Chor de la Catedral...», op. cit., p. 203). No obstant l'enunciat de P. Casades, no podem tenir-ne la seguretat perquè no ens ha estat possible localitzar-ne la font: «Comissió Capitular per veure lo que a d'un devot proposa lo Canonge Roldó de reformar lo cor».

38. P. CASADES Y GRAMATXES, «El Chor de la Catedral...», op. cit., p. 202-203, basant-se en un document de l'ACB. *Llibre de la Sivella*, vol. I, f. 112d^e.

39. Sobre Onofre Paxau: M. CARBONELL, «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575-1650», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XIII, 1995, p. 137-190, però especialment p. 143-144; ídem: «Obres al convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, segles XVI-XVII», *Locus Amoenus*, 1, 1995, p. 127-138, on s'exposa l'important paper d'Onofre Pexau a través del seu fill Agustí, a favor de la remodelació del prebiteri d'aquest convent barceloní durant el priorat de fra Agustí Amill (1605-1608).

40. ACB. *Resoluciones capitulares*, 1609-1628, f. 152.

41. ACB. *Llibre de la Sivella*, vol. I, 29 de maig de 1615, f. 221d^e.

42. J. MAS: *Guia/Itinerario de la catedral de Barcelona*, Barcelona, 1916, p. 25-26.

43. ACB. *Llibre de la Sivella*, vol. I, 22 de desembre de 1615, f. 232d^a.

44. *Ibidem*.

45. ACB. *Llibre de la Sivella*, vol. I, 12 de juny de 1615, f. 222e^a: «Determinaren que totes les pedres de marbre que son en la Seu o fora della en casa de los senyors canonges Garcia y Amell y altres o en altre part se donen al senyor bisbe per lo trascor y que se fiquen en casa lo senyor bisbe o de la manera que ell gustara se fase».

46. Els textos complets de les deliberacions a les quals ens referim són els següents: «Item a 23 de juny donaren als bastaxos que portaren la pedra marbre que faltava per lo enfront del cor fins al ort del palau del senyor bisbe vint y quatre reals. Albara en cartes 93». ACB. *Llibre de l'Obra*, Dades y Rebudes 1615-1617 (2), f. 28, 23 de juny de 1615; «Jo Iuan Flix e rebut dels predits homes menors dotse i als i son per los treballs de traure los pedres de marbes laorades que son del portal del cor que staven sobre lo arxiu del capitol vulla a 13 de juliol 1615». ACB. *Albarans de l'Obra*, 1617-1619, f. 94r, 13 juliol 1615; «Mes a 4 de juliol 1616 donaren a mestre Juan Flix fuster per mudar les pedres de marbre del capitol a la schola de cant tres lliures, 3 lls. Axi es Juan Flix fuster». ACB. *Albarans de l'Obra*, 1617-1619, f. 95v, 4 de juliol de 1616.

47. ACB. *Llibre de la Sivella*, vol. I, 28 de juny de 1616, f. 242d^a. Al cap de dos mesos la peça ja era adobada: «Lo cost de la pedra de marbre que ses trencada ab la figura del martiri de santa Eulalia quel pague lo caritater de diners de sa administracio de la caritat». ACB. *Llibre de la Sivella*, vol. I, 26 d'agost de 1616, f. 246e^a.

48. ACB. Secretaria. Correspondència, *Copiadore de cartes enviades*, vol. 10, 1609-1618, 28 de juny de 1616.

49. Vegeu ACB, *Resolucions capitulars*, 1609-1628, 12 de juny de 1619, 21 de juny de 1619, 1 de juliol de 1619 i 15 de gener de 1620.

Duran i Sanpere, esdevé reveladora, i que, finalment, entenem les repetides al·lusions de J. Mas a un acabament del cor l'any 1621⁴².

El bisbe Sanç, doncs, es faria càrrec de l'acabament del rerecor. Però cal subratllar que es basaria en una nova traça, diversa de les d'Ordóñez que custodiava el capítol, i que preveia incorporar els materials ja realitzats per Ordóñez i Vilar. Una nova traça que, alguns mesos després (22 de desembre), potser en versió més precisa i detallada, el bisbe tornava a ensenyar als capitulars de la seu per obtenir la seva aprovació definitiva, la seva col·laboració i també —és clar— la cessió dels marbres, tant dels fabricats com dels que restaven sense treballar: «Lo Reverend Senyor Bisbe don Luis Sans ha enviat per lo dit senyor Vicari General a dir al capitol que aquí tenen la trassa que se era feta del enfront del trascor y que vehiessen si agradave y si estave be, y tambe los demana que si estave be li volguessen donar tots los marbres tant obrars com sense obrar pera que se pugue comensar la obra»⁴³.

El capítol es va mostrar molt complagut per l'oferta del bisbe i, en concret, per la traça que havia de guiar la represa dels treballs: «Determinaren que la trassa esta molt bona y que la obra del trascor se fes conforme la trassa y que al senyor bisbe se li donassen tots los marbres que la iglesia te y que prengue tots los que serien menester y si tots eren menester tots y que agrax molt al senyor bisbe la obra que emprenie»⁴⁴.

Fins i tot, sembla que uns quants mesos abans d'aquest darrer acord —poc després del 29 de maig, doncs—, el capítol havia resolt d'assumir les costes de traslladar al palau episcopal tots els marbres, obrats i sense obrar, que estaven dispersos en diferents ambients de la seu i en algunes cases de canonges⁴⁵. Per això el capítol ordenà al seu fuster Joan Flix que anés aplegant les peces de marbre, tant les cisellades per Ordóñez i Vilar com les que romanien sense desbatar que aleshores es trobaven soterrades o disperses per la catedral, per exemple en «lo archiu del capítol», i les reunís totes «al ort del palau del senyor bisbe» o a la «schola de cant»⁴⁶. Tanmateix, la bona disposició dels canonges no els estalvià l'ensurt —quasi inevitable en qualsevol trasllat massiu, abans i ara— de veure perillar la integritat d'un dels grans relleus dels martiris de santa Eulàlia:

Los obres majors han fet relatio que en la escola de cant se poden tancar les pedres de marbre que estan obrades pera que estiguen guardades y segures [...] que la pedra de marbre ja obrada que es una de les grans del martiri de santa Eulalia que vull es caiguda y ses trencada y los obres majors la fassen desar y adobar que nos conegue y que hu pague la taula de la obra y que se escrigue al senyor bisbe lo que passe, per que si altre loi escriu, que sapie ab sertessa lo que es,

pus ell fa la obra del trascor, y que se li digue nos fara falta ni si conexera⁴⁷.

Es referien al relleu de la història de santa Eulàlia en el martiri del foc, en el qual encara hi ha senyals de peces suturades, a l'angle superior dret, record dels desperfectes provocats per la caiguda. En tot cas, danys més seriosos i indissimulables d'allò que els canonges i «lo mestre que fa la obra» gosaven reconèixer quan immediatament van comunicar per carta l'accident al seu bisbe «y llevar a Vostra Senyoria Reverendissima lo pesar li porie causar lo saberlo y no saber lo que es» (apèndix III)⁴⁸.

Un cop enllestit el trasllat dels marbres, al capítol no li va quedar cap responsabilitat sobre la continuació i l'acabament del rerecor. Cap, tret de les que li pertocaven per la seva condició de «propietari» de l'espai on s'aixecava, i que li asseguraven una posició de tutela i control. Per això, el to de les poques indicacions que els llibres capitulars faran de l'empresa en el futur serà de supervisió i d'aval a unes feines que ja no són competència seva. Els canonges seguien de prop el curs dels treballs —«[...] nomenaren per sobrestants de les obres se fan del chor [...]», «[...] oyda la relatio an feta los comissaris de la obra del Chor [...]», «[...] la obra de la porta del cor ques continue [...]», «[...] donats les obres del chor [...]» — però només participaven en les decisions que podien afectar estructures o elements preexistents de l'àmbit on es bastia la nova instal·lació⁴⁹. Entre totes aquestes deliberacions diguem-ne «tutelars», convé remarcar-ne una que sembla especialment rellevant, atès que els canonges, en prendre-la, s'aconsellaven per uns «experts de (arquitectura) y de tal Crecentio ingenier del Rey nostre senyor». Va ser l'acord de 21 de juny de 1619 que mantenia el permís donat «a que.s lleven dos cadires de cada part del chor per anar linea recta y per so se suplique al senyor bisbe done ordes que.s passe en tot»⁵⁰. És un acord clau que haurem de recordar més endavant, quan ens proposem d'analitzar el rerecor com a «enigma» arquitectònic.

La represa del rerecor promoguda pel bisbe Lluís de Sanç va canviar completament la història i l'abast del vell projecte cincentista. D'entrada perquè, com veurem, va alterar les línies mestres de la proposta d'Ordóñez. A més, perquè, per primera vegada en gairebé un segle, els treballs varen culminar en un muntatge, el qual a més va ser definitiu —el que podem veure avui. I, finalment, perquè el capítol va dimitir de la seva antiga i accidentada empresa i va deixar-la en mans de l'hàbil bisbe Sanç i de la seva família. Fer-se càrrec de l'acabament del rerecor degué representar per al prelat una operació força rendible. Es comprometia a sufragar les obres —comptant que una part de la feina ja estava realitzada—, però a canvi podia proclamar sumptuosament i en un indret privilegiat de la seu la seva

devoció a santa Eulàlia. A més, en un cert sentit s'emparava del monument i el vinculava a la seva memòria i fama pòstuma, ja que en dues ocasions, el 9 de maig de 1617 i el 26 de juny de 1619 (apèndix doc. IV), va obtenir el *placet* del capítol, sempre que respectés l'harmonia del conjunt —«que tingue correspondència la obra»—, per instal·lar la seva sepultura «en lo peu de la obra del trascor» (en la determinació de 1617) o «sobre de la portalada» (en el document de 1619)⁵¹. Malauradament, la història va ser poc sensible al seu somni devot, perquè la seva sepultura no va acabar coronant el portal del cor i avui la seva relació amb el projecte que havia de garantir-li «memòria perpètua» només la descobreixen els ulls atentíssims que reconguin la seva heràldica en la columna de la Flagel·lació de santa Eulàlia.

Ara bé, un cop anotada la documentació que certifica el lligam determinant del bisbe Sanç amb el rerecor —tan valuosa, atès l'estat de la qüestió del qual partíem—, s'haurà de reconèixer que costa anar més lluny en el contingut de les interioritats de la comanda —més enllà de les hipòtesis raonades que ens tocarà de formular. Així, respecte a la data inicial de l'empresa, per exemple, només podem situar-la amb una relativa aproximació gràcies a la deliberació capitular del maig de 1615, el moment en què els canonges van tenir notícia formal de les intencions del bisbe Sanç i també gràcies a la deliberació del 22 de desembre de 1615, en la qual el vicari del bisbe presentà la traça que havia de dictar la forma de l'acabament del rerecor⁵². Les obres ja no es regien, subratllem-ho una altra vegada, per la traça o les traces de Bartolomé Ordóñez, que en canvi s'havien mantingut encara com a programa en el període de treball —frustrat— de Pedro Vilar.

No consta enlloc el nom de l'autor de la nova traça de 1615, ni tampoc el de l'escultor dels marbres que van servir per completar l'obra —cas que no fos la mateixa persona. Per tant, ni tan sols no sabem si el tracista va ser un arquitecte, lligat o no a la realització material del projecte, o un escultor —un altre ofici habituat a la invenció de traces. El fet que el bisbe, en tractar-se d'un acord particular, atorgués les concòrdies amb els seus artistes davant d'un notari de la ciutat, Antoni Montagut, del qual no s'han conservat els protocols, s'ha convertit en un inconvenient greu per a l'aclariment d'aquesta història. Tanmateix, per informacions notariales indirectes, des d'ara ens consta amb tota certesa el nom del mestre que a partir del 26 d'octubre de 1617 —una data que faria pensar que els treballs d'escultura dels elements mancants estava ben avançada—, va gairebé completar el muntatge del rerecor i, sobretot, va fabricar-ne l'acolorit sòcol de jaspi.

Es tracta de Joan Gaspar Bruel, mestre de cases i picapedrer de Tortosa, que aquell dia es comprometia amb el bisbe de Barcelona «[...] pro pretio

facto lapide et operum per dictum Bruel tradendum et faciendorum in choro sedis Barchinone». Com hem dit, l'acord contractual del 26 d'octubre de 1617 no s'ha conservat⁵³, però almenys hi ha dos documents que acrediten la participació del mestre Bruel al rerecor. El primer és una caució al bisbe de Barcelona feta pel seu procurador i fidejussor en els treballs del rerecor, el tintorer Francesc Castillo, del 22 d'octubre de 1619, en la qual s'esmenta el nom del notari que va redactar el contracte amb el bisbe Sanç, la data del document i el preu acordat pels treballs, 500 lliures (apèndix V)⁵⁴. El segon, localitzat per Marià Carbonell, és el testament que el mateix picapedrer —«Joan Gaspar Bruel picapedrer ciutada de Tortosa per ara pero residint en Barcelona»—, malalt, va dictar a Barcelona el 25 de gener de 1620, que conté dues al·lusions als pagaments que li devien per la feina «que jo he feta de jaspi davant del cor de la dita Seu [...]», la feina que estava realitzant quan va morir:

[...] Item deix a mossen Francesch Castillo hu de mos marmessors per bona voluntat li tinch cent lliures a totes ses voluntats. E ultra de dit llegat vull li sie pagat tot ço y quant jo li dech y deure axi per raho de la obra del cor de la Seu de la present ciutat com per raho del que ha gastat y gastara ab aquesta mia malaltia [...]

[...] E declarant ma voluntat y intento vull y man que los dits marmessors y hereu meu passen comptes ab lo senyor Mathia Amell canonge de la dita Seu de Barcelona y ab lo senyor don Francisco Sans o ab altres qualsevol persones a qui specte aserca de la obra que jo he feta de jaspi davant del cor de la dita Seu de la present ciutat y aquells passats los absolguen y difinesquen si a dits marmessors meus los aparaxarà [...]»⁵⁵.

S'ha de dir que Joan Gaspar Bruel no era un picapedrer qualsevol, ni un desconegut en el mercat arquitectònic del país. Al contrari, amb el seu germà Cosme Baltasar Bruel representaven la tercera generació d'una nissaga de picapedrers i mestres de cases —a vegades algun d'ells, fins i tot, fa anomenar-se *architector*— especialistes en l'extracció i la manipulació del jaspi tortosí. La dinastia es remunta a Guillem Bruel, mestre francès —del «lloc de Chelana de la senyoria de Mont de Stany», fill de Joan Bruel, fuster⁵⁶— arribat a Tortosa cap al 1529 i mestre de la catedral de Tortosa fins a la seva mort el 1561. Gaspar i Baltasar Bruel eren néts d'aquell Guillem i fills de Vicenç Bruel Oliver «pedrapiquer» (†1605) i de Joana Martorell, i també nebots de Cristòfol Bruel Oliver (que consta mort ja l'any 1561), el pare de Cristòfol Bruel II —potser l'arquitecte de l'església d'Alcover⁵⁷.

Les primeres notícies professionals conegudes sobre Gaspar Bruel daten dels anys 1590 i 1593,

50. ACB. *Resoluciones capitulares*, 1609-1628, f. 164r. La transcripció del mot «arquitectura» la servim entre parèntesis perquè no és segura. L'acceptem provisionalment perquè concorda amb la lògica del text.

51. La deliberació completa del 1617, a ACB. *Llibre de la Sivella*, vol. I, f. 255e, 9 de maig de 1617, diu: «Lo Reverent bisbe demane llicència de poder posar sa sepultura en lo peu de la obra del trascor que ell fa en la present seu determinen que lo senyor bisbe fassé lo que sia e son servey y gust sols se li advertesque tingue correspondència la obra». La de 1619, que transcrivim sencera a l'apèndix doc. III, a ACB. *Notariales*, 698, Enric Coll, *Setè Manual*, 1619, f. 115.

52. Aquesta traça encara era recordada el 26 de juny de 1619: «La obra de la porta del cor ques continue en lo de la sepultura y armes conforme la trassa que a 22 de desembre de 1615 porta en lo capítol don Ramon Ivorra vicari general a gust del senyor Bisbe com ell ho haja demanat en lo present capítol vuy dia sobre dit de 26 de juny». ACB. *Resoluciones capitulares*, 1609-1628, f. 164v.

53. La notícia del contracte relacionat amb el rerecor AHPB. Pere Carbonell, lligall 6è, *Manual*, 1619, 22 d'octubre (vegeu apèndix V), on es registra la data i l'objecte de l'acord entre Bruel i el bisbe i, fins i tot, el nom del notari que va prendre acta dels acords, Antoni Montagut.

54. AHPB. Pere Carbonell, lligall 6è, *Manual*, 1619, 22 d'octubre (vegeu apèndix IV).

55. AHPB. Pere Lluell, llig. 26, *Secundus Liber Testamentorum*, 1608-1623, f. 130r-132r.

56. Així ho fa constar als seus capítols matrimonials: AHPT. Tortosa, 1363, Pere Parera, *Manual*, 1529.

57. Deven les indicacions biogràfiques dels Bruel a la generositat de Marià Carbonell, que ha dibuixat minuciosament l'arbre familiar de la nissaga. L'esment a Alcover és de J. CAVALLE, «Notícies sobre l'arquitecte Joan Munter», *Quaderns d'Història Tarraconense*, XIV, 1996, p. 161-196.

58. Fernando BENITO, *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, València, 1981, p. 60 i 106.

59. Joan-Hilari MUÑOZ, Salvador-J. ROVIRA, «La industria del Jaspí de Tortosa a l'edat moderna (segles XVI-XVII)», *Nous Col·loquies*, I, 1997, p. 33-55 i especialment p. 41-43.

60. Citació extreta de Francisco MARTORELL, *Historia de la anti-gua Hibera*, de 1626, publicada per MUÑOZ-ROVIRA, «La indústria...», op. cit. p. 42.

61. ACB. Notarial, vol. 915, Salvador Coll, *Llibre del Capítol*, 1609-1613, f. 19, al document hi apareix l'arquitecte Pere Blai com a testimoni de la signatura de Bruel. El mestre tortosí va cobrar la seva feina en dues etapes, el 29 de maig de 1609 i el 3 d'abril de 1610: ACB. Notarial, vol. 915, Salvador Coll, *Llibre del Capítol*, 1609-1613, f. 26r i v. Els pactes amb Bruel eren coneguts per P. Pi FERRER i F. Pi i MARGALL, *Cataluña...*, op. cit., p. 300, els quals ens informen que les columnes «hace tiempo» —ells escriuen el 1839— que havien estat retirades.

62. ACB. *Llibre de l'Obra*, 1611-1613(1), des d'agost del 1611 fins a l'agost de 1612, f. 120v., 121r, 122r, 122v, 123v i 124.

63. Sanç CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona*, Tarragona, 1935, p. 62; i M. CARBONELL, *L'Escola del Camp de Tarragona en l'arquitectura del segle XVI a Catalunya*, Tarragona, 1986, p. 135.

64. La notícia del testament la devem a M. Carbonell, el document és a l'ADPHB. Pere Lluell, lligall 26, *Llibre Segon de Testaments*, 1608-1623.

65. AHPT. Tortosa, Antoni Bosch.

66. AHPT. Tortosa, 1524, Juan Puigvert, *Notularum*, 1587, 21 de setembre.

67. Vegeu nota 64.

68. ACB. *Resoluciones capitulares*, 1609-1628, f. 182r; Mateu AYMERICH, *Nomina et Acta Episcoporum Barcinonensium*, Barcinone, 1760, p. 421-422.

quan consta que proveeix d'alguns elements arquitectònics de jaspí tortosí la fàbrica del nou col·legi que el Patriarca Joan de Ribera feia construir a la ciutat de València. Entre 1599 i 1601 torna a aparèixer involucrat en aquest ambiciós projecte, però ara afrontant treballs força més qualificats i específics. En concret, a partir del 27 de novembre de 1599 contractava l'obra de les dues portes del creuer de l'església, basades en una pulcra traça autògrafa que també s'ha conservat; i l'any 1601 hi feia els reliquiars del mateix creuer, un treball d'existència efímera perquè fou suprimit l'any 1607, quan es va construir la sagristia de les relíquies⁵⁸.

Quasi al mateix temps havia contractat, l'any 1598, juntament amb el seu pare i el seu germà, la realització de la reixa de jaspí del bisbe Gaspar Punter i Barreda per al cor de la catedral de Tortosa. Una obra elaborada i sumptuosa; o almenys així la ponderaven alguns contemporanis que van visitar la seu tortosina —on encara es deu conservar, ni que sigui parcialment i en fragments esparsos després del seu desmuntatge al segle XIX⁵⁹:

Tiene en si este Coro una de las maravillas del mundo, y entiendo no alargarme, porque tiene una reja de mas de 20 palmos en alto de piedra jaspe, de tanta diversidad de colores, que solo para mirar las cosas que hay en ella, eran menester muchos dias: porque allí se ven hombres con diferentes trages, mujeres del mismo modo, sirenas y diversidad de peces en la tierra y en el mar, ossos, elefantes, leones, toros, cabras, ovejas, liebres, conejos y desto lo que imaginar se puede, allí árboles, nubes, cielos, estrellas, y si bien se mira se hallará todo lo que buscaren dentro della. Assientan en ella las columnas, sobre ellas la cornija, y luego dos ordenes de balustres, que rematan con una cornija con su relieve, tan bien labrado todo, que a torno y en madera no saliera mejor, sobre la qual assientan unas grandes pirámides, con globos por remate de la misma piedra, el de en medio sirve de pie á una hermosa cruz de latón, bajo della estan las armas del ilustrísimo señor don Gaspar Punter, Obispo desta Iglesia, señalando ser obra suya⁶⁰.

Entre 1609 i 1610, Gaspar Bruel, «magister domorum civis Dertuse», treballava per a la seu de Barcelona en la remodelació de l'altar major promoguda pel capítol. Va fer-hi, per 150 lliures, «dos columnes de pedra de jaspí de Tortosa entorxades a la gruxa y altaria de la columna que de present esta a la part de la Epistola en lo altar major de dita Seu de Barcelona la qual te de altaria deu palms y de gruxa per diametro un palm y un quart [...] molt ben picades y obrades ab molt bon art y proporsio i smolades [...] y molt ben llustrades de molt gentil lustre [...] la color de les quals columnes ha de

esser molt bona y que fara molt alegra vista»⁶¹. La intervenció de Bruel s'inscrivía en una reforma de l'altar major, de caire diguem-ne contrareformista, que va continuar amb els capitells de marbre realitzats per l'escultor Pau Fornés (1611) i amb l'obra de «los Angels estan sobre les columnes de l'altar major» de l'imatger Antoni Comes (1612), daurats pel pintor Joan Basi⁶².

Sempre lligat a la manipulació del jaspí, entre 1610 i 1612 retrobem el nostre Bruel ocupat en les tasques de brunyir els marbres i estucar les parets de les capelles de l'arquebisbe Terès que Pere Blai construïa a la catedral de Tarragona. Un treball valorat en 1.030 lliures que consistia a «llustrar tota la pedra de llisós, marbre i alabastre de les capelles i sagristia, excepte el paviment de les capelles i la pedra blanca que no és de llisós de la sagristia. També es comprometia a estucar de blanc totes les parets, quadres i voltes. La seva feina havia de durar un màxim de dos anys i, efectivament, l'any 1612 ja estava llesta, com es desprèn de les últimes àpoques firmades per Gaspar Bruel»⁶³.

Mentre treballava en el projecte de rerecor del bisbe Sanç i Còdol —semblantment al cas d'Ordóñez i de Vilar—, va sorprendre'l la malaltia que li portà la mort. Ocorregué pocs mesos abans de l'abril de l'any 1620, perquè aleshores fou publicat el testament que havia redactat el 20 de gener del mateix any⁶⁴. Ara aquest text esdevé la peça clau per reconstruir els detalls fonamentals de la seva biografia més íntima. Ens hi explica, per exemple, que estava casat amb Àngela Armengot⁶⁵ —en segones núpcies, ja que li coneixem un matrimoni anterior, de 1587, amb Joana Estopinyà⁶⁶—; que els seus marmessors serien el tintorer de seda Francesc Castillo, ja esmentat abans, i el frare trinitari fra Gaspar Lastanosa, sobre els quals recauria la responsabilitat de passar comptes «ab lo senyor Mathia Amell canonge de la dita Seu de Barcelona y ab lo senyor don Francesc Sans o ab altres qualsevol persones a qui specte acerca de la obra que jo he feta de jaspí devant del cor de la dita seu de la present ciutat y aquells passats los absolguen y difinesquen si dits marmessors meus los aparexera»⁶⁷.

La desaparició el mateix any 1620 del bisbe Lluís de Sanç i de Gaspar Bruel no va significar pas la paralització del projecte, que ara ja s'acostava a la conclusió. La vigília de la mort del bisbe Sanç, esdevinguda el 29 de febrer de 1620⁶⁸, el seu nebot va respondre unes preguntes dels canonges sobre l'obra del rerecor⁶⁹, tot recordant no només la profunda devoció del seu oncle envers santa Eulàlia, sinó també l'estat en què es trobaven les obres en aquell moment:

[...] ob intimam devotionem quam gerit erga Beatissima Eulaliam Virginem et Martirem suam eiusque ecclesie patronam ac etiam ad ornatum et magis decorem dicte sua ecclesie construi seu

edificari et fabricari verbo promissae Admodum Illustri Capitulo et dominis Canonicis dicte sue ecclesie portale chori dicte ecclesie ad introitum ipsius chori et retrochori ex lapidibus jaspidis et marmoreis in quibus inter alia et depositum Martirium dicte Beatissime Virginis et Martiris Eulalie pro ut jam [duis?] dicta opera i cepta fuit et nunc magna pars eiusdem opere fabricata extitit. Cumque eadem devotione magno opere [cupiam?] ut predicta opera et fabrica omnino perficiatur et compleatur.

A més, va assegurar al capítol de la catedral que ell personalment es responsabilitzava de completar-les:

Ego meis propriis sumptibus et expensis deprecunisque meis dabo operam cum effectu omni exceptione et dilatione post positis quod prefacta opera omnino continuabitur perficietur et complebitur usque ad omnimodam dicte opere et fabrice pro ut et quem admodum descripta extitit In quodam papiro modelli sive trassa ipsius opere sive fabrica et hoc promitto attendere et complere sine etc. (apèndix n. VI)⁷⁰.

El contingut d'aquest document fa pensar que els treballs es trobaven ja en la darrera fase del muntatge. I, d'altra banda, les darreres notícies que ens reserva l'arxiu capitular també evoquen una fabrica que avança cap a la seva culminació. Aquesta és, almenys, la impressió que es desprèn d'una deliberació capitular de 18 d'octubre de 1620 que autoritza Francesc Sanç a resoldre d'una manera expeditiva alguns treballs pendents, els referits a les portes i les escales que conduïen a la tribuna un cop travessat el portal: «ques permetes a don Francisco Sans nebot del quondam bisbe don Luis Sans de bona memòria fer les escales de la tribuna de rayola y los portales de pedra ordinaria porque si done la pressa que conve y tinga fi tras tanta dilatio»⁷¹.

Tanmateix, a inicis de l'any 1621 el panorama ha canviat. Dues cartes creuades entre els canonges i el senyor Francesc Sans els dies de 6 i 9 de febrer, ens informen que la fabrica vivia una etapa delicada, ara sota la direcció, després de la malaltia i la mort de Gaspar Bruel, del «mestre Cosí» (apèndix VII-VIII)⁷². Els canonges no semblen disposats a suportar gaire temps més les incomoditats que representava la fabrica del rerecor per la vida quotidiana del capítol i per la imatge de la catedral —«[...] esta ya anys patent als hulls y indicis de tantas personas que ns acusan lo sofriment y encarreguen sos defectes y imperfectio y que lo Clero en lo Chor y la decentia en los officis divinals ne han patit y pateixen»— i exigeixen al nebot del bisbe que s'afanyi a culminar-la. Aquest, malalt a la seva torre de Sant Iscle de les Feixes, es compromet a donar-li l'impuls definitiu; això sí, després de lamentar-se de

la poca fortuna tinguda en l'elecció dels mestres que hi havia al cap de les feines —«[...] la desgratia es estada asertar ab los mestres que fan dita obra»— i de recordar que, tanmateix, allò «mes esencial ya esta fet que lo dels balustres es adorno»⁷³.

Aquesta darrera menció al coronament de balustres s'ha de relacionar amb una decisió capitular del 4 de setembre de 1620 —reblada el 15 de febrer de 1621 en resposta el senyor Francesc—, que insistia perquè la balustrada de la cimera fos portada de Gènova: «En lo tocant a la obra del trascor resolgueren que los balustrons vinguen de Genova y que impedit lo sacrista sia comisari Boldo ab lo dega que ja ho es»⁷⁴. Potser, al final, Francesc de Sans va ser incapaç de sostenir tot sol el seu compromís devot, i va ser necessària una intervenció urgent del capítol per acabar el rerecor. Qui sap si és per culpa d'això que la tomba del bisbe no s'hi instal·là i que l'escut del capítol sostingut per *putti* tinents el presideix, i no les armes dels Sanç. Sigui com sigui, aquestes cartes són les últimes referències que hem trobat a propòsit del rerecor. No devia quedar gaire feina pendent per acabar-lo.

En tot cas, el rerecor que coneixem avui ens recorda que durant la represa definitiva del 1615 al 1621 l'obra tampoc no va quedar resolta del tot —per exemple, la sepultura del bisbe Sanç prevista a la seva traça, finalment no hi fou instal·lada—, per bé que els llibres capitulars del segle XVII ja no hi ressenyin cap més intervenció. D'altra banda, l'aspecte de les dues figures que flanquegen el portal, les de sant Oleguer i de sant Ramon de Penyafor, traeix una configuració estilística que s'adiu als usos escultòrics dels tallers barcelonins de les darreries del segle XVII o de la primera del XVIII. Totes dues escultures reclamen, doncs, una datació molt posterior a 1621, i com a mínim s'haurien de situar a partir de 1675, l'any en que sant Oleguer fou canonitzat. Com és sabut, l'efemèride propicià les sumptuoses reformes de fra Josep de la Concepció en l'antiga sala capitular, per convertir-la en la nova i monumental capella del sant. Amb motiu dels treballs escultòrics que reclamava l'elaboració d'un nou sepulcre, d'un retaule i d'un cambril per a sant Oleguer en aquest nou espai, apareixeran a la seu de Barcelona escultors tan competents com Francesc Grau, Domènec Rovira II o Llätzer Tremulles II, però no sembla que cap s'hagi pogut vincular documentalment —ni sembla que tampoc estilísticament— amb les dues imatges que culminaren el rerecor⁷⁵.

Segona part: una proposta de lectura

Un bon coixí documental permet que la interpretació de l'historiador s'assenti sobre fonaments relativament segurs, però mai no li estalvia l'esforç

69. «Item que los senyors degà y sagristà y vagen a don Francisco Sans per veure com se a de acabar lo obrar del tras cor et etc. Y que si es menester hu tracten ab lo senyor bisbe y que procuren si prengue resoluto», ACB. *Resoluciones capitulares*, 1609-1628, f. 181v, 22 de febrer de 1620.

70. ACB. Notarial, Enric Coll, *Manuale 8um*, 1620, f. 21r-23v.

71. ACB. *Llibre de la Sivella*, vol. I, f. 296e. La deliberació duu al marge la indicació «trascor» i potser té relació amb una altra de precedent, redactada el 12 d'octubre: «Item los comissaris que tingan cuydado ques face la troneta del chor y la scala que sie de pedra y portals que procuren sien de pedra negra».

72. A la correspondència només hi consta el cognom del mestre de cases. És un cognom destacat en l'ambient de la construcció barcelonina. Correspon a la nissaga que formaven Macià Cosí, Antoni Cosí, Esteve Cosí, Josep Cosí..., tots actius a les grans edificacions barcelonines del primer terç del segle XVII, tant civils com religioses: Palau de la Generalitat, convents de Sant Agustí i de Sant Francesc de Paula... Cfr. M. CARBONELL, «Obres a Sant Agustí...», op. cit., p. 137.

73. ACB. Capítol. Secretaria. Correspondència. Copiador de cartes enviades, 1618-1678, 6 de febrer de 1621; ACB. Capítol. Secretaria. Cartes rebudes, 1619-1621, 9 de febrer.

74. ACB. *Llibre de la Sivella*, vol. I, f. 295e (4 de setembre de 1620) i 299d (15 de febrer de 1621).

75. Sobre la història de la nova capella de sant Oleguer, vegeu J. BOSCH BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Manresa, 1990, p. 75 i 220-224.

crític, ni l'exigència de reconstruir un «problema» historico-artístic amb el màxim respecte possible a la seva complexitat i amb la màxima atenció a la densitat d'aspectes que hi conflueixen. En referència al rerecor, els nous materials afegits a la seva història constructiva contribueixen a aclarir alguns dels enigmes que el projecte guardava i, fins i tot, han revelat notícies insospitades que esdevenen refugis segurs en l'itinerari interpretatiu. Per exemple, recordem les precisions documentals que circumscriuen el treball de l'aragonès Pedro Vilar a poca cosa més que el relleu de Santa Eulàlia a l'eculi, o les que proven la vigència de la traça d'Ordóñez —sobretot de l'última, aquella que el 1520 feia arribar des de Carrara per mans del seu col·laborador Diego López— com a model del rerecor que havia de realitzar Pedro Vilar. Finalment, l'exploració documental ha deixat clar que el muntatge del rerecor actual fou promogut i conduït pel bisbe Lluís de Sanç i pel seu nebot Francesc Sanç des de 1615 fins a 1621 —amb una participació fonamental de Gaspar Bruel i del «mestre Cosí», i també que aquests treballs s'atenien a una «traça que a 22 de desembre de 1615 porta en lo capitol don Ramon Ivorra vicari general a gust del senyor Bisbe»; la traça de 1615, diversa de l'original d'Ordóñez que guardava el capítol, la qual sembla introbable, ara per ara.

Però tot i aquests pilars tan sòlids, la restitució històrica del procés constructiu del rerecor no té encara uns fonaments suficients. Per començar, ens falten elements per entendre els motius de l'aparició de Pedro Vilar en el projecte. Qui era?, d'on venia?, per què va cridar l'atenció del capítol?, són interrogants que per ara hauran de quedar sense resposta, ja que no sabríem aventurar-nos a formular conjectures prou satisfactòries. Tampoc no estem en disposició de contestar amb gaire seguretat qüestions ben rellevants a propòsit del muntatge definitiu del rerecor durant els anys 1615-1621: qui va treballar al costat de Gaspar Bruel en els elements escultòrics mancants?, qui va ser l'autor de la traça definitiva de 1615?, quina relació existia entre aquesta traça i l'original de Bartolomé Ordóñez de 1520?... Però respecte de les últimes qüestions, l'estudi de l'obra mateixa ens serveix alguns indicis que ajudarien a explicar-les, fins i tot amb arguments raonablement convincents.

La personalitat de Pedro Vilar

Comencem per afrontar les preguntes relacionades amb la personalitat artística de Pedro Vilar. Per ara només podem explicar-la a partir del seu plafo del rerecor o, com a molt —i ja fent un pas cap a terrenys conjecturals—, des d'una lectura del seu relleu de Barcelona que tingui present el context escultòric aragonès de mitjan segle XVI; pressupo-

sant, doncs, que Pedro Vilar es va formar i va fer la seva carrera artística a l'Aragó. Però aquesta pressuposició podria ser perfectament falsa, ja que no hi ha indicis que Pedro Vilar desenvolupés la seva carrera artística en terres aragoneses, a banda, és clar, del seu aprenentatge de «mazonero» l'any 1541. Fins i tot tindríem arguments per sospitar tot el contrari, si consideréssim simptomàtic d'una activitat fora de la seva terra d'origen el fet que a hores d'ara no existeixi cap al·lusió a la figura de Vilar —tret del record de la seva entrada al taller de Nicolás Lobato— en un panorama artístic com és el de l'escultura aragonesa del segle XVI, d'altra banda força ben documentat.

Acceptat aquest risc, el risc que una ventada documental capgiri els termes de l'anàlisi, de moment sembla lícit situar Pedro Vilar en el context d'allò que la historiografia aragonesa n'ha dit el «segundo Renacimiento», o d'allò que, una mica imprecisament, la historiografia hispànica anomena el «Romanismo». Des d'un punt de vista cronològic Pedro Vilar seria, doncs, contemporani d'Arnao de Bruselas (documentat des de 1536 i mort el 1565), Pedro Moreto (1530-1555), Juan Pérez Vizcaino (documentat des de 1531 i mort el 1567) o Juan de Liceyre (documentat des de 1515 i mort el 1561), és a dir, dels millors deixebles de la generació daurada de l'escultura a l'Aragó, la que van formar Damià Forment (†1540), Gabriel Joly (†1538), Juan de Moreto (†1547) o Esteban de Obray (†1551).

Inserit dins del món de l'escultura aragonesa dels anys 1540-1560, el relleu de santa Eulàlia a l'eculi (figura 2) amb el seu relat silenciós i contingut del drama martirial, amb la seva simètrica organització del drama entorn de la «ics» de l'eculi, amb l'aspecte «romà» de les seves figures i accessoris, acredita un escultor adepte d'un classicisme fred i rutinari, d'aspecte remotament «sansovinà». Un autor que, com Pedro Moreto o Juan de Liceyre, s'inscriuria en un corrent estilístic que, recollida l'herència de Damià Forment, l'enriquiria amb les innovacions figuratives aportades per l'arribada a Aragó del pintor italià Tomàs Peliguet —a qui el propi Pedro Vilar podria haver conegut durant el seu aprenentatge amb Nicolás Lobato—, i amb la manipulació d'una cultura gràfica d'arrel rafaellesca basada, sobretot —però no només— en el coneixement dels gravats de Marcantonio Raimondi. En aquest sentit, el plafo de Vilar al rerecor barceloní conté ressons dels Descendiments de Damià Forment i Tomàs Peliguet al retaule major de la catedral d'Osca i al cor de la Basílica del Pilar de Saragossa, respectivament. Però també podríem relacionar-lo amb solucions compositives i figuratives del relleu del Martiri de Sant Valero del rerecor de la seu de Saragossa (1557-1560), una feina d'Arnao de Bruselas que Vilar coneixeria —sempre que fos certa la pressuposició que la seva activitat s'hagués mogut en àrees aragoneses.

Tanmateix, la darrera observació ens obliga a aclarir que Pedro Vilar vivia en un país estilístic ben apartat d'aquell que habitava Arnao de Bruseles. Mentre l'escultor del rerecor va optar per afiliar-se als seguidors europeus del «rafaelisme d'estampa», el mestre flamenc es movia en un corrent artístic més tens i agitat —això quan el decor de les comandes de destinació devota no l'estovava excessivament—, aquell que va sorgir del feliç aiguabar-reig entre les propostes de l'escultura castellana més experimentalista —Alonso Berruguete— i la difusió hispànica de la cultura gràfica del miquelangelisme i de l'anticlassicisme florentí del primer quart del segle XVI.

És clar que l'estil «autògraf» de Vilar al rerecor de Barcelona degué matisar-se per culpa de l'exigència contractual —tan lògica com inassolible—, que li reclamava un treball a l'alçada del realitzat per Bartolomé Ordóñez. Una demanda d'aquesta mena no s'hauria d'interpretar en clau estilística, sinó, suposem, com a recordatori que l'obra nova s'havia d'harmonitzar amb allò ja cisellat pel mestre burgalès. D'aquí, segurament, l'al·ludit aspecte romà dels actors del martiri o el tema del soldat ajupit a sota de la santa —un motiu que coincidiria amb el soldat que fuig de les flamarades de la foguera de santa Eulàlia del relleu d'Ordóñez. Fins i tot el precari tempteig de relleu pictòric que s'observa al martiri de l'eculi —a la nuvolada del fons— es podria llegir en relació amb l'esforç «harmonitzador».

Entorn de la traça i del tracista del bisbe Sanç

Tot i que comptem amb informacions ben precises sobre la culminació del rerecor, la història dels darrers anys del projecte continua essent molt enigmàtica. Ara ja sabem que el muntatge definitiu es va fer sota el patronatge de Lluís de Sanç i de Francesc Sanç, entre 1615 i 1621, i que comptà amb la intervenció decisiva del mestre Gaspar Bruel i del «mestre Cosí». També és segur que la construcció del rerecor es va basar en l'aprofitament de gairebé totes les peces treballades per Bartolomé Ordóñez i per Pedro Vilar, però integrant-les en una traça nova, diversa de les de Bartolomé Ordóñez de 1517 i de 1520 (figura 1). Fins i tot podem afirmar que la traça sis-centista proposava una obra més modesta que la que hagués sorgit dels dissenys imaginats per Ordóñez, i que el bisbe Lluís de Sanç va gestionar un acabament possibilista per al rerecor, reduint l'expectativa de l'original de forma considerable i descartant la idea primigènia d'exhibir-hi un doble cicle iconogràfic amb històries de santa Eulàlia i de la Vera Creu. La proposta del prelat només preveia decorar la nova

cortina de marbre amb quatre històries de la patrona de la seu.

Al capdavant, però, la magnitud de l'operació reductiva iniciada pel bisbe Sanç, se'ns manifesta quan comparem el volum que els materials cisellats per Bartolomé Ordóñez haurien representat en el projecte de Pedro Vilar, amb el protagonisme que van adquirir en la construcció actual. Els marbres d'Ordóñez, que representaven una quarta part del projecte del rerecor encarregat a Pedro Vilar, van esdevenir més de la meitat del total de l'obra realitzada entre 1615 i 1621: dues escultures de quatre, tres relleus de quatre, tres sòcols de vuit... Hem de tenir en compte que de totes les peces que consigna l'«Inventari de la pedra marbre obrada» pel taller d'Ordóñez abans del 15 d'octubre de 1519, només les quatre columnes «canalades», «los festons damunt dita obra acabats» i els «dos candeleros acabats que venen demunt la dita obra» no van integrar-se en la construcció siscentista⁷⁶.

Que el projecte definitiu es basés a reaprofitar gairebé tots els marbres cisellats durant les dues etapes cinc-centistes —escultures, relleus i gairebé totes les peces d'arquitectura— suggereix una estreta vinculació entre aspectes substancials de les traces de Bartolomé Ordóñez i el disseny final del rerecor. I no tant en relació amb la reutilització de les escultures i dels relleus, ja que aquestes peces podien integrar-se en estructures de disseny molt variat, com pel fet que el muntatge final es beneficiés de gairebé totes les peces del sistema arquitectònic dòric que emmarca les escultures i els plafons en relleu. La reutilització dels sòcols, dels pedestals, de les bases, dels fustos, dels capitells, dels tríglifs i les metopes treballades pel taller d'Ordóñez —amb el seu aspecte i revestiment ornamental tan pròxims als de la capella Caracciolo di Vico de San Giovanni a Carbonara de Nàpols⁷⁷—, indica que el tracista del bisbe Sanç va admetre que la nova composició del rerecor mantindria com a motiu principal un pis d'ordre dòric emmarcant fornícules amb escultures i grans relleus historiat.

Encara que no és poc —estem parlant dels elements més rellevants del conjunt actual—, aquest sembla ser l'únic record prou viu que ha guardat el rerecor de les idees originals de l'eminent «àguila» renaixentista. La resta de sectors del conjunt —coronament, pedestal i portalada— semblen «invençions» de la traça sis-centista. De tota manera no convindria descartar del tot que alguns dels nous motius s'inspirassin en solucions previstes pel mestre Ordóñez. Però fins i tot en els casos en què és possible parlar d'un motiu manllevat —potser la idea d'un basament acolorit—, l'apropiació és tan grollera i el desenvolupament de la idea tan distorsionat que el principi original resta emmascarat, irreconeixible.

Això s'evidencia al basament. Per una informació dels llibres de l'obra de la catedral, sabem que

76. L'inventari el va localitzar Marià Carbonell, que el publica a l'apèndix II del seu article en aquest volum de *Locvs Amoenus*.

77. Vegeu J. GARRIGA, *L'època del Renaixement...*, op. cit., p. 40.

78. L'ha localitzada M. Carbonell a ACB, *Llibres de l'Obra*, 1545-1547, 31 de desembre de 1546. Com a aquestes dues, que demostren que el 1548-1549 el dipòsit dels marbres encara preocupava els canonges: «a Jaume Monseny fuster 16 sous per un jornal a fet ell y tres homens y un fadri en traure los marmols obrats y stojar los altres no obrats tots sobre lo archiu petit», «a mestre Antoni Mateu quatre lliures per jornals dell y de manobres a posats en mudar los marbres de la casa del canonge Benet y soterrarlos en la plasa davant la Seu y per altres coses», a ACB, *Llibres de l'Obra*, 1545-1547, f. 82 i 83, 29 d'abril de 1548 i 22 de gener de 1549, respectivament.

79. Vegeu J. GARRIGA, *L'època del Renaixement...*, op. cit., p. 117.

80. Vegeu el treball inèdit de J. J. LAHUERTA, «Nota sobre la arquitectura de Bartolomé Ordóñez (El trascurso de la catedral de Barcelona, 1517-1520)» [Comunicació presentada al col·loqui *L'expansió del Renaixement a Catalunya*, celebrat a Girona del 5 al 8 de novembre de 1987]. L'observació es fa en el context d'una proposta interpretativa sobre la cultura arquitectònica de Bartolomé Ordóñez subjacent al rerecor de la catedral que l'autor apropa a l'arquitectura bramantesca però també a Giuliano da Sangallo i A. Sansovino—al Sansovino de la Santa Casa di Loreto, justament. Ara, en vista dels nous materials exhumats, segurament algunes de les elaborades i suggerents conclusions d'aquest assaig—que concedia la responsabilitat de l'obra actual del rerecor als dissenys de l'escultor de Burgos—s'haurien de matisar.

81. Vegeu l'apèndix II de l'article de M. Carbonell en aquest *Locus Amoenus*.

82. La funció d'aquesta tribuna es coneix documentalment gràcies al *Llibre dels oficials major y menors de la Seu...*, un manuscrit de 1581 que va publicar A. FÀBREGA, *La vida quotidiana...*, op. cit., especialment p. 62-94. El nom amb què se cita aquesta estructura en els documents del 1499 localitzats per M. Carbonell, es relacionaria amb la funcionalitat que li assignaria aquest manuscrit i que ens resumeix el doctor Fàbrega (p. 51): «Sobre la porta del reracor, a la part de dins del cor, hi havia, i encara hi és ara, una altra trona, que té la forma d'un balcó. Hi pujaven els lectors per llegir-hi, entre d'altres coses, les lliçons dels nocturns de les matines. De fet, és cosa sabuda que allà dalt, sobre el reracor, hi havia una petita biblioteca que contenia missals i lliçonaris».

el 31 de desembre de 1546 el mestre Jaume Montseny rebia 16 sous «per 21 jornals a diferents preus de mudar LXII peces de marbres en que y ha dos colonas grans e una peça de color de jaspis de VIII palms de larch y quatre de ampla e mes XX peces de pedra rosenchas y tota la fusta del monument»⁷⁸. És probable que els blocs de jaspi i els carreus rossencs que el mestre Montseny traslladà fossin els que el taller d'Ordóñez preparava o preveia per al pedestal. Però, en canvi, se'ns fa estrany d'acceptar que la idea de compondre el rerecor «amb aspecte de façana de palau» —per dir-ho amb la felicitat expressió de J. Garriga— s'originés en els dissenys d'Ordóñez⁷⁹.

A l'obra conservada de l'escultor de Burgos mai no hi apareix una solució arquitectònica semblant. S'havia dit que el temple corinti enrunat del fons del relleu de l'Epifania de la capella Caracciolo tenia un basament encoixinat de carreus rectangulars allargats i separats per àmplies llagues, que recordava l'actual base del rerecor⁸⁰. Però una observació atenta del relleu invalida la referència napolitana ja que, en realitat, el parament de carreus encoixinats pertany a un mur enrunat situat «davant» i no «a sota» de la bella ruïna coríntia. Ara bé, és cert que en la cultura arquitectònica que Bartolomé Ordóñez conegué durant el seu periple italià el motiu de l'ordre elevat sobre un basament rústic hi era present. Es podia veure a les façanes del Palazzo Caprini de Bramante, compostes amb un alt pedestal rústic sostenint un pis d'ordre dòric de columnes binades. De tota manera es fa difícil d'acceptar que un escultor tan savi com Ordóñez adaptés aquell model bramantesc per una estructura pensada més aviat com aparador d'escultures i de relleus historiat i que dissenyés un pedestal tan elevat com l'actual que distanciaria els seus relleus de l'alçada dels ulls dels fidels —enfrontats, en canvi, als sòcols decoratius. Sembla més raonable pensar —i és històricament més versemblant— que el seu disseny preveia un basament força més baix, potser acolorit —d'aquí la menció a les pedres rossencs de 1546— que permetria acarar l'espectador als relleus —un pedestal pròxim, posem per cas, al d'Andrea Sansovino a la Santa Casa di Loreto. D'altra banda, no hi ha cap exemple en la tradició arquitectònica italiana del primer quart del segle XVI de basament encoixinat dividit per pilastres també vestides amb mitjos carreus encoixinats.

És clar que la solució d'un basament més baix reclamaria una cimera més prominent que l'actual. Un remat com el que insinuen les referències de l'«Inventari de la pedra marbre obrada» del 1519 a les «quatre pessés de fustons que venen damunt la obra acabades» i als «quatre candeleros acabats que venen demunt la dita obra»⁸¹. Aquest text documental refereix uns elements «que venen damunt la obra», és a dir, unes peces destinades a coronar el rerecor que mai no es van muntar en la cons-

truïció definitiva. És probable que, amb elles, Bartolomé Ordóñez volgués elaborar una cresteria fantàstica, amb *candelieri*, i festons de fruites però també amb algun frontó —ja que aquest motiu no solia faltar en jocs arquitectònics d'aquesta mena. Sembla lògic esperar que Bartolomé Ordóñez imaginés una cimera més rica que l'actual —tanmateix sobria i elegant—, ben en consonància amb l'esperit decorativista i l'èmfasi escultòric d'altres treballs seus coneguts.

També l'actual portal del rerecor s'ha de considerar una creació del dissenyador del bisbe Lluís de Sanç (figura 3). És, però, la seva invenció més desafortunada. En la gran cortina marmòria del rerecor de la catedral, l'ingrés corinti hi apareix com un cos estrany. El portal sembla encastat al rerecor per un tracista molt poc familiaritzat amb els codis de l'arquitectura clàssica. El seu disseny manté una relació conflictiva amb tot allò que atribuïm al record d'Ordóñez. Els capitells corintis s'encavalquen visualment amb els quarts de taronja de les fornícules veïnes, els entaulaments dels dos ordres no es guarden cap mena de correspondència —la línia del fris dòric s'interromp en arribar a la porta— i topen literalment sobre les fornícules de sant Oleguer i de sant Sever, creant una desoladora àrea sense cornisa (figura 4). Només la continuïtat de la balustrada apaivaga el desafortunat contrast entre allò inventat i allò aprofitat —que és ben estrident, en canvi, quan el basament dòric «topa» amb els pedestals de les columnes corínties (figura 1). En el marc del rerecor, el portal en forma d'arc rebaixat hi sembla un motiu «sobrevingut» que «rebenta» el sistema dòric amb l'afegit d'un cos corinti massa esvelt per un intercolumni tan ample. Això sí, l'ordre corinti conté tots els elements que una lectura acadèmica exigeix —fins i tot massa, ja que hi sobriarien les inexplicables mènsules «angulars» que suporten la cornisa.

Justament l'estridència d'aquest sector en el context d'un conjunt que avançava des de la premissa d'aprofitar els marbres i les idees de Bartolomé Ordóñez, obliga a pensar que algun motiu ben poderós devia impulsar el tracista del 1615 a la invenció d'una nova portalada. És difícil que els mòbils de les alteracions tinguessin relació amb el fet que entre els marbres llegats pel taller d'Ordóñez no s'hi comptés cap element del portal, ja que els dibuixos de 1517 i 1520 en compensarien la mancança. Tampoc no consta que entre 1520 i 1615 s'hagués produït cap variació en les dimensions de l'ingrés del rerecor que exigís un replantejament tan important del sector de l'entrada. L'arc de l'ingrés del portal dona pas a un vestibulet que suporta la cantoria o «legendrer»⁸², accessible des de l'interior de la portalada gràcies a dues escales. Encara que els portals i les escales de pedra actuals són obra de l'etapa de Francesc Sanç, M. Carbonell ha provat que la presència de la cantoria



Figura 3.
Claudi Perret: *Detall del portal del rerecor de la catedral de Barcelona*, 1615-1619. Fotografia: Arxiu Mas.

Figura 4.
Claudi Perret, Gaspar Bruel, Mestre Cosí: *Detall de l'entaulament del rerecor de la catedral de Barcelona* (1615-1621). Fotografia: Arxiu Mas.



83. ACB. *Resoluciones capitulares*, 1609-1628, f. 164r.

84. La identificació la devem a mossèn Josep Mas: «se tragueren del chor quatre cadires pera engrandir lo portal del traschor: dues, pertanyents a Mr. Cristfol, al marques de Bade, y Mr. Guillem Sr. de Chienes corresponents al chor de Sant Pere y dues pertanyents a Mr. Joan, Sr. De Berghes y Mr. Carles de Croy, príncep de Chimey, corresponents al chor de Sant Joan» i la publicà als seus articles sobre el Toisó d'Or a *El Correo Catalán* de març de 1919, que després reproduí P. CASADES Y GRAMATXES, «El Chor de la Catedral...», op. cit, p. 241-253, que és d'on citem (la citació és de la p. 245). Tanmateix, el benemèrit arxiver situava la supressió dels setials l'any 1565 sense indicar el document que sostenia aquesta datació. Nosaltres hem buscat a les actes capitulars, als llibres de la Sivella i als llibres de l'obra, la font de la notícia per donar-li la raó. Malauradament no la hi hem trobat i, per una vegada, ens toca pensar que mossèn Mas pogué ser víctima d'alguna confusió, potser explicable pel fet que ell creia que l'etapa decisiva per l'acabament del cor va ser la de Pedro Vilar.

85. J.A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, p. 372-376. Ara també sabem que Crescenzi era a Barcelona per supervisar les llicències del transport del jaspí destinat al servei «de Sa Magestat per la fabrica del Panteón que fa fer en lo monastir de Sant Lorens de Real», ACA, N-178, *Deliberacions* 1617-1620, 8 de juny de 1619.

86. Estem pensant en la indicació del soterrament «de dues columnes grans» signat en una anotació de 12 de gener de 1548 que dona a conèixer Marià Carbonell a l'apèndix III del seu article.

i dels seus accessos està documentada des de 1497 i 1499. Per tant, parlem d'un sector preexistent, amb unes mides que no van variar durant el segle XVI —i que es corresponen amb la distància entre les dues mampares de Bartolomé Ordóñez— que la traça del 1615 va haver d'integrar.

Així doncs, cal buscar en una altra direcció els motius que van allunyar tant el tracista del bisbe Sanç de les idees de Bartolomé Ordóñez sobre sectors tan determinants. És a dir, cal preguntar-se sobre les raons que feien impossible que a la primera del XVII es plantegessin seguir la traça de l'escultor de Burgos. Potser les trobaríem resseguint el contingut de tres notícies documentals que ja hem referit. La primera és en un passatge del contracte amb Bartolomé Ordóñez que fa al·lusió a la presència de figures esculpides «en los baxos que son en lo front de dit cor». La segona la trobem a l'inventari de l'octubre de 1519 i es refereix a les peces treballades per Ordóñez que no s'integraren al muntatge definitiu; en concret a les «vuyt columnas acabades les quatre ab fullatges y les quatre canalades acabades». La darrera, i la més transcendental, és en el text d'una deliberació capitular de 21 de juny de 1619 que ja hem citat: «Determinaren, oyda la relatio an feta los comissaris de la obra del Chor eo scultor ab los esperts de architectura y de tal Crecentio ingenier del Rey nostre senyor que se seguesque donant licentia a que.s lleven dos cadires de cada part del chor per anar linea recta y per so se suplique al senyor bisbe done ordes y que.s passe en tot»⁸⁵.

Intersectant en una interpretació aquestes tres informacions tan variades, sembla possible formular una hipòtesi vàlida per entendre els motius del notable distanciament del projecte definitiu del rerecor respecte de les propostes primigènies. Com dèiem, el desllorigador de l'enigma rau en la deliberació del 21 de juny de 1619 que autoritzava la supressió de dues cadires de cada trast del cor alt. Mossèn Mas les va identificar, es tractava de dues cadires de cadascun dels dos braços longitudinals, justament les dues primeres després d'aquella que té al respatller la creu de sant Andreu, l'emblema de l'orde del Toisó d'Or: «dues, pertanyents a Mr. Cristfol, al marques de Bade, y Mr. Guillem Sr. de Chienes corresponents al chor de Sant Pere y dues pertanyents a Mr. Joan, Sr. De Berghes y Mr. Carles de Croy, príncep de Chimey, corresponents al chor de Sant Joan»⁸⁶.

La notícia és preciosa. Revela que el cor que havia de tancar Ordóñez era més llarg i es projectava gairebé un metre més endavant que l'actual, en direcció al portal major. Efectivament, si a cada trast del cor actual hi sumem l'amplada de dues cadires (140 cm aprox.), i tenim en compte que entre la capçalera del cadirat i el mur del tancament hi havia de quedar prou espai per a les escales i la tribuna-cantoria preexistent, queda clar que el cor

original s'avançava més d'un metre enllà respecte de l'alineament dels pilars de la nau major. Per tant, sobresortia del pla que uneix els dos pilars de la nau, i fins el 1619 se situava més a prop de la vertical del cimbori, invadint una petita porció de la nau major.

L'any 1619, els canonges mantenien la seva autorització per una empresa de gran envergadura: l'apropament de tot el cos de la capçalera del cadirat cap a l'altar. No és estrany que per avalar-la i organitzar-la necessitessin demanar consell a uns experts de «architectura» i a un «ingenier del Rei» anomenat Crecentio. El «tal Crecentio» que aconsellà els canonges podria ser l'arquitecte i pintor Giovanni Battista Crescenzi marquès de Torre (1577-1635); ni més ni menys que el supervisor de les empreses artístiques oficials del papa Pau V Borghese a Roma i, a partir de la seva arribada a Espanya l'any 1617, l'arquitecte i enginyer del rei Felip III actiu a El Escorial —al Panteó Reial—, Toledo i Granada. La seva identificació sembla segura si recordem que el 2 de juny de 1619 l'arquitecte abandonà Madrid amb destinació a Itàlia, on va anar per contractar-hi bronzistes experts per ajudar-lo en els seus treballs del Panteó Reial, i que va aprofitar la ruta per lliurar cèdules reials, entre d'altres, al duc d'Alcalà, virrei de Catalunya, resident a Barcelona⁸⁵. No costa d'imaginar, doncs, que durant la seva breu presència a Barcelona, a finals del mes de juny —vint dies després d'abandonar la cort—, rebés la invitació de participar en la consulta dels canonges de la catedral.

Però, quina necessitat hi havia de recular el cor eliminant-ne quatre cadires? Per què els canonges van autoritzar una operació tan complicada? Podríem suposar que era, justament, per la necessitat d'enllestir el rerecor. La deliberació del juny de 1619 ens indica que el capítol i el bisbe van haver de pagar un fort tribut a canvi de tancar la inacabable fàbrica del cor: recular-lo, retallar-lo i renunciar a les luxoses traces del 1517 i del 1520. És en vista de la deliberació del 1619 que entenem que la traça del bisbe Lluís de Sanç va evitar l'estructura volumètrica prevista als dibuixos d'Ordóñez. L'«àguila» renaixentista hauria concebut un rerecor més volumètric, un cos arquitectònic de tres cares (amb les laterals biaixades i molt estretes) sorgint en diagonal des dels pilars de la nau —com encara ho fan les dues mampares de pedra fabricades en època del bisbe Garcia que tanquen el cor a la banda del presbiteri. Aquests laterals eren «los baxos que son en lo front de dit cor», citats a la concòrdia amb Bartolomé Ordóñez de 1517, que havien de rebre les quatre escultures de sants barcelonins —¿dintre de fornícules superposades i emmarcades amb unes columnes completament acanalades diverses de les actuals i potser més grans?»⁸⁶. Amb això el frontis

quedaria reservat per a l'exhibició dels relleus de la vida de santa Eulàlia, a una banda del portal, i de les històries de la Invenció de la Creu, a l'altra.

Però el tracista del bisbe Sanç ho convertí tot plegat en una pantalla que aniria de pilar a pilar, en «línia recta» —com volia el capítol en la deliberació de 1619—, servint-se de tots els elements cinc-centistes que va poder, i descartant, per estalviar costos, aquells elements que tenien a veure amb l'estructura en volum d'Ordóñez: un cicle de relleus més dilatats, els biaixos —i amb ells una part de les columnes, les «canalades»—, i un coronament de més ambició escultòrica. Finalment, no hauríem de descartar que els canonges veiessin en la reculada una oportunitat de desembarassar un tros de la nau major del temple, guanyant espai per a la congregació, en consonància amb el clima tridentí dominant i amb l'esperit que, anys després, el 1629, faria rebrotar els desitjos de traslladar-lo al presbiteri de forma definitiva.

Claudi Perret

Sembla clar, per tant, que l'autor del projecte final del rerecor no fou un arquitecte expert, si més no des del punt de vista del coneixement gramatical del classicisme. No devia ser, doncs, un mestre del nivell de Pere Blai, per dir el nom de l'arquitecte català més prestigiós del moment i el d'un mestre que dominava les regles del llenguatge clàssic, que en aquella època treballava a cent metres de la catedral, al Palau de la Generalitat. Ni tan sols el picapedrer i mestre de cases Gaspar Bruel sembla un bon candidat a l'autoria de la traça del bisbe Sanç. Sobretot perquè el tortosí apareix en el projecte quan els treballs estaven avançats, i també perquè al llarg de la seva carrera havia demostrat un coneixement més rigorós del classicisme que aquell que revela el projecte del rerecor. Hauríem de recordar que Gaspar Bruel és l'autor dels pulcres portals del Col·legi del Patriarca i que estava familiaritzat amb les lliçons arquitectòniques del tractat de S. Serlio⁸⁷.

Davant dels limitats coneixements que acredita el rerecor actual en matèria d'arquitectura clàssica, ens inclinem a pensar que la traça del bisbe Sanç seria obra d'un escultor, d'un retauler. Es tractaria de la feina d'un mestre habituat a la manipulació dels ordres però avesat a servir-se de l'arquitectura com un material decoratiu, com un mitjà per emmarcar i qualificar relleus i escultures. Ben mirada, la composició pseudoarquitectònica del rerecor —amb els sòcols decoratius interposant-se entre l'alt pedestal i el cos dòric— no queda lluny dels tractaments habituals a la retaulística contemporània. No ens estranyaria, doncs, que l'autor del disseny del 1615 i el «mestre que fa la obra de Vostra Senyoria Reverendíssima» fossin la mateixa per-

sona. I també devia ser la mateixa persona l'escultor que cisellà els treballs de marbre mancants. Si partim que l'aspecte actual del rerecor es correspon essencialment amb la traça del 1615 —hi faltaria la tomba del bisbe i hi sobriarien les escultures «barroques»—, és notori que, un cop descartades les peces, relleus i escultures que s'havien fet durant les etapes d'Ordóñez i Vilar, encara quedava per fer més d'un terç de la feina d'escultura necessària per a l'acabament. És a dir, almenys un relleu, cinc sòcols i molts elements arquitectònics (fustos, capitells, tríglifs, metopes amb caps de *putti*, etc.) i de talla ornamental —a banda de les peces de jaspi que, més tard, serien competència de Gaspar Bruel.

Malauradament, la documentació mai no ens vol dir el nom d'aquest escultor i tracista. Però el seu propi treball en descobreix la identitat. Un simple exercici atribucionista a partir de l'obra que no es correspon amb les mans d'Ordóñez i Vilar, ens diu que el nom que busquem —i que no hem pogut certificar amb cap document— és el de Claudi Perret, l'escultor borgonyó. Ell seria l'autor, per exemple, i per quedar-nos només amb els sectors de talla més rellevant, del relleu de la Flagel·lació de santa Eulàlia —és clar—, del portal, i dels cinc trams de sòcol que hi ha sota els plafons de la mateixa Flagel·lació, del Martiri del foc, de Santa Eulàlia a l'eculi o sota de les fornícules dels sants Oleguer i Ramon de Penyafor.

Parlem d'un mestre ben significat en el mercat escultòric català del primer quart del segle XVII i especialista en el treball amb materials durs, tant la pedra com el marbre. Era fill de l'escultor Dionís Perret i «oriundus Sancti Gladii comitatus Burgundie», actualment la ciutat de Saint Claude-Jura. Va arribar a Barcelona l'any 1591 després d'una estada a Arles de Provença, juntament amb altres imatgers i escultors borgonyons com ara Guillem i Arnau Fantici i Miquel Brunet⁸⁸. Malgrat aquesta precisió a l'hora de situar els seus inicis al Principat, no tornarem a tenir notícies seves fins al 1596, quan reapareix treballant al retaule major de Santa Maria de Cervera.

Tanmateix, no sembla desencaminada la hipòtesi que durant aquell lapse incert Claudi Perret treballés al retaule major de l'església de Nostra Senyora de Betlem⁸⁹, el primer temple jesuític de la ciutat de Barcelona. Un treball datable el 1592, si seguim les cròniques que els conventuals barcelonins enviaven anualment als seus superiors romans: «El mismo año de 1592 se acabó de esculpir y se pintó todo el retablo del altar y capilla mayor y se puso como está agora con mucha perfección. Fue acabado por Navidad i queda la Iglesia muy bien puesta y adornada con el; costo de pintar 200 libras sin otros gastos de esculpir algo que faltava y de asentarlos con sus bases y cornisas que se hizieron; todo se hizo de limosnas y mostraron muchas personas la devoción que tienen en esta ciudad

87. A la documentació tortosina lligada a la nissaga dels Bruel hi ha repetides citacions que involuquen l'ús de làmines del tractat del bolonyès. Per exemple al contracte entre Lluís d'Icart i Vicent Bruel per l'obra d'una portada de jaspi de l'Arxiu Històric de Protocols de Tarragona, Tortosa, 1608, Agustí Montanyès, *Protocol*, 1576-1577, 11 de gener.

88. AHPB. Pau Calopa, llig. 3, *Esborrany del manual de 1591*, 9 de febrer.

89. Sobre l'edifici, beneït l'any 1551 i destruït per un incendi el 1671, vegeu Pere Jordi FIGUEROA, Josep M. MARTÍ BONET (a cura de), *Catàleg monumental de l'Arquebisbat de Barcelona*. Vol. VI/2. *La Rambla, els seus convents*. La seva història, Barcelona, 1995.

90. *Archivium Romanum Societas Iesu* (ARSI), Aragoniae 23, II, Hist. Fund. 1561-1702, II, f. 58.

91. Les dades essencials sobre la fàbrica del retaule major de Cervera són conegudes des que les va publicar Agustí DURAN i SANPERE, *Llibre de Cervera*, Barcelona, 1972, p. 139-140, però les va ampliar substancialment, amb informacions dels llibres de Consells de la Paeria i de l'obra de Santa Maria, J.M. LLOBET i PORTELLA, *Art Cerverí del segle XVI*, Lleida, 1990, especialment p. 63-67, encara que, malauradament, sense indicar allò que abans ja havia aportat A. Duran i Sanpere. Un aspecte clau d'aquesta empresa que havia passat desapercbut per les publicacions anteriors, el contracte dels treballs, va ser localitzat (AHCB. Notarial, IX, 3, 22 de febrer de 1596) i estudiat a J. BOSCH, *Els Agustí Pujol...*, op. cit., p. 312-315.

92. Cfr. LLOBET i PORTELLA, *Art Cerverí...*, op. cit., p. 27-28.

93. Cfr. LLOBET i PORTELLA, *Art Cerverí...*, op. cit., p. 68.

94. Cfr. DURAN i SANPERE, *Llibre de...*, op. cit., p. 230-231.

95. AHCC. Jeroni Porta, manual de 1609, 15 de març.

96. Cfr. J.M. MADURELL, «Retauls Antics», *Ausa*, 1965, p. 291-292.

97. Cfr. J.M. LLOBET i PORTELLA, «Documents sobre retables de Cervera», *Butlletí*, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, XII, 1998, p. 122-123.

98. El document que ens ho explica, AHCC. Notarial, 80: Rafael Juan Montaner, Manual, 1604, 24 d'abril, és, de fet, un pacte entre els tres mestres per dividir-se l'encàrrec en tres parts idèntiques «[...] casu quo iurati et universis ville Linyolene eligant et accipiant pro construendo altari maiori ecclesie parochialis dicte ville unam ex traciis sive trasses per ipsos facte quod tali casu omnem pecunie quantitatem que rationem predicta dabitur cuilibet eorum dividatur inter ipsos equis partibus sive portionibus [...]». S'ha de dir també que amb aquesta documentació ens autocorregim, ja que a J. BOSCH, *Els Agustí Pujol...*, op. cit., p. 280-282, atribuïem aquesta obra a Andrea Fortunato de Peregrinis gràcies a (ara hauríem de dir «per culpa de») un document de 10 d'octubre de 1601 que mencionava l'escultor d'origen italià com a «habitor pro in ville de Linyola».

99. J. BOSCH i A. ROIG, «Paisatge després de la tempesta: la memòria de l'art del segle XVII a la Seu Vella», *Congrés de la Seu Vella de Lleida, Actes*, Lleida, 1991, p. 312-313.

100. J. BOSCH, *Els Agustí Pujol...*, op. cit., p. 316.

a la Compañía»⁹⁰. Encara que de la participació del borgonyó en aquest retaule no en tenim constància documental, el fet que l'any 1601 aquesta obra es mencioni com a modelica —«[...] rellevat de la gruxa y manera que esta rellevat lo retaule o taula de la Isglesia de la Companyia de Jhesus de la present ciutat de Barcelona [...]»—, per al retaule de l'Anunciació de Maria que va contractar Claudi Perret amb el beneficiat de la catedral de Barcelona Miquel Vidal, permeten, si més no, plantejar que el borgonyó fos l'autor del retaule de la Companyia.

Com acabem d'indicar, però, la primera obra documentada de Claudi Perret és del 1596, quan, amb els fusters i escultors Francesc i Jaume Rubió i amb l'escultor Miquel Rubiol, va contractar el retaule major de Santa Maria de Cervera, del qual només en conservem un parell de cariatides i dos dels escuts que n'haurien decorat el pedestal. Aquest retaule era molt ambiciós, va costar més de 4.000 lliures i els llibres del Consell municipal el catalogaven de «sumptuosíssim». Estava enllestit l'any 1603 i el van visurar els imatgers «Andreu Peregrí» —Andrea Fortunato de Peregrinis—, Pau Fornés i el mestre de cases Josep Ferrer. Ara només podem evocar-lo per subratllar que era un treball ben conegut per un dels protagonistes principals de la nostra història particular, el bisbe Lluís de Sanç, ja que com a bisbe de Solsona —el primer del nou bisbat— li va tocar, el 18 de juny de 1605, de consagrar de nou l'altar major de Santa Maria de Cervera, modificat pels treballs del retaule major⁹¹.

Les llargues feines del retaule cerverí van tenir conseqüències importants en la biografia de l'escultor, tant en el vessant familiar com en el laboral. Aquells anys Claudi Perret esdevé ciutadà de Cervera —com a tal se l'anomena molts anys després al seu inventari perpinyanès del 1621. S'hi va casar el 14 de febrer de 1597 amb Victòria, una donzella filla del fuster Francesc Oliveres⁹². I, de Cervera estant, va atendre nombroses comandes que li arribaven de la rodalia segarrenca: el desaparegut retaule de la Verge del Pilar per a la capella del Santíssim Sagrament de Santa Maria de Cervera, sufragat pel donzell Joan de Folcràs, senyor de l'Aranyó (1600)⁹³; l'obra d'un escut heràldic per a la façana de l'hospital dels Castelltort de Cervera que encara es pot veure a l'hospital actual (1603)⁹⁴; la imatge d'una Maredeu d'Agost per a la confraria de l'Assumpta de Torà (1609), desapareguda⁹⁵, i el retaule de Sant Ramon Nonat per a l'església parroquial de Seró (1612), igualment perdut⁹⁶. Des de Cervera també va contractar, l'any 1611 i col·laborant amb l'escultor Miquel Rubiol, la feina d'un retaule que mai no va acabar, el de sant Pere per a la capella de les Ànimes de l'església de Santa Maria⁹⁷.

Entre les empreses cerverines n'hi ha dues que mereixen una menció a part. La primera, de 1604,

va ser l'intent d'obtenir la comanda del retaule major de l'església parroquial de Linyola, fent societat amb «Franciscus Robio ligni faber ville Modiliani» i «Michael Rubiol sculptor Cervarie»⁹⁸. Potser van reeixir i van aconseguir el contracte; almenys, l'aspecte del retaule, que coneixem per una fotografia anterior a la seva destrucció l'any 1936, així ho fa pensar. La segona de les millors iniciatives gestionades des del taller cerverí, relaciona Claudi Perret amb la Seu Vella de Lleida. És el contracte per a la realització de les dues escultures dels apòstols Pere i Pau amb les seves peanyes, per decorar la façana dels apòstols de l'antiga catedral. Les imatges van ser acabades el 1615 i ara es conserven al Museu Diocesà de Lleida —encara que les seves peanyes romanen al portal quatrecentista, com a testimonis de la participació de Perret⁹⁹.

Contemporàniament als projectes cerverins, Claudi Perret mantenia actiu el seu obrador de Barcelona. Abans del 1601 hi cisellà «una figura de la resurrecció de Nostre Senyor [...] per obs de la capella del Palau de la comptessa», ja que aquesta peça es invocada per Miquel Vidal, beneficiat de la catedral de Barcelona, com a garantia de qualitat per al retaule de l'Anunciació, contractat amb Claudi Perret aquell any¹⁰⁰. Segons els pactes amb l'escultor, el retaule de l'Anunciació de Miquel Vidal anava destinat a un espai sagrat de la ciutat de Girona que no es precisa al text notarial —però que nosaltres identifiquem amb la catedral on encara s'hi conserva el plafó central, aprofitat a l'actual retaule setcentista d'aquesta advocació¹⁰¹. També des de Barcelona realitzava, l'any 1605, una imatge de sant Domènec de vuit pams i tres quarts per al convent de Santa Caterina¹⁰², i un retaule dedicat a aquell sant per al pintor Jaume Huguet II, el qual volia regalar-lo al convent de Santa Caterina de Barcelona, qui sap si per decorar la capella d'aquest sant que construïa Pere Blai (1604-1606)¹⁰³. Un any després, amb el seu cunyat Simeó Oliveres, el borgonyó treballava el retaule major de l'església parroquial de Sant Nicolau de Vilanova de Palafolls —ara Malgrat¹⁰⁴. L'any 1609 Claudi Perret i el fuster Joan Estrada van intentar aconseguir l'encàrrec del retaule major de Castellbisbal, sense èxit¹⁰⁵. L'últim treball barceloní que li coneixem és de 1618 i el va afrontar col·laborant amb l'escultor cerverí Onofre Salla: la preparació dels models per als balcons de la nova façana del Palau de la Generalitat¹⁰⁶.

Però la comanda més important de Claudi Perret va ser la construcció del retaule major de la catedral de Sant Joan de Perpinyà, encara conservat al presbiteri de la seu (figura 5). Fou una estructura promoguda pel capítol de la catedral, pel consell municipal i per la iniciativa particular del canonge Francesc Pujol —recordat per les seves armes en alguns dels relleus de la predel·la i del primer cos— que es devia començar cap al 1618 —encara que es dreçava sobre un pedestal de 1573-1577. Tanma-

Figura 5.
Claudi Perret, Jordi Lleonart i Onofre Salla: *Retaule major de Sant Joan de Perpinyà*, 1618-1630. Fotografia: Arxiu Mas.



teix, el moment exacte que el borgonyó s'incorporà a la fàbrica costa de precisar, ja que no s'ha localitzat la documentació d'aquest retaule. No obstant això, no hi ha cap dubte que la feina era de la seva responsabilitat, ja que la documentació perpinyanesa contemporània el cita repetidament com a mestre del retaule major de Sant Joan. «Magister retabuli majoris ecclesie collegiate divi Joannis Perpinianii», l'anomena, per exemple, l'inventari dels seus béns¹⁰⁷. És probable que C. Perret treballés aquesta obra entre 1618 i 1621 com a cap d'un taller en el qual figuraven, a banda del seu fill Josep i del seu familiar Hug Perret, els escultors Andreu Lamich, Josep Peris i Jordi Lleonart. Justament aquest va ser nomenat nou mestre del retaule major a la mort de C. Perret. L'acabament definitiu de la fàbrica del major de Sant Joan no arribaria, però, fins uns deu anys més tard, i de la mà de l'escultor Onofre Salla de Cervera, que culminaria el conjunt amb un expeditiu coronament de fusta emblanquinada¹⁰⁸.

Claudi Perret va morir a Perpinyà l'any 1621, poc abans del 18 de novembre que un notari aixecava l'inventari dels seus béns a «[...] la casa del pobill Riu situada en la parrochia de Sant Juan de la present vila de Perpinyà en la plassa de la llana...» que l'escultor ocupava a Perpinyà. En l'acte actuà de testimoni el pintor Honorat Rigau. Entre les modestes possessions del mestre Perret, ens crida l'atenció, confós entre les eines de l'ofici i els objectes quotidians, «un llibre de Paulo Lomaso»¹⁰⁹. Per una informació documental posterior sabem que l'escultor va morir intestat i que la seva herència va ser repartida a parts iguals entre els seus quatre fills, Josep, Victòria, Jacinta i Elisabet Anna, d'acord amb una sentència de la cort del veguer de Barcelona de 18 de maig de 1624¹¹⁰.

101. AHPB. Joan Soler Ferran, lligall 21è, *Llibre de Transaccions i Concòrdies de 1599-1603*, 16 de novembre i J. BOSCH, *Els Agustí Pujol...*, op. cit., p. 316-318.

102. AHPB. Francesc Vidal (menor), lligall 9è, manual de 1605, f. 617—també recollida gràcies a les fitxes inèdites de J. M. Madurell.

103. AHPB. Rafael Riera, lligall 7è, manual de 1605-1606, s.f.—notícia servida per les fitxes de J. M. Madurell. Sobre la capella, vegeu M. CARBONELL, *L'Escola del Camp de Tarragona en l'arquitectura del segle XVI a Catalunya*, Tarragona, 1986, p. 206-209.

104. AHCA. Notaria de Palafores, 821, Jaume Bofill, manual de 1605-1607, s.f.; J. M. MADURELL, *L'Art Antic al Maresme*, Mataró, 1970, p. 69.

105. AHPB. Joan Vicenç Cellarés, lligall 34è, *Llibre de Comuns*, 1608-1609, f. 231, 7 de març de 1609.

106. A.M. PERELLÓ, *L'arquitectura civil del segle XVII a Barcelona*, Barcelona, 1996, p. 221.

107. M. DURLIAT, «La decoration et le mobilier de la cathedrale Saint-Jean-Baptiste de Perpignan», *Études Roussillonaises*,

1953, p. 215-287; i ídem, *Les Arts anciennes du Roussillon, Peinture*, 1954, p. 217-220.

108. Íbidem.

109. M. DURLIAT, *Les Arts anciens...*, op. cit., p. 220. L'inventari, mai no publicat, és als Arxius Departamentals dels Pirineus Orientals: ADPO. G-349.

110. AHCB. Veguer I, 92, sentències de 162-1624, f. 264v; que vàrem poder localitzar gràcies a una fitxa de J. M. Madurell de l'AHPB.



Figura 6.
Claudi Perret: *Sant Pau* (1611-1615). Museu Diocesà i Comarcal de Lleida.
Fotografia: Joan Bosch.



Figura 7.
Claudi Perret: *Banquet d'Herodes* (detall del retaule major de Sant Joan de Perpinyà, 1618-1621). Fotografia: Joan Bosch.

Ara, de la trajectòria de Claudi Perret convindria decantar-ne alguns treballs i algunes peces en particular. Ens referim a les peanyes dels apòstols i al cap del sant Pau del portal major de la Seu Vella de Lleida (figura 6), i a diferents sectors del retaule marmori de Sant Joan de Perpinyà, tant a les figures dels sacerdots de l'Antiga Llei de la predel·la, com als grans relleus de la decapitació de sant Joan i de Salomé que ofereix el cap de sant Joan a Herodes del primer cos (figures 7 i 8). Cal mirar aquests elements escultòrics amb atenció —sobretot els rostres del sant Pau de Lleida o de l'Herodes i del Moisés de Perpinyà i la manera com l'escultor hi ha tallat els cabells i la barba—, per compararlos amb figures i rostres del plafó de la Flagel·lació

del rerecor barceloní (figura 9). En concret, amb el personatge de llarga barba que des del fons del plafó contempla el martiri i amb el rostre del pretor entronitzat (figura 10). Les semblances entre els detalls perpinyanesos i lleidatans i els barcelonins són prou evidents, i acrediten que totes aquestes obres van sortir d'una mateixa mà, la de Claudi Perret. A més, el repertori decoratiu emprat al tron d'Herodes del retaule de Sant Joan —el conillet al centre d'una voluta vegetal— és calcat al que apareix al tron del relleu siscentista del rerecor. Les afinitats continuen, encara, si comparem detalls ornamentals dels sòcols (figura 11) i dels pedestals de les columnes del rerecor amb les decoracions dels frisos del retaule major de Perpinyà o amb els



Figura 8.
Claudi Perret: *Decapitació de sant Joan* (detall del retaule major de Sant Joan de Perpinyà, 1618-1621). Fotografia: Joan Bosch.

Figura 9.
Claudi Perret: *Flagel·lació de santa Eulàlia* (rerecor de la catedral de Barcelona, 1615-1619). Fotografia: Arxiu Mas.





Figura 10.
Claudi Perret: *Fagel·lació de santa Eulàlia*, detall (rerecor de la catedral de Barcelona, 1615-1619).
Fotografia: Arxiu Mas.

de les peanyes del portal dels Apòstols de Lleida. *Putti* metamorfosejats en frondes vegetals, volutes vegetals que encerclen curiosos animals —conillelles, esquiroles, gossos i ratolins alletant la seva camada— són recursos figuratius comuns al rerecor i als treballs conservats i documentats de Claudi Perret.

Potser faríem una mica més versemblant l'atribució si recordàvem, finalment, que el bisbe Lluís de Sanç havia de conèixer bé la feina de Claudi Perret, almenys des de l'època que com a prelat de la diòcesi de Solsona va poder seguir l'episodi del retaule major de Santa Maria de Cervera. O, també, convendria mencionar que quan Claudi Perret realitzava el retaule major de Perpinyà el bisbe de la diòcesi d'Elna-Perpinyà era Ramon d'Ivorra, que havia estat l'ardiaca major de la catedral de Barcelona, almenys entre 1615 i 1617 —dates clau per a la intervenció de Perret al rerecor—, i que va mantenir una forta relació amb el bisbe Sanç, fins al punt que en el testament que Ramon d'Ivorra va dictar el 13 de febrer de 1618, Lluís de Sanç, bisbe de Barcelona, hi figura com a marmessor¹¹.

Que Claudi Perret es guanyés la responsabilitat d'acabar el rerecor de la catedral, tampoc no resulta un fet gaire sorprenent en el marc de la demanda artística barcelonina. L'any 1615 el borgonyó era un escultor de bona reputació a la ciutat. S'havia vist involucrat en empreses retaulístiques de volada, havia treballat per a clients exigents i significats a la ciutat de Barcelona —l'orde jesuític, els Requesens del Palau Reial Menor, la Generalitat—, i a més, però no menys important, era un reconegut especialista en el treball sobre materials durs. Cap a 1618 «Glaudis Punet de la ciutat de Barcelona», devia tenir anomenada al Principat, ja que els jurats de l'església de Sant Esteve d'Olot el nomenaven adjudicador dels treballs de Domènec Casamira al retaule major¹². Fins i tot l'any 1617 —per tant, entremig de les feines del rerecor— i al costat de Jaume Rubió, va formar una companyia amb el millor i més creatiu escultor del moment, Agustí Pujol II, per optar a l'adjudicació del contracte del retaule major de Santa Maria del Mar de Barcelona, un dels retaules més espectaculars concebuts a la Catalunya de l'època¹³.

Claudi Perret no era, doncs, una mala opció per acabar el rerecor. Era un escultor correcte; fins i tot podríem considerar-lo un bon escultor si el valorem pel nivell mitjà de la producció catalana contemporània. La seva feina escultòrica al rerecor és solvent, encara que els seus relleus són estàtics i poc imaginatius. Fan un efecte molt rotund, ja que el borgonyó se servia de gradacions poc subtils dels gruixos del marbre. En tot cas, el seu era un estil ben eficaç per a un retauler lligat a la creació de relleus de tema religiós pensats per ser contemplats a distància. Al rerecor no va canviar els seus usos, si de cas va integrar alguna evocació al treball dels seus antecessors, però molt superficial, com va fer



Figura 11.
Claudi Perret: detall decoratiu del sòcol del plafó de *Santa Eulàlia a l'eculi* (rerecor de la catedral de Barcelona, 1615-1619). Fotografia: Arxiu Mas.

Pedro Vilar respecte de Bartolomé Ordóñez: les rimes dels trons, l'aspecte «romà» i els motius decoratius de les vestimentes.

Lamentablement, com a tracista mereix un crèdit menor. És cert que s'enfrontava amb problemes de disseny molt complicats i que comportaven, especialment, una operació tan àrdua com la de recular el rerecor. I a més li tocava dialogar amb els dissenys i les escultures de tota una «àguila» renaixentista. Tot i això, des d'una impressió global, hauríem de dir que se'n va sortir prou bé. Va aconseguir integrar en una composició de bon efecte tots els materials cinccentistes, va poder aprofitar el sistema dòric d'Ordóñez, i es va saber inventar un basament poderós i acolorit, una elegant balustrada i un ja més discutible portal. Però mirat amb més atenció, el projecte del rerecor conté molts aspectes decebedors i insatisfactoris, derivats d'una feble consciència de les regles del classicisme arquitectònic i d'un mal trasllat de les indicacions del disseny a l'escala real de la construcció. En efecte, una mirada a l'actual estructura, hi descobreix mas-

sa cicatrius recordant-nos que els treballs van progressar sobre un mal amidament dels materials emprats: desencaixos, juntures massa obertes, llistons de marbre afegits a darrera hora per camuflar el mal acoblament de les peces, marcs dels relleus greument retallats, etc. En descàrrec de C. Perret s'ha de reconèixer que, potser, la responsabilitat d'aquests defectes no va ser tota seva. Recordem que el muntatge no devia començar fins la tardor de 1619—quan Perret s'ocupava també del retaule de Perpinyà—, i que va entrar en la seva fase determinant quan Gaspar Bruel ja no hi era¹¹⁴. És més, les cartes i les deliberacions de l'any 1621—quan Perret ja era mort—expressen el descontentament de Francesc de Sanç amb el «mestre Cosí», el relatiu absentisme del propi nebot del bisbe, i la pressa i la confusió que dominaven la culminació de la fàbrica. No ens sorprendria tampoc, en fi, que fos per culpa d'aquests avatars de darrera hora que la sepultura del bisbe Lluís de Sanç no culminés mai el «seu» rerecor i que el sector del portal s'abordés amb tanta deixadesa.

Apèndix documental

Apèndix I

19 de juny de 1562

Per raho de les coses devall scrites per y entre los Reverents mossen Jaume Oliveres y mossen Antoni Brunet y de Gassius canonges y obres maiors de la Seu de Barcelona de una part y mestre Pedro Vilar sculptor o Imaginayre de la ciutat de Çaragossa de la part altra es estada feta y fermada la concordia y capitulatio seguent. Primo es concordat entre les dites parts que lo dit mestre Pedro Vilar haie y sie tingut fer fabricar y obrar dins sis mesos primers vinents y del dia de la ferma de la present capitulatio en avant comptadors un taulo de marbre del martiri de Sancta Eulalia conforme aquells dos taulons de marbre que de present son y estan obrats en lo capitol de dita Seu la qual obra sia conforme a la obra de dits dos taulons de la istoria que per dits senyors obres majors li sera mostrada y donada. La qual obra axi com dit es fahedora en tot y per tot sia conforme a la obra dels dits dos teulons. Item es concordat y pactat entre les dites parts que los dits senyors obrers maiors haien prometre segons que de present prometen al dit mestre Pedro Vilar que en quiscun dels dits sis mesos per satisfactio dels treballs posara en dita obra donaran y pagaran realment y de fet sis lliures sens dilatio y exceptio alguna. Item es pactat y concordat entre dites parts que passat dit temps y acabada la dita obra lo dit mestre Pedro Vilar sia tingut y obligat portar lo dit teulo obrat al capitol de la Seu de Barcelona y si la obra de dit taulo sera tal y tan bona com la obra dels sobredits dos taulons en tal cars los dits senyors obrers maiors trobant que sia axi a judici de persones habils y expertes les quals migensant jurament haien judicat dita obra dits senyors obrers tractaran ab lo dit Pedro Vilar lo compliment de la obra fahedora dels taulons necessaris per compliment de dita obra y en cars que nos concordassen los dits obrers maiors donaran y pagaran al dit mestre Pedro Vilar lo que per dites persones expertes sera judicat deures pagar al dit mestre Pedro Vilar per raho de dita obra. Item es pactat y concordat que si per ventura a judici de les dites persones expertes la obra fahedora per dit mestre Pedro Vilar no sera tal com demunt es dit y per conseguent no deures

rebre per dits obrers majors que en tal cars lo dit mestre Pedro Vilar sie tingut y obligat restituhir als dits obrers majors tot lo que de ells haura rebut y encara la valor del taulo de marbre que per fer dita obra li sera donat. E per ço donara fermanses idoneas y sufficients a coneguda de dits senyors obrers [...] [segueixen les habituals garanties legals i juraments que ens estalviem de transcriure].

ACB. Notarial, vol. 842. Francesc Sunyer, *14us. Liber Notularum*, 1562-1563, f. 74r.

Apèndix II

30 d'agost de 1563

Sobre les coses devall scrites per y entre lo Reverend Capitol de la Seu de Barcelona de una part e lo honorable mestre Pedro Vilar sculptor natural de Çaragossa ara resident en Barcelona de la part altra son stats fets, pactats y jurats los capitols y pactes següents.

Primerament com en dies passats fos comensada la obra del enfront del cor de pedra marbra ab la historia del martiri de Sancta Eulalia de una part sculpit y de altra part la Inventio de Sancta Creu per Barthomeu Ordonyo sculptor juxta forma de una trassa per dit Ordonyo feta la qual es estada amostrada al dit mestre Pedro Vilar de la qual obra lo dit Ordonyo havie fetes y obrades diverses pessas les quals quasi ocupen la quarta part de la dita obra y per lo que resta a fer se capitula lo seguent. Primo lo dit mestre Pedro Vilar conve y en bona fe promet al dit Reverend Capitol que dins vuyt mesos primer vinents comptadors del die present sera tornat de Italia ahont va per algunes coses que a ell convenen y comensara de posar ma en la dita obra que reste per a fer y en aquella perseverara fins que ab degut effecte sera acabada y promet aquella acabar juxta forma de la dita trassa y encara ab molt mes compliment que sta trassada. E aço promet attendre y complir dins vuyt anys comptadors del die que sera tornat de Ytalia y si per persones sera judicat la obra no esser tant bona com la obra del dit Ordonyo que estiga en facultat del dit Reverend capitol de rescindir o exir de la present capitulatio. Item lo dit Reverend Capitol promet al dit mestre Pedro Vilar donarly quiscun mes del die que comensara a fer la obra de apres

que sera tornat de Italia quoranta lliures barceloneses. Item en cars que lo dit mestre Pedro Vilar no perseveras y continues la dita obra apres de haverla comensada y a judici de persones expertes aparegues que la obra que hi aura feta aquell mes o mesos no valra lo que se ly hauria pagat es pactat y concordat entre les dites parts que en tal cars lo dit Reverend Capítol no ly haia pagar les mesades venydores fins a tant haie feta obra que valega mes de les mesades que li haurien pagades. Item es pactat y concordat que lo dit Reverend Capítol ly haie de donar tant solament pedres, casa y lloc per obrar aquelles entretant fara feyna per la Yglesia. Item feta la obra ab tot compliment y posada aquella donantly mestres de cases y lo que sera mester per posarla en lo loc ahont ha de star es concordat entre dites parts que sien elegits mestres elegidors un o dos per quiscuna de les parts los quels migensant jurament hagen judicar si la dita obra per lo dit mestre Vilar feta es tant bona o millor que la que sta feta per lo dit Ordonyo y sta trassada en dita trassa y essent tan bona haien de judicar lo que valra y que del que los dits mestres sera judicat ly haien de pagar cent ducats manco del que judicaran valra. Item per quant lo dit mestre Pedro Vilar ha comensat a obrar un taulo del eculeo del martiry de Sancta Eulalia y axi be la Yglesia fins aci li haie donades sexanta lliures es pactat entre dites parts que en la estima fahedora de dita obra se haie de stimar lo dit taulo y lo dit mestre Pedro Vilar haie pendre en compte la demont dita quantitat que per lo dit Reverend Capítol ly es estada pagada. Item que lo dit mestre Pedro haie pendre en compte del que sera judicat tot lo que per lo Reverend Capítol axi per mesades com altrament ly sera stat pagat. Item si dins los dits vuyt mesos lo dit mestre Pedro Vilar no sera tornat es pactat entre les dites parts que sia en voluntat del dit Reverend Capítol de rescindir o exir de la present capitulatio si volra. Item es pactat entre dites parts que tornat sia lo dit mestre Pedro Vilar de Italia haie donar fermanses encontinent abans de comensar la obra de tenyr y complir tot lo contengut en la present capitulatio axi de acabar la obra com de restituyr tot lo que per dita obra sera judicat esserly donat de mes. Item es pactat entre les dites parts que per rao de la sua anada ly sien prestades per prestec gratios sinquant lliures de les quals haie fermar debitori y donar fermanses les quals se haien de obligar a restituyr dita quantitat dins un any comptador del dia de la ferma del dit debitori ab scriptura de terç y altres clausules necessaries a coneguda del notari de la present capitulatio. Ideo nos dicte partes.

ACB. Notarial, Francesc Sunyer, *15us. Liber Notularum*, 1563-1554, f. 116v.

Apèndix III

28 de juny de 1616

A Don Luis Sans bisbe de Barcelona y del Consell de Sa Magestat en la torra:

Pensam sabrà Vostra Reverencia com vuy desgrasiadament ubrint les portes del capítol es cayguda la una de les tres pedres que estan en ell, obrada del martiri de Santa Eulalia, la que estave mes serca de la porta, y al caure se ha romput un canto de dalt, encontinent han fet mirar aquella per lo mestre que fa la obra de Vostra Senyoria Reverendissima y per altres persones y tots nos han dit que lo soldarla era facil y que staria mes ferma a segurant

no si coneixeria cosa ninguna ni restaria ab ninguna fealtat que per a tots es estada molta consolatio porque temíem que lo danyo fos major y aixi en continent han donat orde se adobas, y que aqueixa y les demes que estan en lo capítol ab les que dit mestre te acabades ab licentia de Vostra Senyoria Reverendissima se possen en la escola de cant, acomodantles alli y que estiguen sigures de semblant y major desastre y porque Vostra Senyoria Reverendissima sabent ho no imagines fos major lo dany havem volgut avisar a Vostra Senyoria Reverendissima del que ere pus no ha de fer falta ni la fara en la obra, y llevar a Vostra Senyoria Reverendissima lo pesar li porie causar lo saberlo y no saber lo que es, suplicant a Vostra Senyoria Reverendissima nos mane com a cor capellans (cujam) molt Illustre y Reverendissima persona Nostre Senyor Guarde y prospere en Barcelona y juny 28 de 1616.

Los Canonges y Capítol de la Santa Iglesia de Barcelona.

ACB. Secretaria. Correspondència. Copiador de cartes enviades, vol. 10, 1609-1618.

Apèndix IV

26 de juny de 1619

«Item dicti domini Capitulum et canonici convocati et congregati ut predictur habito inter eos maturo colloquio et tractatu sequentem fecerunt deliberationem verbis maternis ordinatam thenoris huiusmodi» que attes que per dit molt reverent senyor Mathia Amell vicari general predit per part del Molt Illustre y Reverendíssim Senyor don Lluís de Sans bisbe y prelat de la resent Isglesia los es estat Representat que sa senyoria gustaria de que en la fabrica que mana fer del trascor de dita Isglesia en la qual fabrica conforme la traça feta los experts sobre de la portalada de aquella ha de estar assentada la sepultura dit senyor Bisbe vol y enten ser enterrat o depositat. E com sa reverendissima senyoria desitja que en sdevenidor no se li face obstacle acerca de ditas cosas demana perço y representa a dit Capítol que acerca delles y fes declaratio y desliberatio quels aparegues mes convenient y dit capítol entesa dita expositio tots unanimes y concordes desliberaren conforme jau tenia desliberat quant determinaren se fes conforme la trassa que es a vint y dos de desembre milsiscents y quinse que en tot se donas satisfactio a sa senyoria de tal manera que en esdevenidor no puga ser vista questio alguna ni contradictio a sos hereus aserca de enterrar y depositar dit cors en dita urna o sepultura que se ha de posar de sobre del portal de dita fabrica del trascor y que en lo de la fabrica que sa senyoria la face proseguir conforme la traça derrerament feta posant en ella lar armas de sa senyoria conforme millor li aparexera y ben vist li sera. De quibus etc.

ACB. Notarials, 698, Enric Coll, *7us Manuale*, 1619, f. 115.

Apèndix V

22 d'octubre de 1619

Ego Franciscus Castillo tintorerius civis Barchinone constituens me in his principalem principaliter[que] tentum et obligatum vigore iuramenti infrascripti pro honorabilem Gaspare Bruel la-

piscida civitatis Dertuse sciens in est cum quadam capitulationem inter vos admodum Illustrem et Reverendissimum dominum domino Ludovicus Sans Dei et Sancta Sedis Apoostolica Gratia Barchinonensis Episcopum ex una et dictum Gasparem Bruel principalem et me ac alios ut fideiussores ex altera partibus facta et firmata instrumento recepto apud Antonium Montagut quondam nottarium civem Barchinonem die vigesima sexta mensis octobris anno a nativitate domini millesimo sexcentesimo decimo septimo, vos dictum admodum Illustrem et Reverendissimum dominum Barchinonensis Episcopum promisse dare et solvere dicto Bruel quingentum libras monete Barchinone pro pretio facto lapide et operum per dictum Bruel tradendarum et [...] et faciendorum in choro sedis Barchinone modo et forma ac pro ut in dicto instrumento [po]netur, sciens etiam per vos dictum admodum Illustrem et Reverendissimum dominum Barchonensis Episcopum bistrahendas et solendas in qualibet hebdomoda dicto Bruel pro dictibus operibus construhendis et faciendis al[iquod pecunie] quantitates que forsitan excedent [...] dictarum quingentarum librarum, et qu[...] quantitates predictas solvere et bistrahere [...] Ideo fuit inter vos et actum de huius modi obligatione et securitate, Gratis igitur agens tamen hec sine preiuditio novatione et derogatione instrumenti dictam capitulationis ac virium et actorum ex eo descendentium et vobis competentium cum nihil fiat animo novandi seu transferendi priores obligationem in posteriores sed causa eas agendi et [...] et dandi formam predicta faciendi et construendi, Convenio et promitto vobis dicto admodum Illustri et Reverendissimo domino domino Ludovico Sans Barchinonensis episcopo Licet absentibus et vestris quod si forsitan finitis dictis operibus per dictum Gasparem Bruel faciendis consterit dictum Bruel recepisse a vobis seu vos eidem bistraxisse aliquid ultra dictas quingentum librarum quod totum id quicquid et quantum fuerit usque ad summam tamen seu quantitatem centum et quinquaginta librarum dicte monete Barchinone et non amplius dabo et solvam vobis et vestris incontinenti Barcinone sine dilatione etc. Cum salario procuratoris intus Barchinone quinque et extra quindecim solidorum dictam monetam ultra quos etc. Promitto quod restituam missiones etc. Super quibus etc. Credatur etc. Et ut vobis et vestris super premissis tutius cautum sit dono vobis in fideiussoris praeterea tam principalis [quam] fideiussor promittimus quod non firmabimus jus etc sub pena quinquaginta solidorum Barchinonensium et qua etc. Qua soluta etc. Nichilominus etc. Et pro his etc. Obligamus vobis et vestris omnia singula bona nostra et utrisque nostrum insolidum mobilia et immobilia et iura et actiones cumque Renuntiantes quantum haec in principalis quod fideiussor beneficio novarum constitutionum etc Epistola etc. Et consuetudini Barchinone. Et in quantum fideiuber ego Franciscus Castillo [...] pro dicto Gaspare Bruel et etiam ego dictus Riera renuntiamus legi quod prius etc et quod sublato etc. Et foro nostro proprio etc submittente nos et bona nostra foro Curie magnifici vicarium seu regentis vicariam Barchinone et alter[...] cum facultate variandi etc. Et promissione in omnes casu variando sive non restituendi missiones etc. Et Generaliter renuntiamus omni alii iuri etc. Et est sciendum etc. Fiat cum scriptura sub pena tertii in libris tertiorum Cirie dicti Magnifici vicarius seu regentis vicariam Barchinone obligando pro inde vobis et vestris tam principalis quam fideiussorem insolidum mobilia et immobilia et iura et actiones quascumque cui etc. Et ut predicta etc. Iurius etc. Hac igitur etc.

Testes sunt Franciscus Pastor et Petrus Batlle scriptores Barchinone.

AHPB. Pere Carbonell, llig. 6. Manual 20è, 1619.

Apèndix VI

28 de febrer de 1620

Dicto die

Ego domnus Franciscus Sans Barcinone populatus sciens et attendentes Admodum Illustrem et Reverendum Dominum domnum Ludovico Sans episcopum Barcinone patrum meum: ob intimam devotionem quam gerit erga Beatissima Eulaliam Virginem et Martirem suam eiusque ecclesie patronam ac etiam ad ornatum et magis decorem dicte sua ecclesie construi seu edificari et fabricari verbo promisse Admodum Illustri Capitulo et dominis Canonicis dicte sue ecclesie portale chori dicte ecclesie ad introhitum ipsius chori et retrochori ex lapidibus jaspidis et marmoreis in quibus inter alia es depositum Martirium dicte Beatissime Virginis est Martiris Eulalie pro ut jam [duis?] dicta opera in cepta fuit et nunc magna pars eiusdem opere fabricata extitit. Cumque eadem devotione magno opere [cupiam?] ut predicta opera et fabrica omnino perficiatur et compleatur. Propterea non dolo inductus vi vel metu compulsus sed ex mea libera et spontanea voluntate constituens me in his principaliter obligatum pro dicto Reverendissimo domino domno Barcinonensis Episcopo patruo meo Gratis etc. Tenore presentis publici instrumenti vigoreque juramenti infrascripto convenio et bona fide promitto vobis dicto admodum Illustri Capitulo et dominis canonicis prefacte ecclesie Barcinone licet absentibus etc. Illustris et Admodum Reverendis dominis Francisco Terre decano et Petro Pla sacriste majori et Mathe Amell omnibus canonicos eiusdem ecclesie presentibus nottarium que publico infrascripto tanquam publice et authentica persone pro dicto Illustri capitulo et dominis canonicis absentibus acceptandi et stipulandi quod Ego meis propriis sumptibus et expensis depecunisque meis dabo operam cum effectu omni exceptione et dilatione post positis quod prefacta opera omnino continuabitur perficietur et complebitur usque ad omnimodam dicte opere et fabrice pro ut et quem admodum descripta extitit In quodam papiro modelli sive trassa ipsius opere sive fabrica et hoc promitto attendere et complere sine etc. Dilatione etc. Cum restitutione omnium et singularum missionum sumptum et expensarum super quibus etc. Credatur etc. Et pro hiis complendis etc. Obligo omnia et singula bona mea foro etc. Vel alterius cuiscumque curie tam ecclesiastiche quam secularis etc. Cum facultate vel potestate variandi etc. Me non privilegio militari etc. Et in quantum videor fideiubere etc. Legi sive juri dicenti quod prius conveniatur principalis quam fideiussor etc. Omni alii juri etc. Ut predicta etc. Juro etc. Hec Igitur etc. Actum etc.

Testes Admodum Reverendus dominus doctor frater Hieronymus Steve prior monasterii Sancti Cucuphatis Vallensis ordinis Sancti Benedicti Barcinonensis diocesis, Magnificus Bernardus Sala Utrisque Juri Doctor civis Barcinone et venerabilem Salvator Fayol presbiter in dicta ecclesia Barcinone beneficiatus.

ACB. Notarial, Enric Coll, *Manuale 8um*, 1620, f. 21r-23v.

Apèndix VII

6 de febrer de 1621

A Don Francisco Sans en sa Torre.

Vent que la obra desta Santa Iglesia enpresa per lo Senyor Bisbe de Felix memoria y que esta a carrech de Vostra Merçè, esta ya anys patent als hulls y indicis de tantes persones quens acusen lo sofriment y encarreguen sos defectes y imperfectio, y que lo clero en lo Chor y la decentia en los officis divinals ne han patit y pateixen sens que en cosa de tanta importantia Vostra Merçè haye pres resolucio y donat remey essent.ne estat advertit dell, nos ha paregut necessari, deixant a mestre Cosí al qual no teniu obligat, fer aquest ofici de suplicar a Vostra Merçè provehesca ab tota brevetat a cosa de tanta importantia, ab lo compliment y perfectio que obra tant assenyada, enpresa per tant qualificat prelat requereix. Si.ns assegure ab carta donada a nostre Sindich que dara esta lo breu y bon effecte. Per a que no hajam de acodir a altres medis dels quals nos sera forçat valer tras esta ultima satisfactio. Assegurant que encara que ab pesar nostre han de ser a carrech y gastos de Vostra Merçè los danys que en resultaran. Guarde Nostre Senyor a Vostra Merçè com desijam. Barcelona y febrer 6 de 1621.

Los Canonges y Capítol de la Santa Iglesia de Barcelona.

ACB. Capítol. Secretaria. Copiador de cartes enviades, 1618-1678.

Apèndix VIII

9 de febrer de 1621

Ningu com jo desije veurer acabada la obra del tracor per ser en honra de Santa Eularia gloriosa ques lo prinsipal fi, com per ser obra comensada per lo senyor bisbe mon oncle que Deu tingue, pero la desgrasia es estada asertar ab los mestres que fan dita obra y si es per no ser pagats lo senyor Degà y senyor canonge Amell que an vist lo Acte entre mestre Cosy y monsenyor que Deu tingue y que te rebut dit Cosy dels quals tingue Vostra senyoria podra informarse. Yo ha que estich mal sis mesos que es estat causa que no he pogut acudir al cuydado de la obra, he eniat a Genova per los balustres per lo que.n digue lo senyor Degà que Vostra Merçè estimave mes aguardar la balustrada un any com fos de marbre que ma intensio era ferla de la pedra que fan lo Altar de Perpiña y sy Vostra Senyoria se acontenta de aquexa sera mes prest feta, y si no aurem de aguardar lo de Genova, lo mes essencial ya esta fet que lo dels balustres es adorno, yo sere prest aquí sy plau a Deu y parlaré llargament als senyors Comisaris aderintme en tot al gust y voluntat de Vostra Senyoria a qui Nostre Senyor guarde y prospere com jo desitjo, de Sant Iscle y febrer als 9 1621 don Francisco Sans.

ACB. Capítol. Secretaria. Cartes rebudes, 1619-1621.