

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES
Y
BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA

VOL. II - 1 • E N E R O • Año 1944

ANALES Y BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES

Y

BOLETÍN

DE LOS

MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA



ARTE ANTIGUO

VOL. II - 1 ~ E N E R O ~ Año 1944

R. 45.136

PEDRO NUNYES Y ENRIQUE FERNANDES, PINTORES DE RETABLOS

*(Notas para la historia de la pintura catalana de la primera
mitad del siglo XVI)*

(Continuación)

RETABLO DE CAPELLA

La magnificencia de este retablo, tal como se nos muestra en una de las fotografías que publicamos, notable por sus grandes dimensiones, en otro tiempo se hallaba instalado en la iglesia parroquial del lugar de Capella, del condado de Ribagorza, en el antiguo reino de Aragón, en la actual provincia de Huesca, limítrofe a Cataluña. Ricardo del Arco, al dar noticia de estas pinturas (145), omite el nombre del artista que las ejecutó, no obstante la indicación precisa que Sanpere y Miquel nos hace de su autor (146).

Actualmente, según Ricardo del Arco (147), sólo se conservan en su primitivo lugar las tablas que componían aquel retablo, faltando los elementos decorativos que formaban la arquitectura del mismo. En cuanto a las tablas que componían el bancal, refiere pasaron a formar parte de la Colección Muntadas de nuestra ciudad, sin que hayamos podido averiguar en qué se funda para afirmarlo.

Ante todo hemos de advertir que la pintura de este retablo, como luego indicaremos, en un principio fué encomendada al hábil artista Joan de Burgunya, al cual apenas iniciada su labor

(145) Ricardo del Arco. "La pintura de primitivos en el Alto Aragón" en "Arte Español", Revista de la Sociedad de Amigos del Arte. Madrid III, año IV, 1915, número 8, p. 414.

(146) S. Sanpere y Miquel "Los Cuatrocentistas Catalanes" II, p. 213. No se hace mención de la fuente documental de donde procede esta referencia.

(147) Ricardo del Arco. "Catálogo Monumental de España-Huesca", Madrid 1942, págs. 225-226 y láms. 522-524. En esta obra, del Arco transcribe ya las palabras de Sanpere sobre el autor.

le sobrevino la muerte. Posteriormente se transfirió la ejecución de aquella obra al conocido pintor portugués Pedro Nunyes.

Séanos ahora permitido hacer una somera relación de los méritos artísticos del difunto pintor Joan de Burgunya, patentizados por una diversidad de obras, entre ellas el dibujo y pintado de la muestra de la vidriera de la Seo de Barcelona, en la cual representó las figuras de los tres Reyes y las de las cuatro sibilas (148), cuyo ventanal fabricara más tarde el reputado artista vidriero barcelonés Jaume Fontanet (149).

Joan de Burgunya trazó asimismo el dibujo para las trece historias que se debían bordar con oro, perlas y "frezedures" en dos capas de brocado para el servicio del culto de la capilla de la casa de la Diputación del General de Cataluña (150).

Como ya hemos indicado, es también autor de parte de las pinturas del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María del Pino de nuestra ciudad, de cuya terminación, como en el caso actual del retablo de Capella, se encargó el artista portugués Pedro Nunyes.

Ainaud y Verrié indican que Joan de Burgunya en 1510 se hallaba en Barcelona pintando un retablo para el monasterio de Santas Creus, de cuyo dorado encargóse el taller de Nicolau de Credensa (151).

(148) Mas. J. "Notes sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona" 6, (1911-12), p. 311.

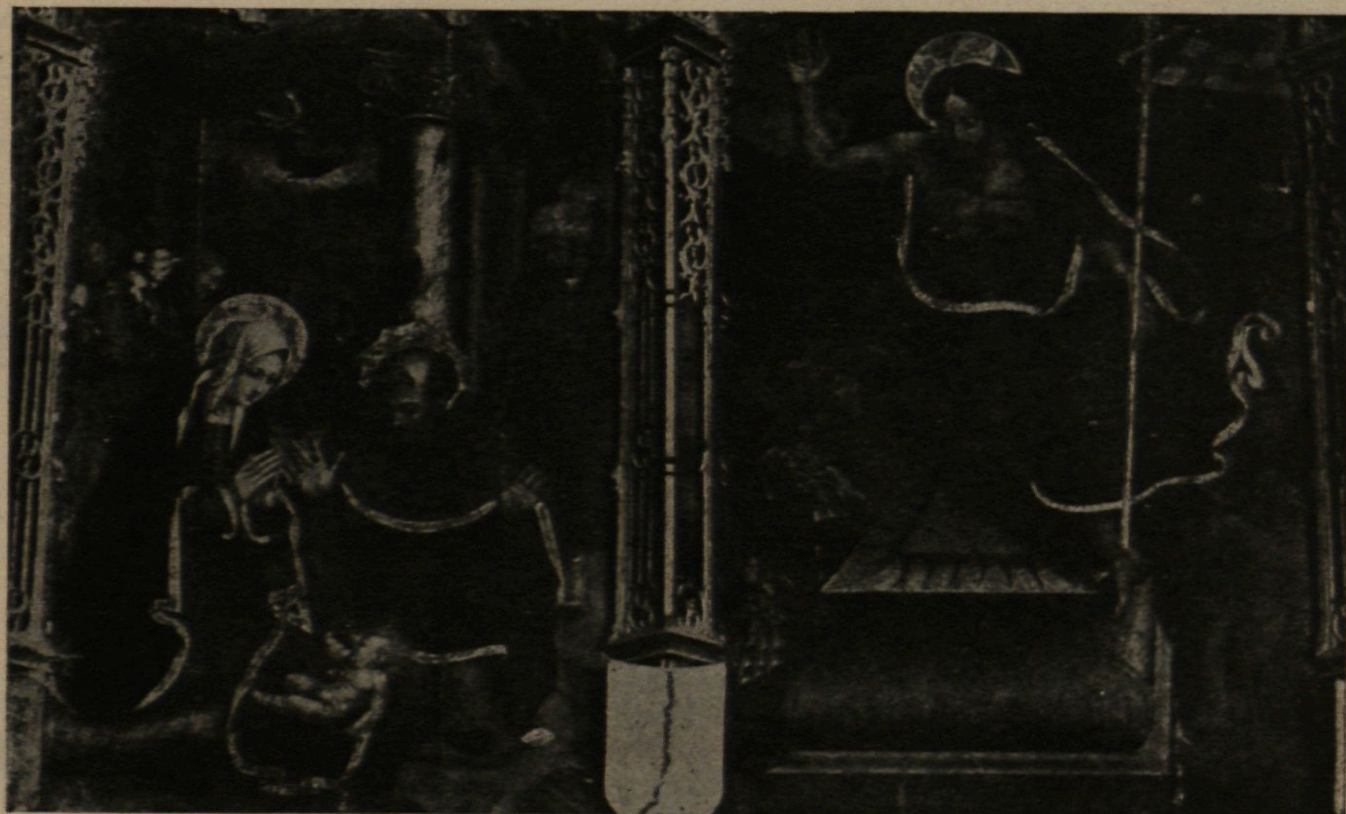
(149) Carta de pago firmada por "Iacobum Fontanet, magistrum vidriarum, civem Barchinone", a favor de los obreros de la Seo barcelonesa, por 120 libras, parte de las cuales correspondían al precio de "illius vidriarie quam feci in dicta sede, videlicet trium regum et quatuor sibillarum", y 13 libras eran debidas "per les mans del filat de dita vidriera" (AHPB. Juan Vilana, leg. 5, man. 28, años 1514-15: 24-1-1515). En 1498 existía un pintor de vidrieras del lugar de Iborra, de la diócesis de Urgel llamado Jaume Fontanet que "Savarius, magister vitriariarum civitatis Avinionne, regni Francie" por reverencia de Jesucristo y por la remisión de sus pecados le perdonó de las injurias proferidas por el mencionado Fontanet (AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 3, man. 1498: 3-3-1498). El citado maestro de vidrieras llamado Severino, creemos es el mismo artista que confeccionó una de las vidrieras que decorarían el templo parroquial de Santa María del Mar, de nuestra ciudad, llamado Severino de Massues. "Savarinus de Massues, magister de vadrieres" (AHPB. Esteban Soley, leg. 2, man. 52 com., año 1494: 1-2-1494).

(150) J. Puig y Cadafalch y Miret Sans. "El Palau de la Diputació General de Catalunya" en "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans" 3 (1909-10), p. 422.

(151) J. Ainaud y F. P. Verrié "El retablo del altar mayor del monasterio de S. Cugat del Vallés y su historia" en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona" Vol. I-I (1941), p. 44. Joan de Burgunya en 1511, firmó una escritura de debitorio —Iohannes de Burgunya, pictor, civis Barchinone— a favor del mercader barcelonés Narcís Nicolau Croanyes, por la suma de 5 libras y 15 sueldos. Al año siguiente, aquel propio artista, "Iohannes de Borgunya, pictor, civis Barci-



Retablo de San Martín de Capella. San Pablo



Retablo de San Martín de Capella. La Natividad y la Resurrección

Nosotros podemos añadir que se debe considerar a Joan de Burgunya como autor del policromado de los plafones o respaldos correspondientes a los sillones altos del coro de la catedral de Barcelona, reservados a los caballeros del Toisón de Oro. Estas pinturas consisten en la representación de los escudos de armas y nombres de los individuos de aquella Orden, las cuales fueron ejecutadas con motivo de la celebración de la gran asamblea general de la Orden del Toisón de Oro que tuvo lugar en el coro de nuestra Seo el día 5 de marzo de 1519 (152).

Esta noticia la entresacamos de una carta de pago otorgada por Joan de Burgunya a favor de nuestro excelso monarca, certificando haber recibido en varias entregas doscientos sesenta ducados de oro en concepto de pago de las obras ejecutadas en el coro de la Seo de Barcelona por la parte correspondiente a su oficio de pintor, y declarando que todo ello fué para la celebración de la solemne fiesta con motivo de la asamblea de la Orden del Toisón de Oro, reunida en el coro de nuestro templo catedralicio (153).

Otra labor pictórica encomendada a Juan de Burgunya fué la del retablo para la iglesia parroquial de San Feliu de Alella (154) y la de unas pinturas que decorarían la iglesia conven-

none", conjuntamente con el droguero barcelonés Tomás Camps, firmaron una escritura, en la cual consta eligieron unos amigables componedores para solucionar la cuestión suscitada entre ellos con motivo de la venta de cierta cantidad de "adzur" (AHPB. Pedro Corder, caja n.º 1, man. 11 de contr. com., años 1511-12: 12-7-1511 y 7-5-1512).

(152) F. Carreras Candi "Geografia General de Catalunya, Ciutat de Barcelona", p. 444.

(153) "Die veneris, mensis aprilis anno a Nativitate Domini, Mº. Dº. XVIIIº Vobis excellentissimo et pottentissimo domino nostro regi, confiteor et recognosco, ego Iohannes de Burgunya, pictor, civis Barchinone, quod per manus magnifici Thome Sisach, tesoni auri vestri dicti domini nostri regis, inter diversas vices sive soluciones, solvit michi dominacio vestra, bene et plenarie voluntati mee numerando duscentos sexaginta duchatis auri, et sunt pro omni opere (in choro) facto in coro ecclesie Sedis Barchinone, et partem faciendo de officio meo de pintor iuxta formam et modum designatum... et dictum tesonum auri in Tesono sive festo facti Ordinis del Teson in diebus proximi preteritis in dicta ecclesia Sedis Barcinone..." (AHPB. Juan Marti, leg. 1, man. 3, años 1518-19: 1-4-1519). En otra carta de pago a favor del cabildo de la Seo barcelonesa, Joan de Burgunya, manifiesta que la cantidad percibida era para el pago de sus trabajos, "aut perfectionem operis dictus Tesoni in dicto coro" (AHPB. Juan Marti, leg. 1, man. 3, años 1518-19: 1-4-1519).

(154) Joan de "Burgunya" en virtud de la firma del contrato con los obreros de la parroquia de Alella, se comprometía en cuidar de la construcción del retablo de madera de 14 palmos de altura y 9 de anchura y del pintado del mismo por el precio de 100 ducados de oro (AHPB. Juan Saragossa, leg. 5, man. año 1523: 9-6-1523).

tual de Santa Catalina de nuestra ciudad en virtud del contrato firmado entre el prior de aquella comunidad dominicana y el mencionado artista. El encargo consistía en el pintado y dorado de dos grandes imágenes escultóricas de madera de los santos Pedro y Pablo, en unas pinturas murales, y en el policromado de otras figuras corpóreas que ampliamente se detallan en el referido contrato (155).

(155) "Die lune XIII. mensis madii anno predicto [1521].

Instrumentum capitulorum factum et firmatum per et inter priorem et venerabilium conventuum monasterii fratrum predicatorum Barchinone, ex una parte, et magistrum Ioannem de Burgunya, pictorem, civem Barcinone, ex parte altera. Sunt in cedula. Testes ibidem "in libro monasterio" (AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 13, man. 1520-24: 13-5-1521; caja 7 bis, man. 73 contr. 1520-22: 13-5-1521) "pintara y deurara aquelles dues ymatges de bulto de fusta grans, la una de Sanct Pere, e l altra de Sanct Pau, les quals stan posades, la huna a cada part de les parets qui stan en los costats, al cap de la sglesia, e devant lo altar maior del dit monastir, ço es les dues mes foranes", "les dites ymatges pintara, be e degudament de aquelles fines colors que les enrobatures, e altres coses de semblants ymatges requeren, ab les frazedures, e altres parts que es mester, d or fi. E los tabernacles qui stan sobre les dites ymatges, o personatges, deurara e fara deurar d or fi.

E les dites images o personatges, o tabernacles en guixera, endrapera e fara tot lo que de bon pintor se pertany, si segons sta pintada la ymatge de Sanct Johan Batista y deurat lo tebernacle de aquella y millor si pora. E mes avant, pintara les parets detras las dites ymages, o personatges a manera de drap imperial, si e segons sta detras la dita imatge de Sanct Babtista, compranent a la part la volta del portal fins a la copada que es en lo mig del pilar o peu dret que clou la primera volta del cap de la sglesia, y a e altre part fins a la vedriera segons que sta en la dita ymatge de Sanct Joan Babtista ab les tovalons, e altres pintures necessaries per favorir les dites ymatges e tabernacles. E mes avant pintara e fara pintar tot qui es deius lo bossell, o cintura qui es deius les vedrieres mes altes, e sobre les dites ymatges tant quant vogi la cap de la sglesia, del mig de la hun peu dret o pilar, fins a l altra, compresa la copada maior del dit pilar, y comprenenthi tot lo qui es darrera lo altar, de aquella pintura de tercia o encanyissat de atzur ab roses de or, segons que sta pintat fins al dit bossell sobre la dita ymatge de Sanct Joan Babtista. Entes empero que en lo darrer del altar sien pintats los draps imperials fins a la gual del retaula, y les altres pintures fins al dit bossell, o cintura. Mes avant pintara, e pintar fara, tots los pilars e altres pedres de les finestres de les vedrieres qui son deius la dita cintura, o bossell de les colors fines que seran conferents a les pintures de la tercia, o encanyissat de sobre les dites ymatges. E encara pintara, tot lo enfront de la finestra qui es sobre lo portal de la sacristia, y aquell spay qui es de sobre fins a la vedriera. E mes avant pintara tots aquells spays de parets qui son a quiscuna part del dit cap de sglesia deius la copada, o cinta qui es deius los ymatges qui son en dit cap d sglesia, prenent de la volta del retaula fins compresa la copada gran qui es en lo mig dels pilars e peus drets, de bones e fines colors, e de obres que sien conferents a les obres de les parets de les dites ymages, fins al pahiment, entes empero que alla hon es la sepultura de la comtessa de Empuries, se haze a pintar la paret sobre la sepultura, y a l altra part hon sta lo sehidor y guardapols. E tot ho fara de bones colors, segons que los requer y de bon pintor se pertany. E mes avant, reparara la pintura d aquells vuyt ymatges o personatges ab lo Jesus, los quals son en lo sepulcre de la dita sglesia, de bones e fines colors y fresedures d or fi y altres obres que en semblants ymatges requeren y la ymatge del Ángel qui sta en la paret, a coneguda de ell dit mestre Joan". El precio convenido para la ejecución de tales trabajos pictóricos es el de 170 libras de moneda barcelonesa. (AHPB.

Después de lo que acabamos de exponer, claramente constatamos que los méritos artísticos del maestro Joan de Burgunya no desmerecen de los del pintor Pedro Nunyes, considerando a éste como digno sucesor y continuador de las obras que aquél dejó inacabadas.

Posteriormente a la muerte de Joan de Burgunya tenemos noticia de otro pintor que ostenta su mismo nombre y apellido y que en 1558 contrató con los jurados de la Pobra de Claramunt la pintura del retablo de la Santísima Trinidad (156) tal vez el mismo que en 1562 pintó las banderas del capítulo de la Seo de Vich (157).

Las capitulaciones

Consta fueron firmadas el día 9 de abril del año 1527, ante el notario de Barcelona Antonio Anglés, por Gabriel Miró, arcediano de la Seo de Lérida y canónigo de la de Barcelona, de una parte, y el maestro pintor y ciudadano barcelonés Pedro Nunyes, de la otra. El primero obró en su calidad de procurador, síndico y actor de la universidad o común de Capella, especial y legítimamente constituído y ordenado para el caso por el baile y jurados de aquel lugar (doc. X).

En este documento vienen indicados los pactos y condiciones previos para proceder a la pintura del retablo proyectado.

Benito Joan, leg. 5, man. 39, años 1522-23; bolsa 13-3-1521). Notemos la diferencia de fecha de los dos contratos que es exactamente de dos meses, e interpretamos que el segundo sería una renovación del anterior o posiblemente algún otro encargo encomendado a Joan de Burgunya. Esta última hipótesis la creemos más factible, ya que en la misma fecha el carpintero barcelonés Jaume Rossell, firmó un contrato con el prior del citado monasterio de predicadores, del cual sólo se conserva el encabezamiento, pero tal vez sería la contrata para la fabricación de la obra de talla, posiblemente para un retablo que luego pintaría Joan de Burgunya (AHPB. Galcerán Balaguer, caja 7 bis, man. 73 contr., años 1520-22: 13-5-1521). Las pinturas contratadas debieron tener plena efectividad, ya que el maestro Burgunya, junto con su esposa Dionisia, hicieron cesión a Joana, viuda de Bartomeu Campmaior, de 50 libras que el prior y convento de predicadores de Barcelona, adeudaban al referido pintor, "racione picture per me facte in ecclesia Sancte Caterine" de acuerdo con el contrato firmado en 13 de mayo de 1521. Para garantía del cumplimiento de esta escritura de traspaso de crédito, los cónyuges Burgunya presentan como avalistas suyos a los pintores barceloneses Jaume Fontanet, y Gabriel Forns (AHPB. Benito Joan, leg. 5, man. 39, años 1522-23: 14-2-1523).

(156) Archivo Parroquial de la Pobra de Claramunt, man. 1508-63, fl. 501.

(157) J. Gudiol Cunill. "Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana", II, Vich, 1933, p. 712.

Detalle curioso que se consigna en este contrato que ahora comentamos, es el de que el pintado del retablo con anterioridad había sido convenido con el difunto maestro pintor Joan de Burgunya, el cual dió comienzo a la citada obra, y con más precisión podemos indicar que su trabajo se limitó tan sólo al enyesado total del retablo antedicho.

El precio fijado y pactado para la pintura de aquél era de ocho mil quinientos sueldos jaqueses, cuya suma sería abonada en varios plazos, mediante la entrega de cantidades a cuenta del importe total, divididos en cuatro anualidades, contaderas a partir del día de la firma de la mencionada capitulación, o sean cien libras para cada uno de los años citados, y que en conjunto ascendían a la suma de cuatrocientas libras, cantidades que equivalen, respectivamente, a dos mil u ocho mil sueldos de aquella misma moneda para el pago de aquellos cuatro términos, según si corresponden a las entregas parciales o bien a la totalidad de la referida suma. Estos abonos de cantidades a cuenta de otras de mayor cuantía se verificarían siempre que el artista contratante hubiese ejecutado la obra convenida por un valor igual a la suma que le fuese entregada.

Por otra parte los quinientos sueldos jaqueses restantes que se debían satisfacer para completar el importe de la obra, o sean los ocho mil quinientos sueldos de aquella misma moneda, que era la cantidad fijada como a precio total de las referidas pinturas, serían pagados después de transcurrido un año de la entrega de aquella suma correspondiente al último plazo anual de aquellos cuatro que ya hemos indicado.

Además de estas condiciones de pago, se hacía constar que del precio total anteriormente referido se descontaría el importe de la labor realizada por el maestro Joan de Burgunya, en aquel entonces recientemente traspasado, tanto en el concepto de mano de obra como en el importe de los materiales empleados, cantidad que fijarían o tasarían dos personas expertas, pintores de oficio, previamente elegidos por cada una de las partes contratantes.

Con el fin de dar una mejor garantía del cumplimiento de las capitulaciones antedichas, la universidad del lugar de Capella obligaba los bienes de aquel común municipal a toda utilidad del maestro Pedro Nunyes.

Una vez que este artista tuviese terminada la pintura del

retablo, se conviene y pacta que la labor pictórica de aquél fuese juzgada por dos pintores, los cuales asimismo para este caso tenían que ser elegidos uno por cada una de las partes contratantes, quienes cuidarían de examinar la pintura ejecutada y determinar si ésta estaba en consonancia con el precio ajustado y al mismo tiempo comprobar si era de la calidad convenida. Por otra parte se convino que en el caso de que el retablo recién pintado no reuniese las condiciones pactadas, el referido maestro Pedro Nunyes vendría obligado a devolver todas aquellas cantidades de dinero que hubiese percibido en concepto de pago de los plazos estipulados en el mencionado contrato. En garantía de todo lo cual el artista portugués obligaba por su parte todos sus bienes.

Se estipulaba además en aquella escritura contractual que el citado maestro pintaría el retablo y daría fin a la obra que se le encomendaba dentro del término de tres años, contaderos a partir del día de la firma del expresado documento. También se convenía que los prohombres de la villa de Capella por su parte venían obligados a facilitar a Nunyes una casa en aquel lugar, en el interior de la cual el artista contratante pudiese llevar a buen término su obra pictórica, y aun aquéllos tendrían de proporcionarle el pan y el vino que hubiese de menester para el sustento del artista lusitano.

La preparación del retablo después del enyesado que era necesario practicar a fin de dejarlo en condiciones para serle aplicada la pintura, era cosa también prevista en el contrato, en una de cuyas cláusulas se condicionaba que el citado maestro Pedro Nunyes tenía que encolar y “encanyamar” dentro y fuera y por todas y cada una de las juntas de las diversas tablas que componían el retablo, con los elementos arquitectónicos que lo ornamentaban, tales como “tubas, pillas, xambranes, spigues” y demás obra de talla, todo lo cual sería dorado a base de oro fino de ducado, y las “copadas” se decorarían empleando azur.

El artista pintor se obligaba a dorar el interior del Sagrario, toda la obra entallada y las figuras de los ángeles, empleando también oro fino de ducado, reservándose la aplicación del azur fino para lo demás, sembrando sobre la capa cubierta con este color “carxofas” de oro también fino, colocadas muy juntas, — “spesas” —.

El retablo proyectado para decorar la iglesia de Capella tal como lo encontramos descrito en el contrato de que ahora damos noticia, se convino estuviese compuesto a base de varias escenas, doce de las cuales se deberían plasmar sobre un número igual de tablas o compartimientos. El orden establecido para la colocación de aquellas historias era a partir del cuadro más alto de la mano derecha, que comprobamos a la vista de las fotografías del retablo original corresponde a la parte del Evangelio.

Estas doce pinturas sobre tabla comprendían la representación de las historias que seguidamente vamos a detallar, de las cuales cuatro son escenas relativas a la vida de san Martín, obispo:

1) La aparición de Jesucristo en figura de pobre; 2) cuando fué consagrado obispo; 3) muerte del santo; 4) un milagro de san Martín.

En una segunda serie de cuatro tablas deberían figurar las siguientes escenas: 5) Salutación a Nuestra Señora; 6) Natividad de Nuestro Salvador Jesús; 7) Adoración de los tres Reyes de Oriente, y 8) La gloriosa Resurrección.

En otra sucesión de cuatro cuadros, en cada uno de los cuales el artista plasmaría los misterios siguientes: 9) Ascensión de Nuestro Redentor Jesús; 10) Venida del Espíritu Santo; 11) Traspaso de la Gloriosa Virgen María, y 12) Coronación de la Santísima Virgen.

La peana o bancal se proyectaba estuviese compuesta de cuatro compartimientos, en cada uno de los cuales se representarían las escenas relacionadas con algunos pasajes de la Pasión y Muerte de Jesús, y que son las siguientes: 1) La oración en el Huerto; 2) Jesús llevando la Cruz a cuestas; 3) Nicodemus baja de la Santa Cruz el cuerpo de Nuestro Redentor, y 4) Colocación del cuerpo de Jesucristo Salvador Nuestro en el Santo Sepulcro.

Una condición precisa era la de que el bancal estuviese dividido en dos mitades, interponiendo entre ellas el Sagrario, y que en la superficie de éste, en su parte frontal, se pintarían las escenas siguientes: a) El Misterio del Santísimo Sacramento del Altar, y en los dos plafones laterales el maestro Nunyes debería pintar sendas imágenes; b) De la Virgen María, y c) De san Juan Evangelista.

También se estipulaba en este contrato que en las dos puertas en las partes extremas del bancal, junto a éste, a ambos lados y en la parte posterior de la mesa del altar se pintarían las figuras de los gloriosos: A) San Pedro, y B) San Pablo.

En las tres pulseras del retablo en el lado derecho, según nos indica el contrato y que hemos de considerar por analogía con el orden anteriormente establecido, serían las que corresponden a la parte del Evangelio, se deberían colocar, respectivamente, las figuras escultóricas del papa san Gregorio, del obispo san Valero y la de san Sebastián, la de éste vestida como caballero. La ordenación de estas tres imágenes hay que suponer serían de la parte alta a la parte baja.

Asimismo es de notar que para las tres pulseras del lado izquierdo que por analogía colegimos serían las situadas en la parte de la Epístola, se colocarían por razón de simetría las imágenes esculpidas representativas de los santos obispos Ramón y Medardo y la otra figura de talla de san Roque, representada en forma de peregrino, mostrando la llaga al ángel.

Era condición especial que las escenas o historias referidas en este contrato fuesen pintadas a base de buenos colores, y aun que éstos fuesen muy finos, al óleo, tal como correspondía a un buen maestro, aplicando para todas las diademas el oro fino, así como también se emplearía en las "frasadures e les carxofes y brocats". Asimismo los "paissos dels camps e partiments" serían pintados con "gentil" colores y fantasías y los "campers" de las pulseras se debían dorar con oro fino. Se indica además que esta labor sería primorosamente ejecutada de forma que "sia tota la pintura principal com de bon mestre se pertany".

Por una de las cláusulas contractuales nos enteramos que se facultaba al maestro Nunyes para ser ayudado en aquella magna obra que se le encomendaba por sus "jovens o mossos" en todo aquello que era costumbre en tales casos en la misma conformidad con que los utilizaban los demás maestros pintores, entendiéndose que los gastos de los jornales y manutención de los citados ayudantes correrían de cuenta del maestro Pedro Nunyes.

Carta de pago

Al dar una relación detallada de las cláusulas del contrato relativas al retablo de Capella, indicamos se fijaban unos determinados plazos no sólo para la fecha de la terminación de la obra pictórica contratada, sí que también otros correspondientes a las fechas de los pagos.

Así hemos de recordar que la entrega del retablo se debería efectuar dentro de los tres años siguientes a la firma de la escritura de compromiso, cuyo plazo terminaría el día 9 de abril del año 1530.

Las entregas parciales de cantidades en concepto de pago del precio convenido para la pintura del retablo serían cinco, divididas en un número igual de anualidades, cuatro de las cuales se limitaban a dos mil sueldos jaqueses y la quinta fijada en quinientos sueldos de aquella misma moneda, en concepto de saldo o finiquito de cuentas para la total liquidación del precio contratado.

Una sola carta de pago relativa a este contrato nos ha sido dado encontrar, fechada el día 3 de diciembre del año 1533, firmada por los pintores y ciudadanos barceloneses Pedro Nunyes y Enrique Fernandes (doc. XIX). No es de extrañar que el último artista actuase al lado de su compañero de profesión, debido a que anteriormente, como ya hemos indicado, firmaron un contrato de sociedad para la explotación del arte pictórico. Por este mismo documento nos enteramos que ambos pintores de retablos reconocieron a Miguel de la Pardina, beneficiado de la Seo de Lérida, como procurador constituído por los jurados de la universidad de la villa de Capella, del condado de Ribagorza, del reino de Aragón, haber recibido la suma de noventa y cuatro libras jaquesas, cuya cantidad consta como entregada a cuenta de las cuatrocientas veinticinco libras de aquella misma moneda que debían percibir por la pintura del retablo, expresamente pintado para la iglesia de Capella, a tenor de las capitulaciones firmadas.

De la lectura de esta carta de pago que estamos comentando, deducimos que el retablo en la fecha en que aquélla fué otorgada estaba ya terminado, y asimismo que a los artistas les faltaba aún



Retablo de Vilasar. Conjunto (antes de 1936)

percibir la suma de trescientas treinta y una libras jaquesas, equivalentes a seis mil seiscientos veinte sueldos jaqueses, lo que tal vez evidencia un posible retraso en la ejecución de la obra, o quizá a una gran demora en el pago. Muy posiblemente que ello represente un pequeño indicio del planteamiento de algún pleito derivado del cumplimiento del referido contrato para así lograr eludir o retrasar el pago de la cantidad total convenida.

Identificación del retablo

En las diversas cláusulas transcritas en las capitulaciones firmadas para la pintura del retablo de Capella, se hace en ellas una extensa referencia en cuanto al precio, formas de pago, iconografía, plazos de entrega y distintas obligaciones contractuales extensivas para cada una de las partes firmantes del compromiso notarial.

En aquellas condiciones no se hace mención expresa de la forma del retablo, ni de su distribución, ni aun de sus dimensiones, datos de suma importancia y que conceptuamos básicos para la identificación del mismo, y que sin duda constarían en el contrato anterior que debió firmar el maestro entallador que lo confeccionara. Tal vez esta deficiencia la podemos atribuir a que estos detalles debieran ser consignados en el primitivo contrato que los prohombres y jurados del lugar de Capella o su representante debieron firmar con el artista pintor Joan de Burgunya, que dejó inacabada aquella obra al abandonar esta vida mortal.

Vamos a describir el retablo tal como se nos muestra en las ilustraciones gráficas adjuntas, comparándolo con las referencias que nos proporciona el contrato para la pintura del mismo.

En primer lugar vemos cómo se halla separado en su mitad por un cuerpo saliente ornamentado con bellos elementos arquitectónicos góticos algo decadentes, subdividido en dos departamentos y rematado por un alto pináculo. En aquellas dos divisiones se nos muestran sendas imágenes, al parecer de alabastro, representativas de la figura de san Martín en la parte alta y de la Virgen en la baja. La primera es de factura antigua, mientras que la segunda lo era más moderna y caracterizada por su acentuado carácter barroco.

Los elementos arquitectónicos que completan la ornamentación presentan unas líneas de un acentuado goticismo ya en plena decadencia.

En la parte inferior de los seis pilares calados con aquellos graciosos motivos decorativos también góticos, y en la parte alta del bancal a guisa de unos pequeños zócalos se exhiben sendos escudos, que los gráficos que publicamos no nos permiten apreciar si se tratan de símbolos nobiliarios o comunales.

Desgraciadamente notamos que los diferentes elementos decorativos que completan la arquitectura del retablo se presentan con una marcada dislocación. Es posible que este retablo en algún tiempo debió ser desmontado, tal vez en un traslado desde su lugar primitivo a otra capilla o quizá a un intento de restauración posterior, con la consiguiente modificación de aquellos elementos ornamentales.

Conviene hacer observar que las escenas pintadas en los diversos compartimientos del retablo no presentan unanimidad de criterio respecto al orden de colocación del que se desprende de la lectura y examen del contrato original, ya que aquellas historias aparecen unas veces ordenadas en fila y otras en columna.

Estas alteraciones que hemos podido observar aparecen patentes en el croquis adjunto, que hemos trazado a fin de dar una idea del orden de la distribución de las tablas pintadas en cada uno de sus correspondientes departamentos por medio de cifras arábigas y romanas y de letras mayúsculas y minúsculas para así respectivamente distinguir los cuadros del retablo propiamente dicho (1 a 12), los del bancal (I a IV), los de los plafones de las dos puertas laterales (A y B) y, por fin, los cuadros correspondientes al Sagrario (a, b y c).

Con todo, es conveniente advertir que, no obstante estas variaciones de lugar de colocación de las tablas, se hallan representadas todas y cada una de las escenas proyectadas e insertadas en el contrato original sin ninguna excepción. Ello es una prueba clara y evidente de que los citados cuadros plásticos pueden ser identificados con toda firmeza con aquellos referidos en la escritura contractual de la pintura del retablo de Capella, dando así ocasión para confirmar que la paternidad de esta notable obra pictórica corresponde al célebre maestro portugués Pedro Nunyes.

Iconografía

Vamos ahora a dar una relación de las diferentes escenas representadas en el retablo de la iglesia de Capella. Para ello subdividiremos estas pinturas en tres grandes grupos, formado cada uno de ellos por cuatro tablas, el primero situado en el cuerpo alto del retablo y los otros dos en las superficies laterales del mismo.

El primer grupo presenta sus cuadros colocados en fila y separados en su mitad por un largo pináculo que cobija la imagen alabastrina de san Martín.

Las cuatro tablas correspondientes a la segunda agrupación se hallan colocadas en orden de columna y emplazadas al lado del Evangelio, y las del tercer grupo con una idéntica colocación, pero emplazadas en la parte de la Epístola.

Dentro del primer grupo se destaca la tabla señalada con el número 1 del croquis adjunto, en la cual se representa a san Martín partiendo su capa con un pobre, que es la plasmación de una de las escenas contratadas relativas a la historia de aquel santo con la aparición de Jesús en la figura de un pobre.

La tabla señalada con el número 2 representa el acto de la consagración de aquel santo como obispo. Se trata de un precioso grupo en el que la imagen de san Martín aparece revestida con los brillantes y ricos hábitos episcopales, la cual se destaca muy ostensiblemente sobre las demás figuras que la rodean.

En cuanto a otra tabla que viene indicada con el número 3, es la expresión gráfica de un episodio de la vida de san Martín que, según se consigna en el contrato original, representaría un milagro obrado por aquel santo.

Finalmente, en la tabla número 4 vemos se trata de una pintura en la que se plasma la muerte del bienaventurado san Martín.

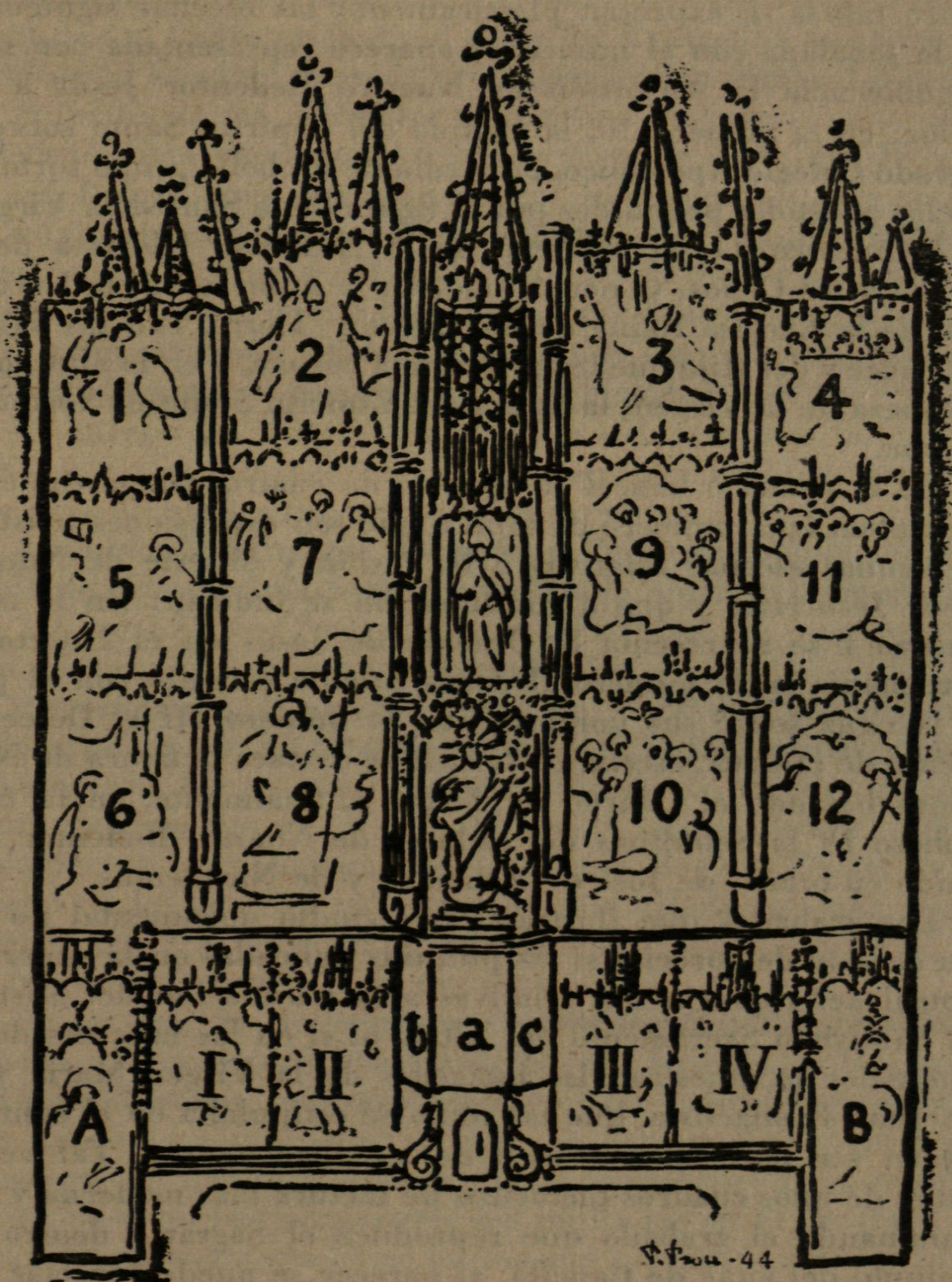
Las variaciones que experimentamos en el orden de colocación de estas cuatro tablas instaladas en fila en el cuerpo alto del retablo, en las cuales vemos representados varios pasajes de la vida del santo, observamos que en realidad se limitan a las dos últimas escenas, en las cuales aparece invertido el orden de

colocación establecido en el contrato. Es de suponer que deliberadamente fueron puestas así a fin de obtener una ordenación más lógica de la que se había proyectado. Razones cronológicas debieron tal vez originar este cambio, anteponiendo así a la escena de la muerte del santo aquella en que se expresa plásticamente uno de los milagros que san Martín debió obrar durante su vida mortal. Así es lógico que la última ilustración pictórica fuese la de la muerte de aquel santo.

Pasando ahora a describir las otras cuatro escenas que componen el segundo grupo lateral correspondiente a la parte del Evangelio del retablo colocadas en el orden de columna y no en el de fila como el que fué establecido para las otras tablas del primer grupo, observamos cómo ello presupone una nueva alteración, que asimismo conceptuamos como premeditada para poder seguir así un nuevo orden cíclico que al mismo tiempo se ajustase a aquella ordenación estipulada en el contrato, objetivo que se debió lograr agrupando aquellas historias a un solo lado del retablo, o sea en la parte correspondiente al Evangelio.

De las cuatro escenas colaterales que ahora describimos, tres de ellas son relativas a pasajes de la vida de la Santísima Virgen, mientras que la otra representa la Resurrección de Cristo. Así claramente constatamos cómo todas ellas son historias que plasman desde el Misterio de la Encarnación del Verbo Divino hasta el de su Gloriosa Resurrección. Así en la tabla número 5 se halla pintada la Anunciación de Nuestra Señora, con la esbelta figura del ángel que le dirige una salutación. En el tablero señalado con el número 6 se representa el Nacimiento del Niño Dios en el Portal de Belén, con la figura de la Virgen con las manos juntas en actitud de adoración, mientras que san José contempla extasiado al Niño Divino. Al fondo, entre varias figuras, se destaca la graciosa figura de un pastor con un corderillo encima de sus hombros. En el cuadro número 7 se representa la Adoración de los Reyes Magos de Oriente, composición bellamente hallada. Y, por fin, en la tabla número 8 se nos muestra la Resurrección gloriosa de Jesús, representada en el momento de elevarse sobre su sepulcro.

Por lo que hace referencia al tercer grupo de tablas correspondiente al lado de la Epístola que integra una de las partes del retablo de Capella, asimismo se halla compuesto de cuatro



Esquema del retablo de San Martín de Capella

historias, colocadas en el mismo orden señalado para la agrupación anterior y en forma simétrica a la misma. En estas cuatro tablas se expresan plásticamente las escenas siguientes: En la señalada con el número 9 aparece representada con toda magnificencia la Ascensión de Nuestro Redentor Jesús a los Cielos; en la número 10, la Venida del Espíritu Santo sobre el Sagrado Colegio Apostólico, en medio de un bello grupo formado por los apóstoles presididos por la figura de la Santísima Virgen; en la número 11, el Misterio de la Asunción Gloriosa de la Virgen a los Cielos, y, por último, en la número 12, la Coronación de la Excelsa Reina de los Cielos y Tierra, con las figuras del Padre y del Hijo que le aplican una corona, y en lo alto, sobre la cabeza de la Virgen, la figura del Espíritu Santo en forma de paloma.

En la peana o bancal compuesto de cuatro compartimientos se exhiben igual número de tablas, que son expresiones plásticas de algunas escenas relativas a la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo y que a continuación se indican: En la tabla número I se representa la Oración de Jesús en el Huerto de Getsemaní; en la número II Jesús camina cargado con el peso de la Cruz sobre sus hombros; en la número III el Descendimiento de la Cruz, escena en la cual se destaca la figura de Nicodemus bajando el Cuerpo de Jesús, y, finalmente, en la tabla número IV la Sepultura del cadáver de Nuestro Redentor, sostenido en brazos de José de Arimatea y de Nicodemus.

Los grabados que ilustran este estudio documental no nos dan ocasión de apreciar si las pinturas aplicadas en la superficie central del Sagrario son relativas a la plasmación del Misterio del Santísimo Sacramento del Altar, ni si en las laterales de las superficies se muestran las imágenes de la Virgen María y de san Juan Evangelista, que tal como se estipulaba en el contrato debían ser decoradas a base de aquellas figuras. Tal vez se traten de unos cuadros pictóricos de factura más moderna y que, examinando el grabado que reproduce el Sagrario dentro del conjunto del altar de Capella, al parecer se puede apreciar que en la parte frontal del Sagrario se muestra la figura de Jesús representada en la escena de la flagelación, en substitución de la vulgarmente llamada Piedad, y muy posiblemente pintada por manos de otro artista.

Otra exhibición pictórica se nos hace indispensable mencionar y que se nos muestra en los plafones de cada una de las dos puertas laterales, situadas a ambos lados del bancal, con la figura de san Pedro en la de la parte del Evangelio, mientras que en la de la Epístola aparece la imagen de san Pablo. La cabeza del Príncipe de los Apóstoles se muestra inclinada, en posición de leer un libro ligeramente apoyado cerca de la cintura del apóstol san Pedro, libro que sostiene graciosamente en su mano izquierda, mientras que con la derecha nos muestra las simbólicas llaves. Aquella misma cabeza, dibujada de perfil, presenta una acentuada calvicie circundada por cierta cantidad de cabello rizado y un pequeño bucle en la frente ligeramente ondulado, completada por una pequeña barba y bigote.

El cuerpo de san Pedro aparece cubierto con un amplio manto y varios pliegues que se destacan muy visiblemente sobre la túnica de bordes finamente ornamentados.

Al fondo de la cabeza del apóstol Pedro se ostenta sobre un fondo de brocado una corona circundada por la siguiente leyenda: "*O beate Petre Claviger etheree: Interced...*", que, como vemos, aparece truncada en su terminación.

Por contraste, la egregia figura de san Pablo pintada en el plafón de la puerta lateral de la parte de la Epístola se presenta representada de pie, con la cabeza poblada de cabellos graciosamente rizados, con una barba informe y largos bigotes caídos y ojos vivaces. A semejanza de la cabeza de san Pedro, la del apóstol de los gentiles aparece asimismo orlada con una corona rodeada de otra inscripción, asimismo inacabada, que dice así: "*O beate Paule apostole doctor genti...*"

Hasta aquí la descripción e identificación del retablo de Capella, tal como nos ha sido dado hacer a base de las fotografías que reproducimos, contrastándolo con las capitulaciones convenidas para la pintura del mismo. Es conveniente recordar de nuevo que las distintas escenas pictóricas que forman el conjunto del retablo son las mismas que las indicadas en el contrato. Así se constata plenamente cómo las escenas pintadas sobre la vida de san Martín, como también los pasajes de la vida de Jesús y de María, son bellamente interpretados tal como se convino en el contrato firmado por el artista portugués y el representante del común de la villa de Capella.

Todo ello nos da idea de su total ejecución por lo que respecta al programa pictórico indicado en aquella escritura contractual, no pudiendo decir lo mismo respecto al plan escultórico, o sea la confección de las imágenes de los santos que debían situarse en las pulseras del retablo, de conformidad con lo convenido en las capitulaciones.

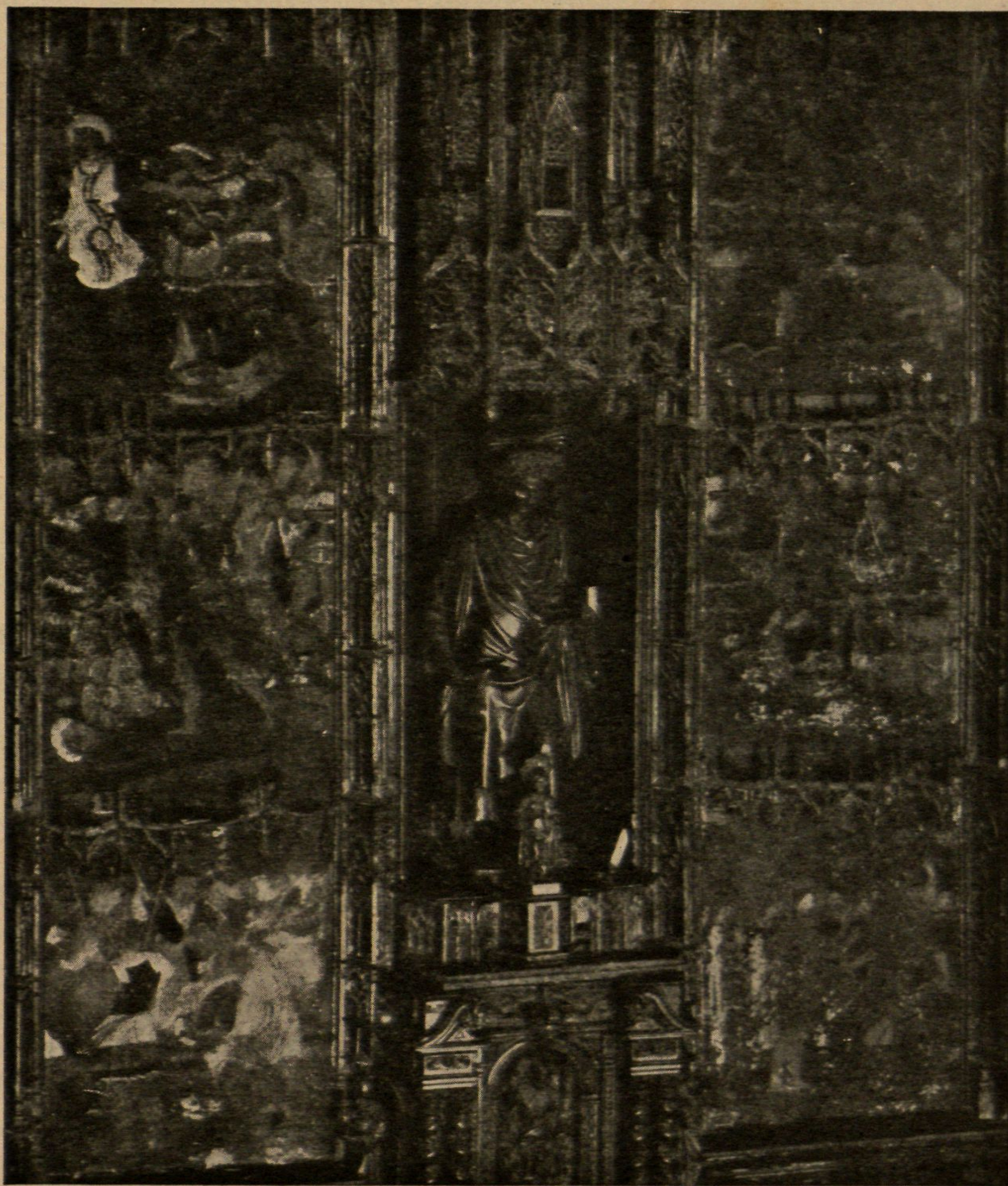
Ignoramos si esta falta era ya de origen o, mejor dicho, que nunca debieron ser colocadas, o bien posteriormente fuesen retiradas al ser trasladado el retablo, como ya hemos indicado con anterioridad. Tal vez aquellas esculturas debieron ser arrancadas, aunque en este caso se notaría algún vestigio de las peanas sustentadoras de aquellas figuras, huellas que tal vez no nos han sido dadas observar, si suponemos que los elementos arquitectónicos debieron ser transformados a raíz del supuesto traslado de que ya hemos hecho mención.

RETABLO DE SAN GINÉS DE VILASAR

Las notas documentales relativas a este retablo, dignamente conservadas en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, las debemos a la sagaz e incansable investigación del difunto reverendo don José Mas Doménech, erudito archivero de nuestra catedral, quien con gran entusiasmo y perseverancia digna de loa trabajó intensamente no sólo en el propio archivo del que estaba encargado, sí que también en otros diversos de carácter parroquial del obispado de Barcelona. Sirvan estas líneas como un rendido homenaje y recuerdo de tan benemérito sacerdote (q. s. g. h.). Sanpere y Miquel sólo da noticia de que Pedro Nunyes era considerado como autor de la pintura del retablo de Vilasar, sin hacer referencia a ninguna fuente documental (158).

La confección material del retablo dedicado a san Ginés, con la diversidad de elementos que lo debían formar, sabemos fué encomendada al carpintero o maestro de retablos barcelonés Pere Torrent en el año 1520, en el transcurso del cual recibió el mencionado tallista distintas cantidades a cuenta de su trabajo. La adjudicación de esta obra al susodicho Torrent viene

(158) S. Sanpere y Miquel. "Los Cuatrocentistas Catalanes". Barcelona, 1906. II, p. 213.



Retablo de Vilasar. — Detalle

atestiguada por el contrato que los jurados, consellers y prohombres de la parroquia de Vilasar firmaron conjuntamente con el referido maestro (doc. V).

Entre los diversos pactos contenidos en las expresadas capitulaciones, nos llaman la atención aquellos en los cuales se estipula que en el centro del retablo se colocaría una imagen de Nuestra Señora de aquellas proporciones y medidas que fuesen a beneplácito de los parroquianos de Vilasar.

Asimismo se disponía que aquel retablo estuviese compuesto de doce historias o compartimientos, de una "pastera" donde se colocaría una imagen esculpida de san Ginés con la "lanterna ho tube" y los pináculos y pulseras entalladas. Todo ello y los demás elementos concernientes a este retablo serían de acuerdo con la traza o muestra dibujada sobre pergamino, que quedaba en poder del vicario de aquella parroquia.

El precio pactado para la confección de la obra contratada tanto de materiales, madera, clavazón, vigamen construcción del andamiaje, yeso, etc., gastos de transporte, importe de los jornales y el de manutención, etc., se fija en la cantidad de 270 libras. En cuanto al plazo de terminación y de entrega, se limita a un año y medio.

Por lo que hace referencia a los pagos, se dividen en cinco términos, el primero de 50 libras, otra cantidad igual después de colocado el bancal, y los tres plazos restantes según el estado de la obra y por un valor aproximado de la labor ejecutada.

La excelencia de la obra ejecutada por el maestro Pere Torrent, el mismo que entalló la sillería del coro del Monasterio de Nuestra Señora de la Merced, de Palma de Mallorca (159), debió proporcionar a este artista una gran fama y reputación motivando fuese escogida como modelo para la fábrica del nuevo retablo para la iglesia de San Julián, de Argentona. Así nos lo corrobora la escritura de compromiso que el maestro entallador barcelonés Joan Romeu, firmó para la confección del citado retablo destinado a la iglesia de Argentona. En una de las cláusulas de aquel contrato, se estipula que la referida obra artística se debería construir a semejanza del retablo de San Ginés, de Vilasar, pero introduciendo algunos cambios y muy princi-

(159) AHPB. Pedro Triter, leg. 10, man. año 1497: 15-3-1497.

palmente en cuanto a las dimensiones del conjunto de aquella obra arquitectónica. Joan Romeu en remuneración de la labor y el importe de jornales y materiales que se le encomendaba, percibiría la suma de 285 libras (160).

La arquitectura del retablo de Argentona, destruido durante los luctuosos sucesos de julio de 1936, por sí sola basta para acreditar a un artista y las reproducciones de aquella obra nos permiten formarnos una pequeña idea de lo que debió ser el retablo de San Ginés, que ahora estamos comentando.

Otra prueba de la bondad y excelencia de la obra de talla del retablo de San Julián, de Argentona, es de que al mismo artista ejecutante en 1527 se le encargó la confección de otro para la iglesia de Santa Agnès, de Malenyans (161), con la condición de que fuese de estilo semejante al de Argentona.

(160) "ab aquells plans, tubes, lanternes y smortiments, y pilars, y totes altres coses y en lo mateix modo y forma y a similitut del retaule maior de la sglesia parroquial de Sanct Genis de Vilassar, excepto que com en lo mig del dit retaule de Vilassar es posat de bulto Sanct Genis, que per aquest hage esser de bulto Sanct Julia. E per quant lo dit retaule de Vilassar apar esser smortit curt, es pactat que lo Crucifix y la Maria y Joan y los ladres sien posats al cap de la pastera porque lo retaule puga puiar o smortir tant quant pora en altaria de la sglesia, la ampliaria del qual retaule hage tenir 33 palms a cana de Barcelona, o mes ampla si mester sera..." (AHPB. Miguel Cellers, leg. 1 bis, man. 1524, 17-10-1524).

El retablo de Argentona era de grandes dimensiones y observamos que en comparación con el de San Ginés fué notablemente ampliado. Este último se componía de doce tablas o compartimientos, mientras que el primero contaba con 31 departamentos distribuidos en esta forma: doce en el retablo propiamente dicho, al igual que el de Vilassar, pero con otros aditamentos, tales como las cuatro tablas del bancal, que en el de San Ginés no se nos da noticia; diez de laterales distribuidos a todo lo largo de las pulseras, o sea cinco en cada una de las mismas y, finalmente, dos tablas en las puertas laterales en la parte baja del retablo. Los maestros pintores Antoni Ropit, Nicolau de Credensa y Jaume Forner, pintaron este gran retablo (José Mas, "Notes històriques del bisbat de Barcelona". XIII. "Antiguitats d'algunes esglésies del bisbat de Barcelona. Primera Part." Barcelona (1921), p. 175. Se ocupan de este retablo: Joaquín de Gispert, en "Boletín de la Asociación Artística Arqueológica, Barcelona (1893), pp. 107-131. Carreras Candi. "Diario de Barcelona (1903): 30 agosto y 5 septiembre.

(161) J. Puiggarí. "Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento" en "Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona" 3 (1880), p. 296. Sabemos que el pintor barcelonés Ramón Puig, pintó un retablo para la capilla de Nuestra Señora de Malenyans, según consta en el contrato que firmó con el párroco de Santa Inés de Malenyans, por el precio de 70 libras (AHPB. Lorenzo Sotalell, man. 1572: 30-4-1572). Este mismo artista contrató la pintura y dorado del retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Hospitalet (AHPB. Lorenzo Sotalell, leg. 4, man. 1568: 24-9-1568) y el pintado de otro retablo para la iglesia de San Pedro de Roda (J. Gudiol "Dels orígens de la pintura a l'oli" en "La Veu de Catalunya" "Fulla Artística": 22-10-1917).

Sabemos, además, que en 1569 se ocupaba en la pintura del retablo de San Miguel de la iglesia de San Martín de Arenys, así como en 1573, pintó la cortina

Después de las noticias anteriormente consignadas relativas a la fábrica del retablo de San Ginés, de Vilasar, hubiéramos deseado el poder dar amplias referencias de las diferentes cláusulas contenidas en las capitulaciones para la pintura del mismo, firmadas por el pintor Pedro Nunyes, las cuales tal vez nos hubieran dado oportunidad de esclarecer algunos aspectos dudosos que más tarde no dejaremos de exponer.

No obstante de poseer el nombre y apellido del notario autorizante de la mencionada escritura, pero sin que tengamos indicación de la fecha en que aquélla fué otorgada, hemos realizado un cuidadoso examen de los diversos manuales y escrituras sueltas del protocolo correspondiente a este depositario de la fe pública, llamado Gaspar Ça Franquesa, pero con un resultado completamente infructuoso.

A pesar de esta deficiencia, por un documento del archivo parroquial de Vilasar, nos enteramos cómo en 1527 estaría ya iniciada la pintura del retablo de San Ginés. Esta noticia la entresacamos del texto de un acta notarial levantada para testimoniar la visura practicada por el célebre escultor llamado Martín (doc. IX) y que nosotros identificamos con el célebre maestro Martín Díez de Liatzasolo, que ya conocemos.

Este popular maestro imaginero tuvo ocasión de examinar simultáneamente la labor realizada por el maestro Enrique de "Lactuosa" y aquella otra ejecutada por otro artista llamado Pedro Portugués, cuyas personalidades coinciden con las de los dos maestros pintores Enrique Fernandes y Pedro Nunyes.

Este documento que ahora comentamos es para nosotros de un triple interés. En primer lugar, por tratarse de la intervención de aquel maestro imaginero en su calidad de técnico en el peritaje de las referidas tablas pintadas. En segundo término, nos interesa poner de relieve la aparición de Enrique Fernandes como maestro pintor, que en este caso se le denomina en la forma concisa de maestro Enrique, y que simultáneamente viene aparejada su existencia con la de otro artista llamado Pedro Portugués, denominaciones que otros documentos calendados con fe-

y el guardapolvo del altar mayor de aquella propia iglesia con las imágenes del Santo Cristo, las de la Virgen y san Juan, unos "ganfarons" con temas de la Pasión, y una cortina para el Sagrario. (Nota inédita que debemos a la amabilidad del amigo D. José M.^a Pons Guri).

chas posteriores nos confirman se tratan de los maestros pintores Enrique Fernandes y Pedro Nunyes. Finalmente, otra circunstancia interesante para hacer observar, es la de que al parecer, estos dos últimos artistas ejecutaban una labor independiente el uno del otro, si consideramos que el perito examinador reconoció parte de las tablas pintadas por cada uno de ellos separadamente las de un pintor de las del otro, para luego emitir un dictamen que es el que conocemos de la obra de Pedro Nunyes y que nos permite darnos una ligera idea de la muy manifiesta superioridad artística de éste sobre Enrique Fernandes.

La fama de buen artista vinculada en la persona de Pedro Nunyes, viene concretamente manifiesta por el referido dictamen en el cual el maestro imaginero Martín Díez de Liatzasolo declara que las dos tablas del maestro Pedro Portugués, tanto las pintadas al óleo como aquellas pintadas al temple, eran de una mayor perfección que las ejecutadas por el maestro Enrique, contrastando en las del último diferentes incorrecciones de dibujo o de composición.

La circunstancia de hallar estos dos artistas reunidos para la confección de este retablo dedicado a san Ginés, nos pone de manifiesto una relación directa o indirecta entre ambos artistas, amistad que más tarde culminaría con el establecimiento de la compañía pictórica tantas veces referida.

La gran cuantía que representaba el importe total de la pintura de este retablo, originó que aquél fuese sufragado por los menestrales de la parroquia de San Ginés, de Vilasar, mediante la imposición de una "talla" o reparto entre ellos, según consta en un censo o nómina de los mismos, en el que se consigna la cantidad que cada uno de ellos debía tributar por aquel concepto (162).

Tres meses más tarde del establecimiento del reparto que acabamos de indicar, encontrándose Nunyes con la necesidad de poseer un local donde instalar su taller de pintura, le fué facilitada una casa en el interior de la villa de Vilasar, mediante la firma del correspondiente contrato de arrendamiento que Benita, viuda de Tremolet, se dignó otorgar. En virtud de

(162) Archivo Parroquial de San Ginés de Vilasar, man. 18, años 1524-34. f. 71: 29-9-1532.

aquella escritura, el maestro pintor Pedro Nunyes, que en esta ocasión se le denomina maestro Pedro Portugués, podía usufructuar toda aquella casa propiedad de la mencionada señora, mediante el pago de un alquiler limitado a la suma de 4 ducados al año, pagadero según el uso y costumbre de Barcelona. El plazo de duración del referido contrato de alquiler era indefinido y tan sólo para todo el tiempo en que Nunyes necesitase el referido local, hasta dejar totalmente terminado el retablo de Vilasar, en el bien entendido que el contrato empezó a tener vigor a partir del día 23 de octubre de 1532 (163).

Ya en posesión de aquella finca, Nunyes proseguiría su obra pictórica, la cual debió estar algún tanto avanzada a finales del mes de julio del siguiente año, cuando otorgó una escritura de concordia relativa al examen o peritaje de las pinturas correspondientes al bancal de aquel retablo. Figuran como firmantes de este documento los jurados de la universidad de Vilasar y el maestro Pedro Nunyes (doc. XVIII).

Los peritos elegidos para el caso fueron dos reputados artistas pintores sobradamente conocidos, como el maestro pintor y vecino de la villa de Mataró, Jaume Forner, por parte de los representantes de la mencionada parroquia y el maestro Nicolau de Credensa, por parte del maestro Pedro Nunyes. Hay que hacer observar que Credensa meses antes había firmado contrato de sociedad con Nunyes y Fernandes.

En el dictamen emitido por los dos técnicos pintores antedichos, se hacen algunas objeciones relativas a algunos defectos, tanto de dibujo como de colorido, que les fueron dados observar. En concreción a la escena de la "Presa", que deducimos sería la del Prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos, se indica se debía regular — "reglassar" — o tonificar el manto

(163) "Die .IIII. mensis decembris anno Domini M.D.XXX.II. Jo Beneta Tremoleta, de grat de certa sciencia, etc., arrenda o loga tota la mia casa nomenada d en Tremolet, situada en la parroquia de Vilassar, a vos mestre Pedro Portugués, pintor, per preu de quatre ducats l any, a hus e costum de Barchinona pagadors. E aquest arrendament o loguer de dita casa, a vos fas per tant temps quant haureu menester per acabar de pintar lo retaule de Vilassar, e a pagar dita quantitat per porrata segons haura mester dita casa, lo qual loguer o arrendament comensa a .XXIII. de octubre prop passat. E per la veritat fas fer la present de voluntat mia, die e any demunt dits, per mans de mi Miquel Blanch, prevere e vicari de dita sglesia de Vilassar" (Archivo Parroquial de San Ginés de Vilassar, man. 18, años 1524-34, f. 74).

de san Pedro a base de carmín, y asimismo la túnica de Jesús debía obscurecerse a semejanza de las otras vestiduras de aquel propio personaje. Otro reparo es el de que se pintase de nuevo la saya, — “gonella” —, de la figura de María en el Sagrario. En cuanto a lo que hacía referencia a los pavimentos, se recomienda fuesen pintados a base de azulejos decorados con alguna “obra”. Por último, en otra observación de los referidos expertos, éstos insinúan la conveniencia de que la vesta de Pilatos fuese coloreada de carmesí; que el paño de brocado de aquel mismo personaje fuese obscurecido y aun que los frentes de las pulseras fuesen asimismo pintados de color carmesí.

Dos actas de las reuniones generales celebradas en el año 1534 por el pleno de la universidad o común de San Ginés, de Vilasar, nos dan a conocer que fueron convocadas con el único y exclusivo fin de acordar, previa la formación de un sindicato o procuración, la forma de llevar a la práctica el abono al maestro Pedro Nunyes de la cantidad de 600 libras, importe de la nueva pintura del retablo de San Ginés, patrón de aquella localidad (164).

La reunión de estas dos asambleas plenarias comunales, representan por sí solas una prueba patente de que el pintor portugués continuaba su labor a satisfacción de los jurados y prohombres de aquel lugar y atento a cumplir fielmente los compromisos contraídos.

Durante el transcurso del año 1534, el maestro Nunyes firmó tres cartas de pago, todas ellas (165) relativas a diferentes cantidades que percibió a cuenta del precio total contratado para la pintura del retablo de San Ginés, con la particularidad de que en uno de estos documentos el citado artista aparece con su nombre de pila seguido de un calificativo que hace referencia a su nacionalidad, o sea con la denominación de Pedro Portugués. También en esta misma carta de pago, Nunyes acredita que la cantidad que ha percibido es la de 400 libras, parte del precio total convenido que se concretó fuese de 600 libras.

En la segunda de aquellas cartas de pago indicadas en el

(164) Archivo Parroquial de San Ginés de Vilasar, man. años 1534-37, ff. 4-29.

(165) Archivo Parroquial de San Ginés de Vilasar, man. 1524-34, f. 108: 15-3-1534; man. 1534-47, f. 28.

párrafo anterior, observamos cómo Pedro Nunyes la firma conjuntamente con el maestro Enrique, — “Anrich” —, acreditativa del recibo del importe de la suma percibida, que era la de 69 libras y 8 sueldos en pago de la pintura de aquel retablo. No es de extrañar esta circunstancia, ya que Nunyes y Fernandes tenían establecida la sociedad que les era común desde el año 1532. En este último recibo que ambos artistas firmaron a favor del clavarío del común de Vilasar, hacen constar que en la cantidad que habían percibido se incluía la suma de 10 ducados que el referido clavarío entregó al citado maestro Enrique.

Después de esta carta de pago, sigue otro recibo firmado en aquel mismo día por el referido maestro Enrique, de la cantidad de 10 libras a cuenta de las 400 pactadas para los dos pagos relativos al precio de la pintura del retablo de la iglesia de San Ginés, de Vilasar.

En la cuarta y última escritura de carta de pago correspondiente al año 1536 y que fué otorgada a favor de los jurados de aquel lugar, notamos cómo Pedro Nunyes alega su calidad de maestro pintor, manifestando ser oriundo del reino de Portugal, declarándose como ciudadano de Barcelona, pero residente en Mataró — “mestre pintor Pere Nunyes, portuguesio, ciutada de Barcelona y ara habitant a Mataro” —. Además de estas circunstancias que ahora acabamos de referir, el propio Nunyes manifiesta que parte de la cantidad percibida a cuenta del precio estipulado correspondía a su compañero el maestro Enrique, que le ayudó en su tarea pictórica, “dit preu es en part per a pagar a son company mestre Anrich que l’ajuda” (166).

Todos estos documentos que acabamos de comentar no son lo suficientemente explícitos para declarar si se trata del pago de obras comunes a ambos artistas o bien si son consecuencia de unos contratos anteriores al otorgamiento de la escritura fundacional de la compañía pictórica o razón social establecida por Nunyes y Fernandes, y que tal vez cada uno de ellos firmaron particularmente por su única y exclusiva cuenta. También contrasta el hecho de que en una misma fecha, ambos artistas firmaron conjuntamente un recibo correspondiente a la entrega de una determinada cantidad. Asimismo observamos cómo el maes-

(166) Archivo Parroquial de San Ginés de Vilasar, man. 1534-37, f. 124.

tro Enrique Fernandes firmase otro recibo en su exclusivo nombre sin hacer mención del de su compañero.

Ningún otro detalle hemos podido conocer relativo a este retablo, el cual suponemos sería de grandes dimensiones. El genio de ambos artistas se manifestaría ampliamente en aquella obra con el fin de dar pruebas patentes del arte que les era propio y peculiar, singularmente el de Nunyes como la figura más destacada y preeminente.

RETABLO DE JAIME DE REQUESSENS

La actual capilla de San Félix, del templo parroquial de los Santos Justo y Pastor, fué tradicionalmente propia del común barcelonés.

Los consellers de nuestra ciudad, en 29 de noviembre de 1525, autorizaron al noble Jaume Joan de Requesens la fábrica de un retablo y la construcción de una sepultura en la capilla del lado del Evangelio cercana al altar mayor del citado templo parroquial, que no era otra que la dedicada a san Félix.

La referida licencia iba condicionada a que en dicho retablo se debería pintar la imagen de aquel santo, como asimismo en el altar de la referida capilla continuaría siendo utilizado para el solemne acto de los juramentos prestados por los testigos de los testamentos sacramentales, tal como era acostumbrado a practicarse a tenor del real privilegio "Recognoverunt proceres" (167).

La concesión de la citada capilla por parte de nuestros consellers en la forma que acabamos de exponer, obligó a Jaume de Requesens a contratar la confección de la obra de talla del retablo proyectado al maestro imaginero Joan de Bruselas (168) artista conocido como autor de dos modelos para dos cañones que debían fundirse, uno con la imagen de san Juan Evange-

(167) F. Carreras Candi. "Geografía General de Catalunya". Ciutat de Barcelona". Barcelona, p. 448.

(168) "Die mercurii .X^a, mensis Ianuarii anno .M^oD^oXXVI^o. Instrumentum capitulorum factorum et firmatorum per inter nobilem Iacobum de Requesens, in civitate Barchinone populatum, ex una, et Ioannem de Bruxelles, imaginarium, civem Barchinone, ex alia partibus. Sunt in cedula. Testes ibidem (AHPB. Juan Lunes, man. 1525-26).



Retablo de J. J. de Requesens en San Justo
Conjunto (antes de 1936; hoy faltan las piezas laterales del bancal)

lista y otro con la de san Jorge a caballo blandiendo su lanza contra el dragón (169), y muy posiblemente el mismo que en 1545 esculpió los cuatro escudos de la Seo barcelonesa para las sepulturas de los condes, y uno para la mesa de la obra (170). Es el mismo artista que entalló el retablo que la viuda del mercader barcelonés Joan Esteve mandó fabricar para el mayor ornato de una capilla del monasterio de frailes menores de Barcelona y que más tarde la parte pictórica de aquel mismo retablo se encomendó al hábil pincel del artista napolitano Nicolau de Credensa (171). Sabemos, además, que practicó diferentes obras artísticas en la Seo de Barcelona (172). Es curioso poner de manifiesto que este mismo artista escultor Joan de Bruselas, firmase un contrato con el pintor barcelonés Pere Terré, en virtud del cual aquél se obligaba a poner a su hijo Pere al servicio de Terré y al mismo tiempo para ejercer el aprendizaje y la práctica del oficio de pintor (173). Muy posiblemente que el aprendiz Pere de Bruselas sería un hermano del autor del primitivo retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de frailes predicadores de Seo de Urgel, cuya obra de arte, años más tarde, fué renovada por el pintor portugués Pedro Nunyes, como luego indicaremos.

El plan propuesto y solicitado por Jaime Juan de Requesens, debió tener plena efectividad, ya que en el día 7 de junio del año 1528, fueron firmadas unas capitulaciones entre aquel noble

(169) José Puiggarí. "Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento", en "Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona" 3 (1880), p. 297.

(170) José Mas. "Notes d'esculptors antichs a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. 7 (1913-14), p. 123.

(171) AHPB. Luis Carlos Mir. Libro de cartas de pago de la herencia de Joan Esteve, mercader de Barcelona años 1509-14: 14-3 y 7-8-1510.

(172) J. Mas. "Notes d'esculptors antics a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona". 7 (1913-14), p. 121.

(173) AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 2, man. 3, contr. com., años 1516-17: 2-1-1517. Otro individuo del mismo nombre y apellido "Ioannis Bruxelles" hijo del difunto ciudadano barcelonés Pere Bruselas, balletero de profesión, y de su esposa Montserrat, firmó un contrato de aprendizaje de imaginero con el escultor de Barcelona, Gaspar Bargalló, y posteriormente se comprometió a aprender el oficio de carpintero con el maestro Francisco "Buyil" "fabro lignario". (AHPB. Juan Marti, leg. 7, protoc. años 1553-54: 21-2-1554, leg. 9, protoc. 24, años 1556-1557: 11-1-1517). Joan de Bruselas — "Iohanne Bruxelles, fusterio, minorem dierum" — tuvo un discípulo llamado Miquel Puig, hijo del difunto pelaire de paños de lana de la ciudad de Mallorca, con quien firmó un contrato de aprendizaje para el oficio de carpintero (AHPB. Antonio Roca, leg. 2, borr. man. años 1524-29: 31-1-1527).

de una parte y el pintor y ciudadano barcelonés Pedro Nunyes, de la otra, en las cuales se concertaba la pintura de un retablo (174).

Esta escritura de compromiso es poco explícita, ya que en ella no se hace indicación de la clase del retablo ni de su lugar de destino, debido a que en el protocolo notarial correspondiente a aquella fecha, sólo se transcribe el encabezamiento del contrato con la indicación de que el texto del mismo se halla transcrito en un documento suelto conservado en las bolsas del manual, y que hasta ahora no ha sido hallado. Pero por una escritura de fecha posterior que seguidamente comentaremos, podemos indicar que el precio fijado para la pintura de aquella obra era de 302 libras y 8 sueldos, la cual iba destinada a ornamentar la capilla recientemente reedificada en el templo de los Santos Justo y Pastor, de nuestra ciudad, según en forma bien explícita lo hallamos expresado y que comprobamos se trata del mismo retablo que los consellers le autorizaron mandase pintar para el mayor ornato de aquella iglesia parroquial.

Esta escritura que acabamos de aludir vemos fué otorgada por el noble Jaime Juan de Requesens y el pintor Pedro Nunyes, y la finalidad de la misma fué el convenir o concordar sobre algunos cambios en las condiciones estipuladas en el contrato primitivo para la pintura del citado retablo que ya hemos referido (doc. XI).

Así sabemos que en uno de los apartados del memorado convenio se consignaba que la labor del dorado del retablo — “los pilars e les claus e tubes e pinacles o lanternes y tota la obra entallada” —, o sea de aquellos elementos arquitectónicos que lo decorarían, debería ser ejecutada aplicando en todos ellos el oro fino, así como también en los guardapolvos, los cuales, además, estarían ornamentados con dos escudos sobre los cuales se pintarían las armas propias de la familia Requesens. También se hacía una indicación precisa sobre los “campers” y de la obra de talla de las pulseras que deberían pintarse con buen azur.

(174) Die dominica. VII^a predictorum mensis et anno [junio 1528].

Instrumentum capitulorum factorum et firmatorum per et inter nobilem domni Iacobi de Requesens, Barcinone populatum, ex una, et Petrum Nunyez, pictorem, eivem Barcinone, partibus ex alia, super pictura cuiusdam retabuli. Sunt in cedula. Testes ibidem (AHPB. Juan Lunes, leg. 2, man. 1528).

La modificación que se establece y convenida por ambas partes contratantes en esta escritura adicional al contrato anteriormente firmado, sólo hace una referencia exclusiva a la cláusula que acabamos de referir en el párrafo anterior, cambio consistente en que el maestro Nunyes se comprometía a que todos los elementos que se hubiesen de dorar en dicho retablo, a excepción de los planos, se encomendaría esta tarea al maestro pintor Gabriel Alemany y abonándole lo que fuese razonable por aquellos trabajos y en la cuantía suficiente para sufragar el importe de los materiales que hubiese de menester y el de los jornales que fuesen invertidos en aquella delicada labor.

Como consecuencia de que Nunyes y Alemany no llegaron a ponerse de acuerdo respecto al precio de lo anteriormente consignado, el pintor portugués hubo de solicitar de Requesens el que fuese relevado del cumplimiento del pacto convenido, en todo aquello concerniente a la valoración del dorado que Gabriel Alemany debía ejecutar.

Para obviar aquel contratiempo, Nunyes se desentiende de aquel pacto y reduce el precio para atender tan sólo al abono de su exclusiva labor personal, el importe de materiales, jornales de ayudantes y demás, a la suma de 172 libras y 8 sueldos en vez de las 302 libras y 8 sueldos que era la cifra total pactada y fijada en el primitivo contrato.

En cuanto a los demás pactos convenidos en aquella escritura contractual quedaban subsistentes con toda su fuerza y valor, como así lo declaran expresamente ambas partes contratantes.

Creemos conveniente poner de manifiesto la personalidad artística de Gabriel Alemany, patentizada por una variedad de obras pictóricas que en general eran de menor cuantía (175), no obstante pertenecer a una dinastía de maestros pintores que ostentaban este mismo apellido, algunos de los cuales se distinguieron sobremanera (176), y de un modo especial

(175) De parte de ellas ya hemos hecho mención en el transcurso de este estudio y de un modo especial de aquellas que ejecutó por encargo de la Diputación del General de Cataluña, algunas de las cuales fueron visuradas por Pedro Nunyes.

(176) GABRIEL ALEMANY. En 1490 contrató la pintura de un retablo con el párroco y obreros de la iglesia de San Miguel, de Barcelona (AHPB. Bartolomé Requesens leg. 10, man. 31, años 1490-91: 13-8-1490). Una carta de pago firmada por

Gabriel Alemany, a favor de Esteban Malet, notario real y ciudadano de Barcelona, como heredero universal del doctor en Derechos, Francisco Malet, regente de la Real Cancillería, de un importe de 15 libras y 10 sueldos de moneda barcelonesa, por razón de la venta de un Crucifijo que el propio Alemany colocó en la capilla de las Once Mil Vírgenes, de la catedral de Barcelona — "*cuiusdam Crucifixi fustei et de pini*". De la citada suma fueron libradas a Pedro Rosell, "*batitor folei auri et argenti*", 5 libras y 10 sueldos que Alemany, por su propia voluntad, indicaba fuese entregada al Colegio de Pintores de nuestra ciudad (AHPB. Galcerán Balaguer, caja 4, man. 29, año 1490: 27-10-1490). Con los obreros de la parroquia de San Julián, de Argentona, contrató la confección de "*quibusdam vaxillis sive gafanons*", cuyo encargo cumplimentó a deducir de la carta de pago que otorgó más tarde (AHPB. Galcerán Balaguer, caja 8, man. 50, contr., año 1500: 1 y 19-4-1500). Actuó como testigo de la anterior escritura "*Petrus Ripa, pictor habitator Barchinone*". Del año 1500 sabemos cobró una cantidad a cuenta de la pintura de las puertas y dos "*targes*" del órgano, de la iglesia del Pino, de Barcelona (AHPB. Antonio Palomeras, leg. 6, man. 1500: 18-4-1500). Su especialidad como pintor de banderas representando en ellas símbolos heráldicos, nos lo comprueba el siguiente encargo del doncel de Barcelona Jaume Miró: "*Hun talamar qui tirave de cayguda quinze palms è catorze de larch. Bandera de cort de dotze pams, e .XI. d ample, total d armes: un paves, e tot ab lo camp d or feye las armas de Vilanova, qui son una via de carmini feta segons la mostra tenim una, lo paves la via anbotida. Mes hun standart pintat de collors vert clar e scur; per divissa un sperver posat a hun tronch ab hun pardal a la ma ab lo mot "retim", e huna cota d armes, Sanct Jacme al astandart e las cora d armes ab e he salada, e pennatxors, e spasa daurada ab sperons e tot aço ab ses flocadures he cordons e astors*" (AHPB. Bartolomé Torrent, leg. 13, man. com., años 1504: 18-9-1504). En 1498, firmó una carta de pago a favor de fray Jaume Torrelles, conventual del monasterio de "*Domus Dei*" de la Orden de San Agustín, relativa a 60 libras barcelonesas, importe de insignias, banderas y paveses para la sepultura del noble Rodrigo de Bobadilla, señor del Castillo y villa de Concabella, del veguerío de Cervera — "*pro precio insigniarum tan, videlicet, vexilla, scuti, pavesine cotoy res flocadura*" (AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 2, man. 7, contr. com., años 1497-98: 2-3-1498). También se constata confeccionó banderas, estandartes y otras cosas necesarias para la sepultura del ciudadano barcelonés Joan Pere de Vilademany y de Blanes por encargo de su viuda Violant Joana — "*pro banderiis, standart et cotarum et aliarum rerum necessarium tum auri, argenti, cirici et flocadurarum*". Para dicha labor percibió la suma de 48 libras barcelonesas (AHPB. Miguel Fortuny, leg. 4, man. año 1499, f. 28: 20-9-1499). Con anterioridad Gabriel Alemany trabajó en la sacristía de la Seo de Barcelona (AHPB. Dalmacio Ginebret, leg. 4, man., años 1493-94: 14-4-1494).

En 1505, la obra de la Seo barcelonesa percibió de la testamentaria de Violant, viuda del pintor Gabriel Alemany, la suma de 3 sueldos (ACB. Obra, años 1505-7 f. 1: 13-10-1505. Nota inédita del Rvdo. José Mas). Otro pintor llamado Gabriel Alemany, en su testamento se declara como hijo de Tomás Alemany, pintor de Barcelona y de Joana, difuntos, el cual fué publicado en 30 de abril de 1511 a raíz de su muerte (AHPB. Juan Faner, leg. 4, man. testamentos, años 1456-1507: 25-4-1511). Su esposa se llamaba Celestina (ACA, MR. reg. 1443; 23-2-1497). Tuvo una hija llamada Elisabet, que casó con el mercader barcelonés Francisco Navarro (AHPB. Bartolomé Torrent, leg. 12, man. com., años 1499-1500; 7-11-1499). En 1497 Gabriel Alemany, contrajo matrimonio con Brígida Bertrán (J. Mas "*Notes sobre antichs pintors a Catalunya*" en "*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, de Barcelona*" 6 (1911-12), p. 259). Su hijo Gabriel Alemany, también pintor de profesión contrajo matrimonio con Eulalia Sala, según se constata en los correspondientes capítulos matrimoniales y en la carta de pago de dote (AHPB. Pablo Renard, leg. 4, man. 1540: 16 y 27-1-1540). Cfr. J. Mas "*Notes sobre antichs pintors a Catalunya*" en "*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, de Barcelona*" 6 (1911-12), p. 314). En 1530 sabemos contrató para aprendiz de pintor a Salvador Gavarró por el término de cinco años (AHPB. Juan Lorenzo Calça, leg. 1, man. 1530, 10-1-1530). Una escritura del año 1547 nos da noticia de Brígida, viuda del pintor Gabriel

Pere Alemany, que sobresalió como excelente pintor de retablos (177).

Alemany, de su hijo Gabriel, asimismo pintor, y de la esposa de éste llamada Eulalia. Como testigo firmó "Ioannes Toreno, pictor", habitante de Barcelona (AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 2, prot. 16, años 1547-48: leg. 9, man. contr., 1547: 12-7-1547). De entre los ascendientes de Gabriel Alemany, destacan las personalidades de los pintores Juan, Miguel y Tomás Alemany, de los cuales vamos a dar unas sucintas noticias.

JOAN ALEMANY. En 1410 contrató a su hija Eufрасina, de 7 años de edad, con María, viuda de Bernardo Mauri, a fin de que aquélla aprendiese a confeccionar el tejido fino o textura de velos (AHPB. Francisco Manresa, leg. 2, man. com. (1409-10: 1-4-1410). Asimismo se constata la existencia de este pintor en el año 1416 (AHPB. Bernardo Pi, leg. 2, man. com., año 1416: 21-11-1416) y que su esposa ostentaba el nombre de Joana (AHPB. Bernardo Pi, leg. man. com., año 1422: 20-3-1422; man. com., 1435-36: 28-7-1435).

MIQUEL ALEMANY. Pintó un retablo para la capilla de Jesucristo y de San Antonio del monasterio para la Cofradía de San Antonio de los Pelaires de Barcelona, según consta en una sentencia arbitral, cuya obra había entallado el maestro Miquel Lluch. (AHPB. Caja III, 15-3-1493).

TOMÁS ALEMANY. Se hace mención de este artista en un documento del año 1439 (AHPB. Marcos Canyís, leg. 3, man. 1433-40: 22-6-1439). En 1446 vendió un esclavo de 16 años de edad, llamado Jordi de "genere tartorum". (AHPB. Francisco Matella, man. 1440-1446: 4-2-1446), así como percibió la suma de 77 sueldos de moneda barcelonesa de terno de manos del administrador de la Cofradía de la casa del señor rey "et seu Concepcionis Beatisime Marie", aunque se omite en la carta de pago el porqué de la entrega de aquella suma, que debemos suponer sería en abono de alguna obra pictórica de tipo menor (AHPB. Francisco Matella, libr. com. 1, años 1440-46: 4-2-1446). Carreras Candi refiere que Gabriel Alemany, nieto de Tomás Alemany, ostentaba el título del oficio de "tiragats" de la ciudad, el cual se consideraba como un privilegio de familia de pintores barceloneses (F. Carreras Candi. "Geografía General de Catalunya, Ciutat de Barcelona", p. 384).

(177) PERE ALEMANY. Pintó el retablo para la iglesia parroquial de Santa Engracia, de Moncada, según lo atestigua una carta de pago firmada por su viuda Oliva (AHPB. Bartolomé Torrent, leg. 9, man. com. 1516: 8-8-1516). En colaboración con Rafel Vergós, pintó el retablo de la Virgen de la iglesia parroquial de Teyá, previa la firma del correspondiente contrato (AHPB. Marcos Busquets, man. 1496-97: 10-2-1497), como además nos lo certifica una carta de pago (AHPB. Marcos Busquets, leg. 5, man. 1497: 4-9-1497). Ambos artistas, Rafel Vergós y Pere Alemany, contrataron con Bernardo Roger, baile de Calella del término de Montpalau, la pintura de un retablo bajo la invocación de San Miguel (AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 2, man. c, contr. com. 1497-98: 15-2-1498). La efectividad de aquella obra nos la constata una carta de pago (AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 3, man. 9, contr., años 1499-1500, abril 1499). Sanpere y Miquel nos da noticia de estos retablos y de sus autores, omitiendo dar ninguna referencia documental. Indica, además, que ambos artistas pintaron el retablo de la Virgen María, de la capilla redonda de Vich (Sanpere y Miquel "Los Cuatrocentistas Catalanes", II Barcelona 1906, pp. 208-210, 212). Estos dos mismos artistas pintaron también en colaboración, en el año 1498, las puertas de los órganos de Santa María del Mar, de Barcelona (Antonio Aymar Puig "Órganos de la iglesia de Santa María del Mar, de Barcelona, en "El Correo Catalán": 31-12-1895), el retablo del altar mayor del monasterio de San Jerónimo, del Valle de Hebrón, como nos lo comprueban unas cartas de pago (AHPB. Narciso Gerardo Mir, man. 1496-97: 20-3-1497, man. 1499-1500, abril 1499). Pere Alemany y Coloma, viuda del pintor barcelonés Francesc Mestre, practicaron una liquidación de cuentas, según consta en una escritura pública, en la que actuó como testigo Joan Monleo, pintor y ciudadano de Barcelona. Seguidamente de la firma del documento anterior, ambos contratantes firmaron otro, en virtud del cual la mencionada viuda arrendaba por

Prosiguiendo el comentario y reseña de las notas relativas al retablo de Jaime de Requesens, diremos que dos documentos posteriormente calendados más arriba referidos, son algo más explícitos que aquel para que podamos aclarar y certificar la intervención de Gabriel Alemany en su calidad de dorador del retablo citado. El primero es una escritura de convenio, que como en otros casos tan sólo se inserta, en el protocolo notarial, el encabezamiento del documento, sin que podamos enterarnos de los pactos y condiciones que se establecen en el contrato (178). El segundo documento, no tan conciso como el anterior, nos lo aclara en parte. Se trata de una carta de pago que Gabriel Ale-

el término de un año, a partir del 23 de agosto de 1501 al citado Pere Alemany, las casas con dos portales y "portalet" situadas en la calle de Durfort, de la ciudad de los condes, fijándose como alquiler, la suma de 6 libras y 13 sueldos (AHPB. Pedro Triter, leg. 14, man. 1502: 8-3-1502). Debemos advertir que en 1494, Francesc Mestre percibió de Fray Jaume Vidal, prior del mencionado monasterio de San Jerónimo, del Valle de Hebrón, la suma de 33 libras barcelonesas, tanto por el importe del oro, como por el trabajo de pintar y dorar las puertas del retablo para la iglesia del referido convento (AHPB. Pedro Triter, leg. 6, man. 1494: 23-9-1494) y que anteriormente contrató la pintura no sólo de las susodichas puertas, sino que también del bancal del retablo del altar mayor de aquella propia iglesia — "super pictura facienda per dictum Franciscum Mestre in portis in banchali retrotabuli altaris maioris ecclesie dicte monasterii" — (AHPB. Pedro Triter, leg. 6, man. 1493-94: 2-1-1494).

Posteriormente, Francesc Mestre y Pere Alemany, pintores de Barcelona, contrataron con el prior del monasterio del Valle de Hebrón la pintura del retablo de San Jerónimo para la iglesia del mencionado cenobio (AHPB. Narciso Gerardo Gili, leg. 4, man. 1495-96: 6-9-1495), cuyo bancal había sido pintado por Francesc Mestre como ya hemos indicado. Estos antecedentes justifican plenamente la liquidación de cuentas más arriba mencionada y que practicaron la viuda Mestre y el pintor Pere Alemany, así como la firma del arrendamiento de la casa propia del marido de aquella, en la cual estaría tal vez instalado el taller donde se pintaba el retablo contratado para el monasterio del Valle de Hebrón. El alquiler de la casa se limitaba a un año, tal vez el tiempo necesario para que Alemany terminase la pintura de aquella obra que éste comenzó en colaboración con Francesc Mestre, aunque esta hipótesis no es verosímil, ya que más tarde sabemos que Rafel Vergós, colaboró en aquella propia obra con Pere Alemany, como antes ya hemos referido. En 1500, junto con el pintor Bartomeu Pons, les fueron abonados sus trabajos "por rescanyar y tirar de tinta una mostra per la potencia del cor a la part dreta de la cadira bisbal", de la Seo de Barcelona (J. Mas. "Notes sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona" 6 (1911-12), p. 260). En el año 1502 contrajo matrimonio con Oliva, viuda de N. Ricart. Asimismo podemos referir que pintó una imagen de Santa Eulalia sobre tela blanca para el servicio de nuestro templo catedralicio (J. Mas "Notes sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona" 6 (1911-12), p. 308).

(178) "Die Iovis .XVII. mensis septembris anno millesimo .M.XX.VIII. Instrumentum capitulorum factorum et firmatorum per et inter nobilem dominum Iacobum de Requesens, Barcinone populatum, ex una, et dominam Brigidam, qui fuit uxor Gabrielis Alamany, pictoris, civis Barcinone, et Gabrielem Alamany, pictorem et Annam, dictorum coniugum filios, partibus ex alia. Sunt in cedula.

Testes ibidem" (AHPB. Juan Lunes, leg. 2, man. 1528).

many, junto con su madre Brígida, viuda de Gabriel, y Anna, esposa del primero, otorgaron a favor de Jaime de Requesens, certificando haber recibido la suma de 43 libras, 6 sueldos y 8 dineros barceloneses, importe de la tercera parte de las 130 libras de aquella misma moneda, que era el precio convenido y ajustado entre el referido noble y los citados percibientes (179).

Nueve días más tarde de la firma de los dos documentos últimamente referidos, la propia viuda Alemany, junto con su nuera Anna, firmaron otra carta de pago relativa a una suma que era equivalente a la anteriormente percibida, importe de la tercera parte del precio total convenido. Sigue luego otra carta de pago firmada solamente por Gabriel Alemany, y del mismo importe. Creemos poder afirmar se trataría del abono del segundo plazo convenido. Firman como testigos de este último documento los pintores barceloneses Nicolau Sans y Miquel Garriga (180).

Siguiendo el orden cronológico, hemos de dar noticia de otra

(179) "Nos Brígida que fui uxor Gabrielis Alamany, quondam pictoris, civis Barcinone, Gabriel Alamany, pictor civis dicte civitati, et Anna dictorum coniugum filii, confitemus et recognoscimus vobis nobili domno Iacobo de Requesens, Barcinone populato, quod dedistis et solvistis seu verius de nostri omniam voluntatem dici et scribi fecistis mihi dicto Gabrielo Alamany in tabula cambii sive depositorum civitatis Barcinone, quadraginta tres libras, sex solidos et octo denarios barcinonenses que sunt tercia pars illarum centum triginta librarum dicte monete, quas vos dictus nobilis dominus Iacobus de Requesens nobis dare et solvere debetis causis et rationibus contentis in quodam instrumento capitulorum facti et infirmato inter vos, ex una, et nos partibus, ex alia, in posse Ioannis Lunes, notarii infrascripti, die presenti et infrascripta. Et ideo renunciantes, etc.

Testes: Franciscus Rollan et Raymundos Rafel, sartores, cives Barcinone" (AHPB. Juan Lunes, leg. 2, man. 1528: 17-9-1528).

(180) "Die sabbati .XXVI. mensis septembris anno a Nativitate Domini .M.D.XX.VIII. Nos Brígida que fui uxor Gabrielis Alamany, quondam pictoris, civis Barcinone et Anna, dictorum coniugum filia, confitemus et recognoscimus vobis nobili domno Iacobo de Requesens, Barcinone populato, quod dedistis et solvistis quarum de nostris ambarum voluntate tradidistis Gabrieli Alamany, pictori, filio mei dicte Brígide et fratre mei dicte Anne, quadraginta tres libras, sex solidos et octo denarios barcinonenses, que sunt tercia pars illarum centum triginta libras dicte monete quas vos dictus nobilis nobis et dicto Gabrieli Alamany dare et solvere debetis causis et rationibus contentis in quibusdam capitulis de quibus... fuit instrumentum penes Ioannem Lunes, notarium infrascriptum, decima septima die mensis septembris presentis et infrascripti. Et ideo renunciantes, etc., volumus tamen quod sub huiusmodi... alia apocha per nos firmata dicta .XVII. die presentis mensis, cum qua... dictam quantitatem recepisse in tabula cambi.

Testes Nicholaus Sans et Michael Garriga, pictores, cives Barchinone.

Item cum alio instrumento dictus Gabriel Alamany, firmavit apocham dicto nobili domno Iacobo de Requesens de dictas quadraginta tribus libris, sex solidis et octo denariis habitis numerando in pecuniam.

Testes infrascriptum.

Testes: Ioannes Forner, familiaris dicti nobilis, et Michael, scriptor Barcinone" (AHPB. Juan Lunes, leg. 2, man. 1528).

escritura otorgada ante notario el día 8 de octubre de aquel mismo año, en virtud de la cual el pintor Pedro Nunyes reconoce a Jaime de Requesens haber percibido la suma de 57 libras, 9 sueldos y 4 dineros barceloneses, importe de la tercera parte de la suma de 172 libras y 2 sueldos que el mencionado noble se obligó a pagar en virtud del contrato firmado entre ambas partes con fecha de 7 de junio anterior y de la escritura adicional de modificación de pacto introducida con fecha de 29 del mes de agosto de aquel propio año (doc. XII). Este pago es de creer se refiere a la primera cantidad percibida por Nunyes, de los tres plazos estipulados en el contrato. La segunda entrega viene señalada con fecha 8 de enero de 1529, y corresponde a una suma idéntica de la anteriormente percibida (doc. XIII).

En cuanto a la tercera entrega correspondiente al finiquito de cuentas y cancelación del contrato, la atestigua otra carta de pago otorgada por Pedro Nunyes a favor de Jaime de Requesens, con fecha 26 de marzo de 1530, en virtud de la cual el referido pintor portugués confiesa y reconoce haber recibido del mencionado noble la suma de 172 libras y 8 sueldos barceloneses correspondiente al importe del precio fijado para la pintura del retablo de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, de nuestra ciudad condal (doc. XV).

Hasta aquí las noticias documentales relacionadas con este retablo que pueden contribuir a valorizarlo en parte, ya que aun hoy día se conserva en la propia capilla en que aquel estuvo destinado. Es lamentable que la falta del contrato original para la pintura del mismo, no permita compararlo tal como hoy se nos muestra y en el cual observamos que la imagen de san Félix está representada en el bancal, en medio de dos figuras de santos, y, por lo tanto, no aparece en lugar preeminente del retablo según la condición previa dictada por los consellers barceloneses a raíz de solicitarse la correspondiente licencia para instalar aquella obra de arte que más tarde acreditaría a uno de los pintores relativamente poco conocidos y estudiados.



Retablo de J. J. de Requesens en San Justo. San Pablo

Descripción del retablo

Las bellas pinturas de Pedro Nunyes que se exhiben en el retablo instalado en el altar de San Félix, de la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor, de nuestra ciudad, y que dicho sea de paso, fueron recientemente restauradas, al parecer, por manos inexpertas (181) bien merecen dediquemos nuestra atención en describirlas tal como se nos muestran en la actualidad.

El retablo propiamente dicho se compone de tres partes, una central y dos laterales. En cuanto a la primera, se halla formada por dos tablas de gran tamaño y que se consideran como pinturas principales. Por lo que se refiere a las dos otras series, vemos se hallan agrupadas cada una de éstas de tres en tres tablas, formando así un grupo triple para la parte del Evangelio y otro también triple para la de la Epístola.

La arquitectura del retablo es de estilo gótico decadente y los diversos elementos decorativos que lo componen se hallan en buen estado de conservación. Lo complementa el bancal compuesto de una sola tabla en forma apaisada que conceptuamos sufrió alguna reforma en la oportunidad de colocar el Santo Sepulcro, aunque debemos hacer constar que por el examen del acta de la visita pastoral practicada en aquel templo en el año 1549, vemos cómo claramente se constata la existencia de un bancal más completo, como luego indicaremos.

Encima de la mesa del altar y debajo de la peana, se exhibe una vitrina con la figura yacente de Jesús, pieza escultórica de factura más moderna y que representa un aditamento del citado altar. La presencia de aquella venerada imagen origina que a esta capilla se le dé el nombre de Santo Sepulcro.

Vamos a describir el retablo, comenzando por el grupo lateral correspondiente a la parte del Evangelio, dando a cada una de las tablas una cifra que corresponda a las que aparecen indicadas en el adjunto croquis, y que como podemos comprobar, corresponden a un orden cíclico de escenas sobre la vida de Jesús. Comienza en la tabla número I, con la historia de la Encarnación del Verbo Divino, previamente anunciada por el Ángel;

(181) F. P. Verrié y J. Ainaud. "Una "nueva" obra de Huguet: El retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio." En "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. I, 2 (1942), p. 12.



P. Fou - 44

Esquema del retablo de la Capilla de San Félix
en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona

en el cuadro número II, la escena del Nacimiento del Niño Dios, en Belén, y en el compartimiento número III, la Adoración de los Reyes Magos al Divino Infante.

Pasando ahora a describir la otra agrupación lateral de pinturas sobre tabla correspondiente a la parte de la Epístola, notamos el desarrollo de otro ciclo de escenas pictóricas relativas a la Pasión, Muerte y Resurrección gloriosa de Jesús. En el compartimiento señalado con el número IV, se halla la representación plástica del Calvario, mientras que en la tabla número V se nos muestra el acto de la colocación del glorioso Cuerpo de Jesús en el Sepulcro. En cuanto al número VI, observamos cómo se halla brillantemente representada la escena de la Resurrección gloriosa de Cristo.

En el departamento central del retablo, compuesto como ya hemos dicho de dos tablas de mayores dimensiones que las de los compartimientos laterales, se desarrolló ampliamente el ingenio del artista en forma brillante y de un palpitante realismo. Los temas desarrollados sobre aquellas dos tablas, por lo que corresponde a la distinguida con el número VII del croquis representa la escena de la Lanzada con que Longinos, montado sobre un caballo blanco, traspasó el Corazón Sagrado de Jesús, mientras que la otra tabla indicada con el número VIII representa la escena vulgarmente conocida con el nombre de "La Piedad", mostrándonos el Cuerpo de Jesús depositado en los brazos de su Santísima Madre, la Virgen María.

En el bancal, compuesto de una sola pieza, aparecen las efigies de tres santos, entre las cuales identificamos la de un diácono, que hemos de suponer corresponde a la de san Félix, patrón del altar, la de santa Catalina y la de san Zacarías.

En cambio en la antigua peana, se mostraban las imágenes pintadas de san Jaime y la de san Juan Bautista, tal vez pintadas sobre dos tablas colocadas a ambos extremos del bancal, y modernamente substituídas por unos plafones arquitectónicos.

Siguiendo el gusto de la época, como en el retablo de San Hipólito y el de Capella, son visibles dos puertas laterales en la parte baja del retablo y a ambos lados de la mesa del altar, con las figuras de san Pedro y de san Pablo pintadas sobre tabla, la primera encima de la superficie de la puerta del lado del Evangelio y la otra en la de la Epístola.

A la amabilidad y deferencia de los señores J. Ainaud y F. P. Verrié debemos la nota documental relativa a este bello retablo, entrecasada del inventario que se formó en el año 1549, a raíz de la visita pastoral practicada en el mencionado templo de los Santos Justo y Pastor.

En la referida descripción se hace destacar en primer término la belleza de la obra. Luego se refiere que en la tabla central estaba pintada la imagen de la Piedad, y en las partes laterales algunos de los Gozos de la Virgen María y algunas de las escenas de la Pasión de Jesucristo. Por lo que corresponde al bancal, se indica que contaba con cinco imágenes, o sean las de san Jaime, santa Catalina y las de los santos Félix, Zacarías y Juan Bautista. Finalmente en las dos puertas laterales se hallaban pintadas las imágenes de los santos Pedro y Pablo — “Retabulum depictum valde pulcrum, in cuius medio est depicta ymago Pietatis, et in lateribus dicti retabulo sunt depicte aliqua gaudia Virginis Marie, et eciam sunt depicte alie ystorie Passionis Christi. Et in banchabi dicti retabuli sunt depicte ymagine Sancti Iacobi, Sancte Catharine, Sancti Felicis, Zacharie et Sancti Ioannnis Baptiste. Et in ianuis dicti retabuli sunt depicte ymagines Sanctorum Petri et Pauli.” (182)

Así podemos comprobar cómo la mencionada relación antigua descriptiva de las citadas pinturas sobre tablas, coincide tal como están actualmente en el altar de san Félix de aquel templo parroquial, hecha excepción del bancal, que, como ya hemos dicho, se redujeron sus dimensiones.

Es lamentable el no poder comparar las pinturas que acabamos de describir en todas y cada una de las variadas escenas como actualmente se hallan representadas, con aquellas que vendrían indicadas en el contrato firmado por Nunyes, para que así hubiéramos podido certificar plenamente sobre la paternidad de aquella obra.

RETABLO DE SANTA MAGDALENA

Es otra de las obras debidas al pincel del pintor portugués Pedro Nunyes. Esta afirmación aparece autorizada por el con-

(182) Archivo Diocesano de Barcelona. Visita Pastoral de la iglesia los Santos Justo y Pastor, de Barcelona, año 1549.

trato que los obreros y jurados de la parroquia de Santa Magdalena, de Esplugas, el día 10 de marzo de 1532, firmaron simultáneamente con el citado artista (183).

Este documento es poco explícito para que podamos dar noticias sobre la forma del retablo, iconografía, condiciones económicas, plazo de ejecución de la obra y demás detalles y características acostumbradas en esta clase de escrituras.

Lo que sí podemos acreditar es que la pintura de este retablo de Santa Magdalena tuvo plena efectividad, ya que dos años más tarde, por una carta de pago firmada por Nunyes, nos enteramos que éste recibió de los jurados de aquella parroquia la suma de 50 libras barcelonesas, a cuenta de las 150 libras de aquella misma moneda, precio convenido para la pintura del retablo bajo la invocación de aquella santa (doc. XVI).

No podemos indicar cuál era el plazo que se le abonó, pero debemos creer que se trataría del pago del primero o del segundo, ya que deducimos que la cantidad percibida corresponde a una tercera parte del precio ajustado. Pero nos inclinamos a creer sería en concepto de abono del segundo plazo, si consideramos que la costumbre más generalmente establecida era la de hacer una primera entrega en el acto de la firma del contrato. Por otra parte, hemos de suponer que no se trataría de la tercera y última entrega, ya que, de ser así, constaría en la memorada carta de pago que la cantidad percibida sería en concepto de saldo o finiquito de cuentas.

RETABLO DE MATARÓ

La primera noticia relativa a este retablo la entresacamos de la escritura de sociedad que concertaron Nicolau de Credensa, Enrique Fernandes y Pedro Nunyes. En este documento, fechado el día 7 de octubre de 1532, se hace mención expresa del retablo de la villa de Mataró, el cual según se indica, estaba parcialmente

(183) "Die veneris primo mensis marcii ano predicto [1532]. Capitulacio facta et firmata per et inter operarios et iuratos parrochie Sancte Magdalenes de Speluncis, ex una, et magistrum Petrum Nunyes, pictorem, civem Barchinone, ex altera partibus, de et super pictura fienda per dictum Nunyes in retabulo dicte parrochie. Est largo in cedula.

Testes in cedula (AHPB. Rafael Puig, Borrador de manual año 1532.

pintado, se convenía el acabado del mismo con la colaboración de los artistas asociados (doc. XVI).

Posteriormente, con motivo de la pintura del retablo de San Ginés, que ya hemos historiado, observamos cómo en una carta de pago firmada por Pedro Nunyes, éste declara su calidad de ciudadano de Barcelona, pero residente en Mataró — “mestre pintor Pere Nunyes, portuguesio, ciutada de Barcelona y ara habitant a Mataro” (184) —, lo cual nos permite suponer que en aquel entonces tal vez se ocuparía en la terminación de aquella obra pictórica junto con su consocio Enrique Fernandes, en virtud de una de las cláusulas contractuales de la memorada escritura de constitución de sociedad en que se estipulaba que la parte de la pintura correspondiente a Nicolau de Credensa la ejecutarían los dos otros compañeros Nunyes y Fernandes.

Una carta de pago otorgada por Pedro Nunyes en el año 1537, nos indica que éste percibió del clavario de las obras de la iglesia de la villa de Mataró, la cantidad de 78 libras, 13 sueldos y 8 dineros barceloneses a cuenta de una mayor suma a él debida por la pintura del retablo mayor de aquel templo parroquial dedicado a la Virgen María (doc. XXIII). Este documento, además de precisar cuál era la obra pintada por Nunyes, deducimos de que éste, personalmente, cuidaría de la misma, debido a que en aquella escritura no se hace mención de los consocios Credensa y Fernandes, no obstante lo preceptuado en el contrato de sociedad firmado en 1532 entre aquellos tres artistas.

RETABLO DE SAN MIGUEL DE LOS CARNICEROS

Se trata de una obra ejecutada por los dos artistas pintores y consocios Nunyes y Fernandes en cumplimiento del encargo expreso que les hicieron los prohombres de la Cofradía de San Miguel de los Carniceros de Barcelona para ornamentar la capilla propia de aquella piadosa Asociación y que estaba erigida, en honor de su santo patrono, dentro del ámbito del monasterio de Santa María del Carmelo de nuestra ciudad condal. La obra

(184) Archivo Parroquial de San Ginés de Vilasar, man. 1534-37, fol. 124.

de talla de este retablo (185) fué ejecutada por los escultores Joan de Tours y Martín Díez de Liatzasolo.

Aunque carecemos del contrato correspondiente a la mencionada pintura, que era costumbre ya establecida firmar antes de iniciarse las labores pictóricas, a pesar de esta deficiencia podemos dar los nombres y apellidos de los artistas pintores del retablo de San Miguel. Una carta de pago así nos lo notifica, y pudiendo constatar que Pedro Nunyes y Enrique Fernandes el día 11 de marzo de 1545 recibieron de las propias manos de Pedro Reverter, clavario de la citada Cofradía, la suma de doscientas ochenta y siete libras y diez sueldos barceloneses, en diferentes entregas. La cantidad percibida por aquellos dos artistas era a cuenta de las quinientas treinta libras de aquella misma moneda importe de la pintura contratada (doc. XXX).

Un año después de la firma de la carta de pago anteriormente señalada, otro documento similar (doc. XXXIII), firmado por Pedro Nunyes y la viuda de Enrique Fernandes, nos da a entender que muy posiblemente la muerte sorprendió a este último artista tal vez antes de dar fin a su obra. No nos ha sido posible dar con la fecha exacta de la defunción de Fernandes, y tan sólo aproximada, ya que consideramos debió acaecer entre los meses de junio y noviembre de 1546, ya que el día primero del referido mes de junio Enrique Fernandes firmó el correspondiente contrato para la pintura de las imágenes que decoraban la capilla del Santo Sepulcro de la iglesia parroquial de San Jaime de nuestra ciudad (doc. XXXII).

Por la carta de pago que firmaron conjuntamente Nunyes y la viuda Fernandes, nos enteramos recibieron del clavario del Gremio de Carniceros la suma de cuarenta y cinco libras de moneda barcelonesa a cuenta de mayor cantidad que la referida Cofradía adeudaba por la pintura del retablo recientemente pintado por Nunyes y Fernandes (doc. XXXIV).

(185) Entresacamos esta noticia de la concordia firmada por dos imagineros Joan de Tours y Martín Díez de Liatzasolo — “mestre Johan de Torras, ymaginario, ciutada de Barcelona” y “mestre Martín de Liatxasolo — ymaginaro”, en virtud de la cual ambos artistas se comprometen a repartirse por partes iguales, las 210 libras del precio contratado para la confección del retablo de los Carniceros de la iglesia del Carmen, de Barcelona, y aun de aquellas cantidades que percibiesen por la fábrica de una capilla en la iglesia del monasterio de Santa María de Jesús de aquella misma ciudad. (AHPB. Juan Saragossa, leg. 5, 14-3-1532.)

Posteriormente, el día 23 de marzo del mismo año 1547, Pedro Nunyes y la viuda de Fernandes fueron requeridos por parte de los prohombres de la Agrupación de Carniceros, según consta en una acta levantada al efecto (186). En ella los representantes de aquel Gremio hubieron de alegar que la obra ejecutada no se ajustaba a las condiciones requeridas, o sea que fuesen de buena calidad el oro, azur y demás colores empleados en la pintura del retablo, y que bajo tal concepto debía sujetarse aquella obra pictórica a la revisión de otros maestros pintores expertos en su arte. Las personas elegidas para dar cumplimiento a aquella comisión examinadora por compañerismo y supeditación rehusaban el cargo.

Por esta acta de requerimiento sabemos que Pedro Nunyes y la viuda Fernandes habitaban en una casa de la calle Baja de San Pedro de nuestra ciudad y que a las razones alegadas por aquel Gremio contestaron que aquéllas eran excusas para no pagar y burlar su justo crédito, añadiendo que se habían ofrecido y que se hallaban prestos para practicar la revisión o reconocimiento de su obra el maestro Pedro Serafí, Nicolau de Cre densa y el maestro Martín, imaginero — que debe ser Martín Díez de Liatzasolo —. Puiggari, al dar estas noticias, manifiesta que ignoraba cómo acabó esta cuestión (187).

En otra carta de pago a favor de los prohombres que en aquel entonces regían la Cofradía de San Miguel de los Carniceros vemos cómo Nunyes y la viuda Fernandes acreditan haber recibido la suma de cincuenta y cinco libras y seis sueldos barceloneses a cuenta de las quinientas treinta libras de la misma moneda, cantidad adeudada por los prohombres citados por la pintura de aquel retablo (doc. XXXIV), y de todo ello deducimos cómo los artistas pintores percibieron una cantidad superior a la

(186) "Die mercurii .XXIII^o dictorum mensis et anno [marzo 1547]. Instrumentum requisiciones oblatis et presentatis per proceres Confratrie Sancti Michaelis Carnisseriorum Barchinone, Petro Nunyez, pictori, civi Barchinone et domine vidue (uxor) que fuit uxor Anrici Ferrandis, quondam pictoris, civis dicte civitatis, intervenienti in hiis Ioannes Guasch, scriptore Iurato sub me Francisco Mulnell, notario publico Barchinone et dicte Confratrie scribe, etc.

Est in cohoptis presentis manualis. Testes ibidem. (AHPB. Francisco Mulnell, leg. 2, man. 5, contr., años 1546-47.

(187) José Puiggari. "Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento" en "Memorias de la Real Academia de Buenas Letras, de Barcelona" III (1880), p. 298.



Retablo del Hospital de San Severo. Conjunto



Retablo del Hospital de San Severo. Detalle del bancal
Traslación de las reliquias del santo a la Catedral de Barcelona en 1405

estipulada en el contrato, tal vez como resultado del reconocimiento y justiprecio que debieron practicar los antedichos técnicos visuradores juntamente con otros. De todo lo cual colegimos que las alegaciones de los prohombres del Gremio de Carniceros tal vez fueron un ardid para retardar el pago a los pintores firmantes del contrato, estratagema que redundaba en desprestigio de Nunyes y Fernandes; fracasada la cual, el dictamen emitido representaba indirectamente una vindicatoria a la labor desarrollada por los dos artistas portugueses.

RETABLO DE SAN ONOFRE

La confección de este retablo (188) fué encomendada al imaginero Joan de Torres o Tours, según nos lo acredita el correspondiente contrato firmado. Semanas más tarde Enrique Fernandes firmó unas capitulaciones en nombre propio sin hacer mención de su colaborador consocio, para la confección y pintura de un retablo dedicado a san Onofre, con destino a la capilla que el ciudadano barcelonés Francesc Thomas, mantero de profesión, mandó edificar en la iglesia del monasterio de San Agustín de nuestra ciudad (doc. XX).

En virtud de los pactos insertos en aquel contrato de fecha 27 de agosto de 1534, tenemos conocimiento de la forma y manera que se deseaba fuese construído el retablo proyectado, el cual se elaboraría a base de madera y estaría compuesto de tres planos o tablas con sus correspondientes pilares y "palamidores", cuyos elementos serían pintados y dorados.

El maestro Fernandes debía asimismo calafatear las tablas, dejándolas bien encoladas, barnizadas y "encanyamadas", tanto en su parte interior como exterior, a fin de evitar que en ningún tiempo aquéllas hiciesen movimiento. Cuidaría, además, aquel artista del enyesado de las referidas tablas, empleando para ello

(188) "Die Iovis. "VIIIº. mensis Iulii anno a Nativitate Domini M.D.XXX.III.

Instrumentum capitulacionis facte et firmate per et inter Ioannem de Torres, ymaginerium, civem Barchinone, ex una, et Franciscus Thomam, flassaderium, eciam civem Barchinone, partibus, ex altera.

Testes prout in cedula. (AHPB. Rafael Puig, caja n.º 2, borrador de manual, años 1534-35).

yeso fino, “guix prim”, dando todas aquellas manos que fuesen necesarias.

En el tablero central se pintaría la figura del bienaventurado san Onofre, colocada delante de un oratorio con un Crucifijo situado debajo de la espluga o cueva. Esta escena se complementaría con dos leones que harían compañía al santo con sus “lunyadons” y “cells”.

En otro plano o tabla del mencionado altar, en la parte derecha, o sea la del Evangelio, se plasmaría la imagen de san Francisco, representada de pie con el Crucifijo que le refleja e imprime las Sagradas Llagas. Completan la escena la figura de un compañero, en la cual además se mostraría un oratorio. En la tabla del lado izquierdo, o de la Epístola, la representación plástica pictórica de la historia de san Rafael y Tobías con un pez en la mano.

Continuando la relación de las escenas de que debería estar compuesto el retablo de San Onofre, hemos de indicar que en medio de los tableros de la parte alta se pintarían la imagen de Jesús Crucificado, las figuras de la Virgen, san Juan, Magdalena, las Marías, José de Arimatea y Nicodemus.

Por lo que respecta a la tabla de la derecha, o de la parte del Evangelio, se indica fuese pintada aquella escena en que el arcángel San Gabriel saluda a la Virgen María, mientras que en la tabla del lado izquierdo, o de la Epístola, se representaría el Misterio en que la Virgen María recibe la salutación del Espíritu Santo en forma de paloma.

Resumiendo lo que acabamos de referir, deducimos que el retablo de San Onofre estaría compuesto de dos tableros centrales y dos laterales, complementando con un bancal o peana, formado de tres compartimientos con sendas historias relativas a la vida de san Onofre, y precisamente aquellas que fuesen del mayor agrado de don Francesc Thomas, que sufragaba el importe de dichas pinturas, el cual se reservaba el derecho de elegir aquellas escenas pictóricas.

Condición indispensable era la de que fuesen dorados los pilares, cornisas, flores y otros elementos decorativos, y pintados de azur los “campers” de las rosas del friso y los fondos de los “palamidores”.

Por su parte Enrique Fernandes promete a Francesc Tho-

mas ejecutar la obra que se le encomendaba con toda perfección, empleando oro fino para los dorados, buenos colores al óleo para la pintura y aplicando azur fino en todas aquellas partes que fuese necesario, pintando los “campers y pasos” según lo requieran las historias que se debían representar.

Ambas partes contratantes convienen que una vez terminada la pintura y dorado del retablo contratado, éste sería visto, reconocido y juzgado antes de su traslado a la capilla a la cual iba destinado, eligiendo para ello dos personas expertas en el arte de la pintura, una por parte del mencionado Francesc Thomas y la otra por la del maestro Enrique Fernandes.

Si como resultado de la visura indicada se observase que el retablo recién terminado o alguna de sus piezas se considerase no estuviese bien acabada y con aquella perfección que era menester, entonces el referido maestro Enrique se obligaba a rehacer y reparar toda aquella parte que adoleciese de algún defecto, dejándola en forma que resultase a satisfacción de aquellas dos personas expertas especialmente elegidas para el caso.

Francesc Thomas conviene y promete a Enrique Fernandes que en concepto de pago del importe de aparejos, pintura, mano de obra, dorado del retablo, materiales empleados, oro, colores y demás cosas necesarias serían abonados inmediatamente después de que aquella obra fuese terminada y previamente examinada e instalada en la capilla, o sea en su correspondiente lugar de destino. La cantidad convenida para el pago por todos aquellos conceptos era de treinta libras barcelonesas, cuya entrega se haría sin ninguna dilación.

Como pacto final, ambas partes contratantes convienen en que el plazo fijado para la terminación completa de la obra pictórica proyectada hasta ser colocada en la mencionada capilla sería con anterioridad a la próxima fiesta de Pascua, que hemos de suponer corresponde a la de Resurrección, aunque el documento, poco explícito, no lo especifica.

Estas capitulaciones que acabamos de resumir son la única nota documental que nos ha llegado referente a este retablo. Es de suponer que el artista contratante debió cumplimentar el encargo que se le confiriera.

RETABLO DE SAN JAIME

La arquitectura de este retablo o, mejor dicho, la obra de talla del mismo fué encomendada a la habilidad del reputado maestro Martín Díez de Liatzasolo — “Martinus de Liatxosola, ymaginarius habitator Barchinone” —, como así nos lo acreditan tres cartas de pago firmadas por aquel artista a cuenta del precio total convenido para aquella obra, que se fijaba en quinientas libras (189), cifra que nos da idea de su importancia.

Por otra parte hemos de considerar que la pintura de este retablo es el resultado o fruto de la mutua colaboración establecida entre los maestros Pedro Nunyes y Enrique Fernandes en virtud del encargo que recibieron ambos artistas con miras a que fuese instalado en el altar mayor de la iglesia parroquial de San Jaime de nuestra ciudad. Así lo encontramos constatado en las capitulaciones firmadas el día 1 de abril de 1536 entre el magnífico Onofre de Gualbes, paborde de la Seo de Valencia, y demás obreros de la fábrica de aquel templo (190).

Hemos de lamentar que en el protocolo notarial tan sólo contenga el encabezamiento del contrato para la pintura del mencionado retablo, y que por falta de detalles nos veamos obligados a ser parcos en la exposición de noticias referentes a aquellas pinturas.

Podemos ofrecer más noticias de esta obra de arte, las cuales

(189) La primera carta de pago que nos es conocida hace referencia a la entrega de 19 libras barcelonesas a cuenta de las 200 libras correspondientes al segundo plazo, de aquellas 500 del precio total para la confección del retablo de madera — “teneor fabricare sive facere quoddam retrotabulum de fusta Sancti Iacobi Barchinone”. En cuanto a la segunda, consta que la cantidad percibida por Martín de “Liatxaso”, fué la de 24 libras barcelonesas correspondiente al tercer plazo — “tercii centenarii vel tercii solutionis” —. La tercera carta de pago se limitaba a la suma de 42 libras a cuenta del tercer plazo, y de las 500 del precio total del precio contratado para dicha obra, conforme al proyecto dibujado o pintado sobre papel — “prout est in quodam papirum depictum” —. (AHPB. Juan Saragossa, leg. 8, borr. man., año 1530: 24-3, 3-10. 1530: leg. 6 “primum manuale”, años 1530-31: 3-10-1530).

(190) “Die sabbati primo mensis aprilis anno predicto [1536].

Capitula facta, firmata et iurata per et inter reverendun et magnificos dominios Honofrium de Gualbes, prepositum valentinensis, et alios operarios fabrice ecclesie Sancti Iacobi Barchinone, ex una, et Petrum Nunyes et Henricum Fernández, pictores, ex altera partibus, super pictura retabuli dicte ecclesie prout in cedula.

Testes in cedula (“AHPB. Antonio Anglés, leg. 13, man. 43 y “vicesimum noum prothocollum”).

confirman que Nunyes fué el encargado de su ejecución, así como aquéllas nos certifican de la efectividad de aquel trabajo pictórico. Estas referencias las entresacamos de una carta de pago a cuenta de la pintura del retablo de San Jaime firmada por Nunyes a favor de los obreros del templo de San Jaime de esta ciudad. La primera cantidad que Pedro Nunyes declara haber recibido consta en la mencionada carta de pago de fecha 18 de septiembre de 1542, en la cual confiesa y reconoce haber recibido ciento setenta y dos libras y ocho sueldos de Barcelona a cuenta de las cuatrocientas libras de aquella misma moneda que se le prometieron pagar por la pintura del retablo mayor de aquella iglesia. En cuanto a la cantidad suplementaria de diez libras barcelonesas, según manifiesta Nunyes, le fué abonada como compensación del valor que correspondía al aditamento de un sobrebancal colocado en el mencionado retablo (doc. XXVII), que sin duda contribuiría a enriquecer y embellecer aún más la obra pictórica debida al pincel de Pedro Nunyes y el de su colaborador Enrique Fernandes.

Otra carta de pago fechada cuatro años después de la firma de la que acabamos de consignar, nos indica que la cantidad percibida por los dos artistas portugueses se limitaba a la suma de veintisiete libras barcelonesas, trece de las cuales, con el complemento de diez sueldos, eran a buena cuenta de las setecientas libras de la misma moneda a prorrata de las mil fijadas como el valor de dichas pinturas. En las setecientas libras indicadas quedaban incluídas aquellas cuarenta que el reverendo Onofre de Gualbes de Sans prometió pagar a los mencionados pintores.

Como podemos comprobar, la cifra de cuatrocientas libras señalada en la carta de pago del año 1542 como precio total de esta obra de arte no coincide con la de mil libras indicada en la carta de pago del año 1546 y que aparecen fijadas como importe total de las mencionadas pinturas. Hay que suponer que debió experimentarse alguna variación en las cláusulas del contrato que hacían referencia al precio estipulado y que tal vez serían para mejorar y enriquecer notablemente aquellas pinturas sobre tabla.

Después del otorgamiento de la escritura anterior, los obreros de la citada parroquia de San Jaime firmaron un documento en el cual hacen constar que como garantía del cumplimiento

del pago por parte de Onofre de Gualbes de las cuarenta libras más arribada referidas, dejan en prenda una lámpara de plata de unas diez libras de valor, avalando aquellos obreros la cantidad restante hasta completar las cuarenta libras citadas (doc. XXXI).

La liquidación de cuentas para el pago de la pintura contratada, como hemos podido comprobar, sufrió una gran demora, ignorando cuáles fueron sus causas.

Enrique Fernandes murió sin que se hubiese saldado la parte que a él le correspondía por la pintura del retablo dedicado al apóstol san Jaime. El importe del saldo de aquellas cuentas lo percibió su viuda Felipa en 1550, o sea cuatro años después del traspaso de su marido, en su calidad de tutora de los hijos comunes a ella y a su difunto esposo. La cantidad cobrada por aquella señora era a cuenta de las quinientas libras barcelonesas que se debían abonar a Fernandes en virtud de lo estipulado en el contrato — “*quas dicto viro meo solvere teneabimi*” — para la fábrica del retablo del altar mayor de San Jaime, o sea la mitad de aquel precio, mientras que la otra mitad correspondía a Pedro Nunyes — “*pro fabrica picture altaris omnium maximi dicte Sancti Iacobi quas que eidem contingebant pro medietate dicte fabrice cum altera medietas contingerit Petro Nunyes civi Barchinone*” — (191), confirmando así que el precio total convenido era el de mil libras.

RETABLO DE SAN LORENZO

Solamente dos documentos nos proporcionan noticias relativas a este retablo. El primero es una carta de pago fechada el 24 de marzo de 1528 que Enrique Fernandes — “*Enrique Ferrandis, pictor habitator Barcinone, oriundus regni Portugalie*” — firmó a favor del magnífico Berenguer de Foixá, doncel, y de los obreros de la iglesia de Massanet, de la diócesis gerundense. La cantidad que aquel artista certifica haber recibido era la de trece libras y cuatro sueldos de moneda barcelonesa a cuenta de los setenta ducados de oro por cuya suma Enrique Fernandes

(191) AHPB. Pablo Renard, leg. 9, “*prothocollum instrumentorum*”, año 1550: 14-3-1550.

se comprometió a pintar un retablo para dicha iglesia, mediante la firma de una escritura otorgada en poder del vicario de aquella parroquia en su calidad de notario. Al mismo tiempo Fernandes presenta como fiador o avalante suyo al pintor y ciudadano barcelonés Pere Pallargues (192).

En otro documento posteriormente calendado — del 27 de junio de 1529 — Enrique Fernandes ratifica el compromiso contraído de efectuar la pintura del citado retablo para la iglesia de San Lorenzo de Massanet, presentando ahora como fiador o avalante suyo, en substitución de Pere Pallargues, al maestro Pedro Nunyes, que hasta más tarde no sería su consocio, el cual aceptó aquella obligación dando como garantía sus bienes (doc. XIV)..

(192) "Ego Enricus Ferrandis, pictor, habitator Barcinone, oriundus regni Portugalie, confiteor et recognosco vobis magnifico Berengario de Foxa, domicello in vicariis Barcinone et Gerunde domiciliato, presenti (quod) et operariis ecclesie ville de Macianeto, diocesis gerundensis, quod dedistis et solvistis, quas vos dictus Berengarius de Foxa michi dedistis et solvistis et tradicistis in presencia testium infrascriptum, undecim ducatis auri, valentes .XIII. libras et .IIII. solidos monete barcinonensi in solutum prorata. lxx. ducatorum auri, pro quibus promisi vobis depingere quoddam retrotabulum in dicta ecclesia, prout in quadam instrumento de super confecto et receptoque et testificato in scribania seu notaria dicte ville (die) per vicarium ecclesie eiusdem die et anno in eodem instrumento contentis ad quod me refero lacius continendi. Et ideo, [etc.]. Renunciando, etc., facio (facio) vobis apocam, etc.... Et nichilominus, confiteor et promito vobis, quod si dictum retrotabulum non depingere ut tenere et in iudicio iustis. Confiteor et promito quod eosdem .XI. ducatos dabo, solvere et restituere vobis incontinenti, videlicet, postquam per vos seu vestris partes. V. solidos vel infrascripto fuero requisitus seu (!) alia sua (!), videlicet, dilacione et salarium procuratores iure Barcinone .IIII. solidos et extra eandem .X. solidos. Quod... restituere, et solvere, et dabo vobis missiones, et super quibus, etc.... Et ut diligencius... in fideiussorem, Petrum Pellargues, pictorem, civem dicte civitatis, qui mecum et sine me ad restitutionem dictorum .XI. ducatorum teneadi vobis ut vestris de... fideiussionis predictum. Confiteor et promito vobis quod cum dicto principali meo et sine eo tenebor vobis et vestris de predictus pro... sub pena. X. solidos ... tercium curie, etc. Qui pro his complendis... principalis... fideiussor... nostrum insolidum, etc. Renunciando beneficio novarum Constitutionum, etc. Renunciando foro nostro proprio, etc. Renunciando ego dictus fideiussor legi fideiussorum et ambo insimul cum principalis quem fideiussor. Renunciando omni alii iuris per et pro his facio et firmo scripturam sub pena tercii in libro terciorum curie honorabili vicarii Barcinone obligantes. Et pro inde nos dicti principales ut fideiussor personas et bona mea et utriusquem nostrum insolidum, etc. Iuramus, etc.

Testes: venerabile et religioso frater Gaspar Vilana, monachus monasterii Sancti Cucuphatis Vallensis, ordinis Sancti Benedicti diocesis, Petrus Marles, sutor et Ioannes Ledo, scriptor Barcinone. (AHPB. Pedro Celitons, leg. 3, "manualium contractuum", 1527-1528: 24-3-1528).

RETABLO DE SAN MIGUEL DE CARDONA

Pocos detalles podemos referir relativos a estas pinturas, ya que tan solamente poseemos un documento, y aun poco explícito, que nos da noticia de este retablo dedicado al Arcángel Miguel, instalado en el altar mayor de la iglesia titular de aquel santo de la villa de Cardona.

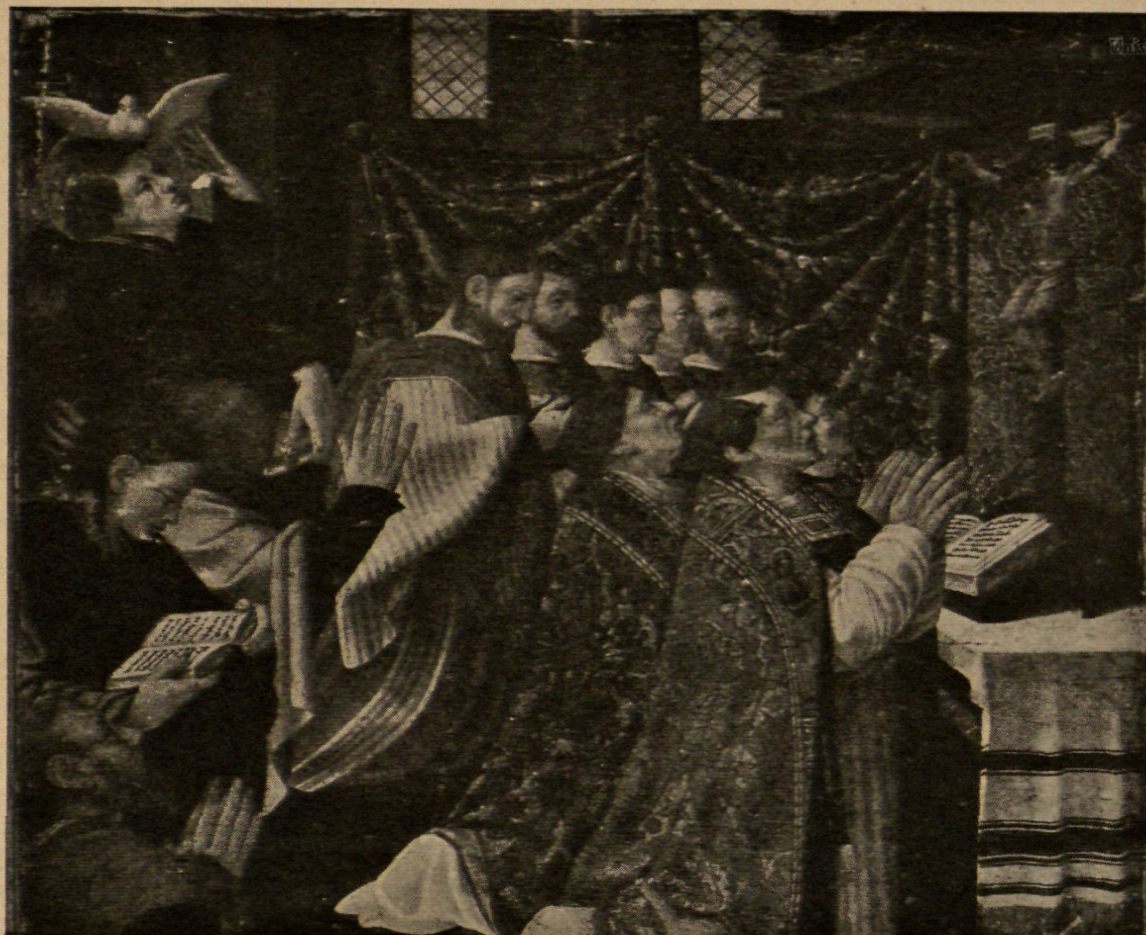
Se trata de una época o escritura de carta de pago, por la cual se atestigua que la pintura del citado retablo fué encomendada al pintor barcelonés "Henricum Ferrando", cuyos nombre y apellido, tal como se hallan transcritos en aquel documento, los conceptuamos como una variante de grafía del nombre de pila y del de gentilicio del pintor portugués Enrique Fernandes. Consta además en aquel recibo que el artista contratante acredita haber recibido la suma de 25 libras barcelonesas a cuenta de las 400 libras de aquella misma moneda, importe del precio convenido para la total ejecución de aquel conjunto de pinturas sobre tabla que formarían el retablo contratado con la universidad o común de aquella villa (doc. XXII).

RETABLO DE SAN RAFAEL

Otra obra salida del taller de Pedro Nunyes es el retablo que hemos convenido en llamar de San Rafael y que iba destinado a la capilla de la torre del ciudadano barcelonés Francesc Badía, que antes poseía Francesc Oliver de Cassoles.

Por el contrato, otorgado en 29 de abril de 1538, sabemos que la confección de este retablo fué encomendada al carpintero o tallista de nuestra ciudad Joan Romeu. El material a emplear se condicionaba fuese la madera de "alber" y para los planos y obra de talla se emplearía la de pino. La forma y dimensiones del nuevo retablo serían semejantes a aquél instalado en la capilla de la Virgen de la Piedad (doc. XXIV), sin que podamos colegir de qué altar se trataría.

Poco tiempo después de la firma de la escritura que acabamos de reseñar fué otorgada otra, figurando como contratantes de



Retablo del Hospital de San Severo
Misa de Espíritu Santo para la elección de obispo de Barcelona



Retablo del Hospital de San Severo
San Severo aparece milagrosamente al rey Martín el Humano

la misma, además del mencionado Badía, Pere Antonio de Rocacrespa, ambos caballeros y vecinos de nuestra ciudad. En virtud del referido documento, éstos acordaron con Pedro Nunyes la pintura de un retablo, el cual se compondría de seis tablas y en cada una de ellas se representarían las siguientes escenas: En la del centro se pintaría la imagen del arcángel san Rafael conduciendo a Tobías por la mano. En la tabla colocada encima de la anterior, la Trinidad. En los cuatro cuadros restantes se plasmarían cuatro historias correspondientes a los Gozos de la Virgen María. Así en la primera se ilustra con la escena de la Salutación a Nuestra Señora, con el ángel que lleva la santa embajada; en la segunda, con la historia de la Visita de la Gloriosa Virgen María a su prima santa Isabel; en la tercera, con la representación plástica de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, y, por fin, en la cuarta, la Adoración de los Reyes al Niño Dios.

En el bancal se comprometía el maestro Nunyes a pintar la escena de la Piedad en la tabla del centro, en las cuatro "casas" o tablas las historias que se le indican, y asimismo se obligaba a dorar con oro fino de ducado toda la obra de talla del retablo, dorando también las pulseras de aquél, y encima del oro aplicaría unos follajes en relieve o esgrafiados, "gratats", sobre un fondo de azur. El resto de la obra, o sean las piezas de talla de madera pertenecientes a la estructura arquitectónica del retablo, tales como "pilas y tubas", se dorarían también con oro fino de la misma calidad, así como las imágenes e historias.

Los colores a aplicar serían al óleo y no al temple. En cuanto al precio del acabado total del retablo y demás, se fijaba en treinta libras, cuyo importe se abonaría en dos plazos, el primero de quince libras en el acto de la firma de las capitulaciones y las quince libras restantes después de su terminación, la cual se fija por todo el mes de julio siguiente del mismo año de la escritura contractual, o sean unos tres meses aproximadamente (doc. XXV).

RETABLO DE SAN SEVERO

El ilustre director del Archivo Histórico de nuestra ciudad, don Agustín Durán y Sanpere, identificó este retablo en la ocasión del ingreso de aquella obra de arte en el Museo Diocesano de Barcelona, procedente de Olesa de Bonesvalls, y lo dió a conocer mediante la publicación de un interesante y documentado estudio (193). En virtud de lo que acabamos de indicar, sólo nos limitaremos a dar una sucinta noticia.

Las capitulaciones para la pintura de este retablo fueron firmadas el día 14 de marzo de 1541 por los pintores portugueses Pedro Nunyes y Enrique Fernandes (doc. XXVI). Esta obra artística se contrató con miras a ser instalada en el antiguo Hospital de Eclesiásticos de la calle de la Paja de nuestra ciudad, cuyo edificio aun hoy día subsiste. Tales pinturas más tarde fueron trasladadas al lugar de Olesa de Bonesvalls.

El señor Durán y Sanpere hace constar que las medidas, descripción, fecha y todas las minucias insertas en el contrato se avienen exactamente con el retablo que estuvo en Bonesvalls y que su arquitectura es plenamente renacentista. El mencionado señor Durán da también la noticia de que las referidas pinturas fueron visuradas o examinadas el día 23 de agosto de 1542 por los pintores Nicolau de Credensa y Jaume "Fonell" en oficio tal vez de visuradores, tal como se prevenía en el contrato. Estos dos expertos nos son ya sobradamente conocidos, y en cuanto al último, creemos identificarlo con el artista Jaume Forner, que en este caso presenta su apellido una variación de gráfica, cosa muy frecuente en aquellos tiempos.

Esta obra pictórica de Pedro Nunyes, actualmente conservada en el Museo Diocesano de Barcelona, la forma un retablo compuesto de tres elementos verticales montados encima de una peana. Elemento central es la "pastera" de la imagen titular de escultura. Encima, en una tabla semicircular, en la parte más elevada del retablo el Padre Eterno de pintura en lugar del Calvario convenido en el contrato.

(193) A. Durán y Sanpere. "Un retaule de Sant Sever exiliat i repatriat" en "Vida Cristiana" 16 (1927-28), p. 419.

La primera tabla representa la elección de san Severo al episcopado de Barcelona, por haberlo escogido entre la multitud la paloma simbólica que se posa sobre su cabeza. La consagración del nuevo obispo es el tema de la segunda tabla. En cuanto a la tercera está toda ella dedicada a plasmar el martirio del santo. La cuarta tabla tiene un interés particular según nos lo indica don Agustín Durán y Sanpere, ya que es como una especie de exvoto real que representa la curación milagrosa del rey Martín I de Aragón, maravillosamente sanado por obra de san Severo.

Las tres tablas del bancal forman una sola representación, o sea la del traslado del cuerpo de San Severo desde el monasterio de San Cugat del Vallés hasta la Seo de Barcelona, que tuvo lugar con toda solemnidad y singular devoción el día 4 de agosto de 1405. Una circunstancia digna de hacer observar, es la de que la escena que se debía plasmar en la mencionada peana, sería ejecutada tomando como modelo el bancal del retablo de la capilla de San Severo de nuestro templo catedralicio.

Filiada la obra por el señor Durán y Sanpere con la fecha cierta de su ejecución, el retablo de San Severo queda incorporado con todos los honores a la historia de la pintura del siglo XVI.

RETABLO DEL ROSARIO

El culto archivero de la catedral de Urgel, reverendo Pedro Pujol, refiere en un interesante y documentado estudio sobre la construcción de retablos en la comarca urgelense, el encargo que el pintor portugués Pedro Nunyes recibió del "capdavanter" de la Cofradía del Rosario, vulgarmente conocido con el título de abad de "Malgovern", y de los procuradores y cofrades de aquella asociación piadosa, de renovar el retablo de la iglesia del monasterio de predicadores de la Seo de Urgel, obra artística que años antes había salido del taller de un pintor de Tremp llamado Joan de Bruselas, según se comprueba por el contrato que este artista firmó el día 17 de mayo de 1518 conjuntamente con los dirigentes de la mencionada Cofradía.

Con el objeto de reformar o renovar el citado retablo pintado por Joan de Bruselas, el maestro Nunyes, junto con el referido abad de "Malgovern" y los prohombres de la mencionada asociación rosariana firmaron el contrato para la pintura del memorado retablo.

Mosén Pujol juzga que las capitulaciones anteriormente referidas, aunque no consta en ellas la fecha en que fueron firmadas, debieron redactarse hacia el año 1540. Nosotros conceptuamos que tal vez la mencionada firma debió practicarse después del fallecimiento de su compañero de trabajo Enrique Fernandes.

Desgraciadamente el texto de los capítulos para la pintura de este retablo resulta algo impreciso e incompleto. Mosén Pujol manifiesta asimismo sus dudas sobre si el citado contrato se llegó a cumplir.

Era condición indispensable, y que hallamos transcrita en el citado texto contractual, que el referido retablo fuese pintado al óleo, y sobre la superficie de las distintas tablas que compondrían aquél se representasen las historias y personajes que los prohombres de la citada Cofradía tuviesen a bien escoger.

En el final de las cláusulas contractuales se hace constar la obligación impuesta al artista de pintar las piezas de talla que forman la arquitectura del retablo, o sean los "tubes, xambranes, pastera", tabernáculos y todos los demás elementos decorativos de madera que se añadiesen.

El precio convenido era el de cincuenta ducados de oro, con promesa de enmienda "estrena". Los plazos de pago para el abono de los cuarenta ducados de oro, convenidos como precio de confección del retablo, eran tres, o sean diez ducados de igual moneda al comenzar la obra, otros diez al estar aquélla terminada e instalada en su propio lugar de destino y los veinte restantes un año después de su instalación o terminación.

Se fijó además que el término para la ejecución de la citada obra pictórica era de dos años, contaderos a partir de la próxima fiesta de Pascua (194).

(194) P. Pujol Tubau. "Notes i documents sobre construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell" en "Analecta Sacra Tarraconensia". "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'Estudis Literaris, Històrics i Lingüístics", 12 (1936), pp. 472, 473, 488, doc. 9.

RETABLO DE TARRAGONA

En el transcurso del año 1543 el prior del convento de predicadores de Tarragona firmó un contrato, conjuntamente con el imaginero Pere Ustre, para la confección del retablo del altar mayor de aquel monasterio, el mismo que más tarde pintaría Pedro Nunyes. Simultáneamente con aquella escritura contractual el escultor Pedro Ustre firmó una época correspondiente a la suma de veinticuatro libras en concepto de abono del primer plazo estipulado en el contrato (195).

La noticia relativa a este retablo, pintado en el año 1547 por el maestro Pedro Nunyes y que debió instalarse en el altar mayor del monasterio de frailes predicadores de Tarragona, la debemos al malogrado sacerdote y benemérito archivero tarraconense reverendo Sancho Capdevila.

Esta referencia documental que acabamos de aludir corresponde a una carta de pago que el citado artista portugués, en aquel entonces residente en aquella ciudad, otorgó a favor de la noble dama Leonor, viuda del magnífico y noble señor Guerau de Icart, domiciliado en Tarragona. La cantidad percibida por Nunyes y que éste acredita haber recibido, según consta en aquel documento, era la de veinte libras barcelonesas a cuenta de mayor suma relativa al precio ajustado para la pintura del referido retablo (196).

(195) "Die marti .XXIII^a. dictorum mensis et anni [abril 1543]. Instrumentum capitulacionis et concordie factum et firmatum per et inter reverendum fratrem Franciscum Roures, conventualem priorem et assertum procuratorem monasterii et conventus fratrem predicatorum civitatis Tarracone, ex una, et Petrum Ustre, ymaginayrem, partibus ex altera, super fabricacione cuiusdam retabuli per dictam Petrum Ustre faciendi in altari maiori dicti monasterii, etc. Est in cohopertis presentis manualis

Testes: venerabilem Iohannes Compte, presbiter in ecclesie ville Guissone, urgensis diocesis beneficiatus, et Gabriel Forcadell, scriptor Barchinone.

Item cum alio instrumento dictus Petrus Ustre, firmavit apocam dicto reverendi priori de dictis viginti quattuor libris, racione prime solucionis in dicta capitulacione contentis receptis numerando realiter et de facto in presencia notarium et testium infrascriptorum.

Testes predicti (AHPB. Francisco Mulnell, leg. 6, man. 2, contr. com., años 1542-43, f. 65).

(196) S. Capdevila. "La Seo de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes i els capitulars" en "Analecta Sacra Tarraconensia", 10 (1934), p. 114).

RETABLO DE SAN GINÉS DELS AGUDELLS

Ya hemos puesto de manifiesto el número considerable de obras pictóricas debidas a Pedro Nunyes, y de un modo especial de aquellas en que se nos muestra como un gran pintor de retablos, las cuales contribuyeron a consolidar más y más su justa y merecida fama.

Ahora vamos a dar noticia de otra obra salida de su taller, la cual fué contratada el día 31 de octubre de 1552 con destino a la iglesia parroquial de San Ginés dels Agudells.

En la escritura de convenio, firmada por Pedro Nunyes conjuntamente con los obreros de aquella parroquia, aquél se compromete a pintar y dorar un retablo de madera, el cual contaba con un departamento o capilla para venerar en ella la imagen de la Virgen María. Nunyes se encargaba de ejecutar el enyesado y encolado del retablo, o sean aquellas operaciones previas e indispensables para el recibido de la pintura y dorado que posteriormente deberían practicarse.

Era condición indispensable el empleo de oro fino para el dorado de las tablas y de la obra de talla o elementos arquitectónicos del retablo, tales como "los cornisos y alquitraus y frisos y tots los balaustres y aximateix la pixina que sta en la pastera y totas las molluras". El azur se aplicaría en la "pastera" donde se venera la imagen de la Virgen María, y sobre el fondo pintado de aquel color se sembraría de "carxofes" de oro. El artista contratante se obligaba a encarnar las caras y manos de las figuras de la Virgen y de la de Jesús, la de Dios Padre, con la capa de ésta plateada con aplicaciones de carmesín.

El número de tablas que debía pintar Pedro Nunyes eran ocho, cinco de las cuales correspondían al cuerpo del retablo y las tres restantes al bancal. Sobre la superficie de cada uno de aquellos tableros se deberían pintar los siete Gozos de la Virgen, bajo el orden siguiente: En el primero, la Embajada de san Gabriel a la Virgen María; en el segundo, la Natividad del Señor; en el tercero, la Adoración de los Reyes Magos; en el cuarto, la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo; en el quinto, la Ascensión del Señor; en el sexto, la Venida del Espíritu Santo so-

bre la Virgen y los apóstoles, y en el séptimo, el Traspaso de Nuestra Señora o bien la Coronación de la Virgen; y en el octavo la escena a pintar sería lo que los obreros de aquella parroquia desearan.

El procedimiento pictórico sería al óleo, empleando colores finos, y en especial buen azur y carmesín. Se previene que la visura o reconocimiento del retablo, una vez estuviese terminado, sería practicada por dos pintores previamente elegidos, uno por cada una de las partes, los cuales deberían ser gente entendida en el arte de la pintura, hombres de bien y desapasionados.

En otra cláusula del contrato se convino que los citados obreros se comprometían a trasladar el retablo a la casa del pintor Pedro Nunyes, la cual tenía establecida en la ciudad de Barcelona. Por su parte el artista contratante se compromete a terminar la pintura del retablo por todo el próximo mes de marzo de 1553. El precio fijado para la confección de esta obra es el de cuarenta libras de moneda barcelonesa, abonadas en los siguientes plazos: diez libras en el acto de la entrega del retablo o al comienzo de la obra, diez libras una vez terminada la pintura de la tabla de la Coronación de la Virgen y las veinte libras restantes a su total terminación (doc. XXXV).

No poseemos ninguna otra referencia relativa a este retablo, el cual creemos que Pedro Nunyes debió terminar, dado el plazo relativamente corto fijado para su ejecución, ya que dos años más tarde aun hallamos que aquel artista se ocupa de la pintura de dos retablos de la Virgen y de los santos Pedro y Juan que ornamentarían la iglesia parroquial de San Martín de Arenys.

RETABLOS DE LA VIRGEN Y DE LOS SANTOS PEDRO Y JUAN

Tal vez estos dos retablos representen las obras póstumas de Pedro Nunyes pintadas por este artista en colaboración con Pedro Serafí.

Debemos las noticias referentes a estas pinturas a la deferencia de nuestro buen amigo don José María Pons Guri, el cual se propone publicar un trabajo expresamente dedicado a las citadas obras de arte. Por esta causa vamos a ser muy concisos y tan sólo diremos que el retablo dedicado a la Virgen en el año 1550

estaba en vías de ejecución por las hábiles manos de Nunyes y Serafí, los cuales percibieron ciertas cantidades a cuenta de la pintura del mismo. En cuanto al retablo dedicado a los santos Pedro y Juan, observamos cómo aquellos dos artistas se ocuparían en el pintado de las tablas que lo formaban durante los años 1553 y 1554, en el transcurso de los cuales fueron abonadas a los mencionados artistas determinadas cantidades a cuenta de sus trabajos pictóricos (197).

La falta de otros detalles impide nos orientemos respecto a las últimas obras artísticas producidas por el celeberrimo pintor portugués.

* * *

Hasta aquí la relación de la intensa labor pictórica desarrollada por Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, con todos los detalles y características que nos ha sido dado entresacar de la documentación coetánea y la bibliográfica moderna, complementada aún con las ilustraciones y gráficos que acompañan al presente estudio. Todo ello a nuestro entender representa un bello exponente de la magna labor de ambos artistas de nacionalidad lusitana, cuya comunidad profesional vióse tan sólo truncada por la muerte de uno de ellos.

Para resumir, diremos que Pedro Nunyes fué sin duda una de las más grandes y distinguidas figuras en el pintado de retablos, no desmereciendo de aquellas otras que le eran contemporáneas, tales como las de los reputados maestros monopolizadores de la pintura sobre tabla, Nicolau de Credensa, Pedro Serafí, Jaume Forner, cuyas personalidades eran las más destacadas y representativas de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI, conjuntamente con el pintor navarrés Joan Gascó, establecido en Vich. Este último artista produjo asimismo una multitud de obras que cuidadosamente fueron enumeradas por

(197) Las dos cartas de pago correspondientes a la pintura del retablo de la Virgen aparecen fechadas en los días 8 de abril y 10 de julio del año 1552. En cuanto a las tres otras cartas de pago relativas a la pintura del retablo dedicado a los santos Pedro y Juan, llevan las fechas de 12 de noviembre de 1553 y 12 y 29 de agosto de 1554. Las pinturas de Arenys hoy desaparecidas no fueron destruidas en 1936 como por *lapsus* se dijo en la primera parte de este estudio, sino que debieron desaparecer ya en el siglo XVIII, por lo menos.

Mosén Gudiol (198), a las que nos place añadir otra relativa a la pintura de dos retablos para la iglesia del monasterio de San Miguel del Fay (199).

Afortunadamente, de todos estos cinco pintores renacientes, representantes de la pintura catalana, se conservan algunas de sus obras que nos permiten estudiar su estilo y personalidad.

Sea este estudio como un pequeño tributo y homenaje a la intensa actividad artística de los dos pintores lusitanos Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, para perpetuar así su memoria, al mismo tiempo que hemos creído prestar nuestra modesta cooperación al publicar nuevas noticias para la historia de la pintura renaciente en nuestro país, durante la primera mitad del siglo XVI.

JOSÉ M.^a MADURELL

(Continuará)

(198) J. Gudiol. "Mestre Joan Gascó, en "Estudis Universitaris Catalans" (1907), p. 281. J. Gudiol. "Documentació arqueològica. Un retaule den Joan Gascó" en "Butlletí del Centre Excursionista de Vich" 1 (1912-14), pp. 46-48. Fernando de Segarra da noticia de la existencia del retablo de S. Pedro de Vilamajor, obra del mencionado artista (F. de Segarra. "Un nou retaule den Joan Gascó" en "Fulla Artística" de "La Veu de Catalunya", n.º 103: 12-10-1911). Véase además la obra de Antonio Gallardo (A. Gallardo. "Del Mogent al Pla de la Calma en "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", 48 (1938), p. 181).

(199) Carta de pago otorgada por "Ioannes Gazco, pictor, habitator civitatis Vici", a favor del noble Jaume Ferrer, domiciliado en Barcelona, regente de la real tesorería en el Principado de Cataluña, por 40 libras y 4 sueldos barceloneses a prorrata" *facture duorum retabulorum sive retaules que ego vestra commissione facio in ecclesia monasterii Sancti Michaelis dez Faig, diocesis Barcinone*" (AHPB. Gaspar Ça Franquesa, leg. 4, man. 10, años 1525-26: 3-1-1526).

DOS CONTRATOS TRESCENCISTAS DE APRENDIZAJE DE PINTOR

De entre los documentos sueltos, que no alcanzan a formar un *corpus* diplomático, entresacados por lo general de los manuales notariales existentes en archivos diversos, damos aquí noticia de dos contratos de aprendizaje del oficio y arte de pintor, de mediados del siglo XIV los dos.

Si ambos se ajustan a la fórmula notarial usada en tales documentos, el primero resulta diplomáticamente más interesante por presentar la mayoría de las cláusulas en que habitualmente se especifican las condiciones del compromiso, mientras que el segundo, más escueto y exiguo, contiene una noticia trascendente para la investigación histórica de la pintura medieval barcelonesa.

I

Lleva el primero, fecha del cuarto día de las kalendas de febrero de 1347, contando según el cómputo de la Encarnación del Señor; en realidad, 29 de enero del siguiente, 1348 (Apéndice I).

El contrato se establece entre Galcerán Provençal, natural de Gerona, de una parte y Ferrer y Arnau Bassa, pintores y ciudadanos de Barcelona, de otra.

Prometió Galcerán a Ferrer Bassa y a su hijo permanecer con ellos por espacio de los dos años siguientes a fin de aprender el oficio de pintor y servirles en sus menesteres: "*causa faciendi omnia mandata vostra licita et honesta die nocteque juxta posee meum, promittens vobis quod per contractu tempus ero vobis fidelis et legalis, paciens et obediens, et humilis.*" Se comprometía, además, a no dejarlos antes del plazo convenido sin previo consentimiento, y se ponía con sus propios bienes como garantía por los perjuicios que por cualquier razón

pudiera ocasionarles durante este tiempo: ausencia, fuga, enfermedad o culpa suya.

A su vez, prometen los Bassa enseñarle el oficio cuanto mejor sepan: "promittimus vobis dicto Galcerando Provincia-
lis quod per totum dictum tempus docebimus vobis predictum
officium nostrum pictorie prout ipsum melius adiscere poterit-
tis." Aun le prometen para el último año, y como paga, cien
sueldos.

Por lo demás, en todo lo referente a las obligaciones que
median entre aprendices y maestros de una profesión se acogen
ambas partes contratantes a lo estatuido en los "Usatges" y
"Constitucions de Catalunya".

Constan como testigos Arnau Mayans y Berenguer, de Vich,
y fué notario el de Barcelona Pere Borrell.

* * *

En febrero de 1347 hacía pocos meses que Ferrer Bassa
había terminado la decoración de la capilla de San Miguel
Arcángel en el claustro del convento de Pedralbes.

Poco más de un año posterior es la última noticia que po-
seemos del pintor, y de principios de 1350 la de que ya había
fallecido tiempo antes (1). Ignoramos, por tanto, si Galcerán
Provençal pudo terminar con Ferrer Bassa los dos años de apren-
dizaje o hubo de seguirlos con Arnau, otro de los contratantes.

En verdad no sabemos tan sólo si los siguió; su nombre se-
guido del dictado de *pintor* no hemos sabido hallarlo por parte
alguna.

Nada nuevo de particular interés añade por tanto este con-
trato a la serie documental publicada por el doctor Trens (2).

(1) Manuel Trens, prev. "Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes". Institut
d'Estudis Catalans, Barcelona 1936. Documental, págs. 163-178.

(2) Para completar el diplomatorio de Ferrer Bassa basta añadir la cita de
dos nuevos documentos extendidos en el mismo año que el contrato de apren-
dizaje.

a) *Ferrer y Arnau Bassa reconocen a Fra Berenguer Desplà...*

Die jovis praedicta Kalendas februarii anno predicto 1347. Nos Ferrarius Bassa
et Arnaldus Bassa, pictores cives Barchinone, confitemur et recognoscimus vobis
Venerabili Fratri Berengario de Plano... *Archivo de la Catedral de Barcelona*
fondo Notarial; manual de Pere Borrell, febrero-abril de 1347 (de la Encarna-
ción, 1348 de la Natividad y cómputo normal.)

b) *Ferrer y Arnau Bassa firman á poca a Berenguer Vives por el cobro de*



Tabla de santa Ana y la Virgen
Museo de Lisboa

II

El segundo de los documentos, nueve años posterior, fué extendido en viernes, el que contaba catorce del mes de abril de 1357, ante el notario barcelonés Francesc de Laderrosa (Apéndice II)

Según el texto, Pere Serra, hijo del difunto Berenguer Serra que en otro tiempo había sido sastre y ciudadano de Barcelona, se compromete con Ramón dez Torrents — o Destorrents — pintor y ciudadano de la misma ciudad, a vivir con él en calidad de discípulo o aprendiz durante los cuatro años siguientes enteros a partir del día en que se establece el compromiso.

* * *

Échase de ver en seguida la importancia que tiene el documento a pesar de su poca extensión: nos proporciona en primer lugar la más remota noticia conocida sobre el pintor Pere Serra (3) al que antepone, por la antigüedad de la cita, a su hermano Jaume; nos sitúa en el punto de partida de la carrera artística del primero; establece el origen de su taller y estilo y, quizá también en parte, del taller y estilo de Jaume.

Sobre la identificación del aprendiz de Destorrents con uno de los tres hermanos Serra, pintores, no cabe duda: véase el documento con que hasta ahora se abría el diplomatario de los hermanos Serra, de 21 de enero de 1360, en que consta el nombre de Sança que fué madre de Jaume y esposa de Berenguer Serra, sastre y ciudadano de Barcelona, padre de dicho Jaume Serra, pintor. En esta fecha ya tenía éste contratado, y en parte realizado, un retablo para el Monasterio gerundense de San Pedro de Galligans (4).

un depósito de doce libras (conocemos este documento por una ficha incompleta de entre los papeles inéditos del Rvdo. Mn. Mas. No hemos podido verificarlo en el Archivo Catedral, donde se halla, en otro manual del notario Borrell.)

(3) 15 de febrero de 1362 aparece en un documento relacionado con el pintor Francesc Serra. (Véase Post. vol. VIII, págs. 556 y siguientes.)

(4) Recibo de 50 libras que firma Jaume a R. de Citges, camerario del Monasterio de San Pedro de Galligans (10 las había cobrado ya) y eran por el precio de factura, traslado y colocación de un retablo con peana que debía estar terminado antes de la fiesta de San Pedro de junio "propvinent". El contrato

En 1360, pues, cuando Pere ya era un verdadero maestro no había terminado aún el aprendizaje con Destorrents su hermano; y es por ello que, a pesar de la cita más antigua de Pere, hay que seguir teniendo por muy probable la primogenitura del autor de la pintura del retablo para el convento del Santo Sepulcro, de Zaragoza (5).

El pintor barcelonés Ramón Destorrents nos era también conocido; como miniaturista además. Pero las citas documentales no han podido relacionarse aún con obras conservadas.

En 1351 iluminava un salterio para el Rey (6) labor que le valió 381 sueldos; el mismo Pedro el Ceremonioso mandaba en 1356 se le pagaran doce libras barcelonesas que le debía la corte por razón de un guardapolvo pintado para el retablo que estaba en la capilla del castillo de Lérida. Dos años más tarde, la esposa del Ceremonioso mandaba entregarle veintidós sueldos con seis dineros por un retablito de los siete gozos de la Virgen, y por los dispendios y trabajos llevados a cabo por Ramón en mandarlo a Zaragoza (7).

Conocido Destorrents como maestro de Pere Serra tal vez pueda llegarse ahora a una verificación de su personalidad artística.

Algunas de las obras que Post atribuía a uno u otro de los dos hermanos (8) fueron luego agrupadas por Gudiol Ricart (9) como integrando un conjunto íntimamente relacionado con aquel taller.

Dividía Gudiol el conjunto en dos subgrupos de piezas cuya técnica le inclinaba a suponer la existencia de una etapa arcaica

había sido extendido ante el notario de Gerona R. de Bruguera con fecha 3 enero de aquel mismo año. (Archivo Notarial de Barcelona Manual de Jaume Ferrer 1359-60.) Dió primera noticia del documento el conde de Vilanova-Roselló en "La Vanguardia" del 1 de octubre y 1 de noviembre de 1935.

(5) Para completar las noticias sobre la familia de los Serras damos un árbol genealógico de la misma según se desprende de los datos contenidos en todos los documentos inéditos y publicados que actualmente conocemos.

(6) Sanpere y Miquel "Els Trescentistes" pág. 260, dió la nota del documento. Rubió i Lluch, Antoni "Documents per l'Historia de la cultura catalana mitgeval". Barcelona 1921, vol. II, pág 126, lo publicó (V. S. CXXXVII y nota.)

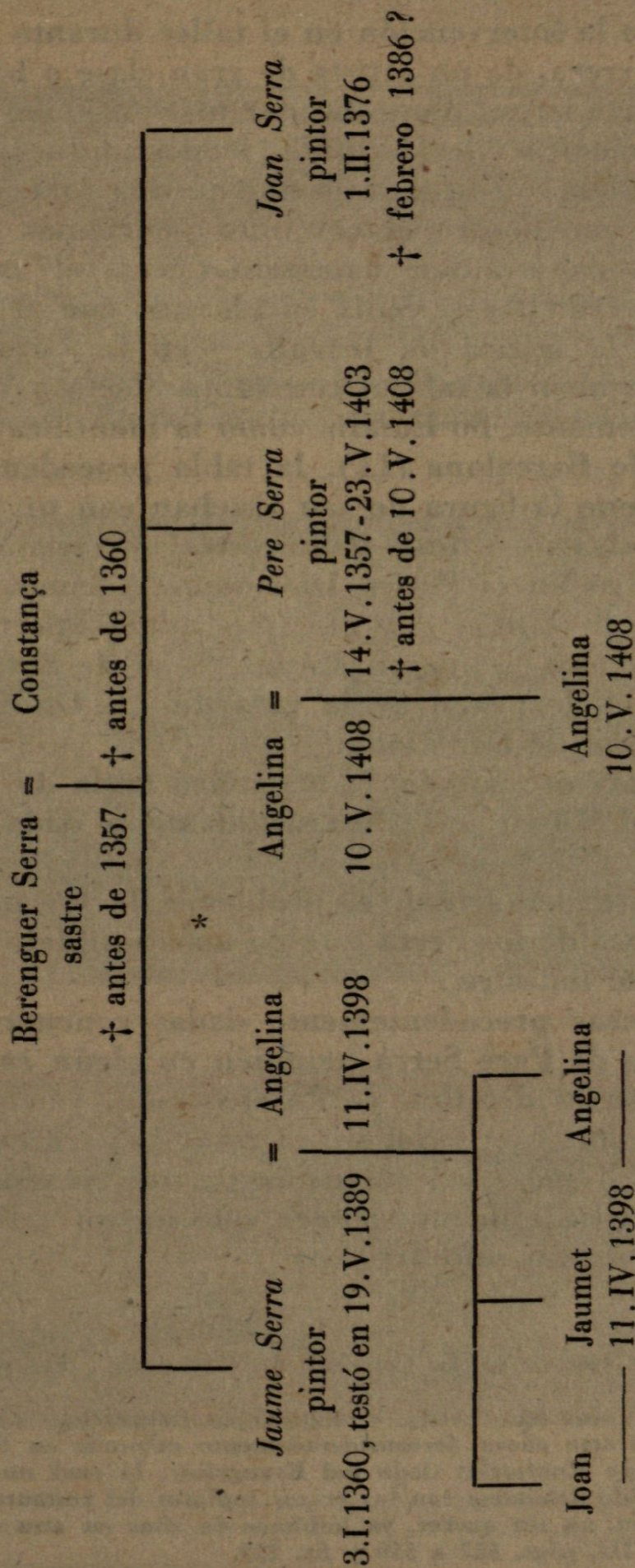
(7) Sanpere i Miquel "Els Trescentistes" págs. 261 y 262. Véase, además, Rubió i Lluch, doc. cit.

(8) Chandler Rathfon Post "A History of the Spanish Painting" Harward, vol. II.

(9) Gudiol Ricard, Josep "Monografies d'Art Hispànic. La Pintura Gòtica a Catalunya" - I. A. D. a C. Barcelona MCMXXXVIII, pág. 13.



Tabla de las santas Marta y Margarita
Catedral de Barcelona



* Adrede colocamos de costado el nombre de las que constan como esposas de Jaume y Pere: ¿pudo éste casar con la viuda de su hermano? En un documento de 8 de febrero de 1351 aparece cierta Eufrasina, viuda de Pere Serra, pintor, ¿fué una segunda esposa? En ninguno de los dos casos nada permite afirmar concretamente que se trata de nuestro mismo Pere Serra. El pintor o pintores barceloneses del siglo xiv llamados Francesc Serra no se incluyen aquí por ignorar su exacto parentesco con los anteriores, parentesco que, sin embargo, parece indudable.

de Jaume Serra o la intervenció en el taller durant el període primer de la seva carrera, de un artista de gran classe o bé la continuació per part seva "d'un obrador més antic del qual haurien heretat la tècnica i les fórmules iconogràfiques." Tres solucions que poden constituir aspectes d'una sola, quizá.

El subgrup que dins el conjunt podríem considerar més arcaic — i el seu autor baptitzem amb el nom de Mestre de los Serra (10) — veia encapçalat amb el retaule de Santa Marta de la església de Irvalls — en la Cerdanya francesa — i el integraven la taula amb santa Marta i santa Margarita — probablement, no Eulàlia com la identifica Gudiol — de la Catedral de Barcelona (11), la taula procedent de San Celoni que conté la figura de sant Esteve amb un donant i la escena del Calvari i una Pentecostés (de menor qualitat, certament) ambdues en el Museu Diocesà. A més, un políptic amb figures de sants del que tres peces pertanyen al Museu de Lille i una — un sant Maties — al de Art de Catalunya i, finalment, la peana de la vida de sant Onofre conservada en la Catedral de Barcelona.

A aquesta llista cal afegir la magnífica taula de santa Ana amb la Virgen, del Museu de Lisboa, últimament donada a conèixer per Post (12).

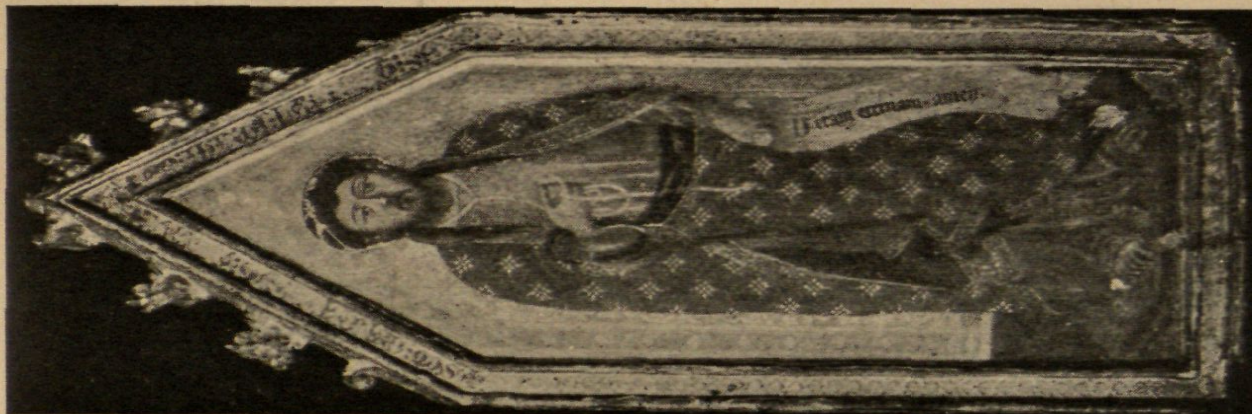
A nostre entendre actual, el problema de les precedents tècniques i artístiques de los Serra és algo més complex de lo que a primera vista se mostra.

Totes les peces precedentement donades concorden entre si i amb les obres de Pere Serra (també en algun cas amb les de Jaume) en certs detalls, ja de execució, ja de dibuix i lo mateix en el color. Amb tot, sense mermar valor a tals coincidències, cal arribar a la conclusió de que moltes d'elles són més característiques d'una època que d'un taller, i més d'un taller que d'un sol artista.

(10) "La Pintura Gòtica en la Catedral de Barcelona". En curs de publicació.

(11) Fins fa pocs anys estava aquesta peça en íntegrament estat de conservació. Pot admirar-se ara desconsideradament col·locada en lo alt de la capella de la Virgen de Montserrat (costat del Evangelio), lo qual no deixa de ser una ventaja, pués impideu deleitar-se amb els grassos repintes del restaurador "oficial" de nostra Seo a qui, no sense voler, ja hem citat en altra ocasió.

(12) Post. vol. VIII, pàgs. 557 a 559 i fig. 259.



Tablita de san Matías
Museo de Arte de Cataluña

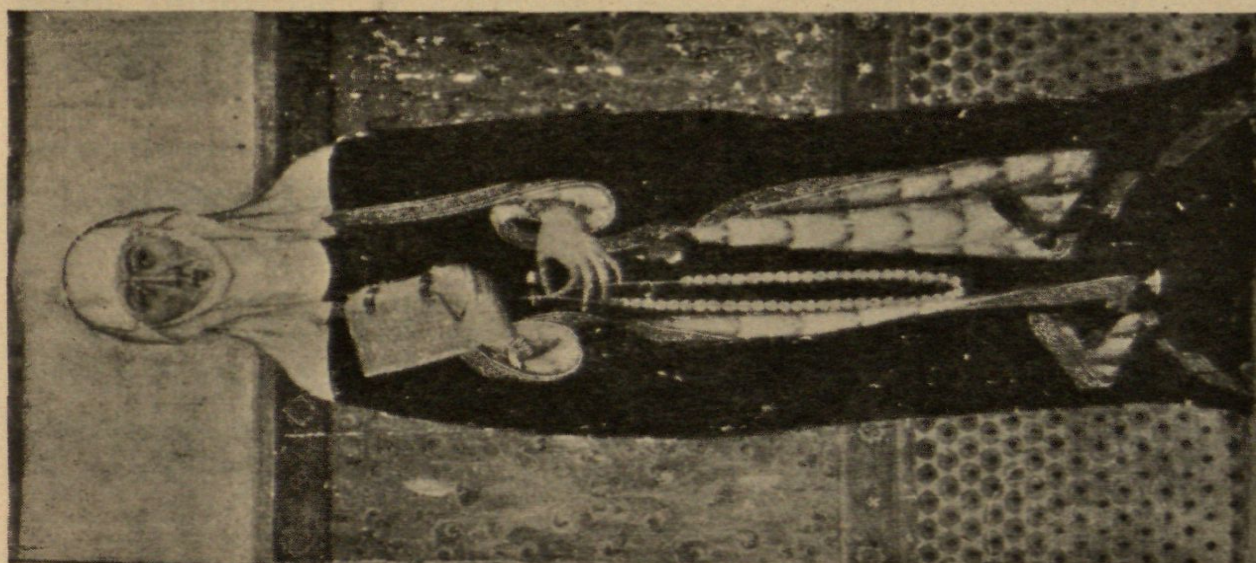


Tabla central del retablo de santa Marta
(Iravalls)

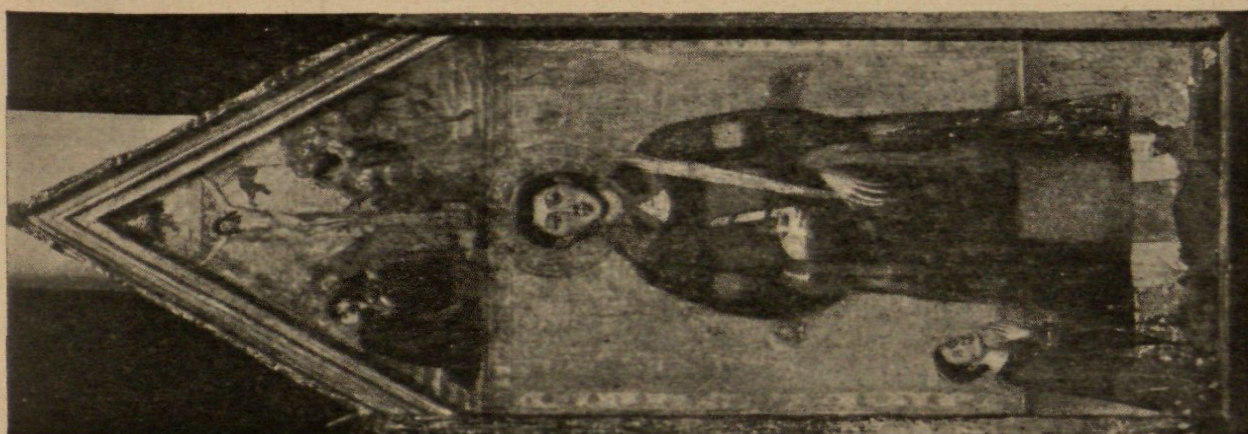


Tabla de san Vicente
Museo Diocesano de Barcelona

Quizá con mayor propiedad podríamos hablar de la existencia de un taller real, más de una dinastía de pintores, que de uno solo al frente de un taller: Ferrer Bassa había sido pintor de la corte; si a su muerte le sucedió Arnau en el cargo, no sería por mucho tiempo: Ramón Destorrents ya lo detentaba en 1351; más adelante son los Serra quienes lo ejercen (13).

Así se explica de qué manera evoluciona en tierras catalanas la influencia sienesa de los Martini y Lorenzetti cristalizando en acabadas fórmulas industriales en cuanto llega a manos de unos artesanos en posesión de gran técnica y oficio como son precisamente los Serra. Borrassá, si recogió el cargo, y en su primera época algo del estilo, sigue ya francamente y con personalidad inconfusa la corriente internacional que privaba en la Europa del primer cuarto del siglo xv.

Así se explica también porque se repite en obras del taller Serra la utilización de gofrados cuya señal aparecía ya en tablas del maestro. La identidad en algunos detalles del dibujo — rostros, manos y pies, plegado de los paños y pequeños elementos de paisaje (14) — probaría una influencia, a lo sumo, un maestrazgo; la identidad de gofrados es algo más material: nos indica la herencia de los mismos hierros, la continuación del mismo taller. Quiere decir que, desaparecido bien pronto Destorrents del panorama pictórico de la sexta década del xiv, los Serra continuaron, quizá, trabajando sus encargos sobre las mis-

(13) No en carácter de nombramiento oficial mas si notablemente como favor exclusivo.

(14) Algunas de las características que singularizan a este autor son:

De dibujo: rostros de anchos pómulos; orejas vistas de frente y con lóbulo muy determinado; redondeadas cejas; ojos almendrados, rasgados y con cierta separación; nariz delgada; boca pequeña; labio superior ancho y con comisuras marcadas; barbilla pequeña; ceño fruncido (en algunas obras se acentúa este detalle que aparece acusadísimo de los Serra, en Jaume quizá de una manera especial). Otra particularidad reside en la manera de pintar el cuello como un inicio de bozo — las extremidades, los pies sobre todo — dedos largos y arqueados (véase la reaparición de este detalle en el retablo de San Cugat), el plegado de las ropas y su caída y otra en la afición al elemento vegetal con tanto amor tratado.

De ejecución técnica: fondo de oro, por lo general lisos, enmarcados por una cenefa de puntillado con decoración gofrada a base de pequeños motivos circulares formando rosetas. Aureolas según el mismo procedimiento. Pincelada ligera y corta modelando muy bien la anatomía.

De colorido: colores limpios y vivos en contraste con el fondo de oro; gamas calientes de rojos y lilados jugando con gran variedad de tonalidades neutras y agrisadas. Para las caras, color carnoso rosado sobre no muy acusadas veladuras verdosas.

mas mesas y con el mismo utillaje con que pocos años antes habían sido iniciados en los secretos del oficio. Jaume también seguramente: la proximidad del estilo de ambos hermanos, su casi identidad y su perfecta conjunción en ciertas obras, obliga a asegurarlo así. Jaume había sido el alumno primero y, por tanto, quien en realidad heredaría taller y encargos reales.

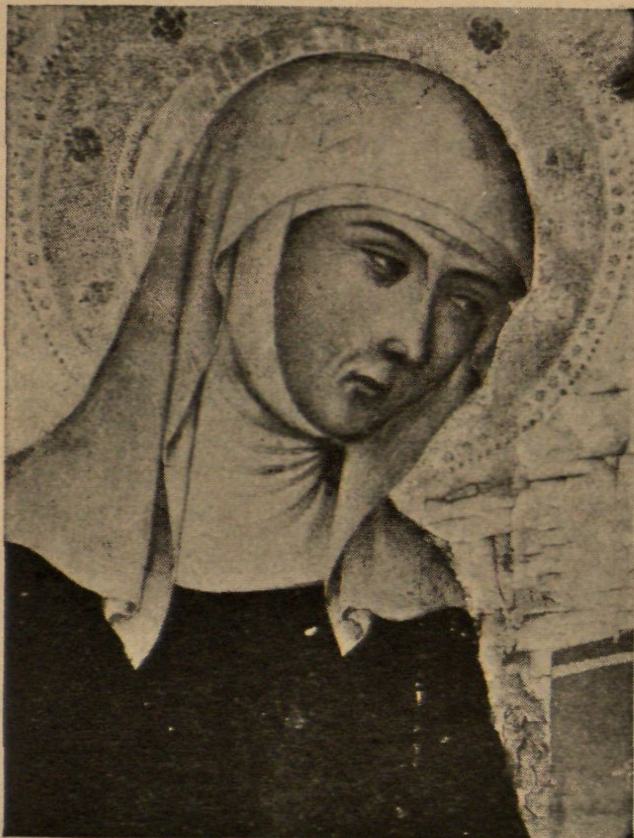
No nos atrevemos a dar a una misma mano las siete piezas citadas. Dos, la santa Marta y el san Vicente — si lo son — y la de las dos santas, más bella muy verosímilmente. El políptico de las cuatro figuras de santos se relaciona en cierta manera con las obras del maestro de Sant Vicens del Horts (tabla de esta parroquia y tabla de la iglesia de Santa Oliva de Penedés, ambas en el Museo Diocesano) y con el de San Marcos (compárese la figura del donante con la de Gamaliel dormido de la peana de san Esteban. En cuanto a la vida de san Onofre si no cede a las demás obras en cuanto se refiere a su posible relación con las de los Serra, difiere de ellas por su preciosismo y por su inimitada sutilidad de color.

Diríamos que es en las primeras donde hay que buscar la raíz del arte de Pere y Jaume Serra, donde abundan más puntos de contacto con ellos. La tabla de Lisboa última que hemos conocido debe en cambio, colocarse en cabeza; estilísticamente parece por sí sola reclamar una cronología anterior, y la fecha hacia la cual verosímilmente fué pintada lo confirma: 1347 ó 48 (15).

La variación de las obras de Ramón Destorrents sería pues: Gran tabla de Lisboa (1347), tabla de las santas Marta y Margarita. Retablo de santa Marta de Iravalls, tabla de san Esteban y políptico de los museos de Lille y Arte de Cataluña (ya en el último tiempo, hacia 1360).

Nuevos documentos es de esperar vengan en ayuda de estas hipótesis, confirmen lo provisionalmente establecido a partir de este exiguo contrato de aprendizaje, precisen cronologías y nos permitan fijar esta tesella del mosaico de nuestra historia pictórica llenando el vacío tradicional que existía entre Ferrer Bassa

(15) J. Ainaud nos ha sugerido la fecha de 1347, año del matrimonio de Pedro el Ceremonioso con Leonor de Portugal († 1348) porque las armas de la casa real catalana y de Portugal aparecen decorando los montantes de esta bella tabla. En 1347 vivía todavía Ferrer Bassa.



Detalle de la figura de santa Marta
Catedral de Barcelona



Detalle de la figura de santa Marta
(Iravalls)



Detalle de la tabla de la vida de san Onofre
Catedral de Barcelona

y los primeros pasos de los Serra; que nos permitan también trazar cumplidamente la figura de este pintor áulico que fué maestro de Pere y quizá de Jaume y se llamó Ramón Destorrents.

F. P. VERRIÉ

APÉNDICES

I

Barcelona, 29 enero 1348

Galceran Provençal se compromete a servir a los pintores Ferrer y Arnau Bassa, como aprendiz del oficio durante dos años.

Die mercurii III^a kalendas februarium anno predicto [1348].

Ego Galcerandus Provincialis, oriundus in civitate Gerunde, gratis, etc.; convenio et promitto vobis Fferrario Bassa et Arnaldo Bassa, filio vestro, pictoribus civibus Barchinone quod manebo (?) vobiscum huic ad duos annos primos et continue venturos, causa adiscendi officium vestrum, et aliter causa faciendi omnia mandata vestra licita et honesta die nocteque juxta posse neum, promittens vobis quod per contractu (?) tempus ero vobis fidelis et legalis, paciens et obediens, et humilis. Et quod non recedam a vobis infra dictum tempus sine vestra licentia, quod si fecero dono vobis et cuilibet vestrum plenum posse quod possitis me capere seu capi facere, et captum in posse vestro reducere. Et quod emendabo vobis et vestris omnes dies quibus a vobis absens fuero tam ratione fugue quam infirmitate quam aliter culpa mea. Et quod restituam et solvam vobis et vestris ad vestram voluntatem si quis (?) missiones dampne feceritis et sumuvertis (?) quodquod si predicta non fecero et complevero ut sunt dicta, et credatur vobis et vestris... ipsis missionibus dampnos et interesse plano et simpliciter, verbo, ullis aliis probationibus et... pro hiis complendis obligo vobis et vestris me et omnia bona, etc. Et ut... deat firmiter (?) et non... nec (?) dolo set sponte juro per Dominum Deum, etc... credere et complere et in aliquo non contravenire aliquo motivo, etc. Et ut predicta omnia in... Consuetudines Cathalonie. Ad hec nos Fferrarius Bassa et Arnaldus predictis laudantes et approbantes omnia et singula supradicta... expresse consentiens prout melius et plenus superius continue... promittimus vobis dicto Galcerando Provincialis quod per totum dictum tempus docebimus vobis predictum officium nostrum pictorie prout ipsum melius adiscere

poteritis, et dabimus vobis pro solidata in ultimo anno centum solidos, et colemus vos sanum aut infirmum secundum Usaticos Barchinone et Consuetudines Cathalonie. Et pro hiis complendis obligamus vobis et vestris omnia. ...Hec igitur que dicta sunt facimus paciscum (?)... et promittimus... dictus Galceandus Provincialis vobis dictis Ferrario Bassa et Arnaldo Bassa, et nos Ferrarius Bassa et Arnaldus Bassa vobis dicto Galcerando Provincialis et vobis eciam notario, etc. Et volumus nos dicta... habentes quod de predictis fiant et fieri possint utrique parti unum publicum instrumentum per notarium infrascriptum.

Testes Arnaldus Mayans, civis Barchinone et Berengarius de Vicho.

(Archivo de la Catedral de Barcelona, fondo notarial; Manual de Pere Borrell, febrero-abril 1347 de la Encarnación.)

II

Barcelona, 14 abril 1357

Pere Serra se compromete a servir al pintor Ramón Destorrents como aprendiz del oficio durante cuatro años.

Die veneris, quartadecima die aprilis anno predicto [1357].

Ego Petrus Serra, filius Berengarii Serra, sartoris quondam civis Barchinone, promitto vobis Raymundo de Torrentibus, pictori civi Barchinone, quod a presenti die ad et quattuor annos primo et continue venturos et completos morabor vobiscum pro discipulo.

(Archivo Notarial de Barcelona, manuales de Francesc de Ladernosa, manual del año 1357.)

INGRESOS A LOS MUSEOS

LEGADO ESTANY

Con un importante lote ingresado en mayo-junio de 1943, la Junta de Museos de Barcelona ha entrado en posesión efectiva de la casi totalidad del legado Estany.

Don Martín Estany Martí (1874-†1938), benemérito y generoso patricio barcelonés, desde 1927 había hecho donación testamentaria de todas sus colecciones de arte a la Junta. Aun en vida adelantó dos importantísimos lotes, uno de arquillas y otro de relojes de bolsillo, cuya nota global fué ya publicada en otra ocasión; fallecido en 1938, vienen ahora a cumplirse sus últimas y ejemplares voluntades.

La serie más numerosa de las piezas de este último ingreso es la de miniaturas, con un total de 91. Pertenecen a los siglos XVII a XIX y son en gran parte de escuela española o francesa, sin que falten por ello ejemplares de otros países, tales dos excelentes miniaturas inglesas. Nueve están pintadas sobre cobre (una de ellas fechada en 1605, número 40.081), una en vitela (número 40.082), del siglo XVIII, al parecer italiana, y el resto sobre marfil. Las más notables son en su mayoría de la primera mitad del siglo pasado. No pudiéndonos detener aquí en su relación y descripción, publicamos algunas entre las mejores y damos a continuación nota de las firmadas: número 39.992, *Bordes, 1810* (retrato de M. Lafont, de la "Comédie Française"; Joseph Bordes, francés, discípulo de Isabey nació en 1773 y falleció hacia 1835); número 39.993, *Adriano Ferrán* (siglo XIX); número 39.997, *Rochereau, 1820*; número 40.000, *D. M.* (siglo XIX); número 40.006, *Morales* (retrato de Miguel de Montenegro, siglo XIX); número 40.010, *Bridport* (Hugh Bridport, nacido en Londres en 1794 y residente desde 1816 en Filadelfia, donde falleció en 1837); número 40.011, *N. Garrido, 1833*; nú-

mero 40.012, *Péres* (artista francoespañol, actuó hacia 1795-1815); número 40.029, *H. (?) Renaud, 1821* (quizá Marie Honoré Renaud, de la escuela de Aubry, París 1797-1856); número 40.036, *L. Vermell ft.* y número 40.055, *L. Vermell ft, 1846* (obras típicas del artista barcelonés Luís Vermell); número 40.037, *Roxas* (José de Roxas, nombrado en 1817 individuo de mérito de la Real Academia de San Fernando, de Madrid); número 40.039, *Sastre ft* (siglo XIX); número 40.040, *G (?) abris, 1774*; número 40.045, *Roldán, año de 1836*; número 40.065, *J. B. N. 1767*; número 40.069, *Rousseau, 1810* (quizá Mme. Virginia Rousseau, née Hue de Breval, de la escuela de Lethiers y Augustin, que pintó en París hacia 1810-1822). Hay además un retrato femenino de la primera mitad del siglo XIX (40.049) con la firma *V. López, 1820*, seguramente apócrifa, trazada al parecer en tinta, y otra figura femenina número 39.994 con una firma falsa y absurda, medio borrada, que debió decir *Goya, 1746*, obra moderna y carente de valor.

El notable conjunto de arquillas del legado Estany, viene ahora acrecido por diez y siete ejemplares más de los siglos XV a XVIII, muy variados así por el tipo como la materia: cuero repujado o gofrado, taracea, marfil grabado — un ejemplar interesante, con escenas de caza, desgraciadamente incompleto —, nácar, plata, carey, acero calado o grabado, laca — una curiosa pieza oriental —, etc. Estas series quedan aumentadas, puesto que ya existían ejemplares de ellas, pero además se forma otra serie con obras de carácter popular, menos ricas pero bien dignas de mención; entre los cofrecillos de este grupo merece citarse uno de madera tallada con decoración geométrica, varios escudos — entre ellos el de Barcelona — y la inscripción JOSEPH FERER (siglo XVII).

Los relojes son diez y nueve, más una caja suelta. Al igual que los cofrecillos completan las series ya depositadas con anterioridad por el legatario, aunque no se halle entre ellos ninguno particularmente distinto. Pertenecen en su mayoría a los siglos XVIII a XIX, existiendo seis con figuras o escenas esmaltadas, y otros cetecentistas con escenas en relieve, de metal dorado, a imitación de los magníficos ejemplares de oro cincelado de la época de los que hay excelentes muestras en la misma colección.

Hay cinco portapaces, uno de tipo gótico y los restantes más

o menos renacentistas. El primero, de madera, con follajes y entalles dorados, tiene pintado en el centro el *Noli me tangere*. Prescindiendo aquí de discutir las dudas que pudieran plantearse respecto a su autenticidad, el estilo lo sitúa hacia el año 1400, con ciertos caracteres de extranjerismo. Otro tiene en el centro un esmalte del siglo xvi con la Piedad, pintada al estilo de Limoges, en blanco sobre azul, con toques dorados y verdes, y un tercero, metálico, tiene un Calvario esmaltado quizá algo posterior, verde, amarillo y pardo algo sucio. Los otros dos, de madera tallada, ambos con el Calvario, uno de ellos de carácter popular, pueden fecharse en los siglos xvi-xvii.

El mobiliario está representado por una pieza muy importante. Se trata de una arca de novia de fines del siglo xv, con tallas, dorados y pinturas. De las formas de arcas que constaba el antiguo ajuar catalán, sólo eran propiamente de novia las del tipo presente, o sea las que tienen a la derecha una portezuela con cajones mientras que el resto está hueco. La pintura del frente y lados debió ser renovada en el siglo xvi y es de tipo renacentista; presenta cuatro recuadros con ornamentación puramente decorativa, con sendos escudos heráldicos en el centro. El interior de la portezuela y el frente de los cajones son labrados, con tracerías góticas de talla dorada. La cara interna de la tapa está pintada al temple y contiene las medias figuras de los apóstoles Jaime y Felipe, imágenes barbudas, con túnica y manto, los respectivos atributos — garrote y cruz — y sendas filacterias con las inscripciones ASCENDIT AD CELOS SED ...JACOBUS, e INDE VENTURUS EST JUDICARE... FILIPUS, partes del Credo que la tradición les atribuyó respectivamente como autores. La pintura fecha y localiza la pintura, puesto que es claramente del círculo del pintor Pere Espallargues, Pallargues o d'Espallargues, de la escuela leridana, fallecido en Benabarre hacia 1500.

Además de los objetos hasta aquí mencionados, el legado Estany ha venido a aumentar los fondos del Museo Moderno y Contemporáneo con quince cuadros al óleo de autores varios. Los más notables son: un retrato de caballero, que se supone ser de don Pedro Pascual Moles, primer director de la Escuela de Bellas Artes de la Junta de Comercio de Barcelona en el siglo xviii; es de buena factura

y su autor acredita una singular habilidad técnica; se afirma ser obra de la primera juventud de Vicente López, pero por estar — quizá por lo dicho — muy alejada estilísticamente de las restantes producciones del pintor, es preferible esperar la aportación de datos probatorios antes de pronunciarse sobre tal atribución. De Francisco Gimeno han pasado al Museo dos pequeñas notas y el paisaje de San Gervasio titulado “Campos de Tennis” publicado (l. XXXII) en la monografía de J. Mates; es una obra excelente y característica, buen complemento a los paisajes de Gimeno que ya poseíamos. Santiago Rusiñol está representado por tres paisajes, uno de ellos una nota de los *Remparts* de París, de bella entonación gris. Además hay otros paisajes de Torrecasana y Martí Alsina, o a ellos atribuidos y dos deficientes imitaciones, supuestas de Fortuny.

J. A.

MUSEOS, EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS

EL MUSEO DE VILLAFRANCA Y LA EXPOSICIÓN ARQUEOLÓGICA DEL VINO

Al crearse el Museo de Villafranca en el regio palacio de Pedro III de Aragón, se consideró que en él había de albergarse el acopio de materiales históricos y artísticos, productos de la viva actividad cultural de la villa y comarca. Persiguiendo esta finalidad, el doctor Manuel Trens, presbítero, pronunció una conferencia pública, haciendo ver cómo la única manera de que el Museo de Villafranca pudiera tener interés y valor específico y al mismo tiempo desarrollara la función social que tales instituciones deben originariamente desempeñar, era la creación de un Museo Arqueológico del Vino.

Más tarde, cuando empezó a proyectarse la I Exposición y Feria Oficial de la Viña y del Vino, el Museo le ofreció su concurso a fin de completar la exhibición industrial y comercial con una recopilación de materiales históricos y artísticos relacionados y derivados de las actividades vitivinícolas.

Se inició la recopilación de los materiales que habían de figurar en la Exposición con importantes adquisiciones, donativos particulares y aportaciones de colecciones, entre los cuales ocuparon uno de los primeros sitios los Museos de Arte de Barcelona. Y a esto siguió la labor de clasificación e instalación.

La Exposición se abrió al público el 10 de octubre del año pasado y se clausuró el 25 de noviembre y fué visitada por más de 80.000 personas.

La instalación de los materiales reunidos se acomodó a los compartimientos del edificio. En la planta baja, comprendiendo un patio y dependencias adyacentes, se establecieron las piezas de complicada construcción y gran maderamen, tales como cubas, prensas y dioramas.

Las grandes cubas — antiguos “vaixells” — denominadas también cubas congregadas, dispuestas debajo de los arcos del patio principal, fueron las muestras monumentales de conservación de los vinos. Su valor arqueológico proviene tanto de su antigüedad como de su rareza: son tipos cuya forma y construcción oscilan entre el siglo xv y el xviii. Junto a ellas figuraban ánforas cartaginesas, ibéricas, romanas y griegas, recipientes usadísimos en aquellas épocas para la conservación de los vinos.

En dependencias contiguas se hallaba la interesante colección de prensas, breve paradigma de la evolución histórica de esta clase de utensilios industriales. Cronológicamente detalladas, figuraron en primer lugar un plato de piedra de prensa procedente de un poblado ibérico-romano hallado en las cercanías de Villafranca (4 kilómetros), y prensas de madera de los siglos xvi, xvii y xviii utilizadas en la comarca del Panadés. Por difícil de hallar o por ser ya totalmente inexistentes, completaron la colección un conjunto de maquetas desde la civilización egipcia hasta el siglo xv.

A continuación figuraban cinco dioramas; documentos meramente informativos de escenas y construcciones de diversa índole que por razón de su lejanía histórica son material y prácticamente incatalogables dentro de exposiciones y museos. Para ello, como es lógico, se tuvo que recurrir a una documentada reconstrucción en miniatura de más fuerza sugestiva que de fidelidad histórica. Trabajo, evidentemente, de creación artística hasta el punto en que tales dioramas puedan admitir tal objetivo. En ellos podían verse “Bodega ibérica”, “Bodega romana”, “Pisado y prensado de la uva” (Edad Media) y “Transporte de vino” y “Embarque de vinos del Panadés a Ultramar”.

En el piso superior se exhibieron ánforas, oinochoes y vasos ibéricos (s. II a. de J. C.) procedentes de estaciones cercanas a Villafranca. En esta sección también figuraba el filtro (?) ibérico (s. II a. de J. C.), único de que se tiene conocimiento, hallado en una estación a un kilómetro de Villafranca. Se exhibieron, además, ánforas y vasos cartagineses (s. vi a. de J. C.), procedentes de Ibiza; ánforas, cantimploras, pequeñas ánforas, oinochoes, cratera, estaterra, cantarus, ryton, hidra, kiatos y vasos griegos, helenísticos y romanos, procedentes de Ampurias.

Seguían a continuación elementos de materiales nobles: vidrio

y cristal tallado, dorado, esmaltado, etc. Dentro de este grupo podían admirarse vinajeras de plata, de vidrio o de cristal; botellas, jarros, copas, porrones, ánforas de cristal tallado, esmaltados o decorados de los siglos XVI al XIX, procedentes de manufacturas venecianas, germánicas, francesas, inglesas y españolas con sus variedades valencianas, catalanas y castellanas.

Los útiles de cerámica estaban representados por un grupo de objetos, tales como platos, botellas, mancerinas, jícara, vasos, vinagreras, angarillas, porrones, jarras y azulejos. Parte de estos objetos, como puede suponerse por la relación citada, no son ni pueden considerarse como útiles propiamente vinarios; pero el motivo de que aparecieran en esta colección de porcelanas estaba en que tienen todos ellos algún motivo decorativo alusivo al tema de la viña y el vino.

Su antigüedad oscila entre los siglos XVI y XIX. Algunos de ellos presentan bellas policromías y decoraciones esmaltadas en oro, procedentes de manufacturas italianas, inglesas y españolas.

Entre esta clase de materiales figuraron, con relación a los temas simbólicos del vino, dos Bancos de porcelana de Alcora del siglo XVIII, así como dinanderías o bacinetas de latón con motivos alusivos a los personajes bíblicos Josué y Caleo o florales de racimos y hojas de vid del siglo XVI.

Aunque de más baja calidad, no dejaba de ser sorprendente la colección de botellas de vidrio y cristal, metamorfoseadas por la fantasía con las más variadas y caprichosas formas: bustos de personajes históricos, relojes, manos, locomotoras, revólveres, etcétera, creaciones típicas de un acentuado fin de siglo.

En la sala contigua estaban expuestas todas aquellas actividades artísticas y gráficas relacionadas con la viña y el vino. En ella figuraban verdaderas joyas de arte pictórico pertenecientes a los afamados artistas del XIX Ramón Martí Alsina, Torrecassana, Tomás Moragas, Vilomara y otros, con lienzos de bodegas y bodegones. En este género de actividades fué digna de destacar la soberbia colección de uvas de José Mirabent, que además de su valor artístico puede considerarse como un completísimo estudio plástico de ampelografía, en las que están representadas las más conocidas variedades de uvas españolas.

En documentos gráficos podían admirarse juegos de cartas con alusiones vinarias; documentos antiguos de legislación sobre

vinos y alcoholes; ordenanzas sobre el vino y las tabernas (siglos xvii y xviii); papeles de aleluyas y gozos; documentos referentes a los embarques de vinos del Panadés a Ultramar; pólizas de seguros del Lloyd Inglés de los embarques de vinos; facsímil de la carta real de Jaime II autorizando la celebración de una Feria del Vino en Villafranca. Había también monedas griegas y romanas con motivos del vino.

En el vestíbulo de este piso se expuso una talla de la Virgen de la Uva del siglo xiv, ejemplar rarísimo dentro de la iconografía mundial.

Finalmente, la Exposición Arqueológica del Vino dió acogida a una colección de retratos al óleo de los fundadores de las principales casas exportadoras de la villa y comarca.

El valor de tal manifestación quedó corroborado por la ingente masa de público que continuamente afluyó en las salas del palacio de Pedro III, admiranto tanto la originalidad como la riqueza histórica y artística de lo que en ellas figuraba.

CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE

Durante el segundo semestre del año 1943 han tenido lugar en las entidades de Barcelona que se indican, las siguientes conferencias públicas sobre los temas de arte antiguo que asimismo se relacionan:

En el mes de octubre:

Día 19, de don Luis Monreal, en Amigos de los Museos (Virreyña), sobre: "Historia del Palacio de la Virreyña".

En el mes de noviembre:

Día 5, de don André Dumont, en el Instituto Francés, sobre: "El peregrino apasionado de España: Maurice Barrés".

Día 19, de don Emilio Ribas, en el Instituto Francés, sobre: "Las piedras que hablan de las catedrales góticas".

Día 19, de don Luis Pericot, en el Centro Cultural del Ejército, sobre: "El primer arte español".

Día 26, de don Luis Monreal, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Restauración y hallazgos de la Catedral de Vich".

**Día 30, de don Luis Pericot, en el Ateneo Barcelonés, sobre:
“El arte sobre piedra en la Prehistoria”.**

En el mes de diciembre:

Día 3, de don Luis Monreal, en el Centro Cultural del Ejército, sobre: “El monasterio de San Pedro de Roda”.

INDICE

ARTE ANTIGUO

	<u>Págs.</u>
JOSÉ M. ^a MADURELL: Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos.	7
F. P. VERRIÉ: Dos contratos trescentistas de aprendizaje de pintor	67
INGRESOS EN LOS MUSEOS:	
Legado Estany	77
MUSEOS, EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS:	
El Museo de Villafranca y la Exposición Arqueológica del Vino	81
Conferencias sobre temas de arte	84

ANALES Y BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES
Y
BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA

ARTE MODERNO

VOL. II - 1 ~ E N E R O ~ Año 1944

DIONISIO BAIXERAS

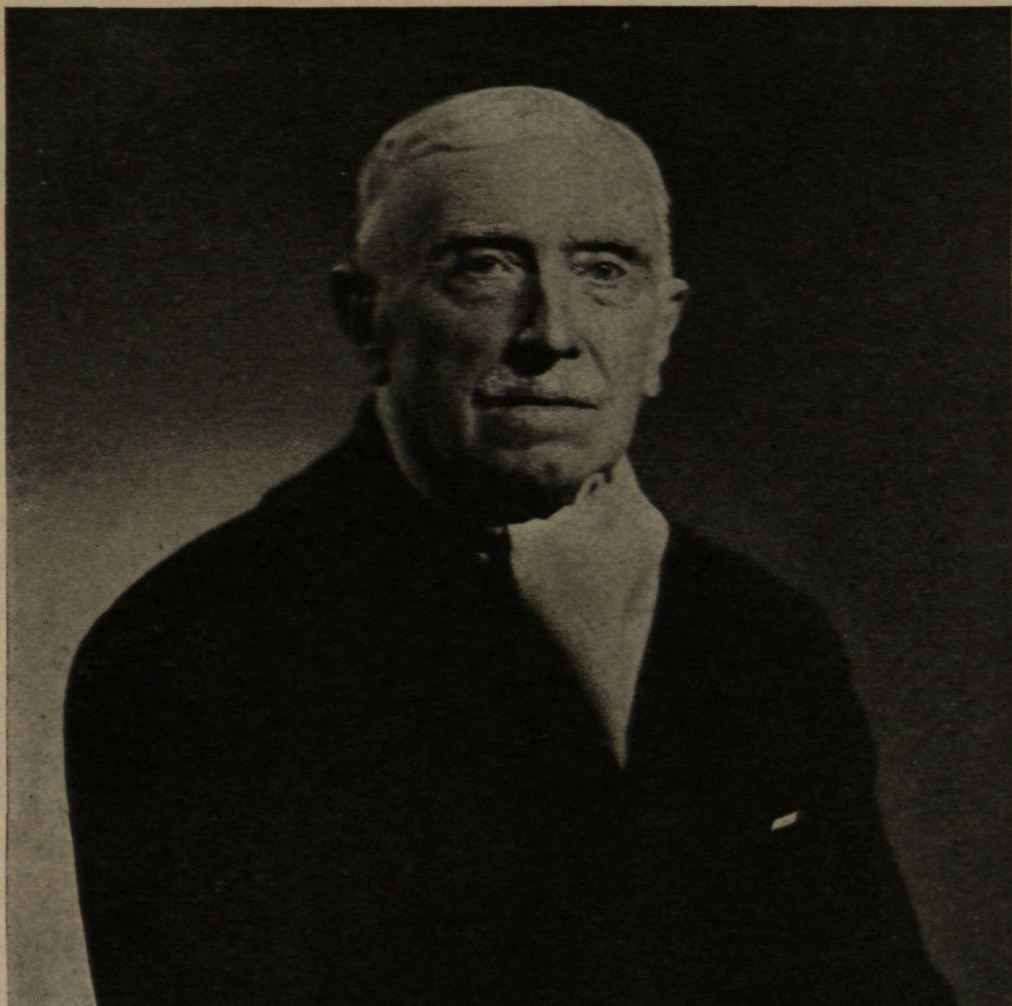
A los ochenta y un años de edad — el de 1862 fué el de su nacimiento — falleció en Barcelona el día 9 de septiembre último ese ilustre pintor, cuya desaparición del mundo terreno cierra en definitiva la etapa a que había sobrevivido y guardado fidelidad inconmovible, ya que erigióse en celoso guardador de lo sustantivo que regulaba las enseñanzas que siguió en la Escuela de la Casa Lonja y de las primeras impresiones que recibiera del arte extranjero en boga por entonces, cuando azuzado por la apetente curiosidad infantil hojeaba revistas exóticas, francesas en su mayoría, sentado en el alto taburete del pupitre de la conocida Librería Verdaguer, familiar éste suyo, quien veía, en especial al anochecer, congregarse allí una suerte de cenáculo literario, que iba renovándose al compás de la aparición de nuevas personalidades y del tránsito de quienes tenían ya dado a la vida el fruto de su talento y de sus estudios. En aquel ambiente se le abrieron al espíritu del muchacho horizontes de claridades para él inéditas; de una parte, ante el descubrimiento de lo que le ofrecían Julio Bretón, Lhermitte y Bastien Lepage, los pintores de la otra vertiente pirenaica que por aquellos días, siguiendo al precursor Millet, incorporaban resueltamente el anecdótico campesino al área pictórica; y de otra, ante el amoroso interés que por las bellezas del país y sus costumbres mostraban los respetables varones asistentes a la tertulia cotidiana. Lo uno y lo otro coincidía en señalarle al neófito el rumbo por dónde tomar; esto es, salir a plena naturaleza, embeberse de ella, familiarizarse con la rustiquez labriega y la pastoricia de los altos riscos, y no dejar de concurrir a las playas barcelonesas para hacer igual con marineros y pescadores, con calafates y grumetes, escenarios y figuras que ya había indicado el maestro inigualable don Antonio Caba como mani-

festación de vida merecedora de ser observada para suavizar el rígido credo académico.

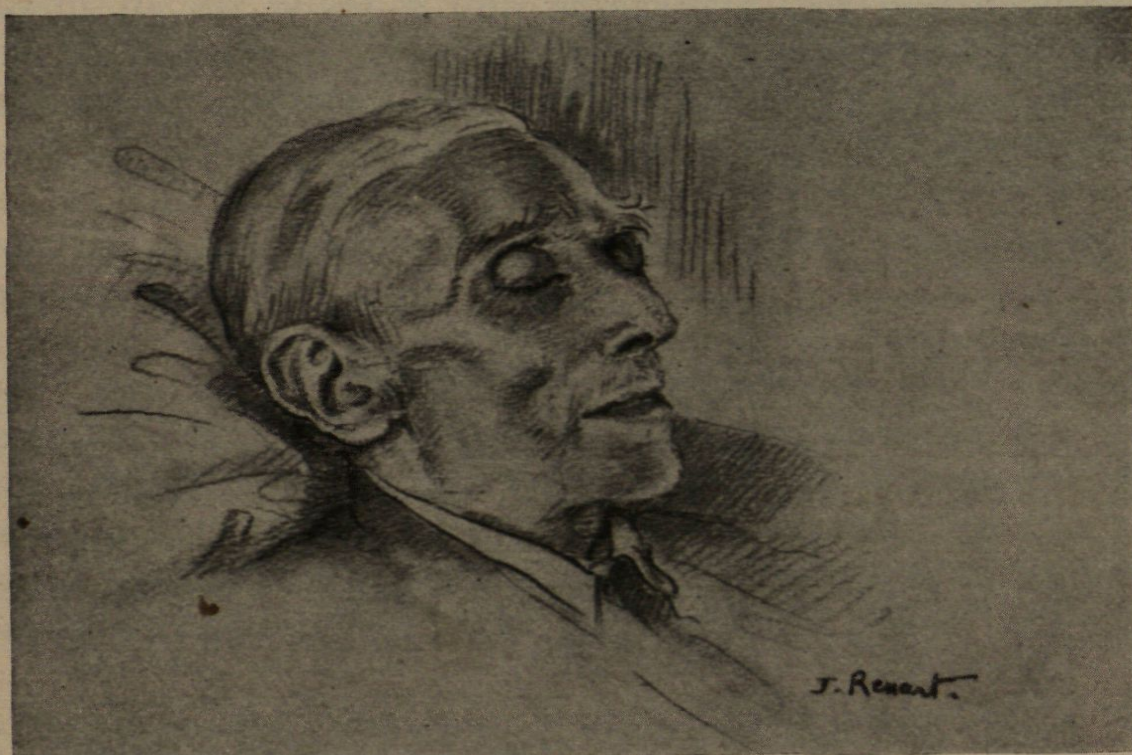
En los cuadros de esta suerte que realiza en 1883, "Pescadores en la playa" y "Entrando la barca", persiste aún algo de la paleta escolar, sin que todavía el pincel anegue en aire libre los episodios en que ingenuamente se complace. Se da en esas pinturas con sólo una faceta de la tendencia que mueve al artista: el acatamiento al verismo enfocado en ambientes donde bullen seres de condición humilde, sin que sea acometido por entero el problema pictórico esencial que andando el tiempo él dominará sin esfuerzo visible.

Hallábase Baixeras en aquellos días entregado, además, a una tarea de no flojo empeño y opuesta al nuevo concepto que le escarabajaba con ahinco, pero al que de momento le cabía solamente atender en obras cual las susodichas. Esa otra empresa, que compartía con la ejecución de cuadros de caballete, era la pintura de unas telas destinadas al paraninfo de la Universidad. Anunciado para ello en 1880 un concurso, resultó desierto, por lo que fué de nuevo convocado a los dos años, dándose el plazo de tres meses para la presentación de bocetos. A que participase en la liza le impelió a Baixeras su citado profesor de colorido y composición, quien tiempo antes había le ya augurado que así que se le presentase una coyuntura demostraría que poseyendo talento menos brillante que algunos condiscípulos suyos, estaba, no obstante, en condiciones para eclipsarlos en obras de altos vuelos, a causa de que durante sus estudios cultivara con provecho las disciplinas afianzadoras de los medios sensibles. Ciertamente que las puramente prácticas no le indujeron a desatender las teóricas. Así en un solo curso académico, en el de 1877 a 1878, había obtenido, por oposición entre los sobresalientes de las respectivas enseñanzas, la Medalla por Perspectiva, Anatomía pictórica y Teoría e Historia de las Bellas Artes. Caso insólito alcanzarlo de una vez.

Ya llevaba consigo, quizá inconscientemente, y era afanoso cumplidor de él, aquel mismo criterio en que a los sesenta años de edad insistía: "Para ascender con éxito a las altas cumbres — aconsejaba, como tributo de experiencia — precisa firme voluntad, que se aplica en el continuado esfuerzo en el trabajo y en el ánimo y el entusiasmo en el vencimiento de las dificul-



Dionisio Baixeras



J. RENART. — Baixeras en su lecho de muerte

tades; pero debemos afirmar cada paso con seguridad, esto es, disponernos a instruirnos con los estudios previos o fundamentales, de lo contrario avanzaríamos sobre terreno falso" (1).

En firme iba él a asentar su planta desde un principio, que el bagaje de que pertrechóse en la aun fresca etapa escolar íbale a favorecer sobremanera en el concurso de que resta hecho mérito. Se presentaron veintiún bocetos, y, a más, cada concursante envió, según lo exigido, un fragmento, en tamaño de ejecución, del respectivo boceto de que era autor.

Para tomar parte en la contienda requeríanse alientos no comunes y de antemano una base de conocimientos bien digeridos, dados los asuntos y el tamaño obligado a desarrollarlos. Por audaz que uno sea y por mucho que se confíe en el valer propio, cuando se raya en los veinte años, edad de Baixeras a la sazón, la desconfianza asoma en algún momento; sobre todo si trátase de algo de la importancia que entrañaba el mencionado concurso. Pero él reaccionó de todo desaliento y fué a la palestra con bocetos comprensibles de los seis temas propuestos y con el estudio parcial, en solución definitiva, concerniente a cada uno de ellos y ostentando todos idéntico lema: "El progreso ha sido el constante anhelo del hombre", con lo cual no cabía duda de que eran de un mismo individuo. Revelábase de tal manera el ímpetu de un novel y una arrogancia que desconcierta a cuantos le conocimos después, modesto y mesurado en todo. Probablemente medió en ello decidido ánimo de abrirse de una vez paso. La impaciencia de la juventud se acusaba incontenible. El caso es que los jueces dieron con un concursante brioso y poseedor de excelentes cualidades. Con razón el pontífice de la crítica barcelonesa en aquel tiempo, Miquel y Badía, pudo declarar en el *Diario de Barcelona* juzgando al desconocido luchador: "Rara cosa es hallar en el día quien se lance a trazar seis grandes composiciones como las del certamen en que nos estamos ocupando y que pruebe en ellas cuán desembarazadamente maneja un número considerable de figuras, combina las masas, las agrupa con ingenio y estudia las actitudes todas para que produzcan un total simpático y de hermosas líneas." (2)

(1) "La personalidad", artículo en la página "Arte y artistas" de *La Vanguardia* de Barcelona. 26 de julio de 1922.

(2) *Diario de Barcelona*, 17 de marzo de 1882. Pág. 3392.

Viene este acertado juicio a descubriarnos el arma con que Baixeras habíase de estudiante familiarizado, colocándole de modo inmejorable sobre aquellos que no se ejercitaron oportunamente en ella, desoyendo lo que con tanto empeño aconsejaba el maestro Caba: penetrar en la ciencia de la composición — tan desatendida por cierto ahora —; para adquirir la cual señalaba la conveniencia de hacer calcos, aparte de las grandes obras de Rafael, en conjunto o en pormenores, de los dibujos de Flaxmann, grabados al contorno por Joaquín Pi y Margall; de las ilustraciones de la Biblia, de Schnorr, y de los Evangelios, de Overbeck, y realizar apuntes de grupos callejeros y de tertulias de café. Y ni eso ni esto dejó de cumplir a su tiempo el dócil discípulo.

El resultado fué verse distinguido con el encargo de pintar tres de los seis plafones, los representativos de la “España latino-visigoda: Concilio IV de Toledo celebrado en 633 y presidido por san Isidoro, de Sevilla”, “España árabe: Escuela y civilización de Córdoba en la época de Abderramán III el Grande” y “España de la Reconquista de Castilla: El saber de este reino en los tiempos de Alfonso el Sabio”, y que además se le concediesen dos accésits, uno por su boceto de “España en el Renacimiento: La traducción de la Biblia políglota, hecha en Alcalá de Henares por impulso y bajo la dirección del cardenal Jiménez de Cisneros”, y otro por el de “España en los albores del movimiento moderno: Representación de los estudios creados por la Ilustre Junta de Comercio en la Casa Lonja de Barcelona”.

De un brinco, pues, obtuvo con su ambicioso propósito la vaticinada consagración en un radio casi equivalente al copo, a lo que correspondió en las obras definitivas con arreglo a los estrechos dictados de su conciencia, la cual le guió siempre en sus actos. Dió de sí en ellas cuanto llevaba dentro y empleó tres años en realizarlas. Una la terminaba en 1883, otra en 1884 y la última en 1885. Al propio tiempo ejecutaba cuadros, cual los de que se hizo mención; a todas luces inferiores a las grandes composiciones de la Universidad, seguramente porque en éstas hallaba campo abonado a explayar sus conocimientos escolares y en los otros aun iba con inseguro paso hacia las resoluciones interpretativas de la realidad circundante en ambientes rústicos y marineros. Lo particular es el aplomo con que acomete las pinturas históricas, cuán desembarazadamente se ciñe al tema y



DIONISIO BAIXERAS. — "Salida del Liceo"

somete la pincelada a las dimensiones de ellas, hasta el punto de suscitar la impresión de ser ya un artista experimentado y en la madurez de los años. Únicamente se da con un cambio de paleta en la composición ensalzadora de los días del califato cordobés. La luz, originadora de múltiples reflejos, cunde allí y baña el conjunto en mariposeo de matices en que los blancos conjugan sin crudeza alguna y en rica variedad de tonos.

El problema a la sazón candente en la pintura europea, encaminado a airear el colorido y desterrar de él las tintas parduscas, constituían febril aspiración de los preocupados por las complejidades cromáticas, y nada tiene de particular que asimismo le interesara a Baixeras, conforme lo certifica en la aludida obra, y a mayor abundamiento en el retrato, para él de supremo afán, de su joven esposa vestida de blanco; que es algo aparte de la producción general del autor y una de las resueltas con más solidez.

En esto se acercaba la Exposición Universal de 1888 y para la elección del modelo de diploma de los premios que se otorgarían fué abierto un concurso, al que acudió nuestro artista, obteniendo dos recompensas y siendo sus originales grabados, por lo menos uno, al agua fuerte, aunque antes en el precedentemente seleccionado se le impuso cambiar por la figura de la Reina regente, la del alcalde don Francisco de P. Rius y Taulet, que aparecía junto a la sedente estatua simbolizadora de Barcelona. Este diploma puede rivalizar, y aun aventaja a algunos en mérito, a los editados en el pasado siglo para ocasiones semejantes.

Pero esos diplomas y aquellas pinturas de la Universidad y aun el retrato que tanta impresión causó al ser exhibido por primera vez, era últimamente ya agua pasada para quienes sólo veían en Baixeras al pintor de tipos rurales y marineros. Éste, sí, era el artista a los ojos y en la memoria del público actual, desconocedor de las etapas anteriores en que se había ido él haciendo un lugar merecidamente destacado.

No hay que omitir que en sus primeros tiempos, cuando todavía caminaba receloso hacia una orientación definitiva, no dejaron de captarle el paisajista leridano Jaime Morera y después Mariano Vayreda cuando Olot era la Meca de los jóvenes pintores catalanes, y aun asoma la influencia de Francisco Mi-

ralles en el cuadrito — delicioso por cierto — “Retrato de familia” (3), donde Baixeras se nos muestra con una exquisitez de ejecución irreconocible en él y que será el único fruto suyo en esa modalidad.

Pero en cuanto ya se afirma definitivamente en la calzada de su elección, y no duda en la tendencia a seguir, abandona por completo lo tomado a cuenta ajena, y a la propia se atiene. Entonces define bien su personalidad, pues intima con sus modelos de tanto observarlos lápiz o pincel en ristre. Es ya en los años en que va a las cimas pirenaicas a convivir con pastores y rebaños y a escrutar en el cielo el misterio que esconden en su seno las nubes, las cuales complácense en dibujar siguiendo las fugaces variantes que muestran, y así llega a conocer lo que predicen. Y cuando al apuntar la crudeza invernal se le impone el retorno a la ciudad, hace en ocasiones un alto en el camino para atisbar en la llanura aldeana sumida en el trajín de faenas de labranza lo que le brinde de algún interés pictórico. Si había interrumpido un cuadro en vías de ejecución o no quedaba satisfecho del resultado, de vuelta al taller lo ponía de cara a la pared y esperaba al año siguiente para de nuevo irse, en la propia época, a dejarlo a su gusto.

Esas pinturas de género han por origen una impresión de color en reducida tablita y anotaciones de paisaje o de elementos del mismo al lápiz, amén de estudios analíticos de la figura humana. De ahí lo copioso de sus dibujos y notas de color. No cabe, pues, tenerle a Baixeras por repentista, dado que ninguna de sus obras surgió sin proceso anterior elaboratorio. Sabiendo de antemano lo que pretendía conseguir, enfrentábase, al fin, estudios a su vera y el natural ante los ojos, con el lienzo dispuesto a recibir lo que de la realidad analizara antes parcialmente y lo que en conjunto se le aparecía en aquel momento a sus pupilas inquisidoras. Con ello iba así sobre seguro.

A lo largo de su dilatada existencia surgiéronle encargos de alta composición como cebo desviador de su obra corriente. Descontados los plafones de la Universidad, en 1904 se le confiaba decorar el testero del salón de actos del Seminario con una con-

(3) Familia del jurisconsulto don Mauricio Serrahima. Obra pintada en Camprodón.



DIONISIO BAIXERAS. — "Pequeña campesina"



DIONISIO BAIXERAS. — "Heneando"

cepción representativa de “Jesucristo presidiendo, desde su sitial en la Gloria, la sabiduría de las naciones”; tema de sí complejo y dificultoso por lo abarcador de mojones históricos que desde Adán a Balmes habían de ser evocados con personajes influyentes en los destinos e ideologías de la Humanidad. Destruída esa pintura en 1936, se perdió de tal manera una de las páginas de más elevación creadora que en el terreno pictórico poseíamos de aquel período. Verdad que un sino adverso semeja que atente contra las pinturas murales del finado, ya que vió, además, arrancar del despacho de la Alcaldía, en el Ayuntamiento, los cuatro plafones del friso que se le encomendó y en el cual en sendas composiciones aparecían: “El derribo de las murallas”, “La Exposición Universal de 1888”, “La agregación de los pueblos de los alrededores de Barcelona” y “La reforma de la ciudad antigua”. Y puestos a enumerar, recuérdese la decoración de la cúpula y las pechinas, en que ésa se apoya, del Salón de San Jorge, del Palacio de la Diputación Provincial, donde están representados en la concavidad cupular “Los santos de Cataluña o que han estado o pasado por Cataluña, presididos por la Sagrada Eucaristía llevada en la Custodia de la catedral barcelonesa”, y en las enjutas, alegorías de “La Prudencia”, “La Justicia”, “La Fortaleza” y “La Templanza”.

Propósito suyo fué, en estos últimos años, dedicarse enteramente a la pintura religiosa; pero hay que convenir en que en esto no le respondía ya el resultado a su buen deseo. Los postremos cuadros que de este carácter hizo no es dable equipararlos a los en que puso afortunados empeños de verismo al copiar la naturaleza de la tierra catalana y los tipos peculiares de las esferas en que los eligió, a los cuales evocó sin asomos de vulgaridad, con aquella misma sencillez de porte con que veíales moverse en torno suyo, departir entre sí o solitarios, el cayado al lado o en los muslos y, con la mirada acechadora, cuidar del ganado sosegadamente disperso, mientras en la nubosa lejanía se cuaja una tempestad que inducirá luego a reunir las manadas y bajar a toda prisa en busca de techado.

Pero si persistía en la idea indicada, no por esto olvidaba esos temas anecdóticos que particularizan buena parte de su fecunda producción, y al insistir ahora en ellos era con miras a la exposición que disponíase a celebrar en 1944, y para la cual

señaló, días antes de fallecer, el sitio que cada pintura y dibujo, de los a tal efecto preparados deben ocupar en el local en que ha de efectuarse esa manifestación póstuma. Porque marchóse de este mundo habiendo cuidadosamente dispuesto cuanto entendió que había de rehuirlo a los demás. Si esto hizo en el orden profesional y en el familiar, a la vez, con ejemplarísima decisión, católico practicante, pidió la Extremaunción así que se notó enfermo, por si acaso la dolencia, que aun no revestía gravedad, le llevase al término de la ruta terrena. Alegaba que no hay que dejar para lo último lo que a plena conciencia puede cumplirse. Con serenidad conmovedora aceptó lo inescrutable al tener algo después la convicción de que su mal no tenía remedio, y cuando las energías físicas le menguaron y su cuerpo se desmadejaba y el brillo de sus pupilas extinguíase, esforzábale inapetente en tomar alimento, según prescripción facultativa, para que no se achacara a desobediencia ni a suicida ansia de acabar de una vez. Murió así que ahilada su respiración en lo más fino, la hebra de su existencia dió todo lo que tenía de sí. Vino el pálido resplandor de un amanecer septembrino a filtrarse por entre los resquicios de la ventana de aquella sencilla habitación mortuoria, donde en modesto lecho yacía un cuerpo inerte y tan en los puros huesos que impresionaba.

Toda una época, ya muy lejana, quedaba reducida a esto. De ella, para rememorarla, aparte de suficiente labor para conocerla y situarla en la casilla histórica que corresponda, restan unas memorias que el fenecido artista se entregó a escribir, a ratos perdidos, hasta poco antes de que lo inevitable le rindiera.

Una estela de simpatías y consideración deja tras de sí. Respetuoso con sus compañeros, lo llevaba al extremo de sacrificio, y así cierta vez que formó parte de la Junta de Museos, para que no se le tildara de aprovecharse de ello para colocar bien sus obras en el Arte Moderno — ¡debilidad tan humana! —, las colgó en lo alto y puso en sitio preferente otras de menos categoría que las suyas. Todo en evitación de suscitar posibles resquemores.

M. RODRÍGUEZ CODOLÁ



DIONISIO BAIXERAS. — Dibujos pertenecientes a las colecciones del Museo de Arte Moderno, de Barcelona

EL PINTOR RAMÓN CASAS A TRAVÉS DE MIS RECUERDOS Y SU EPISTOLARIO CON MI PADRE

*Para José María Sert, que cuando yo era
pequeño me regalaba vestidos y bombones.*

Conservo muchos y muy variados recuerdos acerca de aquel que fué genial pintor Ramón Casas, y, sin embargo, ahora que necesito ordenarlos frente a este mar azul, que también él contempló tantas y tantas veces a lo largo de sus buenos días sitgetanos, prácticamente casi no sé por dónde empezar, pues los de carácter íntimo se entrelazan con los auténticamente artísticos, y los rigurosamente vividos con los no menos rigurosamente contados por el que fué durante muchos años no sólo su más íntimo amigo, sino su mejor consejero: mi padre.

Desde luego hay que retroceder bastantes años. Quizá los mejores y, sobre todo, más fastuosos de mi vida. Me veo correr por los salones y pasillos de un día espléndido y hoy vacío "Mar i Cel", abriendo puertas y ventanas para que los numerosos amigos de mi padre pudieran admirar su obra, que los dólares de un norteamericano abúlico y felón, yuxtapuestos a políticos y diputados — sobre todo diputados fácilmente sobornables — hicieron emigrar de nuestro país, dejándonos sin un buen puñado de piezas únicas e insubstituibles — como era el retablo de san Jorge, de Bernat Martorell, y el altar bordado procedente de la catedral de Burgo de Osma — de las que estamos haciendo la historia, primero para que su rastro no se evapore y, segundo, porque, como Utrillo que me llamo, me parece que es esa una obligación sobre todo mía.

Me veo, digo, en aquellos años de 1918. ¿Por qué en estas lejanías puede precisarse tan fugazmente? O, mejor, me autosituó vestido de marinero o de conde — zapatos de cardenal y calcetines de seda — que José María Sert, el majestuoso, nos enviaba con una regularidad y abundancia casi impetuosa, un

día cualquiera de aquel año, a la hora de la cena, oyendo a mi padre dando órdenes, sobre todo referentes a vinos. Confundo y entremezclo estas órdenes con un ruido estrepitoso de algo que se iba acercando. Era el automóvil de Casas. Lo veo bajarse de él, con una gorra y unas gafas complicadísimas, guardapolvo y su “caliquenyo” en la boca. Besaba la mano de mi madre, abrazaba a mi padre, yo tocaba la bocina del auto indefectiblemente, me reñían, daba la mano a Casas, y a cenar. Recuerdo también un anillo con una pequeña piedra verde, que no puedo precisar si era esmeralda. Luego, a los postres, unos dibujos caricaturescos, que luego se me perdieron o me robaron. Eran algunos de ellos como por el estilo del que reproducimos, y que ilustraba las muchas cartas que el artista escribiera a mi padre. Algunos de estos dibujos, enviados a mi padre desde diferentes ciudades y países, figuraron en *Pèl & Ploma*, porque Ramón Casas no escribía casi nunca. Dicen que tenía pereza para hacerlo. En cambio, enviaba un dibujo, por ejemplo, desde Toledo. Una vista o un tipo tomando el sol. Lo fechaba, lo ponía en un sobre y lo echaba al correo. Así mi padre o sus amigos sabían de él. “Los centenares de dibujos — escribe mi padre (1) — que suplían la escritura en las cartas del artista, constituyen un fondo ameno, satírico y curioso, de la vis cómica que poseía Ramón Casas en grado sumo.”

* * *

Estos recuerdos míos sobre Ramón Casas, un buen día — los primeros pelos del bigote apuntaban — se truncaron. El hombre jovial que se puede decir que animó muchas horas de mi infancia fué borrado de mi círculo de una manera casi brutal. Las puertas de nuestra casa de Sitges se cerraron para él. Fueron inútiles cuantas gestiones se hicieron, incluso las que Santiago Rusiñol iniciara. Mi padre perdió a su mejor amigo, y Ramón Casas a su mejor consejero. Eran los tiempos de la ruptura de mi padre con el yanqui citado, y Ramón Casas — lo digo sin ninguna amargura, pero así es — prefirió cierto bienestar a una

(1) Véase el artículo “Mi Ramón Casas”, publicado en “El Día Gráfico” de 13 de marzo de 1932 por M. Utrillo, el viejo.



Ramón Casas
en la época en que hizo el retrato de Alfonso XIII

amistad iniciada muchos años atrás y que tanto esplendor había dado al arte nacional todo. La labor de Ramón Casas, como la de mi padre — modestia aparte por lo que a mí toca — ahí está en las revistas que crearon: primero en *Pèl & Ploma* y luego en *Forma*. Hizo aún mucho más Casas, unas veces con diestro carboncillo, otras con su pincel: y es ayudarnos a nosotros los jóvenes, y a sus propios contemporáneos, el fiel reflejo de toda una época que quizá es la mejor que nuestros padres vivieron y que para sintetizar la haremos abarcar entre los últimos quince años del siglo pasado y los veinte primeros del actual y agitado siglo.

A través de los cuadros de Ramón Casas se puede ver la manera de ser de la época. El salto agigantado del siglo a través de sus inventos, de sus huelgas, de sus personajes o de sus fantoches más destacados. La mano infatigable del artista que tenía un talento genial nos ha dejado, aparte de los retratos al carbón que hoy posee nuestro Museo, cuadros que sin ser de Historia (véase artículo citado) son históricos, como “La procesión de Santa María”, “El puerto de Barcelona”, “Garrote vil”, “1909”, “Baile de tarde”, “Baile del Liceo”, amén de innumerables carteles que aun hoy se aguantan, y siguen ofreciendo al mundo los encantos de una copa de anís...

* * *

Entre las muchas cartas que del artista poseo, quiero antes de reproducir las que el genial pintor escribiera desde Norteamérica, hablar un poco de la historia de un cuadro de Ramón Casas, en el que el artista puso todas sus ilusiones y que, una vez acabado, con todo y obtener mucho éxito, no gustó nunca al retratado: me refiero al cuadro ecuestre de Alfonso XIII, que figuró en el “Mar i Cel” y que hoy es propiedad de los Museos de Cataluña.

Hacia el año 1904 se instaló Ramón Casas en Madrid. Vivía en una casita situada casi al final del Paseo de la Castellana, y hacía la misma vida que en Barcelona, o sea trabajar de una manera realmente sorprendente. Después del trabajo matinal, frecuentaba el taller del pintor Sorolla, en donde se reunían muchos literatos y artistas de la época, o el del escultor Querol,

en donde acabó instalando el suyo. Allí pintó no sólo el retrato del Rey, sino su "Plaza de toros" (2), además de muchos encargos que luego, en 1909, figuraron en la Exposición que el artista hizo en un patio del antiguo Ministerio de Fomento.

A propósito del cuadro del Rey, dice el artista, con fecha 29 de febrero de 1904, a mi padre:

(3) "Querido Utrillo:

Por fin ayer, a las once, tuve la primera sesión que duró cerca de una hora y pude hacer un croquis de color muy ligero, pues casi todo el tiempo lo empleamos colocándose el Rey en el caballo y sacando varias fotografías que las hacía un ayudante del Rey, con una buena máquina, y mañana tendré las pruebas ya. Por supuesto, me enteré de que Cusachs no tuvo tal sesión aquel martes, que decían los periódicos de ésa, y que sólo le hicieron unas fotografías que por cierto las hizo el mismo que las hizo ayer.

El Rey me preguntó qué exposición era "eso del Campo de Marte" y si daban premios, y tuve que explicárselo todo. Si me deja trabajar todo irá bien, pues resulta muy mucho con el caballo con manta y alforjas y la escopeta colgada de la silla. En fin, ya os mandaré un dibujo.

Al marcharse dijo que si quería la segunda sesión esta semana y, claro, quedamos en que mañana o pasado volvería. Pero al hacerlo, me llevaré una tela dibujada y preparada ya para ganar tiempo.

Ya puedes figurarte que estoy muy contento al ver que, por fin, he logrado lo que ya empezaba a dudar.

Voy a ver a Acebal, que hace muchos días que no lo veo, y prometí que en cuanto me avisaran de Palacio se lo diría.

Todavía no he recibido mi gran número de *Forma* ni el último de *Pèl & Ploma*, así es que te ruego que me lo mandes sin falta y que me cuentes algo de la Exposición.

Di también a mamá, que estoy concluyendo las "pesetas" y que me parece que ahora ya no tendré tantos gastos, pues estoy ya instalado y, además, en cuanto tenga el retrato del Rey algo

(2) Para más detalles, véase el libro de José M.^a Jordá "Ramón Casas, pintor", bastante flojo por cierto, pero el único existente sobre el artista.

(3) Estas cartas, cuyo original poseo, están escritas en catalán. Traduzco.



Ramón Casas en el Gran Cañón del Colorado

adelantado vendrá a verlo mucha gente y es fácil caiga algún retrato.

Recuerdos a todos, y tú recibe un abrazo de tu hermano,

RAMÓN"

Quien más, quien menos, ha sentido ganas alguna vez en su vida de hacer las maletas y emprender un viaje. Y Ramón Casas, que al decir de mi padre (4) viajó mucho, pero nunca fué viajero, parece ser que disfrutaba horrores haciéndolas o imaginándose. Por eso, cuando Mr. Deering le invitó para hacer un viaje a Norteamérica, en donde tenía que pintar los retratos de las hijas del millonario y de paso podía distraerse de una reciente desgracia del artista, Ramón Casas aceptó encantado, y con su gran corazón de niño quedó maravillado durante el tiempo que permaneció en Norteamérica, pues América, en aquella época como ahora, continúa siendo el viaje ideal de toda persona mediana o totalmente inteligente, porque, además, sin conocer América nos imaginamos cómo debe de ser, y mal sea por el contraste de lo que pensábamos y veríamos, o pensaban y vieron por esto atrae tanto.

Marchó el pintor Ramón Casas con Deering a Norteamérica, a primeros del año de 1908, regresando a Europa el 26 de abril de 1909, a bordo del "Kronprinzessin Cecile", de la Norddeutscher Lloyd, de Bremen, como se puede ver en las cartas que reproducimos. Afirma Jordá (5), que la permanencia de Casas en Norteamérica duró solamente seis meses. Me parecen muy pocos para poder hacer los retratos y los muchos desplazamientos que para hacerlos hubo de efectuar el artista, aparte de la excursión al Gran Cañón del Colorado que ya duró quince días y la permanencia en la Habana, porque, si no nos hemos equivocado, no resultan seis los meses que van de la primera a la última carta. Pero, en fin, vayamos a ellas que, por lo inéditas y curiosas, creo que ayudan mucho a comprender al artista que las escribiera.

(4) Artículo citado.

(5) Libro citado.

* * *

La primera, escrita como todas de una manera nerviosa, pero de muy fácil lectura, dice así:

"The Waldorf Astoria - Nueva - York (sin fecha).

Miguel:

Acabo de llegar. Esto es estupendo, y no es por decirlo, pero te juro que aun tiemblo y estoy verdaderamente emocionado. No creía en tanta maravilla.

Un fuerte abrazo de

RAMÓN"

* * *

"The Antlers. Colorado Springs, 23 de febrero de 1908.

Señor Miguel:

Después de 37 horas desde Chicago, en donde pasamos solamente un ratito, es decir, el tiempo de ir a casa de Deering en donde fuí a ver mis cuadros, que por cierto hacen muy bonito. Están colocados muy bien y Deering está tan contento de ellos, que me dice que quiere coleccionarlos, y que cuando me encuentre en Barcelona le envíe todos los que me parezca, sin remitirle la foto antes ni nada.

El domingo, y en el almuerzo, no nos quisieron dar vino a pesar de haber ofrecido cinco duros al *maître d'hôtel* (también hay *llussos* aquí) y Joe nos bajó la botella de whisky (tenemos veinte de recambio), puedes imaginarte...

Por la mañana nos hacemos Deering y yo muchos cumplidos (Mr. Deering, Mr. Casas), y cuando llega la hora de cenar, ya nos tratamos de tú. Él empieza: ¡Ramón!, y yo contesto: ¿Qué quieres, Charles? En Wáshington, y en tres días, hicimos 275 dólares de gasto en el hotel. Cada día comíamos una cosa que llaman *terrajin*, que al primer día me figuraba que eran setas, y hasta encontré unos huesecillos como de criatura, y resultó ser un animalito que viene del Canadá, en donde hay muy pocos, y hacen pagar por ellos un dineral.

.....

Después me quieren llevar a Los Ángeles, no sé para qué, y a ver el Gran Cañón del Colorado y a San Francisco. Todo esto me parece demasiado porque estoy cansado de ir en tren. Imagínate que el jueves salimos de Wáshington, y el domingo llegamos aquí después de pasar tres noches en el vagón. Esto es muy bonito y no hace frío. Todos los tísicos de América vienen aquí y viven en unas barracas que son como los quioscos de bebidas de Barcelona, y hay muchos centenares de ellos.

Bueno, me voy a dormir. Ya te contaré más cosas otro rato. Recuerdos a todos y recibe un abrazo de tu amigo,

RAMÓN"

* * *

"Wáshington, 17 de noviembre de 1908.

Señor Miguel:

Ayer fuí a ver a la Gay (6), "que me presentó" al tenor Zenatello. Viven en un piso muy bonito y creo que debuta esta semana. Me dió muchos recuerdos para todos vosotros.

.....

Lo de los dibujos, hasta que llegue a Chicago no los podré hacer porque tengo siempre al lado a Deering, y por poco que me descuide ya me ha pedido un par de *cocktails*.

Hace seis días que no he bebido nada más que *champagne* y ni me duele la cabeza.

Bueno, ahora tengo que salir. Adiós.

R. CASAS"

* * *

"Hotel Maryland. Pasadena - California, 20 diciembre 08.

Señor Miguel: acabo de recibir la tuya... ¿Aun estamos en el tiempo de los *cocktails*? Ya tengo ganas de que me digas que soy buen chico: pronto hará un mes que trabajo de verdad.

.....

(6) Se refiere a la cantante catalana María Gay, recientemente fallecida y feliz intérprete de la ópera "Carmen" en Nueva York.

El retrato de la señora Deering resulta muy bonito y todos están contentísimos. Le he hecho un fondo por el estilo del de la Baladía.

En Miami, como ya te dije, tengo que hacer dos retratos, y como Borrás estará en la Habana (7) el 12, yo, con Deering, iré a pasar con él un par de días.

De dibujos no te puedo enviar aún, porque como que los hago delante de él, me los coge todos y me hace hacer además muchos para enviar a señoras que él conoce. Esto le divierte mucho y a mí no me cuesta nada. Cuando esté en Miami, como que Deering se marchará a Nueva York, entonces ya tendré tiempo de todo.

Su mujer está muy enojada porque se tiene que marchar a Chicago. Yo la contemplo mucho y hasta salgo con ella a paseo cuando Deering tiene trabajo.

Aquí, en este pueblo, si no fuese que todo el día trabajo, resultaría muy aburrido. No hay más que señoras viejas y solas que pasan el invierno aquí porque no hace frío y después hay media docena de tísicos.

Adiós, que me voy a dormir.

Un abrazo de

R. CASAS"

"Sunset Express. San Francisco and New - Orleans, 27 diciembre 08.

A la Habana me voy
te lo vengo a decir...

Esto de ir tantos días en tren ya me empieza a molestar, y además ahora que empezamos a atravesar un desierto que es un mar de arena.


Esta tarde pasaremos por la frontera de Méjico, por El Paso, y nos darán una hora de descanso para poder estirar las piernas.

(7) El padre de Casas había vivido en Matanzas y el artista quiso también visitar aquella ciudad, pero el motivo del viaje fué sobre todo para poder abrazar a un amigo de siempre, el gran actor Enrique Borrás.

A black and white sketch of two men in profile, facing left. The man in the foreground is older, with a large nose and a receding hairline. The man behind him is younger, with a beard and dark hair. Both are wearing dark jackets.

Que et semble agut non
model d'automobil ?
Aden - Kamm

西曆十月十七日
周平乃子
1500 千
最速
13



Humorista foto de Ramón Casas con el hermano del criado chino de Deering

Lo que más me molesta es que no puedes beber siempre que tienes sed. Según por donde pasas no puedes beber más que agua. Ahora mismo pasamos por un Estado mortificante (Arizona) y para desayunar no me han querido dar vino. En Pasadena tampoco dejan vender vino y en el hotel, cuando queríamos una cerveza, teníamos que bajar a un sótano cerrado con doble puerta y el mozo abría según la "pinta" del parroquiano y, una vez dentro, todos hacían cara de "revientapisos".

En Colorado Springs, que también quieren ser aguadores, tuvimos que ir a casa del farmacéutico y nos bebíamos el *whisky* en la rebotica y el farmacéutico también nos acompañaba, mientras llenaba unas cajas con ungüento de soldado...

Joe (8) me dice que el negro que nos hace la cama le ha vendido una botella de vino blanco ¡y *happy days!*

Un abrazo,

• R. CASAS"

* * *

"Seaboard - Florida - Limited. New - York - Florida, 19/1/09.

Señor Miguel:

No sé si podré escribirte porque este tren baila mucho.

El viernes fuí solo a la Habana en donde ya me aguardaban Borrás y otros. La alegría fué grande al oír decir mi nombre de lejos, pasando por el Morro: era el grupo que me seguía en un vaporcito.

Después de pasar al lado del "Maine" hundido, desembarqué y aquellas calles estrechas, y aquellas casas sin cal, amarillas y encarnadas, y hasta la gente, todo me hacía creer que me encontraba en una ciudad de España. Esto, después de tres meses de no verlo, hay que decirlo, reconforta mucho y uno se encuentra bien en ese ambiente. Nunca hubiera podido comprender la necesidad (solamente por la vista) de los edifi-

(8) Hace referencia aquí, Casas, al criado y especie de secretario de Deering, que le llamaban Joe, pero en realidad se llamaba Fu-Chung-Li. Era un tipo muy bueno y un gran bebedor de "whisky", y en Sitges aun hay personas que se acuerdan de su tipo y de sus broncas. Tocaba el ukeleel bastante bien y su hermano ocupó relevantes cargos en Nankin. El hermano de Fu-Chung-Li es el que aparece al lado de Casas en la foto que reproducimos.

cios viejos y lo que llega a cansar la limpieza exagerada de algunas ciudades de aquí.

Es decir, me gusta mucho ver todo esto, pero ya soy algo grande para acostumbrarme a ello, y por nada del mundo viviría aquí.

En la Habana me recibieron muy bien y todos los periódicos hablaron de mi llegada y hasta me retrataron, y la gente es más española que nunca, pues no pueden ver a "los americanos".

Ayer, día 18, salí otra vez con muy buen tiempo y mañana, al mediodía, llegaremos a Wáshington en donde me pondré a trabajar.

En tu carta veo que no me "dices del todo" que el pobre Pedro (9) ha muerto. En la Habana me lo dijeron y créeme que lo sentí mucho, a pesar de no extrañarme la noticia.

Tu cablegrama, que "estaba al pelo", se recibió a tiempo. Recuerdos y un abrazo de

RAMÓN"

* * *

"Wáshington, 25 enero 1909.

Señor Miguel:

Después de tu carta del 31, que contesté en el tren regresando de la Habana, no he recibido ninguna más.

Deering marchó a Nueva York anteayer, y estoy solo, pero me lo paso estupendamente. A las diez empiezo a trabajar en casa de un tal Mr. Keeps, que tiene una casa estupenda, y como que hago los retratos de él y de su señora me quedo a almorzar, y a las cinco de la tarde me voy. Por ahora estoy contento del trabajo y pienso terminarlo dentro de unos diez o doce días. Deering no quería que los hiciese porque encuentra que son demasiado baratos (3.000 \$). En Nueva York también tengo que hacer un par de retratos más al mismo precio, y si me sale algún otro les costará 4.000 \$ cada uno. Si esto no es trabajar, que me digan lo que es. En tres meses habré hecho siete retratos de "tamaño natural" y todos están muy contentos (los retratados).

(9) Se refiere a Pedro Romeu, el fundador de los "Quatre Gats".



De izquierda a derecha: Ramón Casas, José María Sert, Jules Pams, Santiago Rusiñol, mi padre y el alcalde de Perpiñán en Port-Vendres, cuando invitados por Pams, senador y ministro del Interior de Francia durante la otra guerra, fueron a visitar su castillo cerca de Amelie-les-Bains, y luego a depositar unos laureles en la tumba de Mistral



El automóvil de Casas enfrente del "Mar i Cel". Al fondo el "Cau Ferrat" tal como estaba entonces y sigue ahora. La parte de los derribos es donde en la actualidad está el monumento a Santiago Rusiñol

.....
Un día de estos iré a ver a una señora que es la que dicen que se tenía que casar con el duque de Alba y que el otro día dijo que el Duque le había escrito que venía un pintor español a Wáshington, y como que yo ya había dicho que le conocía, se creyeron que era yo. Bueno, eso siempre viste.

Después estoy trabajando para hacer un retrato al carbón, del Presidente, y por ahora una hija suya muy amiga de la señora Keep (a quien hago el retrato) dice que se encargará de ello.

RAMÓN”

* * *

“The Railegh Hotel. Wáshington, 9 de febrero de 1909.

Señor Miguel:

Ya estoy haciendo la maleta otra vez para irme mañana a New - York. Los retratos me parece que han ido muy bien y, sobre todo, están muy contentos de ellos. Ahora yo estoy más que cansado. Estoy reventado. Siete retratos en tan poco tiempo representan una serie de horas seguidas de trabajo sin descansar, ni los domingos ni ningún otro día, y créeme que cuando llega la noche, no tengo ganas ni de salir a dar un paseo y me meto en la cama a las nueve.

En Nueva York tengo aún que hacer dos retratos de mujer (aun no me ha salido ninguna guapa; todas son feas y viejas), y los de las hermanas de Deering. Casi no deseo que me salgan más.

Sorolla ya ha abierto la Exposición, y Deering me envía cada día recortes de periódicos que hablan de ella, y cuando llegue a Nueva York le iré a ver y ya te diré alguna cosa.

Zuloaga hace la Exposición después de la de Sorolla, y ya empiezan a decir algo en los periódicos y hasta creo que ya ha llegado.

.....
Lo del viaje a Italia, ya comprenderás que después de cinco meses de estar ausente y fuera de casa tengo muchas ganas de pasar una temporadita en Barcelona, y si además me llegara

a Italia sería sacrificando todos los días que me esperan para estar con los míos. De todos modos, “iremos”.

Los de casa me dicen que Sert ya ha entregado (o traído) la decoración del Palacio de Justicia. Haz el favor de hablarme de ello.

Recuerdos y un abrazo recibe de tu amigo

R. CASAS”

* * *

“The Waldorf - Astoria - Nueva York, 20 febrero del 1909.
Señor Domingo: (10)

Tengo mucha pereza de escribir y hasta de trabajar. Imagínate que desde que estoy aquí cada día hemos estado de banquete y esta gente ya sabes cómo los hacen.

Ayer fué para despedir al capitán Baker, a quien tú ya conoces, y que se ha embarcado para Italia y es muy fácil que más tarde vaya a Barcelona.

Hoy he empezado el retrato (que es para Deering) de madame Bacon, a quien también conoces, y nada menos que ha querido que lo haga con mantón de Manila porque dice que tiene el tipo español.

El retrato de James Deering me hace sudar un poco, porque lo he empezado por la mañana y ahora se levanta tarde y muchos días no comparece; después, para descansar de los banquetes de estos días, quieren ir al campo y esto me hace retardar la

(10) Este “Sr. Domingo” no es otro que mi padre, apodo que le sacó en París el grabador Ramón Canudas, lo mismo que Rusiñol se llamaba “Cisen” y Casas “Mus” y que perduró mientras vivió. Algunas cartas de mi padre a sus íntimos van firmadas solamente como “Sr. Domingo”.

El grabador Ramón Canudas — cuenta la historia —, cansado de buscar trabajo y de no encontrarlo, decidió retirarse a una isla desierta para vivir una vida como la de Robinsón.

— ¿Y qué harás de tu amigo? (se refiere a mi padre) — le dijeron Rusiñol y Casas.

— Que venga conmigo y que haga de Domingo — respondió acto seguido Canudas.

— No puede ser — objetó Rusiñol —. ¿No ves que él es más señor que tú?

El pobre grabador sin trabajo se quedó cabizbajo, y como si le doliera la confesión que iba a hacer, dijo con voz llena de emoción:

— ¡Pues que haga de señor Domingo!

Y la humilde exclamación del buen hombre que fué Canudas, cayó en gracia al grupo, y empezando por mi padre, este apodo de “Sr. Domingo” quedó vinculado ya para siempre a Miguel Utrillo.

marcha a Barcelona, que ya empiezo a tener ganas de volver a ver.

Tengo que cambiarme para ir a comer. Por eso te digo adiós. Tu amigo afmo.

R. CASAS"

* * *

"The Walford Astoria - New - York, 6 de abril de 1909.

Señor Miguel:

Cuando más se acerca la hora de la marcha, mayores ganas tengo de regresar. Ya estoy cansado de tanto ajetreo y tengo ganas de comer judías con lomo, y hace más de seis meses que no he aliñado ninguna lechuga y esto no puede ser. No tengo más remedio que regresar.

Hoy he encargado una cabina para el "Kronprinzessin Cecile", que sale el 20, y como que en París no pienso estarme más que dos o tres días, a primeros de mayo pienso llegar a casa.

De salud estoy muy bien, pero me encuentro muy cansado y después de pintar tengo que echarme un rato porque me entra como un mareo, que es el resultado de haber trabajado todo este tiempo pasado sin descansar ni los domingos. Además de los retratos al óleo, que he hecho once, añade unos treinta retratos al carbón y el retoque al pastel de más de un centenar de reproducciones que Deering me ha hecho hacer en Chicago.

Ahora no hago más que el retrato de Deering, y como que estamos de comilona diaria, me levanto tarde y solamente trabajo por la tarde..."

MIGUEL UTRILLO

Sitges, otoño de 1943.

INGRESOS EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES, DE CATALUÑA

DOS PINTURAS DE ALENZA

Entre las pinturas de época romántica ingresadas recientemente en el Museo están dos obras de Leonardo de Alenza. Miden ambas $0,275 \times 0,330$ metros. En una (número 40.240 del inventario general) se representa una aparición del Diablo Cojuelo; en la otra (número 40.241) una visión infernal presenciada por el Diablo y el personaje al que se apareció. Llevan etiquetas con los números 71 (431) y 72 (432) respectivamente, huella quizá de catalogaciones pretéritas, y en la segunda, al dorso, está escrito el nombre de *Alenza*, posiblemente autógrafo, y la fecha 1838.

Estas dos pequeñas pinturas adquiridas en el verano de 1943 en el comercio de Madrid, son buen ejemplo del arte de Leonardo Alenza y Nieto en la faceta que más cultivó: la pintura de género. Como tal podemos considerarlas, a pesar de lo fantástico de su tema. Ya que ambas representan dos distintos paisajes de la vida de *El Diablo Cojuelo*, pero no siguiendo la versión original — la castellana del siglo xvii — ni tampoco aquella francesa que escribió Le Sage en el siglo xviii —, sino paisajes o momentos cuya significación se nos escapa, pero que se refieren a fantásticos hechos de un contemporáneo a quien acompaña el Diablo Cojuelo en este mundo y en los infiernos.

Leonardo Alenza nació en Madrid en 1807. Murió, tras una vida escondida y pobre, en 1845. Hombre de temperamento enfermizo vivió lejos de “la concurrencia” gustando convivir con las gentes del pueblo. Alguna vez alcanzó encargos oficiales, siguiendo entonces la temática de la Academia, aquel “Aníbal pasando los Alpes — que le hizo alcanzar el título de académico de mérito de la de San Fernando —, aquella “Muerte de Daoiz” que expuso en 1838, año en que fechó estas pinturas; poco más. No muy numerosa, pero muy interesante por su hondura es la serie de sus retratos. También ésta de sus cuadros de género más numerosa, que hay que enlazar con las ilustraciones

que realizó para revistas y libros. De aquéllos, de los cuadros de género, conoce la crítica un número bastante grande; el Museo Romántico y el Museo Nacional de Arte Moderno conservan bellas muestras.

La vida de las clases bajas de Madrid fué representada con amor, pues Alenza fué el pintor costumbrista de las humildes vidas que transcurrieron a su lado. Lo hizo recordando los ejemplos de Goya, como muy pronto, en las luchas artísticas del romanticismo, se lo echaron en cara críticos enemigos o poco amigos. • El *Semanario Pintoresco* en el artículo necrológico que le dedicó escribió: "Con él se perdieron los últimos recuerdos de Goya." Y dijo bien, pues Alenza fué uno de los que, siguiendo con romántico impulso alguna de las facetas de Goya, se consideró un pintor tradicional.

En las pinturas recientemente entradas en la colección del Museo de Bellas Artes de Barcelona, no aparece directamente claro el influjo goyesco. No son pinturas ágilmente abocetadas, como tantas otras; no están realizadas con espontánea ligereza, sino apurando los perfiles, modelando las figuras y jugando magistralmente con un matizado clarooscuro. Especialmente aquella, la primera, en la que el Diablo Cojuelo penetra por la ventana en una habitación en donde un personaje masculino se halla en cama.

Sobre el tema que representan, mucho se puede escribir; aunque en resumidas cuentas sea para no poder concretar nada. Ya escribimos que no se refieren a la primera versión ni a la segunda de *El Diablo Cojuelo*, pues en ninguna hay una ida a los infiernos, ni ninguna de las dos se refiere al siglo XIX.

Aunque me parece indiscutible que el diablo que entra por la ventana es el Cojuelo. Véase sino la descripción que del mismo hace la versión primera (pág. 31 de la ed. R. Marín) y compárese con el figurado por Alenza: "...y volviendo los ojos al suelo, vió en él un hombrecillo de pequeña estatura afirmado en dos muletas, sembrado de chichones mayores de marca, calabacino de testa y badea de cogote, chato de narices, la boca formidable y apuntalada en dos colmillos solos, que no tenían más muela ni diente los desiertos de las encías, erizados los bigotes como si los hubiera barbado en Hircania: los pelos de su nacimiento, ralos, uno aquí y otro allí, a fuer de espárragos, legumbre tan

enemiga de la compañía, que si no es para venderlos en manojos no se junta..." El cual, viajando por Toledo, anunció al estudiante que tenía que ir a alborotar el serrallo del Gran Turco (pág. 96) y a la mañana siguiente "... antes que diesen las ocho, como había dicho, entró por el aposento el camarada en traje turquesco, con almalafa y turbante, señales ciertas de venir de aquel país, diciendo: — ¿Heme tardado mucho en el viaje, señor Licenciado? Él le respondió sonriéndose... (pág. 118).

En la traducción castellana de la obra *Le Sage*, tal cual fué impresa en Barcelona en 1832 bajo el título de *El observador nocturno o Diablo Cojuelo, traducida al castellano* (pág. 18) nos describe la figura del Diablo Cojuelo, con mayor detalle e inspirándose en este segundo paisaje al describir el traje y demás con que se adornaba "la figura de un hombre, con una capa de dos pies y medio de alto, poco más o menos, apoyado en dos muletas. Las piernas de aquel cojo y pequeño monstruo semejaban a las de un macho cabrío; era carilargo, puntiagudo de barba, de color cetrino y negro, y muy aplastada la nariz; sus ojos que mostraban ser muy pequeños, parecían dos brasas de lumbre; la boca se puede decir que llegaba casi a las orejas, y con dos labios tan gruesos que no se habían visto iguales; y finalmente los bigotes eran rojos.

"Este gracioso Adonis tenía envuelta la cabeza con un género de turbante de crespón encarnado y realzado de un penacho de plumas de gallo y de pavo real. Traía rodeada al cuello una ancha corbata de lienzo amarillo, en la que estaban pintadas varias muestras de collares y pendientes. Tenía puesto un ropaje corto de raso liso blanco, sujeto con un ceñidor de pergamino, y señalados por todo él varios caracteres talismáticos; en el ropaje había dibujadas muchas cotillas muy ventajosas para mejorar el talle, varios adornos de cabeza, delantales bordados y nuevos peinados a cual más ridículos.

"Todo esto, sin embargo, era nada en comparación de la capa, también de raso liso blanco, en que estaban pintadas con tinta de la China diversas figuras: pero con tan grande libertad de pinceles y expresiones tan vivas, que claramente se conocía que el Diablo había andado en ello. En una parte se veía una dama..."

La lectura de estos fragmentos nos hace ver que Alenza no buscó inspiración en la primera versión del Diablo Cojuelo, de Luis Vélez de Guevara, sino que siguió la descripción que del Diablo y su indumentaria hizo Le Sage. De aquélla, en eso, como en lo demás, deriva esta última; el tipo del Diablo es el mismo, aunque Le Sage le haga más ridículo que Vélez de Guevara le hizo, sin ahondar en críticas y burlas. Haciéndole vestir de manera extravagante, con su capa de raso, el turbante con sus plumas y ropaje corto, cual Le Sage le describió, le representó Alenza.

¿Quién es el asustado personaje al que el Diablo Cojuelo despierta y luego acompaña por unos infiernos cuya inspiración buscó Alenza en los del Bosco? No podemos contestar a esta pregunta: quizá alguna continuación o ampliación contemporánea de aquella historia que forjó Vélez de Guevara y amplió Le Sage. Quizá mera fantasía pictórica, original del mismo Alenza, una fantasía que no parece tener fondo político.

No tengo indicio de ninguna clase que me permita determinar quién fué este asustado caballero, vestido con levita y sombrero de copa, a quien acompaña el diablo más inofensivo de todos los diablos y del que desde ahora guarda el Museo de Barcelona dos pasajes de su fantástica historia.

X. DE S.

UN RETRATO DE ESPALTER

Una de las últimas y mejores adquisiciones para el Museo de Arte Moderno es la tela de J. Espalter, retrato de su propia esposa. Mide $1,12 \times 0,89$ metros.

La dama está representada de medio perfil y algo más que de medio cuerpo, de pie ante una mesa recogiendo sus guantes; sobre el traje de seda verde cae la mantilla oscura.

Bello escote, blonda blanca en las mangas, pendientes, *pendentif* en el cuello y pulsera; cabello negro y mirada apacible, tez sonrosada muy clara y toda la figura con cierta plenitud de carnes.

La mano izquierda medio recoge la mantilla junto al costado y es de un tono lívido que en el original contrasta algo desagradablemente.



Cuadro de J. Espalter que acaba de ingresar en el Museo de Arte Moderno

El fondo, de tierras y dorados: pared con un cuadro en el rincón más oscuro, a la izquierda, y reloj sobre la chimenea ante un espejo, en el lado opuesto, apenas precisados.

En el ángulo inferior derecho aparece la dedicatoria, firma y fecha: "A mi querida esposa. Jn. Espalter. 1852."

Sin duda lo mejor que de Espalter tendrá ahora el Museo; poseía ya varios dibujos acuarelados y tres lienzos: el retrato del joven Octavio Carbonell Sanromá, y otros dos de un matrimonio anciano, fechado el del caballero en 1856; con el recién adquirido puede darse una idea mejor, sino completa de esta figura demasiado olvidada.

Nacido en Sitges, el año 1809, Joaquín Espalter Rull, que empezara por estudiar Comercio, abandona tempranamente libros y cuentas por pinceles. Montpellier, Marsella y París son las tres primeras etapas de su carrera, laureado ya, pasa unos pocos años como discípulo del barón de Gros, cuya impronta no es ostensible si no en su entrega al retrato y la composición histórica. Habrá en su segunda época, Roma, Florencia, viajes múltiples, copias en el Vaticano y exposiciones con fortuna de ambiente. La vuelta, de paso por Barcelona, hacia Madrid, en 1843. Miembro a poco de la Academia de San Fernando, alcanza cátedra en la Escuela Superior de Pintura en 1860 y muere veinte años más tarde en el mismo Madrid después de haber gustado un discreto éxito y el elogio excesivo de algunos contemporáneos.

Celebrado por sus obras de Historia o género, es con todo en los retratos donde adquiere alguna personalidad. Entre nosotros ya se remozó en algo su memoria y su prestigio de figurista a raíz del "I Saló Mirador", de grato recuerdo. Ésta es mejor que las que allí se expusieron, femeninas también; más llena de carácter y ambiente, y posiblemente, por ser retrato de su esposa, superada en calidez y vivismo, menos rígida. Siempre, sin embargo, con el mismo oficio: poco grueso de pasta, pincelada espontánea, con cierta imprecisión que suaviza el dibujo. En todos los detalles se avanza quizá a sus trabajos de época posterior.

Con el título de "Retrato de la señora del artista" es citado por Elías de Molins entre las obras de Espalter, que figuraron en exposiciones celebradas en Madrid y París, y, en efecto, en el catálogo de la Exposición Universal de París del año 1855, bajo

el número 560 aparece inventariado con el título "Portrait de Mme. Espalter". En la Exposición figuraba junto con otras cinco pinturas del mismo artista, a quien el catálogo menciona también explícitamente como discípulo de Gros.

F.-P. V.

TRES RETRATOS DE NIN Y TUDÓ

El Museo de Arte de Barcelona ha adquirido tres cuadros de un pintor retratista catalán, aunque de habitual residencia en Madrid, José Nin y Tudó. Son éstos el retrato del padre del artista — con indumento militar —, el de una hermana del mismo — tocada con blanca mantilla — y el retrato propio. Obras de una misma mano, revelan tres facetas de un estilo realista y penetrante; el del militar con gama oscura, con minuciosidad obligada por el pequeño tamaño; el de la joven dama con técnica suelta, con parquedad de pasta, con sobriedad en la figura y también en el fondo; el autorretrato con efectismo de luces y sombras que lo sitúan en el punto preciso de conexión entre realismo y romanticismo. Conjuntamente, estas tres obras demuestran cómo también el arte catalán experimentó en algún momento la influencia del de Madrid informado por el arte de donde fuera, de Roma, de París... Dentro el ciclo de los retratistas españoles dependientes del París del segundo Imperio, dentro el ciclo de los Madrazo, en una palabra, cabe adscribir el retrato de Nin y Tudó.

Joaquín Nin y Tudó nació en El Vendrell en 1840 y murió en Madrid en 1908. Estudió con el pintor Carlos Luis de Ribera. Sentíase atraído a retratar los personajes recién fallecidos; como muestra Joaquín Renart, que ha dibujado a tantos catalanes ilustres en el momento en que un cuerpo refleja todavía la impronta del espíritu que les animara. Copió a los grandes maestros españoles: a Velázquez, al Españoleto, etc. Pagó tributo a la pintura de historia, de moda todavía en su tiempo: "Episodio de un combate", "La muerte de Abel", "Los héroes de la Independencia", "El entierro de Ofelia"; así aun a la pintura de género: "La despedida", "Los dos amigos", "La mariposa", etc. fué premiado con segunda medalla en la Exposición Nacional

de 1876. Como su hermano Joaquín, historiador y poeta (además de militar), José cultivó la literatura en alternancia con su arte, la pintura, que debió amar y sentir férvidamente. Por el retrato que de él conocemos, vémosle muy despeinado y con lacios bigotes, a modo de un romántico que amara sin embargo el señoril arabesco de las blancas blondas y el rosado tinte de un distinguido rostro de joven dama: caso del retrato de la hermana del pintor que nuestro Museo ha adquirido.

J. - F. R.

MUSEOS, EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS

EXPOSICIÓN VICENTE LÓPEZ (1772-1850)

Organizada por "Amigos de los Museos", de Barcelona, y patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes se inauguró el pasado 15 de diciembre, en el palacio de la Virreina, la exposición de pinturas, miniaturas, dibujos y grabados de Vicente López, procedentes de los Museos del Prado, Romántico y de Arte Moderno de Madrid, Museo de Bellas Artes de Barcelona y de diversas colecciones corporativas y particulares. Contribuyó a crear un ambiente a propósito en los salones de aquel palacio dieciochesco la exposición de libros y de encuadernaciones de la época de Vicente López (algunos de ellos ilustrados por el mismo pintor), con que inició sus actividades la Agrupación de Bibliófilos de Barcelona.

En el acto inaugural pronunció unas palabras acerca de la personalidad del pintor homenajeado el Director General de Bellas Artes, Excmo. Sr. marqués de Lozoya.

Con motivo de esta exposición, han tenido lugar diversos actos con disertaciones sobre la vida y el arte de Vicente López. Recordaremos las conferencias dadas en el mismo local de la exposición por los señores don José Francés (17 de diciembre), don Luis Monreal (30 de diciembre) y don Manuel González Martí (8 de enero), y la de don Xavier de Salas en el salón de actos del Ateneo Barcelonés.

En un volumen lujosamente presentado se han reunido la biografía del pintor, escrita para esta edición por el Excmo. Sr. marqués de Lozoya, el catálogo de las obras que figuraban en la exposición y un epistolario de Vicente López, acompañados de reproducciones de gran parte de las pinturas expuestas.

No era necesario perseguir, con la reunión de más de doscientas obras, entre pinturas, dibujos, miniaturas y grabados de Vicente López, en el palacio de la Virreina, la finalidad de di-

vulgar o de reivindicar la valía del pintor valenciano, por cuanto su obra ha sido dada a conocer, en su conjunto, en otras ocasiones (recordemos la exposición de homenaje en Valencia, del año 1926), y cuenta ya, en la bibliografía artística, con estudios estimativos que han fijado su jerarquía en el cuadro de la pintura hispana.

Pero esta exposición, permitiendo cotejar fácilmente lo producido por él bajo sus diferentes modalidades y a través de largos años, suscitaba el interés de actualizar la valoración crítica de la obra de este sucesor de Goya como retratista regio.

Vicente López, barroco por su formación, prolonga hasta más allá del período neoclásico la expresión de un concepto del Arte que tenía que sucumbir, definitivamente, bajo el antiacademicismo romántico. Llevaba en su sangre una tradición patriarcal en el oficio de la pintura y, digámoslo también, una ejecutoria de honrado artesano y de hombre morigerado, piadoso y recto. Su espíritu voluntarioso, consecuente en sus ideales de escuela, fué el más opuesto al de un intuitivo o de un revolucionario. Maduró sin desvíos, casi sin rectificaciones, y puede creerse que su obra alcanzó a plasmar la plenitud de sus propósitos como artista, los cuales se concentraban en un constante afán de perfección técnica, siempre dentro de un canon concebido con la más ortodoxa fidelidad a unos principios académicos.

En el conjunto de la obra de Vicente López no parece descubrirse otra ambición que la de reproducir lo más exactamente posible la materialidad de un modelo dado. Ahonda sí en los secretos del oficio para acercarse a una sugestiva ilusión óptica de realidad, pero ello sin admitir el libre recurso de ningún artificio que pudiera con ventaja aproximarle a esta deseada sensación de naturalismo.

Como la pincelada cuidadosa, meticulosa, que acusa su pulso sosegado y ecuánime, así fué el ritmo a que se movió su vida, siempre ascendiendo en habilidad técnica y en los honores con que se reconocían los méritos de esta perfección lograda. Nada en su obra refleja inquietud ni vacilación alguna ante los problemas de su arte. El revuelo intenso de Goya no le alcanza; quizá debió parecerle descentrado. Sus copias del valenciano Ribalta no dejan tampoco huella en él. Es más afín con su otro compatriota Juan de Juanes, al que copió también, y, sobre todo,

con el que había sido el árbitro máximo en la estética española del siglo XVIII, el bohemio Mengs. El arte de Vicente López es así un arte de normas, de disciplina y de pulcritud de ejecución; objetividad sin concesiones a ningún arrebató lírico subjetivo. Hoy su obra nos explica cuán imperiosa se alzaba la retórica de unos conceptos académicos para reprimir la espontaneidad, el destello de lo imprevisto, todo cuanto fluye o aletea huidizo.

Sus procedimientos pictóricos recuerdan el trabajo del imaginero que modela y policroma sus figuras sin descuidar el relieve del menor detalle. Como dijo Méndez Casal, su pintura "maravilla pero no emociona." Maravilla por la exactitud en reproducir ropajes, joyas, accesorios, hasta la veraz fealdad de los personajes, pero no emociona porque sólo le preocupó la integridad aparente en la copia de lo externo y superficial.

Mas, el análisis de su pintura pone de manifiesto, al par que esta falta de calor viviente y de alma en los personajes retratados, algo que se envuelve en un colorido vibrante y a veces estridente, estímulo del sol levantino, cuya huella puede seguirse desde los maestros de retablos medievales. Ello es el dibujo. Vicente López, por la misma acuidad de visión y seguro pulso, fué un dibujante de una precisión formidable. En este aspecto su frialdad es menos ostensible porque sus dotes de moldeador saben encerrar en la concisión de la línea una realidad en su íntima pureza. Díganlo sus manos en escorzo que aparecen en algunos de sus cuadros, trazadas con una amabilidad pocas veces igualada. Esta poderosa aptitud para el dibujo tenía que conducirle, indefectiblemente, a ser el más destacado retratista de la sociedad española de principios del siglo XIX, tras el alejamiento de Goya de la corte fernandina.

Así, el caudal más copioso en la obra de López se encuentra en la pintura de retratos. Sus dotes de dibujante nos han conservado una extensa galería de personalidades de su tiempo, con un valor de documento gráfico incontestable. Mas, estas imágenes, que se nos ofrecen bajo sus más brillantes vestiduras y atavíos, desfilan ante los ojos marcadas por la impasibilidad del pintor, que no puso más pasión ni mayor sensibilidad en matizar un pliegue del indumento que en captar la expresión indefinible de un rostro.

Alguna vez, al tratar de la habilidad de Vicente López en el

dibujo, algunos de sus biógrafos han recordado a Holbein el joven. La seguridad de trazo y la rapidez de captación son en ambos certeras. De López puede citarse la conocida anécdota de que, invitado a pintar el retrato de una persona que no se avenía a servirle de modelo, el pintor salió de esta dificultad con sólo poder observar, por algunos momentos y a través del ojo de una cerradura, a su personaje mientras éste se hallaba comiendo. Este caso podría parangonarse con otros de Holbein. También en la obra del pintor de Basilea puede observarse un mayor frescor en sus dibujos que en las pinturas acabadas que sacó de ellos. Un apunte al pastel, ejecutado en breves horas, le servía en muchos casos para la pintura definitiva. El trabajo de taller, en frío, sin otros puntos de referencia que el dibujo y la retentiva natural del artista, no podían menos que restar al personaje pintado el calor que sólo puede transmitir realmente la visión directa del modelo.

Sin que nos interese prolongar esta comparación ni sacar otras consecuencias de ella, tal vez cabría achacar a una cuestión de procedimiento de trabajo una parte de la frialdad con que se nos ofrecen la mayoría de los modelos de Vicente López. En algunos retratos parece sentirse con mayor viveza al personaje. Citemos, como ejemplo, el de Goya, y éste bien significativo respecto a la manera de trabajar de López, por cuanto se ha dicho que durante su pintura fué el propio Goya quien declaró que el cuadro estaba ya hecho, salvándolo de aquellas sesiones de acabado a que el reticente pintor valenciano solía entregarse movido por su premioso afán de exactitud.

Pero, por descontado, que son muchos más los retratos de personajes que, envueltos en sus vestiduras, se inmovilizan, se deshumanizan, existiendo con la exacta precisión de contorno, de matiz, que cualquier de sus propios atavíos. La objetividad implacable de Vicente López no concedió mayor importancia a un rostro que a una alhaja o al pliegue de unas sedas. Y, sin embargo, además de la larga serie de retratos, López nos legó varias composiciones de carácter religioso y, sobre todo, una magnífica decoración al fresco en el techo del salón de Carlos III del Palacio Real de Madrid. Esta última modalidad requería del artista una tensión imaginativa y un ritmo vibrante en la evocación, que no le faltaron según se ve en aquella bóveda palatina, pero que están

ausentes de la vasta colección de retratos de sus contemporáneos que conocemos. Éstos nos sorprenden a veces como ejemplos de un noble virtuosismo técnico que sabe escapar a una vacua brillantez. Pero esta naturaleza, tratada como algo inmueble, de una calidad rica, pero fría, nos hace lamentar que, a las prodigiosas dotes de dibujante, Vicente López no uniera las de un penetrante psicólogo. Sentimos ante su obra que sólo realizó en parte lo que es misión del pintor. Hoy, que contemplamos destruídos los pragmatismos que fueron el ideal estético de las academias de su tiempo, admiramos su destreza como práctico en la pintura, pero el artista no nos comunica ninguna de aquellas emociones íntimas que conmueven. Se fatigó, concluiríamos, explicándonos lo que veía tal como era, pero sin galvanizarse ni arrancar de sí una confesión ardiente y espontánea.

JOSÉ SELVA

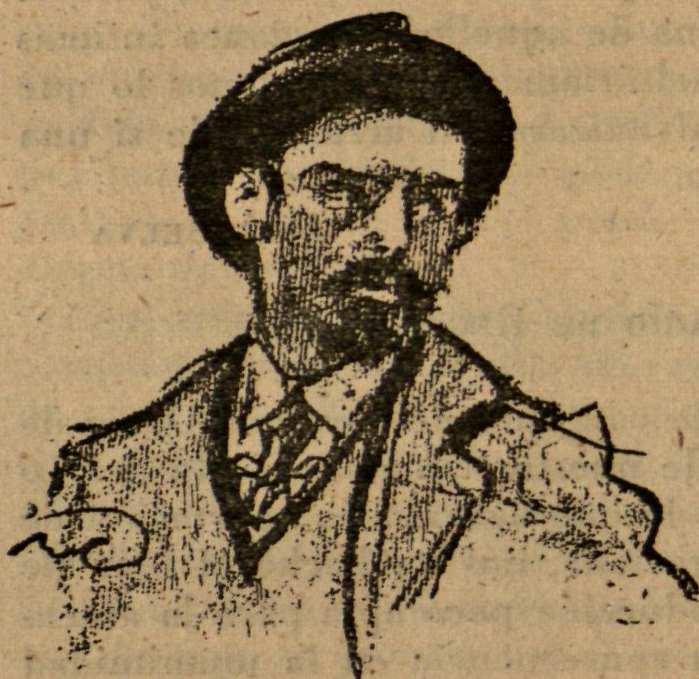
EXPOSICIÓN DARÍO DE REGOYOS

La exposición de un nutrido conjunto de obras de Darío de Regoyos en las Galerías Argos de nuestra ciudad, abierta del 16 al 29 de octubre de 1943, y en la que figuraba la aportación de los museos municipales de Barcelona, nos ha hecho el bien de rememorar esta figura cuya producción poco apta para la ascensión a la gloria clásica, con su consecuencia en la unanimidad más o menos sincera del público, constituye, en cambio, sabroso pasto para los espíritus sensibles.

Dando una intención concreta a la sibilina frase de Pompilio: "Natura imita artifex", Oscar Wilde y Whistler, no sabemos cuál de los dos primero, formularon la verdad de que la Naturaleza imita a los artistas. Esto, que parece una absurda paradoja cuando nos limitamos a la primaria concepción de que la obra de arte reside en el objeto material al que solemos dar este nombre, se convierte en una certera apreciación cuando nos ponemos en la postura que Spengler, por ejemplo, recomienda, y nos percatamos de que el bloque de mármol cincelado o la tela recubierta de pigmentos con adhesivo hacen el mismo papel de mero vehículo que los caracteres impresos al transmitir poesía o la solfa al comunicar la música al lector, en una forma puramente cerebral. Ya dijo Leonardo que el Arte es cosa intelectual.

Desde este punto de vista, la sensación aporta un fragmento a la obra de arte, que se elabora en contacto con las imágenes, los conceptos o los instintos ya residentes en nosotros; admitido lo cual, deberemos ver claro el porqué de la influencia que el recuerdo de las obras de arte contempladas y la aptitud imaginativa, gracias a ellas lograda, ejercen sobre la forma definitiva con que la Naturaleza, e incluso en ella, las obras de arte se nos presentan.

La crítica, que cuando es buena tiene para sí misma, como toda buena traducción, todos los ingredientes de la obra de arte, pesa lo suyo en la formación de nuevas obras de arte dentro el intelecto de la gente culta. Así, parodiando la frase de los dos finos ingleses, podemos decir que las obras de arte imitan a las críticas.

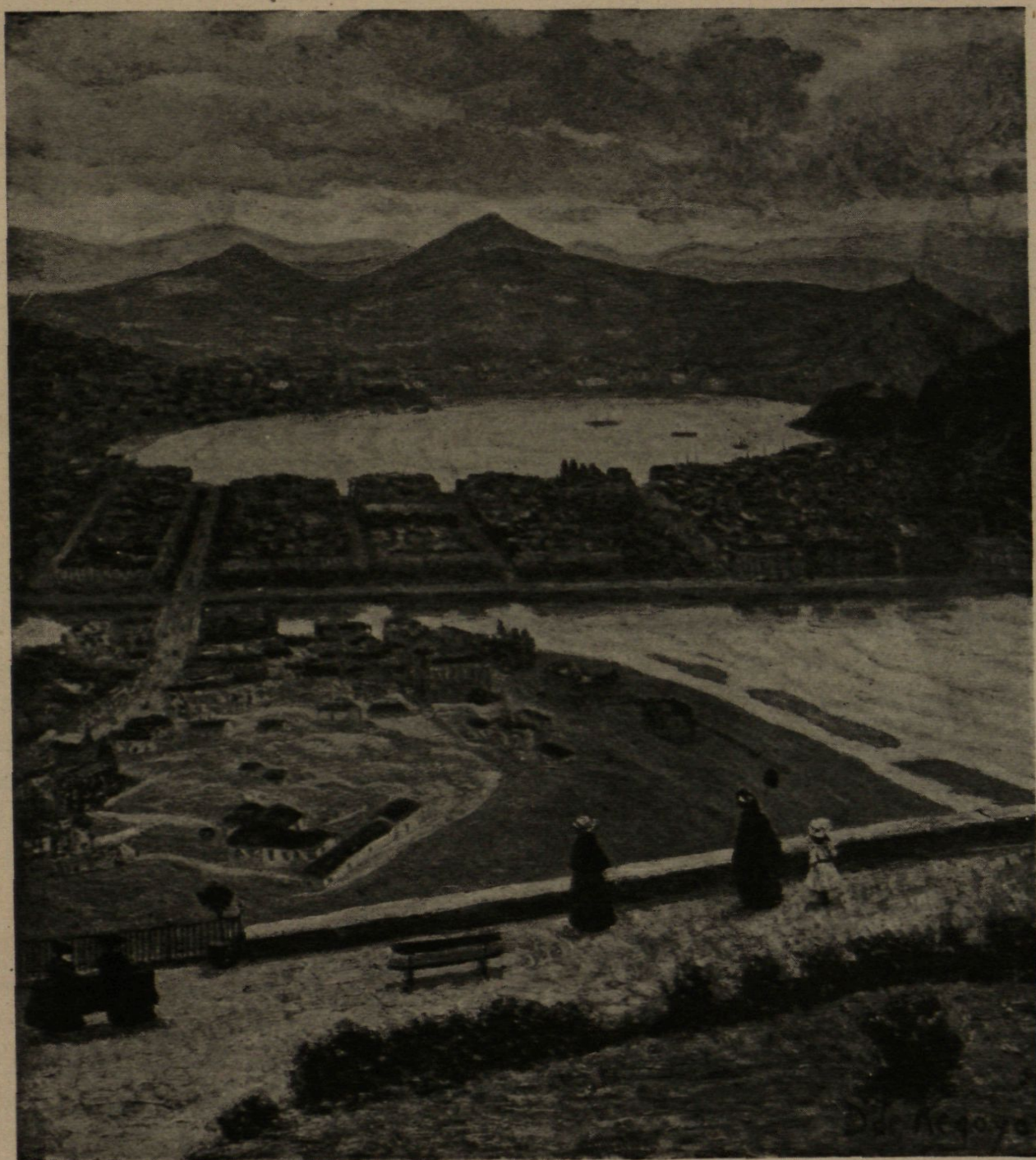


Darío de Regoyos

Esta consideración sobre la importancia de la crítica viene muy a tono al querer hablar un poco del pintor asturiano, las críticas del cual suelen entretenerse más en las otras críticas que en la

obra tal como nació de su concepción original. Paul Bourget se entretuvo en establecer porcentajes entre los ingredientes de varias novelas; nosotros no haremos otro tanto con la literatura sobre Regoyos (a pesar de no ser lo abundante que el tema merecía), pero sí señalaremos como típico que la Enciclopedia Espasa dedique veintitrés líneas a la vida y obras de nuestro artista y treinta y cuatro a la opinión pintoresca que de él tuvo Cánovas.

El motivo de este fárrago de criticismo que se ocupa de sí mismo mordiéndose la cola alrededor de la pintura de Regoyos, es el mismo que abrumba tantas obras de polémica que vieron luz a propósito de los grandes artistas de su tiempo: los impresionistas, y Rodin particularmente. El hecho de que unos rehúsados, unos fracasados ante el sistema oficial del arte, las acade-



DARÍO DE REGOYOS. — "San Sebastián desde Ulía"

mias y los salones, acabaran triunfando y representando su época, provocó la misma sugestión maravillosa de la historia de Napoleón (que tanta gente ha llevado al manicomio) o el viejo mito de la Cenicienta y el príncipe encantador tan revivido por las incansables novelas rosa de nuestros días. Entusiasmados con esta mitología, los críticos creyeron haber descubierto la piedra filosofal, y no sólo utilizaron el arte de este período al servicio de la errónea idea del progreso, sino que, como los académicos que tanto les escandalizaban, osaron encontrar en el arte de una sola época el tipo de una universal perfección. Así vemos gente de la categoría de Berenson o Salomón Reinach tratando el Renacimiento italiano o el siglo de Pericles desde el punto de vista impresionista y rodiniano.

Lo más completo que sobre Darío de Regoyos se ha dicho, el sabroso libro de Rodrigo Soriano, adolece del mal de esta ideología que ya nos parece lejana. La historia de Cenicienta de nuestro pintor le seduce hasta redactar el subtítulo: "Historia de una rebeldía". Allí aparece Darío como el profeta de la religión naturalista de Zola. Posiciones espirituales, o a lo menos introspectivas, han venido a corregir en los años más recientes aquella utopía ochocentista en lo mental, y el constructivismo, que culmina en el cubismo, nos ha curado de la creencia en el valor absoluto y ascendente de una trayectoria que habría pasado por Delacroix, en el terreno de lo plástico.

De regreso de todo combate, sin que las obras de Regoyos nos aparezcan ya teñidas por la imitación de la crítica, acerquémonos como niños a este artista que, como dice Salaverría, prolonga indefinidamente su adolescencia, "a modo de un día de verano en un clima hiperbóreo", y que afirmó él mismo que "nunca somos bastante niños en arte".

Se ha dicho de Regoyos que nunca pasará a la categoría de los grandes genios universales, constatando que no fundó ninguna escuela ni inventó ningún estilo, pero estamos convencidos de que en su niñez artística hay una causa suficiente para que pueda representar algo significativo en el transcurso de la historia de la plástica. Regoyos significa para el Arte lo que santa Teresita del Niño Jesús significa para la Religión.

Darío de Regoyos fué una Cenicienta relativa, pues si bien oyó recibir sus obras con risas por parte de los paseantes del *boulevard* de San Sebastián, frente a la tienda de monsieur Galan, y oyó calificarlas por Cánovas de "mamarrachos enmarañados, sin la más remota idea del dibujo, sin forma ni medias tintas, ni color, ni nada", en lo material pudo tener la seguridad de la suficiente fortuna del hogar donde vió la luz, en la asturiana Rivadesella, allá por 1859, y en lo moral la de las fervientes amistades que le ganaron su simpatía y su arte. No pasó los apuros de otros ingenuos como Monticelli, con el carácter del cual no deja de tener vario contacto, ni sufrió la amarga soledad de los incomprendidos.

Lo que salvó a Regoyos fué su amor por el paisaje, al que no sería extraña la influencia de su maestro, Carlos de Haes. En una España huérfana de gran arte desde Goya, en la que artistas como Vicente López, Esquivel, Madrazo o Rosales no habían podido lograr un sitio preponderante de la categoría que mantenían las escuelas francesas, y en la que el Estado se había erigido en protector de los kilómetros cuadrados de guardarropía que se titulaban Pintura de Historia y se alimentaban de un escalafón de medallas, Darío tuvo la suerte de caer en manos de un maestro que traía de los Países Bajos la allí vieja tradición del paisajismo, virgen todavía en España, pese a los pinillos de Iriarte y Juan Bautista del Mazo. Nuevo tema significó nuevo arte. Como a aquellas muchachas más feas que virtuosas a las que el cuerpo salva el alma, fué el objeto de la pintura de Regoyos el que salvó su espíritu.

A los veintitrés años, después de pasar por París, hallamos en Bélgica a nuestro artista, decidido de una vez su destino, olvidadizo de academias y apasionado de sincero amor por lo que le entra por los ojos. Pinta tanto por amor que no se exige demasiado sustento técnico; cree con exceso que el amor basta y su estilo puede considerarse el pan y cebolla del arte.

¡Qué país tan distante de lo que le ahogaba encontró él bajo el nórdico cielo! A la lumbré del mecenas Edmond Picard, Regoyos pudo enternecer con su guitarra a gente de la categoría del claro Theo Van Rysselberghe, el lírico Verhaeren, tan femeninamente sensible, y el titánico escultor Meunier, que llegó tan cerca del ideal de Courbet: la monumentalización de lo humilde. Pudo



DARÍO DE RECOYOS. — "Las víctimas de la fiesta"



DARÍO DE RECOYOS. — "Paisaje de Granada"

pasear por las calles de Brujas con Rodenbach, el autor de la célebre "Brujas, la muerta", y conocer en Gante al extraño Maeterlinck, dominado por los fantasmas del Mas-Allá más quimérico. Con su tinte aceitunado y su negra barba que rasgaba la franqueza de sus dientes blancos, Darío de Regoyos se constituyó en el simpático niño mimado de aquel ambiente demasiado sombríamente agitado por jirones de una genialidad bien ausente del candor del asturiano.

De tiempo en tiempo, Regoyos abandonaba su amado ambiente belga para bañarse en una España que todavía no hallaba quién la interpretara. A los castillos de cartón piedra de los Pradillas substituyó las piedras de las auténticas ciudades de Castilla, a los oropeles de sus reyes godos los recios tipos de las gentes del pueblo, y además descubrió la grandeza del paisaje humilde, aquella que se halla más en un camino polvoriento que en una cresta alpina, por lo que de más humano tiene, y aquella de la tierra yerma que es el anfiteatro de los cielos más trascendentales, secreto quizá de la mística meseta.

Esta tarea de búsqueda de la verdad allí donde la convención todo lo disfrazaba, le acercó a las ramas del naturalismo, con el cual tenía, además, cierta afinidad ideológica. Esta tendencia nos da la "primera manera" de nuestro pintor y le hace entrar en la atmósfera en la que, cobijándose bajo las alas del omnipotente Zola, Manet había desafiado veinte años antes el odio de las mayorías. Una parte negativa le quedó de tales compañías, aquella que le hizo adoptar la "alegoría real" inventada por Courbet y Millet y ponerla al servicio de una cierta demagogia a lo Bastien-Lepage, de la que su amigo Meunier no escapaba tampoco demasiado, muestra de la cual es aquel tren veloz contrapuesto a la marcha de un monacal cortejo; pero ganó una parte positiva al mismo tiempo, nada menos que la herencia de la gran pintura española de Velázquez y de Goya que, ausente de su patria, se había refugiado en los pinceles de Manet. Regoyos, gracias a ello, restituyó a España algo de lo que le pertenece, pero "llegó entre los suyos y los suyos no le reconocieron"; tardó mucho en poder hallar algún eco fuera de allí donde la influencia catalana, de las novelas de Narcís Oller y de la pintura de Santiago Rusiñol, había preparado el terreno para la comprensión de lo que ocurría al norte de los Pirineos.

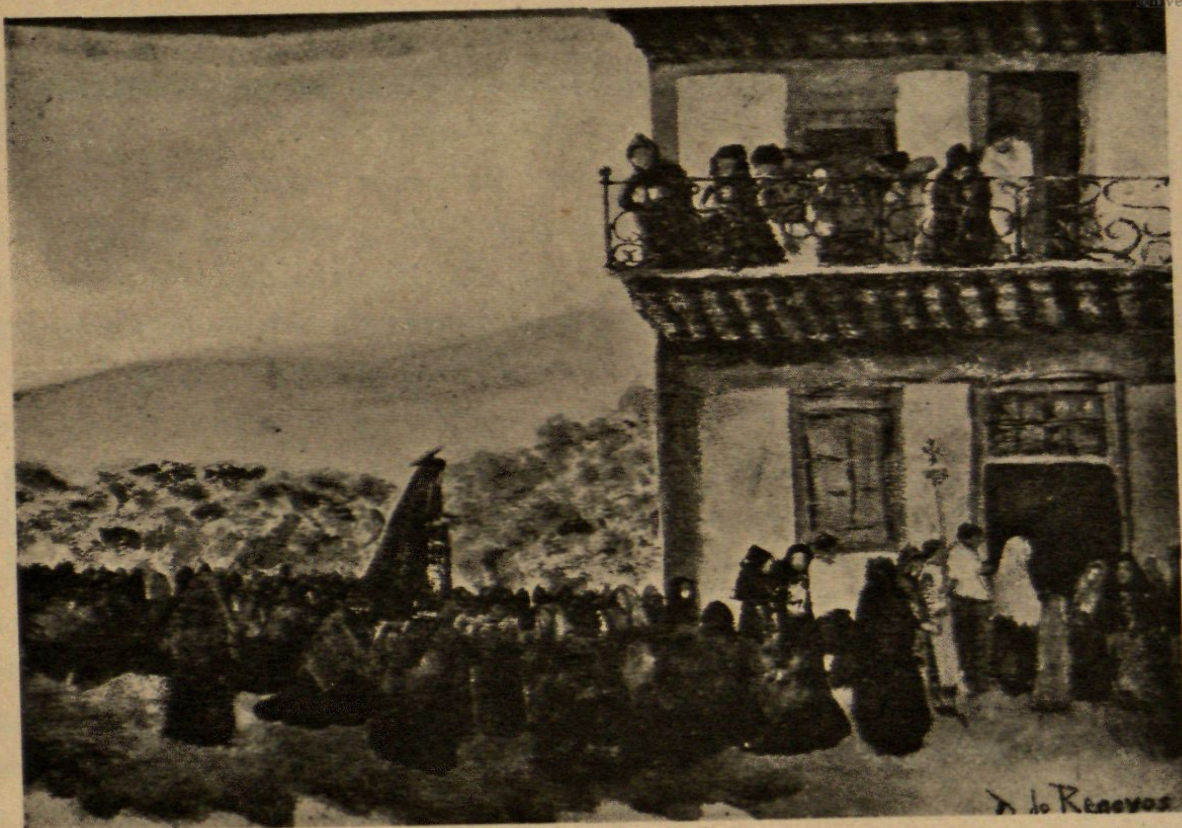
Se ha dicho que Regoyos fué quizá el único impresionista de España cuyo nombre pasó la frontera, y con ello se entiende que logró pasarla de Sur a Norte. La verdad es que lo que le costó fué pasarla de Norte a Sur.

Su impresionismo se le comunicó a través sobre todo del grupo belga del *Essor*, con el cual expuso, por primera vez probablemente a los veintitrés años de edad, pero nada tenía de homogénea esta colectividad, unida casi sólo por su gesto de protesta, y así como entre los impresionistas franceses habían podido cobijarse la austera obscuridad de Whistler y Fantin Latour, el centelleo de color sin cuerpo de Monet y la tajante constructividad de Cézanne, podían coexistir en el *Essor* la captura de la luz despreocupada del tema, sólo superficial, seducida por la embriaguez de la vista, y la profunda preocupación temática servida por la inocencia de nuestro Darío. Es “el más audaz de todos”, como juzga desde el primer momento la crítica, la cual sabe descubrir la razón de su arte de aquella época: una especie de pintoresco abracadabrante, entre gracioso y cómico.

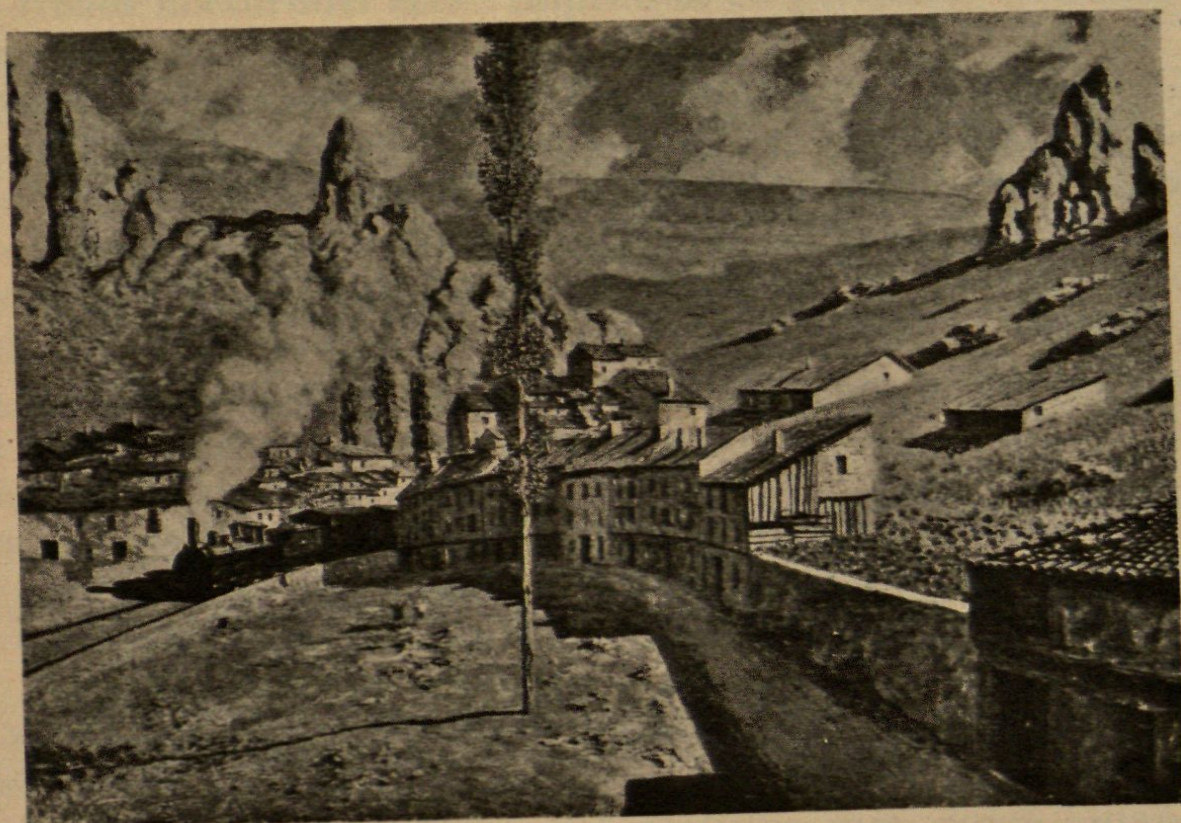
A pesar de ser durante largo tiempo un tenebroso, o quizá, como Caravaggio o Rembrandt gracias a ello, Regoyos agudiza su sensibilidad por los problemas de la luz que nos dará aquel inolvidable “Viático” de la “España Negra” o aquel otoñal nocturno del “Paseo de Gracia” barcelonés.

La heterogeneidad de los del *Essor* pronto se resolvió en parte, perdiendo el lastre de los poco atrevidos, y el nuevo grupo de “los veinte” salió a combatir con un programa que implicaba la temática de la vida contemporánea y cotidiana, el respeto a las formas tal como son, sin escoger ni idealizar a lo académico, con la indumentaria moderna, con un sentido del desnudo no como a quintaesencia eterna de algo superior, sino como admirable realidad de los cuerpos desvestidos; la infinita variedad de los matices, lejos del “color local” y el betún, la crudeza de luz del aire libre, los baños de penumbra del interior... la verdad contra los prejuicios, considerando como verdad la visión de los sentidos.

En sus periódicas peregrinaciones españolas, arrastraba Regoyos sucesivamente las curiosas personalidades de la “joven Bélgica”. En una de ellas ocurrió la trascendental llamada a la vocación de escultor del que debía ser famoso Meunier, hundido ya a la raya de los cincuenta, y en otra, la que hizo acompañado del



DARÍO DE REGOYOS. — "Procesión en un pueblo"



DARÍO DE REGOYOS. — "Pancorbo"

poeta Verhaeren, nació la significativa obra de la "España Negra" en 1893.

Obra de dos neuróticos, de un poeta que decía que estaba orgulloso de su tristeza y de su enfermedad y de un pintor que si no lo decía podía haberlo dicho, este libro escapa a lo terrible sólo por el candor del ilustrador, que todo lo hace inocente, y la postura del poeta que contribuyó a él con cierta ironía. Gatos que nos miran con ojos fosforescentes, embotadas mujeres en visita de pésame, esculturas toscas, ídolos primitivos de la humilde piedad éuscara, supervivencias arcaicas como la del alguacil tolosano, horribles claros de luna que parece que piden la silueta de un ajusticiado, ciegos, "cantaores" de fúnebre "jondo", cementerios, disciplinantes... el brazo de la Muerte que toca la campana; todo sería una horrible pesadilla si no saliera de las manos de este niño que es Darío de Regoyos, que parece el pequeño travieso que hace ¡Uuuu! para asustar a los mayores.

En la "España Negra" los dibujos, en los cuales están ausentes el problema de la luz y el de la mancha, que son la base estilística del artista, no nos parecen tan interesantes como los inenarrables trozos nocturnos: esta "Impresión de pescante" (estrellas y cascabeles y la ruta que se pierde ante nosotros) y el "Viático" a que ya nos referíamos, en el cual el cuchillo ha surcado infinitas rayas de luz que forman atmósfera, aureola y deslumbramiento. Con la técnica tan simple del hombre que no hace sino dibujar con su estilete sobre la madera, se ha logrado aquí una profundidad ambiental y una intensidad de las luces pocas veces conseguidas. Las rayas blancas, a estilo de garabato infantil, logran con poco trabajo lo que Claude Lorrain o Turner debieron conquistar con heroica paciencia. He aquí por qué, como decíamos, es Darío la santa Teresita del Arte.

Después de España quiso Marruecos, donde esperaba Regoyos la culminación del "españanegrismo" y lograr, a lo menos, hacer caso omiso de toda la tradición de la pintura orientalizante, llámese Delacroix, Fortuny o Fromentin, pero no pudo pasar de Tánger, de cuyo "Cementerio moro" nos ha legado la impresión.

Por fidelidad a la doctrina del realismo que, como antaño Caravaggio, quería afirmar su neutralidad ante el tema con el cultivo de lo desagradable; de la misma manera que Ramón Ca-

sas pintaba el "Garrote vil", Regoyos se complacía en seguir con Verhaeren el destino de los caballos muertos en los toros y nos los pintaba mostrando trágicamente su blanca dentadura de cadáver en "Las víctimas de la fiesta"; pero la sensibilidad de Darío no era ésta, sino que, en el fondo, lo que verdaderamente halló en él una consonancia anímica en medio de la crueldad de la "España Negra" fué la gran tristeza de España, la tristeza de las desnudas "Murallas de Ávila", historia caída; la del místico "Paso de la Virgen", la del sórdido "Café cantante", profunda versión humana del superficial arabesco feliz de Toulouse-Lautrec. El "Odiar es amar" de Zola se convertía en el "Amar es amar" de Darío. Así como el gran Pedro Salinas descubre, detrás de la máscara de risas de la mujer que le gusta, la real amada, "alta, pálida y triste", así Darío de Regoyos descubrió la España que puede querer y ser querida, aquella alta, pálida y triste que asoma en este inolvidable "Burgos al anochecer" más sinceramente que en la "Noche de Difuntos", llena de angustia a lo Maeterlinck.

La sensibilidad de Regoyos pronto se concentra y tiende a marcar, dentro de la dispersión de la vida nómada, una preferencia por el país vasco, donde quizá le atraía el resabio de los antepasados. El pueblo vasco, tanto como su paisaje, le retienen. De sus peregrinaciones sale el "Álbum vasco", y de éste se originan numerosos cuadros, donde los colores húmedos no recurren a los cálidos más que para dar sarcástico contraste con los ambientes ancestrales, tristes y recogidos bajo un destino perpetuamente duro, no muy distante del plúmbeo aire de Millet. Como en este pintor, la consecuencia es el modelado compacto de los objetos, sin aristas ni destellos.

Esta triste manera corresponde a la negra severidad de Whistler, de Carlos Durán o Stevens, del alba de Manet, al primero de los cuales se acerca con la "Señora mirándose en el espejo", pintada en Londres en 1885, y cierta vista de esta ciudad toda en gris.

Del mismo modo que Manet, seducido por la deslumbradora atmósfera de Monet, olvidó la parda manera española y se entregó a la captura de lo impalpable, la sensibilidad de Darío de Regoyos se dejó encantar por el mago de Argenteuil. Vió entonces que sobre su amada alta, pálida y triste Dios coloca la imponde-



DARÍO DE REGOYOS. — "El viático" (Ilustración de la "España Negra")



DARÍO DE REGOYOS. — "La muñeira"

orable orfebrería del aire cargado de luz, piedra filosofal que vacía de densidad plúmbea las cosas y las convierte en una fiesta de reflejos, transparencias y centelleos; y entonces fué cuando, adquiriendo un sistema, puso algún orden en su descuidada técnica.

Pocos meses le bastaron, en París, para que en él se operara la transformación. El gran Rodin, tan pariente de su primera manera, le condujo cerca de Rops, quien no pudo más que asquearle con su extraña pornografía simbólica. En cambio, Monet, mostrándole su serie de catedrales y haciéndole respirar el aire de Argenteuil, le reveló algo nuevo que le embriagó: el impresionismo, sobre el que insistió el casi ciego ya Pissarro y del cual pudo gustar la última consecuencia junto a Signac, el rutilante compositor de la yuxtaposición de colores elementales limpios, sin ninguna brizna del pardo barroco.

De aquí salió transformado Regoyos con su "segunda manera". Con ella reveló de nuevo el país vasco en lo que tiene de tierno, en la riqueza de matizaciones de sus colinas cantábricas, y el país vasco lo reveló a él al curar su neurosis y separarlo para siempre de lo abracadabrante. Ante la infinita modulación de la complejidad norteña vibra la infinita modulación de su sensibilidad, reacia a lo elemental, que odia por igual el eterno blanco y azul de Andalucía o la descarnada osadura de Castilla, donde es "todo de gris, las casas e iglesias también; todo está calcinado por el sol blanco, que hace al país aun más blanco..."

Le gusta, en cambio, "pacer como las vacas" en los verdes prados guipuzcoanos, y al finalizar su vida, lejos de todo lo tético que antaño le preocupara, gustó la tibieza amable de nuestra Barcelona modernista. Rodeado de un ambiente espiritual que debía recordarle la "joven Bélgica" de su juventud, murió en una "torra" de este San Gervasio tan ingenuo en su neoclasicismo de "americano", como lo fuera Darío de Regoyos en su impresionismo de montañés.

A. CIRICI PELLICER

EXPOSICIONES PARTICULARES

De septiembre a diciembre de 1943 se han celebrado en las salas de arte privadas de Barcelona las exposiciones que respectivamente se indican a continuación:

Septiembre. — 18. Ramón Martí en “Busquets”. — 28. Luis Foix en “La Pinacoteca”.

Octubre. — 2. M. Bassas en “Argos”; J. Martínez Gómez en “Barcino”; R. Mas y Mas en “Busquets”; Exposición 8.º Salón Juventud en “Galerías Dalmau”; Francisco Gimeno en “Rovira”; Reproducciones del Greco en “Galerías Syra”. — 6. Exposición colectiva en “Mediterránea”. — 7. Cuadros antiguos y modernos en “Reig”. — 9. Ramón Bastardas en “Galerías Augusta”; A. Valdemir en “La Pinacoteca”. — 15. Antonio Comerma en “Rovira”. — 16. Regoyos en “Argos”; F. Carrasco y Díaz en “Barcino”; José Nogué en “Busquets”; L. Martínez Saloma en “Galerías Dalmau”; Guardiola en “Galerías Layetanas”; R. Ribas Rius en “Gaspar”; Federico Beltrán Masses en “Galerías Pallarés”; Miguel Villa en “Galerías Syra”; Exposición colectiva “Vinçon”. — 22. Exposición colectiva de arte religioso en “Alfa”. — 23. Casas Devesa en “Galerías Augusta”; J. Lahosa en “Pictoria”; Alberto Ráfols en “La Pinacoteca”; Camps en “Reig”. — 30. Llorens Artigas y Ninón en “Argos”; Barnardas en “Barcino”; L. Barrau en “Busquets”; J. Cabané en “Galerías Dalmau”; Joaquín Terruella en “Gaspar”; Leló Arnau y Louise Chimot en “Mediterránea”; Larrumbide-Orihuch en “Galerías Pallarés”; F. Lloveras en “Galerías Syra”.

Noviembre. — 6. Jacinto Olivé en “Galerías Augusta”; Ferrer Garbonell en “Galerías Costa”; Teresa Vidal Nolla en “Pictoria”; R. Roca en “La Pinacoteca”; Darío Vilas en “Reig”; G. Sáinz en “Rovira”. — 13. Manuel Humbert en “Argos”; Pedro Comas en “Arte”; Segimón en “Barcino”; J. García Gutiérrez en “Busquets”; Valentín Castanys en “Galerías Dalmau”; Obras maestras de la pintura en “Fayans Catalán”; López Cabrera en

“Gaspar”; Esteban M.^a Viciano en “Galerías Layetanas”; Exposición colectiva en “Galerías Pallarés”; Enrique Porta en “Galerías Syra”. — 14. Juan Tabella en “Mediterránea”. — 20. Exposición colectiva en “Atenea”; J. Soler Puig en “Galerías Augusta”; Carlos Bassencotes en “Pictoria”; J. Mombrir en “La Pinacoteca”; R. Rogent en “Reig”. — 22. Juan Planella en “Galerías Dalmau”. — 27. Gabriel Amat en “Argos”; Andrés Font en “Barcino”; T. Viver en “Busquets”; Santiago Soto Moral en “Casa del Libro”; Carretero-Bartrina en “Galerías Layetanas”; A. Opisso en “Mediterránea”; Schmid en “Galerías Pallarés”; Olga Sacharoff en “Galerías Syra”; Jaime Mercadé en “Vinçon”. — 30. A. Utrillo, en “Busquets”.

Diciembre. — 3. Julio Martín, en “Arte”. — 4. Ignacio Gil en “Galerías Augusta”; Vidal Rolland en “Gaspar”; J. Palau en “Pictoria”; P. Clapera en “Rovira”. — 11. Manuel Sagnier en “Argos”; Julio Moisés en “Atenea”; Calsina en “Casa del Libro”; E. Modolell en “Galerías Dalmau”; Bosch-Tubau-Torregrosa en “Galerías Layetanas”; F. Givinart en “Reig”; Senabre en “Galerías Syra”; J. O. Jansana en “Vinçon”. — 18. J. Vives Lluch en “Galerías Augusta”; Marcet Fuvio en “Galerías Costa”; Esteban Moya en “Fayans Catalán”; López Ramón en “Gaspar”; Santasusana en “La Pinacoteca”; Montserrat Bastó en “Rovira”. — 24. Exposición colectiva de humoristas en “Arte”; Exposición de grabados antiguos en “Pictoria”. — 26. R. Opisso en “Casa del Libro”; T. Cortada en “Galerías Pallarés”; María Roselló en “Galerías Syra”. — 27. Pierrette Gargallo en “Argos”; Carmen Bordel en “Galerías Layetanas”. — 30. Moncada Calvache-María Reventa en “Galerías Pallarés”. — 31. José M.^a Fábregas en “Barcino”.

CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE

Durante el segundo semestre del año 1943, han tenido lugar en las entidades de Barcelona que se indican las siguientes conferencias públicas sobre los temas de arte moderno que asimismo se relacionan:

En el mes de noviembre:

Día 16, de don José Casasús, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "La obra de escayola".

Día 19, de don Pedro Ricart, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Mármoles y materiales derivados".

Día 25, de don Bernardino de Pantorba, en la Sala Gaspar, sobre: "Las regiones españolas".

Día 25, de don Luis Monreal, en la Sala Gaspar, sobre: "Las regiones españolas del pintor López Cabrera".

Día 26, de don Luis Casadevall, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Estucados".

En el mes de diciembre:

Días 3 y 7, de don José F. Ráfols, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "E. C. Ricart y el ambiente artístico de la postguerra 1914-1918".

Día 7, de don Luis Bru, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "El mosaico veneciano y romano en la cerámica y gres".

Día 10, de don Francisco Elías, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Las porcelanas tierras artificiales".

Día 17, de don José Francés, en Amigos de los Museos, sobre: "Vicente López".

NECROLOGÍA

MAURICE DENIS

Leemos en *L'Action Française* del miércoles, 17 de noviembre:

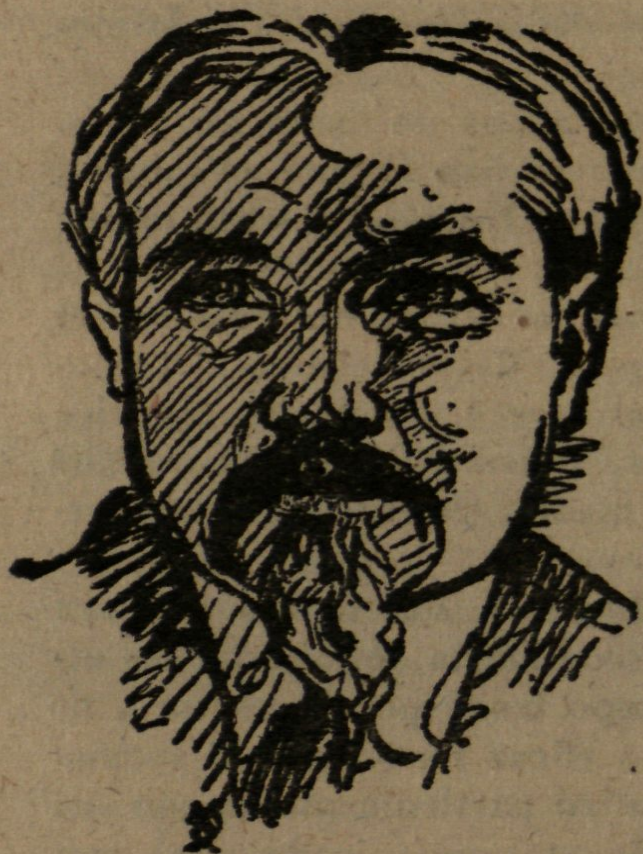
“El célebre pintor Maurice Denis acaba de morir en París. Atropellado por un camión en el bulevar San Miguel, el sábado, a las siete de la noche, fué trasladado al Hospital Cochin donde expiró a los pocos momentos.”

El patriarca de la pintura religiosa actual en Francia, el impulsor de tantas inquietudes espirituales y técnicas, el apasionado de Italia y de Gauguin, el fuerte y robusto Maurice Denis que conocimos en 1928, en su *Prieuré* de Saint-Germain-en-Laye, ha muerto víctima de los medios de transporte modernos: lo mismo que Gaudí.

Su patria fué Granville (La Manche), vió la luz primera en 1870. Terminada la enseñanza secundaria emprendió los estudios de filosofía que al poco tiempo trocó por la pintura, no sin que aquéllos dejaran sedimento eficaz en su global formación. En la Academia Jullian simpatizó particularmente con sus compañeros Bonnard, Vuillard, Roussel, que, cada cual con particulares características, con el propio Denis y con Paul Sérusier, eco de Paul Gauguin, constituirían el grupo de los *Nabis*, que en verano, en la británica población de Port-Aven departían calurosamente de pintura y de estética.

Un parsimonioso y sensitivo ensueño aplaca los ardores estilísticos en la época juvenil de Denis. Maeterlinck debió encarnarlo en poesía; Chausson, acaso en música: el latido hipersensible corresponde a Debussy. El debussyanismo de los Monets impresionistas es desplazado hacia lo maeterlinckiano por los carteles de Bonnard, y asciende a un más extrapictórico simbolismo en las delicuescencias florales de Odilon Redon, no ajenas al sentido japonizante que invadió todo ambiente artístico fran-

cés, partiendo de Manet, siguiendo con Van Gogh y con Toulouse-Lautrec, con Forain inclusive, y con el mentado Pierre Bonnard. Denis, en sus años mozos, participa de todo ello, y a través de su gran amigo Sérusier viene en conocimiento del arte de Gauguin, y del sentido compositivo colorístico de Gauguin recibe fuerte y perdurable impulso. Son de por aquellos días ya las palabras siguientes que estampara en la revista *L'Occident*: "No olvidar que antes de ser un caballo, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, un cuadro es esencialmente una superficie plana recubierta de colores agrupados por cierto orden." Cuando en 1892 Gauguin marcha a Taití, Maurice Denis se decide por un viaje a Italia. Los años 93 y 94 los pasa en Fiésole. Conocerá Italia toda en sucesivos viajes. Amará no sólo el primitivo renacimiento umbro y toscano, sino también el pleno renacentismo de Roma. Más tarde, en 1896, en un capital artículo suyo *Les arts à Rome ou la méthode classique*, razonará sobre todo lo que ha aprendido y todo lo que quiere aprender en su querida Italia, cuyo arte, en el crisol de su personalidad, funde con el de Gauguin y con



Autorretrato de Maurice Denis

atibos diversos, franceses, de esfuerzos compositivos: desde Poussin a Cézanne. Resumirá sus ideas en su libro *Théories* (1912); a éste seguirán unas *Nouvelles Théories* (1922); diez años más tarde, siguiendo, locuaz e impertérrito, en el amor a la Italia de su renacimiento, de vuelta nuevamente de aquel inolvidable país, concluye su *Carnet de voyage*, publicado en la gran revista *Vigile*, con unas sugeridoras palabras de su permanencia más antigua en la radiante Florencia: "Florencia Joven, inmortal primavera, ¿no va a resucitarme de mi pasado, volverme como era entonces que copiaba en las celdas de San

Marcos, entonces que sorprendía los amaneceres rosa en la niebla matinal, desde las terrazas de Fiésole? Me balanceo en la ilusión de nuevamente hallar mi alma de antaño y mi sensibilidad ingenua entre los mismos pasajes, en el círculo de los jóvenes grandes artistas del siglo xv, parecidamente a como los elegidos del Paraíso del Angelico, al entrar en la ronda celestial, toman de nuevo, movidos de fervor, expresión infantil.”

Más diremos, acerca de su italianidad apasionada: el sentido compositivo italiano es mediante Maurice Denis que arraiga en el atavismo italiano de Pablo Picasso. Pensamos en lo que era la vanguardia pictórica de Francia cuando Picasso allí llegó; pensamos en las visitas que él y Manach hicieron a los “Independientes”. Picasso en Barcelona — concurrente de los *Quatre Gats* — era sobre todo el Gil Blas, con Steinlen, lo que más veía. En París entra en contacto con las novedades del momento: con Bonnard, con Sérusier, con Vuillard, con este Maurice Denis italianizante que, años más tarde, en agosto de 1922, casaba una de sus hijas en la pequeña iglesia fastuosa de Santa María de los Milagros, de Venecia; con este artista que, conmovido en Roma como a tal, elogia (en su *Carnet de voyage*) la actuación respetuosa con un pasado de grandeza, del Gobierno de Mussolini; con el creyente hasta igual punto sensible a la magnificencia jerárquica católico-romana y a la realeza afianzándose por la unión de dos vástagos reales — las fiestas florentinas, gloriosas de renacentista reflejo, en el enlace del príncipe del Piamonte y la princesa belga — que al patronaje que propone para los modelos de artista del Santo Pobre Piojoso Benito Labre. La comprensión de Denis es de amplitud nada corriente. En Orvieto evoca, ante Fra Angélico, Renoir; en el Carmen florentino, sin olvidar Poussin, ni Rafael ni su querido Cézanne — enlazado con lo antiguo de una o de otra manera —, sitúa el gran Massaccio en su lugar cuspidal: “El estilo — dice — no es para Massaccio como una vuelta al pasado; es la gran aventura, el salto en un mundo desconocido.” Y poco antes había anotado, respecto al propio Massaccio, este claro concepto de su proceso pictórico: “El modelado por valores y volúmenes engendra el claroscuro. La ordenación permite conciliar la búsqueda del arabesco expresivo y la verosimilitud: es ella que exige la comprensión en los ropajes, la subordinación del paisaje, la estricta

jerarquía de las partes en el conjunto, y, como a medio, el sacrificio de lo accesorio a lo esencial.”

Larguísima, inacabable, sería la lista de obras de Maurice Denis. Debutó en la pintura religiosa decorando la iglesia de la Santa Cruz de Vésinet: la noticia de su novedad y de su éxito dábala en *La Veu de Catalunya* su corresponsal parisién señor Coll y Rataflutis. Decoró las iglesias de San Pablo, de Ginebra; de San Luis, de Vincennes; de San Martín, de Vienne... Vivía en el antiguo priorato de Saint-Germain-en-Laye: todo en su casa (excepto el inmueble) estaba ejecutado bajo su artística dirección. Decoró la gran sala del Teatro de los Campos Elíseos, de París; la cúpula del *Petit-Palais*; salas de palacios particulares. Con Georges Desvallières fundó los *Ateliers d'Art Sacré*, en París; ilustró las “Florecillas de San Francisco”; pintó numerosísimos cuadros de tema religioso, otros de tema mitológico, de costumbres, retratos, muchos paisajes de su queridísima Italia, etc., etc., etc...

¡Dios acoja el espíritu del luchador artista!

J. F. RÁFOLS

ADRIÁN GUAL

Adrián Gual Queralt, inolvidable en su redondo monograma coronado por la cruz a modo de férrea veleta en cuyos senos se cobijan las cuatro cifras del año de aparición de cada uno de sus “dramas de mundo” que se sucedieron en las sesiones de su *Teatre Íntim*, en los libros de amarilla cubierta del semanario “Joventut”, en la más asequible biblioteca de la revista “*De tots colors*”, en los escenarios de los *Espectacles-Audicions Graner* y del *Teatre Català (Romea)*, acaba de morir, entre el olvido y el prestigio, en nuestra Barcelona donde nació el día de la Purísima de 1872.

Gentleman desde el reflejo indumental de Oscar Wilde en la parca estatura de su cuerpo hasta la recia urdimbre en gris de sus invernales trajes últimos, sentíamos por él en ciertas fases suyas, vivo respeto. Sus incesantes incursiones por la dramaturgia moderna — con las tesis de Ibsen y las nebulosidades nostálgicas del Maurice Maeterlinck propúsose injertarlas — desde el palco escénico — en aquella nuestra menestralía que, con diversa solidez cualitativa, había transitado por las obras de Federico Soler y de Emilio Vilanova. Gual fué desde su juventud pintor, uno de los jóvenes componentes de *la colla de Sant Martí* que amó el encanto subur-

bial de Barcelona en tiempos que el militar atavío de los cuadros de Cusachs y el raso que adornara las jamonas en que se especializó Paco Masriera dejaban boquiabiertos a los pequeños rentistas en sus visitas domingueras a la Sala Parés. Gual fué el encanto de los grasientos humoristas de "*L'Esquella*", él que era la pulcritud especialmente en sus dibujos, ya que no en el estilo gramatical y literario de sus dramas escritos con anterioridad a las reformas promulgadas por el *Institut d'Estudis Catalans* y al desvelar del léxico promovido por la poesía de Carner y "*Guerau de Liost*", antes de la cual sólo puede considerarse como un roscicler profético del léxico la obra inmensa de Verdager.

Poco nos dirán hoy los bromistas de mala calaña que ante la repetida coincidencia de la lluvia con las sesiones del *Teatre*

Íntim impelían a los Miró y a los Llopart a sueldo del editor Antonio López a representar a Gual indefectiblemente armado de su paraguas; en cambio habrán dejado sí sólido sedimento entre nuestros recuerdos las zarzuelas y espectáculos que Gual montara bajo los auspicios de Luis Gràner, las fiestas que organizó dirigiendo la *Escola d'Art Dramàtic*, los bien manchados dibujos en blanco y negro — tan de su mejor tiempo y sin arrolladores influjos — con que ilustró algunas obras literarias, e incluso la reciente exposición en la Sala Pictoria, considerada por muchos simplistas como de mal gusto, pero en la cual nosotros quisimos ver la curiosa aleación del decorador fastuoso con el concienzudo amateur de todas las renovaciones de la escenografía moderna que aguzaron sin tregua el espíritu de Gual.

INDICE

ARTE MODERNO

	<u>Págs.</u>
M. RODRÍGUEZ CODOLÁ: Dionisio Baixeras	7
MIGUEL UTRILLO: El pintor Ramón Casas a través de mis recuerdos y su epistolario con mi padre	15
 INGRESOS A LOS MUSEOS:	
Dos pinturas de Alenza	29
Un retrato de Espalter	32
Tres retratos de Nin y Tudó	44
 MUSEOS, EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS:	
Exposición Vicente López (1772-1850)	37
Darío de Regoyos	41
Exposiciones particulares	50
Conferencias sobre temas de arte	51
NECROLOGÍA	53