

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

A N A L E S
Y
BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA

VOL. V-1 Y 2 • ENERO-JUNIO • AÑO 1947

ANALES Y BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES
Y
BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA



VOL. V-1 Y 2 ~ ENERO - JUNIO ~ Año 1947

R. 45. 136

ESTUDIOS

FRANCISCO RIBALTA, PINTOR CATALÁN

El proceso biográfico de Francisco Ribalta, uno de los eminentes pintores españoles que inician la escuela naturalista del seiscientos, adolece de la falta de documentación que nos permita relacionar la educación artística de este famoso autor de numerosas y celebradas pinturas, y, al mismo tiempo, esclarecer los antecedentes en todo cuanto se refiera a su ascendencia familiar, y que, asimismo, nos permitan conocer, o mejor dicho localizar su población natal.

Una nota de archivo nos da noticia de este célebre pintor, la cual, por sí sola, permite dilucidar de un modo categórico la especie relativa a la patria de Francisco Ribalta, la cual, según se declara en el aludido documento, era la ciudad de Solsona, en tierras de Cataluña — “honorabili Francisco Ribalta, pictori, oriundo civitatis Celsone, pro nunch Valencie habitatori” —, que luego comentaremos.

Esta concisa referencia documental viene a desvirtuar y a poner de manifiesto, cuán erróneas eran las hipótesis sustentadas por ciertos investigadores, que concedían a Castellón de la Plana el honor de haber sido la cuna del pintor Francisco Ribalta.

Así, una de las principales dudas que se ofrecen en cuanto al proceso biográfico de Francisco Ribalta, es aquella que se refiere a la primera época de la vida de este artista, como así acertadamente lo consigna Luis Tramoyeres Blasco, al establecer un resumen cronológico de la vida de tan reputado maestro (1).

En consecuencia el primer período de formación del artista Francisco Ribalta, se debió iniciar en su propia ciudad natal de Solsona, reconocida como de un antiguo abolengo artístico, prosiguiendo después su carrera artística, muy posiblemente, en

(1) Luis Tramoyeres Blasco. “Los pintores Francisco y Juan Ribalta”, en “Archivo de Arte Valenciano”, Valencia, 3 (1917), pp. 93-107.

nuestra ciudad de Barcelona, aunque lo silencia la documentación coetánea.

El segundo período de la vida del pintor Francisco Ribalta aparece caracterizado por su desarrollo artístico, su viaje a Italia, su estancia en la villa y corte de Madrid, y posiblemente su permanencia en la ciudad de Gerona, como luego indicaremos; y, aun, su incierto regreso a Valencia, que más bien debió ser su primera y definitiva residencia en esta última ciudad.

La tercera época, característica de la plenitud artística de Francisco Ribalta, es la más documentada, ya que se constata trabajó y residió en Valencia con anterioridad al año 1600, y no desde 1601 como señala Luis Tramoyeres Blasco, en cuya ciudad continuamente habitó hasta que sobrevino su repentina muerte, acaecida el día 13 de enero de 1628.

Vamos ahora a ocuparnos de la patria de Francisco Ribalta a base de los antecedentes que sobre este apasionante tema hasta ahora han sido publicados, y que Luis Tramoyeres Blasco nos hace recordar.

A comienzos del pasado siglo, en 1804, Eugenio Estévez, imprimió en Valencia un folleto titulado: "Observaciones críticas sobre la patria del famoso pintor Francisco Ribalta", y que se dedicaba a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.

El autor del aludido opúsculo, apoyado en la corrección hecha en el texto de una de las copias del Dietario de don Diego de Vich, donde se escribió la palabra "catalán", le da motivo para suponer que Francisco Ribalta no nacería en Castellón de la Plana, pero sí en un ignorado pueblo de Cataluña. Como podemos ver Eugenio Estévez, estuvo acertado al sentar el mencionado juicio.

Claro está que la opinión de Estévez, se derivaría, sin duda, de lo dicho por Lope de Vega, en su obra titulada "Rimas humanas y divinas" firmada con el seudónimo Tomás Burguillos, impresa en Madrid en el año 1634.

Al pie del grabado que aparece en la portada de las "Rimas", de Tomás Burguillos, que no era otro que el propio Lope de Vega, retratado por Ribalta, se lee la siguiente leyenda: "Su fisonomía (la del poeta) dirá este retrato, que se copió de un lienzo, en que le trasladó al vivo, el catalán Ribalta, pintor famoso entre los españoles, de la primera clase".

Como vemos, la declaración de Lope de Vega no es lo suficiente explícita para determinar si se trataba del pintor Francisco Ribalta, o de su hijo, Juan Ribalta, de la misma profesión.

Es de suponer se trataría de Francisco Ribalta, y no de su hijo Juan, aunque este último fué también un poeta y retratista de extremada habilidad, a quien se atribuye el retrato impreso en el índice de "Nombres propios y cosas notables", colocado al final del primer tomo de las obras de Lope de Vega, estampado en Madrid en el año 1890, publicadas por don Cayetano Alberto de la Barrera.

La catalanidad de Francisco Ribalta, por otra parte, pocos años después de su muerte era ya discutida, a deducir de las grandes alabanzas que mereció por parte de uno de sus contemporáneos, es decir del pintor de Felipe IV, Jusepe Martínez, en la oportunidad de una visita a la ciudad de Valencia, y que consignó en su célebre libro "Discursos practicables del notabilísimo arte de la pintura".

El pintor zaragozano Jusepe Martínez, en sus elogiosas palabras, pone de manifiesto, que años después de la muerte del gran maestro de la pintura valenciana, el celeberrimo Juan de Juanes, "amaneció en la misma ciudad de Valencia un pintor eminentísimo, llamado Francisco Ribalta, de quien yo he tenido larga noticia; unos dicen que fué catalán, otros que valenciano; sea de donde fuera, fué gran pintor".

Así, pues, Jusepe Martínez no se declara ni por una ni por otra opinión de si el pintor Francisco Ribalta era natural o no del reino de Cataluña o del de Valencia, manteniéndose al margen de la polémica entablada concretamente sobre este asunto.

Una nueva referencia probatoria de la patria de Francisco Ribalta asimismo aludida por el propio Luis Tramoyeres Blasco, aparece en el cuadro de la *Crucifixión*, del Museo del Ermitage de San Petersburgo, con la firma completa de este artista, fechado en Madrid en el año 1582, al pie del cual se lee la siguiente leyenda: FRAN^{co} RIBALTA CATALA LO PINTO EN MADRID. AÑO DE MDLXXXII".

La falta del testamento del pintor Francisco Ribalta, impide aclarar lo que hace referencia a su población natal, ya que en tales documentos era costumbre hacer una declaración expresa

de la ascendencia familiar, naturaleza, vecindad o título de ciudadanía del testador.

La prueba patente del origen catalán del pintor Francisco Ribalta, aparece directamente constatada por medio de dos documentos entresacados del Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona.

El primero de ellos es una escritura de venta de un censal muerto, fechada en nuestra ciudad, el 1 de febrero del año 1600, que el negociante barcelonés, Francisco Nogués, junto con su esposa, Juana, otorgaron a favor de Paula Ribalta, doncella, natural de la ciudad de Solsona, residente en la ciudad de Barcelona — “domine Paule Ribalta, domicelle, oriunde dicte civitatis Celsone” —, que como luego se indica en el mencionado documento, sabemos la citada compradora era hermana del pintor Francisco Ribalta — “honorabili Francisco Ribalta, patri vestro dicte domine emptricis” —.

El objeto de la venta, según declaran en la mencionada escritura, los aludidos vendedores, los cónyuges Nogués, era para que con el producto de la misma se pudiese proceder al pago de la suma de cuarenta libras barcelonesas que, aquéllos, adeudaban al pintor, oriundo de la ciudad de Solsona, residente en Valencia, Francisco Ribalta — “honorabili Francisco Ribalta, pictori, oriundo civitatis Celsone, pro nunch Valencie habitatori” —, por las causas y razones contenidas en la escritura de deudor otorgada en poder del notario de Gerona, Pedro Mir, en 21 de junio de 1599.

Asimismo con dinero procedente de la aludida venta, los referidos consortes, debían cancelar el débito contraído con el sastre barcelonés, Ramón Canals, limitado a la cantidad de veintitrés libras.

Por el excepcional interés de esta escritura pública de venta no vacilamos en transcribir el texto de la misma al final de las presentes notas (doc. I).

Del examen del documento que acabamos de comentar, comprobamos cómo indudablemente, el artista Francisco Ribalta que se alude en la antedicha escritura de deudor es el famoso pintor español, tan conocido como celebrado por sus valiosas pinturas.

La segunda comprobación documental que nos permite iden-

tificar al pintor Francisco Ribalta como oriundo de la villa de Solsona, la encontramos en aquella escritura, calendada en 19 de noviembre de 1620, que así nos lo ratifica, concretada precisamente en la venta del mismo censal muerto anteriormente dicho, y que fué otorgada a favor del presbítero Rafael Portella, beneficiado de la iglesia parroquial barcelonesa de los Santos Justo y Pastor.

En la citada escritura de venta aparece con el carácter de apoderado de la vendedora Aldonza Ribalta, doncella de Valencia, el vecino de la villa de Algemés, del reino valenciano, Juan Sabater, es decir de aquella misma dama que, Luis Tramoyeres Blasco, considera como la propia hermana de nuestro gran artista Francisco Ribalta, y que residía en la ciudad del Turia.

Además, otra circunstancia característica digna de mención que observamos en aquella escritura de venta, es la de que el representante autorizado de la aludida vendedora Aldonza Ribalta, expresamente declara la pertenencia de dicho censal a favor de la sobredicha principal suya, como sucesora directa de su hermana Paula Ribalta, doncella, oriunda de la ciudad de Solsona — “domine Paule Ribalta, domicelle, oriunde civitatis Celsone, sorori sue” —. A ésta le pertenecía en virtud de la graciosa donación que le hizo, su propio hermano, Francisco Ribalta, a quien se le declara nuevamente como natural de la repetida ciudad solsonense, — “honorabile Francisco Ribalta, pictore, naturale dicte civitatis Celsone” — (doc. VI).

Los documentos señalados con los números II, III, IV y V, que publicamos en apéndice, son todos ellos indirectamente relacionados con el gran pintor Francisco Ribalta, derivados de la escritura de venta que hemos aludido en primer término.

Por otra parte, el documento número VII, corresponde a una carta de pago de la última venta del memorado censal muerto, efectuada por Aldonza Ribalta a favor del presbítero Rafael Portella, que ya hemos dado a conocer.

Creemos oportuno recordar, que, en el transcurso del año 1602, según una referencia documentada, se constata la existencia en Barcelona, de una doncella avecindada en nuestra ciudad, llamada Aldonza Ribalta, cuya personalidad, por razón de parentesco, posiblemente puede identificarse con la de la her-

mana de Paula Ribalta, asimismo vecina de la urbe barcelonesa. Tal vez, Aldonza Ribalta, debe ser aquella misma doncella que años más tarde aparece como heredera de su hermana Paula Ribalta.

Todo ello nos lo viene a certificar la escritura, calendada en el año 1620, anteriormente aludida, en la que se hace especial constancia de la efectuada transmisión de la universal herencia de Paula Ribalta a favor de su propia hermana, Aldonza Ribalta. Asimismo vemos cómo el citado documento nos da fe de que la aludida heredera convivía, en la ciudad de Valencia, con su hermano, el famoso pintor Francisco Ribalta.

La citada referencia documentada relativa a la doncella barcelonesa Aldonza Ribalta, correspondiente al día 9 de julio del año 1602, nos la proporciona una escritura de establecimiento enfitéutico de unas casas antiguas, que la que suponemos hermana del gran pintor Francisco Ribalta, se dignó otorgar a favor del peraire de paños de lana barcelonés Bernardo Figueras.

Las fincas establecidas por la antedicha doncella, Aldonza Ribalta, comprobamos estaban situadas al extremo de la calle Mediana de San Pedro, cerca de la gradería de acceso al cementerio de la iglesia de San Pedro de las Puellas — *in capite vici Mediocris Sancti Petri, et satis prope gradas, sive scalas, sementerii dicte ecclesie Sancti Petri Puellarum* — (doc. VI).

Tales edificios, en su parte occidental, lindaban con los terrenos de los herederos del difunto presbítero y domero del citado templo de San Pedro de las Puellas, Bernardo Mestre, es decir del experto heraldista, autor de un notabilísimo Nobiliario.

Finalmente, creemos oportuno dar noticia de un requerimiento notarial, calendado en 25 de septiembre de 1590, que se relacionaba con la testamentaria de una dama denominada Aldonza Ribalta, que por razón sucesoria su heredero Francisco Llach venía obligado en restituir los bienes que dicha señora tomó de su difunto esposo en segundas nupcias, Juan Ribalta, a fin de que los entregase a Bernardo Ribalta, éste en su calidad de hijo y heredero de aquél.

En este documento, aparte de los datos y circunstancias que nos proporciona de algunos individuos de la familia Ribalta,

vemos cómo nos pone de manifiesto, el que todos ellos estaban avecindados en la ciudad de Solsona (2).

De tales personalidades, tal vez, no se a aventurado suponer, se tratasen de familiares de nuestro gran pintor Francisco Ribalta y, muy posiblemente, de su propio padre Juan Ribalta, de su madre Aldonza, y aun de su hermano Bernardo, este último calificado como maestro de escuela especializado en el arte

(2) "No ignorau ni ignorar poden, vos Francesch Llach, corder, que Aldonça Ribalta en son últim testament no aja manat que vos dit Francesch Llach, corder, com ha hereu universal de dita Aldonça Ribalta, restituiseu tot aquell inventari dels bens que ella prengué de Joan Ribalta, quondam marit seu en segons núbsies, a Bernat Ribalta, fill y ereu universal de dit Joan Ribalta, quondam.

Item, be diu dita Aldonça Ribalta en son últim testament, que no sie demanat compte al dit Bernat Ribalta del dot de sa germana Angela Vilara, ni tampoch de sinquanta lliures diu dita Aldonça Ribalta que de crèdits a pagades segons conste ab época presa per mossèn Gatuelles, y també que deu lliures li fossen donades al dit Bernat Ribalta, les quals coses no l'esclouen de no poder demanar al dret de llegítima maternal li comparteix per tant, y altrament dit Bernat Ribalta, ab los presents escrits vos requer que allí aont se prengue dit inventari encontinent li acabeu de restituir lo que falte a restituir del dit inventari en ell continuat particularment, altre tant bon vi vermell que en dit inventari està continuat, puis la dita Aldonça Ribalta diu en son dit últim testament de la manera següent:

"Item, al dit Bernat Ribalta, fill meu, que li sie restituit lo inventari segons jo'l tinch pres com si diguera vi, prengui y vi, vull que si tornat, puis no'l feu estimar ni tampoch de fer vendre al mes donant".

Per tant om dit és, altra vegada, dit Bernat Ribalta vos requer, que encontinent li doneu altre bon vi vermell, lo qual està continuat en dit inventari que vuy dia present se'n trobará altre tant en Solsona, o altrament li doneu lo que vuy dia present pot valer en diners en Solsona, lo qual va vuy dia present en Solsona comunament lo bon vi vermell a tres lliures, dich tres lliures, dich 3 lliures, la càrrega, y que li paguen les dites deu lliures del susdit llegat, ensemps ab lo dret de llegítima dels bens de sa mare, juntament ab los fruyts conforme se lequidarà juntament ab los altres bens continuats en dit inventari, yat sia seus, sia dit y fet dir de paraula y requerit a vos dit Francesch Llach, corder, altrament proteste contra vos y vostros bens com millor sia llicit permès de tots danys y damnatjes, interesos, gastos y micions y despeses llargament, requerint a vos notari ne lleveu a dite y clogau aquell dins lo temps de la constitució, ets., Boter.

Die martis .XXV. mensis septembris .M.D.L.XXXX. presente me Petro Iacobus Bas, notario, cive, presentibus eciam Francisco Perera et Montserrat Ribes, corderiis, Barcinone habitatoribus, pro testibus, constitutus personaliter Hieronymus Nogués sinterius, oriundus ville Celsone, Barcinone degens, ut procurator et eo nomine Bernardi Ribalta, magistri seribendi dicte ville Celsone, prout de suo mandato constat instrumento recepto penes discretum Petrum Martirem Andreu, auctoritatibus apostolica et regia, notarium publicum dicte ville, die 9 septembris currentis, coram et ante presenciam Francisci Llach, corderii, civis Barcinone, personaliter reperti in vico de la Rambla, prope Pensum Ligni presentis civitatis, eisdem obtulit, ets., preinsertam requisicionis scedulam quam cum legere vellem dixit quod habebat eam per lecta et quod sibi detur copia eiusdem que data fuit cum esset parata et eam pre manibus habens... quod retinebat sibi terminum iuris ad responderi. De quibus, etc., qui, etc."

AHPB. Pedro Jaime Bas, pliego de escrituras sueltas, años 1571-1609.

de la escritura, establecido en la ciudad de Solsona — “magistro scribendi dicte ville Celsone” —.

Confiadamente esperamos que futuras investigaciones en los archivos históricos, principalmente en los de la ciudad de Solsona, permitirán conocer nuevos antecedentes sobre las primitivas fases de la vida artística y familiar de Francisco Ribalta, fundador de la escuela pictórica valenciana del siglo xvii, y una de las más gloriosas figuras patriarcales de nuestra pintura barroca nacional.

DOCUMENTOS

I

Barcelona, 1.º febrero 1600.

Venta de un censal muerto otorgada por el negociante barcelonés, Francisco Nogués, y su esposa Juana, a favor de Paula Ribalta, hermana del pintor Francisco Ribalta.

“Die martis, primo mensis februarii anno predicto .M.D.C.

Nos Franciscus Nogués, negociator, civis Barcinone, et Ioanna, eius uxor, pro solvendo et satisfaciendo honorabili Francisco Ribalta, pictori, oriundo civitatis Celsone, pro nunch Valencie habitatori, quadraginta libras monete Barcinone ad complamentum illarum quadraginta septem librarum eiusdem monete, per me, dictum Franciscum Nogués, sibi dicto Ribalta debitarum, causis et rationibus contentis et descriptis in quodam instrumento per me, dictum Petrum Mir, notarium publicum civitatis Gerunde, die .XXI. mensis iunii anno a Nativitate Domini .M.D.L.XXXX.VIII; nech non eciam pro solvendo et satisfaciendo Raymundo Canals, sartori, civi Barcinone, triginta libras dicte monete, et sunt pro resta ad complamentum illorum viginti trium librarum per dictum Franciscum Nogués, eidem debitas causis et rationibus contentis et descriptis in quadam debitorii instrumento per me dictum Franciscum Nogués eidem facto et firmato penes discretum T. Bonet, notarium regium, civem Barcinone, die et anno in eo contentis, et aliis pro subveniendis et succurrendis aliquibus necessitatibus nostris in presenciarum nobis valde vigentibus et occurrentibus, quibus aliis, etc., Gratis, etc., per nos, etc., vendimus vobis Paule Ribalta, domicelle, oriunde dicte civitatis Celsone, pro nunch Barcinone residenti, presenti, etc., et vestris, in his successoribus, et quibus volueritis, perpetuo, totum illud censuale mortuum precii seu proprietatis ducentum librarum, et pencionis annue ducentum solidorum barcinonensium, quod nobilis dompna Constancia de Erill et Merlés, uxor

nobilis dompni Francisci de Erill, Barcinone populati, heres universalis hereditatis et bonorum que fuerunt dompne Stephanie Palou et de Hospital, quondam, vidue relicte nobilis dompni Ugonis de Palou, domini Baronie de Arapunyà, michi dicto Francisco Nogués, facit et prestat, ac facere et prestare tenetur annuatim, die secundo mensis maii, tam, scilicet, dictum precium seu proprietatem, quam omnes penciones ex dicto censuali iuri usque debitas, et a cetero debendas, aliaque accessoria eiusdem censualis, et est sciendum quod predictum censuale mortuum quod vobis et vestris vendimus est sub possum et subiectum instrumento gracie redimendi mediante quod vos et vestri in his sucesores sequi habeatis et teneamini. El specfat, etc., Hanc autem, etc., sicut melius extrahentes, etc., Eademque, etc., Promittentes tradere possessionem, etc., et in ea, etc., velvos, etc., Nos enim preterea, cedimus iura, etc., quibus iuribus, etc., dicentes, etc., Precium vero predicti censualis mortui iam creati, quod vobis et vtristris vendimus, est centum et triginta libre monete Barcinone, de quoquidem precio ex pacto inter nos et vos inito et convento, et ex facultate et protestate, quas vobis damus et conferimus cum presenti habeatis et teneamini dare et solvere dicto honorabili Francisco Ribalta, fratri vestro dicte domine emptricis, dictas quadraginta libras, et dicto Raymundo Canals dictas triginta libras per nos eisdem causis supradictis respective debitas, quas solucione facta, etc., Fiat pactum de succedendo in iuribus ut ita forma. Et ideo renunciando, etc., donamus, etc., insuper convenimus et promittimus vobis, quod premissis tenori vobis vestrisque de eviccionem fiat eviccionem in omni casu, cum promissione solvendi dictum censuale mortuum usque ad dictam quantitatem censum, et triginta librarum si et casu quo evictum locus sit ut in forma, sine dilacione, etc., cum salario procuratoris intus Barcinone quinque, et extra decem solidorum, ultra quos, etc., promittimus restituere damna, super quibus, etc., Et pro his complendis, etc., obligamus vobis et vestris, omnia et singula bona nostra et cuiuslibet nostrum insolidum, mobilia, etc., Renunciando novarum Constitucionum, etc., et epistole, etc. Et ego, dicta Ioanna, cerciorata ad plenum de iuribus meis per notarium infrascriptum, renuncio Beneficio Vellejani, etc., et auctentice, etc., et quo ad obligationem bonorum dicti viri mei doti, etc., que iura, etc., et omnes foro proprio, etc., subponentes et submittentes nos et bona nostra, foro honorabili vicarii Barcinone et eius Curie, vel alterius, etc., Fiat cum facultate variandi, etc., Et omni iuri, etc., Et est sciendum, etc., cum scriptura sub pena tercii in Curia dicti magnifici regentis vicariam Barcinone, obligando pro inde, scilicet, ego dictus vir, personam et omnia et singula bona mea, et ego dicta mulier, bona mea tantum cum personam meam nequeam obligare, cui, etc., Et ut predicta, etc., Iuramus, etc., hec igitur.

Testes sunt: Raymundus Canals, sartor, et Antonius Suis, reventor, cives, et Thomas Ribera, scriptor, Barcinone habitatores.

Item, cum alio instrumento, dicti venditores firmarunt apocham, dicti domine emptricis de dictis centum et triginta libris, precii pre-

dicte vendicionis, habitis et receptis hoc modo, videlicet, septuaginta libras, quas dicta domina emprix penes se retinuit, quas ex facultate et potestate per dictos venditores dicte domine emptrici datis et concessis volvere habeat, scilicet, quadraginta libras dicto honorabile Francisco Ribalta, et triginta libras dicto Raimundo Canals, pro consimilibus eisdem causis supradictis respective debitis; et quadraginta libras in pecunia numerata in presencia notarium, at testium infrascriptorum; restantes vero viginti libras, realiter numerando eidem voluntati. Et ideo renunciando, etc.,

Testes sunt predicti.

Item, cum alio instrumento dicta domina Paula, sciens et attendens quod licet dicti coniuges Nogués firmaverint sibi apocham de viginti libris, ad complamentum dictarum centum et triginta libris, precio prefate vendicionis confitendo, illis suis voluntatibus recepissee, est tamen verum et rei veritas sich se habet quod aduch non sunt solute, imo dictam confissionem fecerunt sub spe huiusmodi caucionis et securitates, idcirco recognoscendo bonum fidem que omnibus est proferenda. Gratis, etc, confessus fuit et recognovit debere dictis coniugibus Nogués, dictas viginti libras. Et ideo renunciando, etc, promisit dictas viginti libras dare et solvere dictis coniugibus Nogués, hinc et per totum mensem septembris proxime venturi sine dilatione, cum salario procuratoris intus Barcinone .V. solidos, et extra .X. solidos barcinonencium; ultra quos, etc, promitto restituere dampna, etc., super quibus, etc., Fiat cum omnibus clausulis censualis obligatione honorum, renunciacionibus solitis et iuramenti.

Testes sunt predicti.”

AHPB. Galcerán Severo Pedralbes, leg. 5; man. 2, años 1599-1600. Esta misma escritura, salvo ligeras variantes, aparece transcrita en otro libro del protocolo de este mismo notario: leg. 2 “quaternus apri-siarum”, año 1600.

II

Barcelona, 3 febrero 1600.

Acta de la notificación verbal de la venta anterior que Paula Ribalta hizo personalmente a doña Constancia de Erill y Marlès.

“[Die iovis .III. mensis februarii anno predicto .M.D.C.]

Domina Paula Ribalta, domicella, oriunda civitatis Celsone, pronunch Barcinone habitatrix, constituta personaliter coram nobili dompna Constancia de Erill et Marlès, uxor nobilis dompni Francisci de Erill, Barcinone populati, in domibus sue solite habitacionis, quam fovet in presenti civitate Barcinone, in vico et satis prope ecclesiam sanctorum Iusti et Pastoris eiusdum civitatis, personaliter exis-

tente et inventa, verbo intimavit et notificavit eidem vendicionem sibi, dicte domine Paule Ribalta et suis, factam per Franciscum Nogués, negociatorem civem Barcinone, et Ioanna, eius uxor, de toto illo censuali mortuo pencionis annue ducentorum solidorum, et precii sive proprietatis ducentum librarum, quod precio, scilicet, et pencionibus huc usque debititis et a cetero debendis aliisque accessoriis eiusdem censualis dicta domina Constancia de Erill, tamquam heres universalis bonorum que fuerunt dompne Stephanie Palou et de Hospital, quondam, vidue relicte nobilis, dompni Ugonis de Palou, domini Baronie de Araprunyà, dicto domino Francisco Nogués faciebat et prestabat ac facere tenebatur annuatim, die secundo mensis maii, prout de dicta vendicione plene constat instrumento altero penes notarium infrascriptum, recepto die primo presentis et currentis mensis februarii iniunxit, quod eciam intimavit et notificavit eidem quatenus et dicto censuali mortuo, scilicet, de pencionibus huc usque debitis et a cetero debendis aliisque accessoriis, de precio seu proprietate eiusdem dicte domine Paule Ribalta, respondeat, solvat et satisfaciat, pareatque et obediat, prout et quemadmodum, dicto Francisco Nogués, respondere,olvere et satisfacere, parereque et obedire, ante dictam vendicionem tenebatur. Et dicta dompna, Constancia de Erill et Merlès, verbo respondendo, dixit: "que accepta la dita intima sens preiudici de una causa de supplicació y de la falcidia que pretèn ella, dita senyora dona Constansa, en la heretat de dona Stephanía Palou y de Hospital; y, que, no éssent venut dit censal a altri, és contenta de respondre a la dita senyora Paula Ribalta, segons que a dit Francesch Nogués ne responia". De quibus., etc. presente Thoma Ribera, scriptore iurato sub me Galcerando Severo Padralbes, notario publico Barcinone infrascripto.

Testes: Anthicus Franciscus Comes et Iacobus Dalmau, scriptores Barcinone habitatores."

AHPB. Galcerán Severo Pedralbes, leg. 5, man. 2, años 1599-1600; leg. 2, "quaternus aprisiarum", año 1600.

III

Barcelona, 4 febrero 1600.

Carta de pago otorgada por el sastre barcelonés Raimundo Canals a favor de Paula Ribalta.

"Die veneris .IIII. mensis februarii anno predicto .M.D.C.

Ego, Raymundos Canals, sartor, civis Barcinone. Confiteor et in veritate recognosco vobis, domine Paule Ribalta, domicelle, oriunde civitatis Celsona, pro nunch Barcinone habitatrixi, presenti, etc., quod ex illis centum et triginta libris monete Barcinone que sunt precium

illius censu[a]lis mortui iam creati, precii seu proprietatis ducentum librarum, et pencionis annue ducentum solidorum, quod dompna Constancia de Erill et Merlès, uxor nobilis dompni Francisci de Erill, Barcinone populati, faciebat et prestabat, ac facere et prestare tenebatur Francisco Nogués, negociatori, civi Barcinone, annuatim, die secundo mensis maii, vobis dicte domine Paule Ribalta, et vestris successoribus venditi per dictum Franciscum Nogués et Ioannam eius uxor, instrumento altero, penes notarium infrascriptum, recepto die primo presentis mensis februarii, et ex facultate et potestate per dictos coniuges Nogués, vobis in et cum dicto et prechalendato vendicionis instrumento, dattis, attributis et concessis modo infrascripto, ac sub pacto cessiones infrascripte, dedistis et solvistis michi, et confiteor me a vobis habuisse et recepisse quindecim libras monete Barcinone, et sunt insolutum proratta triginta librarum, que sunt pro resta ad complamentum illarum triginta trium librarum per dictum Franciscum Nogués michi debitarum, causis et rationibus contentis et descriptis in quodam debitorii instrumento per dictum Franciscum Nogués, michi facto et firmato penes discretum T. Bonet, notarium regium, civem Barcinone, die et anno in eo contentis. Modus vero solucionis dictarum quindecim librarum, fuit talis et est, videlicet, quod illas dedistis et solvistis michi in pecunia numerata in presencia notarium et testium infrascriptorum. Et ideo renunciando, etc., Fiat apocha cum cessione quo ad tuendum dictum censuale mortuum per dictam dominam Paulam Ribalta ut predicatur emptum, sine tamen eviccione, nech, bonorum suorum obligacione, et cum iuramento.

Testes sunt: Anthonius Suis, revenditor, civis, et Thomas Ribera, scriptor Barcinone habitator."

AMPB. Galcerán Severo Pedalbes, leg. 5, man. 2, años 1599-1600; leg. 2, "quaternus aprisiarum", año 1600.

IV

Barcelona, 28 septiembre 1600.

Carta de pago otorgada por el procurador de Francisco Nogués a favor de Paula Ribalta, a cuenta del precio de venta de un censal muerto.

"Die jovis .XXVIII. mensis septembris anno predicto .M.D.C.

Apocha facta et firmata per Antonium Suis, revenditorem, civem Barcinone, procuratorem Francisci Nogués, negociatoris dicte civitatis, prout de dicta sua procuracione constat instrumento recepto penes discret Amatoem Padrolo, notario publico Barcinone, die duodecim, presentis et currentis, mensis septembris, dicto nomine, et Ioannam

Noguers, uxorem dicti Francisci, Nogués, domine Paule Ribalta, domicelle Barcinone habitatrice, presenti, de viginti libris monete Barcinone, ad complamentum precii illius censualis mortui pensionis annue ducentorum solidorum, et precii ducentarum librarum per dictos coniuges Nogués dicte Ribalta venditi instrumento altero penes notarium infrascriptum, receptum die ... mensis ... proxime lapsi.

Modus vero solucionis dictarum viginti librarum fuit talis, videlicet, decem septem libras et decem solidos, reliter numerando omnimode voluntati eorum. Et restantes duas libras et decem solidos dicta Ribalta pro dicti confitentibus, dedit et solvit notario infrascripto, pro salario instrumenti dicto censualis, de volutate et concensu dicti confitentibus. Et ideo renunciando, etc.

Testes sunt: Laurencius (Laurencius) Jutglar, sartor; Ioannes Sglesiás, famulus nobilis dompnus Francisci de Arill d'Oms, Barcinone domiciliatus et Antonius Viqui Sans, scriptor Barcinone habitator."

AHPB. Galcerán Severo Pedralbes, leg. 5, man. 4, años 1600-01. Una transcripción similar, salvo ligeras variantes, aparece inserta en el protocolo de este mismo notario; leg. 2, "quaternus aprisiarum", año 1600.

V

Barcelona, 29 septiembre 1601.

Carta de pago otorgada por Raimundo Canals a favor de Paula Ribalta.

"Die sabbati .XXVIII^o. mensis septembris anno predicto .M.D.C.I.

Ego, Raymundus Canals, sartor, civis Barcinone, confiteor et in veritate recognosco, vobis domine Paule Ribalta, domicelle, oriunde civitatis Solsonae, ac presens Barcinone abitatrici. presenti, quod dedistis et solvistis mihi in pecunia numerata, in presencia notarium et testium infrascriptorum, quindecim libras monete Barcinone, ex illis centum et triginta libris monete Barcinone, que sunt precium illius censualis mortui iam creati, pensionis ducentarum solidorum, et precii seu proprietatis ducentarum librarum, quod nobilis dompna Constancia de Erill et de Marlès, uxor nobilis don Francisci de Erill, Barcinone populati, faciebat et prestabat Francisco Nogués negociatori, cive Barcinone, die secundo mensis maii, vobis venditi per Franciscum Nogués et Ioannam eius uxorem, instrumento altero penes notarium infrascriptum recepto, die primo mensis februarii anni .M.D.C., et ex facultate et potestate vobis datis, et concessis in dicto et prechalendato vendicionis instrumento. Et sunt dicte quindecim libre, ad complementum triginta librarum per dictum Nogués mihi debitarum, causis, rationibus et contentis in quodam debitorio instrumento mihi fir-

mato, instrumento ut asseritur recepto penes Franciscum Bonet, notarium regium, civem Barcinone, die et anno in eo contentis, Et ideo renunciando, et., Fiat apocha cum cessione quo ad tuendum et defendendum dictum censuale mortuum, per dictam dominam Paulam Ribalta, emptum sine tamen eviccione, et bonorum dicte confitentis obligacione, sed cum iutramento.

Testes sunt: Antonius Sois, revenditor, civis; Salvator Torra, et Iacobus Dalmau, scriptores Barcinone habitatores."

AMPB. Galcerán Severo Pedralbes, leg. 5, man. 6, años 1601-1602.

VI

Barcelona, 9 julio 1602.

Establecimiento enfiteútico otorgado por Aldonza Ribalta, a favor del peraire barcelonés Bernardo Figueras, de unas casas sitas en la calle Mediana de San Pedro, de Barcelona.

"Ego, Alduncia Ribalta, domicella, Barchinone habitatrix. Grutis, etc., ad bene, videlicet, meliorandum, etc., estabilio et in emphiteosim do et concedo vobis, Bernardo Figueras, paratori pannorum lane, civi Barchinone, presenti et inferius acceptanti, et vestris, etc., totas illas domos antiquitus in uno stari, nunc vero in duobus stariis divisas cum duobus portalibus extra in vicco aperientibus, ac horto, sive exhita, dictis domibus contiguo, et puteo ibi constructo, cum introhitibus, etc., quas ego habeo et possideo in capite vici Mediocres Sancti Petri et satis prope gradas sive scalas sementerii dicte ecclesie sancti Petri Puellarum.

Et tenentur predictae domus per heredes seu successores Francisci Clementis Carbonell, militis Barchinone populati ad censual quinquaginta octo solidorum barcinonensium anno quolibet perpetuo solveni in festo santi Ioannis mensis iunii.

Qui predicta tenent, per monasterium et conventum sancti Petri Puellarum Barchinone, ad censum novem solidorum anno quolibet perpetuo solvendorum in dicto festo sancti Ioannis mensis iunii.

Et terminantur dicte domus ab Oriente: cum honore magnifici. T. Malla, domicelli; a Meridie; cum dicto vicco Mediocri sancti Petri; ab Occidente: in tenedone heredum seu successorum Bernardi Mester, quondam, presbiteri et ebdomedarii dicte ecclesie, que fuit discreti Antonii Michaelis, notarii publici Barchinone; et a Circio, cum vicco Superiori sancti Petri.

Et spectant predictae domus ad me ut succedentem meis certis et iugtis titulis, ut succedentem Ioanni Codina, satori, civi Barchinone.

Ad quemquidem Ioannem Codina pertinebants et spectabant titulo sue proprie empchonis quam inde fecit a reverendo priore et conventu monasterii santi Augustini presentis civitatis Barchinone,

exarato dominiracione firmato, acto Barchinone, die vicesima quarta prout de mea empzione constat instrumento publico in pergameneo mensos aprilis anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo septuagesimo quarto, et clauso sive subsignato per discretum Antichum Çafont, quondam, auctoritate regia notarium publicum Barchinone.

Hoc itaque, etc., Sicut melius, etc., sub pacto que predicta melioretis et in aliquo non deterioretis, etc., que pro censu predictorum et omnium melioramentorum per vos et vestros inibi faciendorum, detis, solvatis, faciatis et prestetis mihi et meis in his successoribus terdecim libras et decent solidos monete Barchinone de censa, una cum toto dominio, etc., anno quolibet pepetuo solvendas in duobus anni terminis, scilicet medietatem die prima mensis iulii, et aliam medietatem die prima mensis ianuarii, yncipiendo primam facere solutionem die prima mensis ianuarii proximi et siu deinde, etc, quoniam intra quinque annos proximos mittatis et convertatis in operibus, dictorum domorum, ptilebno et necessariis, quinquaginta libras monete Barchinone, de quibus constare habeat per apochas, albarana aut alia legitima documentatum Et que non possitis cpsas mihi restituere nisi prius dictis operibus inmissis in dictis domcbres in his autem, etc., liceat, etc., salvis, etc., et salvo, etc.,

Pro intrata vero predictis dedistis et tradidistis mihi unem par caponorum, bonorum et receptibilium, etc.,

Et ideo renunciando, etc., dono, etc., in super promitto teneri de eviczione, etc., Et pro his, etc, obligo bona, etc., Renuncio, etc., Ad hec fiat acceptacio, etc., et promitto solvere dictas terdecim libras et decem solidos dicti census in dictis duobus terminis, et dictas quinquaginta libras inmittere in dictis operibus intra tempus prefixum ipsasque non restituam vobis nisi prius dictis operibus inmissis aliaque omnia et singula que per me venient attendenda ad ungnem tendendam et complebo sine dilaciones, etc., cum salario procuratoris iutus Barchinone quinque, et extra quindecime solidorum barchinonensium, etc., ultra quos, etc, promitto restituere missiones, etc., super quibus, etc., Credatur, etc.,

Preterta promitto non firmare ius, etc., Sub pena quinquaginta solidorum barcinonensium de qua, etc., tercium, etc., curie, etc., que tociens, etc., qua soluta, etc., nihilominus, etc.,

Et pro his etc, obligo dictas domos per vos mihi stabilitas, seu totum ius emphiteatum mihi competens in eisdem, etc., generaliter autem sine preiudicio, etc., Obligo bona, etc., Renunciando etc, legi que prius, etc., et alteri que quamdui, etc., et omni alii, etc.,

Et virtute iuramenti infrascripti beneficio cessionis, etc, et foro meo proprio, etc., subnuttens me et bona mea foro, etc, honorabilis regentis Viccarium Barchinone, vel alterius cuiuscumque officialis, indicis, et curie tam ecclesistice quam secularis, etc, et cum facultate variandi, etc.,

Es facio et firmo scripturam tercii in libris terciorum curie honorabili vicearii vel baiuli Barchinone, perquam, etc, obligo personam et bona mea, mobilia, etc., Cui, etc., Et ut predicta, etc. Iuro, etc., Hee igitur, etc.,

Testes sunt: reverendus Michael Spano, prebiter Barchinone degeus, et Bernardus Guasch, francigena, Barchinone habitator degeus, et Bernardus Guasch, francigena, Barchinone habitator."

AHPB. Antonio Batlle, leg. 15, man, 1602, f. 657 v.º.

VII

Barcelona, 19 noviembre 1620.

Venta de un censal muerto otorgada por el procurador de Aldonza Ribalta, doncella de Valencia, como sucesora de su hermana Paula Ribalta, a favor del presbítero Rafael Portella.

"Die decima nona mensis novembris anno a Nativitate Domini millesimo sexcentesimo vigesimo, Barcinone.

In Dei nomine. Noverint universii. Quod ego, Ioannes Sabater, agricola ville de Algemesi, archiepiscopatus et regni Valencie, ut procurator ad infrascripta et alia legitime constitutus et ordinatus a domina Alduncia Ribalta, domicella in civitate Valencie habitatrice, prout de mea procuracione constat instrumento publico in papiro scripto, acto Valencie, die tercio mensis octobris proxime elapsi, clausoque et subsignato per discretum Franciscum López de Perona, notarium publicum dicte civitatis et regni Valencie, dicto in quam nomine pro subveniendis et succurrendis aliquibus necessitatibus dicte domine principalis mee, quibus aliter minori honorum suorum damno subvenire nequit, quam per viam vendicionis infrascripte pluribus aliis viis, modis atque formis, per dictam principalem meam, et me dicto nomine, diligenter perquisitis et indagatis. Gratis et ex certa sciencia per dictam dominam principalem meam, et suos heredes et succesores quoscunque, vendo et ex causa vendicionis huiusmodi, concedo vobis reverendo Raphaeli Portella, presbitero in parochiali ecclesia sanctorum Iusti et Pastoris Barcinone beneficiato, uti layce et private persone ementi, et non de bonis ecclesie neque alicuius ecclesiastici beneficii, sed de pecuniis vestris propriis, vestris labore et industria acquisitis his presenti, et vestris quibus volueritis perpetuo: Totum illud censuale mortuum iam creatum, pencionis annue ducentorum solidorum, et precii sive proprietatis ducentarum librarum Barchinone, quod nobilis domna Constancia de Erill et Merlès, vidua relictæ nobilis domni Francisci de Erill, Barcinone populati, heres universalis hereditatis et honorum que fuerunt domne Stephanie Palou et de Hospital, quondam, vidue relictæ nobilis domni Ugonis de Palou, quon-

dam, domini Baronie de Araprunyá, dicte domine principali mee facit et prestat, ac facere et prestare tenetur anno quolibet, die secundo mensis maii, una cum omnibus et singulis pensionibus et rata ex dicto sensuali usque in presentem diem debitis decursis et a cetero debendis et decurrendis aliisque accessoris eiusdem. Et est sciendum quod predictum censuale mortuum quod ego, dicto nomine, cum presenti vobis vendo, pertinet et spectat ad dictam dominam principalem meam nedum uti succedentem suis veris, certis, iustis, et legitimis titulis, domine Paule Ribalta, domicelle, oriunde civitatis Celsone, sorori sue, verum etiam uti habentem donacionem ab honorabile Francisco Ribalta, pictore, naturale dicte civitatis, Celsone, de omnibus iuribus et accionibus sibi contra dictam Aldunciam Ribalta, sororem suam, principalemque meam, uti heredem Paule Ribalta pertinentibus, et spectantibus, nunc vel in futurum in bonis et hereditate predictae Paule Ribalta, ratione quarumcunque quantitatum per dictam quondam Paulam Ribalta, uti procuratricem dicti Francisci Ribalta, habitarum et receptarum, tam a Francisco Nogués, quam ab alia quacunque persone quibuscunque, de causis et rationibus, prout de dicta donacione constat instrumento publico in papiro scripto, acto in dicta civitate Valencie, trigesimo die mensis decembris anno a Nativitate Domini millesimo sexcentesimo decimo septimo, clausoque et subsignato per discretum Ioannem Baptistam Gaçull, auctoritatibus regia atque valentina, notarium publicum civitatis et regni Valencie. Quod quamquidem Paulam Ribalta, predicta, pertinebant et spectabant, titulo vendicionis de dicto censuali mortuo iam creato, sibi facte et firmate per Franciscum Nogués, negociatorem, civem Barcinone, et Ioannam, eius uxorem, prout de dicta vendicione constat instrumento publico, in pergameno exarato, Barcinone acto, die primo mensis februarii anno a Nativitate Domini, millesimo sexcentesimo, clausoque et subsignato per discretum Galcerandum Severum Pedralbes, notarium publicum Barcinone. Ad dictum autem Franciscum Nogués, predictum censuale pertinebat et spectabat, titulo vendicionis et originalis creacionis sibi facte et firmate per dictam nobilem domnam Constanciam de Erill et Merlès, heredem universalem hereditatis et bonorum que fuerunt dicte domne Stephanie Palou et de Hospital, quondam, prout de dicta vendicione et originali creacione constat instrumento publico in pergameno exarato, Barcinone acto, die secundo mensis maii, anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo nonagesimo quinto, clausoque et subsignato per discretum Ioannem Pareja, notarium publicum Barcinone. Et est etiam sciendum quod dictum censuale mortuum, quod vobis vendo, est suppositum et submissum instrumento gracie redimendi quod vos et vestri sequi habeatis et teneamini inconcusse. Hanc autem vendicionem, et ex causa vendicionis huiusmodi concessionem facio ego dictus venditor, dicto nomine, vobis dicto domino emptori et vestris, de predictis sicut melius dici potest et intelligi ad vestrum vestrorumque salvamentum, sanum et bonum, etiam intellectum, extrahens predicta que dicto nomine vobis vendo de iure, dominio, proprie-

tate et posse, dicte domne principalis mee, et suorum successorum. Eademque omnia et singula in vestrum vestrorumque ius, dominium, proprietatem et posse, mitto et transfero irrevocabiliter et pleno iure ad habendum, tenendum omnique tempore, perpetuo pacifice possidendum sine obstaculo, contradiccione, ac impedimento, dicte domne principalis mee et suorum, et alicuius Curie et persone. Promittens, dicto nomine, tradere vobis aut cui volueritis loco vestri, pocessionem corporaliter, realem et actualem, seu quasi predictorumque dicto nomine vobis vendo. Et in ea facere, vos et vestros et quos volueritis, existere perpetuo pociores preceteris quibuscunque vel vos aut vestri si volueritis, possitis et valeatis ipsam pocessionem corporalem seu quasi quandocunque volueritis vestra propria auctoritate libere apprehendere, et apprehensam penes vos et vestros licite retinere. Ego enim, dicto nomine, sciens illum de iure possidere cuius nomine possidetur interim idest donec dictam pocessionem vobis tradidero vel vos aut vestri eam apprehenderitis ut est dictum fatheor et constituo me dicto nomine, dictamque dominam principalem meam, predicta que vobis vendo, pro vobis et vestris vestrorumque, et eorum nomine, tenere et possidere seu quasi volens dicto nomine et concentiens quod vigore horum verborum et ex iuris dispositione, ac legis ministerio dicta pocessio, in vos et vestros pro vere tradita et translata sit, et habeatur pro inde ac si per me dicto nomine vobis et vestris tradita extitisset realiter, corporaliter, et de facto. Preterea, ex causa huiusmodi vendicionis et aliis eis, videlicet, melioribus via, modo et forma quibus melius de iure valere poterit et tenere, do, cedo et mando ac eciam transfero, dicto nomine, vobis et vestris, omnia iura, omnesque acciones, reales et personales, mixtas, utiles et directas, ordinarias et extraordinarias, et alias eciam quascunque dicte domine principali mee competencia, et competentes competerique debencia et debentes in predictis que dicto nomine vobis vendo contra quascunque personas, bona et res, ratione et occasione eorundem. Quibus iuribus et accionibus supradictis, possitis et valeatis, vos et vestri et quos volueritis, uti agere et experiri agendo, scilicet, respondendo, defendendo, excipiendo, proponendo et replicando, dictumque censuale, videlicet, penciones et ratas usque in presentem diem, debitas et decursas pencionesque et ratas a modo debendas et decurrendas annis singulis ut prefertur. Et in casu luhicionis precium eiusdem una cum omnibus et singulis penis, salariis, missionibus, damnis et interesse, ac aliis eiusdem censualis accesoriiis a dicta domina domna Constansa de Erill et Merlès ac ab aliis quibuscunque personis inde tentis, et quomodolibet obligatis petere, exhigere, recipere et habere, et inde, apocham et apochas chirographa fines, difiniciones, absoluciones, et quovis titulo sive causa cessiones, ac alia necessaria facere; et firmare clama et retroclama, sive secundas querelas exponere, et alias quasvis exequuciones facere seu fieri facere, instare et requirere, scripturam tercii et alias obligaciones in eo factas, cancellare et annullare, instrumentaque penes vos existencia, restituere, et omnia alia et singula facere et libere exercere, in iudicio et extra

iudicium quecumque, et quemadmodum dictam domina principalis mea facere poterat ante presentem vendicionem iuriumque accionum, cessionem seu eis non factis posset que nunc et eciam postea quodocunque. Ego enim, dicto nomine, ponendo et statuendo, vos et vestros in locum et ius dicte principalis mee, facio et constituo, vos et vestros, in his dominos et procurators ut in rem vestram et eorum propriam, ad faciendum inde de predictis vestre et eorum libitum voluntatis, obstaculis cessantibus quibuscomque dicens et intimans ac mandans dicto nomine, thenore presentis publici instrumenti vicem epistole quo ad hec in se gerentis dicte domine domne Constancie de Erill et Merlès, et aliis eciam personis inde tentis et quomodolibet obligatis, quatenus de dicto censuali, scilicet, de pencionibus et rata usque in diem presentem debitis et decursis, ratis et pencionibus ab inde debendis et decurrendis anno quolibet dicto suo termino. Et in casu luhicionis de precio eiusdem ac aliis eccesoriis predictis, vobis dicto domino emptori et vestris in hiis successoribus respondeant, pareant, obediant, solvant, et satisfaciant prout et quemadmodum dicte domine principali mee respondere, parere, obedire, solvere et satisfacere tenebantur ante presentem vendicionem, iuriumque et accionum, cessionem, seu eis non factis alio mandato seu intimacione a me dicto nomine, nec a dicta domina principale mea nec suis minime spectatis. Precium vero predictorum que dicto nomine vobis vendo est, ducentum et decem libre barchinonenses. Et ideo renunciando excepcionis pecunie non numerate et non solute, non habite et non recepte, precii-que predicti sicut predicatur non conventi, non habiti, et non recepti reique et a non esse et sic in veritate non concistere ac legi qua deceptis ultra dimidiam iustiprecii subvenitur, doloque, malo, et accioni in factum omnique alii iuri, racioni et consuetudini his obviantibus quovis modo, dono, dicto nomine, scienter et gratis, remitto vobis, dicto domino emptori, donacione, scilicet, pura, perfecta simplici et irrevocabili que dicitur inter vivos, siquid predicta quod dicto nomine vobis vendo plus modo valent aut a modo valebant precio antedicto insuper. Convenio, dicto nomine, et bona fide promito vobis, dicto domino emptori, et vestris, quod predicta que dicto nomine vobis vendo, ego, dicto nomine, faciam seu verius dicta domina principalis mea, faciet vos et vestros, et quos volueritis perpetuo habere, tenere, percipere, et in sana pace possidere, contra cunctas personas quoque tenebor dicto nomine seu verius dicta domina principalis mea tenebitur vobis et vestris semper de firma et legali eviccione et legitima defencione eorundem eciam iuxta pactum per et inter me, dicto nomine, et vos in limine presentis contractus inhitum et conventum in hunc qui sequitur modum, videlicet, quod si forsan aliqua seu alique persona seu persone, ullo unque tempore facerent, proponerent, moverent, seu eciam intemptarent contra vos vel vestros, in his successores, in et super predictis que dicto nomine vobis vendo accionem aliquam questionem, petitionem vel demandam, litem vel controversiam, de iure vel de facto, in iudicio vel extra iudicium, aut aliis quovis-

modo convenio, dicto nomine, et bona fide promitto, vobis et vestris, quod dicta domina principalis mea et sui in hiis successores, incontinenti cum inde a vobis vel vestris requisiti fuerint, opponent se defencioni vestre et vestrorum, in his successorum, et respondebunt cuilibet inde querelanti seu querelantibus, et agent et ducent per se seu procuratores suos, ipsas causam seu causas a principio litis seu litium usque ad finem, suis et suorum propriis missionibus, sumptibus et expencis, vel vos aut vestri si volueritis possitis et valeatis ipsas causam seu causas agere et ducere per vos seu procuratores vestros et hoc sit in eleccione vestri et vestrorum in hiis successores. Et si vos vel vestri, in hiis successores eligeritis ipsas causant seu causas agere et ducere per vos ipsos sive non nichilominus in omni casu, dicta domina principalis mea, et sui, in his successores, restituent, solvent, reddent, et emendabunt, vobis et vestris, in his successoribus, indeficienter omnes et singulas missiones, sumptus, expensas, damna et interesse, quos quas et que vos et vestros facere pati aut modo aliquo sustinere contigerit in agendis et ducendis ipsis litibus sive causis sive obtineatis in causa et causis sive eciam subcumbatis ab eisdem. Et totum id quicquid et quantum a vobis vel vestris evictum fuerit de premissis et sive evicta fuerint omnia predicta que ego, dicto nomine, vobis vendo vel pars eorundem sive pcessio illorum, de iure vel de facto aut aliis quovismodo. Remittens, dicto nomine, vobis et vestris, ex pacto inter me et vos in limine presentis contractus, inhito et convento, omnem necessitatem et onus denunciandi, ac eciam apellandi ac omnem iudicis et advocati iniusticiam et impericiam negligenciam vestri et vestrorum, aut procuratoris vel procuratorum vestrorum, aut procuratoris vel procuratorum vestrorum culpamque latam, levim et levissimam, et aliumquemcunque casum portuitum occasione premissorum quoquomodo contingentem et evenientem, et aliis et super premissis omnibus et singulis servabunt, dicta domina principalis mea, et sui, vos et vestros, indemnes perpetuo penitus, et sine damno, super quibusquidem missionibus, sumptibus, expencis, damnis et interesse predictis credatur et credi, dicto nomine, volo, vobis et vestris, vestro et eorum plano et simplici verbo, vel saltim solo simplici iuramento, quod vobis et vestris, nunc pro tunc, ego, dicto nomine, defero et quod delato id penitus haberi volo ex pacto nullo alio probacionum genere requisito. Et pro predictis et infrascriptis omnibus et singulis complendis, et firmiter attendendis, tenendis et inviolabiliter observandis, dicto nomine, obligo vobis, dicto domino emptori, et vestris, in his successoribus, omnia et singula bona dicte domine principalis mee, mobilia et immobilia, habita ubique et habenda eciam quovismodo et iure privilegiata iuraque et acciones quascumque. Renuncio quantum ad hec, dicto nomine, legi sive iuri dicenti delacionem iuramenti ante sui prestationem posse revocari, et non valere, et Consuetudini Barchinone sique sit que prohibeat penam in contractibus appositans dari et solvi restitutionemque, missionum, sumptuum et expensarum damnorum, et interesse fieri; et alii dicenti quod qui factum promittit solvendo inte-

resse liberatur ab ipsa promissione facti. Renuncio, eciam nomine dicte domine principalis mee, que per dictum Franciscum López de Perona, notarium, ad plenum cerciorata fuit, Beneficio Velleyani Senatus Consulati, in favorem mulierem introducto, et auctentice incipienti si qua mulier posita Codice ad Velleyanum. Renuncio, eciam, dicto nomine, omni et cuicumque iuri, rationi et consuetudini his obviantibus quovismodo. Quamquidem generalem renunciacionem per inde, dicto nomine, valere volo, et convencio in hac parte ac si ea quibus generaliter, dicto nomine, renuncio hic individualiter essent specificata. Renuncio eciam, dicto nomine, quod ad hec omni et cuicumque iure dicenti generalem renunciacionem non valere nisi precedat vel subsequatur specialis. Et ut predicta omnia et singula maiori gaudeant firmitate, non vi nec dolo, sed sponte iuro, dicto nomine, in animam dicte domine principalis mee per Dominum Deum et eius Sancta Quatuor Evangelia manibus meis, dicto nomine, corporaliter tacta, predicta omnia et singula attendere et complere, tenere et observare, et in nullo contrafacere vel venire aliquo iure causa vel eciani racione. Hec igitur omnia et singula que et prout dicta sunt supra et promissa, facio, dicto nomine, paciscor, convenio et bona fide promitto vobis, dicto domino emptori, et vestris, in his successoribus, necnon et notario infrascripto, tanquem publice et auctentice persone, hec pro vobis et vestris, ac aliis cuya (?) intersit recipienti et paciscenti ac eciam legitime stipulanti.

Actum est hoc Barcinone, die decimo nono, mensis novembris, anno a Nativitate Domini millesimo sexcentesimo vagesimo.

Sig ✠ num: Ioannis Sabater, venditoris predicti, qui hec, dicto nomine, laudo, concedo, firmo et iuro.

Testes huius rei sunt: magnificus Iacobus Casademunt, domicellus Barcinone domiciliatus; et Franciscus Alella, bibliopola, civi Barcinone."

AHPB. Antonio Seguí "quintum librum communem notullarum" años 1620-1624, ff. 1-5. Una transcripción más reducida se encuentra en el protocolo de este mismo notario, leg. 4, "quartum prothocollum sive manuale instrumentorum", año 1620, f. 701.

VIII

Barcelona, 19 noviembre 1620.

Carta de pago otorgada por el procurador de Aldonza Ribalta, a favor del presbítero Rafael Portella, por 210 libras barcelonesas, precio de venta de un censal muerto.

"Dicta die, decima nona mensis novembris, anno a Nativitate Domini millessimo sexcentesimo vagesimo.

Sit omnibus. Quod ego, Iacobus Sabater, agricola ville de Algemesi, archiepiscopatus et regni Valencie, ut procurator ad infrascripta et alia legitime constitutus et ordinatus a domina Alduncia Ribalta, domicella, in civitate Valencia habitatrice, prout de mea procuracione constat instrumento publico, in papiro scripto, acto Valencie, die tercio mensis octobris, proxime elapsi, clausoque et subsignato per discretum Franciscum López de Perona, notarium publicum dicte civitatis et regni Valencie dicto, in quo nomine, gratis et ex certa sciencia, confiteor et in veritate recognosco, vobis reverendo Raphaeli Portella, presbitero in parochiali ecclesia sancti Iusti et Pastoris Barcinone beneficiato, his presenti. Quod modo infrascripto, dedistis et solvistis mihi, dicto nomine, omnes illas ducentum et decem libras barchinonenses, pro quibus sive quarum precio, ego, dicto nomine, instrumento alio penes notarium infrascriptum, die presente et infrascripta, ac paulo ante istud recepto, vendidi vobis ut et tanquem layce et private persone, et vestris et quibus volueritis, perpetuo, totum illud censuale mortrum iam creatum, precii sive proprietatis ducentarum librarum, et pencionis annue ducentorum solidorum barchinonensium, una cum omnibus et singulis pencionibus et ratis ex dicto censuali, usque in diem presentem debitis et decursis, et a cetero debendis et decurrendis, aliisque accesoriiis eiusdem censualis quod anno quolibet, die secundo mensis maii, nobilis domna Constancia de Erill et Merlès, vidua relicta nobilis domni Francisci de Erill, Barcinone populati, heres universalis hereditatis et bonorum que fuerunt domine Stephanie Palou et de Hospital, quondam, vidue relicte nobilis domni Ugonis de Palou, quondam, domini Baronie de Araprunya, dicte domine principali mee, faciebat et prestabat. Modus vero solucionis, dictarum ducentarum et decem librarum, talis fuit et est, quoniam sexaginta libras dixistis et scripsistis mihi, dicto nomine, in Tabula Cambii sive depositorum comunium presentis civitatis Barcinone, et restantes centum et quinquaginta libras, eciam dicere et scribere tenemini, dicte domine principali mee, in eadem Tabula, et atimatque ? prescripa ? vendicio fuerit, per dictam principalem meam, laudata et approbata cum publico instrumento per me vobis tradendo et liberando, quas ditas et solucionis sic factas, ratas, gratas, validas, atque firmas, dicto nomine, habui et habeo de et cum presenti. Et ideo, renunciando, dicto nomine, excepcioni pecunie non numerate et non solute, non dicte et non scripte, non habite et non recepte, reique ita non esse et sic in veritate non consistere dolo, malo, accionique in factum, et omni alii iuri, rationi et consuetudini his obviantibus quovismodo. In fidem et testimonium premissorum, presentem vobis facio apocham de soluto et satisfacto, pactumque firmissimum de ulterius aliquid non petendo, et de non agendo solemni stipulacione vallatum, in manu et posse notarii infrascripti, tanquem publice et auctentice persone, pro vobis et vestris, et pro aliis eciam personis, omnibus, et singulis quarum interest et intererit recipientis, paciscentis, ac eciam legitime stipulantis.

Actum est hoc Barcinone, die decimo nono mensis novembris, anno a Nativitate Domini millessimo sexcentesimo vigesimo. Sig $\boxtimes$ num: Ioannes Sabater, confitentis predicti qui hec laudo, concedo et firmo.

Testes huius rei sunt: magnificus Iacobus Casademunt, domice-llus, Barcinone domiciliatus; et Franciscus Alella, bibliopola, civis Barcinone."

AHPB. Antonio Seguí, leg. 14 "quintum librum communem notu-llarum", años 1620-1624, ff. 5 v.º. Una transcripción más concisa la encontramos inserta en el protocolo de este mismo notario, leg. 4, "quartum protocollum sive mensuale instrumentorum", año 1620, f. 713.

JOSÉ M.^a MADURELL MARIMÓN

LA ICONOGRAFÍA DE FELIPE II EN LA MONEDA BARCELONESA

Tienen la historia del arte y la monetaria tantos rincones en que fijar la atención y contemplar algunas de las bellísimas obras del buril, que no es extraño ver cómo no se han detenido muchos autores a considerarlas y a poner de relieve su mérito y su valor. Dícese esto a propósito de una de las más notables realizaciones del grabado monetario español, que apenas si es recordada y, desde luego, no es mencionada como tal obra de interés en las historias del arte ni en los repertorios iconográficos. Trátase del retrato de Felipe II en la moneda barcelonesa, en la que aparece con extraordinaria fidelidad, debido a artistas nada vulgares, producto gemelo, a pesar de la reducido de su flan, de los de los grabadores extranjeros,

Cuando Botet y Sisó en *Les monedes catalanes*, trató de las de Felipe II, se limitó a darnos de las de Barcelona la noticia de que en 1558 fué nombrado maestro de la Ceca Miguel Maduxer por fallecimiento de Juan Vinyes, que era custodio del oro y que para este cargo fué designado Pedro Roig, *custos auri regii quod cuditur in sica civitatis Barchinone*. Otras dos noticias añade a ésta, la mención de la pragmática de 14 de diciembre de 1566 sobre talla y ley, referente a Castilla — donde se labraba el oro de 22 quilates y 68 piezas en marco — y la orden de 2 de julio de 1588 por la que se mandaba que en todas las monedas, así de oro como de plata, “se pusiese el año en que se hubiese labrado por cifra de guarismo y si no cupiesen todas cuatro letras en la moneda menuda, se pusiesen las dos últimas para que mejor se pueda averiguar lo que se quiera saber respecto de ello”. Esta disposición tuvo fuerza de ley para todas las casas españolas, de dentro y fuera de la península; por ella se verán fechadas algunas de las monedas que se publican en las láminas que acompañan; da, por consiguiente, un término

post quem todas deben fecharse, pero advirtiéndolo que ya antes de dicho año se consignaba la fecha.

En el artículo *La iconografía sigilográfica y monetaria de los Reyes Católicos* publicado en estos ANALES Y BOLETÍN DE LOS MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA, 1944 se planteó ya la cuestión de la escasa o nula atención dedicada en las historias del arte al retrato monetario. Una vez introducido éste en las monedas españolas se advierte un evidente paralelismo entre ellas y las medallas de los soberanos de la Casa de Austria. Tal vez en ninguna otra serie peninsular se da esto con más exactitud que en la barcelonesa, por causas que solamente los documentos darán a conocer, pero que fácilmente pueden atribuirse a un frecuente contacto de la ciudad con las corrientes exteriores, y a su fácil comunicación con los estados de Felipe II en Europa, en cuyas acuñaciones se había adoptado el retrato del rey, con admirable fidelidad, por influencia de los medallistas.

EL RETRATO EN LAS MONEDAS

Sabido es que el carácter distintivo de la medalla consiste en su valor conmemorativo; la medalla se propone conmemorar un acontecimiento, no servir como signo o instrumento de cambio, aunque no falten casos en que una medalla haya tenido un valor monetario y haya sido admitida en el comercio como pago o, si se invierten los términos, ha habido monedas que han tenido, a la vez, valor conmemorativo. Los puntos del estudio de las medallas son, principalmente, el artístico y el iconográfico, considerándolas como producto del más puro arte. A la vista de la moneda romana Pisanelo restauró lo clásico y la medalla fué una de las más exactas expresiones del retrato. Pero cuando la medalla se produjo en espléndido Renacimiento italiano, las monedas occidentales y entre ellas las españolas, distaban mucho de haber logrado el retrato, de haber interpretado exactamente la efigie de los reyes. Sólo desde aquel magnífico movimiento renacentista de los abridores de cuños, se preocuparon de obtener la mayor fidelidad en las representaciones monetarias. Fernando e Isabel fueron retratados con certeza en sus sellos y monedas,

según pudo verse en el artículo más arriba mencionado. Las representaciones idealizadas terminaron con Juan II, en líneas generales; Fernando tuvo buenos retratos en las monedas de Valencia y Zaragoza, como en las de Barcelona. Las acuñaciones en esta última ciudad, de Carlos I, las anteriores a 1535, aspiraron también a lograr el retrato — de Carlos y su madre doña Juana — en aquellas series de dobles ducados o dobles *principats*; pero al haberse de incluir en su reducido flan las efigies de ambos, en bustos afrontados, apenas si se logró el objetivo. Las emisiones áureas posteriores a 1535 sólo utilizaron para sus tipos motivos heráldicos, según puede verse en el artículo *Las acuñaciones barcelonesas de oro de Carlos I y la introducción del escudo en España*, publicado en este mismo BOLETÍN, 1945.

Sería ahora, bajo Felipe II cuando se llevaría con extraordinaria exactitud el retrato al flan monetario, obteniéndose un resultado que bien puede parangonarse con los de las cecas de Cerdeña y Sicilia, Flandes o Brabante, salvando la diferencia de módulo.

Esto sería, sin duda alguna, por influencia de la medalla, de aquellas bellísimas producciones en que el rey Prudente veíase retratado con toda la dignidad de su semblante.

LOS MEDALLISTAS DE FELIPE II

Los grandes hombres que dedicaron sus actividades primordiales a la vida pública y en especial la política estarán siempre sujetos a las más apasionadas opiniones y a los más enconados juicios respecto de su obra.

Así sucede con Felipe II cuya obra de gobierno tantos y tan opuestos pareceres ha merecido. Pero al margen de estos juicios, sin permitir que ellos, por contrarios que sean a la figura del monarca, lleguen a alterar en lo más mínimo los hechos que aquí se señalan, están las incontrovertibles afirmaciones, favorables, de que el Rey fué un apasionado de los libros, de las bibliotecas, de la pintura y de tantas otras manifestaciones de una devoción al arte — entre las cuales no debe olvidarse la música — que ponen indudablemente el nombre del monarca en la lista de los

Mecenas y en el grupo de los escogidos. Así puede decirse de Felipe II, respecto de la medalla, como mucho antes del rey Magnánimo Alfonso V de Aragón. La fundación de la Biblioteca del Escorial, la reunión en el Gabinete de antigüedades del monarca de colecciones numismáticas, que, como la de medallas del humanista valenciano Strany — cuyas vicisitudes estudiará modernamente Francisco Martínez y Martínez — o la del arzobispo de Tarragona don Antonio Agustín, ponen muy alto el nombre del monarca literato y arqueólogo. El malogrado numismático español P. Arturo García de la Fuente, O. S. A. puso de relieve la obra de los medallistas italianos al servicio de Felipe II, recordando las publicaciones de Adolfo Herrera, Rada y Delgado y otros, en su libro *La Numismática española en el reinado de Felipe II* (1927), León Leoni fué, con Jácome Trezzo, uno de los más estimados del monarca, medallista insigne, además de escultor excelente, autor de camafeos preciadísimos y de la medalla, entre otras, con Hércules en reverso, a la que se refiere en carta de 26 de marzo de 1549, según Plon, en *Leone Leoni et Pompeo Leoni* (1888).

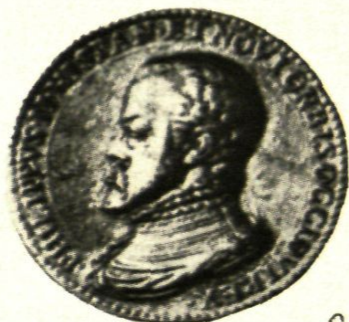
Juan Pablo Poggini, florentino, educado en el taller de Benvenuto Cellini, estuvo al servicio del rey Felipe de 1552 a 1580, por lo menos. Suya es la medalla cuyo anverso se reproduce en la lámina I que acompaña, con la leyenda PHILIPPVS HISPANIAR. ET NOVI ORBIS OCCIDUI REX y la firma G. PAUL. POG.F. como se ve en el corte del busto. (Número 2.)

Jácome Trezzo — Jacobo da Trezzo — uno de los favoritos del Rey, ejerció manifiesta influencia en Italia, Flandes y España, donde trabajó, así como en Inglaterra, para donde labró las medallas de la reina doña María. “Él, con los Leoni, representa la restauración de la manera clásica en la labor de medallas en el siglo XVI, llevada a un alto grado de perfección” ha dicho el P. A. García de la Fuente. Suya es la medalla aquí fotografada (lámina I, número 1) en cuyo anverso se lee PHILIPUS II D.C. HISP. REX, en el corte IAC.TRICI.F. y en reverso SIC ERAT IN FATIS, rodeando a un mundo sujeto a una coyunda.

En disposición muy semejante a la del anverso de la medalla de Trezzo, antes mencionada, aparece Felipe II, con la infanta Isabel Clara Eugenia y el príncipe, formando tres bustos, a la derecha, rodeados de la leyenda PHILIP. HISP. REX PRIN-



1



2



8



3



4



5



6



7

1. Medalla en bronce, por Jácome Trezzo. — 2. Medalla en bronce, por J. Paul Poggini. — 3. Moneda de plata de Sicilia. — 4. Moneda de plata de Cerdeña. — 5. Moneda de plata de Flandes. — 6. Moneda de plata de Brabante. — 7. Moneda de plata de Milán. — 8. Medalla de bronce, de la entrada en Madrid de Felipe II

CEPS ET INFANTIS SUIS, en la medalla acuñada en ocasión de la entrada en Madrid en 1580 (Lámina I, número 8).

Por los casos aquí mencionados puede verse el retrato del Rey en algunas de las obras de sus medallistas. La comparación de estos bustos con los que aparecen en las monedas de Cerdeña, Sicilia, Milán, Brabante y Flandes no deja lugar a dudas de que también en las cecas se procuró retratar al monarca con la misma nobleza y dignidad que en las medallas conmemorativas, como los grandes artistas del grabado presentaron al Rey.

MEDALLAS Y MONEDAS

Es indudable que la moneda fué anterior a la medalla y que las piezas monetarias de Felipe II recibieron la influencia de las medallas en aquellas series en que esto era posible o fácil. Todas las acuñaciones realizadas a nombre del rey Prudente pueden ser agrupadas en tres grandes secciones: las peninsulares, las ultramarinas y las europeas. Las ultramarinas no podían hacerse eco del desarrollo artístico de las medallas italianas por cuanto en Indias los tipos eran puramente heráldicos, ya el de Nueva España, formado por el escudo real y la cruz equilateral, con castillos y leones, ya el perulero, con las columnas representativas de las mismas Indias, y la leyenda *Plus Ultra*.

En la Península algunas series no se prestaban a innovaciones iconográficas, como la valenciana, en la que las monedas de plata permanecían con tipos inmovilizados por las disposiciones medievales, que prohibían su alteración; y las de oro, que sólo tenían temas heráldicos, desde que la reforma de este metal substituyendo los antiguos *ducados* por las *coronas* o *escudos*, había hecho desaparecer el busto del monarca. En Mallorca al presentar el busto de perfil pudo lograrse un mayor parecido con el del Rey; igualmente en Ibiza, donde la cabeza del monarca figura con poblada barba. En el Rosellón, había un tipo religioso, el de san Juan Bautista y en Aragón, totalmente heráldico, tanto en anverso como en reverso. En Castilla, las labores eran de tipos heráldicos exclusivamente también, cruz de Jerusalén para el oro; castillos y leones y escudos grandes de la monarquía, ocupaban los campos de las monedas de las diferentes

cecas, entre las que la de Segovia — tan documentadamente estudiada por Casto María del Rivero —, tuvo tan extraordinario desarrollo. En Portugal, los tipos eran igualmente los tradicionales, heráldicos. En Navarra se grabaron las cadenas y el numeral del Rey, allí primero, F-I. La serie barcelonesa sería una excepción en el uso de los tipos tradicionales adoptándose en ella el retrato con verdadero éxito, como puede comprobarse en la lámina II (Números 2 a 4).

El tercer grupo de acuñaciones de Felipe II, las del resto de Europa — Países Bajos, Milán, Cerdeña, Sicilia —, ofrece una variadísima interpretación de la efigie del Rey, en lo que se ve manifiesta influencia de los medallistas y la tendencia, cada vez más acusada, de llevar a la moneda los rasgos fisonómicos del monarca. Las apreciadas monedas llamadas *ducatones*, *daelders* y *felipes*, llevaban sobre su valor intrínseco y legal, el de la efigie del rey Prudente, que se hizo famosa en toda Europa por la buena calidad de sus piezas de plata, verdaderas obras de arte al par que codiciados valores monetarios. Por esto refiere Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* que un cortesano decía que “con dos amigos micer Filipo y micer Julio había caminado por España y por Italia, tan conocidos, que por ellos le hacían cortesía y fiesta en cualquier parte en que se hallara”, aludiendo a las monedas de Felipe II y del Papa Julio III. En la lámina I puede verse el busto del Rey en las monedas de plata de Sicilia (número 3), de Cerdeña (número 4), de Flandes (número 5), de Brabante (número 6) y de Milán (número 7), en magníficas producciones de los grabadores de las cecas reales de dichos países, que hicieron aquellas tan notables piezas llevando el crédito del antiguo *real de a ocho español* a toda Europa. Adolfo Herrera nos dió en su conocida obra *El Duro. Estudio de los reales de a ocho españoles* un verdadero testimonio de la expansión hispana en Europa y del prestigio del numerario de Felipe II, mucho más artístico, por cierto, fuera de la Península que en ésta misma. Ello era debido a la influencia de la medalla, y a que en los diferentes estados de los Países Bajos, Milán, Cerdeña, Sicilia, etc., pudo desarrollarse la moneda con más libertad que en los peninsulares, esclavos de sus tradiciones medievales.

FELIPE II RETRATADO EN LA MONEDA BARCELONESA

De aquella fidelidad a lo medieval se salvó — y el caso es muy notable — la moneda de Barcelona, y en grado tan inaudito que es realmente raro que no haya sido puesto de relieve, suficientemente, pues las piezas barcelonesas pueden ponerse como ejemplo de acierto logrado en la representación iconográfica del Rey. A las escasas noticias referentes a la moneda barcelonesa de Felipe II dadas por Botet pueden añadirse las siguientes, tomadas del *Ceremonial dels magnífics Consellers y Regiment de la ciutat de Barcelona* o *Rúbriques* de Bruniquer: En 29 de mayo de 1566 se había acordado labrar *sisens d'argent*. En 4 de mayo de 1567 se trató de que la moneda fuese admitida a peso, ante la práctica de cercenarla y extraerla del país, *perque se entenia la treyan del Regne y la toriscavan y la tornavan falsificada*, dice el dietario. En 13 de junio de 1577 se ordenó que corriese en Barcelona los *menuts* de la ciudad. Hasta muchos años después no se hallan noticias referentes a moneda. Durante todo el reinado el numerario en uso era de plata; necesitado estaba de renovación cuando en 29 de noviembre de 1591 se deliberó sobre la acuñación de cien mil libras de reales de plata, acordándose realizarla con las piezas castellanas *de a cuatro y de a ocho* que se hallaban en la Taula de depósitos.

Las monedas conocidas están de acuerdo con estos datos. En la lámina II puede verse (número 3) un *croat* o real de 1576, acuñado en Barcelona con el retrato de Felipe II y la fecha, en reverso; bajo el número 4 otro *croat* o real, con el mismo retrato y el año 1586, piezas que se fechaban según lo establecido. Finalmente, respondiendo al acuerdo de 1591 las acuñaciones de 1595 a que pertenece la pieza señalada (número 3) ofrecen más amplia módulo, mejor arte y son una interpretación iconográfica del Rey, gemela de la de una pieza de oro, ducado, del tipo de los castellanos de los Reyes Católicos (número 1) y de los retratos de los ducados italianos y flamencos. Estas tres piezas barcelonesas de plata son, pues, auténtico eco de lo que se hacía en otros numerarios de Felipe II.

Comprobación de este arte que distingue las acuñaciones bar-

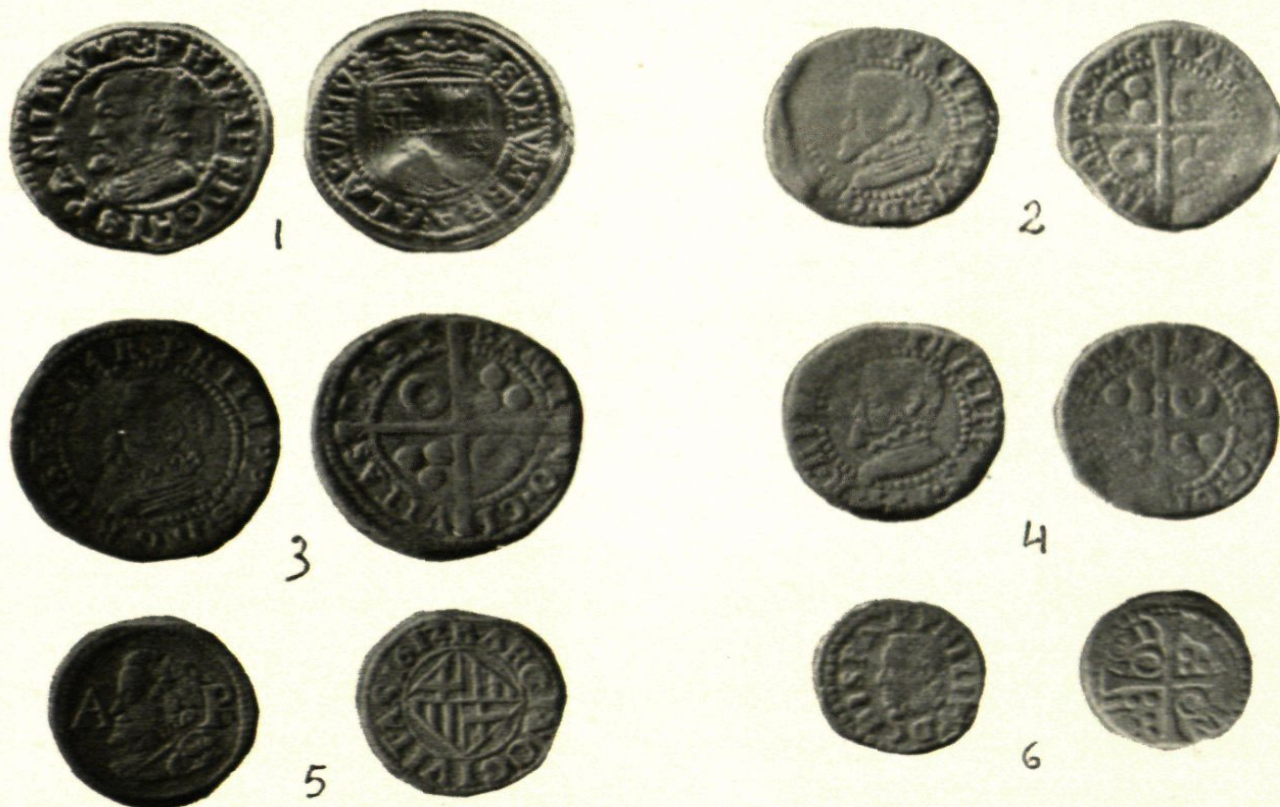
celonesas del reinado de las de los otros estados peninsulares, puede hallarse en la comparación que salta a la vista, al contemplar la estatua del rey Prudente en el grupo llamado del Enterramiento de El Escorial, obra de León Leoni, en la que figura el monarca armado con manto y armas reales y cabeza descubierta y a su derecha la reina doña Ana, madre de Felipe III, detrás la reina doña Isabel su tercera esposa, y a la derecha de ésta la reina doña María, princesa de Portugal, su primera esposa y madre del príncipe don Carlos que está detrás de su madre.

SUPERVIVENCIA DEL CUÑO MONETARIO DE FELIPE II

Sabido es que en las cecas tardábase bastante en renovar los cuños monetarios a la muerte de un rey, cuando ya se disponía de punzones acreditados para grabar el busto del monarca en la matriz. Siglos después se hallarían en Indias *duros* o reales de a ocho, de Carlos IV con el busto de Carlos III. Algo semejante parece haber ocurrido en la ceca de Barcelona cuando en 1613, reinando Felipe III de Castilla, se hizo una labor de cobre *ardites*, con un punzón del tiempo de Felipe II, en el que es manifiesto el retrato de este monarca (número 5, lámina II). Pero años más tarde, en 1621 cuando se hizo una acuñación a nombre de Felipe III de Castilla, se abrió nuevo punzón, con el retrato de éste, para los *croats* de plata, que se harían con los tipos tradicionales. Es de advertir que en medio de la decadencia a que llegaron las labores de las cecas en tiempo de Felipe III de Castilla, todavía se ven los rasgos fisonómicos del monarca con innegable aproximación o exactitud según los casos (número 6).

CONCLUSIÓN

Durante Felipe II el Prudente la ceca de Barcelona labró *croats*, moneda de plata, abriendo cuños monetarios en los que se retrató al monarca con evidente realismo, lejos ya de las representaciones medievales en que el rey aparecía más o menos idealizado.



1. Ducado con el retrato de Felipe II. — 2, 3 y 4. *Croats* barceloneses de Felipe II. — 5. *Ardit* de 1613 con el retrato de Felipe II. — 6. *Sisé* de Felipe III de Castilla, de 1621, con el retrato de éste. — 7. Grupo de León Leoni en el Enterramiento de Felipe II, en El Escorial

Los precedentes de esta práctica del retrato monetario hay que buscarlos en la misma ceca en tiempos de Fernando el Católico y, como continuación de éstos, en los de Carlos y doña Juana.

La moneda de plata barcelonesa con el retrato de Felipe II, constituye una verdadera excepción en las series españolas de la Península coetáneas y un paralelo de las insulares — Mallorca, Cerdeña, Sicilia — y continentales — Milán, Países Bajos — en las que se advierte la influencia de los medallistas del rey don Felipe.

Evidentemente esta característica de la plata barcelonesa se debió al contacto de la ciudad con las plazas extrapeninsulares y a las visitas del Rey — siendo príncipe o ya monarca — quien en 1533, 1542, 1551, 1564 y 1585 estuvo en Barcelona, como recuerda el *Ceremonial* de Bruniquer.

La influencia de los medallistas como Jácome Trezzo, Paulo Poggini y León Leoni es manifiesta en la pequeña pero no despreciable obra de los abridores de cuños de la monedería barcelonesa durante el reinado de Felipe II, quien tanta pasión tuvo por el arte de la medalla, lo que tanto le enaltece.

Las numerosas acuñaciones locales en Cataluña durante estos años del rey Prudente (1556-1598) son prueba de la prosperidad económica del principado en este período, que ofrece al investigador numerosos puntos y diferentes cuestiones dignos de ser estudiados con atención. Brillaron entonces figuras como Francisco Tarafa, que en Amberes daba a conocer *De origine ac rebus gestis Regum Hispaniæ* (1553), libro dedicado “al serenísimo y potentísimo príncipe de las Españas Felipe”, obra encomiada por Juan Cristóbal Calvete de la Estrella y en Barcelona, en la imprenta de Claudio Bornat imprimía la *Chronica de España* y dedicaba a Felipe II una *Descripció dels pobles, rius y muntayes de Espanya* traducida al latín; Pons de Icart dedicaba “a la Sacra Católica y Real Majestad de Felipe II” en 1571 su *Libro de las grandezas de Tarragona* y la historia del Principado merecía especial atención cuando las Cortes de 1564 pidieron al Rey que designase una persona experta, sabia y provida en crónicas y historias dels dits Principat y Comtats, redactando Antonio Viladamor, Secretario de Su Majestad y su Archivero en la Corona de Aragón su *Primera part de la His-*

toria General de Cathalunya; finalmente, Francisco Calza, Pedro Gil, Jaime Bartomeu y otros muchos eruditos destacaban en los estudios históricos o en las humanidades, siendo Juan Bautista Cardona, el obispo de Vich y luego de Tortosa, eficacísimo colaborador del rey Prudente con su *De regia Sancti Laurentii Bibliotheca*, figura la más representativa de una época tan destacada.

FELIPE MATEU Y LLOPIS

PROBLEMAS ACERCA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA CASA LONJA DE BARCELONA

Terra dabit merces, undaque divitias (1).

JUSTIFICACIÓN

La Casa Lonja de Barcelona es uno de los edificios más interesantes de la ciudad, y aun de la España contemporánea, por su historia, belleza y significación cultural. Sobre la totalidad o parte de esos aspectos se han escrito diferentes artículos y monografías; falta no obstante la obra exhaustiva, proyecto ambicioso que acariciáramos, pero que por su extensión no puede tener cabida aquí. Por eso insistimos en problemas interesantes relacionados principalmente con el edificio actual que permanecían inéditos o ignorados. Para su exposición hemos empleado casi exclusivamente noticias documentales de primera mano, pero en asuntos relacionados con nuestro trabajo de los que no se podía prescindir sin riesgo de cortar la ilación, hemos acudido a datos de bibliografía sobradamente conocida, procurando reducir al mínimo esos nexos.

HISTORIA

Los organismos que tuvieron residencia en la Lonja determinaron parte de su estructura, y la han diferenciado notablemente en cuantos edificios similares existen. Ya en 1257 dió Jaime I gran importancia a los comerciantes, y al año siguiente actuaba un Consejo de Prohombres de Mar cuyas ordenanzas fueron autorizadas por el Rey; en 1279 poseía la ciudad una

(1) Leyenda del escudo de armas de la Junta de Comercio. Consiste en el de Barcelona, con el mar e instrumentos de navegación, comercio, etc.; véase el dibujado por Tramullas y grabado por Moles en el Leg. 256.

Junta de Prácticos en negocios marítimos y mercantiles; Pedro III concedió al Cuerpo de Comerciantes el privilegio de votar dos Jueces, que en el siglo siguiente se llamaron Cónsules, y poco después se establecía el Juzgado del Consulado del Mar con jurisdicción en playas y aguas y sobre las naves y mercancías que en ellas se encontraban. Juan I autorizó el Consejo de los Veinte, constituido por igual número de comerciantes y dos Defensores (*Defenedors*), bajo el dominio de los Cónsules, otorgándoles para su subsistencia un impuesto, ya existente, denominado *imperiatge* (2). Sucesivos privilegios convirtieron la institución en verdadera potencia, comparable durante mucho tiempo con las grandes repúblicas mercantiles de Italia, hasta que a principios del siglo XVI se inició su decadencia.

La instauración de los Borbones abrió una nueva época: Cataluña, que les había opuesto dura resistencia, vió suprimidos sus fueros e instituciones; y después de la toma de Barcelona en 1714 dejó de existir el Consulado, confiscándosele su edificio y el derecho de *imperiatge*. Pero calmados los ánimos, y en plena obra de reorganización emprendida por los nuevos dinastas, creó Fernando VI en Barcelona por Real Cédula (16 marzo 1758), un Cuerpo de Comerciantes Matriculados, un Consulado y la Junta Particular de Gobierno del Comercio, dependiente de la General de Madrid. La de Barcelona encontraba el campo magníficamente preparado por una tradición secular, constituyendo por esta causa, a diferencia de otras creaciones de los primeros tiempos borbónicos, la expresión de una constante históricoeconómica del Principado, lo que explica su auge (3).

(2) Gran número de las obras que citamos en la Bibliografía contienen su historia más o menos completa. Nosotros añadimos algunas noticias en *Historia de Algunos Proyectos Monumentales Barceloneses de Época Neoclásica* (nota n.º 5), publicada en el volumen V (3-4) de este mismo BOLETÍN (1946), trabajo que en general debe tenerse en cuenta para completar el presente.

(3) La Junta de Comercio puso el mayor interés desde los primeros años de su fundación en fomentar y favorecer la cultura. Es curioso y ejemplar que un organismo destinado a regir el comercio fundase no sólo cátedras relacionadas con él, sino otras muchas que convirtieron la Lonja en una especie de Universidad, en el sentido etimológico de la palabra. Mantuvo las enseñanzas de Náutica, Arquitectura, Nobles Artes, Economía Política, Derecho Mercantil, Constitución, Idiomas (francés, inglés e italiano), Enseñanza de Sordomudos, Geometría y Aritmética Práctica, Cálculo y Escritura Doble, Matemáticas, Física Experimental, Mecánica y Maquinaria. Todo esto absolutamente gratuito, sin cobrar siquiera derechos de exámenes o expedición de certificados, repartiendo en cambio numerosos premios, distribuyendo socorros, y manteniendo constantemente pensionistas en diver-

LA LONJA GÓTICA Y SUS AMPLIACIONES

Las instituciones reseñadas y los negocios mercantiles necesitaban un local de residencia y reunión. El Consejo de los Veinte adquirió en 1339 unos terrenos en el sitio de la Ribera de Mar conocido por Plaza de los Cambios, en el llamado Podio de las Falsies; para sufragar gastos estableció un recargo del 3 % sobre los géneros entrados o salidos. No está claro cuándo empezaron las obras, aunque parece que transcurrieron antes largos años de inactividad (4). Lo cierto es que en 1382 Pedro IV autorizó (3 de julio) al almirante D. Pedro de Moncada, a cuya familia habían pertenecido los terrenos, retirar las horcas que existían en el lugar, y que en 1383 empezaron los trabajos bajo la dirección o administración de Pedro Zabadía (o Ça Badía y también Sa Badía, que algunos creen nombre judío), que desde luego no fué el arquitecto, sino el *operarius*. El cuerpo principal del edificio debió terminarse a fines de siglo o principios del siguiente; hasta el 20 de octubre de 1452 no ordenó el Consejo la erección de la capilla gótica, que se conservó hasta que fué derribada en 1504 para levantar otra desde 1575 a 1608. Anteriormente se había construido en la parte que miraba a la marina, junto al salón de contrataciones, un pórtico de

sas ciudades españolas y extranjeras, sin contar con el material docente que exigían tantas enseñanzas y la adquisición de obras de arte. No hay que olvidar tampoco las ediciones que patrocinó, muy numerosas, la más conocida de las cuales son las célebres *Memorias* de Capmany. Más de una institución docente o cultural de la Barcelona de nuestros días es continuación de alguna de las antiguas de la Junta o ha recogido su tradición. La falta de Universidad en Barcelona, trasladada a Cervera a consecuencia de los sucesos de 1714, debió contribuir a este auge de las disciplinas de la Lonja, que quedó como el principal foco de cultura en la ciudad.

(4) Todo lo referente a la Lonja barcelonesa aparece oscuro y enredado; así la fecha exacta del comienzo de la gótica. Hasta finales del siglo XIV no debió trabajarse en serio; pero un dato documental de 1357, en las *Deliberaciones del Consejo* de Barcelona, prohibiendo hacer fuego entre los muros de la "Lonja nueva", parece demostrar la existencia de obras en aquel sitio, que acaso se interrumpieran después durante varios años. Es curioso observar cómo al cabo de más de cuatrocientos años se repiten las mismas prohibiciones y por los mismos motivos durante la construcción de la Lonja que hoy existe.

Algunos dieron el nombre de Pedro Zabadía como arquitecto del edificio gótico, pero éste fué sólo el *operarius Logiae Mercatorum*, según consta documentalmente. Quedaba por tanto en el anónimo el verdadero autor, hasta que el hallazgo de un documento en Gerona por D. Elías Serra Ráfols parece indentificarlo con Pere Arbei (Véase: *Catálogo Monumental de la Ciudad de Barcelona*, publicado por el "Instituto Diego de Velázquez" del Cons. Sup. de Inv. Cient. Madrid, 1947).

cuatro arcos donde se estableció la Aduana; en 1571, según la mayoría de los autores, se construyó un pórtico corintio que cerraba por este lado el antiguo patio de los naranjos con su fuente central, añadiéndose cinco años más tarde algunas ampliaciones; Ponz llegó a ver parte de este pórtico y transcribió el siguiente texto de una lápida que había en él, cuya fecha no concuerda con la citada: *Publicae Civium voluptati fuit haec porticus, his ornamentis, publicis vectigalibus decorata: haec Philippo Rege regnante, in Christi Virginis matris laudem absoluta anno MDLXII*. Este era el conjunto de construcciones conocido por *Llotxa* o *Llotja de la Mar*, cuando vino a reinar Felipe V. Bajo su gobierno fué convertida en cuartel provisional y ampliada para dicho objeto con la adición de pabellones en la Plaza de Palacio. La disposición y restos de todas estas construcciones tienen el gran interés de haber determinado la planta y parte de la estructura de la obra neoclásica.

De la Lonja gótica, llamada *nueva* en sus tiempos por haber substituído a otra más antigua, que debió ser verdadera *loggia* en el sentido italiano de la palabra, acaso semejante a la de Tortosa (5), han llegado pocos restos a nuestros días, exceptuando el gran salón. Queda el arranque de uno de los arcos del pórtico de la Aduana, así como una ventana que debió pertenecer a la

(5) Hasta finales del siglo XVIII llegaron restos de la primitiva Lonja según consta por los informes del propio Juan Soler; eran vestigios que debían estar embebidos, acaso aprovechados, en la obra de la llamada entonces "Lonja nueva" (la del siglo XIV), antecesora inmediata de la actual. Debió consistir en un sencillo pórtico como el levantado en Tortosa, del tipo abierto, que en general parece más antiguo que el cerrado a que pertenecen los edificios que se sucedieron después en Barcelona. Esta lonja tortosina puede verse en: G. Forteza, *L'Architecture Gotique Civile en Catalogne*, París, 1935 (pág. 39, figs. 11 y 12); no es exacta la afirmación que allí se hace, recogiendo una opinión errónea de Capmany, de que las lonjas de comercio sean privativas de la región catalana, como ya hizo notar V. Lampérez (*Arq. Civil Esp.* Madrid, 1922, t. II, pág. 207). La planta de la segunda Lonja de Barcelona debió ser en sus principios, antes de las numerosas adiciones que se le fueron haciendo, bastante parecida a la de Valencia, es decir, formada por un patio y un gran salón, con la diferencia de utilizarse excepcionalmente en la de Barcelona la cubierta de madera sobre arquería, al contrario de todas las demás (Valencia y Palma de Mallorca, etc.), que emplean la bóveda. Parece que en Barcelona hubo otros lugares de reunión de mercaderes, a los que por esta razón se les puede considerar en cierta manera como lonjas; se cita, por ejemplo, el pórtico de la iglesia de San Antonio Abad.

J. Gudiol en su *Guía Artística de Barcelona* (Barcelona 1946, pág. 85), recoge la posibilidad de que el arquitecto de la primitiva Lonja a que nos hemos referido fuese Pedro Llobet. El de la segunda ya hemos visto fué Pere Arbei. De la tercera, tema principal de este trabajo, puede considerarse como autor principal a Juan Soler y Faneca, según veremos.

fachada de la marina, descubierta en 1902 al abrir una puerta en un muro interno. Sabemos de algunos dibujos del antiguo edificio hechos antes de su demolición, entre ellos unos de Juan Soler, complemento de un estudio (6), que desaparecieron o se extraviaron hace años. Una esquina aparece en un grabado del siglo XVIII, en que se ve un ajimez gótico enmarcado por arco de medio punto y encima una almena escalonada, lo que recuerda aquellas construcciones góticas catalanas con resabios ornamentales en que aflora una última tradición románica. Aparece también con frecuencia en representaciones diversas, que luego comentaremos, pero falseada y difícil de reconocer, aunque la silueta concuerda bastante con la idea que de ella podemos formarnos hoy. Los documentos más importantes son los dibujos del Archivo de Simancas que reproducimos (figs. 1 a 4). El salón gótico pertenece al tipo catalán de estructuras a base de grandes arcos que soportan directamente una techumbre de madera, de las cuales puede ofrecer Barcelona el mejor y más numeroso conjunto, que culmina en el monumental Tinell, único que supera al de la Lonja por su espléndida belleza.

GESTIONES Y PROYECTOS

Apenas creada la Junta empezó ésta las gestiones para recuperar la antigua Lonja, que a pesar de los proyectos no se había convertido en cuarteles gracias a la intervención de Verboom, que veía lógica y previsible su devolución al comercio; y por no reunir tampoco buenas condiciones para fines militares. Quedó de momento alojada la Junta entre la tropa, en lo que podemos llamar ruinas del edificio, pues ya el Libro de Acuerdos de 1764

(6) Juan Soler hizo un buen estudio de gran importancia arqueológica bajo un título interminable: *Decertación del antiguo Edificio de la Casa Lonja y noticia de lo que ha ocurrido durante la construcción de las Obras...*, cuyo borrador se conserva en el Leg. 148, n.º 5. Este documento fundamental fué publicado íntegro por Moliné y Brasés en su edición del *Llibre del Consolat de Mar* (Barcelona 1914, *Apèndix*, pág. 360 y ss.), por lo cual, y dada su muy considerable extensión no lo recogemos aquí, pero recomendamos encarecidamente su lectura dado su interés básico para toda la historia de la Lonja, desde la más primitiva a la actual. En el Leg. 11 queda aún inédita otra relación muy interesante. Queremos hacer notar que Moliné recoge en la nota de la página 360 un error común a muchos autores que se han ocupado del tema, y es afirmar que Juan Soler murió en 1774, en lugar de 1794, como queda suficientemente demostrado en estas páginas.

(28 de mayo) registra la inminente amenaza de ruina de la pieza que ocupaba la Junta en el lado de los Encantes (hoy calle del Consulado), acordándose una precaria reparación. Según se desprende también de los acuerdos de estos primeros años, se reunieron igualmente en una pieza movable construída con bastidores.

Aunque teóricamente la Casa debía pasar a la Junta (según las *Reales Cédulas de Erección de los Cuerpos de Comercio*), la ocupación militar fué demorando su entrega hasta que en 1770 se nombró una Comisión para acelerarla (15 enero; L. A. 3, fol. 6), que ocupó todo el año en infinitos papeleos. El 1 de enero del siguiente eran tan ciertas las esperanzas que se nombró una Junta de Obras que propusiese las necesarias, mandando levantar y corregir cuantos planos fuesen precisos. La entrega oficial de las llaves se hizo solemnemente por el Conde de Ricla al Marqués de Palmerola la mañana del 16 (L. A. 3, fol. 197, y Leg 17, n.º 30). El 5 de junio se acusa recibo de una carta del Intendente General desde Madrid, en respuesta a otra enviada por la Junta, en que la felicita por la devolución del edificio y advirtiéndola que para *el mayor acierto en las obras que deben hacerse mediante que embiándole el plan lo haria ver por dos de los Arquitectos Rs. de mayor concepto*. (L. A. 3, fol. 206) (7).

La cuestión del desalojo de las tropas fué larga. La guarnición, muy aumentada desde 1714, no se podía colocar cómodamente. Aunque no fuese absolutamente legal, tuvo la Junta que conformarse al pago de 30.000 libras en cinco plazos iguales para la edificación del Cuartel de las Atarazanas, el mismo que desapareció en nuestros días: sólo así pudo solucionarse una cuestión que empezada en 1768 no acabó hasta treinta años después (8).

(7) La documentación para la entrega de la Casa Lonja a la Junta de Comercio puede completarse con el Leg. 17, n.º 30; Leg. 48, todo él interesante; Leg. 148, *Expediente de las Alhóndigas*. En el mismo Leg. 148 existen diversos papeles sueltos sobre el asunto, muy especialmente *La Representación para el restablecimiento de la Lonja del Mar de Barcelona*. Véase también el L. A. 1771, fols. 193 y 235.

(8) Para no hacer interminable el trabajo hemos prescindido de la larga historia de la evacuación de las tropas y del nuevo cuartel de Atarazanas; pero por el interés que pueda tener para la historia barcelonesa damos las referencias básicas, comprendidas entre 1768 y 1798: L. A. 2, fols. 115, 116 y 240; L. A. 3, fol. 194; L. A. 12, fol. 262; L. A. 13, fol. 274; L. A. 15, fols. 47, 53 y 87. También el Leg. 17, números 29 y 30.

Plano del Suelo del Quiliet de la Lonja de Barcelona

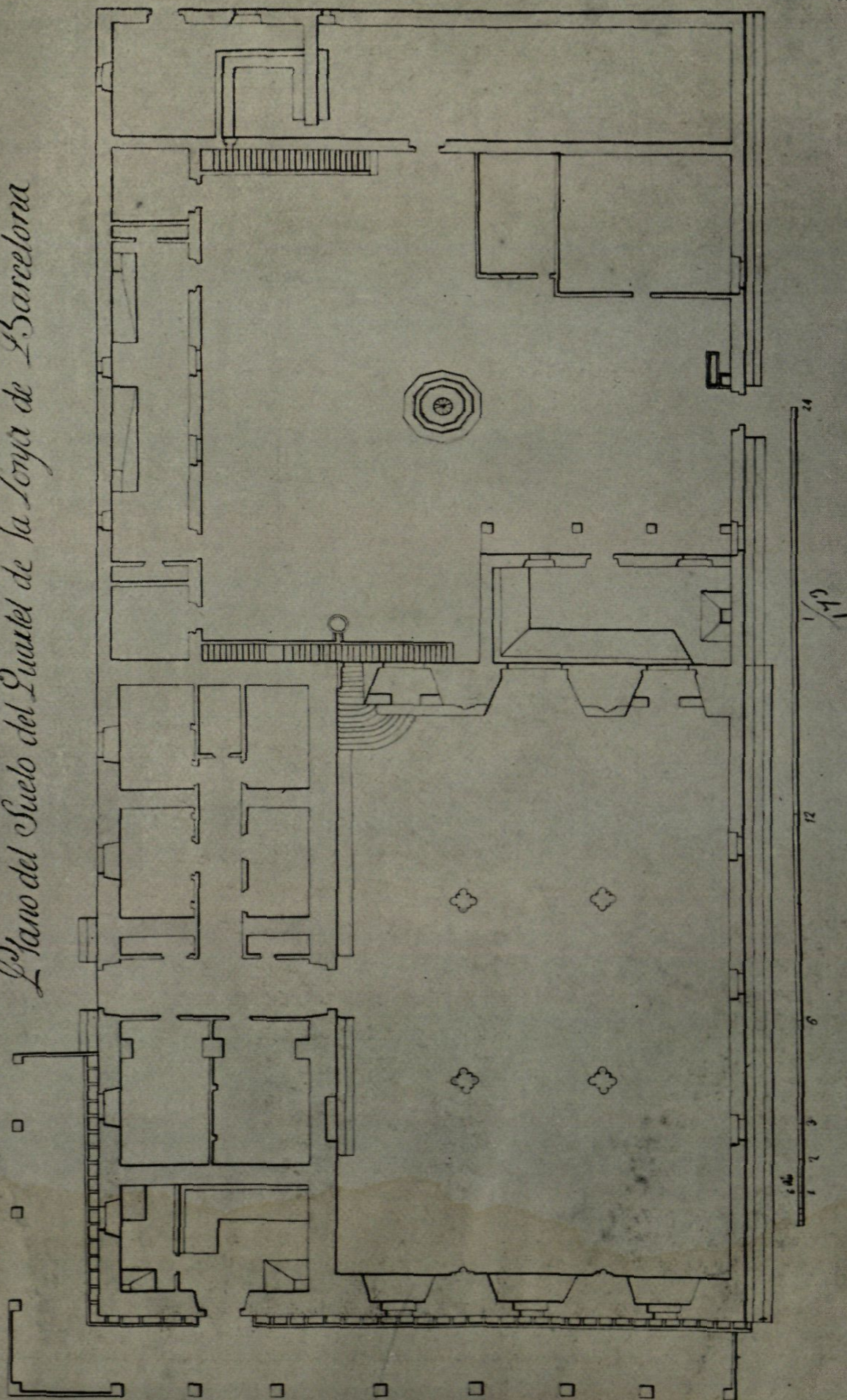


Fig. 1. — Uno de los planos de la Lonja gótica levantados en el siglo xviii, y conservados en el Archivo de Simancas. Según un calco de Sanpere y Miquel

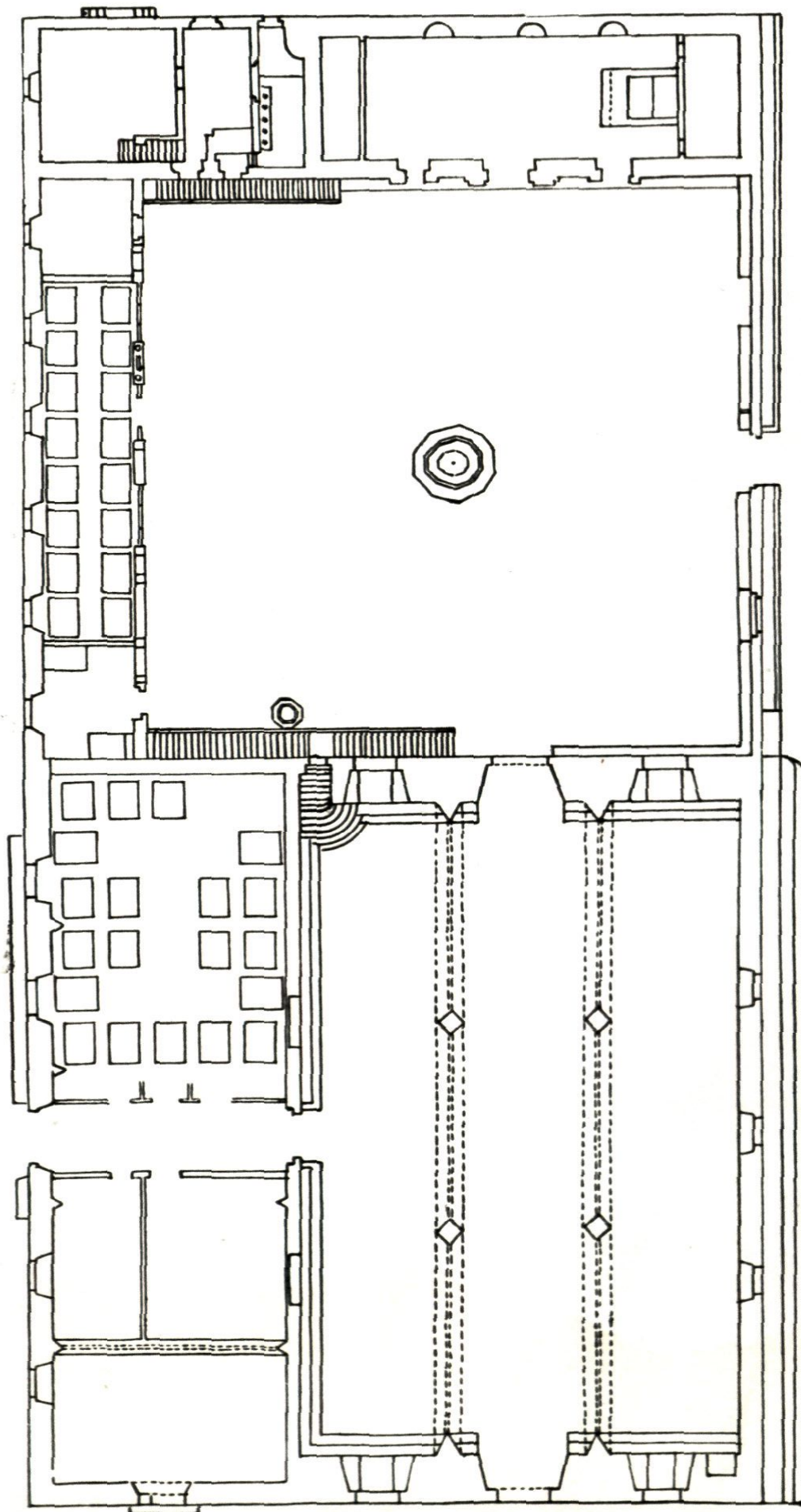


Fig. 2.— Otro de los planos de la Lonja, conservado en el Archivo de Simancas

Aparte de unos planos trabajados en 1764 por Juan Soler, a que luego nos referiremos, los trabajos preparatorios serios empezaron en 1771 (L. A. 3, fol. 227). El 31 de septiembre de dicho año se registra la devolución de los planos aprobados por S. M., ordenándose que se saquen copias y archiven los originales para dar principio en seguida a las obras (L. A. 3, fol. 312). Sabemos por dos acuerdos del año siguiente que en alguno de estos planos debió trabajar un tal Bartolomé Tamí, al que se pagó el 1 de junio los *ciento y trece Jornales desde el 9 de Frbo. hasta el 31 de mayo ha empleado en levantar Planos de las obras hacederas en la Casa Lonja... á razon de quinze res. de vn.* (L. A. 4, fol. 77) (9). Esto parece relacionado con otro acuerdo en que se agradece el trabajo que se había tomado el Sr. Intendente (que era D. Felipe de Castaños), en la revisión de los planos aprobados, en los cuales se había encontrado varios defectos, y en la ejecución de otro por *mano de diferentes Practicos asi naturales como estrangeros comprendiendo todo lo que contenian los antecedentes, coreggidos los defectos, y extendido el terreno para mas ensanchar los departamentos que han de*

Un hecho curioso es el recogido en el L. A. 14, fol. 299 (28-X-1797), que dice haberse recibido una R. O. exponiendo que debiendo instalarse cómodamente las Oficinas del Ejército y procurar habitaciones para sus jefes, resultando además cara la adquisición de un grupo de casas para dicho objeto en la Plaza del Duque de Medinaceli, sería conveniente destinar a dicho uso la Casa Lonja; en compensación se daría a la Junta la nueva Aduana, se costearía el traslado por cuenta de la Real Hacienda y ésta costearía los gastos de terminación de la Lonja. El efecto que debió producir en la Junta semejante orden debió ser muy desagradable. Contestó resistiéndose todo lo posible, alegando que la Aduana no tenía condiciones para Lonja; pero que deseosa de mostrar cuánto le interesaba la reunión de las oficinas militares sin gravamen para la Real Hacienda, tomaría a su cargo la instalación en el citado grupo de casas. Gracias a esta costosa fórmula pudo la Junta conservar el edificio tradicional que tan amorosamente conservaba y reconstruía.

(9) Bibliográficamente se ha recogido la referencia de Tamí por A. Ruiz y Pablo (*Historia de la Real Junta...* Cap. XIV, pág. 181 y s. s.); según él, Tamí vino de Madrid llamado por el Intendente, y Branlí le conoció en Barcelona, siendo a su vez el protegido del Intendente, hasta que este apoyo pasó a Soler. Branlí, probable compatriota de Tamí, abandonó su patria y el servicio del ejército para establecerse en Barcelona. También citan a Tamí: L. Pericot, A. del Castillo, J. Ainaud, J. Vicens en *Barcelona a Través de los Tiempos* (Barcelona, 1944, página 280). En el último papel del Leg. 143 se trata de los jornales que ocupó D. Bartolomé Tamí desde el 9 de febrero en que salió de Madrid, según se afirma, hasta el 31 de mayo de 1772 *por levantar Planes de la Remodernización del Edificio de toda la Ysla de la Lonja, Son ciento y treze Reales de Velln, importan Mill seycientos noventa y cinco Reales de Velln.* En la pág. 4 del primer Libro de Cuentas se consignan *1695 rs. van satisfechos, á Bartolome Tamí por 113 Jornales ha empleado en levantar Planos para la reedificación de la Casa Lonja, según consta de mi recibo de n.º 18.* Los pagos a Tamí figuran frecuentemente en este libro; a fines de 1772 (9 de octubre), aparece consignado el primer pago a Pedro Branlí.

ocupar los citados Cuerpos, y sus oficinas, y al mismo tiempo una decente decoración del edificio (1 junio 1772; L. A. 4, fol. 75).

PEDRO BRANLÍ EMPIEZA LAS OBRAS

El apellido Tamí no parece de origen español, más bien francés. Su estancia en Barcelona debió coincidir con la de *Pedro Branly, Arquitecto empleado en Dunkerque*, a quien retuvo el Intendente *para la formación de los Planos y Perfiles de la Casa Lonja... en consideración de su mucha practica* (2 agosto 1772; L. A. 4, fol. 140). Parece que el proyecto no debió ser completamente original, ya que se le paga *por el trabajo de hacer y variar quanto ha sido necesario los Planos de las obras* (6 mayo 1773; L. A. 4, fol. 284). Éstas se ejecutaron mediante asiento con Juan Soler y Esteban Bosch, encargados también de delinear los moldes de las piedras. El francés recibió además otros encargos, como el de regadío del Llobregat y el de Urgel, documentados en esta época. Su paso por Barcelona convirtiéndose por tanto en estancia permanente; su hijo ingresó en la Escuela de Náutica mantenida por la Junta (L. A. 5, fols. 33 y 41; L. A. 6, fol. 325). La existencia de este arquitecto parece ignorada por la mayoría de los autores, y su nombre apenas se ha registrado dos o tres veces. Parece que fué hombre de más fama que verdadero valer y no exento de ambición, como demuestra que la Junta contestase a sus incesantes peticiones de dinero diciéndole que estaba ya *superabundantemente gratificado*, y se ordenase al Secretario que guardara *los Planos en la Secretaria para lo que pueda ocurrir en lo subsesivo* (3 julio 1777, L. A. 6, fol. 328). Que debió excederse en sus expresiones lo demuestra el que se le rechazase un memorial hasta que hiciera su *Representación en los terminos que corresponde á la autorida de un Tribl.* (10 julio 1777; L. A. 6, fol. 33).

INTERVIENE JUAN SOLER

Y nos enfrentamos ahora con el problema más delicado y menos soluble de los planteados por la Lonja. A Juan Soler se

le conoce normalmente como único arquitecto del edificio; pero ya hemos probado que tuvo predecesores, especialmente a Pedro Branlí. Una serie de circunstancias nos hizo sospechar que Soler usurpó los planos al francés, modificándolos hábilmente a base de una mayor economía, por lo cual fueron adoptados en perjuicio de aquél. Esta hipótesis que hemos expresado varias veces de palabra, y en la que coincidían personas de mucha más autoridad que la nuestra, resulta hoy endeble después de un detenido estudio. En efecto, hemos encontrado la cita de un memorial de Juan Soler, Esteban Bosch, Buenaventura Gaix (o Gatx) y Deodato Casanovas (los dos últimos *arquitectos carpinteros*), en que exponen haber ocupado 33 días cada uno por orden de la Junta para reconocer la Casa Lonja y hacer un plano teórico de su estado y otro para demostrar la nueva fábrica, en “mayo y junio de 1764”, es decir, años antes de que Branlí fuese conocido en Barcelona (8 mayo 1769; L. A. 2, fol. 290). Todo parece confirmado por el hallazgo del documento original (Leg. 17, n.º 1). ¿Qué fué de aquellos planos? Parece cierto que fueron los primeros levantados, pero ¿eran los que aprobó el monarca y luego corrigió Branlí, o eran éstos los de Tamí? Lo único seguro es que Soler aparece firmando la contrata junto con Esteban Bosch el 11 de agosto de 1772 (L. A. 4, fol. 130; L. A. 5, fol. 194).

Lo que sucedió está muy oscuro. Documentalmente consta respecto a los planos de Branlí que el Intendente tuvo *á bien mandarlos ver y examinar nuevamente por otros Arquitectos de reconocida avilidad y practica, de cuya diligencia se ha seguido que haviendose echo algunas variaciones substanciales a los que estaban aprovados, se han tirado otros nuevos que presentando en las quatro fachadas y Atrio un hermoso y plausible abgeto á la vista formado rigurosamente sobre las reglas de Arquitectura, conservando el apreciable monumento de la antigua con que esta construhido el Salon...* (24 enero 1774; L. A. 5, fol. 12). Se desprende de esta y de otras referencias que el salón no se conservaba en los de Branlí, y que los nuevos eran de Soler se corrobora por los que presentó Branlí como réplica pocos días después, pero que la Junta rechazó, prefiriendo los del catalán (que se cita expresamente). No obstante se elogiaba a Branlí y se le confirmaba en el cargo de director de las obras, que teóricamente desempeñó hasta su muerte, acaecida pocos años después (L. A.

5, fol. 15) (10), aunque en realidad se limitó a intervenir las cuentas (*interventor* es el título que se le asigna con frecuencia, mientras que el de *director* se escapa muchas veces al referirse a Soler). Vuelve a insistirse sobre estos extremos con motivo del pago de los planos (L. A. 5, fol. 156) (11).

Todo esto concuerda con un memorial que Tomás Soler, hijo del arquitecto, hizo muchos años después y en el que historia brevemente estos sucesos, afirmando que al no estar contenta la Junta con el trabajo de Branlí encargó su revisión a Juan Soler, hallando éste mal lo edificado y que ejecutó entonces por encargo de la misma Junta varios proyectos, uno de los cuales fué aprobado por S. M. en septiembre de 1772 (fecha que no nos explicamos), *con este motivo se trabó un fuerte empeño facultativo que se arregló presentando quantos planos se arre-*

(10) Da la impresión que Branlí debió experimentar una gran amargura después de su fracaso o desplazamiento de las obras de la Lonja; y no sólo eso, sino de que la Junta no cumpliese acaso todos sus compromisos, o tratase al menos de desentenderse de parte de ellos. El caso es que la familia del francés debió encontrarse apurada después de su muerte, y parece que no encontró en la Junta el apoyo que ésta solía dispensar a sus empleados. Aunque nada aparece del todo claro, publicamos a continuación dos documentos relativos a su viuda:

Visto el Recurso de Catalina Branlí Viuda de Pedro Branlí Director que fue de las Obras de la Casa Lonja al principio de ellas de fecha de treinta del pasado, en que por los varios motivos qe alega, pide se sirva la Junta concederle los socorros que le dicten su compasión por hallarse con su familia en la mas deplorable cituacion y miseria: y visto el expediente que obró en el asunto con su marido Pedro Branlí.

Ha acordado que se esté á lo mandado en Decreto de veinte y quatro de Julio de mil setecientos setenta y siete.

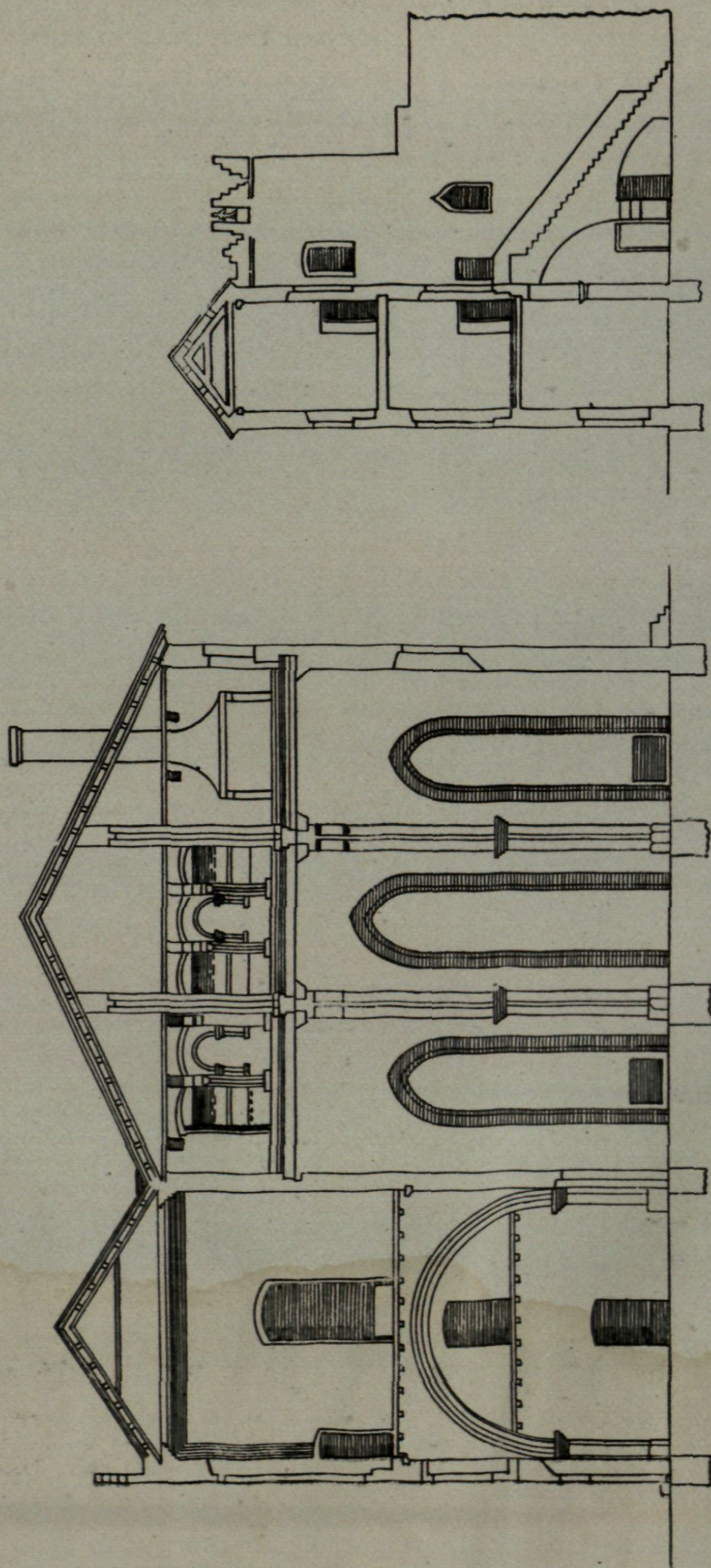
(29-IV-1784; L. A. 10, fol. 59).

En vista de la orden de S. M. comunicada por el Exmo. Sor. Conde de Floridablanca con fha. de dos del corte. para que informe lo que se le ofresca y parezca sobre el Memorial que incluye de Da. Catalina Branlí solicitando se mande a esta Junta, se le satisfaga el Salario que se está debiendo a su difunto Marido vendido desde primero de Julio de mil setctos. setenta y sinco, hasta el mes de Febo. de mil setecientos setenta y seis, que empleó en los Planos, y trabajos de la Casa Lonja; asimismo el trabajo de sacar los planos para conducir el Agua, y regar el terreno que comprende desde mas allá de Martorell hasta Barcelona.

Ha acordado pase a los Sres Comicionados de Obras..., para que con presencia de los antecedentes, digan lo que se les ofresca, y parezca.

(11-I-1787; L. A. 11, fol. 186).

(11) En el primer Libro de Cuentas, a partir de la pág. 12 se empiezan a consignar pagos a Branlí por la ejecución de los planos. El Leg. 143 contiene diversos papeles dispersos sobre el mismo asunto; uno de ellos es una relación detallada de lo que se pagó a Branlí (que en otros lugares se escribe Brantlí y Branly), y entre varias partidas hay una de 100 pesos de á 128 qutos. *havér hecho y variado quanto á sido menester los planos de la Casa Lonja* (consignado el 7-V-1773).



Figs. 3 y 4. — Dos secciones de la Lonja gótica, según los planos del Archivo de Simancas



Fig. 5. — Posible retrato de Juan Soler y Faneca, existente en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona

glaron en aquella época a diffs. facultativos, y entre ellos al Sor. Dn. Miguel de Farames Profesor de Matematicas de la Rl. Escuela militar de esta Plaza, el cual aprobó los de Soler... De dicho memorial se desprende que en octubre de 1774 se presentó un italiano nombrado Angel Marques el qual ofreció mejorar... la construcción principiada...; hecho que despues de muchos y largos debates, terminó con un desafío facultativo de cuyas resultas desapareció dho. italiano... lo que aparece corroborado por un acuerdo de 10 de octubre de 1774 (L. A. 5, fol. 154). Soler derruyó hasta la última piedra de la obra de Branlí antes de empezar la suya.

Después de esto no parece firme la idea que sustentábamos de que Soler fuese un usurpador de los planos del francés, que modificaría en su provecho, por el contrario, aquél aparece ahora como un intruso llamado por la Junta con un sentido, muy español por cierto, de creer siempre preferible lo extranjero; pero que no respondió a su fama y hubo de claudicar ante los trabajos, empezados años antes, por Juan Soler. Éste (a quien se dan sucesivamente los nombres de albañil, asentista, maestro de obras y arquitecto), era un hombre técnicamente habilísimo y de un gran espíritu práctico; pero ambicioso y algo maquiavélico. Y siempre subsiste la acusación de Pedro Branlí contra el presbítero Faduhille, proveedor de maderas para la obra de la Lonja, por confabularse con Soler (Ruiz y Pablo, *Historia...* pág. 194), aunque es difícil saber qué valor se puede dar a esta afirmación, hecha por el agraciado, no por una persona imparcial. No creemos por tanto científico ni ecuaníme tomar partido en el estado presente de nuestros conocimientos; sólo un hallazgo casual, como el que nos permite publicar en estas páginas los planos originales del edificio actual, puede decidir esta cuestión que hoy sólo nos decidimos a exponer.

REALIZACIÓN DEL NUEVO PROYECTO

A partir de 1774 adquirieron las obras un ritmo intenso que obligó a hacer anticipos importantes sobre las cantidades previstas (L. A. 5, fol. 106, 224 y 230). El 31 de agosto del año siguiente decidió la Junta seguir las por administración directa.

También debieron ocurrir disgustos entre los asentistas, que pidieron se les admitiese la renuncia de su contrata, lo que al principio les fué negado (L. A. 5, fol. 276), pero que hubo necesidad de aceptar después porque las discordias aumentaban y *la obra se hacia con mucha lentitud, con menos perfeccion de lo que le corresponde, y aun sin toda aquella economia... que debía prometerse* (2 octubre 1775; L. A. 5, fol. 361); pero como esta interrupción fué casi formularia y Soler siguió encargado de los trabajos hasta su muerte; parece que todo fué una astucia para desembarazarse de su socio. Los tres años siguientes registraron los pleitos surgidos al querer levantar los pórticos de la Plaza de Palacio, a cuyo solar se creían con derecho el Ayuntamiento y el Ejército; uno por los depósitos de trigo que tuvo en la vieja Lonja, el otro por los pabellones que poseyó años atrás. Esto paralizó muchos años las obras en aquella parte.

A causa de haber sido consumida por un voraz incendio la Aduana (que ya ocupaba edificio independiente), en la noche del 16 de febrero de 1777, cedió la Junta algunas de sus dependencias para el funcionamiento interino mientras el Conde Roncalí construía el nuevo edificio, transformado hoy en Gobierno Civil (L. A. 6, fols. 17 y 20).

Las obras siguieron su curso normal, imposible de recoger aquí en detalle. En 1787 indicó Soler la conveniencia de derruir la antigua capilla para dar mayor unidad a la parte del edificio que frontera al convento de San Sebastián corresponde hoy a la parte que mira al emplazamiento de la estatua de Antonio López, alegando además su estado ruinoso; el mismo Soler hizo los nuevos planos (obsérvese en el de la figura 16 las añadiduras en lápiz ejecutadas en aquel extremo), aceptándose su proposición después de otro informe verbal (17 diciembre; L. A. 11, fol. 376; y Leg. 17, n.º 8).

Como anécdota merece consignarse el alboroto que produjo el desgraciado accidente ocurrido la mañana del 23 de junio de 1790 (L. A. 12, fol. 271), por *haverse desplomado una piedra de un angulo de la basse del fronton de la parte de la marina, cuyo peso se arrimaba á treinta y sinco quintales*, produciendo muertos, heridos y desperfectos. Es interesante el hecho por los informes técnicos que promovió; y desde el punto de vista históricosocial, por la forma humana y "actual" de socorrer a las víc-

timas, que tan alto deja el nombre de aquella Junta de Comercio barcelonesa del siglo XVIII (L. A. 12; fols. 274, 279, 295; y Leg. 17, n.º 13). A principios del año siguiente se terminaba la gran escalera, pendiente sólo de la instalación de las balaustradas (L. A. 12, fol. 392). Durante todo este tiempo se ocupó Soler de otros encargos particulares y de la Junta, entre ellos los proyectos de regadío de Urgel y varias obras hidráulicas en el Ampurdán. No faltaron tampoco los disgustos entre la Junta y su arquitecto, que sabiéndose insubstituible no dejaba de pedir aumentos de sueldo e incluso pretendía, según parece, cobrar varias veces la misma cuenta (L. A. 10, fol. 21).

TOMÁS SOLER CONTINÚA LA OBRA DE SU PADRE

El último decenio del siglo vió la desaparición de los principales artífices de la Lonja, substituídos por una nueva generación que incluía a sus propios hijos. Inició la serie Juan Soler y Faneca, que desde hacía años andaba delicado; el 30 de agosto de 1790 tuvo que pedir permiso para ir a medicarse a Caldas por prescripción facultativa, lo que también solicitó el 13 del mes siguiente Francisco Mora, el carpintero mayor de la Junta, reemplazándoles interinamente Juan Fábregas y Domingo Aumatell. El 20 de enero de 1794 dirigió Tomás Soler y Ferrer a la Junta un recurso exponiendo que su padre se hallaba agonizando y viaticado, y pidiendo para sí en caso de muerte todos o parte de sus cargos, para los que alegaba tener aptitud por haber trabajado constantemente bajo su dirección. (L. A. 13, fol. 277). Juan Soler murió el día 28, y el 30 se trató de su substitución. (L. A. 13, fol. 282) (12). El problema quedó

(12) El expediente de la defunción de Juan Soler está en el Leg. 17, n.º 26. Su hijo Tomás reclamó como heredero las cantidades que la Junta debía a su padre. No es posible entrar aquí en detalles sobre la personalidad, realmente interesante, del difunto; por eso nos remitimos a la bibliografía que publicamos. En compensación reproducimos en estas páginas su retrato, hasta ahora inédito y casi desconocido (fig. 5). Es un cuadro al óleo de regulares dimensiones existente en el despacho de la Dirección de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, a la que pasó con todo lo demás procedente de la antigua Escuela de Arquitectura que se fundara en la Lonja. Es cierto que carece de documentación (al menos que conozcamos hasta ahora), de firma y del nombre del retratado; pero a la tradición oral que se ha transmitido por el profesorado de dicha Escuela Superior debemos añadir que se trata sin duda de un arquitecto, como lo demuestran los planos e ins-

planteado por el memorial que el día anterior había presentado Juan Fábregas, ayudante y substituto temporal del finado, que apoyándose en sus muchos méritos solicitaba la dirección de la obra. La Junta, indecisa entre él y Tomás Soler, acordó conceder el cargo interinamente a Fábregas, pero ayudado por Soler, reuniendo así las experiencias y conocimientos de ambos, en los que por lo visto no confiaba mucho por separado (se alega la juventud de Tomás Soler). Debían repartirse el sueldo del difunto (19 febrero 1795; L. A. 13, fol. 397).

La edificación estaba ya muy adelantada menos por la parte de la Plaza de Palacio, en donde faltaba el pórtico, cuyas obras originaron no pocos de los pleitos en que fué pródiga la erección de la Lonja neoclásica. Uno de los problemas tenía origen en los pabellones militares edificados en 1741, otro en los depósitos que había poseído el Ayuntamiento para guardar trigo, a los que se conocía con el nombre de *Pallols* o *Payols*, pidiendo que se le concediesen algunas de las piezas recién construídas o se pagase el alquiler de los almacenes que actualmente utilizaba (13); el pleito se resolvió al fin en favor de la Junta. Al lado de esto surgió el problema técnico de aparejar las cinco bóvedas del pórtico en sillería o con ladrillos; informó Tomás Soler el 8 de octubre de 1795, apoyado por el arquitecto José

trumentos que le acompañan. No es lógico que en la Lonja hubiese imagen de arquitecto que no estuviese relacionado con la Junta, al menos así sucede con todos los retratos de que tenemos noticia; además la técnica y estilo lo califican como de fines del siglo XVIII, en coincidencia con la indumentaria. No es fácil que fuese Branlí, dada su poca permanencia e importancia en relación a la Junta; y el traje y edad excluyen la posible atribución al hijo de Soler, Tomás, o a Antonio Celles (el fundador de la Es. de Arq.). Teniendo en cuenta las circunstancias de la época, debió ser hecho por alguno de los profesores de la Escuela de Dibujo, y en la fecha atribuible a la pintura sólo puede pensarse en Tramullas o en Montaña; nosotros nos inclinamos, sin hacer hincapié, por el segundo.

Rectificamos una vez más y para siempre que Juan Soler murió en 1794, cuando todo lo fundamental de la Lonja quedaba acabado, excepto el pórtico de la Plaza de Palacio. Han sido muchos los autores que, copiando una errata, han venido diciendo que murió en 1774, error mantenido hasta nuestros días y que sirvió a Pí y Arimón para redactar un párrafo del más fúnebre patetismo sobre su prematura muerte y su dolor al no ver terminada, ni casi comenzada, su obra.

(13) La documentación se halla en: Leg. 11 (*Expediente de Alhondigas o Payols y Terrasa frente al Rl. Palacio*); Leg. 11, n.º 6 (trata de pabellones y suspensión de las obras del pórtico); Leg. 11, n.º 8 (*Sobre la propiedad de la Casa Lonja y pavellones construídos en 1741*); además de papeles dispersos en todo el mismo Leg. Véase sobre todo el Leg. 148 (*Propiedad del edificio de Casa Lonja. Contra el Proyecto del Ayuntamiento de convertirlo en almacén de trigo*). Véase también Sanpere y Miquel, *Rodalía*, págs. 85 y 11.



Fig. 7.—Hornacina del patio con la estatua representando América, obra de Manuel Oliver



Fig. 6.—Detalle de la escalera principal con la llamada alegoría del Comercio, por Salvador Gurri



Fig. 8. --- La escalera principal con las estatuas de Salvador Gurri, representando la Industria y el Comercio



Fig. 9. — El patio con la fuente de Neptuno, obra de Nicolás Travé y Antonio Solá; al fondo alegoría de Asia, por Francisco Bover

March, exponiendo que de piedra costarían 5.000 libras tardándose seis meses en su ejecución, y que todo se reduciría a la mitad caso de emplear el ladrillo (14). Después de otro informe, verbal de Soler, se inclinó la Junta por lo primero, acordando empezar las obras en enero siguiente; se realizaron con tal celeridad que según su arquitecto estaban listas en veintitrés semanas, nueve menos de las previstas (L. A. 13, fols. 506 y 512). De la actividad de este año dan idea los libramientos de 10.000 libras para la caja de obras. Se trabajó intensamente en elementos secundarios: balcones, balaustradas, puertas, etc., así como en el empedrado de los alrededores, lo que también produjo pleitos con el convento de San Sebastián (L. A. 13, fols 500-11-42-80-81; Leg. 17, n.º 17).

Este año quedó Tomás Soler como único director, ya que Fábregas había muerto el 16 de junio del anterior (15), disfrutando primero del medio sueldo, que luego se le concedió entero por dicho motivo (22 mayo 1797). No detallamos la actividad desarrollada en el año 1797, tan intensa que exigieron desembolsos de 20.000 libras, los mayores efectuados. Pero la guerra con la Gran Bretaña impuso en 1800 la total paralización y la disminución a una cuarta parte de los haberes de Soler (24 julio 1800; L. A. 17, fol. 260); registrándose también la muerte del veterano carpintero Francisco Mora y su reemplazo por su hijo Pablo en circunstancias semejantes a las de Soler (L. A. 17, fols. 123 y 130). A principios de 1802 estaba pendiente el edificio tan sólo de algunos detalles, decorativos en su mayoría, que se ultimaron precipitadamente con motivo de la visita de la Familia Real, y utilización de la Lonja como morada del Príncipe de la Paz (16). Se acabó la balaustrada de la escalera y se ultimó la decoración escultórica. Con esto hubieran terminado las obras a no ser por la ruina que amenazó el gran salón gótico, cuya restauración, interrumpida por la invasión francesa, prolongó durante muchos años la duración ya larga de los trabajos.

(14) Leg. 17, n.º 14 y 15. Tomás Soler se apoyaba para preferir la solución pétrea en las ideas de su padre, en buscar la armonía de materiales con el gran salón y la mayor monumentalidad y resistencia a la humedad del aire marítimo. Se cita también la ejecución de un plano de tres de las cinco bóvedas que debían construirse.

(15) Leg. 17, núms. 8 y 26; L. A. 13, fol. 518 (12-V-96).

(16) Véase a este respecto nuestro artículo ya citado.

LOS DESPERFECTOS DEL GRAN SALÓN: OBRAS Y PLEITOS QUE ORIGINARON

El edificio antiguo sufrió ya en 1480 grandes desperfectos, localizados al parecer en el patio, que obligaron a importantes reparaciones; y ya vimos que su mal estado de conservación fué una de las causas de la gran reforma. El correr de los años, algunos defectos en el despiece del aparejo, la mala calidad de la piedra y, muy especialmente, los proyectiles caídos en 1714 durante el sitio de Barcelona por las tropas de Felipe V, habían debilitado la fortaleza de los cuatro grandes pilares que en la parte central del salón apeaban los seis arcos que sostienen la techumbre; y a todo eso hay que añadir que en la nueva disposición cargaba sobre ellos el peso de los paredones divisorios de los locales de la Escuela de Dibujo, que continuaban por la superestructura hasta la misma techumbre. Ya en 1796 tuvo que efectuar Tomás Soler algunas reparaciones, substituyendo las piedras rotas de un pilar (L. A. 22, fol. 203), lo que no impidió que en 1802 aumentaran los desperfectos y apareciesen otros semejantes en el pilar vecino, continuando las restauraciones (17). Los males fueron progresando hasta el punto de que el 31 de octubre de 1805 (acuerdo citado), hiciera Soler un informe sobre el estado del salón en que después de detallar sus causas e historia, calificaba el caso de muy grave, aunque de momento no pareciera inminente la ruina, que podía sobrevenir no obstante por causas imprevistas, un terremoto, por ejemplo. Recomendó entonces el apuntalado de las partes amenazadas y la demolición y substitución de los pilares deteriorados, lo que calculaba en unas 16.000 libras.

La Junta acordó un reconocimiento facultativo a cargo de Pedro Serra, Pablo Mas, Ignacio March, Juan Garrido y Miguel

(17) La documentación que hemos utilizado acerca de las obras del gran salón, que en pequeña parte citamos, es copiosísima; la constituyen las numerosas actas de los Libros de Acuerdos y los Legs. 17, n.º 8 (*Apuntación para instruir á la Ilte. Rl. Junta de Comercio sobre el Situado Arreglado por el Arqto. de la Rl Casa Lonja*, firmado por Tomás Soler el 5-sep.-1814), y el 42 con detalladísimos informes técnicos de T. Soler sobre las obras hechas (31-I-1820), y un extracto del mismo, que reproducimos, que también contiene el expediente general de reposición columnas Salón.

Bosch; los cuales, después de hecho declararon ante escribano (D. Francisco Roquer), y bajo juramento que los pilares de la parte Sur estaban en pésimo estado y con rajaduras que se correspondían por las partes opuestas; que se apartaban de la perpendicularidad y que amenazaban ruina inminente. Recomendaron su envoltura en maderas trabadas con cadenas para evitar un súbito disloque mientras se procedía a la substitución, medida que fué rápidamente adoptada. Observaron también que los otros dos pilares se hallaban en estado parecido, aunque no tan apremiante, por lo que era aconsejable su reparación. El apuntalado y fajado se aprobó el 21 de noviembre inmediato (L. A. 22, fol. 223). Esto salvó el edificio de una ruina segura, pues comenzaron entonces las agitaciones políticas que culminaron en la invasión napoleónica y la larga guerra de seis años que paralizó toda actividad (18).

Repuesta la antigua Junta en 1814, fué uno de sus inmediatos quehaceres atender a la reparación. Soler hizo nuevo informe el 22 de agosto diciendo que los pilares debían substituirse uno a uno, que el coste sería de 13.000 libras y la duración de tres años. Se determinó dedicar 400 libras mensuales a esta atención (L. A. 26, fol. 65), acordándose la realización el 15 de septiembre (L. A. 26, fol. 99). Al mes siguiente se insiste sobre la urgencia del caso y lo conveniente de desocupar las piezas superiores (L. A. 26, fol. 149), y como era natural se opuso la Junta a la celebración de los bailes de Carnaval (L. A. 26, fol. 207) en el salón, pero ofreció para ello todas las piezas que reunieron condiciones (1 diciembre 1814; L. A. 26, fol. 213) (19). El

(18) En los Libros de Acuerdos se aprecia la gran tensión de los primeros tiempos de la invasión francesa, cuando aun se quería presentar ésta como una situación legal; son constantes y cuantiosísimos los impuestos exigidos por el invasor. A principios de 1809 se interrumpe la documentación y no se reanuda hasta mediados de 1814; la Junta permaneció en su puesto mientras le fué posible, pero habiéndose negado a jurar a José Bonaparte, fué depuesta y sustituida por una afrancesada. Entonces fué puesto al frente de la Escuela de Dibujo el francés José Flaugier, residente en España desde hacía muchos años; se le cita tradicionalmente como fundador remoto de los Museos barceloneses por la requisa que efectuó, a la manera revolucionaria de Francia, en los conventos de la ciudad para ampliar la colección de la Lonja. Pero hoy no podemos admitir que los actuales fondos artísticos tengan aquel origen: consta documentalmente la devolución de la casi totalidad de las obras incautadas una vez restablecida la normalidad.

(19) La Lonja barcelonesa fué siempre centro de actividad ciudadana que excedía frecuentemente el círculo de los negocios. Así, dada la monumentalidad de su salón, se organizaban en ella unos bailes de Carnaval a los que asistía lo

Capitán General no se conformó y fué a examinar el edificio personalmente mientras estaba reunida la Junta, que comisionó al Intendente Presidente (Barón de Castellet) y a D. José F. Mornau para que le acompañasen por toda la Casa; éstos manifestaron a su retorno que el ilustre visitante se había limitado a decirles: — *Espero qe. la Junta se prestará á facilitar el Salón para los bayles, en la inteligencia de qe. estoy resuelto, y en quanto á escaleras arriba, nada, ni soñarlo* —. Consecuencia inmediata fué enviarle un oficio diciendo que la Junta sólo dependía del Supremo Consejo de Hacienda y Moneda; pero que no se opondría, declinando desde luego toda responsabilidad.

Las obras se comenzaron en seguida, entregándose 16.000 libras a Soler y subiéndosele su sueldo (19 diciembre; L. A. 26, fol. 263 y 269). Siguiendo su consejo se empezó por los pilares del lado Norte para no interrumpir las clases de la Escuela de Nobles Artes. Al año siguiente las obras progresaron lentamente por falta de fondos. Sólo interesa una R. O. comunicada por el Ministro de Estado, D. Pedro de Cevallos, disponiendo que los bailes se dieran precisamente en el salón. En 1816 terminó la reparación de estos pilares; consistió en apuntalar fuertemente uno de ellos y cortarlo a raíz de los bocelos del arranque de los arcos, debidamente reforzados, derribándose el pilar así aislado con grandes precauciones para evitar el desplome que amenazaba. Se utilizaron los mismos cimientos, no sin examinarlos y consolidarlos cuidadosamente, levantándose acto seguido la nueva obra piedra sobre piedra, unidas con finísimo mortero de consistencia lechosa, hasta enlazar nuevamente con el arranque de los arcos; repitióse lo mismo en el otro pilar. De lo delicado y

mejor de Barcelona, y cuyo producto quedaba a beneficio de la Real Casa de Caridad. Dentro del costumbrismo barcelonés constituyen estos bailes de finales del XVIII y de gran parte del XIX uno de los capítulos más curiosos, con sus pintorescos reglamentos y costumbres. Los expedientes, con ordenanzas, anuncios, etc., se encuentran en el Leg. 42. Véase también la obra de Juan Arandes citada en la Bibliografía.

La tradición de festejos en el salón y patio del viejo edificio eran muy antiguas; por citar algunos recordaremos los celebrados en honor de Juan II y el Duque de Calabria (25-VII-1477); de los Reyes Católicos (25-XI-1492); de Carlos I (27-V-1533), famosos por la danza que bailó el Emperador y porque de la fuente del patio manaba vino blanco en lugar de agua, según dicen; de la Infanta María, Reina de Bohemia (29-VIII-1551), etc. En el edificio reconstruido, además de los bailes de Carnaval, se han celebrado diversos actos solemnes, como cuando las visitas reales de 1802, en que se utilizó para residencia de Godoy; el Juramento de Isabel II como Princesa de Asturias, etc.



Fig. 10.— Pintura del techo del despacho del Sr. Secretario General de la Cámara de Comercio, posiblemente obra de Pedro Pablo Montaña

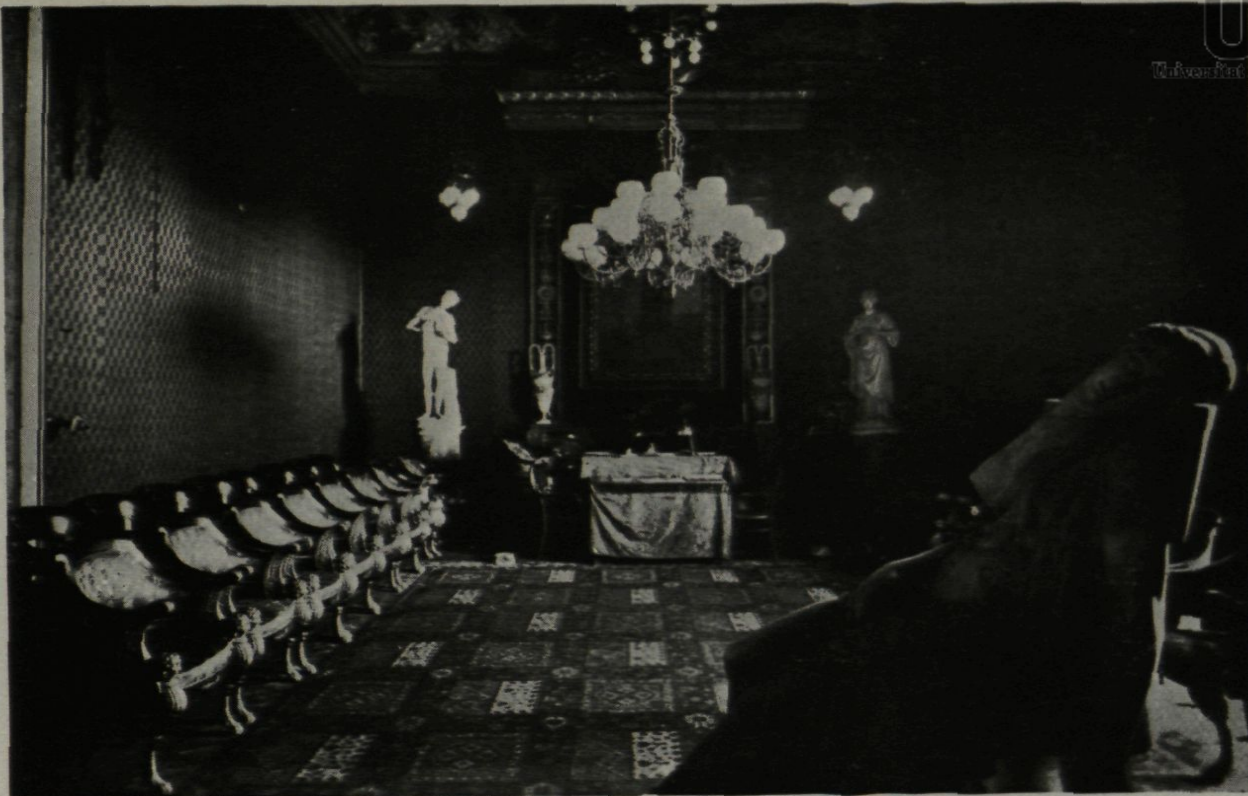


Fig. 11. — Sala de la Junta de Comercio. Al fondo, izquierda, Himeneo; a la derecha, la Fe Conyugal; en primer término, Lucrecia muerta, escultura de Damián Campeny



Fig. 12. — El gran salón gótico de contrataciones reconstruido a principios del siglo XIX

expuesto de la operación y de su exactitud, da idea la gratificación extraordinaria que repartió la Junta entre técnicos y obreros después de la substitución de uno de estos pilares (2 septiembre 1816; L. A. 29).

Ocupan los dos últimos meses de este año los grandes disgustos con el Capitán General, detalladamente registrados en el Libro de Acuerdos. Se originaron por la pretensión de éste de ocupar todo el salón para los consabidos bailes, contra el parecer y economía de la Junta que estaba dispuesta a pasar el andamiaje a los otros dos pilares. Insistió el Capitán General, D. Andrés Herrasty, que por cierto lo era accidental, ordenando que una comisión de oficiales del Rl. Cuerpo de Ingenieros informasen sobre el peligro que amenazaban los pilares del lado Sur, a lo que se conformó la Junta no sin viva protesta (28 noviembre; L. A. 29, sin foliar). Basándose en este informe, parcial por supuesto, Herrasty afirmó que la obra podía resistir hasta Carnaval, y que debían quitarse inmediatamente los apuntalamientos (25 noviembre, L. A. 29, sin fol.); con este motivo siguieron cruzándose los oficios conminatorios del Capitán General y los de protesta de la Junta, cuyas palabras, vertidas en un acuerdo, demuestran hasta qué punto se agrió la cuestión al decir que *como V. E. en su citado oficio declara que no quiero admitir ulteriores observaciones, y exige qe. la Junta exprese si quiere o no franquear el Salon por entero en el concepto de que en la negativa o por falta de contextación en todo el dia de oy dispondrá la ocupacion de la pieza p. medios de providencias estrepitosas. La Junta se ve precisada a decir también a V. E. categoricamente que su deber y la indispensable obligacion en que se halla de conservar el Edificio no le permiten el desocupo. No obstante una vez que V. E. ha resuelto descender á providencias estrepitosas, la Junta declara que solo cede á la fuerza y dispondra que esten abiertas las puertas del Salón para no dar lugar a un estrepito que redundaria en perjuicio de ambas autoridades; pero declara al mismo tiempo que cesa su responsabilidad y que esta recaerá sobre V. E. ...* (28 noviembre 1816; L. A. 29; sin fol. Consúltese también la obra de Ruiz y Pablo, capítulo XXVII, que alude a este incidente, y es interesante además para el conocimiento de estas fiestas en la Lonja).

Hubo nuevas revisiones, procuró la Junta demorar la cues-

ción hasta dar tiempo a que interviniese el Rey, pero todo fué inútil y se retiró el apuntalado. Esto originó nueva disputa, pues el edificio hizo un movimiento y se agrietaron las paredes que descansaban sobre los arcos, lo que atribuyeron Pedro Serra y Miguel Bosch, encargados de la operación, a la mala restauración de los pilares, y Tomás Soler al poco cuidado de dichos arquitectos, pidiendo para propia satisfacción copia de todos los reconocimientos efectuados hasta entonces (6 y 19 de diciembre de 1816; L. A. 29, sin fol.). Este desplazamiento desmiente una moderna afirmación de Aulestia Pijoan, y el propio Soler en su tiempo (informe de 1820, Leg. 143, *Salón*), según la cual no habría habido la menor oscilación; pero lo cierto es que fué preciso desalojar rápidamente la Escuela de Dibujo y cerrar de momento la admisión de nuevos alumnos. El acuerdo de 31 de diciembre de este año revela la satisfacción de la Junta por el recibo de un oficio del Secretario de Estado y del Despacho Universal comunicando que S. M. se había puesto de su parte, calificando lo ocurrido de abuso de autoridad, lo cual la alentó para pedir reparaciones por daños y perjuicios. Terminó el desagradable incidente con el regreso del auténtico Capitán General, D. Javier de Castaños, que quiso informarse personalmente del suceso, acompañado por los brigadieres de Ingenieros D. José de Sta. Cruz y D. Francisco Castellá (3 febrero 1817; L. A. 30, fol. 57).

La reparación de los pilares del otro lado empezó en 1818 (L. A. 31, fol. 57); se hizo por el mismo procedimiento, y terminó satisfactoriamente en 1819. Con el informe dirigido a Madrid firmado por Tomás Soler (31 enero 1820; Leg. 143, *Salón*), terminó el largo y engorroso asunto de la restauración del salón gótico; y con ella la construcción de la Casa Lonja de Barcelona tal como aparece en nuestros días, que duró cerca de medio siglo.

ARTISTAS SECUNDARIOS

Juan Soler acumulaba a su cargo de arquitecto el de director de la obra desde la muerte de Branlí, con plenos poderes en la parte técnica e intervenciones como consejero en la administrativa. Estas circunstancias le pusieron al frente de subordinados

de las más diversas índoles, desde escultores y arquitectos hasta peones albañiles (20). Algunos nombres quedan registrados a lo largo de este trabajo. El estado mayor lo formaba el propio Soler ayudado por su hijo, y Juan Fábregas, Juan Tinturer, Francisco Mora y Cayetano Faralt. El primero, arquitecto, comenzó trabajando a sus órdenes como delineante; con el tiempo llegó a substituirle en ausencias y enfermedades, especialmente durante su permanencia en la comarca de Urgel. Juan Tinturer fué un personaje curioso, de intensa intervención, al que se daban títulos muy diversos, pero que en realidad debió ser una especie de capataz con ribetes de lo que hoy llamamos aparejador, cuya constante actividad sólo cedió a la del mismo Soler, de quien era mano derecha y hombre de entera confianza (21). Figura importante fué también Francisco Mora, maestro carpintero, director y contratista de la mayor parte de las obras de su ramo hechas por la Junta, entre ellas la restauración del techo del salón gótico. Cayetano Faralt, maestro cerrajero, fué quien más constantemente se ocupó de los asuntos de su especialidad en la obra. Bajo contrata trabajaron diversos maestros especialmente en herrería, como Francisco Moragas, Miguel Riu, etc. (22).

ELEMENTOS DE CONSTRUCCIÓN

Sólo dos palabras. En consonancia con la monumentalidad de la obra emprendida se utilizaron los mejores materiales. La piedra procedía en su mayor parte de Montjuich, obteniéndose por contratas con asentistas, entre los que suenan mucho Pedro Torres y Pedro Campets (Legs. 17, n.º 4; y 143). Interesante fué el alquiler de la cantera llamada *del Ynfern* (L. A. 8, fol. 82;

(20) La gran cantidad de operarios y artistas de todas clases al servicio de la Junta planteó a veces verdaderos problemas sociales, resueltos casi siempre por su propio albedrío con ecuanimidad que puede servir de ejemplo a nuestros tiempos, tan interesados por las cuestiones sociales. Fué constante su asistencia a todos, sin distinción alguna, en caso de enfermedad, accidente, defunción, etc., así como el socorro a la vejez y protección a las familias. A veces se produjeron pequeños y pintorescos incidentes a causa del enorme encarecimiento de la vida que trajeron el desorden político y la invasión extranjera.

(21) El n.º 5 del Leg. 17 lleva por título: *Expd. J. Tinturer Albañil encargado de dirigir lo qe. trabajan en las Obras de la Casa Lonja.*

(22) Son interesantes para este asunto las referencias siguientes: L. A. 6 (año 1777), fols. 226, 236 y 241; L. A. 7 (año 1779), fols. 257 y 363.

L. A. 9, fol. 377; Leg. 143). El uso del mármol fué constante; ya en 1772 (L. A. 4, fol. 50), se empiezan a pagar partidas de mármoles blancos y negros de Génova. De allí vinieron todos los empleados en el pavimento del salón gótico (9 agosto 1776, L. A. 13; y Leg. 17, n.º 18). De estas gestiones se encargaba a ruegos de la Junta D. Luis Beltrán, Cónsul en España en aquella ciudad; sabemos que envió diversas piezas trabajadas según plantillas que se remitían desde Barcelona, entre ellas dos balcones desmontados, uno sólo de los cuales ocupabá 23 cajones. Para esculturas se empleó mármol de Carrara (véase, por ejemplo, Leg. 17, n.º 22); no debe olvidarse el nombre de Aldobrando Zacagna, marmolista italiano establecido en Barcelona, que suministró materiales para tantas construcciones barcelonesas (Leg. 17, números 22, 26 y 33). Los intentos para aprovechar los mármoles del país dieron pésimos resultados: en 1781 los de Darnius, cuya explotación se había encargado a Juan Tinturer, resultando de tan baja calidad que fué preciso suspenderla apenas iniciada; en 1782 y 1783 se probó en S'Agaró, pero su clase era tan endeble que no sirvieron para la balaustrada de la escalera y hubo que utilizarlos en pavimentos; los descubiertos en Manresa a fines de este año no encontraron aplicación práctica. Junto a las maderas corrientes figuraron las clases finas, especialmente la caoba. Los préstamos de maderas para otras atenciones de la ciudad acarrearón en ocasiones serios disgustos, como el largo pleito habido con el Hospital de la Santa Cruz (Leg. 17, n.º 11). Los vidrios fueron importados directamente de Bohemia, vía Trieste (p. ej. L. A. 10, fol. 17).

FINANCIACIÓN

Hemos visto que la obra se empezó por asiento con Juan Soler y Esteban Bosch, pero sus abusos obligaron pronto a la Junta a seguirla bajo su propia administración. El dinero procedía del citado impuesto de *imperiatge*, que se había aumentado con este objeto. De este aumento, llamado *de obras*, se abastecía una caja especial a cargo de un tesorero y de ella se pagaba directamente operarios y materiales, previa autorización de la Comisión de Obras. Las difíciles circunstancias internas de España y las interminables guerras impusieron tremendas san-



Fig. 13. — Vista general de la Lonja desde la Plaza de Palacio,
antes de la reforma del Paseo de Isabel II



Fig. 14. — Fachada y pórtico de la Plaza de Palacio

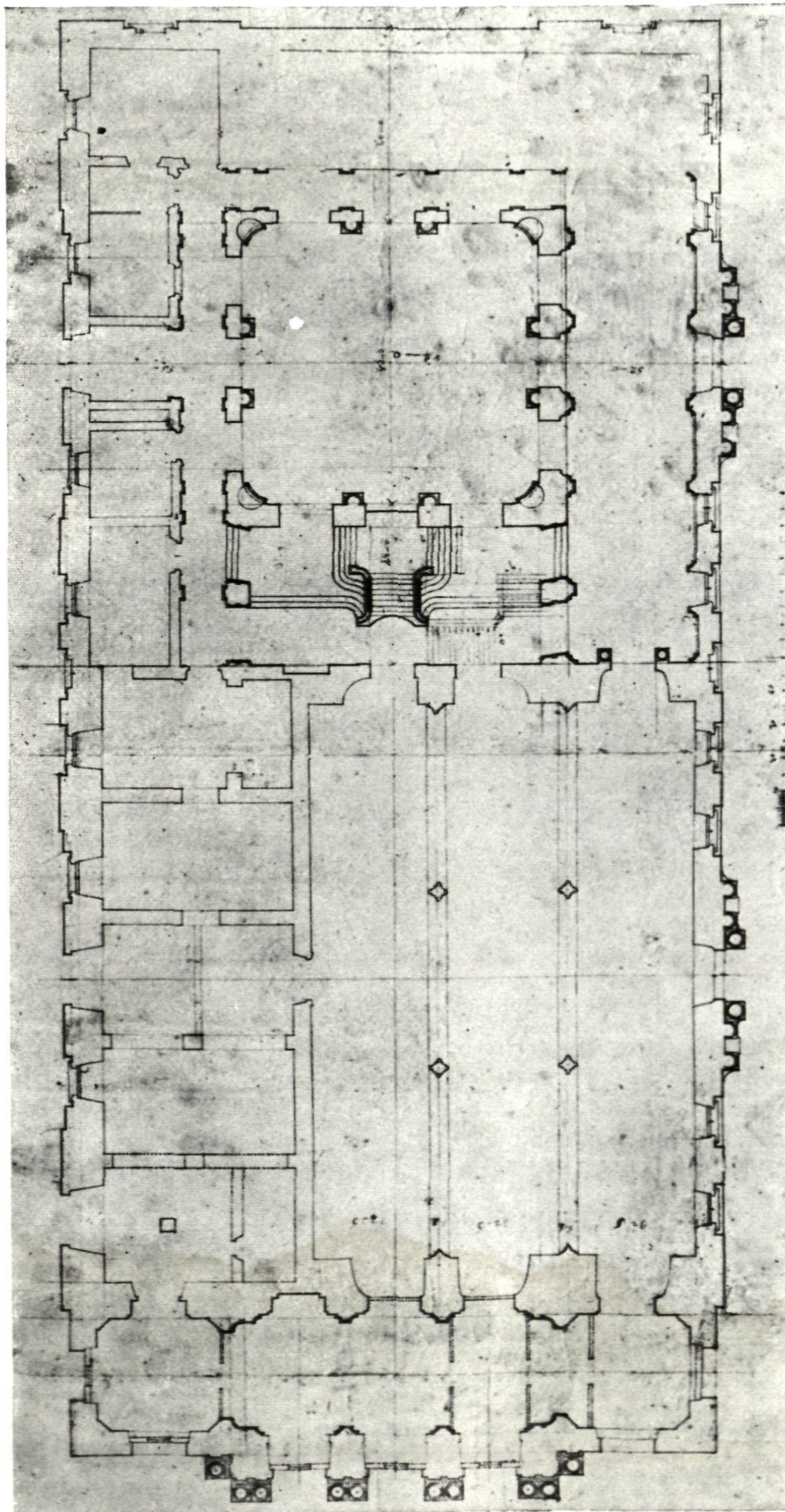


Fig. 15. — Planos de la Lonja, de Juan Soler. Planta baja. En ella se puede seguir con bastante aproximación el aprovechamiento del edificio gótico (compárese con las figs. 1 y 2)

grías económicas al comercio y dificultaron su desarrollo, siendo causa de la gran duración de las obras y de que fuese preciso paralizarlas totalmente en varias ocasiones. Los libramientos a caja variaron mucho, pero solían oscilar entre 600 y 6.000 libras, según las épocas.

DECORACIÓN: ESCULTURA, PINTURA

Complementos indispensables de un edificio suntuoso, no podían dejar de ser interesantes en la Lonja, reservándonos algunas sorpresas. Favoreció su valor artístico el hecho de residir en el mismo edificio la Escuela de Dibujo (o de Nobles Artes) subvencionada por la Junta, primer centro artístico del Principado y uno de los más interesantes de la España de su tiempo; a sus profesores y alumnos aventajados se debe lo mejor, sin olvidar la intervención de maestros independientes y de artesanos de menor valía que trabajaron a las órdenes de los primeros en obras de menos compromiso. El alma de todo fueron, como era lógico, las dos figuras más prestigiosas de la Escuela: el grabador Pedro Moles, director de la misma, y Pedro Pablo Montaña, primer teniente director. Ambos proyectaron las pinturas y estucos (5 y 30 de julio 1787; L. A. 11, folios 289 y 301), y el primero se ocupó al mismo tiempo del mobiliario. Cronológicamente empiezan los trabajos en 1787-88, coincidiendo con la terminación de una buena parte del edificio, en esos años los Libros de Acuerdos son pródigos en datos; después de una interrupción se reanudaron en el trienio 1795-97, el año central vió la decoración de la techumbre del gran salón gótico, cuya mitad era antigua y la otra renovada: hubo serias dudas entre pintar la parte nueva siguiendo el estilo de la primitiva o decorar ambas de nuevo (Leg. 17, n.º 16); se adoptó el último criterio en vista del mal estado de la parte antigua, según se dice, pero quizá no sea muy aventurado suponer que sólo estaría sucia y ahumada. Es lástima que se hayan perdido esas pinturas góticas; Pedro Montaña fué el consejero técnico de la operación. De 1797 datan los adornos escultóricos de puertas y ventanas, dirigidos por el mismo artista (L. A. 14, fol. 92). En 1801-2, tras nueva interrupción, se produce el período más

intenso y definitivo, coincidiendo con el final de las obras y la estancia de los soberanos en Barcelona. Muerto Moles el 26 de octubre de 1797, corrió la dirección por completo a cargo de Montaña, que le había sucedido en la dirección de la Escuela.

Este último período requeriría reseña más detenida. Sin perjuicio de insistir sobre él en otra ocasión (23), daremos aquí un resumen de los nombres que intervinieron y de sus principales obras, datos que extraemos en su mayor parte del Legajo 144 (año 1802), que trata de los pagos semanales a los obreros de la Lonja, al final de cuyas relaciones figuran casi siempre los nombres de los artistas y las cantidades que se les libraban a cuenta de trabajos en ejecución o ya entregados. Por ellas quedan documentadas como de Salvador Gurri, profesor de Escultura de la Escuela, las dos estatuas del arranque de la gran escalera, representando respectivamente la Industria y el Comercio (figs. 6 y 8); y de Francisco Bover dos de las esculturas simbólicas de las partes del mundo situadas en las hornacinas del patio (Europa y Asia), y de Manuel Oliver las otras dos: África y América (figura 7). Asimismo aparece Nicolás Travé como autor del Neptuno de la fuente del citado patio, y Antonio Solá del grupo de nereidas y delfines que le rodean (fig. 9) (24). Los autores de las esculturas del coronamiento fueron: Nicolás Saurí, Pedro Maciá, José Pasarell, José Duch y Narciso Bosch; algunos tienen otras obras documentadas: Pasarell hizo cinco figuras de cera para el monumento en obsequio a los Reyes que reseñamos hace poco desde estas mismas páginas; Saurí fué autor de unos relieves para el coronamiento del edificio, y Maciá ejecutó los del tímpano del lado de

(23) Tenemos intención de recoger en el próximo trabajo las más interesantes de las múltiples manifestaciones artísticas que tuvieron lugar en Barcelona con motivo de la estancia de los Reyes. Algunas de estas solemnidades, especialmente las relacionadas con la Junta de Comercio y la Lonja, las dejamos ya reseñadas en otro número de este mismo BOLETÍN (vol. IV, 3-4, 1946).

(24) Completaban la decoración numerosas esculturas que adornaban los salones. En el de Sesiones de la Junta subsisten las de Paris, Diana, Himeneo, Fe Conyugal y la célebre Lucrecia muerta, todas de Damián Campeny, así como los dos jarrones colocados juntos al dosel (fig. 11). Sabemos documentalmente que Gurri talló un Crucifijo para la Lonja; hoy existen dos en ella que se le pueden atribuir, aunque sin seguridad. En otra dependencia queda un magnífico pedestal y jarrón de mármol, obra neoclásica cuya fina técnica le califica como de importación italiana. Pero la decoración escultórica del edificio fué mucho más importante en sus buenos tiempos.

la muralla del mar. Un cierto Bernet Crospis hizo el relieve del tímpano de la Plaza de Palacio, así como un grupo de figuras de yeso colocado al parecer en la azotea, que se retiró después de la marcha de los soberanos; de Juan Clarellas es la lápida de la escalera principal. Ejecutaron los jarrones de la balaustrada Agustín Moreno y Antonio Fabra. Muy interesantes son los pagos a Ramón Amadeu por una de las estatuas de la terraza de encima del pórtico, aunque a veces se le atribuyen todas, por ejemplo el 21 de julio de 1802 se paga una cantidad á *Don Ramon Amadeu á Cumpliment de las 6 figuras per la terrasa* (25).

El valor artístico de estas obras es muy irregular: las de Gurri son frías y académicas, pero correctas, acaso con un imperceptible vestigio de barroquismo; entre las del patio resultan notablemente superiores las de Oliver; el Neptuno es un plagio evidente, aunque no malo, del Hércules Farnesio, tan de moda en la Barcelona de aquellos tiempos; en cambio, flaquean muchísimo las blandas nereidas y delfines. El resto de las estatuas, que aparecen abocetadas en los planos que reproducimos, sólo nos son conocidas por algún viejo grabado, como el de Laborde; aparecen sin detalle dentro del conjunto del edificio. Sería interesante conocer las de Ramón Amadeu; pero todas han desaparecido sin que nos conste documentalmente cuándo, aunque es

(25) Es muy curioso encontrar a Ramón Amadeu haciendo esculturas para decoración arquitectónica, de grandes dimensiones y en mármol, en contradicción con la idea que hasta ahora habíamos formado de su personalidad, dedicada a la imagen de talla o a la pequeña figura de barro. De gran escultura en piedra sólo eran conocidas referencias y restos de cuatro Apóstoles en el Museo de Montserrat, que publicó Evelio Bulbena Estrany en su *Ramón Amadeu, Maestro imaginero catalán* (Barcelona 1927, pág. 162; con bibliografía). La única referencia de las seis estatuas de Amadeu para la Lonja la dió Nicolás de la Cruz y Bahamonde en el primer tomo de su *Viage de España, Francia e Italia* (Madrid, 1806); dice literalmente: *Hay seis estatuas que deben adornar este frente. En las tres primeras se representan: la España, según la idea que observamos en las medallas antiguas; un héroe fenicio, poblador e introductor del comercio con sus naturales; la isla de Rodas, figura alegórica, por no haberse encontrado en la historia el nombre de algún personaje ilustre de los que vinieron de aquella isla a Cataluña. Estas tres las hizo el escultor don Francisco Bover, académico de mérito de San Carlos, y teniente director de la de Barcelona. Las otras tres son obra de don Manuel Olivé, representan: Amílcar Barcino, fundador de Barcelona; Cartago, por los favores que recibió este país baxo de aquella república, y la annona pública, o sea la abundancia que trae el comercio.* Es claramente errónea la atribución a Oliver y a Bover, tratándose posiblemente de una confusión con las obras del patio; la documentación original que las califica al menos en parte, como obras de Ramón Amadeu es clara y abundante, no dejando lugar a dudas. Ya en prensa este trabajo han aparecido nuevas referencias de las que nos ocuparemos próximamente por no tener cabida aquí.

casi seguro que sucedió al realizarse las iluminaciones de la fachada para la jura de Isabel II, pues las reproducciones no las registran a partir de esta época, y es indiscutible que entonces se quitaron los jarrones. De todos modos ninguna de estas esculturas debía ser obra maestra, ni exigía más su destino: al pensar en ellas acude fácilmente el recuerdo de las innumerables estatuas hechas con fines semejantes para el Palacio de Oriente madrileño, que hoy andan en gran parte repartidas por jardines y paseos de la misma capital y de fuera de ella. Los medallones de los tímpanos se suprimieron durante una limpieza de las fachadas en 1878; por lo visto daban lugar a ciertas habladurías por parte del vulgo. También se quitó entonces la inscripción conmemorativa del friso de la Plaza de Palacio. Sólo se conservan los medallones de la calle del Consulado; en lugar del que existió en la fachada principal se colocó el reloj.

También la pintura tuvo sus manifestaciones: Miguel Cabañas, Cayetano Pont y Benito Calls colaboraron en el techo de la sala vecina al gran salón que da a la terraza, y de uno de los locales de la Escuela de Dibujo; Jacinto Corominas y José Casar ejecutaron el techo de la sala inmediata al gran salón en el piso principal, y dos piezas del final de la escalera; Juan Carlos Pañó hizo los cuadros y frisos de los primeros locales de la Escuela de Náutica, y las paredes de la habitación llamada entonces *del baixell*, e intervino en la decoración de la fachada cuando las fiestas reales, para las que pintó varios obeliscos. Consta que Montaña realizó varias pinturas decorativas (fig. 10), entre ellas las del techo del salón del Tribunal del Consulado (26).

(26) El estudio a fondo del decorado de la Lonja está por hacer. A las noticias dadas debemos añadir que el techo de la actual Biblioteca está recubierto por una bella alegoría, cuyo personaje principal es Carlos III, de firme dibujo y colorido cálido, que no hemos encontrado citada por ninguna parte y que en principio nos parece atribuible a Montaña. Existen varios techos que han sido recubiertos y que posiblemente contenían antes pinturas; ese parece el caso del salón del Consulado. La sala inmediata al gran salón gótico, que no es otra que la de Sesiones de la Junta, conserva las suyas en perfecto estado. Otros techos tienen decoraciones neoclásicas puramente ornamentales. Sabemos de una gran alegoría de Montaña que no hemos podido localizar por no haber tenido acceso a algunas partes del edificio. El mejor techo, comparable con el de la biblioteca, y que reproducimos en estas páginas, es el del actual despacho del señor Secretario General de la Cámara de Comercio; es una pintura decididamente buena y su atribución a Montaña parece bastante segura. En relación con la decoración de la Lonja existe un texto curioso. Se trata de una voluminosa novela de don José Arrau que existe inédita en la

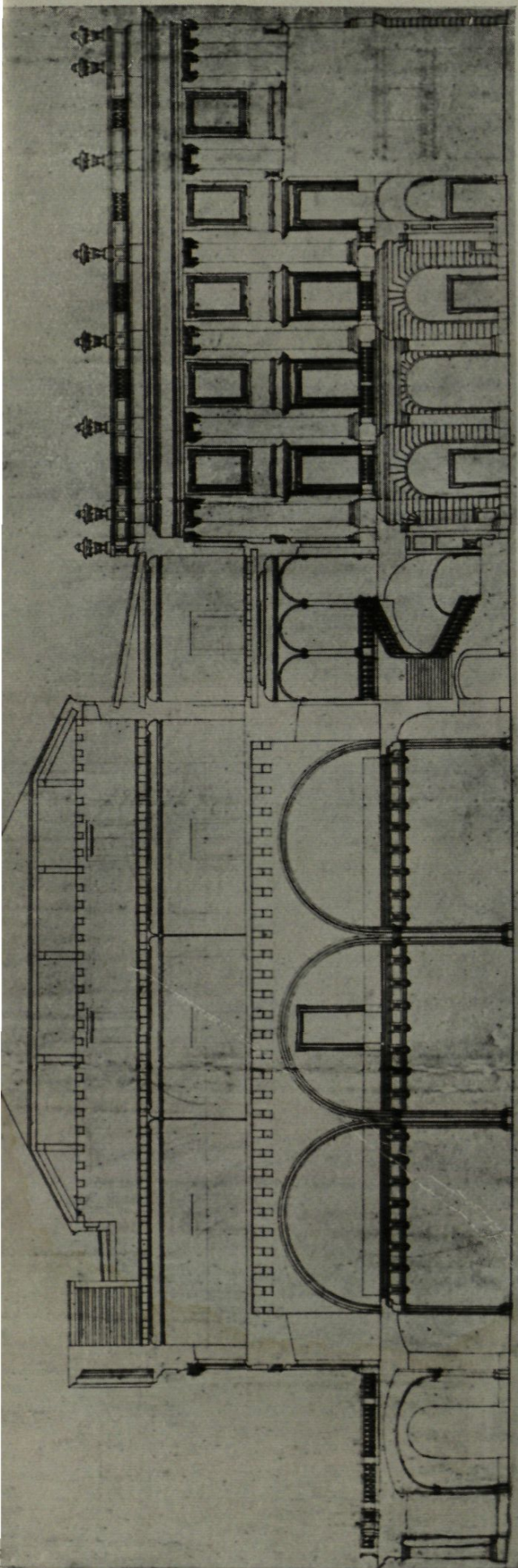


Fig. 16. — Planos de la Lonja, de Juan Soler. Corte longitudinal del edificio; obsérvese la altura de la techumbre, mayor que la ejecutada (compárese con el corte correspondiente de Laborde, que ya la vió construída; fig. 21). En la parte inferior derecha aparece la Capilla tan sólo indicada por trazos de lápiz

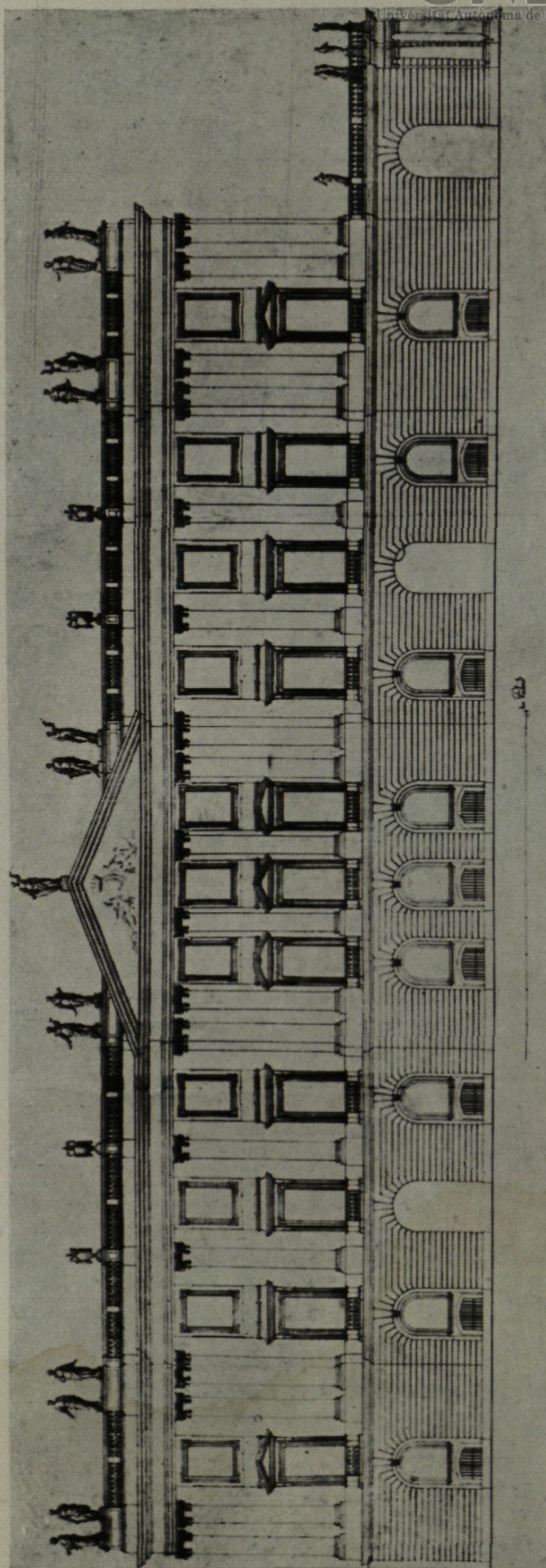


Fig. 17. — Planos de la Lonja, de Juan Soler. Alzado de la fachada frontera a la Muralla del Mar, hoy Paseo de Isabel II

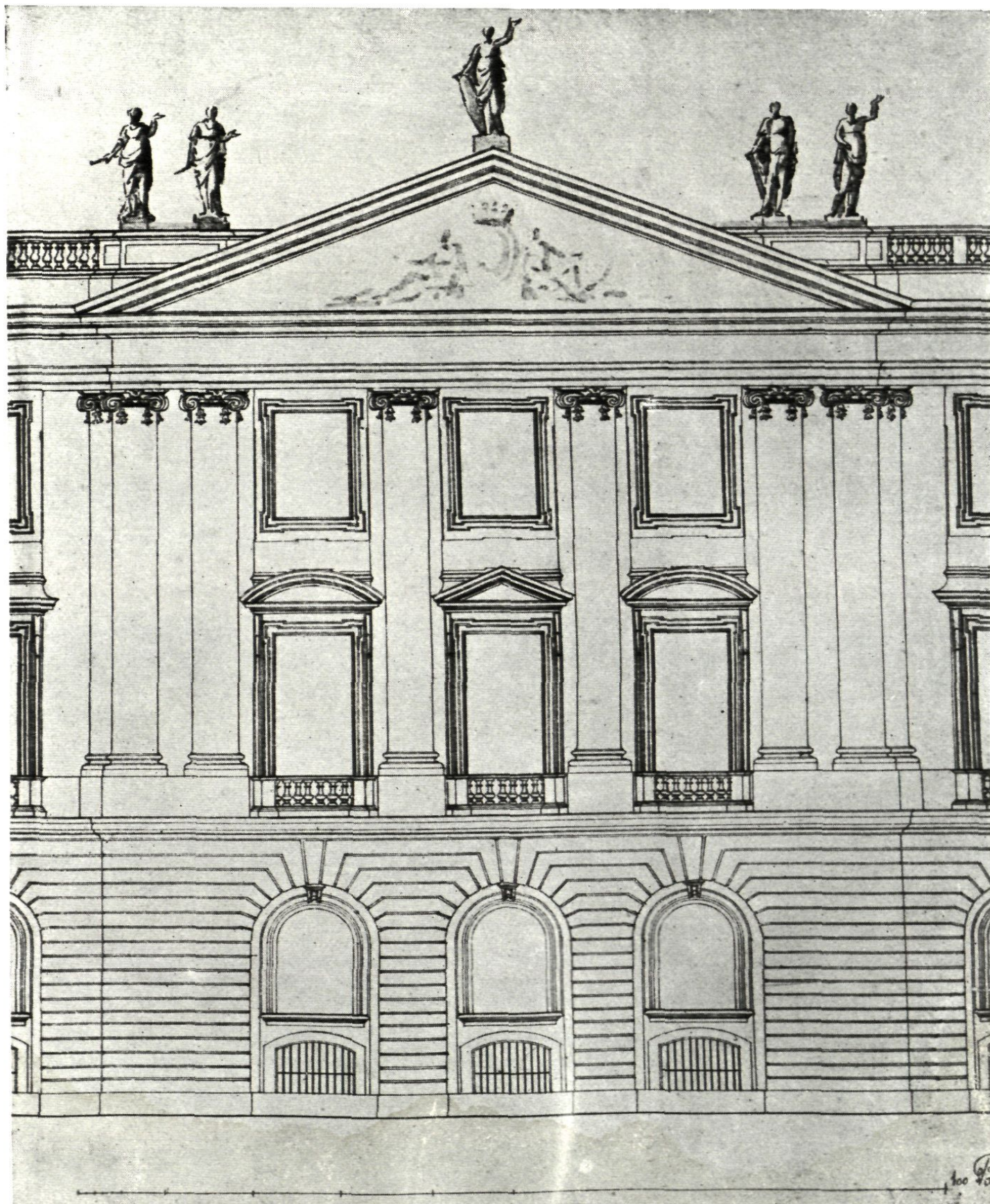


Fig. 18. — Planos de la Lonja, de Juan Soler. Detalle de la parte central de la fig. 17

ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO Y ESTILÍSTICO DEL MONUMENTO

La Casa Lonja de Barcelona tiene una disposición muy particular que la distingue de la mayoría de edificios similares; pero que halla una explicación natural en el carácter y necesidades de los barceloneses: el dominio del mar y del comercio crearon el gran salón, patio y capilla del edificio gótico; y el desarrollo de las actividades iría exigiendo la adición de nuevos cuerpos y pórticos que ampliaron, sin variar sensiblemente las proporciones, la planta de la primera Lonja, cuya anchura original era la del salón de contrataciones (fig. 12); sobre ese conjunto erigió después su obra el arquitecto noeclásico, porque es seguro que aprovechó además del salón, incluídos tres de sus paramentos, los cimientos íntegros de las construcciones antiguas, solución que resultaba práctica, rápida y económica, y muy a lo maestro de obras, que es el primer título con que se le conoce en los papeles de la Junta.

En la planta del edificio actual podemos seguir perfectamente la disposición de los anteriores: el salón incluyendo tres de sus paredes, revestidas por la obra nueva, son los mismos (27); el con-

Biblioteca de los Museos de Arte de Barcelona; se titula *El Juramento de un Artista o Juan y Pepita, Relato Histórico del Primer Tercio del Siglo XIX*; su valor literario es muy pequeño, pero el espíritu crítico del autor, su personalidad y la época en que la escribió le presta gran interés por la garantía de los datos que recoge. Copiamos un párrafo del capítulo *La Escuela de Atenas* (Carpeta 1.ª, fol. 22): *Había también en esta colección de pinturas de autores catalanes modernos algunas obras de don Pedro Pablo Montaña, otro hábil maestro y el segundo de los Directores generales que tuvo la escuela de nobles artes de Barcelona, jefe de otra cohorte de artistas en la cual figuraron don Franco. Vidal, D. José Casas, Dn. José Arrau y Estrada, Dn. Pablo Rigalt, Dn. Buenaventura Planella hermano mayor de varios artistas de este nombre, Dn. Franco Solanas, D. Benito Calls, Dn. Cayetano Pont, D. José Corominas y Dn. Pablo Montaña, hijo del espresado maestro: todos los cuales ó la mayor parte sirvieron de grande auxilio á su maestro y dieron pruebas de sus conocimientos en las obras al temple y al fresco que hizieron bajo la dirección de tan acreditado profesor en las salas del consulado de Comercio, en los salones de la Rl. Aduana y en varias otras casas de nobles y particulares á últimos del siglo pasado y los siete primeros años del actual.*

(27) Que se aprovecharon tres paredes del salón gótico consta de forma clara. Basta citar que el director de la Real Aduana, establecida provisionalmente en la Lonja, pidió la apertura de una ventana para ventilación de su oficina, situada en dicho salón; pasó el asunto a informe de Soler, que no se opuso a la petición, pero que no creyó oportuno practicarla en la parte en que proponía el director, *por causa de su estructura e irregularidad* (del aparejo) (Leg. 143, papel fechado el 10 sept. 1782). Su hijo expresó mucho tiempo después en un informe: *...construyendo nuevamente la pared lateral que hace parte a la fachada de la calle de*

junto de dependencias entre éste y el Paseo de Isabel II corresponden al viejo pórtico de la Aduana, del que se conserva el arranque de un arco, incluso las divisiones internas evocan los cuatro tramos de que constaba; su continuación por la parte que cierra el patio, el antiguo de los naranjos, corresponde exactamente al otro pórtico, al edificado en tiempos de Felipe II; la antigua capilla estaba en la parte que hoy es Colegio de Corredores de Comercio, es decir, la correspondiente a la Plaza de Antonio López. Hasta qué punto influyó la tradición lo demuestra la fuente de Neptuno, continuadora de la que antes hubo en el centro del mismo patio según consta documentalmente; el aprovechamiento de elementos antiguos parece también probado por el hallazgo de una ventana embebida en el espesor de un muro interior, que debió corresponder a la fachada de la Lonja vieja. Hasta en los pórticos de la Plaza de Palacio podría quedar un recuerdo de la existencia de los pabellones que allí se levantaron; y la gran escalera corresponde en cierto modo al emplazamiento de la antigua, que arrancaba del patio según costumbre catalana. En el alzado es más difícil seguir el paralelo aunque de la comparación de los planos se saquen consecuencias interesantes; la elevación del edificio neoclásico debe ser mayor para satisfacer la necesidad de espacio que le imponían las nuevas instituciones, culturales especialmente, que se establecieron en él.

La impresión general de la Lonja gótica debió ser "clásica", es decir: predominio de la longitud sobre la altura, prolongadas líneas horizontales y cubiertas poco acusadas, características del gótico catalán; en cambio, el "neoclasicismo" del edificio que contemplamos hoy no tiene inconveniente en asentarse sobre una planta gótica, única que explica la asimetría caprichosa y pintoresca de su disposición, poco frecuente en construcciones de un estilo que se tiene por clasicizante a ultranza.

Pero existe otra característica que hasta ahora no se ha hecho

los Encantes, revestido por su interior las demas paredes que circuyen la dha. pieza y restaurando la mitad del antiguo techo... (Leg. 42, papel fechado el 31 enero 1820). Las tres paredes se recubrieron por tanto, por razones estilísticas y acaso de refuerzo; la del lado de los Encantes (hoy calle del Consulado), formaba de por sí la fachada por aquella parte y contenía un pórtico; a lo que parece amenazaba ruina y hubo de sufrir reparaciones, hasta que su debilidad impidió el aprovechamiento en el nuevo edificio. El espesor de esas dobles paredes dió origen al dicho popular *tindre la cara mès groixuda que les parets de Lotja*.

notar: el barroquismo, o mejor, los elementos barrocos. Tenemos en primer lugar la escalera, obra magnífica que siempre ha llamado la atención; su retorcido juego de líneas, armoniosas, pero dinámicas y pintorescas, muy variables según los puntos de vista, el despiece complicadísimo, la magistral estereotomía de todas sus partes, los arcos elípticos que la apean en parte, la sensación de curvatura sobre el intradós de los arcos que le dan acceso desde el patio, son primores más propios de las movidas escaleras barrocas que de las frías y aparatosas del grecorromano setecentista (fig. 8). Otro barroquismo es la alternancia de frontones curvos y rectos en las ventanas del piso principal, así como los curvos y partidos de las puertas interiores que dan paso al gran salón y al Colegio de Corredores, absolutamente barrocas hasta en sus menores detalles. Y no menos las bóvedas elípticas de los pórticos de la Plaza de Palacio y las parabólicas que hay detrás de la fuente, así como la abundancia por doquier de los arcos elípticos. A esto podemos añadir diversos elementos ornamentales, como el caprichoso variar del despiece del paramento en cada una de las cuatro hornacinas del patio, diferentes todas entre sí, los marcos de puertas y ventanas, etc. Todo son manifestaciones de un sentido estético muy arraigado en España que aflora, acomodándose sin desentonar, en la estructura neoclásica.

Conviene recordar aquí el cariño con que España conservaba lo tradicional sin despremiar lo moderno: en una época en que Petit Radet presentaba, nada menos que en el Salón de París de 1800, un proyecto para la "destrucción en masa" de las catedrales góticas, substituyendo las basas de los pilares por otras de madera a las que después se prendería fuego, la Junta barcelonesa hacía los mayores esfuerzos para salvar de la ruina el salón gótico que había conservado en su edificio, y existían en la Península eruditos como Jovellanos y Capmany que valoraban la arquitectura del Medioevo.

Algunos autores han achacado defectos de proporción a la Lonja, como la pretendida exageración de la gran columnata de la fachada principal, o la pérdida de visibilidad producida por el pórtico saliente. Creemos que esto es inexacto, sobre todo teniendo en cuenta que un edificio monumental debe contemplarse a cierta distancia para que produzca su debido efecto, cosa muy posible en este caso por los amplios alrededores que lo circuyen

(fig. 13). Hemos creído mejor que cualquier análisis la publicación de una bella fotografía de esa parte del edificio (fig. 14).

La lección estética, histórica y, ¿por qué no? humana, que da la Lonja barcelonesa merece ser meditada: un monumento de planta y elementos góticos, con no pocos barroquismos, formado a través de tantas vicisitudes históricas, no deja por eso de ser "moderno" sin caer en un vulgar eclecticismo, fundiéndolo todo en un equilibrio clásico; la serenidad y ponderación de proporciones son sus mayores encantos, y es uno de los pocos ejemplos de adaptación del neoclásico a la tradición local, demostrando cómo este estilo, tradicionalmente seco y uniforme, puede adquirir vitalidad cuando no se detiene en rutinarias y superficiales fórmulas de escuela (28).

LOS PLANOS

Son numerosas las noticias documentales que tenemos de ellos, pero muy poco lo conservado. Pueden dividirse en tres grupos: del edificio gótico, de proyectos de reforma, y del edificio realizado. Los más antiguos son ya de primeros del siglo XVIII, levantados como precedentes de obras a emprender. De

(28) Se ha venido afirmando que el neoclásico es monótono, igual para una iglesia italiana que para un palacio ruso, y que carece de adaptación a los sentidos estéticos nacionales. Creemos demasiado absoluto este juicio; es cierto que el estilo produce monumentos semejantes en todas las latitudes, en contra incluso de sus condiciones climáticas, pero ¿no han sido uniformes todos los estilos en sus tiempos de purismo?, ¿entona acaso con la luz española la catedral de León? Lo que sucede es que el neoclásico pasó demasiado de prisa, él abre la rápida sucesión de estilos de duración progresivamente decreciente que caracteriza el arte contemporáneo, que al contar su existencia por años, no por siglos, como antes, no ha tenido tiempo de adaptarse como el románico o el barroco, por ejemplo. Pero el análisis cuidadoso hace inconfundible la obra de un Leo von Klenze y la de un Percier, y se dan casos de cálida compenetración como el Arco de la Estrella o la Lonja de Barcelona, que muestran el partido que se puede sacar del neoclásico cuando lo han manejado hombres de ingenio vivo que apartándose de fríos programas oficiales nos afirman su capacidad para más altos destinos estéticos. Disentimos de la opinión de D. Ángel Ruiz y Pablo, que escribió: *esto nos hace sospechar que se cometió entonces uno de los feroces desaguizados con que la decadencia artística de la época arrasó tantas joyas del arte ojival*; y también que: *imaginamos todavía si la Lonja fué víctima del furor del neoclasicismo, tan boyante entonces y del mal gusto de los tiempos (Historia... pág. 83)*. La Lonja estaba a punto de arruinarse, y de ella se salvó en la nueva todo lo humanamente posible; de su mal estado dan idea las costosas reparaciones del gran salón. Nos proponemos demostrar en su día la corriente de simpatía que despertaba, por raro que parezca, el estilo gótico en aquella época.

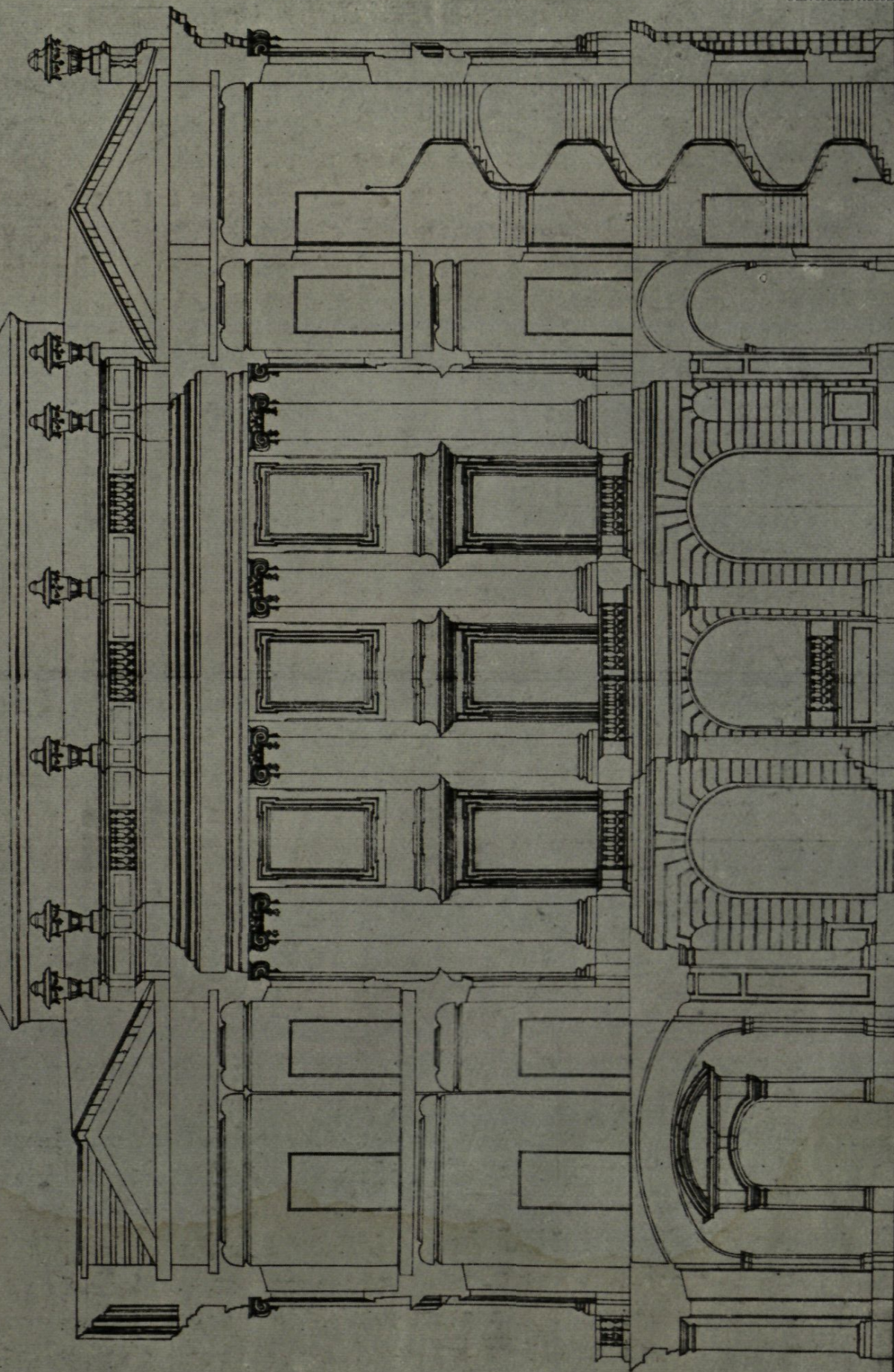


Fig. 19. — Planos de la Lonja, de Juan Soler. Sección del edificio por el patio. La puerta lateral izquierda da acceso al gran salón, las tres centrales a la escalera principal; no fué construida la balastrada que aparece en una de ellas

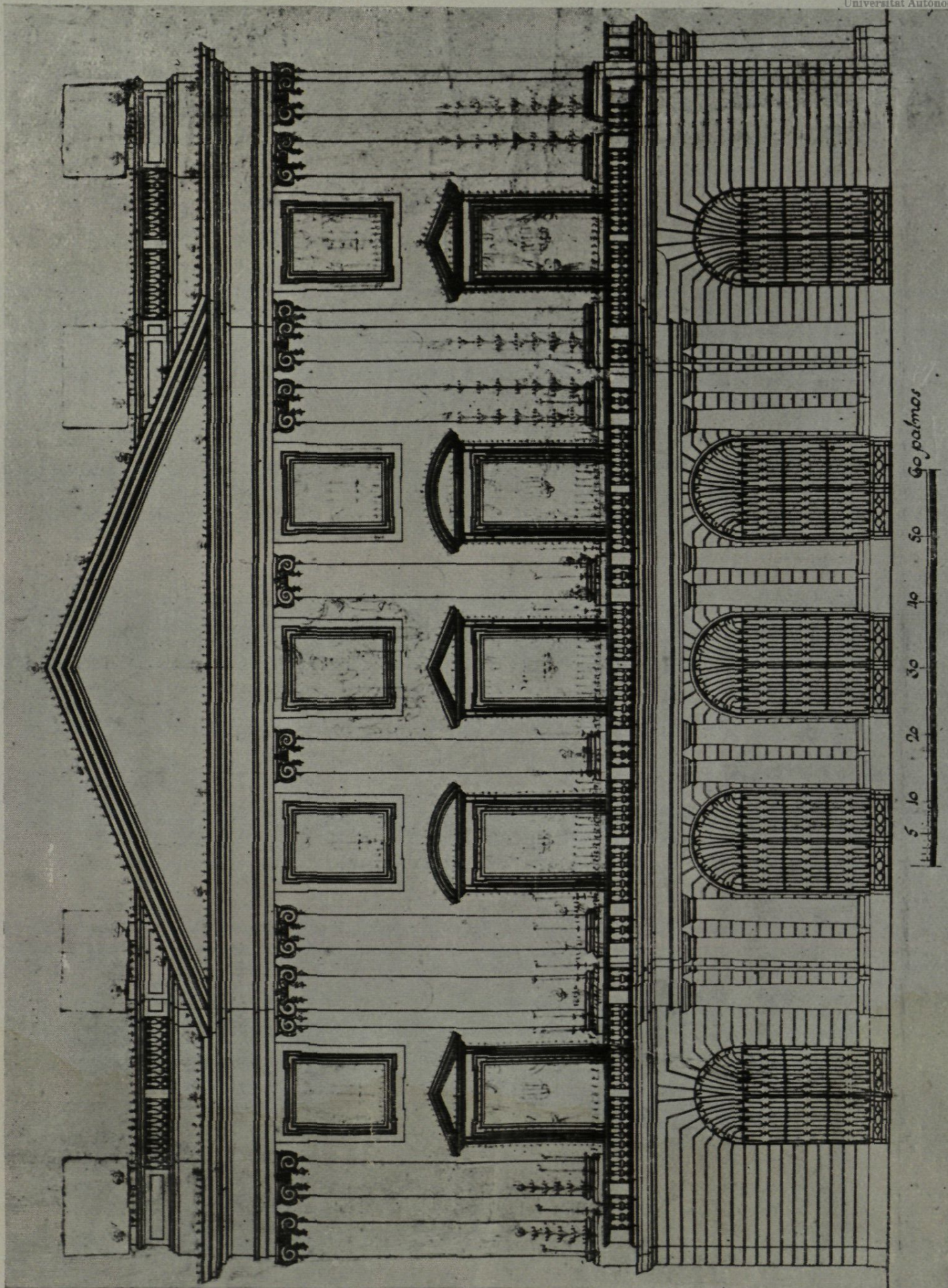


Fig. 20.— Planos de la Lonja, de Juan Soler. La fachada de la Plaza de Palacio. Pueden apreciarse los débiles trazos de lápiz con que se indicaron las iluminaciones probablemente de época isabelina; también se aprecian, en la terraza, los cuatro papeles añadidos para tapar los jarrones

este grupo sólo conocemos los existentes en el Archivo de Simancas publicados ya por Sanpere y Miquel, y que nosotros reproducimos también aquí (figs. 1 a 4) (29); están levantados por técnicos militares para convertir la Lonja en cuartel, proyecto que como hemos visto no se realizó; para mayor claridad documental hemos suprimido parte de las líneas trazadas con ese objeto. Esta circunstancia nos da clara idea del edificio gótico. De los ejecutados a fines del siglo no se conserva ninguno cuyo paradero conozcamos, aunque fueron varios (30). Particularmente interesantes serían los que hizo Branlí, así como los del italiano Ángel Marqués. Todos ellos estaban en el archivo de la Lonja, y al dispersarse éste debieron ir a parar, al menos en parte, a la Escuela Superior de Arquitectura (sabemos que allí existieron algunos hace años, pero hoy se ignora su paradero). Posiblemente habría varios en los paquetes conteniendo planos y dibujos que pasaron con las series documentales a la Excma. Diputación de Barcelona, pero que también desaparecieron en circunstancias desconocidas (31). Desconocíamos por tanto hasta ahora los planos originales del edificio, pero durante la preparación de este trabajo supimos que una colección particular barcelonesa poseía unos viejos planos de la Lonja adquiridos eventualmente en el comercio de libros de ocasión de Barcelona (32). Hemos estudiado con el mayor cuidado esos dibujos y creemos poder

(29) Estos planos, hechos a principios del siglo XVIII y conservados en el Archivo de Simancas (*Guerra*, Leg. 3, 307; números 2, 3 y 4), fueron publicados por Sanpere y Miquel en *Fin de la Nación Catalana* (Barcelona 1905, págs. 640-41), a base de unos calcos que sacó de los originales. Reproducimos el único de éstos que encontramos en el Archivo Histórico de Barcelona (fig. 1); los otros tres están dibujados a la vista de dicha publicación (figs. 2 a 4); los originales de esas figuras quedan en el Museo de Arte Moderno de Barcelona.

(30) Sólo una muestra de los varios planos que se hicieron en los primeros tiempos (Leg. 17, n.º 30, papel de D. Felipe de Castaños): *Se hizo un plano, pero para aspirar al acierto con maior especulacion y mas dictámenes si me le envia V. S. le haré examinar por dos Arquitectos Rs. de mayor concepto, y conduciria en tal caso acompañar un diseño ó planta de cómo estan actualmente las cuatro fachadas con escala ajustada á pies o varas castellanas.* (Fechado en Madrid a 28-V-1771). Sabemos que con motivo de la estancia de los Reyes en Barcelona en 1802 se enviaron a Madrid unos planos de la Lonja que acaso se conservan en aquella capital.

(31) Véase lo que dice sobre esto A. Palau Claveras en *El Archivo del Consulado de Mar y el de la Real Junta de Comercio. Sus Restos* (Barcelona, 1943, página 11).

(32) Queremos testimoniar a su poseedor, que ha deseado permanecer en el anónimo, nuestro agradecimiento por la gentileza y desinterés con que puso los planos a nuestra disposición y autorizó su publicación.

afirmar que son los planos originales de Juan Soler, no un dibujo escolar hecho por alguno de los discípulos de la Escuela de Arquitectura que estableció la Junta a principios de la pasada centuria; nos apoyamos en muchas razones: la clase y filigrana del papel, posiblemente holandés o francés del siglo XVIII, la caligrafía de las pocas palabras que aparecen, en catalán, las anotaciones en lápiz, incluso en el estado de conservación, que los califica claramente de planos de trabajo, lo que parece confirmado por las diferentes proporciones entre las figuras de las estatuas, mayores las de arriba para compensar el efecto de perspectiva que produce su alejamiento.

Consisten estos planos en cinco hojas. En una aparece la planta baja, con acotaciones, correcciones y líneas auxiliares y algunas palabras en lápiz (fig. 15). Otra es un magnífico corte longitudinal, con los jarrones de tipo versallesco que parece fueron los ejecutados (fig. 16). La tercera representa el alzado de la fachada Sur, es decir, la que daba a la muralla del mar, hoy Paseo de Isabel II; aquí es donde aparecen las siluetas de las estatuas a que nos hemos referido; los jarrones dibujados son de tipo diferente (figs. 17 y 18). Otra contiene la sección por el patio; abunda en palabras escritas en lápiz, cuya caligrafía es claramente del siglo XVIII (fig. 19). La última hoja es curiosísima; consiste en el alzado de la fachada de la Plaza de Palacio, con la particularidad de tener el pórtico dibujado sobre una tira de papel superpuesto y pegado por sus extremos, de manera que al levantarse deja al descubierto la sección de dichos pórticos; pero lo más curioso son las adiciones en lápiz que se hicieron muy posteriormente: las ventanas aparecen decoradas con ricas cortinas que dejan ver arañas y candelabros en el interior; la ventana central del piso superior aparece ocupada por un cuadro con un personaje femenino; se han suprimido los jarrones pegándoles encima unos trozos de papel, dibujándose también en la fachada una decoración luminosa; la escala aparece con tinta y caligrafía posteriores a la antigua, que aun puede apreciarse en el original debajo, en lápiz (fig. 20). Todo conduce a la conclusión de que una de las hojas de los planos de trabajo de la Lonja, archivadas entonces en la Secretaría de la Junta de Comercio, fué utilizada en 1833 para proyectar las iluminaciones u ornamentos que se hicieron en

honor de Isabel II, hipótesis que creemos fácilmente sostenible dado el estilo romántico de los elementos añadidos y ciertos detalles, como caligrafía de la escala corregida; pero sobre todo la comparación con una acuarela de Onofre Alsamora expuesta en el Museo Histórico de Barcelona, donde la semejanza es absoluta, menos en la circunstancia de aparecer el retrato en el vano del balcón principal, estando ocupada la ventana por una estrella luminosa de ocho puntas, modificación que pudo muy bien adoptarse a última hora.

Hasta el presente sólo contábamos con los planos hechos por los artistas que acompañaron a Laborde (figs. 21 y 22).

ICONOGRAFÍA

La Casa Lonja de Barcelona ha sido reproducida numerosas veces. De la gótica no poseemos ningún conjunto importante, aunque es errónea la afirmación de Ruiz y Pablo de que no haya representaciones de la Lonja antes de 1770; la más antigua versión es un pequeño fragmento que aparece en un dibujo del arquitecto real Felipe Bellota, que grabó Berterham, artífice de Bruselas, donde se hizo la tirada de esta lámina, para ilustrar el *Diario de los Viajes del Rey*, del Marqués de Ribas (Madrid, 1704); se la puede contemplar en la sala de Visitas Reales del Museo Histórico, y representa el embarque de Felipe V en Barcelona para Italia en 1700, escena enmarcada por una esquina del Palacio Real y otra de la Lonja. Son numerosas las reproducciones hechas por diversos procedimientos a través de los dos últimos siglos, representando vistas generales de la ciudad desde la entrada del puerto; un buen número puede contemplarse en el citado Museo. En ellas aparece por regla general muy falseada, pudiendo identificarse más por la situación que por los detalles. Creemos, con Ruiz y Pablo, en la posibilidad de que el edificio que aparece a la izquierda de un grabado de P. P. Moles para las *Memorias* de Capmany (tomo I, parte 2.^a, pág. 1, Barcelona, 1779), represente o esté inspirado en uno de los pórticos de la vieja Lonja. Nos queda también la breve descripción literaria que hizo Hieronymus de Munster, viajero alemán de fines del siglo xv, cuyo manuscrito publicó

Ludwig Pfandl en la *Revue Hispanique* (núm. 113, pág. 8, 1920); refiriéndose a la Lonja dice así:

De Domo Mercatorum

Est ad littus maris magnifica et superba domus testudinata, ut ecclesiam et pallacium magnum crederes. Et coniuncta est domi preclarissimus ortus, in quo X ordines aranciorum et limonum et in medio fons vivus et in lateribus sedilia ex quadro lapide. In hac domo omni die bis conveniunt mercatores tractantes sua negotia. Appellaturque eorum nomine "La Loya", id est domus convencionis hominum. Suntque in ea banci et cambia pro servando ere hominum magno ingenio ordinata.

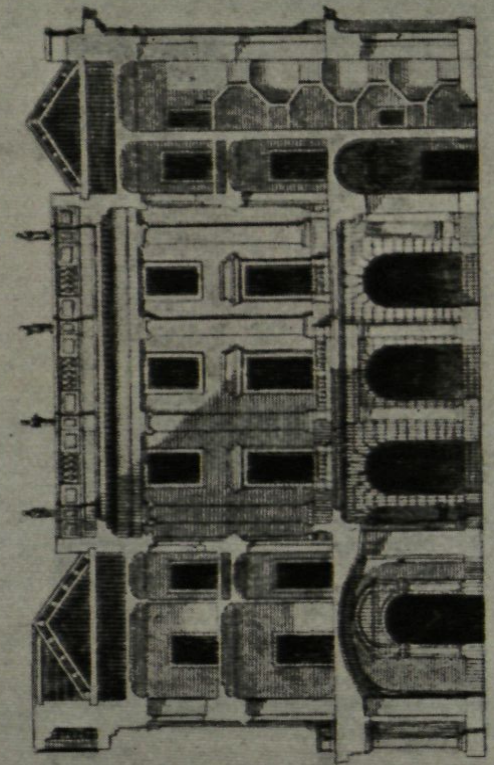
Entre las representaciones neoclásicas curiosas citaremos en primer lugar la lámina, que reproducimos, dibujada por Pedro Pablo Montaña y grabada por Moles, que representa las iluminaciones y decorados hechos en la parte frontera al Palacio con motivo de la proclamación de Carlos V y María Luisa en 1789 (fig. 23). A no ser por el pie nadie adivinaría que se trata de la Lonja, pero téngase en cuenta que esta parte del edificio era la más atrasada y que en aquella fecha no se habían levantado aún los pórticos; hay que considerar por tanto esta decoración como una verdadera escenografía que disimulaba en parte la apariencia antiestética de las obras en curso (33). En el Archivo Histórico de Bar-

(33) Ya aludimos a esta lámina en nuestro trabajo varias veces citado (pág. 425); pero lo curioso de la pieza merece una ampliación. El L. A. 12, fol. 10 (5-II-1789) explica su contenido al decir que *Visto el recurso de varios Comerciantes Matriculados de esta Ciudad de fha. de quatro del corte., enque por los motivos que expresan solicitan se disponga una Galeria delante de la Casa Lonja en frente de Palacio encima de las Colunas de la obra nueva, colocándose un Coro de Música en la dha. Galeria, para que este Cuerpo contribuya tambien al mejor obsequio de nro. Monarca, proporcionando al mismo tiempo á sus Individuos de uno y otro sexo, comodidad para la vista de la Proclamación...* (Se acuerda ejecutarlo así).

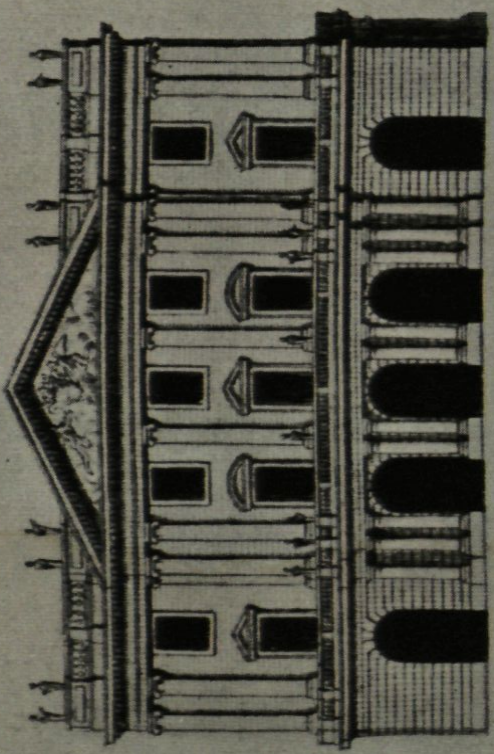
El mismo L. A. (fol. 46), 30-IV-1789 registra la presentación de la lámina que representa aquellas ornamentaciones que duraron tres días (12, 13 y 14 de febrero), acordándose su reparto de la siguiente manera:

Para el Rey (edición especial que se envía por medio de Lerena) ...	2
Lerena	52
Conde de Floridablanca	25
Secretario de Estado	12
Despachos Guerra, Marina e Indias (a cada Secret.)	12
RI. Junta General de Comercio	50
Intendente Presidente	20
Vocales Junta (a cada uno)	12
Secretario, Contador y Tesorero (a cada uno)	6

2



1



3

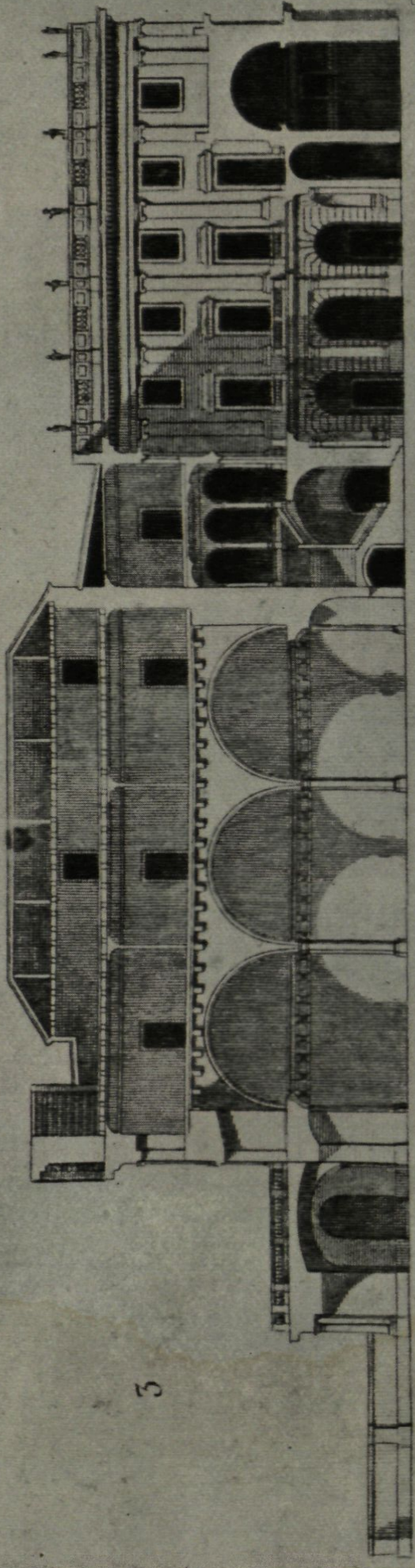


Fig. 21.—1. Alzado de la fachada de la Plaza de Palacio.—2. Sección por el patio, frente a la entrada de la escalera principal.
3. Corte longitudinal. (Según Auguste Laborde, *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne*, tomo I, parte 1.^a, lám. VI)

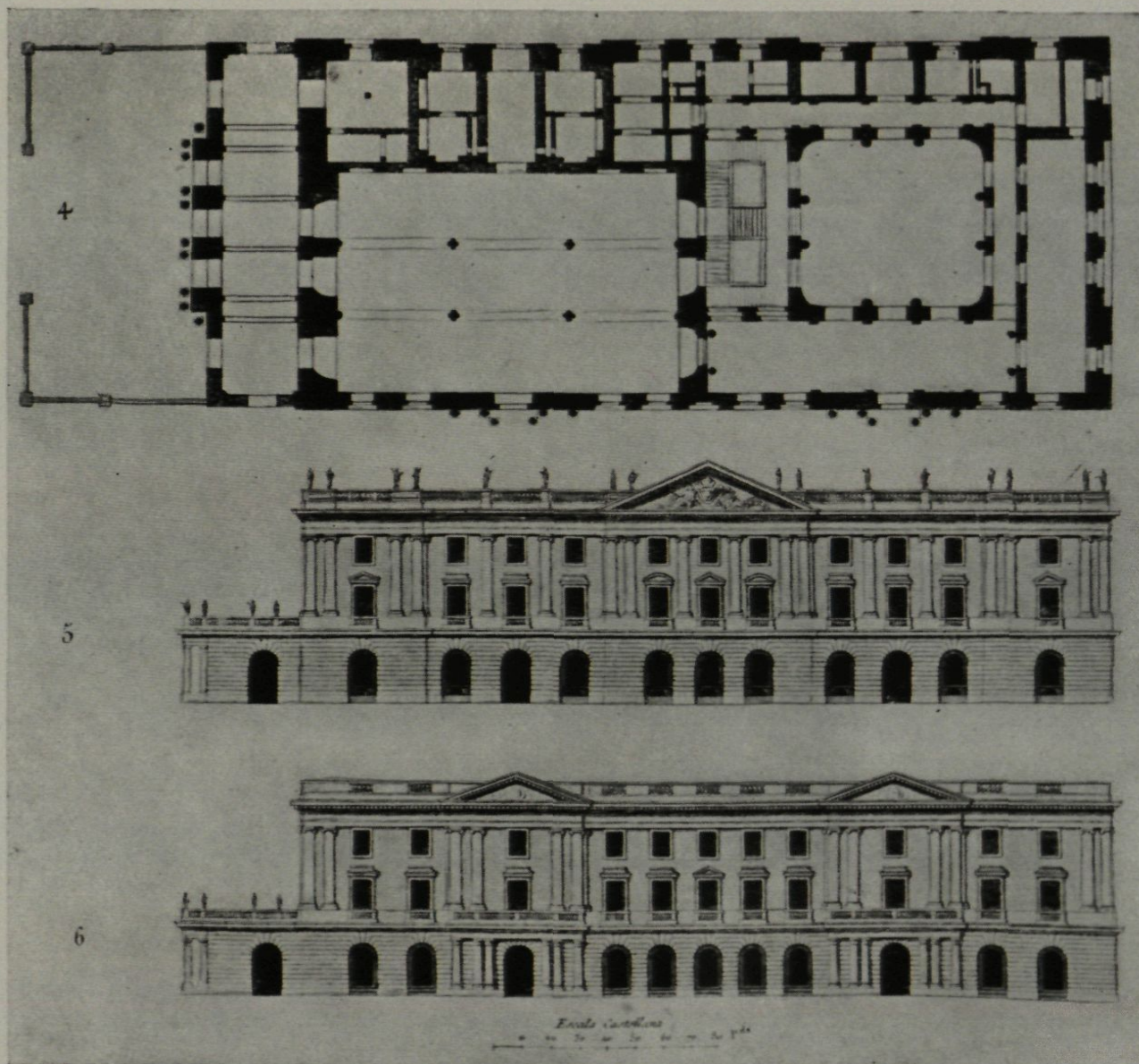


Fig. 22. — 4. Plano de la planta principal. — 5. Fachada del lado de la Muralla del Mar, hoy Paseo de Isabel II (obsérvese la inversión respecto a la realidad). — 6. Fachada de los Encantes, hoy Calle del Consulado (según A. Laborde, *lugar cit.*)

celona hemos encontrado un cliché de un viejo grabado de últimos del siglo XVIII que es el único de que tenemos noticias que represente el edificio en construcción, aunque ya casi terminado (fig. 24); esta lámina es curiosa también por la idea que da de la urbanización contemporánea del lugar así como por los personajes que aparecen en ella y sus actividades (34). Cronológicamente siguen los grabados de la obra de Laborde; en el primero aparece dentro de una exacta panorámica barcelonesa; el segundo da idea de la recién acabada fachada principal, con las esculturas del pórtico y los jarrones, así como del marco urbanístico de la Plaza de Palacio; también publicó planta y alzados (35). Después se hizo la bella lámina dibujada por Antonio Rodríguez que recogemos aquí (fig. 25) (36).

Asesor	12
Escribano	6
A cada comerciante matriculado	2
Capitán General	12
A la Ciudad	12
Gobernador	12
Tribunal de la Inquisición	12
Real Audiencia	24
Obispo	6
Cabildo	24

Los restantes ejemplares quedaron para la venta al público. La plancha se archivó en Secretaría.

A D. José Nabás, agente de la Junta en Madrid, se le enviaron 50 (L. A. 12, fol. 73) para atender a nuevas solicitudes; a su muerte se encontraron en una caja de su pertenencia 104 ejemplares (L. A. 12, fol. 131; 10-XII-1792).

(34) Aparece en primer término del grabado la vieja Puerta del Mar donde cobraba la Junta el derecho de imperiaje; cerca de ella arranca la Muralla del Mar, paseo marítimo más que defensa de la ciudad en aquellos tiempos, en cuyo solar existe hoy el Paseo de Colón. El edificio que se ve tras la Lonja es el derruido convento de San Sebastián, parte de la actual Plaza de Antonio López; algo más allá se aprecia el antiguo convento transformado hoy en Capitanía General. La Lonja aparece aún sin la decoración escultórica ni los balcones; falta la obra de carpintería en los vanos, y las rejas. Un plano de este sector, de principios del siglo XVIII, puede verse en la obra de Sanpere y Miquel, ya citada, pág. 639; procede también del Archivo de Simancas. Otro de Sanpere y Miquel, *Rodalía de Corbera*, tomo de texto.

(35) Auguste Laborde: *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne*, París 1806 (tomo I, parte 1.ª, láms. IV a VI y págs. 6 y 7). Los dibujos son de Mouli-
nier. Es interesante la comparación de estos planos con los originales; de ella sale perjudicada la calidad y exactitud de los franceses; un análisis cuidadoso descubre diferencias de detalle bastante importantes entre unos y otros (figs. 21 y 22).

(36) Pertenece a una de tantas representaciones hechas después de la invasión napoleónica con escenas de la guerra de la Independencia. Las series ejecutadas con este motivo fueron numerosas, y en Barcelona pueden citarse varias. El caso de Goya es sólo la culminación de esa moda. Un ejemplar de la lámina que nos ocupa puede verse expuesta en el Museo Histórico.

Entre las reproducciones más interesantes se cuentan las de Onofre Alsamora, conservadas en el Museo tantas veces citado entre los dibujos hechos para conmemorar la jura de Isabel II como princesa de Asturias en 1833; uno representa la Lonja a todo color (n.º 6779), y otro de noche e iluminada, que es a la que hemos aludido más arriba (n.º 6 de la sala, 7.254 de inventario). Son estas acuarelas hermosas evocaciones de la Barcelona romántica, con sus personajes pintorescos, militares presuntuosos y galanes gomosos alternando con toda una picaresca de golfetes y lacayos. A la misma época pertenece el dibujo de Rigal publicado por Luis Bordas, y algo posterior el que insertaba otro número de este Boletín (37).

La relación sería interminable. Citaremos para acabar, por curiosa, la reproducción que existe en un plato sevillano, que copia una litografía francesa. Dentro del marco ciudadano de los primeros adelantos modernos, aparece en una litografía francesa vista desde la primitiva estación del ferrocarril de Mataró, convertida hoy en estación de Francia (M. Hist.) (38).

Fotográficamente está muy documentada en los archivos barceloneses, siendo notable la colección del Histórico de la Ciudad. Sólo recordaremos aquí a título de curiosidad que la Lonja de Barcelona fué objeto de la primera fotografía hecha en la ciudad, acaso en España; obtuvo la prueba Alabern, discípulo de Daguerre, que introdujo el sistema en Barcelona con el aparato adquirido por la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes; la operación se verificó el 10 de noviembre de 1838 en presencia de numeroso público (39).

(37) Luis Bordas publicó un dibujo firmado por Rigal, que grabó Masferrer, en su *Memoria acerca de la Erección...* (Barcelona, 1837, entre págs. 30 y 31). La reproducción es floja y desproporcionada, pero curiosa por no aparecer ya en ella los jarrones y estatuas, lo que parece confirmar que se quitaron cuatro años antes; pero aun conserva los relieves de los tímpanos y la inscripción.

Otra visión de la Lonja en tiempos románticos la da el grabado que acompaña un trabajo del señor Bohigas Tarragó publicado en este mismo BOLETÍN (vol. III-4, año 1945; M-261).

(38) Queda reseñada con esto una ínfima parte de la iconografía de la Lonja. Existen otras muchas representaciones curiosas, como el plato de fabricación sevillana que la reproduce, junto con el antiguo Paseo de la Aduana (hoy Marqués de Argentera), según modelo tomado de otra litografía francesa (ambos en el M. Hist.). En la imposibilidad de recoger aquí los infinitos planos, grabados, acuarelas, etc. en que aparece, nos remitimos a la bibliografía (en particular: Sanpere y Miquel, *Rodalía de Corbera*, tomo de texto), y muy especialmente a las colecciones del M. Hist. de Barcelona.

(39) Era domingo. A pesar del tiempo borrascoso empezaron las operaciones

DOCUMENTACIÓN

Para la redacción de este trabajo hemos utilizado la existente en los numerosos restos del Archivo de la Real Junta de Comercio, conservados en la Sección de Series Documentales de la Biblioteca Central de la Excm. Diputación de Barcelona. La que nos interesa se encuentra en la serie B; pero como las unidades se catalogan indistintamente por la sigla B o BA, careciendo a veces de ellas, hemos adoptado el sistema de indicar su clase y a continuación el número de inventario. Las unidades están formadas por los Libros de Acuerdos (que citamos por L. A.), Copiadores de Ordenes y Oficios, Copiadores de Cartas, etcétera, y por los Legajos, que contienen borradores y documentación original de las diversas actividades de la Junta. Hemos tomado como base la marcha de los Libros de Acuerdos, verdadera historia de la vida del Principado de Cataluña, ampliando después los temas con el contenido de los Legajos correspondientes. Téngase en cuenta que éstos, a causa de las vicisitudes por que pasaron, llevan una numeración que nada tiene que ver con la ordenación del contenido; queremos hacer notar que en el número 67, clasificado como perteneciente al ramo de obras, no hemos encontrado nada que haga referencia a ellas (contiene papeles de Nobles Artes de fecha avanzada). Complemento de todo son los tres Libros de Cuentas. La inmensa cantidad de documentos, bastantes miles, nos han obligado a seleccionar y reducir las citas a lo indispensable, procurando rellenar lagunas con referencias a fondos más generales. No obstante hemos tenido presente en la redacción la mayor parte del conjunto de esos papeles. Además de las series de la Junta existen otros fondos relacionados con ellas, como los del Archivo de

preliminares a las 11'30, y tres cuartos de hora después se colocó la placa sensible, cuya exposición fué de veinte minutos. Esto tuvo lugar en la azotea de una casa de la Plaza de Palacio, mientras los Sres. Mer, Monlau y Roure daban a los invitados de ambos sexos una especie de conferencia sobre el funcionamiento del aparato. Revelada la placa apareció en ella la Lonja y las casas Xifré ante la estupefacción de un público maravillado, entre el cual fué rifada al precio de seis reales billete. Con tan pintoresco ritual, consorcio de experimento científico y atracción de feria, se obtuvo la primera fotografía de la Lonja y de Barcelona (Véase: J. Coroleu, *Memorias de un Menestral de Barcelona*, Barcelona, 1916, pág. 178 y s. s., edición de 1916).

Protocolos de Barcelona, los conservados en el Ateneo Barcelonés, en el Archivo General de la Corona de Aragón y los que fuera de Cataluña reflejan las relaciones de ésta con la Corte (Simancas, etc.).

En la imposibilidad material de publicar ni siquiera una mínima parte, recogemos en estas páginas una selección abreviada de algunos documentos curiosos relativos a la construcción de la Lonja neoclásica.

BIBLIOGRAFÍA

Reales Cédulas de Erección y Ordenanzas de los Tres Cuerpos del Comercio del Principado de Cataluña..., Barcelona, 1763. — Antonio de Capmany, *Memorias Históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la Antigua Ciudad de Barcelona*, Madrid, 1779-1792. — Antonio Ponz, *Viage de España*, tomo XIV, Madrid, 1788. Nicolás de la Cruz y Bahamonde, *Viage de España, Francia e Italia* (tomo I), Madrid, 1806. — Auguste Laborde, *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne*, tomo I, parte 1.^a, París, 1806. — Luis Bordas, *Memoria acerca de la Erección y Progresos de la Junta de Comercio de Cataluña y de su Casa Lonja...*, Barcelona, 1837. — Jaime Boy, *Diccionario Teórico, Práctico, Histórico y Geográfico de Comercio*, Barcelona, 1839. — Andrés Avelino Pí y Arimón, *Barcelona Antigua y Moderna*, Barcelona, 1854. — Antonio de Bofarull, *Guía Cicerone de Barcelona*, Barcelona, 1847 y 1855. — Cayetano Cornet y Mas, *Guía de Barcelona*, Barcelona, 1876. — A. Aulés Pijoan, Monografía sobre el gran salón de la Lonja en el *Album Pintoresch Monumental de Catalunya*, Barcelona, 1878. — José Coroleu, *Memorias de un Menestral de Barcelona (1792-1864)*, Barcelona, ediciones en 1888, 1900 y 1916. — José Coroleu, *Los Dietarios de la Generalidad de Cataluña (1412-1598)*, Barcelona, 1889. — Salvador Sanpere y Miquel, *Rodalía de Corbera*, Barcelona, 1890. — Antonio Tusquets y Maignon, *Casa Lonja del Mar de Barcelona, Antecedentes de la Erección y Conservación del Edificio*, Barcelona, 1902. — Eudaldo Canibell, *Noticias Históricas del Colegio de Corredores Reales del Antiguo Comercio Catalán y de la Erección y del Edificio Casa Lonja del Mar de Barcelona*, Barcelona, 1904. — Salvador Sanpere y

Miquel, *Fin de la Nación Catalana*, Barcelona, 1905. — Cervera, *Historia de Barcelona* (manuscrito en París, Bibliothèque Nationale, citado por Sanpere). — F. Anglada, *Barcelona vella*, 1906. — Luis Riera Soler, *La Casa Llotja de Mar*, Barcelona, 1909 (edición castellana en el mismo año). — Carreras y Candi y Bartolomé Gunyalons, *Rúbriques de Bruniquer*, Barcelona, 1912-1916. — Ernest Moliné y Brasés, *Llibre del Consulat de Mar*, Barcelona, 1914. — Angel Ruiz y Pablo, *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona*, Barcelona, 1919. — Ludwig Pfandl, *Itenerarium Hispaniarum Hieronymi Monetarii* (1494-1495), en la *Revue Hispanique*, t. XLVIII, n.º 113; New-York y París, febrero 1920. — Vicente Lampérez y Romea, *Arquitectura Civil Española de los siglos I al XVIII*, t. II, Madrid, 1922. — Manuel Vega y March, *Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes "Memoria"*, Barcelona, 1925. — Andrés Calzada, *Historia de la Arquitectura Española*, Barcelona, 1933. — G. Forteza, *L'Architecture Gotique Civile en Catalogne*, París, 1935. — Agustín Pallau Claveras, *El Archivo del Consulado de Mar y el de la Real Junta de Comercio. Sus restos*, Barcelona, 1943. — José M.^a Madurell, *Pedro Nunyes y Enrique Ferrnandes, Pintores de retablos* (separata de los "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona"), Barcelona, 1944. — L. Pericot, A. del Castillo, J. Ainaud y J. Vicens, *Barcelona a Través de los Tiempos*, Barcelona, 1944. — José Gudiol Ricart, *Barcelona (Guías Artísticas de España)*, Barcelona, 1946. — C. Cid, *Historia de Algunos Proyectos Monumentales Barceloneses de Época Neoclásica*, en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. IV (3-4), 1946. — C. Cid, *La Casa Lonja de Barcelona*, en prensa para el *Boletín de Divulgación Histórica*, núms. 170 y 177 (dos partes, radiadas por E. A. J. 1, de Barcelona, el 16 y 23-VIII-1947); dos trabajos más en programas próximos. — Víctor Balaguer, *Las calles de Barcelona*, Barcelona (sin fecha). — Francesch Carreras y Candi, *Ciutat de Barcelona en la Geografia General de Catalunya*, Barcelona (sin fecha). — Juan Amades, *Auca dels Edificis Notables de Barcelona*, Tárrega (sin fecha).

Hemos prescindido de la mayor parte de obras generales y guías. En todas las citadas se encuentran noticias de Juan Soler; como ampliación pueden consultarse:

E. Llaguno y Amírola, *Noticia de los arquitectos de España*, 1829. — J. Caveda, *Memoria para la Historia de la Real Academia de San Fernando*, 1867. — Pi Ferrer y Pi Margall, *Cataluña (Recuerdos y Bellezas de España)*, 1884. — O. Schubert, *Geschichte des Barock in Spanien*, 1908. — P. Klopfeh, *Von Palladio bis Shinkel*, 1911. — G. Desdevises du Dezert, *Barcelona*, París, 1913.

DOCUMENTOS

PRIMEROS PROYECTOS

Barcelona, 31 septiembre 1771.

Haviendo el Sor. Presidente presentado los Planes de n.º 1, y n.º 3 de las obras que deben hacerse en la Casa Lonja para la decente colocación y residencia de los Cuerpos de Comercio de esta Capital con la circunstancia de quedar aprobados por S. M.

Ha acordado que se pasen á los Sres. Marques de Palmerola Dn. Franco. Duray, Dn. Franco. de Clota, y Dn. Migl. Alegre y Roig Comisionados en este asunto, para que dispongan se saquen copias de ellos que podrán retenerse debolbiendo los originales á la Secretaria donde han de quedar archivados; y den las providencias necesarias á fin de que se empiesen desde luego las expdas. obras y se prosigan con toda la actividad posible de manera que no se retarde la verificacion de los efectos para que S. M. se ha servido destinar la citada Casa.

(L. A. 3, fol. 312).

Barcelona, 1 junio 1772.

Haviendose reparado algunos defectos en los Planos aprobados para las obras que deben hacerse en la Casa Lonja al tiempo en que se iba á dar principio a su execucion en perjuicio de poder ser enteramente del servicio para que las necesitan estos Cuerpos de Comercio, y del qe. han de sacar sus respectivas oficinas; y tratandose en la Junta de la necesidad de enmendarlos con la mira de estos obgetos; quiso el Sor. Yntendente tomarse por si este encargo respeto de tener á mano diferentes Practicos así naturales como estrangeros de quienes podia esperar el acierto, haviendo estos concluido el Plano de dhas. obras con enmienda de lo que debia corregirse, y servidose su seña. manifestarlo á la Junta, visto y examinado.

Ha acordado, que por comprender este Plano todo lo que contenian los antecedentes, corregidos los defectos, y extendido el terreno para mas ensanchar los departamentos..., y al mismo tiempo una decente decoración del edificio, y respeto de constar... que el coste... bajo este nuevo Plano no excederá al que tendrian siguiendo los antecedentes;

la aprueba... para que las obras de la Casa Lonja sigan este nuevo Plano, y que con los vocales que comisionó la Junta para ellas se dé principio a su execucion quanto antes sea posible...

(L. A. 4, fol. 75).

Barcelona, 1 junio 1772.

Vista la Nota que ha prtado. Dn. Bartholome Tami Arquitecto de ciento y trece Jornales que desde el dia 9 de Febo. hasta 31 de Mayo del corte. año ha empleado en levantar Planos de las obras hacederas en la Casa Lonja que á razon de quinze reas. de vn. el uno a que queda ajustado importan mil seiscientos noventa y sinco reas. dhos. Y atendido á que seria corriente que dho. Arquitecto quede empleado como sobrestante en ellos ó en otra forma que mejor pareciere.

Ha acordado, que la Junta de obras disponga se pague al expdo. Bartholome Tami la refda. Cantidad al fin que lo solicita; y que desde primero del corte. le corra este mismo jornal hasta nueva providencia.

(L. A. 4, fol. 77).

PEDRO BRANLI EMPIEZA LAS OBRAS

Barcelona, 2 agosto 1772.

Hallandose detenido en esta Ciudad por disposición del Sor. Yntendente, Pedro Branly Arquitecto empleado en Dunquerque para la formación de los Planos, y Perfiles de la Casa Lonja, y en consideración á que de su mucha practica puede la Junta sacar algunos efectos utiles en la citada obra, y Proyectos de Regadio, y Canales, y solicitando alguna remuneracion por el tiempo que ha trabajado hasta aora.

Ha acordado que se le dén sesenta pesos de 128 qtos., y que á este efecto se despache la Libranza correspondiente.

(L. A. 4, fol. 140).

Barcelona, 29 abril 1773.

Haviendo el Sor. Yntendente manifestado que crehia justo se remunerase á Pedro Branlí Arquitecto por el trabajo de hacer y variar quanto ha sido necesario los Planos de las obras qe. se estan haciendo en la Casa Lonja y que la Junta determinase la cantidad que le pareciere concederle.

Ha acordado que concede al fin referido á dho. Arquitecto la Remuneracion de Doscientos pesos, y qe. por aora se le libre la mitad reservando la otra paga para mas adelante, contra Dn. Miguel Alegre y Roig thesorero de Obras.

(L. A. 4, fol. 281).

Barcelona, 6 mayo 1773.

Haviendo el Sor. Yntendente en virtud de Rl. orden intervenido en la disposicion de los Planos, y fachadas de la Casa Lonja arreglados

por Pedro Branlí, y dispuesto que aprovados y rubricados por Su Sa. se presenten á la Junta con el Decreto de 22 de Abril proxo. pasdo., siguiente = Examinados varios Planos, y fachadas por Yngenieros Arquitectos e inteligentes en esta Capital, y otras de dentro y fuera del Reyno, siempre con la mira de aprovechar Pisos y murallas existentes, y de darlas no obstante orden de Arquitectura uniforme en sus frentes, han parecido mas conformes los ocho numerados y rubricados por mi que ha arreglado Pedro Branlí, y se remiten á la Rl. Junta para que los reconosca, addicione y aprueve al hallarlos tambien conformes á fin de que se sigan sin variacion menos en aquellos casos indispensables que persuade ú obliga el curso de una obra vasta y no de Arranque en algunas partes, y así bien el ahorro que permitieren sin defecto substancial algunos almohadillados interiores, y exteriores, Pilastras, Cornisas de Canteria verdadera valustres de Coronamientos, antepechos, targetas, atributos, Estatuas y otros Ornatos señalados = Ha visto la Junta los expdos. Planos y fachadas, y conociendo por ellos el buen gusto que tiene Su Señ. en la elección de la mejor Arquitectura, y disposicion de lo interior de la Casa Lonja para los fines de su destino.

Ha acordado que dá á su Sa. las devidas gracias... y que desde luego se execute la obra con arreglo al antecedente Decreto de su. Sa. previniendo al Arquitecto Pedro Branlí saque copia de los expresados Planos y fachadas para su uso, y entregue los originales a la Secretaria de la Junta en donde deben quedar archivados.

(L. A. 4, fol. 284).

Barcelona, 12 agosto 1773.

Visto el Estado de diferentes clases de obras practicadas en la Casa Lonja por los Asentistas de ellas Juan Solér y Faneca, y Estevan Bosch y Pardines intervenido por el Director Pedro Branlí de importe 15895 Reales 21 mrs. Vn., que han presentado á la Junta solicitando su pago.

Ha acordado, que pase al Contador para qe. no ofreciendosele reparo, y echa la baja que previene el Decreto del Sor. Yntendente puesto á continuacion de la instancia de los expdos. Asentistas que se pasó al Contador en 22 de Abril de este año haga la correspte. Libranza á favor de los mismos contra el Thesorero de obras Dn. Migl. Alegre y Roig.

(L. A. 4, fol. 333).

INTERVIENE JUAN SOLER

Barcelona, 24 enero 1774.

No contento el Sor. Yntendente de haverse servido aplicar, desde que se pensó en hacer las obras de la Casa Lonja, el zelo, y actividad con que atiende á los asuntos que tienen respeto al Publico, y al buen

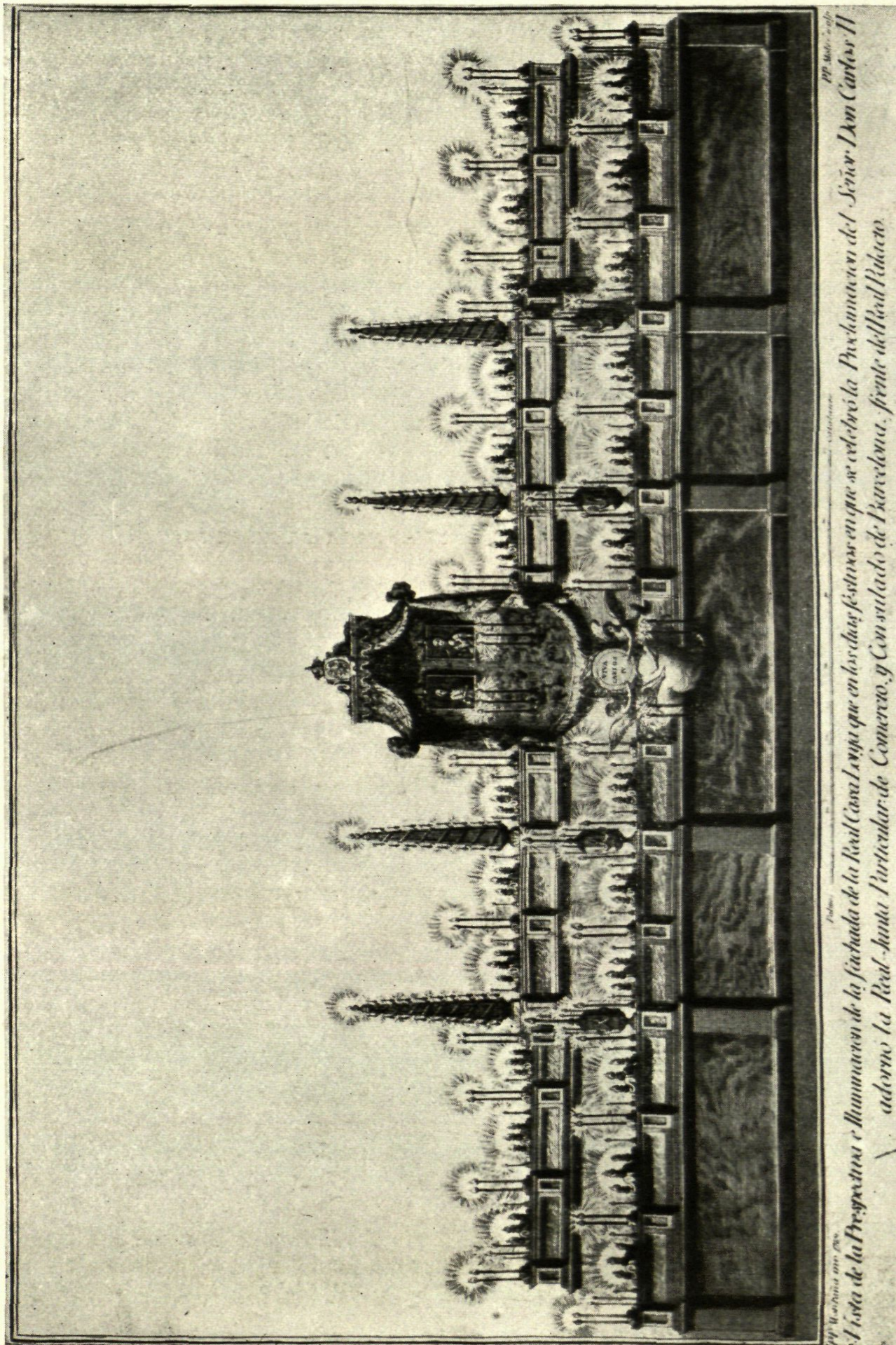


Fig. 23. — Lámina dibujada por Pedro Pablo Montaña y grabada por Pedro Pascual Moles, con motivo de la proclamación de Carlos IV y María Luisa. Representa las decoraciones hechas en la fachada principal de la Casa Lonja durante los primeros tiempos de su construcción

lustre del Comercio para que se formasen los Planos proporcionados á los fines á que Su Magd. se dignó destinar la citada Casa, haviendose por último aprobado los que se creyeron mas apropiados; ha tenido Su Sa. á bien mandarlos ver y examinar nuevamente por otros Arquitectos de conocida avilidad y practica, de cuya diligencia se ha seguido que haviendose echo algunas variaciones substanciales á los que estaban aprobados, se han tirado otros nuevos que presentando en las quatro fachadas y Atrio un hermoso y plausible obgeto á la vista formado rigurosamente sobre las reglas de Arquitectura, conservando el apreciable monumento de la antigua con que está construido el Salon en que se Junta el Comercio, y proporcionando mayor comodidad, y decencia á los Departamentos de la Junta, Consulado, y Comp. de Yndias, y respectivas oficinas que han de ocupar la citada Casa, llevan de mas una considerable economia en el gasto y por consiguiente son mas conformes á las Rs. intenciones de Su Magd. que deben ser de la primera atencion de la Junta: Y vistos por la misma los expdos. Planos, á fin de que conste que se reconoce deudora al Sor. Yntendente de la gloria y utilidad que resulte al Comercio de la efectuacion de la referida obra.

Ha acordado se pase oficio á Su Sa. dandole las gracias... acompañando los mendos. nuevos Planos para que se sirva aprobarlos formalmente..., en cuya consecuencia se pasará á mandar á los Asentistas la executen con arreglo á estos nuevos planos...

(L. A. 5, fol. 12).

Barcelona, 27 enero 1774.

Queriendo el Arquitecto Pedro Branlí manifestar su aplicacion y deseos de contribuir por su parte al mayor acierto en los Planos de las obras de la Casa Lonja ha formado y prtado. los suyos; havien-dolos visto, y examinado la Junta, reconociendo que por mas que el referido Arquitecto ha dado las mayores pruebas de su zelo, y avilidad en su formacion no ha podido sacarlos con la perfeccion y economia que llevan los ultimos presentados por Juan Solér y Faneca, por haverle faltado el punto centrico de las Ynstrucciones del Sor. Yntendente asi en lo primoroso de la obra como en lo de la comodidad de Departamentos, conservacion de la antigua Arquitectura y ahorro de gastos.

Ha acordado, que prefiere los citados Planos de Solér de que trata el oficio que la Junta dirigió á Su Sa. en 24 del corte; pero que atendiendo al merito y demás circunstancias del refdo. Pedro Branlí, se le continúe el empleo de Ynterventor de la obra, bajo las mismas condiciones, y con el mismo sueldo que le esté señalado; Y que se pase oficio á Su Sa...

(L. A. 5, fol. 15).

Barcelona, 10 octubre 1774.

Visto el Meml. de Dn. Angel Marques vez. de la villa de Lugano en Ytalia, en que mediante una proporcionada remuneracion ofrece, si fuere del agrado de la Junta encargarse de la Dirección de la obra de la Casa Lonja aplicando la siencia que ha adquirido en el arte de Arquitectura para el mayor lucinto. de dha. Obra; y ahorro de superfluidades qe. tal vez la hacen mas costosa.

Ha acuerdo. que el Supte. deberá antes de presentarse á la Junta, acudir con la explicación de su solicitud, y ventajas que ofrece al Sor. Yntendente de cuyo Acuerdo, con arreglo á las Rs. Ordenes se esta construyendo la obra de la Casa Lonja.

(L. A. 5, fol. 154).

Muy Iltre. Sor.

Juan Soler; Estevan Bosch; Arquitectos; y Bonaventura Gatx; y Deodato Casanovas, Arquitectos Carpinteros; con la mas atenta Veneracion exponen a V. S. Que de orden del Sor. Dn. Franco. de Clota; en los meses de Mayo y Junio de 1764 estuvieron empleados en la Casa de la Lonja del Mar, para hazer un Plano Theorico, como antiguamente estava; como assi mismo otros Planos Lineados, para demostrar la nueva Fabrica que se podria executar para la comoda abitacion, y uso de los Rmos que componen la Real Junta de Comercio..., se ha necesitado para hazer dhos. Planos Lineados... treinta y tres dias cada uno (*de los suplicantes que a continuación piden su paga*).

(Instancia en el Leg. 17, n.º 1).

En el año de 1770 se dio principio al nuevo Edificio de la Rl. casa Lonja baxo la direccion de un frances, el qual siguió por alguna temporada, y dispuso varios Cimientos en la parte qe. en el dia se halla construido el Seguan, y en una porcion del frente de los encantos, en la parte del angulo qe. mira al callejon de Sn. Sebastian: De resultas de la desconfianza que tuvo la Rl. Junta de aquel facultativo, fue llamado mi Padre Dn. Juan Soler y Faneca por el Sor. Yntendente Dn. Juan Felipe de Castaños, para que examinase la dha. Obra principiada, y haviendola hallado desarreglada, hizo de orden de dha. Rl. Junta varios proyectos, de los quales se remitió uno a S. M. que se digno aprobarlo en Setiembre de 1772.

Con este motivo se trabó un fuerte empeño facultativo entre el citado francés y mi padre, de manera que haviendose presentado quantos planos se arreglaron en aquella epoca a diff. facultativos, y entre ellos al Sor. Dn. Miguel de Farames Profesor de Matematicas de la Rl. Escuela militar de esta Plaza, fueron aprobados los presentados por mi padre; el qual desempeñó con el mayor vigor desde 1 de Noviembre de 1772 hasta ultimos de agosto de 1774 con dos delineantes nombrados Simon Ferrer y Juan Fabregas que mantuvo á sus expensas en dho. tiempo, de cuyo empeño resultó haver quedado mi padre

solo en la dirección de la obra desde el citado agosto de 1774, y teniendo qe. derruir enteramte, la obra executada, dió principio a la nueva según su proyecto.

Siguiendo dha. obra con la mayor actividad se presento en 8 de octubre de dho. año de 1774 un profesor Italiano nombrado Angel Marques el qual ofrecio mejorar la disposicion y construccion principiada; cuya nueva pretencion se formó con tanto tesón, que despues de muchos y largos debates, terminó con un desafío facultativo, de cuyas resultas desapareció dho. italiano... (*sigue la interesante historia de Juan Soler*).

(Mémorial de Tomás Soler en el Leg. 17, n.º 8).

DESARROLLO DEL NUEVO PROYECTO

Barcelona, 23 junio 1777.

Vista la Representacion de Juan Soler y Faneca Arquitecto Director de las obras de la Casa Lonja su fha. 21 de Abril proxo. pasdo. en que expone que hace muchos años que tiene el honor de trabajar en asuntos del edificio de la Casa Lonja, hizo varios informes despues de haverse S. M. dignado conceder dha Casa al Comercio para el logro de que se la entregase; Trabajó asi mismo tres proyectos con sus Planos, y perfiles asi del edificio antiguo, como del que se intentaba hacer igualmente. que el que se está construyendo en el dia con Rl. aprobación, y de la Junta, cuydando desde el año 1773 de la direccion de la Obra, haciendo para su execucion los Moldes para la labor de Silleria, y pagando el salario de ocho reales á los delineantes empleados á dho. fin. con todo lo demas que se ha ofrecido; por todos los expdos. trabajos, pagos echos á los Delineadores, y dirección de la Obra, sólo se le ha librado hasta aora doscientas libras, á cuenta de los gastos, y se ha satisfecho un corto tiempo, él salario de los Delineadores, respeto que á 4 de Octe. de 1775, volvió por despon. de la Junta á encargarse de satisfacerlos, y en vista de todo lo refdo. presenta la Cuenta que ha formado arreglando su haver en cada uno de los puntos que hacen su alcance con toda moderacion, y con presencia de lo que se les señala por la Dirección de las Obras del Rey que frequentetmte. se ponen á su cargo y que dha. cuenta haciendo como verá la Junta á 5125 (*libras*) y que respeto de que no se halla con facultades de poder sostener mas tiempo el retardo del cobro de dho alcance; espera de la justificacion de la Junta dispondrá su satisfacción; y ohido que es cierto... y... ser Justo se le satisfaga..., conferenciado varias veces con el Supte. sobre la cantidad á que deveria reducirse el todo... y despues de mucha resistencia... lo han reducido a condescender á que se dará por contento satisfaciendole por todo su haver hasta el dia primero de Julio proxmo. dos mil y quinientas libras en dos pagas... la una... de contado, y las mil (*libras*) restantes luego de concluida la grande escalera hasta el primer piso...

(L. A. 6, fol. 315).

Barcelona, 8 enero 1784.

Haviendo los Sres Comicionados de Obras manifestado, que sin embargo de haver procurado se llevase á debido efecto la Resolucion de la Junta tomada en Acuerdo de onze de Diciembre proxo. anterior para que la primera del corte. año se celebrase en las nuevas Piezas construhidas en la parte de los Encantes, no ha podido verificarse a causa de no haver havido tiempo de componerlas con la comodidad y desensia que se requiere, pero que no lo dejarán de la mano hasta concluirlo.

Ha acordado, que dhos Sres. Comicionados continuen las disposiciones que tienen encargadas á fin de que las Juntas puedan celebrarse en las Piezas nuevamente concluhidas con la brevedad posible.

(L. A. 10, fol. 1).

Barcelona, 17 diciembre 1787.

Haviendose echo presente una Representación del Arquitecto Dn. Juan Soler y Faneca de fha. de treze del corte. en que hace presente á la Junta varios motivos por los quales estima no solo conveniente pero aun precisa la variación del Primer Proyecto de la obra de la Rl. Casa Lonja por lo relativo á la parte en donde se halla cituada la actual Capilla, y debe colocarse la nueva, evidenciando en su Representacion, que es tambien economia dha. variacion, atendido á qe. el salitre de que abunda la pared, y techo, y que es irremediable, á menos de hacerse de nuevo, á casi inutilizado el Altar nuevo que se hizo de estuco, y inutilizara, y malbaratará quanto en ella se hiciere: Y mediante la nueva disposición que ha propuesto, cuyo Plano ha presentado, se evitarán todos aquellos inconvenientes y se conseguirá mayor perfección y solidez en la Capilla y en lo restante de la obra, y la ventaja de nuevas Piezas, que son precisas, y que no podrian tenerse en otra forma. Y haviendo oido sobre ello la Junta verbalmente á los Sres. Comicionados, y al Sor. Vocal fiscal, y examinado por sí misma el Plano, y la solidez de las razones alegadas por el mendo. Arquitecto, asi en el mendo. Papel como las demas que añadió á viva voz ante la Junta.

Ha acordo., que aprueba entre los tres Planos, o Proyectos qe. ha presentado el refdo. Soler, él qe. proporciona mayor numero de Piezas, y que la obra corra con uniformidad con el resto de las otras tres partes, ó lienzos de pared de ella, por averse reconocido ser la mas util y la mas economica: Y qe. á este fin se pasen los avisos correspondientes al refdo. Arquitecto, y tambien á los Sres. Comicionados para qe. dispongan su execusion en los terminos acordados dirigiendo á dhos. Sres los citados Planos y Representacion del Arquitecto.

(L. A. 11, fol. 376).



Fig. 24. — La Casa Lonja sin terminar, y sus alrededores a fines del siglo XVIII, según un viejo grabado



Fig. 25. — La Plaza de Palacio y la Lonja durante los primeros sucesos de la invasión francesa, según un dibujo de Antonio Rodríguez grabado por Luis Fabré

TOMÁS SOLER CONTINÚA LA OBRA DE SU PADRE

Barcelona, 20 enero 1794.

Visto el Recurso de oy que ha presentado Tomas Soler y Ferrer exponiendo hallarse por enfermedad aguda viaticado su Padre Juan Soler y Faneca Arquitecto de la Junta, y que en la suposicion de su muerte se sirva la Junta nombrarle por su sucesor en todos los encargos conferidos á su Padre, ó en la parte de ellos que se estime podrá él desempeñar bajo la gratificacion que se considere justa atendida su aptitud, é instruccion que ha adquirido en estos mismos obgetos trabajando con su Padre.

Ha acuerdo., que pase á los Sres. Comicionados de Obras el Exmo. Sor. Conde Sta. Coloma de Cifuentes, Marques de Gironella, Dn. Juan Antunez, y Dn. Jayme Dorda para que informen lo que estimen conveniente.

(L. A. 13, fol. 277).

Barcelona, 30 enero 1794.

Leido el Memorial de veinte y nueve del corte. que ha presentado Juan Fabregas Arquitecto de esta Ciudad solicitando el nombramiento de Sucesor del dfto. Juan Soler y Faneca en la direccion de la obra de la Casa Lonja..., alegando... no solo su aptitud cabal pa. el desempeño, sino tambien los servicios qe. ha contraido... bajo la direccion del propio Soler... y... substituyendo sus ausencias...; se ha discutido... su pretencion haviendose manifestado por algunos de los Sres. Vocales ser efectivamente cierta la substitucion qe. expresa, circunstancia que unida á su desempeño le constituyen Acrehedor á que por aora le atienda la Junta; al paso que los conocimientos... que posee en Arquitectura... Tomas Soler y Ferrer, con especialidad en asunto de la Casa Lonja por la instruccion en quanto á ella qe. habia recibido de su Padre, como la tan recomendable memoria de este, le hacen tambien acrehedor á que en esa actualidad, muy joven todavia le distinga la Junta, agregandole á Fabregas bajo la misma calidad de por aora, habiendo estimado ella que ni en lo interino quanto menos en la de propietario debia conferir el nombramiento formal para no comprometer su eleccion, atendido lo muy importante del empleo, y lo que podran influir circunstancias y pericia del que lo obtenga, no solamente en el coste, adorno, solidez y perfeccion de la Casa Lonja; sino aun en los progresos de la Arquitectura en esta Provincia...

(L. A. 13, fol. 282).

Barcelona, 22 octubre 1795.

Leido el Papel del Arquitecto Tomas Soler y Faneca con la Contrata que acompaña de la misma fecha firmada por el Cantero Pedro Torres en la que promete aprontar semanalmente treinta piedras

para las bovedas de los porticos de la Casa Lonja que miran á Palacio empezando en veinte y dos de Noviembre proximo, y que teniendo entendido ó en el Supuesto de entrar setecientas piedras quedarán prontas en las veinte y tres semanas salvo los casos fortuitos.

Ha aprobado la Junta la contrata...

(L. A. 13, fol. 465).

Barcelona, 1 agosto 1796.

...No menos ha tomado en concideracion el informe de diez y nueve de Mayo del Arquitecto Soler y Ferrer, y del Cerragero Cayetano Faralt relativos á varandilla qe. se necesita para la cornisa qe. corre por el Salon principal ó para Bolsa de la Casa Lonja, y al nivel, del primer piso de ella, como á las rejas ó berjas de los Porticos que miran a Palacio, teniendo presente el estilo gotico del edificio, como las demas partes de la obra, presentando dos diseños tanto pa. la barandilla como para las rejas...

(L. A. 13, fol. 542).

OBRAS DE RESTAURACIÓN DEL SALÓN GÓTICO

Estracto de la Relacion presentada á la Junta nacional de Comercio por el Arquitecto de la Casa Lonja Dn. Tomas Soler y Ferrer relativa al restauro de las cuatro Colunas del gran Salon, bajo la direccion del mismo Arquitecto.

La conservacion del gran Salon bajo de la Casa Lonja ha sido un objeto qe. principalmente se tuvo en vista cuando la construccion del nuevo edificio de la Casa.

En 1802 se manifestaron varios resentimientos por las Cañas de las columnas centrales qe. sostienen las dos filas de arcos qe. está distribuida la pieza. Siguió progresando sucesivamente el mal estado de las Colunas.

En 1805 se examinó por facultativos cual reconocimiento instó el Arquitecto de la Casa qe. habia ido observando el progreso de los rentimtos. de las columnas, opinaron qe. se encaminaba la obra á su ruina y consideraron indispensable apuntarlas inmediatamente los 3 Arcos de la parte del Sur y fajar las dos columnas centrales de aquella linea para dar asi lugar á las providencias conducentes para su restauro del que segun concepto de los facultativos no podia prescindirse.

Se colocó el apuntalado ó Armazon (se detalla en la relacion este ingenioso maderamen ó apuntalado).

Sobrevino la invasion por los franceses. Despues de ella opinaron los facultativos indispensable la reparacion habiendose deteriorado gravemente las columnas. Arregladas las piedras se hicieron precauciones en una columna, reforzando su apuntalado, y dejando despejados sus dos frentes para la correspondiente maniobra.

Principiose la operacion, o desmenuzamiento. Se hizo la Cortadura y quedaron separadas las dos partes de la obra ó columna.

Sostenida la obra sin el menor riesgo con el apuntalado se deshizo la Coluna cortada con el debido cuidado pa. qe. no se desplomase enteramente como lo indicaba, y no se dislocasen sus piedras. Resultaron los defectos mas graves de lo qe. esteriormente se manifestaba pasando ya de los límites qe. el arte prescribe para su existencia.

Sin embargo tenian los cimientos la debida solidez. Situose sobre ellos la nueva obra, y precaucionando el asiento de esta con un nuevo revestimiento se colocó la base de la columna con exactitud perpendicularmente á los cuatro bocelos prales. de los Arcos cortados para verificar a su tiempo con la perfeccion debida la union.

Colocaronsse sucesivamente las piedras sobre dicha base uniendose entre si por medio del material elembinado y puro, ó con calidad de leche.

Siguió de este modo la reposicion hasta la ulta. piedra é incumba doble. Juntose la cortadura con la nueva obra por cinco piedras entradas succesivamte. en forma de cuños. Quedó solidada la union no ocurriendo reparo en quitar inmediatamente, las precauciones extraordinarias qe. sirvieron para repetir por el mismo sistema la operacion en la otra coluna de la dha. fila ó sea de la misma parte del Sur qe. se realizó con igual acierto.

Completado con seguridad el restauro de las dos columnas de la parte del Sur por todo el año de 1816 se quitó el cimbriado.

Como las otras dos columnas centrales del salon ó sea las dos de la parte del norte manifestaban los mismos defectos ocurridos en los dos primeras con señales de dirigirse rapidamte. á su ruina y conceptuado los facultativos qe. las examinaron qe. debia procederse á su reposicion sin esperar el ultimo extremo de las dos anteriores para evitar un caso fortuito. y trasladado el dho. apuntalado y repuestas por el mismo metodo las dos nuevas columnas quedaron restauradas las cuatro ó sea el Salon por todo 1819, sin haberse experimentado resentimto. algo. en lo restante del edificio.

(Aquí termina el extracto; el original añade que después de arreglados los primeros pilares...)

...se consolidaron los varios crugidos que habian cundido en los sementos intermedios de los citados Arcos, motivados por los mencionados defectos de dichas Columnas...

(El original va firmado por Tomás Soler y Ferrer el 31 enero 1820). (Legajo 42, "Salón").

Barcelona, 31 octubre 1805.

Leída la exposicion de hoy puesta por el Arquitecto dn. Tomás Solér y Ferrér, en órden á dos columnas del gran Salon de la Casa Lonja, que dice asi. = Mui Iltre Sor. = Hago presente á V. S. como una de las cuatro columnas aisladas, que sostienen el Salon... se halla gravemente rajada en diferentes de los bocalles ó molduras de que se compone, cuyas grietas se internan y corresponden entre si por sus partes opuestas; los mencionados defectos, segun siempre he oido,

proviencn principalmente de un grande escalabro que tenia sobre el capitél y arranque del arco que en él apoya, causado con un golpe de bala o bomba en el tiempo de los sitios en que se halló esta ciudad en el siglo pasado, lo que reparé en el año de mil setecientos noventa y seis á corta diferencia, quitándole las piedras rompidas y poniendo en su lugar otras de nuevas, en cuyo tiempo se rejuntaron las varias rajass que se observaron en dichas molduras. = Desde el citado año... se han manifestado otras veces dichos cruxidos, y se han rejuntado en el mejor modo que se ha conciderado, con lo que conceptuo haberse aumentado algun tanto los defectos en la citada coluna, y en este tiempo se ha observado tambien varias rajass en la otra coluna lateral de la misma nave en que se apoya el relatado arco. = Las expresadas columnas y arcos se hallan construidas con distintas piedras de menor magnitud en cada una de sus filas, cuyo metodo de construccion no tiene la solidez y trabazon que corresponde y como se practica en este tiempo como dos medias piedras que formasen el espesor entero de la coluna en cada fila y algunas de estas con una sola piedra, y conceptuo seguirá el mismo método endeble en los referidos arcos; y con motivo de cargar sobre estos las gruesas paredes que dividen las piezas de la Academia de Dibujo, y continuan hasta la cubierta, la cual apoya sobre las mismas, considero que este formidable peso contribuye al aumento de las citadas rajass en las dichas columnas. = No hay duda que siendo dichos arcos... semicirculares, apoyan perpendicularmente sobre las expresadas columnas, y por lo mismo parece no puede temerse gráve ruina de un instante á otro sin demora, pero diferentes lances imprevistos, como entre otros un temblor de tierra, puede motivar desplomarse algunos de los dichos trozos de bocelos ó molduras rajadas, y aumentar los defectos..., lo que no puede prever sin precaverlo el Facultativo, antes bien es muy prudente temer el mayor daño que pueda experimentarse, por lo que conceptuo ser conveniente la reedificacion de las mencionadas dos columnas y arranques de los arcos, que en ellas apoyan, y atendida la gravedad de los dichos reparos, ya por los muchos y gruesos puntales fuertemente trabados para sostener los dichos arcos y el grave peso de las paredes y cubierta, que sobre ellos carga, como para la demolición de dichas Columnas, y en su lugar la construccion de las nuevas, calculo la total reedificacion del importe de diez y seis mil libras = Que es quanto se me ofrece exponer en cumplimiento de mi obligacion. = Dios gue. á V. S. Ms. As. Barcelona treinta y uno de octubre de mil ochocientos y cinco. = Tomás Soler y Ferrer.

Ha acordado que por la Comision de obras se providencie un visorio por Arquitectos, y una informacion ante Escribano acerca de la necesidad ó no de reparos, y de los que sean en el caso de haberla.
(L. A. 22, fol. 203).

DECORACIÓN

Barcelona, 3 mayo 1802.

Con el tan plausible motivo de la venida á esta de S.S. M.M. en Septiembre próximo hizo presente el Sor. Presidente quan propio sería de su amor y respeto hacia las Rs. Personas, que se hiciesen en la Casa Lonja las posibles obras para qe. quedase mas corriente y mas decorada al arribo de S.S. M.M. y pronta siempre la Junta á acreditar sus sentimientos de gratitud y respeto para con S.S. M.M., hizo desde luego al intento algun encargo preparativo á los Sres. Comisionados de obras con la idea de determinar en esta lo conveniente, y habiendo dado noticia de palabra a los Sres Comisionados de las resultas de las diligencias que por disposición suya se habia practicado.

Ha acuerdo., que dispongan en la Casa Lonja en el de necesarias y de adorno las obras que su discrecion estimen con la actividad posible, con preferencia el pavimento en las piezas del primer alto, qe. no lo tienen, la varandilla, balaustres, y las Estatuas para la Escalera; Las quatro para el patio, y las varandillas, y balaustres pa. los balcones, todo de marmól, pasandose á la Comision con este objeto los avisos corresptes. y devolviendosela, como se ha hecho la exposicion de Dn. Pedro Pablo Montaña, Dn. Tomas Solér y Cayetano Faralt relativo al uso del marmol para estas obras.

(L. A. 19, fol. 147).

Barcelona, 18 junio 1787.

Visto el Recurso de Pedro Pablo Montaña teniente Director de la Escuela de Dibujo de diez y seis del corte, pidiendo que en atencion de haver concluido de pintar la alegoria en el techo de la Sala del Rl. tribunal del Consulado, se sirva la Junta mandar satisfacerle las quatrocientas libras á que fue ajustada esta obra, con lo demas que halle justo por lo que se ha añadido al primer Proyecto, y desvelo del Supte. en cumplir lo ofrecido...

(L. A. 11, fol. 277).

CARLOS CID

LA EXPOSICIÓN-HOMENAJE DE MIRALLES Y CABA

EL PINTOR FRANCISCO MIRALLES

La personalidad del pintor Francisco Miralles, con todo y ser para nosotros importantísima y digna de gran estima, juzgamos sinceramente es algo menor de lo que ha sido proclamado en encendidos ditirambos por parte de muchos para quienes el llegar a tener conocimiento de la existencia de este pintor ha representado una verdadera revelación.

Y en verdad, ello es más que comprensible, dada la relativa ignorancia en que por gran número de personas son tenidos los más próximos antecedentes de nuestra actual vida intelectual y artística y, en lo que a pintura se refiere, figuras de volumen algo mayor que regular y personalidades tan relevantes como lo es la de ese exquisito artista valenciano convertido en parisién y barcelonés de adopción que fué Francisco Miralles.

Ya en ocasión de la exposición que bajo el nombre de *Cent anys de retrat femení en la pintura catalana*, con la que tuvo algo que ver quien firma estas notas y que, organizada por el semanario *Mirador* se celebró, como ésta que comentamos, en las salas de las *Galerías Layetanas*, en 1930, fué extremada la sorpresa de muchos aficionados ante el *descubrimiento* de unos cuantos valores de nuestra pintura local durante el pasado siglo, y aun en los primeros años del presente, valores con los que no contaban y de los que ni idea habían tenido hasta entonces. Entre ellos figuraba Miralles — de quien eran exhibidos en aquel conjunto tres de sus más bellos retratos, de los cuales han figurado dos en el que comentamos —. La flojedad de memoria general hace comprensibles en gran manera la fuerte impresión de sorpresa y el deslumbramiento que el enfrentarse con la pintura de Miralles ha producido en tantísimos contempladores y se ha reflejado en tantos comentarios, máxime al comparar el agrisamiento, la poquedad y la falta de vuelo en que corrientemente

iba viviendo la pintura barcelonesa que le era contemporánea, según la opinión más comúnmente extendida — no por sumaria demasiado desatinada, aunque sí, como todas las opiniones comunes, en extremo simple — y que, sin más examen, cuenta ya como firme adquisición. De la confrontación entre el embadurnamiento y la opacidad de la pintura que por aquí se admiraba por aquellos tiempos y la luminosidad, el optimismo, la gracia y la elegancia características de Francisco Miralles, no tiene nada de extraño haya salido esa impresión de maravilla que comentamos.

Esas cualidades tan relevantes en la personalidad de nuestro pintor, es evidente que son para nosotros tenidas en cuenta dejando de lado la explícita agradabilidad de los determinados ambientes en que se movía tan idóneamente y los temas en que casi constantemente se recreaba su inspiración, tan diferentes, ciertamente, de los habituales en nuestros artistas de fin de siglo, aparte de unas muy contadas excepciones, por otro lado, excelentes. También creemos será comprendido que estimamos dichas cualidades prescindiendo igualmente de la especial seducción que de los mencionados temas dimana para grandes sectores de público y el embobamiento actual de vastísimos círculos de espectadores tras el polisón, el corsé, las enaguas almidonadas y todo lo que representan, bajo la tremenda carga de sentimentalismo y de nostalgias con que los ha agobiado un intensísimo cultivo de determinados lugares comunes durante estos últimos años. Todo eso ha tenido mucho que ver, sin duda alguna, con el éxito que ha acogido la exposición en tan buena hora y con tan buen tino organizada por los Amigos de los Museos barceloneses, y es seguro que ha pesado considerablemente en el espíritu de más de un comentarista, pero no pensamos deba influir para nada en la valoración y estima de la obra del pintor, muy por encima de toda anécdota, sea ésta del género que sea.

* * *

Francisco Miralles Galaup nació en Valencia en 1848, hijo primogénito, de padre valenciano y de madre catalana de ascendencia francesa. Los Miralles valencianos pertencían a la vieja nobleza de aquel reino creada por Jaime I a raíz



F. MIRALLES. — *Primavera*



F. MIRALLES. — *Cortando flores*

de la conquista. La familia donde nació nuestro pintor disfrutaba por aquel entonces de muy sólida posición económica y excelente reputación social.

Tenía el padre Miralles grandes negocios en Barcelona, donde poseía la familia muy buenas amistades entre lo mejor de la buena sociedad. Aquí se trasladaron todos siendo nuestro pintor muy niño aun, el cual fué enviado para su educación al *Colegio Valdemia*, de Mataró, renombrada institución docente donde asistían los hijos de las principales familias catalanas, con muchos de los cuales trabó amistad el muchacho, amistad que sus buenas dotes personales se encargaron de fortalecer al correr los años e hicieron durar hasta la muerte entre los mejores que con él se sintieron ligados alguna vez en correspondencia de afecto y sentimientos.

Pasó con Paco Miralles y su familia lo que con tantos jóvenes artistas y las suyas ha pasado y pasará siempre. Su padre deseaba ardientemente que su primer vástago le ayudara en el negocio familiar para proseguirlo luego por su cuenta cuando Dios tuviese a bien disponer de la vida del progenitor. Pero la resistencia opuesta por el muchacho, que se pasaba los días emborronando papeles con sus monigotes, se encontrase donde se encontrase, fué tal, que las ilusiones del señor Miralles tuvieron que arriar velas y acabar por someterse a la indoblegable vocación filial.

Y así fué que saliéndose, al fin, con la suya, obtuvo Francisco, a los diez y siete o diez y ocho años, el permiso paternal y la correspondiente asignación de un socorro pecuniario para trasladarse a París, donde instaló su taller en el *boulevard Clichy*, en pleno corazón de Montmartre, a dos pasos del *Moulin de la Galette* y de la *Place Blanche*. Allí pasó toda la mocedad y buena parte de su edad adulta, en una vida laboriosa y satisfecha, libre y despreocupada primero, más contenida y trabada después, pero siempre llena de glorias y satisfacciones. Puede decirse sin ninguna exageración que Miralles triunfó en París de modo absoluto tan pronto empezó a ser conocida su personalidad.

Caído en un momento felicísimo, encajando su pintura sin el menor esfuerzo por su parte en los gustos y predilecciones de un público lo suficientemente generoso para facilitar a su

glosador los medios para serlo él también a su vez, no pasó mucho tiempo sin que pudiese ser Miralles, y lo fué en gran medida, protector discreto y desinteresado de muchos de sus amigos artistas más necesitados que él. Fué su estudio lugar de cobijo de uno y otro de aquellos compañeros bohemios en alguna ocasión, y allí encontró más de uno aquel estímulo moral tanto como material, tan necesarios a menudo en las apuradas épocas de lucha por abrirse paso en la atención pública que forzosamente tiene que pasar todo artista principiante. A veces, también hubo de ser la bolsa de Miralles, socorro y auxilio para un caso apurado y por causas declaradamente menos merecedoras de aplauso o conmiseración.

Como tantos y tantos otros, Miralles fué absorbido por la embriagadora vida de aquel París de los primeros lustros de la Tercera República. Allí vivió como cosa de treinta años y sólo comparecía por Barcelona muy de tarde en tarde a fin de ver a sus familiares y amigos — pues fué siempre hombre afectuoso y poco variable en sus cariños —, pero para volver en seguida allá donde se había hecho toda su vida de artista y donde gozaba de relaciones y amistades que lo llevaban literalmente en palmas.

Aunque su manera de ser, modesta y poco tendente a la vanagloria, no le hizo muy apto para su captación, obtuvo premios y recompensas oficiales en varios países.

Recibió ventajosísimas proposiciones de los mejores marchantes, muchas de las cuales hubo de rechazar por encontrarse ya comprometido. Obtuvo cotizaciones estimabilísimas. Las más famosas fueron las de sus cabezas femeninas, pagadas por el marchante a quinientos francos oro, que, según cuenta su biógrafo, el señor vizconde de Güell, ejecutaba el artista con tal facilidad que, en multitud de ocasiones, las pintaba en unos momentos mientras el comprador que iba a por ellas quedaba esperando en la antesala. Usó repetidamente de su ascendiente cerca de los marchantes y coleccionistas para recomendar y colocar pinturas de compañeros que juzgaba interesantes pero que no obtenían la estimación que él. Sus obras se vendían muchísimo con destino tanto a colecciones y compradores radicados en el mismo París — donde realizó infinidad de retratos entre la colonia argentina, cuyo pintor favorito era —, como para Inglaterra, los Estados Unidos y la misma República del Plata.

El dinero fluía abundante a los bolsillos del pintor, aunque por su carácter, mitad por mitad sencillo y reservado, no hacía de ello ninguna propaganda. En Barcelona, si bien se tenía noticia de que ganaba muy bien su vida, nunca se sospechó de su prosperidad hasta que, arruinado su padre por una catástrofe financiera, llamó Miralles a toda su familia — ya algo mermada por el fallecimiento de varios hijos — a París, para mantenerla a costa exclusiva de su pintura. Gracias a la largueza con que Francisco pudo atender a las necesidades de todos, el bueno del señor Miralles terminó su vida sin zozobras, y hasta con felicidad, a cubierto de toda preocupación económica, precisamente por el lado de donde menos lo esperara.

La incorporación de la familia al hogar del artista no fué sin acarrear notables cambios en las costumbres y conducta general del mismo. La satisfacción de tener a su lado a sus más amados deudos, fué pagada por él con la extirpación de muchas de sus más queridas frecuentaciones. Entre ellas, la de Mlle Gabrielle, su modelo preferida, cuya belleza meridional y elegantísima figura habían presidido hasta entonces las reuniones y tertulias de que era promotor, animador y anfitrión el artista. Y por las mismas razones, también hubo de sufrir un escrupuloso cribado el tropel de amistades que entraba y salía del taller, gentes de costumbres más estrepitosas y libres que timoratas y severas, acaso demasiado poco ejemplares para ir de lado con la cachazuda y cominera honorabilidad de una familia de nuestras latitudes en aquellas décadas. Se imponía dicho cribado más aun habida cuenta de que entre los nuevos huéspedes del artista figuraba una muchacha tan hermosa como la hermana Carmen, que era la niña de los ojos de Francisco, quien la mantuvo constantemente alejada de toda relación que no fuese irreprochable en cualquier sentido.

Allí vivieron los Miralles hasta que, después de morir el padre, la madre ya muy anciana y fatigada, el mismo artista cansado también y más o menos delicado de salud, decidieron regresar a Barcelona, donde ya residía desde algún tiempo Carmen, que había casado con el doctor don Salvador Andreu.

Tenía entonces Miralles cuarenta y siete años. Los gustos del público parisién, excitados por otras solicitudes y evolucionando al tenor de unas ideas que se iban renovando continua-

mente, se había desplazado hacia otras concepciones que las que había llevado a nuestro pintor al éxito de que disfrutó tantos años. Su repliegue a los patrios lares, donde los ecos de cambios y renovaciones llegaban con gran retraso y atenuados considerablemente por la distancia, no fué desprovisto de un seguro instinto estratégico. Aquí fué recibido con júbilo y cordialísima adhesión por muchos de sus antiguos amigos, entre los cuales se movió desde entonces y a los que dedicó casi toda su ulterior producción. A ellos, y a los nuevos estimadores, a quienes por los viejos fué dada a conocer la obra del artista. Componían ese núcleo de amistades familias como las de los marqueses de Castellflorite y los de Juliá, los condes de Güell, los señores de Andreu, Jover, Tusquets, Solá, Mas, etc.

Así pasó los últimos años de su vida a partir de 1894. Dió algunas clases de pintura, más por amistad y cariño que por interés material. Le sorprendió la muerte en su taller el 30 de octubre de 1901, mientras estaba pintando el cuadro *Amazonas y jinetes* que, tal como lo dejó, figuraba en la exposición de homenaje que motiva estas notas.

* * *

En el estudio del arte de Francisco Miralles, forzosamente hemos de dar de lado sus obras más juveniles, en las cuales toda la personalidad que el artista pudiera tener queda totalmente oculta bajo el fárrago de aquel escolasticismo barcelonés tan propio para poner en manos de sus discípulos todos los recursos de una prolija técnica, pero tan adecuada también para ahogar todo asomo de personalidad bajo su laboriosa corteza de convencional corrección que, si con frecuencia era fría e insensible, también con frecuencia ni corrección era. Esas obras de primerísima juventud, si un valor tienen es el iconográfico o documental, pero ninguno más. Del talento de Miralles sólo podemos recoger en ellas su espíritu de sumisión al natural y su excelente adaptación a las enseñanzas de la Escuela. Inquietud, espíritu de independendencia o rebeldía, no se notan por ningún lado. Por otra parte, ya hemos visto que no era Miralles hombre incómodo con sus relaciones ni con grandes ansias de reivindicación espiritual o artística. Se encontraba bien donde se hallaba

y bien le encontraban los que le rodearon. No cabe duda de que se trataba de un pintor muy pintor — aunque preocupado más por los accidentes que por las esencias —, y como tal, su máxima aspiración era la de pintar. Por ello, todo lo restante le tenía sin cuidado y, con tal de poder plasmar sus asuntos bajo el prisma especial de su sensibilidad, se encontraba ya a sus anchas, sin serle preciso nada más.

Por eso fué que, hombre refinado, habiendo recibido una esmeradísima educación, con todo y su genio bohemio displicente y abandonado, como en cuestiones de intereses generoso y pródigo, y sabiendo dar a la vida todo lo que la vida le pedía, cuando la cosa entrañaba ya algún compromiso serio o cuando las salpicaduras de una determinada manera de portarse podían llegar en pequeña o gran proporción a lo más querido de sus afectos, suspendió toda broma y enderezó sus hábitos por vías de morigeración y buen comportamiento. Y por eso sin duda, también — como más tarde hicieron otros artistas barceloneses trasladados a París, tales Rusiñol y Casas, procedentes de muy parecidos estratos sociales —, se mantuvo impermeable a la sugestión de los nuevos conceptos y las nuevas maneras de ver que se abrían camino en su época. Podemos pensar, por otra parte, que, dados los círculos en que transcurrían sus actividades y se mantuvo en relación, es bien posible tampoco tuviera de aquéllos ninguna información directa.

De todos modos, considerablemente en mayor grado que los que después de él fueron a París, Miralles se dejó seducir por lo más superficial y baladí de su ambiente, lo que no significa, ni mucho menos, que no lo interpretase de manera plenamente satisfactoria. Aunque podríamos recordar, amén de algunos más, a otros dos que trabajaron también allí, y con gran aplauso y cotización por parte de marchantes y público, como el Román Ribera de los mejores años y el Casanova Estorach de los pequeños cuadros de género, asimismo se puede afirmar que muy pocos como Miralles representaron con tanta idoneidad las modas y costumbres de los medios elegantes en que se movió. Uno y otro de ambos mencionados, como Miralles mismo, se encaminaron, en su tónica, dentro del espíritu y el estilo fortuneños, y los dos, igualmente, como Fortuny, Miralles, Meissonier y otros cultivadores del *tableautin* de costumbres, trabajaron repe-

tidamente contratados por Goupil, que se había hecho una especialidad de esta rama de pintura para atender a una clientela que nunca se cansaba de las pequeñas escenas pintorescas, militares, familiares o galantes, pintadas con aquella pulcritud y aquel detalle característicos del género que el acreditado marchante le iba suministrando.

Pero todo ello, incluso en París, no traspasó nunca los límites de la pintura del *juste milieu*, ese término medio que, *mutatis mutandis*, se va produciendo por todas partes cuando un movimiento de cambio, de renovación, de trastorno, en pensamientos, sentimientos y costumbres, se impone con demasiada fuerza para poder ser negado o desconocido, provocando la necesidad de un compromiso que aspira a compaginar lo nuevo con lo viejo, frecuentemente sin lograrlo, y a mantener la obra de sus seguidores las fuerzas de ambas tendencias en un equilibrio que, si otra cosa no, salve las más visibles apariencias.

Ese término medio se formó en nuestro hogar sin lucha previa ni conflicto en ningún sentido. De la grandiosa liquidación de emociones, ideas y sugerencias del Romanticismo propiamente dicho — del que nos llegaron sólo reflejos tenues y descoloridos, salvo rarísimos casos —, nuestro arte se limitó a recoger, no su egocéntrica vibración enfervorizada, no su truculencia pasional o su entusiasta naturalismo, su fuga y exageración o su arrebató ideológico, equivocado o no, ni cualquier otro de los infinitos aspectos en que podríamos descomponer aquel enorme movimiento que llenó con su hervor las primeras décadas del siglo, sino sólo el de su idealismo formal, que vino a nosotros representado por el nazarenismo overbekiano, impregnado de modosidad y buenas costumbres, sin ningún exceso en el sentido que fuese.

De ello vivieron nuestra pintura romántica y nuestra pintura post-romántica hasta llegar la Restauración, y ello fué lo que Miralles hubo de ver a su alrededor antes de marchar a París. Toda aquella pintura estaba sumergida en un apacible baño de corrección que, por ser las proporciones de las cosas grandemente diferentes, al denominarlo *justo medio* hemos de señalar cómo juzgamos conveniente eximir estas palabras del sentido peyorativo que poseerían para nosotros mismos allende el Pirineo, donde se emplean para indicar el compromiso a

que más arriba nos referimos, el cual, como hemos dicho, con frecuencia, queriendo coordinar actitudes adversas, no consigue más que la insignificancia.

Aquí, en verdad, pocos compromisos había que establecer en lo que toca a pintura, a diferencia del de otros países, no era un convenio entre la Academia — que tan poco Academia era — y la Revolución — que no la hubo —, sino una condensación de adquisiciones, todas ellas dentro de las puras fórmulas escolásticas y con sólo el atisbo de originalidad y de osadía que podía permitirse dentro unas formas de vida cuyo mayor atrevimiento en arte era la parodia, toda en superficie y sin afectar nada fundamental.

Esa tónica de nuestra pintura ochocentista llevaba infusa una fuerte y arraigadísima enemiga contra la visión directa de la naturaleza. Andando el tiempo, ello habría ser una espesísima coraza contra una especie de horrible plaga que, por los primeros años del reinado de Don Alfonso XII aquí y de la Tercera República en el país vecino, se había introducido en el mundo literario bajo el nombre de naturalismo, entreteniéndose en complacidos inventarios de miserias y otras cosas desagradables, y en el ámbito de la pintura, primero con el apelativo de realismo, y luego, con el de impresionismo, dispuesta a interpretar, sin aliño ni artificio ninguno, cualquier cosa que se le pusiese delante. No por no haber tenido ningún contacto directo con los afectados por la epidemia dejaba de ser aquel santo horror de la realidad neta y pura, el más sólido sentimiento de nuestros pintores y su público.

De ellos era nuestro Francisco Miralles, y su buen gusto social, su específico hedonismo, completaron su personalidad para siempre. Cuando fué a vivir a París, si cambió el artista de paralelo, no cambió de visión ni de sentimiento. Su mundo de sensaciones y de apetencias continuaba siendo el mismo. Y fué también el buen gusto su hada inspiradora, como era también la entidad que encauzaba la pintura dominante por aquellos días en los ámbitos de gente bien parisina con el nombre de *école du juste milieu*, a que más arriba nos hemos referido. Era éste, el *juste milieu*, no desprovisto de buenas cualidades — más de segundo o de tercer orden que de primerísimo —, el que obtenía los más encendidos elogios y el mayor número de sufragios

del público bien pensante, y no hay que decir si de las altas clases sociales — cuya misión no ha sido ni debe ser nunca la de remover ni revolucionar —, dentro de las cuales tan bien manobraban los cultivadores del género.

El *juste milieu* era, en los mejores de sus casos, como una adaptación reposada y cauta al espíritu de discusión y de renovación que impregnaba en todos sus círculos la atmósfera artísticoliteraria de aquellos tiempos. Diríamos que fué como una asimilación realizada quizá a regañadientes, pero considerada inevitable, del irrefutable acto de presencia del Impresionismo en la historia del arte por parte de un importantísimo sector de artistas, de excelente categoría muchos de ellos, asaz dotados de percepción y lo suficiente sensibles otros varios, pero quién sabe si ninguno tan intrínsecamente pintor y, por tanto, mucho menos realista, como exigía la adhesión completa a la nueva escuela o todos ellos lo bastante prudentes y moderados en sus aspiraciones para asustarse frente al exceso y el libertinaje que les representaba la doctrina de la división del tono, de las luces y reflejos modificadores de colores y formas, de la prioridad del carácter sobre la belleza específica, la abominación de lo bello ideal y la total indiferencia del artista tocante a la categoría moral, social o hedonística del tema.

Claro está que este justo medio, por esas características que nos lo definen, tenía que ser cultivado por artistas de gustos muy bien educados dentro de la respetabilidad y admirado por personas de la misma condición, como generalmente lo fué. Lo peor que nunca se pueda imaginar por esas honorables gentes es, indudablemente, la exageración, la salida de tono y la truculencia, en cualquier forma que sea. De tal modo, aquella pintura adolecía en repetidísimos casos, de una modosidad y de una ponderación que colocaba a los mejores de sus cultivadores mucho más cerca de la buena calificación y del éxito mundano que de la creación esforzada, y a los que no lo eran tanto, mucho más próximos a la insignificancia que a la excelencia.

* * *

No fué Miralles un pesquisidor ni un genio, pero sí tuvo un efectivo talento, una claridad de retina y una retentiva de pri-



F. MIRALLES. — *Playa de Badalona*



F. MIRALLES. — *Retrato de la señora X*

mer orden. De sus incipientes pasos al lado de Martí y Alsina, cuya férula podemos pensar no debía de serle muy pesada y, desde luego, nada perjudicial, procedía su enamorada adhesión al dibujo preciso y su gusto por el oficio, con todo y ser tan diferentes entre sí el de ambos. Ese gusto por el oficio, ese placer de la pincelada, esa voluptuosidad en colocar la pasta y modelar y matizar con ella, con una precisión y una limpidez poquísimas veces superadas entre nuestros pintores, prosiguió luego más vivo aún cuando el artista se sintió captado por los fulgores del fortunaismo en que se desenvolvió después. Como Fortuny, Miralles posee una infinita gracia en su dicción y en la iluminación de sus escenas, pero en especial se asimiló la lección del maestro en la deliciosa calidad de esmalte que supo dar a menudo a sus realizaciones. Al igual que Fortuny, fué mucho más francés que español en tónica y en estilo, en sus preocupaciones y en sus manías. Pero aunque también le siguió en el trato preciosista de la materia y en la especial versión lumínica que caracterizan al reusense, no fué nunca más allá, como indudablemente hubiera ido Fortuny de no haber sobrevenido su muerte cuando más preparado estaba para tirar adelante en el camino de la especulación sobre el fenómeno de la luz y de los problemas que le planteaba la pintura al aire libre, los cuales parece enfocaba ya con muy distinto concepto en los postreros días de su corta vida.

Miralles quedó un poco más acá, y su ambición no se alejó mucho de la de captar las delicadezas y frivolidades de aquella sociedad elegante. Las graciosas siluetas femeninas envueltas en satenes y moarés, plumas y blondas, pieles y encajes envolviendo aquellas carnes de rosa y terciopelo, esas plantas tropicales, esas lámparas, esos cortinajes y almohadones, esas ebanisterías complicadas, esos salones lujosos, esas tibias habitaciones particulares propicias a la confidencia, todo le tentó y todo contribuyó a formar en su alma la idea de una determinada clase de elegancia, un cierto tipo de belleza convencional, en que coincidían exactamente las opiniones de los ambientes en que vivió. Acaso no tan brillante o tan agudo como Boldini, como Carolus Durán, como La Gandara, o Meissonnier, Menzel, el propio Fortuny o Stevens, de quien señala el señor vizconde de Güell experimentó fuerte influencia nuestro pintor, no haría, tampoco, ningún pa-

pel desairado al lado de ellos, con muchos de sus cuadros de inspiración mundana, pensados, compuestos y realizados dentro de esa trayectoria banal, elegante y refinada. Y apesar de todas sus preocupaciones puramente adjetivas, aquel amor al oficio que le hemos observado, su rigor para captar lo más expresivo de una forma o un gesto, su naturalidad, su ausencia de afectación, su *normalidad*, diríamos, la cual le lleva a inspirarse siempre en las escenas cotidianas contemporáneas, sin necesidad de disfraces más o menos llamativos o pintorescos ni reconstituciones históricas, su afición al limpio y puro placer de pintar buscando acordes y matices y concretando sensaciones ópticas, sus colores claros, transparentes y optimistas casi siempre, su garbo y gentileza en la pincelada, frecuentemente menuda y preciosista, pero nunca sobada, le hacen mucho más artista que lo que su gusto y su acostumbrado repertorio de imágenes, con la convención en que las envuelve, podrían hacer pensar.

Mucho se ha hablado de la escuela impresionista a propósito de la personalidad de Miralles mencionando enseñanzas y aleccionamientos, suponiendo influencias y convergencias. En ello no ha caído su biógrafo susodicho, quien, contrariamente, señala: "Su fuerte personalidad le libró de las sugestivas y afortunadamente pasajeras influencias de esas escuelas de vanguardia de su época." Dejando de lado la opinión que le merecen al señor Güell esas tendencias aludidas y la condición de pasajeras que las atribuye, hemos de decir, por nuestra parte, que nos parece, verdaderamente, poquísima cosa la que puede constatar de común entre las obras de Francisco Miralles y las de los grandes maestros de aquella tendencia en lo que a concepción estéticoestilística se refiere.

Si bien, en sus temas al aire libre, Miralles se enfrentó con asuntos que interpretaron también los impresionistas, ello no nos ha de engañar. No pasa casi nunca de ser un agradable, interesante y seductor pintor de género, como algunos más hubo, con un talento vivo y alerta, con todos los recursos y habilidades de una escuela cuyos seguidores era poseedores de una gran experiencia y cuya principal prenda fué el virtuosismo. Si alguna influencia impresionista obró sobre el artista fué en extremo indirecta y tamizada ya por otros cuando a él llegó. Fué bien poca la comunicación que Miralles pudo tener con aquellos

pintores, de cuyas peñas y cenáculos se halló bastante alejado siempre. Si su admirado Stevens tuvo alguna, no fué nunca profunda, y podría ser que más bien fuera producto de una simpatía personal o adhesión de orden moral — sabido es cuán caballeroso, noble y generoso era el pintor flamenco — ante las estúpidas reacciones que en público y crítica provocaban las exhibiciones de los impresionistas. Claro que ello no pudo ser sin reconocer la injusticia y la obcecación de tales reacciones frente a una obra que se juzgaba digna e interesante, por lo que es probable que Stevens — con todo y mantener siempre inflexiblemente su posición, aun en pleno triunfo impresionista — no dejase de recoger algo de la formidable lección del Impresionismo, y si su temperamento le impidió hacerse suyo el realismo total de aquellos maestros con su lema de “pintar cualquier cosa” como premisa esencial de su actitud frente a la obra propuesta, su gusto y su sensibilidad de pintor le hicieron de sobras darse cuenta de las estupendas posibilidades que acarreaban consigo otros de los postulados impresionistas, con la eliminación del betún y la cautelosa administración de las tintas oscuras en glaciés y sombras a que tan aficionados se mostraban los sólidos prestigios de la época, y la concepción del color no como un mero accidente de la forma, sino como uno de los principales personajes del lienzo. Por aquellos tiempos se valoró también, por algunos de los impresionistas — Manet principalmente, de quien fué gran amigo Stevens y a quien éste introdujo con el marchante Durand-Ruel —, la composición asimétrica — de la que Stevens usó poquísimos —, y las tonalidades claras de la pintura extremooriental, con la gracia decorativa de los cachivaches y enseres de aquella procedencia, que si Manet usó algunas veces en sus composiciones, Stevens prodigó a manos llenas en multitud de las suyas. El reflejo de algo de aquello no podía dejar de llegar al espíritu de un pintor de temperamento curioso y, a más, meridional como Miralles y que, como tal, era sensible en alto grado a la seducción colorística y lumínica.

Y eso, que sería como el reflejo de otro reflejo, acaso es el único parentesco que podríamos encontrar entre Francisco Miralles y los impresionistas. Los que a propósito de este homenaje han invocado a Manet para compararle a nuestro pintor, sin duda se han dejado llevar por las similitudes que habrán encon-

trado entre algunos asuntos y el indumento de los personajes de ambos pintores.

Se halla muy lejos Francisco Miralles de ser una tercera figura, pero se nos antoja algo falto de aquella maravillosa fuerza expresiva que estigmatiza irrefragablemente el arte del francés. El valenciano se queda con frecuencia a medio camino de la verdadera expresión pictórica. Lo que nos narra viene a nosotros reseñado sin balbuceos, con ligereza, idoneidad y maestría. Un buen gusto, que no le falla nunca, ni aun en los más enojosos asuntos de encargo — tal algún retrato colectivo que en esta exposición figuraba —, le hace siempre estimable. Pero podemos dudar pensando que sea ese buen gusto el lastre que le impida ir más allá en su cometido. La fuerza de los grandes pintores tiene muy poco a ver, aunque para muchos resulte extraño, con el buen o mal gusto de los asuntos de su inspiración.

Miralles, pues, no fué impresionista. No dejó de ser nunca un pintor de justo medio. Pero fué uno de los primeros de nuestros pintores en asimilar la paleta clara de la época y en hacerla cantar con un vivaz sentido de la luz. Ese, como señalamos, es para nosotros, el único elemento que emparenta a nuestro pintor con aquel movimiento.

Hay, no obstante en su obra, otra entidad que se da en sus pinturas de una manera irregular, pero que otorga a muchas de ellas una finísima calidad de gran escuela y de inspiración francamente moderna. De ella se dieron cuenta los impresionistas, aunque no fueron los únicos; otros antes que ellos y al mismo tiempo que ellos la vieron y la sintieron. En nuestro país, los más sensibles maestros del paisaje, como el viejo Vayreda, la sintió y la trasladó a sus lienzos maravillosamente. Esta entidad, para nosotros uno de los elementos más dignos de estima en la obra de Miralles, es la percepción de la atmósfera en que viven y se mueven sus personajes, lo que otorga a sus escenas una suavidad y una morbidez que les son peculiares y de las cuales se hallan tan alejadas las secas, enjutas, descripciones del pseudo verismo académico que recorta y aísla unos de otros los objetos del cuadro como otras tantas individualidades independientes entre sí y no componentes de la unidad que las contiene y las coordina, o debe coordinarlas. Ese sentido del ambiente, en muchos de los escenarios donde Miralles trabajó, da a éstos un es-

ponjamiento que, si en las escenas al aire libre envuelve las distancias en un aterciopelado delicadísimo y suaviza los términos dándoles una verdadera sensación de alejamiento aéreo, hace de los retratos salidos de su pincel, aparte de las otras cualidades que poseen, fuentes emisoras de un hondísimo poder de sugestión. Nos parece que es este elemento el que, de un modo tajante, separa a este artista de su compañero en este homenaje, el pundonoroso y grave don Antonio Caba — como de tantísimos otros pintores de su tiempo y de nuestro ambiente —. Además de la excelente condición pictural que otorga a las efigies trazadas por los pinceles del valenciano parisién, esa su inmersión en una atmósfera que resuena y se estremece en nácares, asalmónados y rosas, en azulados agrisamientos o tibios rojizos, a la vez que conduce el lienzo en una armonía donde cada acento halla su eco y cada nota su compensación, abandonando ya la sujección al tono local y tendiendo a fundir en el mismo diapason fondo y figura, concurre, de un modo casi mágico, por una especie de *ars operandi* muy difícil de explicar, lo mismo en pocas que en muchas palabras, a la plasmación de la psicología particular de cada personaje.

Momentos felices de la inspiración de Miralles en uno y otro sentido son entre las obras que en la exposición figuraron: *Preguntando al gendarme* (núm. 45 del catálogo), *Escena a orillas del lago* (núm. 58), *Retrato de caballero* (núm. 5), los tres de la colección de don Juan Andreu Miralles; *Orillas del Sena* (número 46), *Retrato de señora* (núm. 18), éstos de doña Carmen Andreu Miralles de Munné; *Retrato de damisela* (núm. 4), *Retrato de la hermana del artista* (núm. 9), *Retrato de la baronesa de Blanquet* (núm. 15), *Paseando en barca* (núm. 60), de doña Madrona Andreu Miralles de Klein; *Tarde de Otoño* (núm. 25), del señor Vizconde de Güell; y *Primavera* (núm. 69, A), *Cogiendo flores* (núm. 69, B) y *Retrato del pianista Carlos C. Vi-diella* (núm. 69, C), propiedad éstos de nuestro Museo de Arte Moderno. Bien representativas estas realizaciones que indicamos, no prolongamos la relación por no ser más prolijos.

JUAN CORTÉS

EL PINTOR ANTONIO CABA

CABA Y LOS TIEMPOS

Hubo un tiempo en que Antonio Caba (1838-1907) fué tenido como la personificación del arte retrógrado. La juventud finisecular, que llegaba de París con el impulso de "romper viejos moldes", ni tan sólo sentía hacia su obra aquella indignación que lograba despertar Fortuny, con el virtuosismo deslumbrante que disfraza su genio, ni aquel desprecio que se ganaban, por el hecho de haberse cotizado unos años antes, no sólo muchos pintores malísimos sino también alguno bueno como Martí y Alsina.

En Caba se veía al profesor que vive de un modo fundamental su papel de docente guía y guardador de esencias que no deben perderse, fatalmente conservador y tutelar, y se veía al hombre de oficio, al hombre de un oficio impecable, de una corrección absoluta, cualidades que, por faltar a los improvisadores del arte joven, se tuvieron por antitéticas del genio.

Era difícil darse cuenta, entonces, que las épocas cabalgan unas encima de las otras, y que encontrar disparatado el espíritu de perfección porque el mundo había ya saltado por encima de él y se había vertido por los derroteros del genio, era un sentimiento natural pero equivocado. El buen gusto es una trayectoria, y con gusto vemos cómo se define este camino en los momentos originales que van sucediéndose, o sea de juventud a juventud de artista, pero no hay que creer por ello que las etapas de la historia del arte se queman en brillos instantáneos. En un fleco de papel de color, colgante de un cordel, a cada punto del tensor corresponde una caída larga, independiente de la siguiente, que es precisamente la que hace la fiesta. Lo mismo ocurre en la trayectoria de la plástica, en la que de cada momento original depende toda una elaboración, independiente de la que depende del momento siguiente.

No tenían ningún derecho, los finiseculares, a condenar a quien todavía obedecía a un momento original pretérito. Le consideraban como fuera de tiempo, olvidando que la generación

que fué joven a mediados de siglo, dejó su juventud perdida en esta fecha pero no desapareció. El artista fiel a su generación, en la senectud no puede ser considerado anticuado, puesto que su mundo existe todavía, y él está en el ambiente que le requiere, aunque exista otro mundo joven, tan separado como se quiera de aquél por la tácita lucha de las generaciones.

Es así como hay que comprender a Caba. No fué un artista del año 1870. Fué entonces el artista de los jóvenes, y fué en 1900 el de los viejos. Fué siempre actual, de su generación, no fué nunca retrógrado.

Pasada la generación que le combatió, la exposición de sus obras organizada por los Amigos de los Museos, señala la hora de su rehabilitación.

LA ÉPOCA DE ESTUDIO

Antonio Caba y Casamitjana, nació en Barcelona en 1838. Empezó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Lonja, de la que era director el nazarenista Claudio Lorenzale (1815-1889), en la que recibió una formación estética de Pablo Milá y Fontanals, idealista imbuído de la pasión por el arquetipo y la pureza de las formas escogidas. En aquel tiempo se empezaba a hablar de Martí y Alsina, pero todavía su tímido realismo a la Courbet parecía chabacano a la gente respetable.

Pensionado por la Diputación Provincial, en 1863, al salir de la Escuela de Lonja fué a continuar sus estudios en la madrileña Academia de San Fernando. Tenía veintidós años cuando se dió a conocer en Madrid, al exponer en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 dos retratos y la composición titulada *La heroína de Perelada*, que representaba aquella doña Mercadera, que en 1285 luchó cuerpo a cuerpo con cierto caballero francés armado y a caballo, y logró atarlo y hacerlo prisionero. Se trataba, pues, de un tema doblemente romántico, por violencia y movimiento, y por su medievalismo. Esta pintura le valió una Medalla de segunda clase, y fué adquirida por el Gobierno español con destino al Museo Nacional de Pintura de Madrid. Por las críticas del momento, como la del que firmaba con el seudónimo de *El difunto pintor Orbaneja*, sabemos que

lo que se apreció era el romanticismo del asunto, el “valor de la amazona”, el “esfuerzo del guerrero... domado y vencido...” En cuanto a la calidad pictórica, se sacó a relucir el soso tópico de la época: “la brillantez de colorido”.

Su primer maestro en la capital española fué Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, artista que había nacido el mismo año que Lorenzale y que representaba la misma corriente nazarenista. Más tarde, Caba entró en el taller de Carlos Luis de Ribera (1815-1891), otro nacido en el mismo año, a pesar de lo cual había acogido otras brisas en su arte, en contacto con aquel Delaroche que fué considerado, en el París de su tiempo, como el legítimo sucesor de los grandes decoradores murales del pasado, último representante del Gran Arte frente a los burgueses pintores de caballete y plebeyos realistas, y que en realidad era la quintaesencia del pompierismo, aliada con una positiva maestría técnica y compositiva y un gusto por los temas románticos, a la Walter Scott.

Ribera, como Madrazo, había nacido en Roma. Ambos eran hijos de los heraldos del neoclasicismo davidiano, pero supo darse cuenta de que, pasado ya el momento de Overbeck, Roma había dejado de ser la capital artística del mundo, y ya era la hora de París. Es verdad que no debió pensar en el París de Delacroix, ni en el de los realistas, de 1848, pero supo hacer sentir al joven Caba el ambiente de la capital francesa, y le indujo al viaje. Caba se dirigía a París, y se presentaba al examen de ingreso de la Escuela Imperial de Bellas Artes, en el que obtenía el número 80 entre 600 aspirantes. Allí tuvo por maestro a Marc Gleyre (1806-1874) pintor suizo formado en Lión y París, que fué el continuador del taller de Delaroche hasta el año 1870. Gleyre era un pintor académico, que dulcificaba la frialdad de su *eclecticismo* y su manía neogriega con la sombra de sentimentalidad con que envolvía sus evocaciones de Oriente o su interpretación encantadora de la feminidad. Era un académico romantizado, artificioso pero buen técnico. A su taller acudieron, por los mismos años sesenta en que acudió Caba, Renoir, Monet y Sisley, los futuros maestros del Impresionismo, lo cual no deja de hablar en favor del maestro pese a lo que renegaron después de su pintura los discípulos.



A. CABA. — Autorretrato



A. CABA. — Retrato de don Manuel Durán y Bas

El París que conoció Caba era el de la apoteosis de Cabanel, el maestro de otro catalán, su futuro rival Simón Gómez, siete años más joven que él, instalado en París desde 1863. Al lado de este París de ocaso estaba naciendo otro más vivo, que sitúa el viaje de nuestro artista entre dos fechas: la del *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1864) y la de la concreción del Impresionismo (1874).

¿Tomó partido, Antonio Caba, ante el dilema de estas dos clases de pintura? Los que en los años noventa querían hacer la revolución en Barcelona, en nombre de un Impresionismo ya viejo de un cuarto de siglo, quizá no se dieron cuenta de que el gran académico, si bien fué un *ecléctico*, y en ello siguió la inspiración de Delaroche y Gleyre, precisamente por ser ecléctico supo encontrar aquello que, en el arte de los futuros impresionistas, pudo serle útil. A este respecto, es importantísimo señalar las profundísimas semejanzas pictóricas entre el retrato del escultor Rosendo Nobas pintado por 1867 y el de Frédéric Bazille que Renoir pintó un año más tarde y se conserva en el Louvre. El estudio del efecto de la intensidad lumínica sobre el color, casi no previsto por el realismo en 1848, se aplica de un modo idéntico en los dos cuadros, y nos deja ver algo de la comunidad de comienzos entre Caba y los impresionistas.

LA ETAPA FLAMENQUIZANTE (1866-1870)

Otra coincidencia de nuestro artista con éstos, fué el interés juvenil tomado por la rama de pintura de los Países Bajos instalada en Francia por Bonvin y continuada por el flamenco Stevens, el americano Whistler y los franceses Fantin-Latour, Ribot, Legros y Manet, los expositores del Taller Flamenco. Al aliar el arte de estos admiradores de Rembrandt y los españoles del xvii con el formalismo armónico y frío y la suave sentimentalidad de Gleyre, Caba no hizo ni más ni menos que otros retratistas eclécticos, los que recibían la admiración de la sociedad del Segundo Imperio: el mismo Alfred Stevens de los momentos mundanos, Bonnat, Gustave Ricard o Carolus Durán. Este último, nacido como nuestro pintor en 1838, es el que más se le parece. Ambos representan exactamente el mismo instante

de la historia de la pintura (lo cual, entre paréntesis, significa que Caba fué más moderno en su tiempo que el iconoclasta y retardado Rusiñol en el suyo). Ambos triunfarán al mismo tiempo, en 1874, año del *Judas* de Caba, que le da entrada al profesorado de la Escuela barcelonesa, y año en que Durán, con la muerte de Ricard, queda amo y señor único del retratismo de la buena sociedad parisiense.

Una pintura de Caba realizada en 1866, el *retrato de D.^a Carolina Abarca de Vallmitjana*, esposa del escultor Venancio Vallmitjana, que pertenece al Museo barcelonés entra de pleno a la influencia del grupo *flamenco* de París, del que capta la pincelada generosa, ligeramente abocetada, con valientes toques de luz, a la Franz Hals. Si esta pintura no llevara su fecha, y su indumentaria no la delatara, cualquier crítico la juzgaría, lógicamente, muy posterior a otros retratos muy posteriores, de pleno estilo davidiano. Es una obra aislada, que puede colocarse estilísticamente al nivel del Manet de la época negra, y revela un gran salto desde el momento de los retratos sin luz de sus padres, a la manera de Lorenzale, que llenan con tintes tostados unos óvalos de fecha incierta propiedad de sus herederos.

Si, como nos dice Rodríguez Codolá (1) su fama como retratista la ganó con el retrato de su madre, suponemos que el de la señora Vallmitjana desataría entusiasmos inauditos.

El mismo estilo flamenquista puede seguirse en otras obras más apagadas, como el retrato del pintor Tomás Padró o el del escritor Conrado Roure, y en el excelente autorretrato, todas ellas propiedad de nuestro Museo.

ETAPA NEOGRIEGA (1871 - 1874)

Es difícil comprender qué motivos indujeron a nuestro artista al abandono de su manera parisiense, influída por la pincelada flúida y brillante de los flamenquizantes.

Quizá fué un fenómeno de pérdida de contacto con un foco

(1) MANUEL RODRÍGUEZ CODOLÁ: *Memoria* leída en la sesión pública de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, celebrada el 17 de marzo de 1907. Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1907.

de arte vivo, quizá fué la adaptación a una Barcelona educada por Lorenzale. Lo cierto es que, haciendo caso omiso de las experiencias realistas de Martí y Alsina, tanto como del hueco academicismo representado por Serra y Porson, el retratista de moda, se impuso la férrea disciplina del que había sido su primer maestro, seguramente con la esperanza de enriquecerla en luminosidad y cromatismo.

Durante unos años, de 1871 a 1874, sus pinturas se sujetaban a un dibujo exacto, cuidadosamente puro, a un arabesco plácido, equilibrado, a unas preconcebidas armonías simplicísimas de volúmenes y de color.

Dos colores, con algunos, pocos, matices propios, bastan para alguna de sus más serenas pinturas de este período neoclásico, en que parece vagar por su obra el fantasma de Ingres, y remontando más, incluso el de David. El segundo ingenio francés había querido resucitar el arte del primero, y había hallado en Gêrome, Biennoury, Boulanger, Matout, Barrias, Levy, los artífices de una pintura *neogriega*, y posiblemente ello tampoco fué extraño a la evolución de Caba, que llega casi a la falsificación del "estilo Imperio" en el bello *retrato de D.^a Isabel Martorell Peña*, armonizado en tonos de amarillo, con la nota clara y luminosa de un detalle en azul diáfano; o la simple armonía en pardos del de *D.^a María Martorell Peña*, ambos propiedad de D. José Bofill Lausati.

POR LA COMPOSICIÓN, AL DRAMA

Si alguna importancia tienen, en la historia de la pintura, Delaroche y Gleyre, aparte su papel de buenos profesores, es la de haber mantenido, en un siglo que la despreciaba, la ciencia de la composición con múltiples figuras. Cuando vemos a un gran pintor como Manet, obligado a tomar de Rafael, de Velázquez o de Giorgione las composiciones ya hechas para sus cuadros, no podemos menos que sentir cierta admiración hacia los dichos compositores académicos franceses, de quienes sacó Caba la suficiente maestría para derrotar, en 1874, a su rival Simón Gómez, en el cuadro de *Judas Iscariote ante el Sanhedrín* que debió pintar como tema para las oposiciones a la cáte-

dra de Colorido y Composición de la Escuela de Lonja, en Barcelona.

No eran las primeras oposiciones a que se presentaba. En 1866 había tomado parte en las de profesor de Estudios Elementales, en Madrid; en 1869, había ganado, en la capital española, la plaza de auxiliar de Colorido y Composición, y en 1870 había conseguido otra auxiliaría en la Politécnica.

El cuadro de *Judas*, comúnmente titulado *La desesperación de Judas*, perteneciente a nuestro Museo, es una "machine" afectada y artificiosa, que más que al cuadro de historia francés recuerda a las bambalinas de las reconstituciones históricas italianas. Su concepto es evidentemente absurdo, por la mezcla de una visible preocupación arqueológica con la teatralidad de la "mise en scène". Esta teatralidad, consiste en una distribución de las figuras de cara a un efecto decorativo, reñido con la pretensión realista de captar la atmósfera, y consiste también en una preocupación por las fisonomías expresivas. Puestos a citar los defectos, citaremos todavía la pobreza de un colorido estridente y falso, con irritante insistencia de rojos y azules; pero estos cuatro metros cuadrados de tela pintada tienen también notables méritos como el de constituir posiblemente el conjunto de figuras mejor articulado de toda la pintura catalana del siglo XIX, en el que no se da la impresión de personajes aislados y después yuxtapuestos. Otro mérito es la perfección plástica del repartimiento de masas, no sólo en el plano del cuadro, donde la piramidación del grupo compacto del Sanhedrín es contrastado por la intensidad de valores de la figura de Judas, sino incluso en el espacio, con su eje oblicuo, en el cual una figura sirve de foco a las demás.

El innegable talento compositivo que esta obra revela, hacía de Caba un posible decorador mural. Por ello fué llamado a decorar el Gran Teatro del Liceo con un tema de *El acero de Madrid* de Lope de Vega, otro techo en la Casa Brusi, con *La Aurora*, *El Día* y *La Noche*, y un plafón del palacio Mansana con *El Tiempo llevándose la Fortuna y el Amor, pero no la Gloria*. La marquesa de Marianao le encargó una pintura de historia con *La madre de los Gracos*, y entre otras "machines" pintó un *Tributo de César*, hoy en el Museo; una *Purísima Concepción* ofrecida en 1877 para una tómbola a beneficio de la familia

de su amigo, el pintor Padró, y un *Judas en el momento de colgarse*. El interesante *Peregrino* que posee don Juan A. Maragall, debe ser un estudio para alguna composición "de historia".

Otro campo para su genio compositivo fué la ilustración, especialidad que cultivó de una manera muy vinculada al estilo setecentista, con planos marcados por el contraste de arbitrarias luces y sombras, y poses y miradas laocoónicas, aunque en ciertos grabados supo cobrar una atmósfera de tipo velazqueño, o en otros, siempre ecléctico, se ciñó a la exactitud de los contornos de Ingres. Tal es el carácter "composite" de su colaboración en el *Álbum monumental de Mallorca*, publicado en 1873.

A la ciencia de componer debió gran parte del prestigio que hizo posible que fuera considerado capaz de ser *maestro en todas partes* (2), o genio comparable a Mengs, a Goya y a Vicente López (3). Feliu Elías puede hablar de su *traça i astúcia compositiva* (4).

EL ESTILO SEDOSO (1875 - 1877)

La austera estilización neogriega fué el despido de una actividad guiada por el ímpetu interior personal. Desde 1874, el éxito de Caba tiene una indudable influencia sobre su persona. El artista, a los 36 años de edad, pierde la virtud de su gimnasia anterior y cede a las sollicitaciones del gusto de la época.

La amplitud de concepción a que le acostumbra su pintura compositiva, el interés por lo dramático a que le obligan los temas históricos, debían inclinarle a comunicar a la parte más comercial y por lo tanto la fundamental de su arte, una nueva prestancia de formas no ceñidas, y una nueva inclinación a substituir lo permanente del fenómeno plástico puro, por lo pasajero de la anécdota. De un arte de la forma pasó a un arte del contenido.

La frontera entre la antigua austeridad rigurosa de lo ex-

(2) RODRÍGUEZ CODOLÁ: Loc. cit.

(3) FELIPE BERTRÁN Y DE AMAT: *Discurso en la citada Acta de la sesión pública de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona*.

(4) FELIU ELÍAS: *Simó Gómez*, Barcelona 1913, pág. 136.

terno y la nueva tendencia psicológica son los retratos de los años 1875 al 1877, en los que el artista hace un esfuerzo, generalmente adulator, para dar carácter a sus figuras, regresando a lo más superficial de los recuerdos de Alfred Stevens, en vez de cuyas concepciones ambiciosas se contentó con una pequeña manera aplicada a lo bonito, lo perlino, lo sedoso, lo nacarado, con lo cual llega a encontrarse en un estilo semejante al del pretérito Vicente López. Esta es la fase del *retrato de D.^a Consuelo Barret y Carafí*, que posee D.^a Pilar Vallés de Pastor, o el de *D.^a Flora Serra de Bertrand*, perteneciente a la familia Bertrand Mata.

En estas pinturas hallamos la obra del *hombre virilmente hermoso, de talla agigantada, grandes ojos y decir expresivos*, de que nos habla Felipe Bertrán, el gran señor, cortés y lleno de fina ironía que nos describe Rodríguez Codolá (5).

Fué esta categoría de retratista gran señor la que le ganó los encargos de retratos oficiales u oficiosos, como el de *Viladomat* para la Galería de Catalanes Ilustres, el de *Antonio Escubós*, para el Fomento del Trabajo Nacional; el del teniente general *Eulogio Despujol*, los de *Alfonso XII* para el Gobierno Civil de Barcelona y la Dirección General de Beneficencia y Sanidad de Madrid, y los de varios presidentes para el Colegio de Abogados y el Ateneo Barcelonés.

Tenía razón el anciano crítico B. B. que en la *Il·lustració Catalana* (6) escribía: *Si Madrid tingué son Madrazo, Paris son Bonnat, Munich son Lenbach, Barcelona tenia en Caba.*

LA FASE ANECDÓTICA (1878 - 1881)

La dirección hacia el contenido que apunta en la fase sedosa de la pintura de Caba, inclina su obra hacia el anecdotismo, en los años siguientes, hasta 1881.

Es entonces cuando el pintor, muy dueño de sus recursos nos aparece en su plenitud técnica y en un género propio para

(5) Rodríguez Codolá publicó críticas de Antonio Caba en *La Vanguardia* del 17 y el 27 de febrero, el 5 y el 19 de marzo y el 10 de abril de 1907.

(6) El 10 de febrero de 1907. El mismo periódico publicó una referencia sobre Caba en el número del 3 de julio de 1910.

su sensibilidad. De su mano penetramos en el gracioso interior donde los niños *Luis, Juan y María Serrahima*, en bien compuesto grupo, juegan al lado de una mesa con el típico "tapete" ochocentista, ante el fondo de un "bufet" que con maestría se ha sabido desenfocar, para producir un efecto de profundidad de espacio. También el retrato de la niña *Ana de Barnola* es un interior, con sus complicados muebles de guadamecí estampado y la típica quentia, tan de la época como el fantástico traje de seda y el abanico que la niña lleva en la mano. Ambos retratos infantiles son del 1878. El anecdotismo de estas composiciones, se traduce en una especial significación psicológica de los retratos en general, entre los cuales se cuentan piezas de tanta categoría como la efígie de *D. Diego Barnés y Baixeras*, propio de D. Juan Gaspar, y el retrato de *D.^a Ana Palá de Serrahima*, perteneciente a los Sres. Luis y María Serrahima y Camín, de difícil expresión compleja, en el que se inicia una nueva iluminación dura que pasará a ser casi un "truco" en la etapa siguiente de la pintura de Caba.

El anecdotismo tuvo un campo de acción favorito en la acuarela, en la cual Caba no pudo resistir a las sirenas del fortunismo.

LA FASE DURA (1882 - 1886)

La explotación de los efectos de la luz de taller con el fin de dar brillantez a la pintura, se convierte en el tema de la pintura de nuestro artista en el momento de salir de la fase anecdótica. Este paso del anecdotismo a los efectos de luz dura dió su carácter a una pintura tan característica de la época como en la de Meissonier, quien por cierto había empezado, como Caba, dominado por el prestigio de la pintura de los flamenquizantes; y a la de nuestro Fortuny, amigo suyo y de Gerôme. Caba, más fiel a sus comienzos, y enamorado todavía del dibujo exacto de su época neogriega, no quiso evolucionar en la misma forma de Meissonier y de Fortuny y adaptó su brillante luminismo de taller a las pinceladas fundidas y a los contornos limpios. Esta síntesis campea en retratos como el de *D. Alejo Vidal-Quadras*, propiedad de D. Manuel Vidal-Quadras, y de *D. Her-*

menegildo Martí y Ferrer, que pertenece a la Sra. Vda. de Quiroga.

Era forzoso que el artista se acordara otra vez de los indirectos brillos de Franz Hals que dieron vida a la pintura de su fase parisiense, y su pincelada logró recobrar cierta fluidez en el enérgico retrato del pintor *Pedro Borrell*, propiedad de D. Julio Borrell, que no por esta característica deja de ser una obra dura.

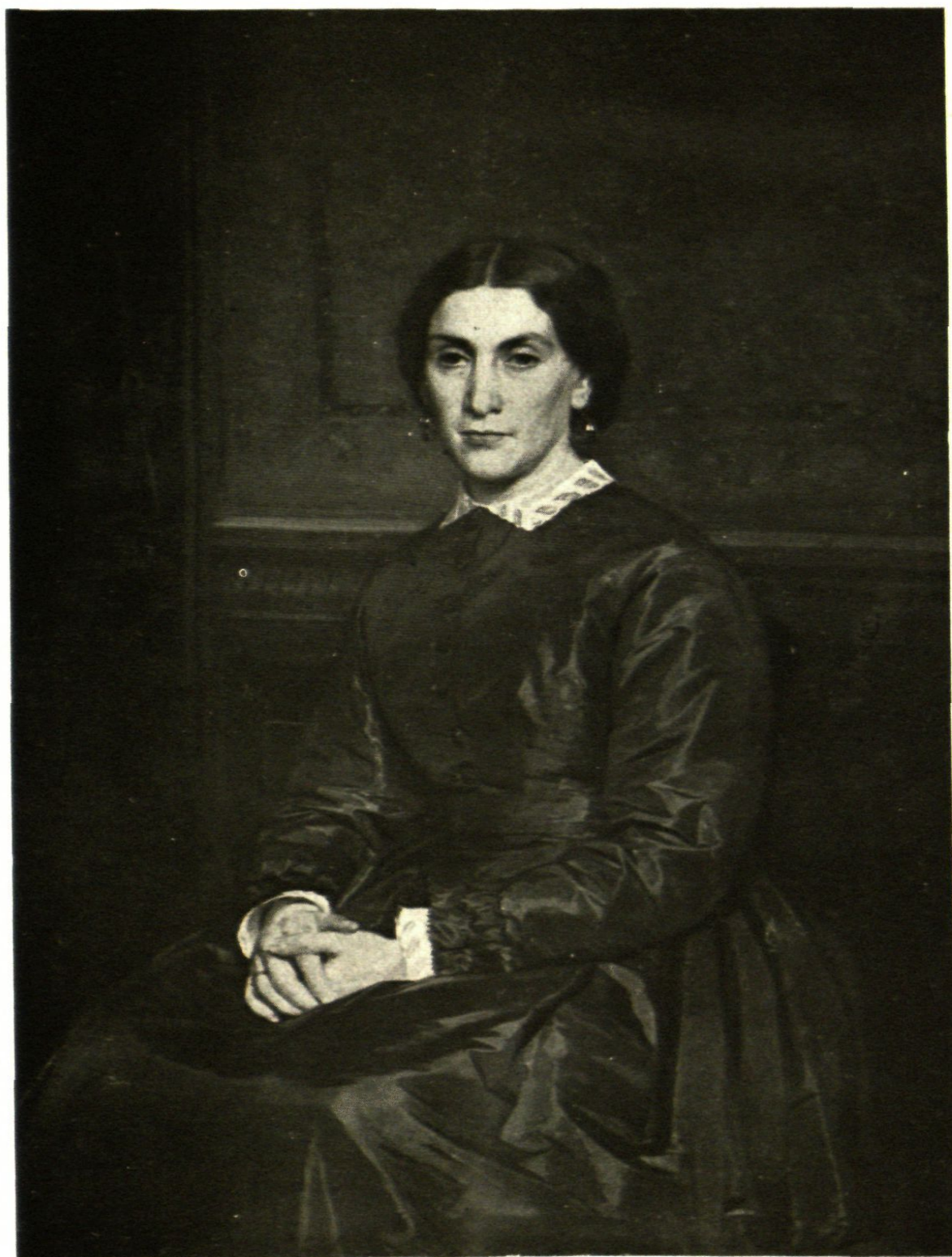
Al entrar en el año 1886, nos hallamos con otro Caba, que sufre la influencia de una fuerte corriente mantenida por la juventud barcelonesa: el estilo fundido y suave de Juan Llimona, que tenía 26 años; Santiago Rusiñol, que contaba 25; Dionisio Baixeras, de 24; Miguel Utrillo, de 24 y Ramón Casas, de 22. Este estilo es visible en el matizado retrato del pintor *Carlos Pellicer* y en el de *D. José Bofill y Martorell*, propiedad de D. José Bofill Laurati, cuya atmósfera no deja de tener algo de común con un Fantin-Latour o un Whistler. El influjo del decorador Galland, que trabajó en Francia, en España y en Inglaterra, deja sentirse en algunas de las pinturas que Caba realizó en este momento, en las cuales la combinación de la superficialidad decorativa con el estilo flúido, que aparece, por ejemplo, en el retrato de *D.^a Emilia Laurati de Bofill*, propiedad de D. Manuel Bofill y Laurati, es una prefiguración del modernismo finisecular.

EL ESTILO FOTOGRÁFICO (1887 - 1900)

El 17 de marzo de 1887, Antonio Caba era nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, coronándose así la faceta pedagógica de su actividad. En los años agitados del modernismo, que siguieron, su papel fué siempre el de un ecléctico transigente pero prudente.

Su sucesor en la cátedra, José Triadó y Mayol, resumió la doctrina conservadora del maestro en el discurso que pronunció, dirigido a los premiados con bolsas de estudio, el año de su muerte (7) en el que dijo:

(7) Vid. ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS ARTÍSTICOS Y BELLAS ARTES: *Memoria del Curso 1924 a 1925*, Barcelona 1925, que contiene un resumen de historia de la Escuela, de 1775 a 1917. Entre sus ilustraciones hay alguna "academia" de Caba.



A. CABA. — Retrato de doña María Martorell y Peña

En vuestros estudios de ahora, sed eclécticos. He aquí en síntesis los consejos que recibí de D. Antonio Caba, del ilustre artista que la muerte acaba de arrebatarnos y a quien en su largo período de enfermedad tuve el honor de substituir en la Cátedra... En vuestro espíritu os sentís inclinados, en más de una ocasión a destruir. ¡Terrible destino éste si fuese el vuestro! Deteneos, jóvenes iconoclastas, y no desoigáis la voz de la razón.

El año siguiente, la Exposición Universal de Barcelona fué la ocasión para que cuatro de sus pinturas fuesen muy celebradas, y el artista pudiera recibir la Medalla de Oro.

El prestigio del cargo y la Medalla debieron aumentar su clientela de burgueses timoratos, sólo atentos al “parecido” de los retratos. Ello sería un estímulo para que el artista, rechazando de plano la tendencia modernista a que por un momento parecía inclinarse, se entregara a un estilo que no puede llamarse más que fotográfico, en el cual sobran las artificiosas y agrias coloraciones, de una violencia disonante digna de Tusquets.

Esta es la fase del retrato de D.^a Dolores Monserdá, estupendamente dibujado, que parece un daguerreotipo, hoy propiedad de la Academia de Bellas Artes de San Jorge, y de los de D. Manuel Durán y Bas y de D. Mauricio Serrahima y Palá, del Colegio de Abogados de Barcelona, pintados respectivamente en 1893 y 1896.

EL FINAL

Hacia el final de su vida, al doblar el siglo, Antonio Caba enfermó. El 2 de febrero de 1901 dejaba de ser director de la Escuela. Su mente se nubló. Felipe Bertrán nos dice que *daba pena verle tendido en un sofá, revolviéndose entre mantas, vago el mirar, difuso e incoherente el decir, totalmente falto de razón.*

No murió hasta el año 1907. El día 17 de marzo de este año, la Academia Provincial de Bellas Artes celebraba una sesión necrológica en su honor, en la que hablaron Bertrán y de Amat y Rodríguez Codolá.

Cierta cantidad de sus obras llamaron poderosamente la atención al ser reunidas, un cuarto de siglo después, en la exposición de los *Cent anys de retrat femení en la pintura catalana* organizada por el semanario *Mirador*.

Por fin, en abril de este año se ha abierto en las "Galerías Layetanas" de Barcelona la exposición conjunta de sus obras con las de Francisco Miralles (1848 - 1901), organizada por Amigos de los Museos, que fué motivo para la publicación de un catálogo ilustrado con 32 reproducciones de obras suyas, acompañado de una apología escrita por el coleccionista y crítico D. Carlos Junyer-Vidal, quien nos define a Caba como *el gran retratista de su época*. De los artículos publicados en esta ocasión, debe señalarse el inteligente de Juan Teixidor, en el semanario *Destino*, quien llama la atención sobre dos hechos de la pintura de Caba: La presencia de una *pose* que revela una necesidad expresiva y es el acento de un estilo, y el ser este estilo — a la vez de los retratos y del artista — la gravedad, el empaque, el íntimo sentido del decoro profesional y social.

CONCLUSIÓN

Resumiendo los resultados de nuestro estudio de la evolución de la pintura de Caba, creemos útil, para la datación de obras sin fecha, establecer la sucesión de sus fases:

- Época de estudio* (hasta 1865).
- " *flamenguizante* (1866 - 1870).
- " *neogriega* (1871 - 1874).
- " *sedosa* (1875 - 1877).
- " *anecdótica* (1878 - 1881).
- " *dura* (1882 - 1886).
- " *fotográfica* (1887 - 1900).

A la luz de esta clasificación, creemos poder afirmar que el óvalo de una dama con bucles que pertenece a la familia del artista, fué pintado entre 1866 y 1870; que el espléndido retrato de *D.^a María Ana Martorell de Bofill*, perteneciente a D. Juan Manuel Bofill, lo fué entre 1871 y 1874, y el de *Ángela del Monte*, esposa del dibujante Eusebio Planas, con quien se había casado en 1865,, perteneciente a los Sres D. Sebastián y D. Carlos Junyer-Vidal se pintó entre 1878 y 1881.

Un juicio crítico sobre la obra de Caba debe permanecer en

cierta vaguedad. El calificativo de ecléctico que él mismo se dió, es exacto. Por el resto, pueden añadirse un gran talento de dibujante y de compositor, tanto en el ritmo de una actitud como en el de un grupo; una innata elegancia y una cierta penetración psicológica. Pero pueden achacársele su falta de visión personal de las cosas y de la vida, que sólo una visión sentida de veras puede comunicar, y el no haberse dado cuenta de que su instinto del color estaba llamado únicamente hacia las armonías y era por lo tanto tan excelente para una etapa neoclásica como nefasto para los intentos coloristas de los últimos tiempos. En conjunto, hasta 1877, sus tipos de pintura estuvieron de acuerdo con su sensibilidad cromática. Desde esta fecha, no.

A. CIRICI PELLICER

UN PINTOR OLVIDADO

MANUEL URGELLÉS Y TRÍAS

Entre los pintores catalanes del siglo pasado figura una personalidad de efectivo valor que, sin embargo, ha sido poco señalada y, por lo tanto, excesivamente olvidada.

Hubo de contribuir a este silencio el carácter extraordinariamente reservado, casi huraño, del artista a que nos referimos, su vida solitaria, la ausencia de familia y la escasez de amigos.

Se trata del pintor Manuel Urgellés y Trías.

Debido a las circunstancias que quedan indicadas nada se sabe con exactitud de su infancia y su adolescencia, ignorándose por lo tanto, todo lo relativo a su primera formación moral e intelectual.

Es más, a pesar de que sus pocos amigos y discípulos saben perfectamente que fué alumno de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, en las oficinas de esa entidad no consta dato ni antecedente alguno acerca de ello.

No existe más que una papeleta de examen suscrita por Luis Rigalt, fechada en 11 de noviembre de 1899, que obra en mi poder.

Existe también un documento firmado por José Villegas, del Museo Nacional de Pintura y Escultura, de 8 de junio de 1904, por el que se autoriza a Urgellés para sacar copia de cuadros de dicho Museo: con lo cual nos enteramos de que por esas fechas debió encontrarse en Madrid efectuando esa clase de trabajos.

En 1915 comenzó a escribir un diario de su vida.

Ese documento íntimo, de innegable interés para conocer la vida del artista, llega hasta el año 1938 o sea muy cerca ya de su muerte.

De su lectura resulta que nació en Barcelona el 4 de abril de 1866, siendo hijo legítimo de Federico Urgellés, tejedor, y de Esperanza Trías.

Fué socio del *Círculo Artístico* desde 1899 y, luego, de 1916 a 31 de junio de 1917.

Después de esta fecha se separó definitivamente de la sociedad.

Se ignoran en realidad los motivos que pudieran inducirle a esta resolución pero como quiera que las fechas coinciden con las de presentación de un proyecto de decorado del nuevo local del *Círculo*, me permito sospechar que tal actitud fué debida al disgusto que debió producirle el acuerdo que tomó la entidad de rehusar dicho proyecto.

Es lástima que no haya quedado rastro alguno de esta obra de Urgellés; de entre sus papeles no se halló ni siquiera un boceto del mismo.

Los escasos recursos de que dispuso durante algún tiempo para ganarse el sustento dimanaban del modesto sueldo que percibía del *Instituto Catalán de las Artes del Libro*, como profesor de Dibujo, Pintura y Grabado al agua fuerte.

Téngase en cuenta, sin embargo, que este último arte no empezó a estudiarlo hasta principios de 1919, cuando contaba ya cincuenta y tres años de edad.

Antes de ejercer este cargo había dado lecciones de estas mismas artes con carácter privado.

Sintió un gran afán por la divulgación de la enseñanza, y esto le llevó a fundar en 1910, una llamada *Sociedad Pestalozziana*, que, a pesar de su buen deseo, vivió muy pocos años y estuvo formada por un número muy reducido de socios.

En este mismo año mandó unas pinturas a la *Exposición Nacional del Centenario Argentino* que se celebró en Buenos Aires, siendo premiado con *Medalla de Oro*.

Para formarse una idea del carácter excesivamente retirado y humilde que le distinguía basta saber que no hizo nunca mención, ni siquiera en su diario, de esta distinción y que dejó siempre sin contestar los requerimientos que reiteradamente le formuló la *Cámara Española de Comercio* de aquella capital para que recogiera el diploma y la medalla.

A partir del 17 de julio de 1915, regentó durante varios veranos la academia de su amigo Juan Sarrias.

En otra ocasión su discípula y amiga, fallecida antes que él, la señora van Meling, se llevó a Londres, contra la voluntad del autor, doce acuarelas, seis aguafuertes, tres agua tintas y dos

punta secas, originales suyos, para exponerlos en una sala de aquella capital.

Se negó rotundamente a que se vendiera uno de estos cuadros, el titulado *San Medín*, porque, estimando que era de lo mejor que había salido de sus pinceles, quería que fuese donado al Museo de Barcelona.

De esta obra, que era una acuarela, llegaron a ofrecerle hasta 5.000 libras esterlinas.

De las otras obras expuestas se vendieron algunas y el producto total de estas ventas lo remitió la señora Meling al autor de las mismas en un cheque.

Urgellés, a pesar del estado de verdadera indigencia en que se hallaba, puso el cheque en un sobre y lo depositó, anónimamente, en el buzón de la Casa Provincial de Caridad.

La exposición de estas obras en Londres, dió motivo a un estudio crítico sumamente elogioso, que apareció en la revista "The Studio".

Manuel Urgellés y Trías falleció en el Hospital del Sagrado Corazón de Barcelona, el 4 de abril de 1939 cuando contaba setenta y tres años de edad.

Había ingresado en el benéfico establecimiento a consecuencia de la fractura de una pierna producida al caerse de una silla en la que se había encaramado para colgar un cuadro.

Mientras estuvo en él fué visitado por muy pocos amigos y llegó a su último momento sin la asistencia de nadie.

La vida de este artista en el orden personal resulta realmente llena de obscuridad y tristeza, pero ello no empalidece para nada el alto e innegable valor artístico de su obra.

Cuantos tuvimos ocasión de ver de cerca la realización de su labor y podemos contemplar en la actualidad las obras salidas de sus pinceles, podemos testimoniar las cualidades de su pintura.

El público lo habrá podido apreciar debidamente al presenciar la acuarela suya que estuvo exhibida en la Exposición de obras ingresadas en los Museos de la Ciudad, que últimamente ha celebrado el Ayuntamiento de Barcelona.

Sirvan estas líneas de modesto tributo a la justa vindicación del malogrado artista y de sentido recuerdo al que fué para mí estimado amigo y maestro.

JOSÉ DONAT

RESUMEN HISTÓRICO DE LOS MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA

I

COLECCIONISMO PRIVADO (Siglo XVIII)

La atención prestada en el siglo XVIII por la dinastía borbónica al fomento de la riqueza pública con el estímulo de todas las ramas del trabajo, forzosamente había de hallar terreno abonado en Cataluña, puesto que tal atención se compaginaba de un modo perfecto con la idiosincracia de los catalanes.

Por esto al amparo de tales innovaciones resurgieron rápidamente las energías autóctonas de la región, con las cuales trocó la parte que le correspondía de la general decadencia española, en una era de prosperidad magníficamente concretada en el aumento de la población, las mejoras urbanas, la fundación de nuevos y numerosos establecimientos, fábricas y talleres, el desarrollo del tráfico marítimo y el sinfín de elementos análogos coadyuvantes al auge y la fortaleza de la vida económica.

En estas condiciones formóse automáticamente una aristocracia del dinero, que vino a sustituir en muchos aspectos, y dentro las circunstancias propias de la época, a la antigua nobleza, alejada de aquí, desde los días en que la corte real residía en otros puntos.

Los nuevos próceres habían construído suntuosas residencias y elegantes fincas de recreo, algunas de las cuales son todavía motivo de legítimo orgullo de nuestra ciudad.

Esas lujosas construcciones requirieron el concurso de cuantos elementos artísticos eran necesarios para su embellecimiento interior.

En la Escuela de Nobles Artes, fundada por la benemérita Junta de Comercio, se formaban los artistas que podían satisfacer cumplidamente esta necesidad.

La verdadera importancia de algunas de las obras de estos artistas y la ideología setecentista, amante de "la ilustración", como se decía entonces, dió origen a que las pinturas y las esculturas que en un principio se habían encargado única y simplemente para su fin decorativo, empezaran a ser estimadas por sí mismas.

A partir de este momento había nacido en la sociedad catalana el espíritu del coleccionismo privado.

No pasó, por lo tanto, mucho tiempo sin que comenzaran a formarse en algunas de estas residencias las primeras colecciones de arte.

Era en los mismos días en que por idénticas razones se formaban en estos mismos medios las primeras bibliotecas y las primeras colecciones de botánica, de numismática y de arqueología.

Hoy que recordar, entre las de arte, la de don José Carreras de Argelich, en el Palacio de la Virreina, que constaba de unos 370 cuadros y 563 grabados; y la que don Sebastián Antonio Pascual instaló en una de las plantas de la casa que poseía en el núm. 10 de la calle de Xuclá, recayente en el espacio que hoy ocupa la parte viable de la prolongación de la calle de Fortuny.

El interés de los coleccionistas por las obras de arte, sumado al que naturalmente sentían los artistas, cada día más numerosos y más notables, hizo brotar, de una manera espontánea, el noble anhelo de que tales obras pudiesen ser conocidas fácilmente por el público en general y principalmente por las personas dedicadas al cultivo o al estudio del arte.

Hasta ahora la referencia más antigua que poseemos para precisar el momento en que surgió entre nosotros tal idea es la que nos da el padre Villanueva, quien al ocuparse de la famosa lápida de la calle de Hércules dice que ante el lamentable estado a que había llegado por su abandono, el canónigo de la catedral don Mariano Oliveras, ilustre erudito, académico de Ciencias y Artes, hacia 1790 había propuesto salvar ésta y otras antigüedades de Barcelona reuniéndolas "en un parage público, que podía ser el paseo que llaman de la Explanada, levantándose de trecho en trecho los pedestales correspondientes, que al mismo tiempo servirían a la decoración y honrarían la ciudad, y por la noche podían ser guardadas por los mismos guardas del paseo".

La idea no alcanzó realidad y además no se encaminaba propiamente al museo de arte sino más bien al de historia, puesto que las antigüedades en que pensaba el autor de la iniciativa eran principalmente las análogas a la lápida que la había motivado.

II

LA GALERÍA DE PINTURAS DE LA ESCUELA DE NOBLES ARTES (1808 - 1814)

El 13 de febrero de 1808 entraron en Barcelona las tropas napoleónicas apoderándose, a poco, de la ciudad en la forma tantas veces relatada por los historiadores y sometiendo también a su dominio a la Junta de Comercio y a su ya citada Escuela de Nobles Artes.

El general jefe de las fuerzas destacadas en Barcelona, Guillermo Chilibert Duhesme, designó para formar parte de dicha Junta personas afectas a los invasores, y como el director de la Escuela, el escultor Jaime Folch, se negara, junto con los demás profesores, a desempeñar el cargo bajo las órdenes de la nueva Junta, fué destituido, nombrándose para sustituirle al pintor francés José Flaugier, que desde hacía muchos años residía en Barcelona y en la cual disfrutaba de extenso prestigio como artista e incluso como profesor, pues al parecer tenía establecida escuela desde 1805.

El ambiente no pudo ser favorable a la Escuela durante la dirección de Flaugier y, claro es, su actuación en este cargo hubo de resultar completamente ineficaz.

Mas la disposición de Duhesme del 27 de noviembre de 1809 mandando clausurar varios conventos con sus iglesias, le brindó la ocasión de compensar por otro lado, con un buen servicio a la Escuela, el fracaso sufrido en orden a las enseñanzas de la misma.

Flaugier, que conocía perfectamente la existencia de interesantes pinturas en las casas religiosas que acababan de ser clausuradas, y que, de acuerdo con el criterio artístico que entonces gozaba de las preferencias generales, sabía apreciarlas en su valor, pensó que podía procederse a su incautación y con ellas

formar en la Escuela una Galería de Pinturas que fuese un museo público semejante al que los revolucionarios habían formado en París con las colecciones reales y, al mismo tiempo, un instrumento importante para las enseñanzas que recibían los alumnos.

Flaugier lo propuso a la Junta y ésta vaciló, en los primeros momentos, pues a pesar de su significación sentía repugnancia por aquella expoliación, pero al fin accedió; y Duhesme expidió una autorización para que el director de la Escuela junto con el escenógrafo italiano Luccini, que entonces se encontraba en Barcelona pintando decoraciones para el Teatro de la Santa Cruz, entraran en dichos conventos y se apoderaran de las pinturas que estimaran adecuadas a aquella finalidad.

Los dos artistas acometieron inmediatamente la tarea y en poco tiempo reunieron en el local de la Escuela un buen número de cuadros, "todos atinadamente escogidos", como afirma un testigo, precisamente desafecto a Flaugier, en uno de los libros más interesantes que se refieren a aquellos días.

De un documento perteneciente a Flaugier se deduce que de momento estos cuadros fueron colocados en el aula de modelos de flores para que ésta se convirtiera en aula de figura a base de las que ofrecían las obras recién llegadas.

Pero esto no desvirtuaba el propósito de Flaugier de hacer con ellas una Galería de Pinturas instalada en el mismo local y abierta al público.

El 28 de mayo de 1814 los franceses hubieron de abandonar Barcelona y acto seguido fueron devueltas las cosas a la situación en que estaban antes de la invasión extranjera, reponiéndose, por tanto, la Junta de Comercio que Duhesme había substituído por otra.

La devolución de las pinturas sustraídas de los conventos clausurados era algo que quedaba naturalmente incluído en ese programa del retorno a la situación anterior, con mayor motivo cuando que aquello representaba un ataque a la propiedad cuya defensa constituía uno de los sentimientos tradicionales del país y, a mayor abundamiento, un acto próximo al sacrilegio.

Y sin embargo se dió el caso de que la Junta entonces se sintiera más deseosa de conservar aquella iniciación de museo que de atender el derecho de las comunidades expoliadas, ampa-

rándose en el rendimiento cultural que desde la Escuela podían dar aquellas pinturas no sólo a los alumnos sino al público en general, puesto que éste podría contemplarlas más fácilmente allí que no en el recinto cerrado de los conventos.

Hubo las discusiones prolongadas y enojosas que es de suponer, y al cabo, a pesar del derecho que indudablemente asistía a los antiguos propietarios de las obras en cuestión, de las corrientes favorables a los principios que éstos aducían y de la innegable influencia de que aquéllos disfrutaban, el pleito quedó zanjado devolviéndose las obras a las comunidades respectivas, pero cediendo éstas la mitad de las mismas definitivamente a la Escuela, para el museo o Galería de Pinturas que un día había concebido el pintor francés José Flaugier.

III

EL MUSEO HISTÓRICO DE LA REAL ACADEMIA DE BUENAS LETRAS (1835 - 1848)

En 1752 Fernando VI aprobó los nuevos Estatutos de la Real Academia de Buenas Letras en los que se hacía constar que el objetivo de la corporación era "formar la Historia de Cathaluña, aclarando aquellos puntos, que han querido contravertir, o suponer, ya el error, ya la malicia".

La nueva actividad de la Academia, al promover el interés por el pasado de Cataluña, hubo de atraer también la atención hacia el arte catalán de este mismo pasado.

Por influencia de ese interés y esa atención, la Junta de Comercio se erigió en defensora del salón gótico de la Lonja cuando en 1785 estuvo a punto de perecer bajo el embate de una corriente modernizadora.

Por la misma causa en 1779 la Escuela de Nobles Artes, introduciendo una novedad en sus orientaciones, puso por primera vez un tema de época medieval en el programa de premios de dicho año.

¿Fué a causa de ese ambiente que el Ayuntamiento en fecha que no he podido precisar pero que corresponde indudablemente

a este período, pensó en crear un museo municipal de antigüedades?

Lo cierto es que fueron reuniéndose en las Casas Consistoriales elementos arqueológicos, especialmente lápidas, destinadas a este fin.

Es posible que fuese hecha en vistas a este museo la oferta del Ayuntamiento al propietario de la llamada casa de Cervantes del Paseo de Colón de permutar la escultura que se supone era la efigie del inmortal escritor por una concesión de agua para la finca.

Con estos antecedentes, sobrevino el incendio de los conventos del 25 de julio de 1835.

De momento el fuego perjudicó más el contenido artístico, bibliográfico y documental de estos edificios que los edificios mismos.

El Ayuntamiento y con él las demás autoridades de Barcelona, se encontraron en situación relativamente embarazosa.

Por una parte aquellos hechos constituían, sin duda alguna, desmanes que la autoridad estaba en la obligación de reprimir; pero por otra parte se habían realizado bajo las mismas divisas políticas que las autoridades habían enarbolado contra los enemigos del régimen en nombre del cual gobernaban.

No obstante, el cabildo municipal se aprestó en seguida a salvar cuanto fuera posible de aquellos tesoros cobijados en los conventos incendiados.

¿Era que el movimiento historicista había influido en las esferas oficiales para hacerlas comprender el valor de aquellos materiales? ¿Era que las personas intelectualmente interesadas por estos objetos u obras acuciaron al Ayuntamiento para que emprendiera aquella obra de salvación?

Lo cierto es que el día siguiente de los sucesos nombró una comisión de concejales para dirigir los trabajos de salvamento que eran necesarios y además unas subcomisiones especiales encargadas de realizarlos en cada lugar.

Para las obras de arte concretamente se puso de acuerdo con la Junta de Comercio, como patrocinadora de la Escuela de Nobles Artes, y designó a los profesores de ésta Damián Campeny, Francisco Rodríguez, Vicente Rodes y José Arrau para dichos trabajos.

El día 27 ordenó a aquellas subcomisiones que dieran las máximas facilidades al cometido de dichos profesores, añadiendo en otra orden, circulada poco después, que la recogida de obras de arte así como la de libros y documentos era preferente a todo y que debía acudirse a ella aun que fuese a costa de la pérdida de muebles, ropa y cualquier otra clase de materiales.

Estas obras fueron depositadas de momento en los sitios que las circunstancias azarosas permitían, y desde luego muchas de ellas en el local de la Escuela, quedando, de hecho, incorporadas a la colección o Galería que había fundado Flaugier.

El 24 de agosto el jefe superior político (como entonces se llamaba a los actuales gobernadores civiles) don José Melchor Prat cumpliendo una orden de carácter general que había dictado el Gobierno, nombró otra comisión formada por don José Agell, don José Arrau, don Antonio Momany, don J. A. Llobet y Valllosera y don Andrés Avelino Pi y Arimón para que acudiera también a esa salvación, y gracias a su actividad se sumaron nuevos ejemplares documentales, bibliográficos y artísticos a los que ya se habían recogido.

Una vez efectuado este primer salvamento los edificios quedaron totalmente abandonados.

Las comunidades respectivas habían huído perseguidas por los revoltosos, y las autoridades no se decidían a proteger ni a derribar estos edificios.

Por otra parte el público en general no concedía importancia mayor a monumentos arquitectónicos que, como aquéllos, pertenecían a épocas entonces poco apreciadas y conocidas.

De este modo iban cayendo por efecto natural del mismo abandono; por haber quedado a merced de toda suerte de rapiñas; y por ofrecer ocasión propicia a los afanes modernizadores y urbanísticos del Ayuntamiento.

Contra tal estado de cosas alzáronse los pocos eruditos que, a través del movimiento historicista, habían podido aquilatar la importancia de aquellos monumentos arquitectónicos y los artistas y poetas a quienes el romanticismo (que aquí había prendido en su aspecto de reivindicación de la Edad Media) inspiraba sentimientos de verdadero fervor por aquellos magníficos testimonios del arte antiguo.

Como es de comprender una de las personas que mayor

calor puso en la protesta fué el insigne historiador don Próspero de Bofarull que precisamente en aquellos días daba coronamiento a su admirable obra *Los condes de Barcelona vindicados*.

Pero no contento con ello sumó la acción a la protesta y, junto con otras distinguidas personalidades dedicadas también a estudios históricos, emprendió directa y personalmente la recogida de cuanto iba desprendiéndose de aquellas edificaciones o estaba en trance de derrumbamiento.

Siendo en aquellas circunstancias presidente de la Real Academia de Buenas Letras logró en primer término que el jefe superior político de la provincia, el ya citado don José Melchor Prat, barcelonés de nacimiento y muy interesado por las actividades culturales, el 15 de septiembre autorizara la utilización del convento del Carmen para que en él pudieran quedar momentáneamente depositados los fragmentos de ejemplares que así se iban recogiendo.

A primeros de 1837, en que las leyes entonces vigentes permitían al Gobierno disponer de algunos de los edificios eclesiásticos desalojados, pudo ser cedido a la Academia el del convento de San Juan que, al igual que el antedicho del Carmen, había sido abandonado por la comunidad correspondiente, a raíz de los mencionados sucesos de julio de 1835.

La disponibilidad de ese local animó a los académicos, y en primer lugar a su presidente, a intensificar la recogida de aquellos ejemplares arqueológicos, por lo que el señor de Bofarull propuso, y la Academia acordó por unanimidad y con gran satisfacción, formar con los materiales reunidos un museo de carácter histórico en el citado local.

En realidad la formación de un museo no estaba comprendida en el cuadro de las funciones que textativamente se habían atribuído a la Academia, pero ésta justificó su acuerdo no sólo en la necesidad de acometer una salvación de la que casi nadie se ocupaba, sino en el razonamiento de que en definitiva el objetivo literario historicista de la entidad se servía igualmente allegando testimonios arqueológicos o materiales de la historia de Cataluña que descifrando y comentando documentos.

Este acuerdo contribuyó a que fuese algo más ampliamente sentido el respeto a los vestigios del pasado, que hasta entonces

sólo había palpitado en el ámbito de los historiadores, los poetas y los artistas.

A partir de estas fechas fueron muchos los particulares que al derribar sus viejas fincas aportaron los restos arqueológicos de las mismas al proyectado museo de la Academia en lugar de destruirlos; los organismos oficiales hicieron lo propio al substituir edificaciones o ejecutar obras de urbanización que implicaban determinados derribos; y hasta el Real Patrimonio concurría al mismo fin cediéndole un estimable lote de lápidas.

El Ayuntamiento llegó incluso a cederle para dicho fin cuantos ejemplares artísticos y arqueológicos habían quedado en su poder a través de aquellas circunstancias o había reunido para el museo que pensaba crear.

Por otra parte aquel mismo año la Junta de Comercio encargaba al profesor de su Escuela de Arquitectura don José Casademunt los estudios necesarios para una monografía sobre la gótica iglesia del convento de Santa Catalina; al año siguiente aparecía entre los premios de la Escuela de Nobles Artes uno de composición tomando por modelo los claustros o el interior de la Catedral o los claustros de Montesión; y en 1840 la misma Escuela encargaba al profesor de Perspectiva don Pablo Rigalt los planos y alzado de la iglesia de Santa Catalina.

A partir de 1840 estimuló esta corriente el ahincado esfuerzo de don Pablo Milá y Fontanals, que contó en favor de su apostolado, primero, con un merecido prestigio personal y, después, con la cátedra de la Escuela, a la que fué elevado en 1851.

En este ambiente la tenacidad de los artistas había logrado que se salvara la fachada gótica del Ayuntamiento, amenazada de muerte por los arrebatos modernizantes, y se había publicado el tomo de Cataluña de *Recuerdos y Bellezas de España* en el que Piferrer, después de mantenerse por completo en la nueva tendencia, se situó cronológicamente en el primer puesto dentro de España para llamar la atención sobre el valor y la significación del arte románico.

El 3 de enero de 1844 el académico don Juan Cortada dió cuenta a la Real Academia de Buenas Letras del inventario que había formulado de cuanto hasta entonces se había recogido para formar su museo, sugirió la conveniencia de que ese inventario sirviera de base para la redacción de un catálogo.

En el mes de octubre siguiente el museo fué abierto al público en el convento de San Juan, conteniendo 22 lápidas romanas, 24 góticas, 3 fragmentos arquitectónicos de diversas clases, 20 sepulcros de diferentes épocas y 3 sarcófagos, a los que se añadió más tarde el monetario adquirido al canónigo de Vich don Jaime Ripoll.

Este Museo fué el primero de carácter histórico que tuvo Barcelona y que existió en España.

En el mes de junio de ese mismo año de 1844, poco después de la coronación de Isabel II, el Gobierno había creado las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos.

Esas Comisiones habían de estar formadas, bajo la presidencia del jefe superior político, por tres personas peritas designadas por el propio jefe superior y dos designadas por la Diputación Provincial y habían de velar por la conservación de los monumentos a que se refería su título, recoger los restos artísticos o arqueológicos provenientes de los mismos, formando con ellos un museo, y hacerse cargo de los que existiesen en la provincia.

La de Barcelona quedó constituída el 3 de octubre, o sea en los mismos días de la inauguración del Museo de la Academia, con el jefe superior político don Francisco Fulgosio, los señores don Próspero de Bofarull, don Juan Cortada y don Ramón Muns, designados por esta autoridad, y los señores don Pablo Piferrer y don Manuel de Bofarull designados por la Diputación.

En virtud de la disposición que creaba ese nuevo organismo oficial, la tarea de salvación que espontáneamente había emprendido la Academia, así como el museo que la misma había fundado, debían pasar a la Comisión.

Ésta acometió desde luego aquella tarea, y no disponiendo de sitio mejor, fué depositando en el edificio de la Lonja los materiales que recogía en espera de un local donde formar el museo que se le había encomendado.

Como no logró encontrar el local que para esto necesitaba, dirigióse, por fin, a la Academia solicitando cobijo en el edificio de San Juan para la custodia de aquellos materiales, ofreciendo, además, una compensación económica.

La Academia no sólo aceptó la demanda sino que, accediendo

a la propuesta planteada por la Diputación Provincial, se avino en seguida a que los materiales recogidos por ambas entidades formaran un solo museo y, efectuadas las gestiones correspondientes, la reunión quedó formalizada en 1845, a base de reservarse cada una de las partes contratantes la propiedad de los materiales respectivos.

La Comisión quedó instalada en el edificio de San Juan y la Academia, entendiendo que aquel acuerdo iniciaba la estabilidad del Museo, actuó de conformidad con esta situación y, por lo tanto, creó, en 1848, el cargo de director del mismo a favor de don Juan Cortada y el de ayudante para don José de Manjarrés.

Pero como entre tanto no se resolvía todavía el problema de la debida instalación del Museo, la Comisión elevó reiteradas instancias al Gobierno para que le fuese cedido el local que para ello necesitaba.

La Academia había recabado anteriormente el apoyo del Ayuntamiento para que quedara anulado el anuncio de venta en pública subasta de la capilla de Santa Águeda, preciosa joya gótica que ya disfrutaba de la admiración de todas las personas ilustradas de la época.

La misma Academia había solicitado en otra ocasión que este edificio fuese destinado a panteón de catalanes ilustres o a museo.

La Comisión participando del mismo criterio de la Academia, señaló muy especialmente la capilla de Santa Águeda entre los edificios a que aspiraba para sede del museo que tenía obligación de constituir.

Desgraciadamente no fué escuchada su petición, como tampoco lo había sido la que anteriormente había formulado la Academia en el mismo sentido.

Por lo tanto, de momento las cosas quedaron en este estado de interinidad.

IV

EL MUSEO DE LA ACADEMIA PROVINCIAL DE BELLAS ARTES (1847 - 1867)

En 1847 la antigua Junta de Comercio pasó a ser uno de los Consejos de Industria que se crearon en cada una de las provincias de España.

En su nuevo estado no tuvo facultades ni medios para continuar el sostenimiento de la Escuela de Nobles Artes.

Dos años después creáronse, en diversas provincias y, entre ellas, en la de Barcelona, las respectivas Academias Provinciales de Bellas Artes.

Quedaban a cargo de éstas las enseñanzas de la especialidad y los museos de la misma índole que existieran en la provincia.

La de Barcelona en lugar de crear de planta las citadas enseñanzas acogió las que había tenido que abandonar la Junta de Comercio y les dió la consiguiente continuidad.

Y en cuanto a los museos ordenó las obras que constituían la antigua Galería de Pinturas de la misma Escuela y formó con ellas propiamente un museo.

En substancia fué el primer Museo de Bellas Artes que ha existido en Barcelona.

Las actividades intensas y entusiastas de la Academia en pro de la misión que le había sido encomendada y el concurso económico y afectivo que constantemente le brindó la Diputación Provincial dieron señalado apoyo a este Museo, que se enriquecía considerablemente con los donativos de muchas personas que se sentían atraídas por el prestigio de que disfrutaba y hasta con alguna que otra adquisición hecha expresamente para esta finalidad, amén de las obras que enviaban los alumnos pensionados.

Seguramente fué debido a tal estado de cosas el hecho de que en agosto de 1862 se presentara y aceptara en la Diputación una proposición suscrita por los diputados señores Durán y Bas y Barrau para que se construyera un palacio para exposiciones que al mismo tiempo serviría para museo de antigüedades, historia natural e industria.

Llegó, pero, un momento en que parecía que la marcha ascendente de este Museo podría quedar interrumpida a consecuencia del Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos publicado el 24 de noviembre de 1865.

En efecto, en virtud de este Reglamento las citadas Comisiones debían encargarse de los Museos de Bellas Artes de la provincia respectiva y, por lo tanto, la obra realizada en este orden iba a ser absorbida por la Comisión.

La Academia sintióse hondamente celosa de la obra que había realizado; se empeñó en defender la posesión de la misma, por creer, sin duda, que se hallaba en condiciones de mantenerse en el camino ascendente que había llevado; y para conseguir su objetivo apeló a la elocuencia de hechos que acreditaran su capacidad en ese sentido.

Para ello acometió la celebración a toda marcha de una exposición de arte moderno.

Y en efecto, esta exposición, inaugurada pocos meses después de la publicación de dicho Reglamento, o sea a mediados de 1866, dejó demostrado el acierto con que la Academia acometió los trabajos de organización y al mismo tiempo el certero criterio que la guiaba en empresas de esta naturaleza.

La reina una vez inaugurada la exposición envió a la misma dos valiosos cuadros de las colecciones reales, aunque no de época moderna, los cuales pasaron luego a formar parte del Museo de la Academia.

De tal modo se había alcanzado el efecto que se deseaba, que a raíz de esta manifestación se pensó en crear un Museo Provincial de Bellas Artes bajo su dirección y mediante los altos auspicios de la Diputación.

Ante este sólido certificado de aptitud el Ministerio hubo de dejar en suspenso el encargo que por medio del repetido Reglamento se había hecho en 1865 a las Comisiones de Monumentos.

En 1867 la Academia daba personalidad a su Museo abriéndolo a la visita pública de un modo regular los domingos y publicando el catálogo del mismo.

V

EL MUSEO DE LA COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS (1853 - 1874)

El interés por la salvación de las obras de arte antiguo continuaba.

Reflejo de ello fué la costumbre iniciada hacia a mediados del siglo por los artistas de reunir en sus "talleres" aquel cúmulo de antigüedades que llegó a ser la característica, a veces pintoresca, de tales locales.

Algunas de las colecciones reunidas en ellas alcanzaron como el del "Taller Embut" de la calle del Olmo categoría de museo arqueológico, que incluso estaba abierto al público y que, según un testimonio de la época, "era bastante interesante".

En esto el convento de San Juan fué devuelto a la comunidad que lo había abandonado en 1835.

Entonces — 1853 — la Academia de Buenas Letras, así como la Comisión de Monumentos, que estaban instalados en aquel edificio desde 1837 y 1845 respectivamente, se vieron en la necesidad de abandonarlo.

La Academia sufrió enojosas vicisitudes para hallar nuevo domicilio social, pero los fondos del Museo, como por su naturaleza no podían quedarse en medio de la calle, continuaron en el mismo edificio, si bien algunos de sus ejemplares pasaron a los locales disponibles de la nueva Universidad.

Parece ser que ese traslado se hizo con la idea de que el Museo podría instalarse en el edificio universitario.

Entre tanto la capilla de Santa Águeda, continuaba en el mismo estado de abandono e incluso fué destinada, aunque interinamente, a una serie de usos lamentablemente indebidos.

Pero al fin, después de tres años, en 1859, tras numerosas protestas y gestiones de quienes se indignaban ante aquella utilización, empezó la restauración del insigne monumento gótico.

Afortunadamente fué confiada al inteligente y culto arquitecto Elías Rogent.

Su importe fué satisfecho por la Diputación, el Ayuntamiento, la duquesa de Montpensier e incluso la reina doña Isabel.

Las obras quedaron terminadas en 1867.

El 15 de julio de este año la Dirección General de Bellas Artes publicó una circular invitando a las Comisiones Provinciales de Monumentos a que, de acuerdo con las autoridades eclesiásticas de la respectiva demarcación, indicaran el edificio religioso disponible que estimaran más adecuado para la instalación de un museo de antigüedades.

La de Barcelona volvió a solicitar para ello la capilla de Santa Águeda, y el Gobierno la declaró monumento nacional y la cedió a dicha Comisión para el fin indicado.

El 13 de septiembre siguiente empezó el traslado de los objetos que se hallaban en San Juan y en la Universidad a la capilla de Santa Águeda, el cual no quedó totalmente terminado hasta mucho tiempo después.

El académico don José de Menjarrés, a cargo del cual había estado la dirección de los trabajos de traslado e instalación en Santa Águeda, procedió entonces a la redacción definitiva del catálogo, que en 1844 había propuesto Cortada.

Se pensó en organizar e instalar en este edificio un museo de antigüedades cristianas, pero el cambio de la situación política que sobrevino poco tiempo después, a causa del destronamiento de doña Isabel II, aconsejó abandonar tal propósito por entender que el tema del proyectado museo podía ser interpretado tendenciosamente por los nuevos gobernantes.

La Comisión de Monumentos formuló el plan de un museo de arqueología que comprendía naturalmente un número de objetos mucho mayor que el de antigüedades cristianas en que antes se había pensado.

Los que hasta entonces se habían reunido en la capilla de Santa Águeda ya no cabían en el reducido espacio de ese edificio; estaban allí poco menos que amontonados; algunos hubieron de pasar al patio del vecino edificio del Archivo de la Corona de Aragón y otros quedaron a la intemperie en la Plaza del Rey junto a los muros de la capilla sin otro resguardo que una débil valla.

Se vió, pues, que el museo últimamente proyectado ni en el caso de que se desprendiera de los objetos que no quedasen com-

prendidos en la arqueología, no podía tener instalación ni medianamente aceptable en la capilla.

La Comisión, por lo tanto, pidió al Gobierno que le proporcionase otro edificio e indicó como adecuados la Casa del Arcediano y los conventos de Jerusalén y de Montesión que quedaban definitivamente enajenados de las órdenes monásticas a quienes respectivamente habían pertenecido.

Por una disposición de junio de 1874 le fué cedido este último, pero se opusieron a su utilización diferentes dificultades prácticas y se acabó por desistir de ella.

VI

EL MUSEO PROVINCIAL DE ANTIGÜEDADES (1868 - 1880)

La revolución del mes de septiembre de 1868 había vuelto a poner en peligro las obras de arte y los monumentos antiguos, surgiendo, por reacción, en los artistas otro movimiento defensivo como los que ya se habían producido en análogas ocasiones anteriores.

Recuérdese en este orden la decidida actitud de determinados artistas para evitar la venta de la Casa del Arcediano, y la protesta por el abandono de que era objeto el mosaico romano de la iglesia de San Miguel.

Además continuaba su trámite la propuesta que en 1862 había aceptado la Diputación para construir un edificio para exposiciones y museos; en la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País se había aceptado una propuesta del señor Urgellés de Tovar para que se formara un museo en el local de la entidad; en la misma Casa del Arcediano, donde tenían su taller los artistas Caba y Moragas, se reunían importantes colecciones de arte antiguo; el 3 de junio de 1871 Martí y Cardeñas propuso desde el *Diario de Barcelona* que se formara un museo de arte en el cuartel de la Guardia Civil de la Rambla; y la Comisión de Fiestas de la Merced de aquel año, consiguió que durante esos días las colecciones particulares pudiesen ser visitadas por el público.

En 1876 se fundaron la “Associació Catalanista d’Excursions Científicas” y la “Associació d’Excursions Catalana”, más tarde refundidas en el actual Centro Excursionista de Cataluña, que tanto hicieron para dar a conocer y valorizar el arte antiguo catalán.

Al año siguiente tuvo lugar la fundación de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa gracias a la iniciativa del erudito historiador y archivero del Ayuntamiento don José Puiggarí y ante el interés despertado por el arte antiguo catalán entre todas las personas que se dedicaban a estudiarlo.

Reuniéronse en ella los nombres más ilustres del arte, de los estudios históricos y del coleccionismo particular, y trabajó durante treinta años bajo la activa e inteligente presidencia de su iniciador, propugnando sin descanso el valor del arte antiguo con una serie de magníficas exposiciones monográficas y la publicación de catálogos razonados de estas mismas exposiciones; de estudios notabilísimos sobre diversos temas de la historia del arte; y de una revista en la que se daban a conocer importantes trabajos sobre estas mismas materias.

Esta entidad a poco de quedar constituida, o sea el 28 de octubre del mismo año 1877, acordó la creación de un museo retrospectivo y nombró para organizarlo una comisión formada por don José Puiggarí, don José Vallet, don Manuel Vidal, don Eduardo Tamaro, don Tomás Moragas, y don Ramón Soriano.

Incluso se nombró una subcomisión para que buscara el local que fuese necesario.

Pero el propósito no pudo llevarse a efecto, probablemente por la imposibilidad de resolver este último punto.

El 29 del mismo mes, una ponencia de la Academia de Bellas Artes, formada por el marqués de Ciutadilla, y los señores don Luis Rigalt, don Elías Rogent, don Andrés de Ferrán y don Francisco Miquel y Badía, suscribía un dictamen en el que, entre otros extremos, se afirmaba la necesidad de que los museos que crearan las Comisiones Provinciales de Monumentos o quien fuere, se dedicaran al arte característico de cada localidad.

El 28 de noviembre de 1879 el Ministerio de Fomento, al cual correspondían entonces las atenciones de Instrucción Pública, dictó una disposición creando en Barcelona, Sevilla y Valladolid tres Museos Provinciales de Antigüedades.

Estos Museos habían de estar formados por los objetos que hasta entonces hubiesen recogido las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos; quedaban bajo la vigilancia e inspección de estas Comisiones, que habían de atender además a su crecimiento; y pasaban a ser regidos por individuos del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.

En cumplimiento de esta disposición los objetos que la Comisión de Monumentos había reunido en la capilla de Santa Águeda y que había intentado convertir en museo de antigüedades cristianas, primero y de arqueología después, quedó desde este momento constituido en Museo Provincial de Antigüedades bajo la dirección del miembro de dicho Cuerpo facultativo don Antonio Elías de Molins.

El nuevo director, aprovechando en lo posible los trabajos de catalogación que había hecho hasta entonces don José de Manjarrés, procedió a catalogar la totalidad de los que en aquel momento integraban el Museo, acabando por formar el interesantísimo Catálogo que en 1888 publicó la Comisión de Monumentos con los fondos que recibía de la Diputación Provincial.

Este Museo se abrió al público el 15 de marzo de 1880.

Nadie negó ciertamente la buena voluntad y la capacidad del señor Elías de Molins en sus funciones de director.

Pero el hecho de que la designación de la persona que había de ejercer el cargo fuese de absoluta incumbencia del ministro sin intervención de la Comisión Provincial de Monumentos, en la cual figuraba la debida representación de la Diputación, ni de la Academia de Buenas Letras que había iniciado el Museo, dió lugar a que éstas se sintieran vejadas y, en consecuencia, empezaran a desinteresarse del Museo.

Por otra parte el Gobierno no resolvía el problema del local, dejando que los objetos continuaran hacinados en la capilla de Santa Águeda, sin el más mínimo decoro; y asignaba en los presupuestos una cantidad irrisoria para el mantenimiento de la institución.

Todo ello daba margen a que se empezara a pensar en la creación de otro museo por parte de la ciudad.

VII

EL MUSEO MARTORELL (1878 - 1881)

En 1869 habían sido cedidos al Ayuntamiento los terrenos de la Ciudadela; en 1872, previo el oportuno concurso de proyectos, se había acordado destinarlos a Parque, a tenor, según parece, del consejo formulado en este sentido por don Ramón Blanco, capitán general de Cataluña, que gozaba de extensas simpatías en Barcelona.

Francisco Martorell y Peña fué un inteligente comerciante barcelonés que al retirarse de los negocios dedicóse a sus aficiones de naturalista y arqueólogo, formando, en 1864, dos interesantes colecciones de historia natural y arqueología.

El 27 de febrero de 1876 había hecho testamento dejando al Ayuntamiento de Barcelona dichas colecciones, su biblioteca y además una cantidad para construcción del edificio en que aquellas colecciones debían de quedar instaladas y para la institución de un premio en metálico que cada cinco años debía otorgarse a una obra de arqueología.

Martorell falleció el 9 de noviembre de 1878.

En la sesión del 22 del mismo mes el Ayuntamiento se enteró oficialmente del legado y acordó emplazar en el Parque, que en 1872 había decidido construir, como queda dicho, en los terrenos de la Ciudadela, el edificio del Museo que el testamento del legatario preveía, y honrar la memoria de éste dándole el nombre de Museo Martorell.

En la sesión del 17 de diciembre aprobó el proyecto del edificio del Museo que había formulado el arquitecto don José Fontseré, autor del mismo Parque, y en 1882 quedaba terminada su construcción.

Como no existía entonces ningún órgano municipal expresamente destinado a las atenciones propias de un museo, éste hubo de quedar a la discreción de la Comisión de Fomento, por estar incluídas en sus facultades las relativas a Instrucción Pública.

Sin embargo, la instalación y la dirección del Museo Marto-

rell fueron confiadas al hermano del legatario, don Manuel, que ejerció este cargo hasta el 23 de marzo de 1890 en que falleció.

La inauguración tuvo efecto con toda solemnidad bajo la presidencia del alcalde señor Rius y Taulet el 17 de noviembre de 1882, el mismo día que en las inmediaciones del nuevo edificio se había inaugurado el monumento a Prim, principal propulsor de la cesión de los terrenos del Parque.

El Museo Provincial de Antigüedades a manos del Estado no era ciertamente un modelo, como queda indicado, pero el Museo Martorell tampoco disfrutó de mejor fortuna en el primer período de su existencia.

Sin embargo el Museo Martorell fué el primer paso — aunque obligado por una iniciativa privada — que dió el Ayuntamiento en las atenciones que le corresponden sobre museos.

Y por otra parte el legado Martorell vino a despertar la iniciativa privada sobre la creación de museos.

Evidentemente, fué a consecuencia de la ejemplaridad de este legado que en 1881 constituyóse en el Fomento del Trabajo Nacional una comisión para crear un museo de artes industriales.

VIII.

EL MUSEO DE BELLAS ARTES (1877 - 1886)

En la cesión al Ayuntamiento de los terrenos de la Ciudadela, había quedado pendiente la de los edificios militares situados en ellos, que estaban todavía ocupados por la guarnición, y, además, la capilla y el palacio que también habían pertenecido a la desaparecida fortaleza.

El 17 de abril de 1877 a causa del estado de ruina en que se hallaban estos edificios un huracán derribó parte de los mismos.

El 10 de agosto vino oficialmente a Barcelona el general Reina para tratar en nombre del Ministerio de la Guerra del traslado de las tropas que ocupaban estos edificios.

Y, por último, el 1 de septiembre inmediato suscribióse con el Gobierno el convenio conducente a la efectividad de este desaloje.

El acreditado crítico de arte Francisco Miquel y Badía, que desde las páginas del *Diario de Barcelona* opinaba con legítima autoridad, en un artículo publicado el 16 de enero de 1883 propuso que se destinara uno de estos edificios a museo de arte.

Elías Rogent, el eminente arquitecto que tan alto prestigio había alcanzado, sugirió privadamente al activo y entusiasta alcalde Rius y Taulet la transformación de aquellos edificios para diversos servicios municipales y entre ellos para un museo de arte.

Es curioso anotar que el primer arquitecto que entre nosotros indicara el valor del arte románico catalán fuese el mismo que señalara para museo el edificio donde años más tarde este arte había de tener su consagración museística.

En 1884 el Ayuntamiento a propuesta de Rius y Taulet tomó en consideración la iniciativa y el 28 de febrero de 1886 nombró una ponencia presidida por el propio Rogent para que formulara el proyecto de aquella transformación.

Sin embargo, como entonces se aspiraba ante todo a procurar el mayor lustre exterior de la ciudad, la ponencia antes indicada sólo dió lugar a que por acuerdo del 16 de mayo del mismo año se destinaran aquellos edificios a residencia de la familia real de España.

IX

COMISIÓN DE CONSERVACIÓN DE LOS EDIFICIOS DEL PARQUE Y DE FOMENTO DE LOS MUSEOS MUNICIPALES (1888 - 1890)

Al clausurarse la Exposición de 1888 el Ayuntamiento se encontró con una respetable suma de objetos y obras de arte que habían sido exhibidas en el certamen, y con unos edificios que era preciso utilizar o derribar.

Ante esta realidad y, sobre todo, ante el clamor constante de la crítica, de los artistas y de los aficionados para que el Ayuntamiento formara un museo público de arte, surgió naturalmente la idea de que aquellos fondos artísticos y aquellos edificios fuesen destinados a tal objeto.

En diciembre de 1888 se pidió a algunos expositores que dejaran parte de lo que habían expuesto y lo cedieran al futuro museo.

En enero y febrero de 1889, a propuesta del alcalde señor Rius y Taulet tomáronse diversos acuerdos para el mismo fin.

El 7 de enero de 1890, se creó una Comisión municipal llamada de Conservación de los Edificios del Parque y de Fomento de los Museos Municipales.

Esta Comisión quedó constituída el 18 del mismo mes por el teniente de alcalde don José Gasó y Martí, presidente, y los concejales don Ignacio Pons, don Gabriel Lluch, don Mariano Fuster, don Miguel Moltó, don Camilo Catalán, don José Estrems, don Félix Rich y don Mariano Prat, vocales, y secretario el que lo había sido de la Exposición y de su Comisión liquidadora don Carlos Pirozzini.

Desde luego pasó a su jurisdicción el Museo Martorell.

Al mismo tiempo se hizo cargo de los objetos y obras que el Ayuntamiento había adquirido para sus futuros museos.

El 21 de junio esta Comisión pidió al Ayuntamiento que le cediera para sus museos en proyecto las pinturas adecuadas a este fin que existieran en la Casa de la Ciudad.

El 30 del mismo mes enteróse de un vasto proyecto que le presentó Pompeyo Gener en el que se proponían una serie de museos, que el autor exponía muy detalladamente y en los cuales quedaban representadas todas las actividades del pasado y el presente de la humanidad; pero tuvo la discreción de no tomar acuerdo alguno sobre este fantástico plan.

El 2 de julio pidió al Gobierno que aportara algunas obras, a los museos que iba a formar el Ayuntamiento.

Logró además varias aportaciones cedidas por algunos particulares.

Y, por fin, después de oír diversos pareceres y tras detenido estudio, elevó a la corporación municipal un plan general de museos, con su presupuesto, en el que figuraban un museo de arqueología; otro de bellas artes; otro de artes industriales; otro de reproducciones artísticas; otro lapidario; otro pedagógico y otro de salubridad general.

A su instalación se destinaban el Palacio de Bellas Artes, el Palacio de Ciencias, también previniente de la Exposición, y

el cuerpo central del edificio semicircular que había sido el Palacio de Industrias del mismo certamen.

En el presupuesto se fijaban la cantidad de 30.000 pesetas para la conservación de los edificios y la de 22.000 para adquisiciones.

El museo lapidario de este programa se encomendaba a la Academia de Buenas Letras.

Es de notar que para esto habría sido necesario que la Academia separase del Museo Provincial de Antigüedades, sito en Santa Águeda, los fondos que había aportado al mismo.

La Comisión quedó disuelta el 30 de julio del mismo año de su creación sin que el Ayuntamiento hubiese tomado acuerdo alguno sobre sus propuestas.

X

EL PRIMER MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES (1891)

Don Juan Coll y Pujol, alcalde que sucedió a Rius y Taulet, tuvo especial empeño en llevar a efectividad algunos de los museos proyectados.

Uno de los que tenían más avanzada su preparación era el de bellas artes.

Impulsado por su afán, dió desde la Alcaldía, y prescindiendo de acuerdos consistoriales y demás trámites burocráticos, todas las órdenes que fueron necesarias para que las obras reunidas para ese museo fuesen suficientemente completadas y ordenadas para formar por lo menos un principio efectivo del mismo.

En consecuencia éstas se congregaron e instalaron en el Salón de la Reina Regente del citado Palacio.

Y bajo la presidencia de dicho alcalde el 18 de enero de 1891 se inauguró el primer Museo Municipal de Bellas Artes el cual ocupaba únicamente la totalidad del indicado Salón.

XI

EL MUSEO DE REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS (1889 - 1891)

José Luis Pellicer, Francisco Miquel y Badía y Salvador Sanpere y Miquel fueron en su tiempo acérrimos propugnadores de un museo de reproducciones artísticas, donde los alumnos de las escuelas de arte pudieran conocer, por lo menos, los trazos esenciales de las obras de las grandes épocas y de los grandes maestros.

El alcalde señor Rius y Taulet se declaró partidario de la iniciativa, y el 21 de marzo de 1889 elevó razonada propuesta al Ayuntamiento en este sentido.

El Ayuntamiento tomó el acuerdo de pasarla a informe de la Comisión correspondiente.

En aquel momento la única Comisión municipal que podía estimarse "correspondiente" no podía ser otra que una llamada de Bellas Artes y Actos Públicos que había sido constituida el 5 de julio de 1887 y a la que se había encargado el cuidado de los monumentos históricos y artísticos de la ciudad, la inspección de los festejos oficiales, la formación de una biblioteca pública y la organización de las instituciones de cultura artística que se estimasen necesarias.

Pero como ésta, que había sido ideada por el concejal presidente de la misma don Mariano Fuster tras un discurso en el que traslucíase el entusiasmo del artista, no había hecho nada, a causa, sin duda, de la falta de elementos auxiliares dentro del Ayuntamiento y de venirle encima, a poco de su constitución, el ajetreo de la Exposición Universal, tampoco actuó ante aquella propuesta del alcalde para la creación del Museo de Reproducciones Artísticas y por tanto quedó también sin informe y prácticamente perdida dicha iniciativa.

La recogió, sin embargo, en 1890, la antes indicada Comisión de Conservación de los Edificios del Parque y de Fomento de los Museos Municipales, incluyendo, como hemos visto, este museo en el plan que antes de disolverse entregó aquel mismo año al Ayuntamiento.

Ya hemos dicho que el alcalde señor Coll y Pujol tomó de este plan el Museo de Bellas Artes, cuya inauguración tuvo efecto en 1891.

Pues bien, tomó también del mismo plan el Museo de Reproducciones.

Para ello el 4 de septiembre de 1890, pocos meses después del fin de aquella Comisión, elevó oficio al Ayuntamiento renovando la propuesta de su antecesor.

Proponía además, la creación de una Comisión formada por el alcalde, como presidente, siete concejales, y el presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes, el vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, el presidente del Círculo Artístico y cuatro personas peritas, que tendría a su cargo el funcionamiento de los museos del Ayuntamiento.

De este modo la vida de los museos quedaba completamente vinculada al Ayuntamiento puesto que a éste le correspondían la presidencia y un número no escaso de vocales; pero su orientación quedaba prácticamente en manos de los elementos técnicos en la materia.

La proposición fué aprobada en la misma sesión en que había sido presentada.

El nuevo Museo debía llamarse de Reproducciones Artísticas, de Arquitectura, Escultura y Artes Suntuarias.

Para sede del mismo se destinó la nave central del que había sido Palacio de la Industria de la Exposición.

Los concejales designados para formar la Comisión fueron los presidentes de las Comisiones municipales de Hacienda, Gobernación y Fomento y los señores don Mariano Fuster, don Gabriel Lluch, don Ramón Soriano y don Luis Sagnier.

Las cuatro personas peritas fueron don Francisco Miquel y Badía, don Salvador Sanpere y Miquel, don Francisco Soler y Roviroso y don Luis Domenech y Montaner.

Fué nombrado oficial secretario don Carlos Pirozzini.

En la reunión celebrada por la Comisión el 15 de octubre Miquel y Badía obtuvo mayoría de votos para el cargo de director, pero habiendo renunciado irrevocablemente fué nombrado don José Luis Pellicer.

A continuación se confirieron a Soler y Roviroso y Miquel y Badía los cargos de inspectores.

Inmediatamente comenzaron las adquisiciones.

Esta labor se realizó de una manera perfecta en todos sentidos.

Era evidente que la persona de la Comisión que tenía la idea más clara de lo que había de ser este Museo era Sanpere y Miquel.

Por otra parte, las reproducciones de las obras que, de acuerdo con ese pensamiento, era indispensable que figuraran en el Museo, no podían hallarse más que en los museos extranjeros, en los cuales existían los originales.

Se designó, pues, a Sanpere y Miquel para que con plena autoridad y máxima libertad se trasladara al extranjero y efectuara todas las adquisiciones de este género que creyera necesarias.

Sanpere y Miquel no hacía más que dar cuenta de lo que iba adquiriendo, remitiendo al propio tiempo las facturas correspondientes, que el Ayuntamiento satisfacía acto seguido sin discusión alguna.

Se invirtieron en ellas 150.000 pesetas.

Dentro del criterio que se seguía para la formación de este Museo el resultado respondió espléndidamente a lo que se proponían sus iniciadores.

Una vez instaladas las reproducciones en el local antedicho, se efectuó la solemne inauguración oficial que tuvo lugar el día 29 de junio de 1891.

En el acto Pellicer leyó un discurso defendiendo entusiastamente el criterio que siempre había sostenido a favor de un museo de esta naturaleza y cuya realización se había conseguido; y el alcalde don Juan Coll y Pujol pronunció otro glosando las palabras del director.

XII

EL MUSEO DE ARQUEOLOGÍA (1891)

La Comisión al hacerse cargo del Museo de Bellas Artes advirtió ante todo que insensiblemente, en gran parte debido a los donativos espontáneos, habían ido ingresando en el local de

ese Museo objetos y obras más bien de significación histórica que de tipo artístico, las cuales venían a desvirtuar su verdadero carácter.

Por otra parte hubo de tenerse en cuenta que una de las causas del estado anómalo en que se encontraba el Museo Martorell radicaba en la diferencia de las colecciones que en él se reunían por respeto a la voluntad del legatario; una de historia natural y otra de arqueología.

Finalmente anotó que en la Biblioteca de este último Museo, igualmente legada por Martorell, figuraban también libros pertenecientes a estas dos especialidades.

Ante estos hechos propuso la creación de un Museo llamado de Arqueología, que se instalaría en las salas de la izquierda de la planta baja del Palacio de Bellas Artes y se formaría con los objetos u obras de carácter histórico que se habían introducido indebidamente en el Museo de Bellas Artes y con las de este mismo carácter que se encontraban almacenadas en el Archivo del Ayuntamiento en la colección propiamente arqueológica del Museo Martorell.

Se adscribirían, además, a este nuevo Museo los libros de arqueología de la Biblioteca Martorell para iniciar así una biblioteca especial de arte.

El Ayuntamiento aceptó el proyecto el 16 de mayo de 1891.

Fué nombrado director del Museo don Carlos de Bofarull, hijo del insigne historiador e iniciador, como se recordará, del Museo de la Academia de Buenas Letras, don Próspero de Bofarull.

Se inauguró bajo la presidencia del alcalde don Juan Coll y Pujol el 29 de junio de aquel mismo año, a continuación del acto inaugural del Museo de Reproducciones.

XIII

NUEVA ORGANIZACIÓN GENERAL (1891)

En julio de 1891 se renovó el Ayuntamiento.

Al constituirse se formuló el plan de las diversas Comisiones en que habían de dividirse los trabajos de la corporación.

Entonces se vió que el Ayuntamiento tenía en aquel momento el Museo Martorell, ya limitado a historia natural, a cargo de la Comisión de Fomento, y el Museo de Bellas Artes, el de Reproducciones Artísticas, el de Arqueología y, además, un comienzo de Biblioteca de Arte, a cargo de una Comisión especial no exclusivamente municipal.

Al mismo tiempo la corporación municipal estaba convenida de que debía continuar la celebración de las Exposiciones de Arte e Industrias Artísticas que se habían inaugurado en el mes de abril de aquel mismo año y cuya organización había estado a cargo de otra Comisión especial.

Constatóse, finalmente la existencia de otra Comisión llamada de Bibliotecas que debía acometer la creación de una Biblioteca Pública.

Era evidente la necesidad de unificar estos diversos organismos en uno solo que condujera en forma armónica todas estas atenciones del Ayuntamiento.

En consecuencia, por acuerdo del día 4 de julio de 1891, entre las Comisiones que se crearon para atender las diversas funciones propias del Ayuntamiento se creó una especial llamada de Bibliotecas, Museos y Exposiciones.

El señor Pirozzini, que había actuado en tantas atenciones municipales de esta índole sin nombramiento del Ayuntamiento, fué esta vez nombrado Jefe-Secretario de esta Comisión por acuerdo del 21 de junio.

El 17 de noviembre siguiente se aprobó el reglamento en el cual se establecía su composición y se indicaban las instituciones o servicios que pasaban a su competencia.

Las instituciones eran las siguientes:

Un Museo de la Historia, que era el nuevo nombre que se daba al de Arqueología, y que debería trasladarse al edificio del Restaurante de la Exposición.

El Museo Martorell, que continuaría en el mismo sitio y sería un museo de historia natural complementado por un parque zoológico y un jardín botánico.

El Museo de Bellas Artes, que se convertiría en Museo de Bellas Artes e Industrias Artísticas, continuando en el mismo Palacio de Bellas Artes y estaría conexionado directamente con las Exposiciones.

Y el Museo de Reproducciones Artísticas, que no sufría ninguna modificación.

La Comisión se dividía en tres grupos, cada uno de los cuales constituía una Junta técnica.

El primer grupo se encargaba del Museo de la Historia y, además, de la Biblioteca Pública que se había proyectado.

Su Junta técnica estaba formada por el teniente de alcalde don Francisco Schwarts, presidente; los concejales don Francisco Carreras y Candi, don José M. Rufart y don Magín Fité; los técnicos don Manuel Vidal-Quadras, don Ramón José Estruch, don José Ferrer-Soler, don José Caroleu, don Pompeyo Gener, don Tomás Moragas, don Arturo Pedrals y don José Fiter e Inglés; el jefe de la Biblioteca Universitaria, el presidente de la Academia de Buenas Letras, el decano de la Facultad de Filosofía y Letras, el catedrático de Historia Universal de la Universidad, el catedrático de Literatura del mismo centro docente, el presidente del Ateneo Barcelonés, los jefes del Archivo de la Corona de Aragón y del Museo Provincial de Antigüedades y los presidentes de la Asociación Artístico-Arqueológica y del "Centre Excursionista de Catalunya".

Al segundo grupo le correspondía el Museo Martorell y además el parque zoológico y el jardín botánico, que debían complementarle.

Este grupo fué el embrión de la Junta de Ciencias Naturales, fundada más tarde.

No reproduciremos aquí la relación de los componentes de su Junta técnica por corresponder a una rama distinta de la artística y la histórica, que motivan el presente trabajo.

El tercer grupo tenía a su cargo los Museos de Bellas Artes y de Reproducciones Artísticas y las Exposiciones de Arte.

La Junta técnica de este grupo estaba formada por el teniente de alcalde don Modesto Fossas Pi, presidente; los concejales don José Roca y Roca, don Antonio J. Bastinos y don Eusebio Passarell; los técnicos don Juan Coll y Pujol, don Francisco Soler y Rovirosa, don Francisco Miquel y Badía, don Luis Doménech y Montaner, don Salvador Sanpere y Miquel, don Félix Rich, don Mariano Fuster y don José Masriera; el presidente de la Academia de Bellas Artes, el director de la Escuela de Arquitectura, el catedrático de Escultura de la Escuela de Bellas Artes, el

presidente de la Asociación de Arquitectos, el presidente de la Asociación de Maestros de Obras, el presidente del Círculo Artístico, el director de la Escuela de Ingenieros, el director de la Escuela de Artes y Oficios, el presidente del Fomento del Trabajo Nacional, el presidente del Centro Industrial de Cataluña, el presidente del Ateneo Obrero, el vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, el presidente de la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País, el presidente de la Asociación de Ingenieros Industriales y el delegado en Barcelona de la Asociación Nacional de Ingenieros Industriales.

Téngase en cuenta que la calificación de técnicos dada a los señores Coll y Pujol, Rich y Fuster, fué acordada como homenaje a los meritorios servicios que estos señores habían prestado a la Exposición y a los Museos.

Como se ve la composición de esta Junta respondía al criterio que por primera vez había impuesto el señor Coll y Pujol.

Hechas las correspondientes designaciones personales, estas Juntas y, por lo tanto, el pleno de la Comisión se constituyeron solemnemente el día 11 de diciembre en el Salón de Ciento de la Casa Consistorial.

A continuación quedó disuelta la anterior Comisión y suspendida la facultad que la de Fomento tenía sobre el Museo Martorell.

XIV

EL MUSEO DE LA HISTORIA (1892)

El Museo de Arqueología que se había formado en el Palacio de Bellas Artes no era en realidad un museo circunscrito a la época que su nombre indicaba.

Lo que allí se había reunido eran ejemplares principalmente de valor histórico pertenecientes a todas las épocas.

He aquí porque en el plan de instituciones que pasaban a la jurisdicción de la nueva Comisión, este Museo tomaba el nombre de Museo de Historia.

Por otra parte las Exposiciones comenzadas aquel mismo año

requerían en lo sucesivo el espacio que ese Museo ocupaba en el Palacio de Bellas Artes.

Por lo tanto además de cambiarle el nombre se le trasladó al citado edificio del Parque de la Ciudadela que había sido construído para Restaurante de la Exposición de 1888.

El presupuesto de las obras de habilitación fué aprobado por el Ayuntamiento el día 11 de agosto de 1892.

Estas obras, el traslado y la instalación se efectuaron rápidamente, pues el nuevo museo fué oficialmente inaugurado bajo la presidencia del alcalde don Manuel Porcar y Tió el día 11 de octubre siguiente, formando parte de los festejos celebrados con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América.

Continuó en el cargo de director don Carlos de Bofarull.

XV

OTRA VEZ LOS MUSEOS DE BELLAS ARTES Y DE LA HISTORIA (1895)

Doménech y Montaner desde *La Renaixensa* y Miquel y Badía desde el *Diario de Barcelona* se hacían eco de las lamentaciones de muchas personas acerca del éxodo o la desaparición de obras de arte antiguo catalán y de la necesidad de que fuesen recogidas y, con ellas, organizar un museo dedicado a esta especialidad.

Era una continuación del criterio que, como hemos visto, se había iniciado a mediados del siglo.

El primero sentaba ya la orientación que más tarde debería seguirse, al decir que el organismo que cuidara de los Museos debería funcionar autónómicamente y atender principalmente a la adquisición del patrimonio de arte antiguo de Cataluña, buena parte del cual, a pesar de todo, estaba todavía en manos de particulares que no habían de ser difíciles a la donación.

Transcurrió algún tiempo sin que los Museos pasaran sensiblemente del estado en que se hallaban después de ser inaugurados el de Reproducciones y el de la Historia, a pesar de la innegable actividad y probada inteligencia de Pellicer.

El 20 de marzo de 1895 el alcalde don José Collaso y Gil elevó una comunicación al Ayuntamiento refiriéndose al plan que en su día había presentado la Comisión de Bibliotecas, Museos y Exposiciones y sugiriendo la necesidad de desalojar el Palacio de Bellas Artes para dar mayor espacio a las Exposiciones que se celebraban en el mismo.

En su virtud el Ayuntamiento el 2 de abril siguiente acordó ampliar y habilitar la llamada nave central del Palacio de la Industria para instalar en ella, junto al Museo de Reproducciones, el de Bellas Artes mencionado y el de la Historia que se hallaba en el edificio del Restaurante de la Exposición de 1888.

Se tuvo además la idea de trasladar a dicho edificio el Museo Provincial de Antigüedades que se hallaba en la capilla de Santa Águeda, así como uno de bellas artes que la Diputación Provincial trataba de crear y del cual ya nos ocuparemos después.

Las obras de ampliación y habilitación no llegaron a efectuarse, pero empezó el traslado de los Museos de Bellas Artes y de la Historia.

Como quiera que el propósito levantó muchas protestas, también este traslado quedó suspendido cuando ya se había comenzado.

Volvieron al Palacio de Bellas Artes las obras pertenecientes a este ramo que ya habían sido trasladadas a dicha nave central y se instalaron en tal forma que el incipiente Museo de Bellas Artes, inaugurado en 1891 en el Salón de la Reina Regente por el alcalde Coll y Pujol, en 1899 alcanzaba ya todas las salas de un lado de la parte alta del Palacio y de su crujía posterior y quedaban en condiciones de ser abiertas al público.

En cambio el de la Historia, después de trasladado a la repetida nave central no volvió ya al edificio del Restaurante, pues por acuerdo de 25 de enero de 1896 éste había sido destinado a la Escuela Municipal de Música.

XVI

LA COMISIÓN MUNICIPAL DE GOBERNACIÓN (1897 - 1900)

El 1 de julio de 1897 se constituyó un nuevo Ayuntamiento.

Dominó en aquel momento un criterio contrario a los organismos mixtos y autónomos.

Por tanto al hacerse el cuadro de las Comisiones en que habían de dividirse las funciones municipales se acordó, por medio de un dictamen aprobado en la sesión del día 4, que las funciones que había tenido a su cargo la Comisión de Bibliotecas, Museos y Exposiciones, pasasen a la municipal de Gobernación, quedando aquélla dentro de ésta constituida exclusivamente por sus elementos técnicos y sólo en calidad de órgano puramente consultivo, con el nombre de Sección Tercera de Bellas Artes, Ceremonial y Fiestas.

Los elementos técnicos quedaron, pues, a segundo término y con una influencia considerablemente disminuía.

Sin embargo, todo lo que llegó a hacer la Comisión municipal de Gobernación en cuanto a los Museos que tenía a su cargo provino siempre de la iniciativa y el empeño de los miembros de la Sección Tercera, en su función de elementos exclusivamente consultivos.

Desde el 8 de enero de 1898 figuró entre éstos uno de los hombres que más fructíferamente habían de trabajar, a pesar de las dificultades burocráticas propias del sistema: el inteligente crítico e historiador del arte catalán Raymundo Casellas.

El 31 de enero de 1899 la Sección propuso que se destinara la planta baja del arsenal de la Ciudadela a la Biblioteca que debía crearse.

No llegó a realizarse, pero tal acuerdo es el primer intento de rectificación del que destinaba dicho edificio a residencia de la familia real y el primer paso para el que vino más tarde, destinándole a museo.

El 20 de febrero de 1900 esta primera idea dió algunos pasos más con el acuerdo de la Sección en el sentido de que se des-

tinara a residencia de la real familia al Palacete del Gobernador y se situaran todos los Museos, además de la Biblioteca, en aquel edificio.

Fallecido José Luis Pellicer a principios de 1901, se designó al director del Museo de la Historia, Carlos de Bofarull, para las direcciones de los Museos de Bellas Artes y de Reproducciones Artísticas, que había desempeñado el artista fallecido, viniendo a quedar, por lo tanto, el señor Bofarull como a director general de los Museos.

El Ayuntamiento el 21 de junio acordó que una de las salas del Museo de Bellas Artes llevara el nombre de José Luis Pellicer.

El 13 de julio del mismo año entró a formar parte de la Sección otro hombre llamado a influir poderosamente en las atenciones del Ayuntamiento sobre museos: José Puig y Cadafalch.

Parece que las actividades museísticas de la Comisión municipal de Gobernación no disfrutaron del beneplácito de la opinión artística de Barcelona.

Debieron contribuir a ello las dilaciones impuestas naturalmente por la administración oficial, a la cual era forzoso que aquéllas se sometieran, dado el carácter propio de la Comisión.

Lo cierto es que crecían las dificultades para evitar que emigraran al extranjero o pasaran a las colecciones particulares las obras de arte antiguo catalán o las que sin ser catalanas tenían un valor artístico considerable.

Cuéntanse entre las primeras las que formaban la célebre colección Estruch, cuya adquisición no pudo ser acordada.

Esto promovió varias protestas así en las esferas artísticas de la ciudad como en el mismo seno de la Sección.

Pella y Fargas, como presidente de la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País, expresó oficialmente al Ayuntamiento la queja de la entidad que presidía por el lamentable estado en que se hallaban los Museos.

La Sociedad Artística y Arqueológica con fecha 26 de noviembre de 1900 elevó una protesta análoga.

En la reunión celebrada por la Sección el 13 de julio de 1901 Sanpere y Miquel hizo constar en acta su enérgica protesta por

lo que ocurría y Tomás Moragas, Carreras y Candi, Raimundo Casellas y José Llimona amenazaron con presentar la dimisión si el Ayuntamiento no se decidía a salir de aquella anómala situación.

XVII

LA JUNTA MIXTA DE MUSEOS Y BELLAS ARTES (1901 - 1902)

A consecuencia de la guerra de 1898 con los Estados Unidos de Norteamérica el movimiento catalanista que hasta entonces no había salido del terreno romántico o idealista tomó actitudes militantes e intervino directamente en la vida pública de Cataluña con el propósito de vigorizar el país a base de la reconstitución y modernización de sus valores autóctonos.

En las elecciones municipales de 1901 fueron elegidos varios concejales de este movimiento, entre los cuales figuraban el conocido historiador José Pella y Forgas y el reputado arqueólogo José Puig y Cadafalch.

El nuevo Ayuntamiento se constituyó el 1 de enero de 1902 y los concejales catalanistas se propusieron que éste acometiera la reorganización y ordenación de todos los servicios municipales de acuerdo con la orientación política que queda indicada.

Pella y Forgas y Puig y Cadafalch dentro de esta orientación general se ocuparon especialmente de los Museos.

Vieron ante todo que éstos, como hijos del deslumbrante espectáculo de la Exposición de 1888, no eran gran cosa más que otro espectáculo permanente, que una especie de asignatura de adorno.

Los catalanistas, y concretamente los dos concejales indicados, entendían que los museos han de ser principalmente instrumentos de trabajo de las personas que se dedican al estudio de la historia del arte y en el caso de los Museos de Barcelona el instrumento de trabajo de las personas que se dedicaban al estudio de la historia del arte catalán.

Vieron también que para crear en Barcelona esta clase de Museos debía acudirse inmediatamente, como cuestión previa,

a la salvación de las obras del arte antiguo catalán que habían de constituir el testimonio de la creación artística propia de Cataluña las cuales, por las causas antes indicadas, iban emigrando o desapareciendo.

Sabían, por último, que esto sólo podía conseguirse dando a los organismos que habían de aplicarse a este objeto una completa libertad de movimiento.

Como resultado de todo ello en la sesión de 13 de enero de 1902 se presentó una proposición firmada por los concejales don Francisco Cambó, don José Pella y Fargas, don José Puig y Cadafalch, don José M. Mas (catalanistas) y don Narciso Buxó (republicano) para crear una Junta de Museos y Bellas Artes que estaría formada por el alcalde, cuatro concejales y cinco personas peritas ajenas al Ayuntamiento; funcionaría autonómicamente; y tendría a su cargo la organización y funcionamiento de los Museos de Arte, de las Exposiciones y de todos los servicios que el Ayuntamiento sostuviera o creara relacionados con el arte.

La propuesta, después de diversas modificaciones parciales, fué aceptada por los acuerdos de 24 de febrero y 11 de marzo, quedando definitivamente constituida la Junta el 12 de abril en la siguiente forma:

Presidente, don Juan Amat Sormani, alcalde; vicepresidente, don José Pella Fargas, teniente de alcalde; vocales, don José Puig y Cadafalch, don Tiberio Ávila y don Antonio J. Bastinos, concejales; don Buenaventura Pallés, don Ramón Ribera, don José Llimona, don José Masriera y don Raimundo Casellas, peritos; vocal secretario, don F. Galofre Oller, perito; secretario, don Carlos Pirozzini, funcionario municipal.

Para las funciones que se encomendaban a la nueva Junta se consignó en el presupuesto municipal la cantidad de 75.000 pesetas.

Naturalmente quedaron anuladas las facultades relativas a Museos que se habían conferido a la Comisión municipal de Gobernación y disuelta la llama Sección Tercera de la misma.

Por iniciativa del concejal don Francisco Cambó se acordó dar extraordinario realce a las fiestas de la Merced de aquel año, a fin de demostrar el interés del nuevo Ayuntamiento para todo lo que se refería a la vida barcelonesa.

La Junta de Museos y Bellas Artes situada ya en el plan de salvar las obras de arte antiguo catalán juzgó que podría ser un buen paso en este empeño la celebración de una gran exposición de arte antiguo dentro del programa de aquellos festejos.

Creyó, y así fué en efecto, que la importancia de que éstos fueron revestidos y el ambiente de entusiasmo que los rodeó desde el primer momento facilitarían la aportación de cuantas obras continuaban en poder de corporaciones y particulares y que a la vista de ellas podría hacerse un inventario a fondo que serviría de base a las ulteriores gestiones de obtención.

Esta exposición se instaló en el Palacio de Bellas Artes, parte del cual, como queda explicado, estaba ocupado por el Museo de Bellas Artes que se había inaugurado en 1891 y había sido ampliado después, y parte por las obras que habían de constituir el Museo Provincial de Bellas Artes que, al fin, había organizado la Diputación Provincial y del cual vamos a ocuparnos seguidamente.

Resultaba, pues, oportuno, abrir al público las salas con que se había ampliado el Museo Municipal de Bellas Artes al mismo tiempo que se inauguraba el Museo Provincial, instalado en el propio edificio, y la mencionada exposición, lo cual tuvo lugar el 25 de septiembre de aquel año 1902.

XVIII

EL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES (1866 - 1902)

Ya se ha dicho que la Diputación Provincial dispensó atenta protección a la Academia Provincial de Bellas Artes y que por efecto de los premios o becas que concedía a los alumnos de su Escuela, recibía las obras que durante el uso de esas pensiones aquéllos realizaban en el extranjero.

Además la Diputación por su naturaleza se sentía obligada a atender la enseñanza artística.

Esta protección a las bellas artes y la disponibilidad de las obras que le remitían los pensionados, así como los estímulos que la crítica y los artistas ponían en juego, hizo pensar muchas veces a la Diputación Provincial en la creación de un museo.

La primera noticia que se encuentra respecto al particular acusa el propósito que tuvo dicha corporación en 1866 de inaugurar ese museo en el Salón de San Jorge el día del Corpus de dicho año.

No se pudo efectuar porque aquellos días el local fué absorbido por las operaciones del reemplazo militar.

El 25 de enero de 1887 la Diputación tomó el acuerdo de crear un Museo Provincial.

El 8 de febrero siguiente la propia corporación nombró una comisión de diputados y artistas para la adquisición de obras.

Los diputados fueron los señores Maluquer, Puig y Valls y Vidal y Valenciano y los artistas señores Soler y Rovirosa y Rosendo Nobas.

Se trataba de otro Museo de Bellas Artes cuyo contenido no podía diferenciarse del que con el mismo nombre formó después el Ayuntamiento.

Este Museo había de instalarse en el edificio que la Diputación había acordado levantar en unos terrenos de la Ronda de San Pedro.

Pocas semanas después el Estado se incautó de estos terrenos y el propósito quedó frustrado.

El 13 de diciembre de 1892, cuando el Ayuntamiento ya había creado el suyo, pidió a éste que le cediera parte del Palacio de Bellas Artes, o sea precisamente donde también se había instalado el Municipal, para instalación del Provincial.

El Ayuntamiento el 16 de febrero de 1892 accedió a la petición y acordó cederle las salas de una ala del Palacio de Bellas Artes.

El 21 de agosto de 1894 el diputado provincial don Cayetano Buigas en nombre de la Diputación se posesionó de dichos locales.

Pero la Diputación dejó transcurrir mucho tiempo sin instalar allí su Museo.

El Ayuntamiento instó a la Diputación para que procediera cuanto antes a la instalación de ese Museo, pues le interesaba saber si podía o no disponer de las salas para la Exposición que aquel año tenía que celebrar en el Palacio de Bellas Artes.

A pesar de ello no ocurrió nada.

Al tomarse el acuerdo del 2 de abril de 1895 de trasladar todos los Museos a la nave central, el Ayuntamiento manifestó

a la Diputación que la cesión que le había hecho de unas salas del Palacio de Bellas Artes la entendía desde aquel momento transferida a ese otro edificio.

La Diputación contestó manifestando que no aceptaba la transferencia y que prefería esperar el día en que la Audiencia desocupara el edificio de la antigua Generalidad e instalar en él su Museo.

Hay que advertir que esa idea había sido expuesta por Miquel y Badía en el *Diario de Barcelona* el 9 de septiembre de 1886.

El 31 de diciembre de 1900 la Diputación volvió a solicitar las salas del Palacio de Bellas Artes y el 8 de marzo de 1901 el Ayuntamiento repitió la cesión.

Hasta el 12 de diciembre siguiente la Diputación no volvió a tomar posesión de estos locales, haciéndolo esta vez en su nombre el diputado provincial don Ernesto Vilaregut.

Todavía el 19 de abril de 1902 la Junta de Museos y Bellas Artes hubo de requerir a la Diputación para que activara la instalación del Museo Provincial.

Ante estas presiones la corporación vióse obligada a acometer rápidamente la instalación, por lo que reunió cuantas obras poseía, entre ellas algunas de las existentes en la Academia de Bellas Artes.

Y así el 25 de septiembre de dicho año pudo efectuarse la inauguración a que antes se ha hecho referencia.

En este acto pronunció un discurso el presidente de la Diputación Provincial don Darío de Romeu y en él, además de aducir los motivos ya indicados que impulsaban a la Diputación a crear este Museo, advertía que no podía dar aquella instalación como definitiva y que aspiraba a realizar otra más completa y adecuada.

XIX

EL MUSEO DE ARTES DECORATIVAS (1902)

La Junta de Museos y Bellas Artes además de atender a la salvación de las obras de arte antiguo catalán había de ocuparse de ordenar los Museos que había heredado.

En esta tarea había completado el Museo Municipal de Bellas Artes y logrado que la Diputación Provincial terminara el suyo.

En virtud del ya citado acuerdo del 20 de febrero de 1900 todos los Museos debían instalarse en el edificio que había sido arsenal de la Ciudadela.

De momento el de Bellas Artes, como queda dicho, continuó en el Palacio de este nombre, y por lo tanto, no se practicó el traslado que ese acuerdo ordenaba.

En cambio las colecciones de los Museos de Reproducciones y de la Historia cumplimentando ese acuerdo habían sido trasladados desde la nave central a dicho edificio del antiguo arsenal.

Allí los encontró la Junta sin orden ni concierto.

Puig y Cadafalch se encargó de seleccionar todos aquellos materiales y formar con ellos en ese edificio un Museo de Artes Decorativas, nombre, en verdad, un poco impreciso pero adecuado al heterogéneo conjunto de aquellos materiales.

El Estado se opuso, en principio a que las colecciones del Museo de la Diputación se sumaran al conjunto que la Junta se proponía instalar en el viejo edificio de la Ciudadela.

Los objetos de los dos Museos que por su carácter no pudieron ser intercalados en éste pasaron a los locales de almacén o reserva del mismo edificio y del Palacio de Bellas Artes, esperando el momento de tener destinación definitiva y adecuada.

El Museo ocupó solamente la parte del edificio de la Ciudadela que se hallaba en condiciones de ser utilizado.

Fué inaugurado el 26 de septiembre de 1902 o sea el día siguiente de la inauguración del Museo Provincial y de la Exposición, por el alcalde accidental don Manuel Fabra y Ledesma, quien en su discurso, a pesar de las diferencias políticas que le separaban de Puig y Cadafalch, hizo honor al esfuerzo y a la inteligencia de éste en la organización del Museo.

P. BOHIGAS TARRAGÓ

(Continuará)

NECROLOGÍAS

EL PINTOR PIDELASERRA

El pasado día 7 de octubre fallecía en Barcelona el pintor Mariano Pidelaserra y Brías. Dios le haya acogido en Su seno.

Bien poca significación tendrá ese nombre para muchísimas personas de las que curiosean por salas de exposiciones, frecuentan tertulias y acuden a lugares donde se reúnen gentes más o menos aquejadas de aficiones artísticas. Alejado como se hallaba quien lo llevaba de todo contacto público con el mundo de las bellas artes, no es de extrañar haya ocurrido su muerte sin que casi nadie se diese cuenta de ella.

Sin duda el obstinado retraimiento en que permanecía el artista de unos cuantos años acá — la misma actitud que, con muy contadas interrupciones, adoptó durante larguísimas temporadas anteriores —, tenía que influir en gran manera en el hecho de que ese determinado público que la propaganda aglutina, la espectacularidad entusiasma y que sólo llega a enterarse de las cosas después de largo e intenso machaqueo, no se diese ni cuenta tan sólo de la existencia del pintor cuya pérdida lamentamos. No era él del tipo de esas *vedettes* que se acompañan siempre del estrépito y el relumbrón. Tampoco su arte era de los que llevan tras sí el embabiecamiento de las multitudes. Pidelaserra contaba ya con ello, y se daba por sobradamente bien pagado con tal de poder dar rienda suelta a su inacabable gana de pintar con toda libertad, y más sintiendo como sentía en su derredor la cálida simpatía — que le acompañó hasta sus últimos instantes — de unos familiares que le amaban infinitamente y unos amigos — artistas, aficionados, críticos — que compartían con él entusiasmos y fervores, unos y otros siguiendo, paso a paso, la obra del amigo, que admiraban y en la que creían.

Para aquellos que ya de tiempo han vivido y sentido las luchas, inquietudes, cambios y vicisitudes del arte de nuestro tiempo — que, al fin y al cabo, es el mismo de todas las épocas —, para quienes han ido siguiendo la marcha de nuestras sucesivas

promociones artísticas, con el proceso de sus influencias y el mecanismo de sus interferencias, para los que, en fin, no son unos recién llegados a estos terrenos, la desaparición de la robustísima figura de Mariano Pidelaserra es una efemérides de auténtico luto para nuestra pintura. El papel que, con todo y mantenerse alejado casi permanentemente de la lucha y la polémica públicas, desempeñaba ese fuerte pintor en el conjunto de nuestro arte moderno era importantísimo y de ninguna manera podía ignorarse.

La obra de Mariano Pidelaserra gravitaba sobre la pintura catalana contemporánea con el enorme peso de una personalidad insobornable, tensa y vibrante casi agresiva. Si no siempre una influencia directa y ostensible en estilo y manera, fué, la suya, en toda ocasión, de inquietud y de ejemplaridad por su fe, por su optimismo infrangible y por su tesonera laboriosidad. La gallardía con que mantuvo su convicción y sus concepciones en cualquier momento sin la más leve claudicación era para todos sus amigos y compañeros emulación, estímulo y acicate. Sus realizaciones produjeron amplia huella y prolongadísimo eco en la sensibilidad pictórica general cada nueva vez que se manifestaron. Por lo que hemos dicho más arriba comprenderá el lector que no nos referimos en ningún sentido a la sensibilidad del gran público, sobre la cual — y bien legítimamente — poco pesan esas cosas, y sí aludimos a la de aquellos sectores reducidos donde operan y de donde se expanden sus efectos en repercusiones que transforman, a veces, de manera absoluta y rotunda, el espíritu todo de una época.

Durante esos últimos años de su vida — podemos decir a partir de 1934 —, Mariano Pidelaserra se mantenía sin efectuar ninguna exhibición pública de realizaciones suyas. No por ello dejó de pintar — antes al contrario — ni retiró su atención de cuanto interesante se producía en los dominios de nuestras artes. Su curiosidad siempre despierta y su entusiasmo siempre inédito hacia todo aquello que se presentase con un acento de emoción y de sinceridad, le hacía acoger con cariño toda manifestación juvenil — pues era de los jóvenes de quienes más esperaba —, visitando exposiciones y estudios y compartiendo con personas de las más recientes promociones ambiciones, adversiones y esperanzas.



M. PIDELASERRA. — Paisaje parisién (1901)



M. PIDELASERRA. — *Le Pont Neuf, Paris* (1902)

Aunque durante estos postreros tiempos, como decimos, se mantenía Pidelaserra apartado de toda exhibición, no había dejado de pintar, y pintaba, incansablemente. Su actividad en este sentido sufrió distintas intermitencias a lo largo de su vida. Dilatados períodos de la misma transcurrieron sin que nuestro artista se acercase a un caballete o tocase un pincel. Pero cuando volvía a ello de nuevo era con un frenesí loco, desbordado. Entonces se sentía pintor, exclusivamente y absolutamente pintor, todo él se vertía en esa actividad, a la que se daba íntegramente, sin el más pequeño regateo, y lienzos y lienzos iban saliendo de sus manos en una jubilosa y dionísica exuberancia. Irregular, desigual, vehemente, incluso excesivo, era muy a menudo. Pero nunca fué banal ni insignificante. Y en sus aciertos, llegó a ser único, alcanzando una intensidad inabordable, magnífico y pleno.

En ninguna ocasión se entretuvo en la contemplación o en la persecución de una belleza de canon para sus obras. Nunca sintió hacia esos paradigmas devoción ninguna. Menos fué un pintor de buen gusto, de ternuras ni delicadezas. Bronco y adusto, la única belleza que cuenta de veras en el total de su obra en la plena expansión de su personalidad, dimana de ese sentimiento panteísta que es la máxima cualidad de la representación bidimensional. Esa especie de mística comprensión del profundo sentido del mundo objetivo todo, rige el espíritu del pintor en trance de creación, con prescindencia total de cualquier concepto literario o filosófico de belleza normativa.

Esa mística comprensión de todo espectáculo de los que ofrece el mundo visible, fuese de la categoría que fuese, era un perpetua y siempre renovada sensación de maravilla, de encanto, que embargaba su espíritu y que se traducía en un realismo enérgico, obsesionante, diríamos telúrico, tan profundo y vital nos parece, tan desasido de previos postulados, tan consecuente y concorde consigo mismo, con las mismas íntimas emociones del alma del pintor abandonada a su impulso sin reserva alguna.

Se hallaba Mariano Pidelaserra bien impuesto de su señera y singular situación dentro del conjunto de nuestra pintura y totalmente persuadido de cuál era su misión por el lugar que en él ocupaba. Su carácter tan independiente, impulsado siempre

por aquella vibrante inquietud que le hizo enfocar cada una de las diversas modalidades adoptadas por su expresión con una fuga y un ímpetu incoercibles, su temperamento impermeable a los modos y modas al uso, fuesen cuales fuesen en todo tiempo, forzosamente tenía que reflejarse en su obra con ese acento personal tan suyo, tan propio, tan fuera de toda convención estilística, de cualquier *valor entendido*, y mucho más de aquella banal coincidencia de frívolos y snobs en el manoseo y el paladeo de unos tópicos tan deleznable y faltos de contenido como universalmente aceptados por la improvisación y la superficialidad.

Esa independencia, ese ardiente impulso del artista en la creación de su obra fuera del arrebañamiento y apartado de los comodines del aficionado insignificante, no hacía su pintura excesivamente apta, ciertamente, para ser estimada por grandes círculos de público. Pero tan seguro de la autenticidad de su emoción se encontraba, tan convencido se hallaba de la legitimidad de su posición, era su obra una producción tan natural, tan directamente surgida de su espíritu, exenta de toda influencia exterior, que no se le ocurrió ni imaginar en ningún momento por qué tuviese que dar explicación alguna tocante a lo que quería, lo que sentía y a lo que aspiraba. Todo ello era bien claro a los ojos del espectador que sabía ver. Si no, era totalmente inútil cualquier apologética.

Esa actitud del ánimo del pintor no era precisamente orgullo o menosprecio — nada más lejos de él que ese amargo contentamiento lleno de suficiencia con que tantos falsos genios defienden su mediocridad —, pero el sincero convencimiento de la irreductible imposibilidad de llegar a establecer una correspondencia por frágil y transitoria que sea entre dos inteligencias cuyos razonamientos andan por opuestos caminos. Por eso ya de tiempo había interrumpido todo contacto con el público. Su sociabilidad, su necesidad de mantener un intercambio espiritual, de estar en conexión con otras sensibilidades y temperamentos, quedaban bien colmadas con el círculo admirativo y afectuoso que le formaban unos cuantos muchachos que le querían entrañablemente como amigo y maestro y entre quienes se sentía como uno más, a quienes estimulaba con su entusiasmo inagotable, a quienes aleccionaba con su obra y quienes no dejaban perderse

una palabra que saliese de los labios de su amigo mayor. Eran Ignacio Mundó, José Oriol Jansana, Teresa Vilarrubias entre los jóvenes. Tampoco le faltaban la cordialidad y la confianza de otros ya más talludos, como Olivé Busquets y Bosch-Roger, ni la antigua camaradería de sus compañeros de promoción, con los cuales una firme amistad le mantuvo unido hasta la muerte, como Xavier Nogués, el admirable, o el caballero ejemplar Pedro Isern y Alié, recientemente fallecido también, pocas semanas antes que su gran amigo y camarada, en cuya compañía había encontrado siempre cordialísima adhesión.

* * *

Nació Pidelaserra, en Barcelona, el 3 de diciembre de 1877. Con los mínimos resultados que son de suponer, asistió a las clases de Lonja y a la academia de Martínez Altés. Luego, ya bajo mejores auspicios, fué a la de Pedro Borrell, pintor y maestro de una gran escrupulosidad y de una inquebrantable firmeza en sus ideas. Hasta unos años dentro del presente siglo, el viejo don Pedro Borrell arrastró los residuos de aquel nazarenismo conceptuoso y delicado que propagaron en nuestros ambientes Pablo Milá y Claudio Lorenzale, dentro del cual formó su estilo ya desde la primerísima juventud. Por su academia, que se extinguió con su vida, en 1910, pasaron varias generaciones de artista. Como en un tiempo, el bueno del señor Borrell había sido maestro de Román Ribera y de Ferrer Miró, lo fué luego de Canals, de Nogués, de Pidelaserra y otros compañeros. Espíritu avisado, se dió pronto cuenta de que su alborotado discípulo no iba allí a pasar el rato ni a complacerse en el cultivo de una asignatura *de adorno*, y sí que se trataba, en su caso, de un verdadero temperamento de pintor, a quien había que dejar se manifestase con toda su espontaneidad y en quien podía ponerse entera confianza.

En 1899, Pidelaserra pasó a París, donde trabajó con Pedro Isern y el malogrado escultor Fontbona, que murió jovenísimo. Al cabo de unos dos años, volvió a su ciudad. Sus primeros tiempos después de su regreso fueron señalados por una gran actividad exposicionista. Exhibió en la Sala Parés una cuarentena de cuadros en los que figuraban todos los que de París había

traído. Luego, con una extensa colección de lienzos pintados el año anterior en el Montseny, de la mano de Francisco Pujols y bajo los auspicios de Juan Maragall, celebró, en 1904, una nueva exposición en la antigua sede del Ateneo Barcelonés, en la Rambla del Centro, cuyo salón de exposiciones era una sala anexa al Teatro Principal. En tal ocasión, Francisco Pujols debutó como conferenciante, presentando al pintor; tan poco éxito obtuvo el presentador con su oración como el presentado con su pintura. Volvió Pidelaserra a exponer otra vez, de nuevo en la Sala Parés (abril de 1905), con sus compañeros el ya mentado Isern y Alié, Carlos Junyer Vidal y Joaquín Torres García. En esa nueva manifestación exhibió nuestro pintor el formidable retrato de la familia Deu, con sus figuras de tamaño natural, crudo, y enérgico, sin salsa ni *pose* ninguna, rezumante de vida y de naturalidad. Si los paisajes pasaban, bien que mal, entre comentarios más o menos despectivos, ese retrato fué recibido con espanto y horror no sólo por los timoratos corazones de los habituales visitantes de la casa, pero también por los mejores críticos. Así, Casellas (en *La Veu*) que, aunque no del todo conforme con los paisajes, en los que lamenta que, después de la libertad y franqueza mostrada por el artista en sus visiones de París, se hubiese sujetado al *sectarisme puntillista — el més despòtic i infantil que mai s'hagi vist al món* —, termina diputándolos plausibles y estimables, al ocuparse de esa formidable pieza, señala que *en el retrat collectiu, el resultat obtingut és desastrós*.

Aparte de sus amigos y de los que podríamos llamar compañeros de causa — con quienes pudo contar siempre, por pocos que fuesen en los primeros días —, entre los artistas cuyo nombre era respetado y su obra estimada cuando salió Pidelaserra al palenque, el único que acogió con cariño y comprensión al joven pintor fué Enrique Galwey. Entre los críticos, hubo de ser el agudo, exigente y, a veces, malhumorado Juan Brull, de quien era extremadamente difícil lograr un elogio, el que hablase con simpatía de aquella pintura que tanta consternación causaba entre los indoctos y amanerados. De la crítica que publicó a propósito de la exposición de 1902, en la Sala Parés, copiamos estas frases de su final: *No dubto pas que en Pidelaserra anirà afinant, rentant les mans als seus personatges, i fins ennoblint-los; no dubto que procurarà buscar més la seva*



M. PIDE LASERRA. — Retrato de la familia Déu (1902)

personalitat i no recordar tant a n'en Monet. Tot això crec que serà fàcil a n'en Pidelaserra. Lo que dubto és que mai més estigui tan encertat i espontani i tan pintor com en aquella figura d'aquell home assentat al sofà, tan rublert de caràcter, que més que construït sembla "pastat amb vida", ple i pesant tot ell. Crec que al que ha pintat aquell tros no li podem regatejar el títol de pintor. ¿No els hi sembla?

De los concurrentes a la peña que se formaba en la Sala París cada día a la caída de la tarde, entre quienes capitaneaban la protesta, indignados de que el atildado y frío don Juan diese acogida en su salón a tales inconveniencias, había los conspicuos Francisco Masriera y Modesto Urgell. Durante largo tiempo, los únicos valedores que tuvo el pintor fueron el reducido círculo de amigos, con su pariente el señor Deu y, como coleccionista, el benemérito Luis Plandiura, a quien debe tanto nuestro arte y quien, cuando todo nuestro mundo de aficionados y amantes andaba a ciegas y desorientado, puede decirse que fué el único que supo estimar y valorar lo mejor de nuestra producción. Gracias a él, en nuestro Museo puede figurar — incluida en el bloque de la colección que le fué adquirida — la espléndida serie de las tres primeras épocas del pintor: París — con *El Sena*, *Calle con sol*, *Parque de Luxemburgo* —, Montseny y Guillerías, con sus vastas panorámicas, y Mallorca, Cabrera y Alto Llobregat, lienzos que representan admirablemente la evolución de la visión paisajística pidelaserriana en los más felices ejemplares que produjo dentro de aquellas etapas.

Después de aquellos pocos años de actividad de cara al público, Pidelaserra se retiró de la pintura para dedicarse a la industria química, de la que no se separó del todo hasta 1926. Pero como para no romper completamente su contacto con las formas y su representación, su complacencia en trazar líneas y ensuciar superficies, iba realizando dibujos que, bajo el seudónimo de *Pius*, publicaba en el semanario *Papitu* — el cual recogió en su buen tiempo, bajo su aspecto bromista y despreocupado, lo mejor del espíritu de nuestro arte y literatura satírica modernos —, dibujos frondosos, retorcidos, complicados, rebosantes de figuras, densos de claroscuro y desbordantes de carácter, reveladores del curso que iba siguiendo su inspiración, la cual, aunque sin verterse en obras de mayor empuje, no dormía del todo, ni mucho

menos, pues velaba e iba recogiendo imágenes, creando motivos y condensando experiencias para volver a expandirse cualquier día futuro a través de otra nueva salida al ancho campo de la pintura.

Ello fué por allá 1912 y 1914, encalmándose de nuevo la carrera del pintor hasta 1926. En 1922 — fuera de serie, podríamos decir —, produjo un *retablo* y dos retratos. Prosiguió, a partir de 1926, su contacto con el arte con gran intensidad. Celebró una exposición en la Sala Parés (Maragall) en 1928, en la que dió una conferencia Feliu Elías; en 1934, otra en las Galerías Syra, publicándose en tal ocasión un agudísimo estudio sobre el pintor por su exegeta el crítico y filósofo Francisco Pujol.

De entonces acá, Pidelaserra siguió pintando sin interrupción notable. La muerte le ha sorprendido en plena vitalidad y con una enorme carga, todavía íntegra, de entusiasmo optimista y juvenil.

* * *

En el arte de Mariano Pidelaserra y Brías podemos considerar, globalmenté, cinco etapas inconfundibles y bien diferenciadas. Aunque en gran manera representativa, acaso podamos dejar de lado por apartarse de nuestro objeto la época en que, alejado de la pintura, daba a la publicidad los dibujos figurativos de que más arriba nos hemos ocupado. Pero, si bien no eran para él cosa de gran monta y no los tenía por nada definitivo, para nosotros son estimabilísimos como documento por cuanto expresan una peculiar concepción yacente en el alma del artista, concepción original y autóctona, mezcla confusa de patético realismo y de arbitrio idealista, que ha de expresarse mucho más tarde con toda libertad y con toda pujanza en las grandes y complejas composiciones pictóricas de fines de su vida.

La primera de esas etapas nos viene representada de manera principal por sus lienzos de aspectos urbanos parisienses, núcleo de la primera exposición en la Sala Parés. Aquí, el pintor se mueve en plena tendencia impresionista, por la cual la tamizada luz de aquel cielo de perla es sentida en toda su delicadeza dentro de un extenso registro de armonías agrisadas, en las que los

colores enteros se envuelven en translúcidas suavidades. Esta etapa va, poco más o menos, de 1899 a 1902.

Dentro de ella — antes de ir a París, había ya producido el artista algunas telas de gran intensidad (retratos y paisajes) pero bajo un carácter mucho más de orientación y tanteo juvenil que de fijación estilística —, vinieron esos penetrantes retratos de la familia Deu (1902) y de los padres del artista — el primero, amplia composición de gran tamaño, máximo exponente de ese aspecto de la personalidad del autor, del que nos hemos ocupado más arriba —. En ellos, la técnica es libre y suelta y, aun dentro de la tendencia del pintor por aquellos años, tiene menos que ver con ninguna sistematización; su empaste es desordenado y la sensación se impone a toda pauta en una ferviente expresión bárbaramente plástica, con ese realismo total característico del Impresionismo, sin preferencias de ninguna clase, sin amañes ni composturas.

Esa concepción del retrato, impetuosa, fuera de las normas acostumbradas, de una intransigencia feroz y de una enorme gana por llegar al tuétano de la realidad visible y de la palpación vital, es la que resurgirá después, con distintos cambios y evoluciones en el trato de la forma, de la pasta, en la visión colorística y en la composición toda, en todas las realizaciones del mismo género que nos irá ofreciendo el artista. En ellas notaremos siempre esa ausencia absoluta de *artistería*; se presentarán constantemente sus figuras con ese gran tamaño, desusado, insólito, agresivo, sin preparación ninguna, con ese desgargo completo de la naturalidad de su gesto y, sobre todo, esa enorme expresión de vida obsesionante e interpeladora. Paralelas son la sensibilidad con que se enfrenta con el paisaje y el retrato, y la tónica en que los interpreta. Entre estilo y expresión, de unos a otros se marca claramente una bien acordada correspondencia, ya que no una mecánica exactitud.

Después de aquellos sus primeros retratos, Pidelaserra, se traslada al Montseny, donde se abstrae en la producción de esos extensos paisajes pintados con un hálito gigantesco por su visión y expresados a través de una técnica puntillista que concreta y funde al mismo tiempo, en la que se coordina de manera imprevista y original el desmenuzamiento de la pincelada propio del divisionismo con la especial interpretación de masas y acci-

dentes que afectaba el pintor durante aquella temporada, deliciosamente e impresionantemente *pesebrística* — como la calificó un día el insustituible Joan Sacs — y en cuyo agrisamiento alcanza desacostumbrada luminosidad.

Esa fué la segunda etapa del arte pidelaserriano. Luego, después de unos cuantos años, viene una tercera (1912-1914) por lo cual queda abandonada ya la técnica puntillista — en verdad, excesivamente limitada, como, con sus reparos apuntó Casellas, aun en manos del artista más dotado — y el pintor se abandona a una mayor fluidez de pincelada, con una tendencia al aborregamiento de masas — árboles, rocas, montañas, nubes — de un patetismo lleno de fortaleza, dramático y denso de presagios en sus cielos amenazadores y las inmensidades marítimas y montañosas pintadas a vista de pájaro, de sus producciones de Mallorca, Alto Llobregat, montañas de Corbera y la Conrería.

Después, viene la cuarta, que se abre en 1928 para terminar, poco más o menos, en 1940. En ella, como en una fusión de todos sus avatares anteriores, en la que aparecen, de vez en cuando, recuerdos vagos de sus etapas pasadas, la pincelada es pastosa y grasa, el trazo amplio, sumergiendo los detalles en un color rico, tratado a grandes masas exacerbadas en su cromatismo, y la técnica es irregular y espontánea, siempre a merced de la exigencia expresiva. Esta es la época de los paisajes del Vallés y del Valle de Arán, de una lírica emotividad, más plácida y reposada en su visión, aunque libérrimo en el grafismo que la transcribe.

Y en cada una de estas fases de su actividad pictórica, el artista nos venía, no con una actitud diferente ni opuesta a la precedente, sino unida a ésta por un mismo sentido y la misma sensibilidad fundamental. Eran diversos aspectos de su versión de la naturaleza, pero no rectificación ninguno de ellos. Se nos aparecían aquellas fases de la pintura de Pidelaserra tan enlazadas una a otra, tan hermanadas y semejantes en su espíritu, que poco nos costaba imaginarnos el autor pasando de una a otra en una normal y natural evolución cuyos distintos eslabones se hallarían sin duda representados en realizaciones sucesivas que, debido quién sabe a qué escamoteo, eran sustraídas a nuestra curiosidad. Después de cada uno de sus eclipses como pintor, al volver a manifestársenos, se nos ofrecía como si su trabajo no hubiese su-



M. PIDELASERRA. — Paisaje del Montseny (1904)



M. PIDELASERRA. — Paisaje del Vallés (1932)

frido interrupción ninguna, espontáneo y cursivo, sin titubeos ni esfuerzo que delatasen una recuperación, como si sus manos no hubiesen perdido en ningún momento el contacto con pinceles, telas y tubos ni sus ojos hubiesen dejado de aprehender imágenes y sensaciones, con aquella específica sensibilidad del pintor de casta que, hasta sin darse cuenta, ve en todo espectáculo, en primer lugar, aquellos aspectos que lo han de hacer apto para su representación en el lienzo.

Y de una a otra de sus etapas, sigue fluyendo aquella permanente sensación de maravilla a que antes nos referimos frente a los espectáculos naturales, una sensación que a menudo se manifiesta en atropellada vehemencia donde lucha la actitud intelectual del realista, la visión ya evolucionada del hombre moderno en su capacidad de condensación y síntesis, con el arrobamiento de la emoción pura y directa, dispersa en mil detalles mágicos de la sensibilidad exaltada del espíritu primitivo. Más a menudo, no obstante, esa lucha termina con la eficaz coordinación de ambos en una expresión fuerte y enternecida que pone en relieve ese pasmo y encantamiento del artista en contacto con la realidad sin que se pierda ni una partícula de su expresión.

Terminan las sucesivas etapas del pintor con una que se aparta notablemente de todas las que acabamos de reseñar. Una tendencia ya en ese sentido se abría paso en el *Retablo de la Virgen* (1922), de reminiscencias italianizantes, vibrante de color e impregnado de sugerencias espirituales. Pero, de todos modos, mucho menos penetrante que en su postrera manifestación. En esta quinta etapa, Pidelaserra se sentía llevado por una fervorosa impulsión hacia otras entidades de muy distinta categoría que la neta realidad objetiva, máxima aspiración para la pintura sin otro apelativo. Esa inspiración que movió el espíritu del artista a partir, aproximadamente, de 1941, le condujo a la realización de una dilatada y deslumbradora serie de lienzos, en los que con un lenguaje impregnado de enérgica elocuencia y penetrante emoción nos relató la vida de Jesús. Composiciones inéditas, armonías imprevistas y arabescos intencionadísimos plasman infinitos episodios de la existencia terrena del Redentor, ya entre ingentes multitudes, gesticulantes o estáticas, ya en un despojamiento de elementos de gran sentido evocador, y nunca insignificantes ni inexpresivas. Después, su afición se vertió en la eje-

cución de una alucinante colección de cuadros espeluznantes de tragedia y dolor, extraídos de los más bajos fondos sociales, sin afeite ni embellecimiento alguno. El interés de esas escenas no radica, naturalmente, en sus elegancias ni en sus delicadezas, pero la fortaleza del autor nos las impone por su plasticidad. Bárbaro y brutal, pero no cruel ni despiadado, Pidelaserra, si bien se aparta en esa última etapa de sus otras anteriores de pintor, como hemos señalado, se enlaza íntimamente con aquellos sus dibujos a que nos hemos referido. El mismo sentido dramático, la misma proliferación de gestos, actitudes y movimientos, el mismo entretejimiento de sus masas y el orden de su composición, revelan al artista en toda su pujanza y en toda su autenticidad sin que lleguen a menoscabarlas en ningún sentido esas excrecencias anecdóticas, pura exuberancia de un temperamento cuya voracidad de expresión no se sentía nunca suficientemente satisfecha.

JUAN CORTÉS

JOAQUÍN BORRALLERAS Y GRAS

Don Vicente Borralleras fué un comerciante catalán que en el último tercio del siglo pasado se trasladó a la isla de Cuba.

Montó allí un comercio de tejidos y, después de un corto número de años dedicados con ahinco y buen juicio administrativo al negocio, reunió un capital suficiente para regresar a su patria y disfrutar en ella del descanso apetecido.

De su matrimonio con doña Teresa Gras nació en el número 6 de la calle de Balmes de esta ciudad su hijo Joaquín, el 28 de diciembre de 1880, bautizado trece días después en la Catedral.

La situación económica de la familia así como las facultades y la vocación del hijo inclinaron a los padres a que éste, después de la enseñanza primaria, seguida con notable aprovechamiento en las Escuelas Pías de Barcelona, cursara el Bachillerato y a continuación la carrera de Medicina, cuya licenciatura le fué expedida el 12 de febrero de 1906, siguiendo inmediatamente los estudios del doctorado.

Los juveniles años de la carrera coincidieron con el movimiento político que se desarrolló entre los últimos años del siglo pasado y los primeros del actual.

Este movimiento, que se llevaba los cálidos entusiasmos de la juventud, principalmente la universitaria, comportaba, por una serie de circunstancias, un vivo interés por las diferentes ramas de la cultura, en primer lugar las de carácter artístico y literario.

A su amparo, creáronse numerosas y estimables instituciones y sociedades y surgieron no pocas personalidades relevantes en el arte y las letras.

Joaquín Borralleras y Gras es cierto no pensó concretamente en escribir un libro, en dar una conferencia, en pintar un cuadro, en ejecutar una composición y ni siquiera en distinguirse en el ejercicio de su carrera.

En cambio fué, como nadie, un fervoroso coadyuvante de

todas las iniciativas y de todas las realizaciones que en pro de aquel movimiento cultural se iban produciendo sin cesar.

Fué el asiduo concurrente a todos los conciertos, a todas las exposiciones y a todas las conferencias; su nombre no faltó en ninguna suscripción para fines culturales; su presencia y su concurso figuró en todos los homenajes.

Y no sólo formaba como soldado de fila sino que echó sobre sus hombros innúmeras tareas anónimas de organización.

Por esto fué uno de los principales propulsores de la "Asociació Wagneriana", de la creación del "Premio Creixells" y de la dotación a Pompeyo Fabra por su labor filológica.

De todos es sabido el desvelo que durante muchos años dedicó a la vida y la prosperidad del Ateneo Barcelonés.

A la adhesión y la actuación sumó luego el tributo de su inteligencia y de su fina sensibilidad, que pronto le acreditaron de crítico sagaz y juicioso.

Y a todo ello añadió, por último, el consejo certero y cordial y aun al amparo efectivo ante los infortunios o las adversidades que asomaban en el ámbito de sus amistades.

Con lo que su personalidad adquirió un perfil destacado y propio, aureolado por el cariño y el respeto de todas las personas que le conocían y aun de los muchos que sólo percibieron el eco de estos sentimientos.

No es extraño, pues, que al circular el rumor de que se veía obligado a constreñir su modesta norma de vida, surgieran de todas partes manos amigas.

Próceres de todos los sectores políticos del cabildo municipal ofrecieron su voto para confiarle el cargo de Secretario de la Junta de Ciencias Naturales, que estaba entonces necesitada de tales servicios.

Pero Joaquín Folch y Torres, a la sazón director de nuestros Museos, se apresuró a solicitarle para el cargo de secretario de los mismos, cuyas funciones estaban entonces encomendadas a la Dirección.

Justificaba el propósito la circunstancia de haber sentido Borralleras especial predilección por el arte, haber reunido, por pura vocación, amplios conocimientos en la materia y contar, en las esferas de los artistas barceloneses, con numerosas simpatías y sólido prestigio.



Busto de Joaquín Borralleras, por Enrique Casanovas



Retrato de Joaquín Borralleras, por Miguel Soldevila

Fué uno de los “puntales” del “taller” llamado *El Guayaba* donde condensábase la formación de artistas y literatos que han disfrutado o disfrutaban de singular preeminencia en el mundo de las artes y las letras.

La Junta de Museos compartiendo la opinión del director le nombró por unanimidad secretario de la misma en su reunión del 6 de octubre de 1931.

Este nombramiento fué confirmado por otro del Ayuntamiento de 23 de septiembre de 1932 en virtud del cual fué elevado a funcionario municipal, con la categoría de Jefe de Negociado.

Las actividades que desarrolló en el cargo tuvieron un valor personal, singularmente beneficioso al desarrollo de nuestros Museos.

Borralleras que contaba con firmes amistades en todos los sectores políticos y en todas las esferas artísticas las puso de una manera entusiasta, inteligente y constante al servicio de los Museos con resultados siempre satisfactorios.

Recordemos solamente la positiva influencia que ejerció para que al fin el Ayuntamiento y la Generalidad se decidieran a adquirir la colección Plandiura, gracias a la cual nuestro Museo de Arte Antiguo ha llegado a su punto álgido.

Y recordemos también, para no señalar más que los casos de mayor relieve, la patriótica y abnegada actitud sostenida durante la guerra y la revolución para salvar de la vorágine las colecciones de los Museos.

Connmigo y con otros funcionarios, permaneció durante todo aquel período en Olot, al lado de dichas colecciones, que habían sido trasladadas a aquella localidad para sustraerlas de los peligros a que estaban expuestas en Barcelona.

Él fué quien más tenazmente se opuso a que fuesen trasladadas a París las que habían quedado en Olot después de la exposición celebrada en la capital francesa.

El traslado a Darnius de parte de lo que quedaba en Olot fué hecho a última hora por orden del subsecretario de Cultura de la Generalidad, sin que supiéramos a que obedecía esta disposición.

Pero ello no se llevó a cabo sin que Borralleras protestase de un traslado que no tenía justificación alguna.

Cuando el Gobierno de la Generalidad se detuvo en Olot, de

paso para la frontera, puso en juego todas las amistades de que disfrutaba, para que aquellos elementos continuaran su camino sin llevarse las obras que allí estábamos custodiando.

Y finalmente en la noche inolvidable en que pasó por Olot el último resto del ejército rojo llevándose cuanto había a mano, Borralleras junto con el pintor Ibo Pascual y el que esto escribe, encerróse en el edificio donde se custodiaban las colecciones de que se trata, dispuesto a defenderlas de cualquier intento de expoliación, no contando para ello con más elementos que seis mozos de Escuadra y dos bomberos, que de acuerdo con nosotros se habían sustraído al éxodo del Gobierno catalán.

Hubo un momento en que el edificio iba a ser incendiado por un grupo de aquellos fugitivos y es seguro que en el percance habríamos perecido las personas que nos habíamos situado allí.

Afortunadamente, en aquel preciso instante, asomaron por el extremo de la calle, los primeros soldados del Ejército Nacional y los preparativos del incendio hubieron de ser abandonados por la rápida fuga de los incendiarios.

Terminada la guerra, el Gobierno español, creó una nueva Junta de Museos, y designó para Secretario de la misma a don Xavier de Salas Bosch.

Desde esta fecha 11 de enero de 1940, Borralleras pasó a ser oficial de los servicios de Secretaría.

En 15 de marzo de 1945 el Ayuntamiento creó la actual Junta de Museos y le designó nuevamente a él para el cargo de Secretario.

El 9 de noviembre de 1946 ingresó en la Clínica Platón, buscando alivio a una dolencia que le aquejaba desde algunos días atrás.

Falto de parientes próximos, un núcleo de fervorosos amigos tomó abnegadamente a su cargo el cuidado del enfermo.

Los doctores Corominas, Gallard, Puig Sureda, Raventós, Codina y Guasch, dirigieron el tratamiento con un empeño excepcional y ejemplar generosidad.

El día 3 de diciembre de 1946, a las diez de la mañana, entregó su alma al Creador después de haber recibido con edificante devoción los Santos Sacramentos.

El entierro efectuado el día 4 fué presidido por el Teniente de Alcalde Delegado de Cultura, doctor don Tomás Carreras

Artau, en nombre del Ayuntamiento, quien, en homenaje a la memoria del inteligente y probo funcionario, tomó a su cargo la fúnebre ceremonia.

Juan Estelrich en *Diario de Barcelona* y José Plá en *Destino* le dedicaron sendos recuerdos.

En el número 18-19 de la revista "Maricel", de Sitges, el poeta Vicente Solé de Sojo le dedicó estos versos:

*Tu i jo fa temps — recordes? — que ens coneixem, oh Mort!
Frec a frec t'he sentit passar tantes vegades!
T'he vist irat el rostre, estendre el teu braç fort
i arreballar d'un gest les testes confiades.*

*T'he vist també, evasiva i inabastable, quan
la trista carn dels homes es sentia propícia
al teu rapte i s'alçava la seva mà implorant
del teu caprici frèvol la pàl·lida carícia.*

*Mes ara que hem llençat l'humil grapat de terra
sobre el cos de l'Amic que el teu voler desterra
del desolat cenacle, ja t'he comprès, adusta.*

*Deesa! No ets la Fúria que es complau en l'esglai
ni l'Angel pietós de deslliurança. Mai
no m'havies semblat tan bella i tan injusta.*

El día 11 de diciembre en la iglesia de los Santos Justo y Pastor se celebraron los funerales para su eterno descanso.

En el recordatorio figuraban estos versos de José M.^a de Segarra:

*Tals fonaments, la teva mort s'endúu
d'alta amistat i de cavalleria,
i, sense tu, tant el desembre és cru,
que el nostre cor diria:
l'alta amistat i la cavalleria
s'han acabat amb tu.*

El Ayuntamiento adquirió el busto retrato que había modelado Enrique Casanova, el cual ha quedado instalado en una de las salas del Museo de Arte Moderno.

P. B. T.

CRÓNICA

CONFERENCIAS Y EXPOSICIONES

CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE

1946

En el mes de abril:

Día 2, Mr. Basil Potter, en el Instituto Británico, sobre: "Escultura románica en Inglaterra".

Día 3, don Alejandro Soler y March, en el Palacio de la Virreina, sobre: "El Políptico de Pedro Serra en la Seo de Manresa".

Día 8, don Luis Monreal y Tejada, en Galerías Franquesa, sobre: "Hungría y el arte húngaro".

Día 9, don José María Junoy, en el Círculo Artístico, sobre: "Historia de unos retratos".

Día 10, don Fernando Capecchi, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Parnaso italiano contemporáneo".

Día 10, Francisco Camprubí, en la Academia de los Santos Justo y Pastor, sobre: "La imagen de Cristo a través del arte".

Día 11, Luis Camós y Cabruja, en la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País sobre: "Referencias documentales en torno al tráfico del coral en Barcelona en el siglo xvii".

Día 13, don Fernando Fort, en la Academia de los Santos Justo y Pastor, sobre: "Por Tierra Santa, sus reliquias mesiánicas, arqueológicas, históricas y folklóricas. Estado actual de Palestina ante los últimos acontecimientos mundiales".

Día 13, don Pedro Bohigas Balaguer, en la Biblioteca Central, sobre: "El escritor Francesc Eximenis".

Día 16, doctor José Cros, en la Academia de los Santos Justo y Pastor, sobre: "Significado, historia y evolución de los actos litúrgicos de Semana Santa, a través de las naciones y del tiempo".

Día 24, don Manuel Rodríguez Codolá, en el Centro Cultural de los Ejércitos, sobre: "Aspectos de Goya".

Día 26, don Luis Monreal, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "La iconografía mariana en el arte español".

Día 30, don F. Mateu Llopis, en el Aula Magna de la Universidad Literaria, sobre: "El viaje literario del P. Villanueva y las iglesias de Cataluña".

En el mes de mayo:

Día 14, Mr. Basil Potter, en el Instituto Británico, sobre: "Gothic Sculpture in England".

Día 24, don Ricardo Suñé Álvarez, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Las imágenes de la Virgen en la devoción barcelonesa".

Día 26, doña Carmen Aznar, en el Aula Magna de la Universidad Literaria, sobre: "Estética de Goya".

Día 30, don Pablo Verrié, en el Museo de Arte Moderno, sobre: "Las escuelas modernas en la pintura".

En el mes de junio:

Día 2, Marqués de Lozoya, en el Salón del Tinell, sobre: "Poblet ante la historia de España".

Día 12, don Federico Marés, en el Salón del Tinell, sobre: "Pedro el Ceremonioso y los Panteones Reales de Poblet".

Día 13, don Tomás Caballé Clós, en la casa Pons Llobet, sobre: "El Paseo de Gracia".

Día 13, don Federico Marés, en el Salón del Tinell, sobre: "La restauración de las estatuas reales".

Día 20, don E. Martínez Ferrando, en el Salón del Tinell, sobre: "Exequias y enterramientos reales en la Corona de Aragón".

Día 23, don Ramón Violant, en el Pueblo Español de Montjuich, sobre: "El contenido del Museo Etnográfico".

EXPOSICIONES PARTICULARES

1946

Abril. — 6. Del Arco, en "Sala Rovira"; Armengol, en "La Pinacoteca"; Cuatro Pintores, en "Sala Parés"; Francisco Labar-

ta, en "Galerías Argos"; Igual Ruiz, en "Galerías Syra"; Pujol Ginebra, en "Galerías Layetanas"; Marqués-Puig, en "Sala Busquets"; Rodón, en "Galerías Pictoria". — 13. J. García Gutiérrez, en "Galerías Pallarés"; P. Casas Abarca, en "Galerías Pallarés". — 15. Colección particular de pintura española y extranjera, en "Galerías Fayans Catalán". — 16. Exposición de óleos en miniaturas, en "Galerías Augusta". — 20. A. Comerma, en "Galerías Españolas"; Andrés Font, en "Sala Busquets"; Conchita Salinero Forcada, en "Sala Rovira"; Juan de Palau, en "Galerías Syra"; Porcar, en "La Pinacoteca"; Rafael G. Sáenz, en "Galerías Augusta". — 21. J. Commeleran, en "Sala Vinçon". — 24. V. de Zubiaurre, en "Sala Gaspar". — 27. Coll-Bardolet, en "Galerías Argos"; José M.^a Santa Marina, en "Ateneo Barcelonés"; Juan Gil, en "Galerías Pictoria"; Pintores de Fama, en "Sala Parés".

Mayo. — Extraordinaria exposición de pinturas, en "Galerías Layetanas". — 4. Alberto Lion, en "Galerías Pallarés"; A. Perejoan, en "Sala Vinçon"; Florit, en "Sala Rovira"; Fresquet, en "Sala Velasco"; Ginard, en "Galerías Españolas"; J. Comellas Soler, en "Galerías Pallarés"; José M.^a Fábregas, en "Galerías Syra"; Juan Francisco Romero Amorós, en "Galerías Syra"; J. M. Mascort, en "Sala Busquets"; Rigoberto Soler, en "La Pinacoteca". — 5. Exposición de pinturas antiguas y ochocentistas, en "Galerías Fayans Catalán". — 10. Soria Aedo, en "Sala Gaspar". — 11. Exposición de dibujos, en "Instituto del Teatro"; J. Benavent, en "Galerías Argos". — 16. Tusell, en "Ateneo Barcelonés". — 18. Angel Hoz, en "Galerías Syra"; Exposición de cuadros de la escuela andaluza del siglo xvii, en "Sala Parés"; J. M. Cid, en "Galerías Pallarés"; López-Obrero, en "Galerías Pictoria"; Montserrat Alberich, en "Galerías Layetanas"; J. Palau, en "La Pinacoteca"; P. Sancho Fauste, en "Sala Velasco". — 25. Exposición de grabados del siglo xvi al xx, en "Sala Gaspar"; Manuel de Lambarri, en "Galerías Argos". — 30. Exposición de dibujos, pinturas y esculturas de temas de circo, en el "Fomento de las Artes Decorativas".

Junio. — Escuela Massana, en "Archivo Histórico de la Ciudad". — 1. Andrés Vallyé Ventosa, en "Galerías Syra"; J. Cusine y F. Lleonart, en "Sala Velasco"; Luis Lasa, en "Galerías Fayans Catalán"; Opisso, Junceda, Mestres, Mallol, Muntaño-

la, Puigmiquel, Roca, Camps Arnau y Castanys, en "La Pinacoteca"; Opisso, en "Sala Rovira"; Pons Palau, en "Galerías Layetanas"; Senén Ubiña, en "Galerías Pallarés". — 8. Exposición de pintura, en "Sala Gaspar"; Exposición de pintura, en "Sala Parés". — 15. C. Valero Arbiol, en "La Pinacoteca"; Pintura religiosa antigua y moderna, en "Galerías Syra".

ÍNDICE

ESTUDIOS

	<u>Págs.</u>
JOSÉ M. ^a MADURELL MARIMÓN: Francisco Ribalta, pintor catalán	9
FELIPE MATEU Y LLOPIS: La iconografía de Felipe II en la moneda barcelonesa.	33
CARLOS CID: Problemas acerca de la construcción de la Casa Lonja de Barcelona	43
La Exposición-Homenaje de Miralles y Caba.	
JUAN CORTÉS: El pintor Francisco Miralles	95
A. CIRICI PELLICER: El pintor Antonio Caba	110
JOSÉ DONAT: Un pintor olvidado. Manuel Urgellés y Trías	125
P. BOHIGAS TARRACÓ: Resumen histórico de los Museos de Arte de Barcelona.	129

NECROLOGÍAS

JUAN CORTÉS: El pintor Pidelaserra	171
P. B. T.: Joaquín Borralleras y Gras	183

CRÓNICA

CONFERENCIAS Y EXPOSICIONES

Conferencias sobre temas de arte (1946)	191
Exposiciones particulares (1946)	192

**ANALES Y BOLETÍN DE LOS MUSEOS
DE ARTE DE BARCELONA**

MUSEO DE ARTE MODERNO
Parque de la Ciudadela - Teléf. 24277

Precio del número: 20 pesetas

Distribución y suscripciones:
LIBRERÍA PORTER
Calle Archs, 3 - Teléf. 16792

**Precio de este
volumen doble**