UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

ANALES

Y

BOLETÍN

DE LOS

MUSEOS DE ARTE

DE BARCELONA

VOL. I • 2 • INVIERNO • AÑO 1942

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

ANALES Y BOLETÍN

DE LOS

MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

ANALES

Y

BOLETÍN

DE LOS

MUSEOS DE ARTE

DE BARCELONA



ARTE ANTIGUO

VOL. I · 2 ◆ INVIERNO ◆ AÑO 1942

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

La iglesia mozárabe de San Pedro del Brunet

A la escasa lista de iglesias mozárabes catalanas, hay que añadir la recién descubierta de San Pedro del Brunet, adjunta a la masía del mismo nombre, en término de Guardiola (Manresa). Es un ejemplar completo con insignificantes adulteraciones, que no han privado que llegara a nuestros tiempos este pequeño templo milenario en toda su primitiva pureza.

Primeras noticias. — Conversando un día con el ingeniero don Felipe Costa, sobre mis aficiones a estudiar monumentos desconocidos y humildes, me indicó que en la masía del Brunet había una capilla, que al decir de los naturales, era hecha de moros. Esta afirmación, que por lo gratuíta y generalizada por el vulgo de nuestra tierra, no merecía gran confianza, venía avalada con la existencia de un arco en herradura en la sacristía.

Este arco llamó mi atención, y por los detalles que me dió el señor Costa, colegí que bien valdría la pena de intentar una visita de exploración para constatar que el consabido arco no fuera una fantasía de siglos más cercanos o un dato mal observado.

El día 10 de mayo de 1942 nos dirigimos a Manresa, y acompañados de don Joaquín Marimón, hijo del dueño de la masía del Brunet, el cual con suma amabilidad nos dió las mayores facilidades para el cumplimiento de nuestro cometido, en una hora y media de camino nos trasladamos a dicha masía. A primer golpe de vista, se advierte la autenticidad de la obra; me recordó en absoluto el *aire* de San Martín de Fonollar; la ventanita absidial me corraboró la idea, y por último, el arco de triunfo perfectamente

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

ultrapasado y la forma de los torales, me acabaron de convencer de que me encontraba ante un templo mozárabe, sin llegar al visigodo.

Itinerario y situación. — Junto al hito kilométrico núm. 11 (actualmente arrancado) de la carretera de Can Massana a Manresa (que parte de la casilla de peones camineros de la cuesta de los Bruchs, km. 57), parte un camino carretero de un kilómetro aproximadamente, en dirección E., que conduce a la masía del Brunet.

Si bien el conjunto habitado se halla en un punto dominante hacia el N. S. y E., no lo está respecto a poniente, por lo cual no es demasiado visible desde la carretera. La capilla está situada en el punto más elevado del altozano rocoso, y la casa se extiende por la parte de mediodía y poniente.

La capilla está casi perfectamente orientada de E. a O. A sus piés se han hallado numerosos enterramientos con paredes y cubiertas de losas de poco grosor, no habiéndose hallado otra forma de sepulturas. Esta necrópolis se extiende por la parte N. de la capilla en el declive de la loma. No pude hallar vestigios de ninguna sepultura, pero al decir de los habitantes de la casa, aún se hallarían algunas.

Descripción. — El aparejo es indefinido; piedra del país, que por presentarse en capas relativamente de poco grosor, permiten la obtención de bastos sillares sin gran trabajo. El estar encalada exterior e interiormente no permite averiguar el aparejo en todas sus partes; por la del santuario, y a los pies de la iglesia, en donde la existencia de una habitación ya derribada privó del consabido encalado, aparece la piedra trabajada en forma parecida a los demás edificios de la casa construídos en todas épocas. Dominan las areniscas amarillentas y azuladas características de la gran mancha oligocénica de Cataluña. No mejor aparejo se observa en las esquinas, en las que las piedras aparecen mejor escogidas. Las piedras de la ventanita abocinada y del arco triunfal están talladas con relativa pulcritud; respecto a la puerta antigua, no pudimos observar nada, pues interiormente se halla encalada, y exteriormente aparedada.

El tejado es muy poco puntiagudo, formando doble vertiente con poco alero. Un detalle me llamó mucho la atención, y fué la

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

pared del fondo del santuario, sobrepasando el tejado en forma parecida a la de la iglesia mozárabe de San Julián de Boada, y si mal no recuerdo, también se advierte en Fonollar. ¿Sería esta forma de muro testero, característica del estilo?

La disposición del tejado cubriendo un espacio cuadrangular, hace lógica esta solución no aplicable a los ábsides redondos románicos. De no adoptarse el muro testero prolongado, el tejado debería cubrirlo para dejar visible la última línea de tejas; en este caso, las seis o siete hiladas sólo servirían para cubrir un muro, siendo inútil su eficacia. La solución de prolongar el muro ahorraba tejas y daba mayor solidez a la construcción. Hemos de observar que en el muro intermedio no aparece tal solución, y las tejas lo cubren. ¿Es, pues, una solución de la época?

La perfección del remate de la capilla de San Pedro del Brunet hace sospechar una reconstrucción o una serie de reparaciones, pero el hallar la misma solución en Boada y Fonollar nos hacen sospechar la existencia de un elemento típico.

En el muro frontero se halla la espadaña. Conservó su campana hasta 1936, en cuyo año aciago, los colonos lograron esconderla, entregándola en 1939 a la parroquial, que había quedado huérfana de ellas. Será casualidad, pero entre las mil formas de espadañas, resulta que las de las capillas de Fonollar y del Brunet son casi idénticas.

Tres aberturas presenta el exterior de la iglesia; la absidial, de 11 cms. de anchura y 59 de altura, de piedra tallada, formando arco en su parte superior, y fuertemente abocinada en un solo sentido, como era costumbre en el prerrománico; la segunda ventana se abrió en una época indeterminada; guarda la tradición románica con doble abocinado y pequeño marco. Por ser abierta posteriormente, no se ven (el encalado lo priva) ni se adivinan, los sillares, dándole la forma característica románica, quedando interior y exteriormente retangular. Esta ventana debió abrirse al dejar de celebrar de cara al pueblo y oficiarse en la forma actual, de espaldas. La ventana absidial, o era perjudicial por su luz de cara, o venía tapada por un retablo, y en este caso se hizo necesaria la abertura de una ventanita junto al altar para darle luz. Esta se colocó en la fachada norte, porque en la fachada sur ya estaba adosada la masía u otra construcción semejante. Esta ventana puede

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

ser calendada muy extensamente, pero no es posterior al retablo gótico que felizmente se ha podido conservar.

Finalmente, una puerta de marco rectangular, abierta en 1620, que lleva en el dintel esculpidas las llaves de San Pedro, es el actual ingreso de la iglesia, pues al construírse los depósitos de agua actuales, se emparedó la puerta antigua a los piés de la iglesia, abriéndose la actual barroca. Los batientes de la puerta están fechados 17...

ANTONIO GALLARDO

Antes de poder completar este trabajo con todos los materiales necesarios para ello, sobrevino la muerte de don Antonio Gallardo Garriga, poco más de un mes después de haber llevado a cabo este importante descubrimiento. Reproducimos hoy una parte de las notas que ha dejado sobre él —que son probablemente las últimas de esta clase que escribió—, y dos fotografías del exterior de la iglesia, de entre las varias que tomó.

En el número próximo daremos a conocer la continuación del artículo, con las plantas y datos históricos, así como también algunos gráficos que faciliten la comprensión del texto.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Una "nueva" obra de Huguet: el retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio

Desde la época entusiasta de Sampere y Miquel en que fueron posibles todas las atribuciones estilísticas, hasta los últimos años de investigación reposada, cauta y tan a menudo parca, hemos ido viendo incesantemente acrecido el número de problemas suscitados entorno a los obras y sus artistas en nuestro medio evo; problemas resueltos unas veces en otros problemas o en concretas certezas a raíz de la aparición de un nombre o el descubrimiento de una fecha.

Sin embargo, pocas veces nos ha sido dable asistir a la revelación súbita y maravillosa de algo llegado por azar, totalmente desconocido hasta entonces, y por igual insospechado.

Con todo, dos admirables sorpresas, las que menos podíamos esperar tal vez, florecieron en 1936 en el ámbito magnífico de la Catedral de Barcelona; fué la primera el hallazgo del contrato del retablo de San Pedro de Púbol, que consagraba a Bernat Martorell como Maestro del Retablo de San Jorge; la otra, la feliz aparición de una obra —inmaculada de repintes y restauros, aunque no así de mutilaciones—, un retablo, pintado de mano de Jaume Huguet. Ambos hallazgos acreditando por completo a uno y otro pintor como dignos compañeros de los buenos artistas internacionales de su tiempo (1).

Pero aunque a nosotros bastara la fuerza de la evidencia interna para afirmar para las tablas aparecidas la paternidad de Hu-

(1) Después de su hallazgo en 1936, la Comisaría de Museos trasladó el retablo al Depósito de Olot, y luego al de Darnius, donde se hizo cargo de él el Servicio de Recuperación Artística, que lo entregó en mayo de 1939 al Cabildo de la Catedral

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

guet, precisaba que a la noticia del hallazgo no dejara de acompañar un estudio y análisis de la obra que aseguraran una general anuencia.

Si una investigación llevada a cabo paralelamente a la nuestra (2), en el tiempo, ha tenido la fortuna de ver la luz con alguna

de Barcelona. En 1937 fué publicado parcialmente en París, en la obra "L'Art de la Catalogne" (Ediciones *Cahiers d'Art;* existe versión alemana e inglesa). Don Luis Monreal, Comisario del citado Servicio de Recuperación y luego del de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, propugnó la exposición al público de las piezas del retablo, que habían sido arrinconadas detrás del altar barroco que se instaló en la capilla de San Bernardino de la Catedral. La exposición (anunciada en dos notas previas, publicadas en el periódico "Solidaridad Nacional" el 10-XII-1941, y 13-VII-1941) tuvo lugar en el Palacio de la Virreina, de Barcelona, y se inauguró el día 17 de julio de 1941. Con ella no sólo se daba a conocer el magnífico retablo de Huguet y otras piezas notables de pintura y escultura que custodiaba el Servicio en aquellos momentos, sino que además se perseguía el nunca bastante alabado propósito de enseñar lo que era una pintura antigua intacta en su calidad (como muestra la de Huguet) y los destrozos que podía causar un estúpido repinte o "restauración" mal entendida (algunas tablas de la Catedral de Teruel lo hacían patente). La Exposición, en sus dos aspectos, halló eco en los periódicos, pudiendo señalar aquí los artículos: "Un retablo de Huguet en la Virreina", por X. de Salas ("La Prensa", 22-VII-1941); "Ante el Retablo de los Estereros", por Fernando Gutiérrez ("La Prensa", 24-VII-1941), y otro de J. Teixidor en el semanario "Destino". Como fruto de la Exposición, y también a sugerencia de don Luis Monreal, fué encargada la limpieza y reconstrucción al restaurador del servicio técnico de los Museos de Arte de Barcelona, señor Grau, quien en la actualidad ya ha terminado su tarea en la *tabla del Calvario.* Lamentables sucesos nos obligan aquí a apartarnos excepcionalmente de la natural discreción: como si fuera un insultante escarnio a los principios de conservación y restauración, puestos como modelo en la Exposición referida, la llegada a Barcelona de un sujeto denominado José Arbuniés, consumaba la destrucción de numerosas pinturas. En efecto, tal individuo, después de "restaurar" con pellas de cemento y sucios barnices el retablo del altar de San Félix en la parroquia barcelonesa de San Justo, pasó a sentar sus reales en la Catedral, donde, abusando de una confianza a todas luces inmerecida, ha hecho víctimas de sus desmanes, entre otros cuadros y retablos, al de San Sebastián y Santa Tecla, el de la Visitación, ambos cuatrocentistas, y, a fuerza de rascar y de emplear la pintura al óleo y la purpurina sobre los delicados temples y el oro, ha estropeado enteramente el magnífico retablo del Arcángel Gabriel, del siglo XIV, que pocos años antes fué cuidadosamente limpiado por el artista señor Cividini, y una deliciosa tabla centrada por dos figuras de Santas, obra del taller de los Serra, en la que hoy los pegotes de purpurina y reluciente pasta, ocupan los lugares de donde fué bárbaramente arrancada la pintura antigua junto con el papel que había sido colocado encima para protegerla durante los últimos traslados que sufrió. Si nos hemos extendido considerablemente en estos detalles algo al margen de nuestro objetivo primordial, debe achacarse a los incalificables hechos que relatamos, en los que, más que la pericia o impericia del referido sujeto o su mayor o menor mala voluntad —que entran más en una cuestión de conciencia o responsabilidad—, nos afectan las lamentables consecuencias, en parte irreparables, que tienen para nuestro patrimonio artístico, esperando que si por desgracia no hay modo ya de desandar mucho de lo andado, por lo menos se corte por lo sano, poniendo en lo sucesivo definitivo coto a tales desmanes, que hasta hoy han hecho casi estéril uno de los mejores fines a que apuntaba la repetida Exposición.

(2) Chandler Rathfon Post. "A History of Spanish Painting", volume VII, part. I. Cambridge Massachussetts, Harward University Press, 1938, págs. 130 a 135.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

anterioridad a la que publicamos, hemos de creer que lo que de inédito y diverso aportamos y aún el casi total desconocimiento que la escasa difusión de aquélla entre nosotros hace presumir, bastaría a justificar, si preciso fuera, la repetición de algo ya conocido al insistir sobre el mismo tema para ahondar más en él.

I. — La capilla de San Bernardino y el Angel Custodio y el Gremio de Esparteros y Vidrieros

Fué en la capilla de San Bernardino de Siena, en la que existía una asociación devota puesta bajo tal advocación e integrada por miembros del ramo de la esterería, donde a fines de 1936, al procederse a desmontar el altar neoclásico, de mediocre interés artístico, y los arquibancos de la capilla adosados a los muros laterales, pudo observarse que los respaldos de aquéllos estaban formados por varias tablas pintadas procedentes de un retablo que, acto seguido, se procedió a reconstruir por la ordenación de las piezas fragmentarias descubiertas. Apareció entonces, presidido por las imágenes del Santo Angel Custodio y San Bernardino de Siena, un gran retablo, enormemente mutilado, pero cuya pintura se hallaba en un sorprendente estado de conservación y en cuyo estilo se descubría una de las mejores muestras del arte catalán de todos los tiempos.

La citada capilla hállase situada en el lado del Evangelio del interior de la Catedral y en el primer intercolumnio después del trascoro; fué la última construída durante el primer período de la fábrica. En 1349 fué consagrada bajo la advocación del Evangelista San Marcos, y el Gremio de Zapateros trasladóse a ella desde la que hasta entonces había ocupado en el Claustro (3), pero cuando en el siglo XV se prosiguieron las obras, los zapateros mudáronse nuevamente de capilla: esta vez a la de al lado, recién construída y de mayor amplitud, cambio que tuvo lugar en 1431.

Quedó entonces sin culto la capilla hasta que la "Confraria e Almoyna del Offici dels sparters e vedriers" la obtuvo en 1459 del Cabildo, puesta ahora bajo la doble advocación de San Ber-

(3) Mn. J. Mas, Pbre.: "Notes Históriques del Bisbat de Barcelona, volum I. Taula dels altars y capelles de la Seu de Barcelona. Barcelona, 1906, pág. 45.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

nardino y el Angel Custodio, adoptada por esparteros y vidrieros desde aquel momento como propia (4).

El Gremio de esparteros, establecido por real privilegio de Juan II, en 1454 (5), habíase fundido con el "Offici dels vedriers" dos años más tarde de esta fecha, por disposición emanada del Consejo ejecutivo de la Ciudad, y ocupó una de las capillas de la iglesia del convento de "Frares Menors" o de "Sant Francesc" (dedicada a San Nicolás) y como puede verse, no por muchos años (6). El gremio utilizaba la capilla para la celebración de sus cultos, ceremonias, reuniones gremiales y particular conmemoración de la fiesta patronímica. Así sucedió en la de la Catedral hasta 1594 (7), en que los Concellers, vistas las repetidas cuestiones suscitadas entre los dos oficios componentes del gremio y su constante desavenencia, deliberó su separación. Los vidrieros obtuvieron en la girola la capilla de San Miguel Arcángel, que en 1661 aparecen ocupando (8), y los esparteros permanecieron en la primera hasta que, habiendo sido disueltos los gremios por Real Orden de 1842, constituyóse más tarde una asociación de carácter estrictamente piadoso, que reside allí con el título de Asociación y Cofradía de San Bernardino de Siena de Maestros Estereros, variando como se ve la denominación del oficio.

II. — El retablo de San Bernardino de Siena y el Angel Custodio

La concesión de la capilla catedralicia hecha por el Cabildo a favor del Gremio de esparteros llevóse a cabo aceptando éstos la obligación de construir y colocar en ella un retablo dedicado a sus Santos patronos antes de que expirara un término prefijado, que era de cuatro años (9).

(4) Idem, ídem.

(5) A. C. A., Juan II. Reg. Canc., núm. 3299, fol. 56 y siguientes; con fecha de 29 de octubre de 1454.

(6) A. H. M., B., "Ordinacions i Bans", 1456-63, fols. 4 a 7 v.°; con fecha de 29 de noviembre de 1456.

Cofradía de Maestros Esparteros de Barcelona, "La Cofradía de San Bernardino de Siena o del Oficio de los Esparteros", Fiesta de San Bernardino, 1942 [Barcelona].

(7) J. Gudiol Ricart. "Els Vidres Catalans. Monumenta Cataloniae", vol. III. Barcelona. 1936, pág. 46.

(8) J. Mas. Obra citada, pág. 33.

(9) Id., pág. 45.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

La guerra declarada por la Ciudad y el Principado a Juan II, vino con toda probabilidad a retrasar la realización del compromiso, pero este tuvo cumplimiento formal y teórico, ya que no efectivo, dentro del plazo indicado de cuatro años, como lo atestigua un documento —algo parco, pues se trata en realidad de un simple encabezamiento— en que los prohombres elegidos para gobernar en aquel año el gremio contratan con el pintor Jaume Huguet la obra del retablo (10).

El documento, extendido por y ante el notario Anthoni Johan, lleva fecha de 22 de febrero de 1462, y aparecen en él como representantes del gremio Jaume Ricart, Bartomeu Feu, Francesch Serra y Pere Johan Veles, prohombres en dicho año.

El precio, la iconografía, el plazo de entrega, todas las demás cláusulas de las capitulaciones, permanecen ignorados.

El vacío existente en la serie de Visitas Pastorales de la Seo, correspondientes a la segunda mitad del siglo XV, nos impide establecer las fechas inmediatas *ante* y *post-quem* de la colocación del retablo en su lugar. Y cuando hallamos noticia segura del hecho es ya en los últimos años del siglo, en 1496 (11). Desde este momento es mencionado en ocasión de varias de las visitas posteriores (12); dos de ellas, singularmente interesantes, la de 1530 (13) del obispo Joan de Cardona, y la de 1578 (14), copia más o menos fiel de la primera, del obispo J. Dimas Loris, dan una descripción iconográfica suscinta, pero suficiente para la identificación. En 1783 (15) fueron autorizados los estereros para construir el altar de gusto neoclásico, que estuvo colocado en la

(10) *Die lune XXII predicta mensis ffebroarii anno a Nativitate Domini M.° CCCC L XII Capitula firmata per Jacobum Huguet pintorem civem Barchinone, Jacobum Ricart, Bartholomeum Feu, Ffrancischum Serra, Petrum Johan Veles proceres anno presenti confratrie Angeli Custo et Sancti Bernardini in Sede Barchinone super pintar retabulum dicte capelle. Est in cedule largo modo ordinatum* [no se halla].

A. N. B. "Decimumoctavum manuale Anthonii Johannis" (1461-1462).

Debemos la referencia de este documento a D. J. M. Madurell.

(11) A. D. B., "Visitas Pastorales", vol. 23, *Visitatio Sedis*, 1496-98, fol. 56.

(12) A. D. B., "Visitas Pastorales", vol. 24, *Visitatio Sedis*, 1504, fol. 134.

A. D. B., "Visitas Pastorales", vol. 30, *Visitatio Sedis*, 1508-10, fol. 46.

(13) A. D. B., "Visitas Pastorales", vol. 35, *Visitatio Sedis*, 1530, fol. 88 v.°: "Item, super dictum altare, est quoddam altare ligneum depictum in cuius medio sunt due ymagines depicte, videlicet Angelii Custodii et Sancti Bernardini. Et in latere Evangelii sunt historie Angelorum, et in latere Epistole sunt historie Sancti Bernardini.

(14) J. Mas, Prev.: "La Visita Pastoral a la Seu de Barcelona en 1578". Estudis Universitaris Catalans, vol. XVI, núm. 1; Barcelona, 1931, pág. 61.

(15) J. Mas. Taula, pág. 45.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

capilla de San Bernardino hasta 1936. Ciertamente no debió ser el mal estado de conservación de aquél que pintara Huguet, y del cual en 1936 se ignoraba toda noticia de subsistencia, lo que dió lugar a la renovación, puesto que las tablas, aún tan maltratadas, conservan limpia y sólida la capa de pintura.

Dichas tablas no solamente han sufrido por el hecho de haber sido aserradas (lo cual ha contribuído a la pérdida de algunos fragmentos importantes), sino también por haber sido atravesadas por gran número de gruesos clavos, y además porque se contrapusieron las partes pintadas, ocasionándose de esta manera, a causa del roce, la destrucción de gran parte de detalles en relieve de yeso, que en los lugares en que éste alcanzaba un considerable grosor y ocupaba una gran superficie, como en el campo de la tabla central, fué rascado para que no impidiera el ensamblamiento y ajuste de una cara con la otra.

III. — Reconstrucción del retablo

El conjunto de fragmentos conservados permite la total o parcial reconstrucción de once escenas, distribuídas en dos cuerpos: uno inferior, comprendiendo el bancal (y, si el retablo las tuvo, las puertas que lo flanqueaban) y otro formado por dos grandes tablas centrales y tres compartimientos a ambos lados, todo ello enmarcado por el guardapolvo.

A pesar del estado en que se halla es posible reconstruir el retablo en su estructura general con la ayuda de la descripción de la visita de 1530 que concuerda perfectamente en lo iconográfico y con la comparación con el retablo llamado del Condestable, idéntico en la estructura puramente material y arquitectónica en cuanto a la distribución de las piezas,

La representación de los Santos titulares del Gremio ocupaba la tabla inferior central del cuerpo alto del retablo, con San Bernardino en el lado de la Epístola y el Angel en el del Evangelio. Conservada en cinco piezas, la falta más perceptible de este cuadro es la del ángulo superior, correspondiente a una parte del fondo de oro. En la pieza colocada sobre ella, conservada en cuatro fragmentos, con la representación del Calvario, hay que lamentar la pérdida de todo el lado derecho en un espacio que correspondería

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

lo menos a un cuarto de su anchura total; faltan además algunos fragmentos de los bordes. De las escenas laterales, las tres del lado del Evangelio, correspondientes a la representación de intervenciones del Angel Custodio en el Antiguo Testamento, dos se conservan prácticamente completas y están contenidas en una sola gran tabla partida verticalmente en dos pedazos. De la otra escena queda solamente un pequeño fragmento secundario, correspondiente a su lado derecho. Otras tres escenas laterales, las de la Epístola, pertenecen al ciclo de episodios de la vida de San Bernardino. La más completa, en dos fragmentos, está faltada de una estrecha faja vertical en el centro; tres fragmentos más nos permiten reconstruir parte de una segunda escena, que carece de todo el ángulo superior derecho en una superficie mayor que un cuarto del conjunto primitivo. De la última de estas tres escenas únicamente se han conservado dos pedazos, correspondientes a su lado derecho. Finalmente, las tres del bancal, pintadas originariamente en una sola pieza alargada, se han conservado en seis fragmentos de tamaño desigual; a las tres les falta una faja transversal en el centro; además, la escena de la izquierda, correspondiente a la serie del Angel, está faltada del ángulo inferior izquierdo, y la de la derecha, con la representación de uno de los milagros de San Bernardino, de los ángulos inferior y superior derechos. La tabla central, mutilada en una franja horizontal, contiene la representación de la Piedad. En las tres piezas del bancal, en la central del cuerpo alto y en las tres superiores del mismo hubo unos doseletes calados, de los que ha desaparecido todo rastro, a no ser el fondo rojo en la parte alta de las tablas, que indica su existencia y el preciso lugar de colocación. Aparecieron asimismo tres fragmentos de guardapolvo, correspondientes uno a la parte central superior y las dos restantes a las piezas verticales de los lados.

Parece ser que otros fragmentos pintados que pertenecían al guardapolvo fueron utilizados en la construcción de unos estantes adosados a la parte posterior del retablo neoclásico; al haber pasado desapercibido este detalle débese la lamentable circunstancia de que se hayan perdido definitivamente estos fragmentos al desaparecer aquél en 1936.

La ilustración gráfica que acompaña el presente estudio nos dispensará de trazar una descripción extensa del contenido de cada compartimiento y detallar la disposición de las escenas. Señalare-

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

mos pues, únicamente aquellos caracteres que nos parecen esenciales y necesarios para la identificación de las mismas.

IV. — Iconografía

a) *Cuerpo central.*

La de la tabla central superior, que como hemos dicho contiene la escena del Calvario, presenta la particularidad de ser la representación del momento inmediato anterior al del Descendimiento, lo cual viene determinado por la presencia de un personaje que apenas si entra en la composición a causa de la mutilación sufrida por la pieza en su lado derecho, personaje que aparece llevando a cuestas la escalera con que subirse a la Cruz para la deposición del cuerpo de Jesucristo. En lo demás, la escena a la que la mutilación material ha privado asimismo de la figura del mal ladrón, presenta todas las características de las composiciones conocidas de Huguet sobre este tema.

Puede considerarse normal la composición del centro del bancal —con la del Calvario las dos únicas que contienen escenas no referentes a los titulares— en la que nada parece discrepar de las fórmulas empleadas habitualmente por el artista en sus figuraciones del quinto Misterio de Dolor.

La tabla principal lo es no sólo por la iconografía y el lugar que ocupa en la composición general del retablo, sino además por sus proporciones. En ella, como anteriormente hemos dicho, se muestran las dos figuras de los Santos que eran objeto de veneración por parte de los esparteros y vidrieros, en una realización lograda en todos sus aspectos. Ambas figuras aparecen de pie sobre el embaldosado suelo de una terraza: detrás del zócalo que la limita, al fondo y en segundo término, se extiende un suave y llano paisaje de cultivos que ocupa toda la parte de la Epístola; en medio de estos campos se levanta un conjunto de altas y muy esbeltas torres con los fosos a sus piés, salvados por un puente. Sobre ésta, que parece ser la representación de una ciudad, destaca la figura del Angel Custodio vistiendo blanca y ceñida dalmática y rica y ornada capa pluvial de ancha orla bordada; ciñe sus sienes con una diadema y empuña una espada de plateado filo en la dies-

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

tra, teniendo en la otra mano un escudo en el que campea el signo de la Cruz. A pesar de la capa pluvial, dos grandes alas le protegen y adornan la espalda. A su lado y a la derecha de la composición, San Bernardino de Siena, en hábito franciscano, sostiene en la mano izquierda, sobre un paño rojo, un libro abierto en que aparecen las palabras de la antífona que cantaban sus frailes el día en que murió (16); el Santo predicador levanta la diestra al cielo mostrando el disco en llamas en que aparece el anagrama de Jesús, su atributo característico, aquí apenas visible por haber sido rascado todo el fondo en relieve de yeso dorado que había en este lugar de la tabla.

Post, sugiere que las torres que se levantan al lado de los campos y sobresalen detrás de la figura del Angel, podrían simbolizar la Ciudad de Barcelona, puesta bajo la protección de él. Esto parece, en efecto, ser lo más posible y concuerda con la antigua tradición barcelonesa, según la cual, dirigiéndose San Vicente Ferrer a la ciudad, al llegar a la puerta que después fué llamada "de l'Angel", vió a uno que la custodiaba empuñando una espada desnuda, el cual dijo al Santo estar guardando la ciudad por orden del Altísimo (17).

Una imagen conmemorativa del milagro no se puso en la puerta hasta el año 1466 (18), pero existen pruebas documentales anteriores a esta fecha, referentes a tal devoción. Ya el 8 de octubre de 1448, los Consellers de la Ciudad ordenaron se hiciese un pregón "per la festa del Angel Custodi", del que extractamos los siguientes párrafos (19):

"Ara hoiats tot hom generalment: com per disposició divinal quesqun regne e principat e encara quescuna Ciutat haja un Angel bo per custòdia, e lo Reverent Senyor Bisbe e lo honorable Capítol de la Seu de la present Ciutat de Barchinona, ab intervenció de la molt alta Senyora Reyna e aximateix dels honorables Consellers

(16) La vida del Santo contenida en el "Flos Sanctorum", impreso por Rosenbach en Barcelona (1494), narra el tránsito del Santo con las siguientes palabras: (folio CCC. XLII a) "...e tantost quasi rient la sua ànima spirant volà als Cels a Déu qui la havia tramesa: en la vigília de la Ascensió del nostre Redemptor Jesu Christ, dimecres a-XXII. hores: en lo qual dia per los frares era cantada aquella antiphona: "Pater, manifestavi nomen tuum homínibus, etc., quia ego ad te venio".

(17) F. Carreras Candi. "Geografia General de Catalunya. La Ciutat de Barcelona". Barcelona, pág. 355.

(18) F. Carreras Candi. Obra citada, pág. 354.

(19) A. H. M., B., "Ordinacions i Bans", 1445-58, fol. 47.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

de la dita Ciutat, hajan deliberat que lo digmenge primer vinent, que serà lo segon digmenja del present mes de octubre, e axi quesqun any en semblant die, en la dita Seu e en altres esgleyes sien celebrats los officis en lahor de Nostre Senyor Déu e del Sant Angel, qui té en custòdia la dita Ciutat, e lo dit senyor Bisbe ha atorgats diversos perdons a aquells qui presents seran als dits officis..."

Por lo que a la advocación de San Bernardino se refiere, hay que tener en cuenta que en Cataluña y en los dominios ultramarinos de la Corona de Aragón se extendió muy pronto la veneración y el culto del mismo. El día 1 de abril de 1445, pocos meses después de la muerte de aquél, el humanista sienés Barnabó, dedicaba al rey Alfonso "el Magnánimo" una corta biografía del santo (20). En Cáller, en la Isla de Cerdeña, se conserva un gran retablo catalán de San Bernardino, que fué pintado entre 1456 y 1465 (21), coetáneo, por tanto, del de nuestra Seo. Es notable la abundancia de sus representaciones en Valencia y, singularmente, en Mallorca, sin que falten noticias en Aragón.

Limitándonos a la propia ciudad de Barcelona, las imágenes del Santo no eran escasas. Una de ellas fué pintada por Huguet en el retablo de San Antonio Abad (contratado en 1454); otra figura es aún el tema de una de las "filloles" del gran retablo de las Santas Clara y Catalina en la Seo, y, también en la Catedral, había una imagen del Santo, hoy perdida, en el retablo gótico de la Visitación. Es preciso no olvidar tampoco la figura de San Bernardino que aparece en el tríptico de su amigo y coetáneo Sano di Pietro del mismo templo, que puede ser considerada como verdadero retrato del Santo, y fué pintada no mucho después de su muerte (22).

b) *Escenas del Angel.*

El primer compartimiento de los tres que contienen escenas referentes al Angel, el superior del lado del Evangelio, es uno de

(20) "Vie de S. Bernardin de Sienne, par Leonard Benvorglienti" (publicada por Fr. Van Ortroy). Analecta Bollandiana, Tomus XXI (1902), Bruselas, pág. 54. (La Vida, comprende las págs. 58-80).

(21) G. Geddard King, "Sardinian Painting. I. The painters of the gold background". Bryn Mawr Notes and Minographs., V. 1923, pág. 67-69 y 210.

(22) Cf. nuestro trabajo "La pintura gótica en la catedral de Barcelona". A. H. M., B., Secretaría del Premio Martorell. Presentado en el XI Concurso (1942).

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

los más mutilados. Se ha conservado únicamente un pequeño fragmento vertical correspondiente al lado derecho y no contiene sinó una escena secundaria, por lo que es difícil conjeturar cual sería el tema principal de la composición. La figura fragmentaria de un personaje del Antiguo Testamento, con el característico nimbo poligonal, aparece arrodillada, llevando un báculo del que pende un salterio; detrás sobresalen las ramas de un árbol. En la escena secundaria un ángel acompaña a un anciano patriarca o profeta de barba blanca por un camino serpenteante. Siendo este compartimiento el superior de los que ocupan el mismo lado, la escena que representa ha de ser necesariamente anterior en cronología a la de la destrucción de Sodoma y Gomorra que inmediatamente sigue en orden de colocación. Tal vez la fuente de la representación está fuera de los libros canónicos del Antiguo Testamento.

La destrucción de Sodoma y Gomorra, la huída de Lot y su familia, acompañados por el Angel, y la transformación en estatua de sal de la mujer de Lot, son el tema del segundo compartimiento (23), en el que es de notar el realismo con que se ha pintado de color lívido a la esposa del patriarca. En el siguiente se representa al pueblo Hebreo poco después del paso del Mar Rojo —con el aniquilamiento en las aguas de éste del ejército egipcio— bajo la custodia del ángel y la guía de la nube, ambos citados explícitamente en la narración bíblica (24).

La escena del compartimiento correspondiente al Angel en el bancal es de todas la de más difícil interpretación iconográfica, debido a la singularidad del tema. Representa el interior de una capilla con todo su paramento dispuesto. Un caballero con áurea armadura, ora arrodillado ante un ángel que, de pie ante el altar, levanta la mano al cielo como en amonestación. Detrás del caballero, un hombre de armas le sostiene el capacete, ceñido por una guirnalda y una corona real. Desde el fondo, pero fuera ya del recinto de la capilla, dos escuderos junto a un corcel ensillado observan la aparición del ángel.

La escena representada en este compartimiento no presenta ninguna relación con las demás dedicadas al Angel Custodio. El lugar habría sido evidentemente apropiado para colocar en él la

(23) Exodo, XIII, 21 y 23 y XIV, 19.
(24) Exodo, XIV, 19, contiene la mención del Angel; la base de la frecuente identificación del Angel Custodio con el Arcángel San Miguel se halla en Daniel XII, 1.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

figura del donante del retablo, pero perteneciendo tanto la capilla como el retablo al gremio de los estereros y vidrieros, y habiéndose comprometido este mismo gremio a construir el retablo, no es válida la suposición.

Por otra parte queda excluída la posibilidad —remota y sin precedentes— de pensar en el prohombre primero, por la razón de ser claramente atributos reales los que acompañan al caballero; podría, pues, tratarse de la representación del soberano reinante. En 1462 lo era Juan II, que tiene que ser a todas luces descartado por haberse mantenido constantemente en pugna con los catalanes, que le dieron el epíteto de "Sin Fe", y particularmente con la ciudad de Barcelona, cuyas autoridades le calificaron en una carta dirigida al Papa (25), de "Ipso Nerone Neronior", más Nerón que el propio Nerón. Hasta 1461 todas las simpatías habían estado concentradas en la figura de Carlos de Viana, primogénito y lugarteniente del Rey en Cataluña. Habíase distinguido este príncipe por sus aficiones literarias, pero nunca gozó de fama como guerrero, y los retratos antiguos que de él se conservan (26), coincidentes en los rasgos generales, nos lo presentan en traje civil y con fisonomía muy distante de la del personaje de nuestro retablo. Todo ello, a lo cual puede añadirse que habiendo sido tan sólo lugarteniente, no sin dificultad habría podido ser representado con las insignias reales, y el hecho de haber fallecido con anterioridad a la contratación de la obra del retablo, parecen ser argumentos contrarios a la suposición de que fuera Carlos de Viana el príncipe representado. Por otra parte, estaba enterrado en otra capilla de la Seo, en la cual era ya venerado y en la que, incluso, es posible que llegara a recibir culto (27).

Al año siguiente de la muerte del Príncipe, transformado el descontento público en sublevación declarada, fué proclamado rey Enrique IV de Castilla, que no despertó el entusiasmo popular; habiendo gobernado hasta 1463, siempre por medio de su lugarteniente Juan de Beaumont, pactó al fin con Juan II por la inter-

(25) M. de Bofarull. "Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón", vol. XXII, pág. 71.

(26) Uno de ellos es una miniatura de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, y el otro, reproducido por V. Cardedera, en su "Iconografía Española" (Madrid, 1855-1864, vol. II, p. XLVII) es, al parecer, un grabado o estampa muy primitivo.

(27) J. M.ª Font. "El Príncep de Viana a la Seu de Barcelona", en "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch", vol. II, Barcelona (1936), págs. 547 a 549.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

vención de Luis XI de Francia y renunció a la corona. Fué entonces elegido y proclamado rey Pedro, condestable de Portugal, que llegó a Cataluña a fines de enero de 1464 y residió en el Principado hasta su muerte, ocurrida en 1466. Durante este tiempo dirigió con frecuencia, y a la cabeza de su ejército, las operaciones contra Juan II (28), llegando a alcanzar alguna victoria de importancia, e hizo todo lo posible para atraerse a sus súbditos. Parece evidente que el soberano representado no es René d'Anjou —sucesor de Pedro—, que gobernó el país de 1466 a 1472 por medio de Juan de Lorena, su primogénito (muerto en 1470), y luego por medio del hijo bastardo de éste. De René d'Anjou tenemos algunos retratos seguros, uno de ellos el excelente de Froment en el tríptico de la catedral de Aix, que por sí solo descarta la posibilidad de que la figura del caballero del retablo de la Catedral de Barcelona fuera su retrato. Además, si alguna particular devoción le conocemos (29) es, precisamente, por San Bernardino y no por el Angel. Juan de Lorena (que nunca fué conocido en Barcelona por otro nombre que "lo senyor duc") nos parece que debe ser igualmente descartado; queda, pues, por eliminación, Pedro IV. Otros hechos vienen en refuerzo de la hipótesis: Como prueba de la devoción del Rey por el Angel Custodio tenemos noticia de que en los últimos meses de su vida hizo fabricar una imagen del mismo (30), en la que trabajó el escultor Joan Claperón; hemos visto ya que otra imagen del Angel Custodio fué colocada, en noviembre de 1466, poco después de la muerte del príncipe, en la puerta de la Ciudad llamada, precisamente, del Angel, y es posible que lo fuera por propia iniciativa del monarca, puesto que se colocó, en ación de gracias por una epidemia, por acuerdo de la ciudad, del día 30 de enero de dicho año, aún en vida de él (31).

Finalmente, aunque no sea un factor decisivo, porque quien

(28) Para la biografía de este príncipe es fundamental el estudio de D. J. E. Martínez-Ferrando, "Pere de Portugal, Rei dels catalans". Institut d'Estudis Catalans. Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, vol. VIII, Barcelona, 1936.

(29) "Revue des Questions Historiques", año 44 (1909), pág. 573 y sigs.

(30) J. E. Martínez Ferrando. Obra citada, pág. 117.

(31) Véase más arriba, nota (18); el día 25 de noviembre del mismo año se pregonó que el día siguiente había que tener lugar una procesión debido a que al Angel "es stat plasent relevar la epidèmia que era en aquesta Ciutat..."; según el orden del recorrido la procesión "partirà de la Seu e irà al Portal dels Orbs on es stade edifficada la ymatge del dit Sanct Angel Custodi, e allí serà fet e celebrat lo divinal Offici..." (A. H. M., B., "Ordinacions i Bans", 1463-1471, fol. 80).

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

tenía derecho a disponer la iconografía del retablo era el gremio que lo hacía construir y pagaba, podemos recordar aquí las abundantes pruebas que existen de las buenas relaciones que mediaron entre el pintor Jaume Huguet y Pedro de Portugal (32).

c) *Escenas del Santo.*

Para la identificación de las escenas de la vida de San Bernardino hemos utilizado en particular la obra del P. Vittorino Facchinetti (33), una de las más recientes y documentadas sobre el Santo (de un interés particular por reproducir la mayor parte de las representaciones gráficas de San Bernardino, conservadas en Italia) y los textos hagiográficos de las "Acta Sanctorum" (mayo, volumen V). Ninguna de las pinturas italianas que conocemos ha sido la fuente iconográfica de Huguet; tampoco es posible que lo fueran las vidas del Santo de las "Acta S. S.", ni la escrita por Leonardo Benvoglienti (34), ni la de un franciscano anónimo coetáneo de él (35), una de las más difundidas, ni, finalmente, la única versión catalana de la Vida, publicada en el siglo XV, la que Rosembach añadió a su "Flos Sanctorum", impreso en Barcelona en 1494 (36). El retablo catalán de San Bernardino de San Francesco Stampace, de Cáller, tampoco parece haber inspirado en nada a Huguet.

Por lo que respecta a la figura del Santo de la tabla central, es posible que el pintor barcelonés Joan Figuera, antes de marchar a Cáller para ejecutar su obra en Stampace, ya conociese el San Bernardino que Huguet pintó en la predela del retablo de San Antonio Abad (contratado en 1454). Si aceptamos la tradición, conservada en el Gremio, de que fué el Prior de los Franciscanos de Barcelona, quien propuso a los Esparteros la advocación de San

(32) Véase especialmente Martínez-Ferrando, obra citada, en particular el documento núm. 18 del Apéndice.

(33) "S. Bernardino da Siena, místico sole del secolo XV". Milano (1933).

(34) Véase nota (20).

(35) "Vie inedite de S. Bernardin de Sienne par un frère mineur, son contemporain" (publicada por Fr. Van Ortroy), Analecta Bollandiana. Tomus XXV (1906). Bruselas, págs. 304-307 La Vida, comprende las págs. 307-338).

(36) "La vida de Sanct Bernardí" está contenida entre los fols. CCCXXXIIa y CCCXLIIa; empieza así: "En la insigne ciutat de Sena, del Noble linatge dels Albizenchs, nasqué un hom nomenat Tollus, fill del noble cavaller Bandus, home prudent, humà e simple..."

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

Bernardino por haber él conocido personalmente al Santo en Italia (37), podemos suponer también que pudo luego influir en fijar la iconografía del retablo de la Catedral, lo que, caso de confirmarse, aumentaría el interés de las representaciones en éste contenidas, mayormente teniendo en cuenta que aún cuando a base de las fuentes gráficas y escritas que hemos utilizado nos ha sido posible llegar a una aproximada determinación del significado de las escenas, ni en el texto de ninguna de las Vidas, ni en ninguno de los conjuntos plásticos que conocemos, se contienen a la vez, ni menos en forma idéntica, todas las escenas del retablo de Barcelona.

La escena superior representa la de la curación de la hija de Giovanni Antonio Petrucci, que sufría dos terribles úlceras, milagro que tuvo lugar en el recinto del Convento de Franciscanos de Rieti (38). La segunda se refiere posiblemente a la curación de un paralítico presentado repetidas veces al Santo, llevado en unas andas (39); las mutilaciones sufridas por la tabla dificultan la exacta interpreación de su iconografía.

La última, la aparición de un Santo Papa, escena secundaria en la tabla a que pertenecía, quizá sea la aparición de San Pedro Celestino, sucedida en los Abruzzi, a fines de la vida de San Bernardino; sin embargo, un fresco coetáneo de Giangiacomo da Lodi, que representa sin duda alguna el episodio, es de composición muy diferente (40) de la de aquí, que presenta notables elementos complementarios, tales como la cabaña donde tiene lugar la aparición y la figura de diácono con el atributo de los grilletes, como es costumbre representar a San Leonardo.

Más fácil es la identificación de la escena dedicada a San Bernardino en la parte de la Epístola del bancal.

El milagro representado, uno de los más destacados del Santo; tuvo lugar en Mantua, a orillas del Mincio, durante la cuaresma del año 1420. En aquella época, San Bernardino había ido a Mantua a predicar; alojado en el convento de Santa María delle Gra-

(37) Debemos esta noticia, así como la de la existencia de algunos fragmentos del retablo, aprovechados en la parte posterior del altar neoclásico, al señor Camarasa, miembro de la Cofradía de San Bernardino y a cuyo cuidado está la capilla de la Catedral.

(38) Facchinetti. Obra citada, pág. 496.

(39) Acta S. S., vol. citado.

(40) Facchinetti, págs. 497 y 499.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

zie, situado junto al lago, en la orilla opuesta a la ciudad, cada vez que se trasladaba a ésta tenía que hacerlo utilizando una barca; el barquero acostumbraba a pasar los frailes sin cobrar nada por ello, pero se negó un día a hacerlo, y entonces el Santo extendió su manto sobre las aguas y pasó a la otra orilla sobre él, acompañado, según las narraciones conocidas, por otro fraile (41). No cabe duda de que se trata aquí de este milagro, y el hecho de que sean dos los frailes acompañantes no es sino una prueba más de que el pintor no utilizó ninguna de las fuentes de que actualmente tenemos conocimiento.

Además de las tablas hasta ahora mencionadas, aparecieron, como hemos dicho, fragmentos de guardapolvo; el correspondiente a la pieza central superior, colocada sobre el Calvario, contiene parte de un medallón pintado con la imagen del Padre Eterno bendiciendo; en uno de los que corresponden a las piezas verticales de los lados hay un medallón con un par de piezas de calzado parecidas a unas alpargatas, pero trabajadas sólo en esparto, y en el otro una especie de copón con la pintura rascada o como sin terminar, queriendo representar tal vez un objeto de vidrio, característico del trabajo de vidriero.

V. — Técnica, composición y estilo

Antes de entrar en la cuestión estrictamente estilística de la obra será también de algún interés proceder al análisis técnico de la misma y en especial a los diversos tipos de "estofats" o relieves en yeso, sobredorados, que cubren los fondos de las escenas a guisa de cielo o último término, y los modelos de estarcido, procedentes de los brocados utilizados en la representación de las telas o en dichos "estofats".

El estudio de este aspecto técnico de la obra pictórica reviste un especial interés particularmente en lo que respecta a la fijación de su cronología, interés que se acentúa al analizar el conjunto de la producción huguetiana, en la que es fácil seguir la evolución de dicha técnica debido al relativamente crecido número de obras de cronología documentada.

(41) Id., íd., págs. 321 y 322.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

El hallazgo de las capitulaciones para la pintura del retablo ha establecido una fecha *post quem* para la realización efectiva del mismo, al paso que corroboraba la hipótesis cronológica y estilística que ya con anterioridad habíamos establecido en dicho análisis técnico; pero en tanto no aparezcan ápocas de pago o liquidación final de lo debido por la pintura, únicamente poseeremos y habremos de considerar como válida la cronología establecida por el estudio directo del retablo de San Bernardino, puesto que es evidente en este caso —como en otros tantos, aún en la misma producción de Huguet—, que se demoró largamente la terminación de la obra.

Cuatro son los distintos tipos de "estofat" o fondo de oro en relieve, usados en los compartimientos del retablo: uno de ellos es en los tres del bancal, otro en la tabla central, el Calvario aparece ocupado por un tercero, y por el cuarto las tablas laterales en que se distribuyen las seis historias del cuerpo superior referentes al Angel y el Santo; los dos últimos tipos, muy parecidos entre sí, pero sensiblemente diferentes en el tamaño y proporciones de los tallos y flores de que se componen.

En el bancal el motivo decorativo —hojas y bolitas— es idéntico al de la tabla del Descendimiento, procedente del retablo de San Esteban (contratado por los Freneros y Huguet, en 13 de abril de 1462, pocos meses después que el de los esparteros), y además con el que llenaba el fondo de una de las tablas laterales del perdido retablo de San Antonio Abad, aquella en que el Santo salva a un ahorcado.Los fondos de las restantes tablas laterales de dicho retablo de San Antonio (obra contratada en 1454) y los del Condestable (en el que Huguet trabajaba de 1464 a 1465) son también parecidos ya que no iguales. La cronología de estas obras, concorde con la fecha del contrato del retablo de San Bernardino, parece confirmar la suposición de que se acostumbraba a empezar la obra por la pintura del bancal.

Contrariamente al fondo de éste, el de las tablas laterales, el del Calvario y el de la tabla central no pueden identificarse con ninguno de los que decoran otras tablas del primer período de Huguet (tercer cuarto del siglo XV) pero, en cambio, coinciden exactamente con los usados para telas o fondos por el pintor y su taller, en el gran retablo de los "Blanquers" (terminado antes de 1486), que representa el último momento de la evolución de su

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

estilo, lo cual sitúa la realización de las mencionadas tablas del Angel y San Bernardino en la última época del taller del artista.

Mr. Post, deteniéndose también en el análisis de la técnica, opina que los estofados del cuerpo alto del retablo de San Bernardino, no obligan necesariamente a incluir la obra entre las últimas producciones de Huguet, porque (dice él) el pintor había usado ya el procedimiento en el compartimiento principal de los retablos de San Antonio y Revendedores (terminado éste antes de 1456) y un modelo más severo en el retablo de Sant Celoni. Sin embargo, estas objeciones no tienen base cierta, ya que el caso de los dos primeros retablos (junto con los fragmentos de Ripoll, las más antiguas obras de Huguet conocidas) es muy diferente del del retablo de San Bernardino: todas las tablas laterales muestran el motivo de hojas característico del primer período de Huguet, y el dibujo de la tabla central no procede de las ricas telas de la época: es un motivo foliar (con un eje de simetría, vertical), utilizado hacia 1460 en el guardapolvo del retablo de Terrassa, y usado ya en forma parecida en la tabla de la resurrección de Cristo de Santa María del Mar, pintada por Bernat Martorell, probablemente entre 1449 y 1452.

Huguet, que en los retablos de Terrasa y del Condestable emplea otros procedimientos en la decoración de los campos, utiliza en el de Sant Celoni un nuevo modelo de fondo en relieve, esta vez sí que a base de un tema procedente de los tejidos, todavía con un motivo aislado, uniformemente repetido —procedimiento no exclusivo de Huguet sin embargo—, pero es ya, en todo caso, de fecha tardía (1479-1480); no mucho más tarde el mismo Huguet dará en el retablo de los "Blanquers" el último paso hacia los motivos de brocado, con flores y anchos tallos con variadas hojas que llenan completamente los campos; el éxito del procedimiento viene demostrando por la repetición de que le hicieron objeto sus sucesores y particularmmente el círculo de los Vergós. Así, pues, en el conjunto de la producción de este artista hemos de considerar los tipos que aparecen en el cuerpo alto del retablo de los Estereros como característicos de su último período, incluso el utilizado en la tabla central, tomado de un rico tejido, porque, si bien no conocemos otros fondos en que aparezca, fué empleado por el propio Huguet en las magníficas capas pluviales de la Consagración de San Agustín, en una, pues, de sus últimas obras, pasando luego,

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

al igual que los otros dos temas, al repertorio de los Vergós (es reproducido, por ejemplo, en la tabla del exorcismo ante el sepulcro de San Esteban, del retablo de Granollers).

Pasando al estudio y composición de las figuras, observaremos dos hechos muy notables: tanto el bancal como el cuerpo superior presentan fuertes semejanzas, cuando no identidades, con las restantes obras de Huguet; contrariamente, la comparación entre dichas dos partes en que podemos considerar dividido el retablo nos muestra divergencias muy fuertes, hechos que se completan con las diferencias y coincidencias que hemos advertido ya al tratar de los fondos de oro, y confirman de un modo definitivo la unidad de taller y la distinta cronología de las partes. Excusando la prolijidad, debemos exponer algunos detalles significativos.

En cuanto se refiere a las figuras del bancal, puede ponerse de relieve que el ondulado convencional del cabello del Angel en el lado del Evangelio es completamente diferente del que muestra en las tablas laterales del cuerpo alto y en la central del mismo, presentando por otra parte una evidente coincidencia con el dibujo de los cabellos de San Miguel en el Retablo de los Revendedores (hacia 1456), especialmente en la escena del milagro del Mont Saint-Michel y en la figura de la tabla central; esta última aunque muy repintada, conserva parte de los cabellos con la pintura original. El compartimiento central del bancal puede ser comparado a la mencionada tabla de los Freneros, no sólo, como ya hemos visto, por su estofado, sino además por las figuras, entre ellas las cabezas de la Virgen, San Juan y la figura masculina con un nimbo poligonal en el lado derecho de ambas composiciones. La situación relativa de las cabezas de la Virgen, la María situada detrás de ella, y San Juan, son casi las mismas que en el Calvario de los Revendedores, si bien el hecho de ser este último algo repintado, especialmente en la cara de San Juan, no permite comparaciones muy precisas de las facciones. Y aunque la posición de Cristo no sea la misma, las proporciones de su figura son las de la tabla de los Freneros. El compartimiento derecho con el milagro de San Bernardino en Mantua queda ligado por su estilo a los otros dos del bancal. El paisaje del fondo entra completamente en el tipo constantemente realizado por Huguet; en cuanto a los dos personajes en conversación frente a unos edificios, se asemejan bastante a los que aparecen en la escena del milagro del Mont Saint-Michel.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

En el Calvario, la figura de Cristo es particularmente próxima a la del de Sant Celoni, tabla que no contiene, sin embargo, las figuras de los ladrones. La del buen ladrón (la del otro no se conserva en el retablo de San Bernardino) es un tipo característico del pintor: se halla también en el del Condestable y en el de San Antonio Abad (ambos documentados) y en el de los Revendedores. La figura de Longino aparece exactamente repetida en el de Sant Celoni, y con un turbante algo diferente aparece en los de Terrassa (también documentado), San Antonio y Revendedores; en el del Condestable la posición del personaje es asimismo muy parecida. En el retablo de los Vidrieros y Estereros una de las Marías sostiene el brazo derecho de la Virgen con una mano bajo el codo, con gesto idéntico al de San Juan en el retablo de Sant Celoni; la Virgen y la otra María están en posición parecida en ambas obras y no difiere en mucho la figura de la Magdalena con las de Terrassa, San Antonio, Sant Celoni y del Condestable; con la de este último concuerda más por su tipo, y también la Virgen del retablo del Condestable es la más parecida a la de San Bernardino. Es característico de Huguet el personaje barbudo, situado entre Longino y el buen Ladrón, que se repite en la escena del paso del mar Rojo, en las historias del Angel y es fielmente reproducido entre otros en el retablo de San Vicente de Sarriá (en la tabla que representa un milagro ante el sepulcro del Santo, tabla plenamente atribuíble a Huguet).

La tabla central y particularmente la figura del Angel Custodio puede relacionarse con la tabla central del retablo de San Agustín (única de esta obra documentada de Huguet, que por su estilo le ha sido unánimemente atribuída) por la ornamentación de los tejidos y por la forma y decoración de las cenefas laterales de las orlas, con grandes figuras de Santos; en ambas capas las figuras de los compartimientos superiores de la orla, son San Pedro y San Pablo; las de los Santos Andrés y Juan Evangelista aparecen de nuevo en las capas de los personajes laterales, y la de Santa Eulalia en la misma capa de San Agustín.

Las escenas del lado del Evangelio quedan dentro del estilo de las dos tablas centrales. En la escena del paso del Mar Rojo se repite el tipo de hombre que aparece detrás de Longino en el Calvario, y ello es otra prueba de unidad entre dichas tablas y las dos centrales.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

No puede afirmarse que exista la misma unidad respecto a las historias del lado de la Epístola: las diferencias de estilo con el resto del retablo son las mismas que separan la escena de la consagración de San Agustín del resto de las tablas de los "Blanquers", con la notable diferencia, sin embargo, de que las tablas de la Catedral jamás han sido repintadas.

En estilo, más duro, se manifiesta principalmente en las caras y en el tratado de las ropas, con acusados pliegues. La tabla con mayor número de elementos por ser la más íntegra, es la de la escena de la curación de un niño. La actitud de San Bernardino, con sus compañeros detrás, está virtualmente repetida en una tabla incompleta del retablo de San Agustín, la de la aparición de Jesús a orillas del mar: el Santo inclinado hacia adelante, el libro entreabierto, cogido con la izquierda, el gesto del brazo derecho. La figura del compañero de San Bernardino, que aparece casi entera, a la derecha, y la del de San Agustín ocupan parecido lugar en la composición. El sujeto que aparece en el centro de los espectadores del mencionado milagro de San Bernardino, es muy parecido a dicho compañero de San Agustín por sus rasgos fisionómicos: el rictus de su boca y la forma de su barbilla; y el primero tiene gran parecido, por la cabeza y el gesto de la mano derecha, con el personaje que acompaña a San Agustín en la escena del encuentro del Santo Obispo con unos judíos y herejes, y también con alguno de los jóvenes oyentes de San Ambrosio, en otra tabla de los "Blanquers".

La rigidez y convencionalismo de los pliegues de las mangas de algunos personajes que se observa en ambas tablas, es una prueba más de su común filiación.

También en la tabla que posiblemente contenía la resurrección o curación de un adulto, es fácil hallar alguna relación con las tablas de los "Blanquers", y hay al mismo tiempo cabezas de dibujo duro y colores poco matizados: alguna, como la del hombre de perfil, en primer término a la izquierda.

VI. — Conclusiones: Cronología y atribución

Por lo que afecta al bancal, vemos como todas las características de estilo y realización técnica que se observan en él corres-

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

ponden a los últimos años del primer período de la producción de Huguet, período que difícilmente podemos hacer llegar hasta más tarde de 1466.

Diferencias considerables se observan entre el bancal y las tablas del resto del retablo, en especial en los tipos comunes a las escenas de la Piedad y la Crucifixión, pero este cuerpo superior entra plenamente en el estilo del último período de Huguet, definido por las tablas documentadas de Sant Celoni (hacia 1480) y la tabla de la consagración de San Agustín (antes de 1486).

Cronológicamente puede, pues, situarse la pintura del bancal en los años del reinado de Pedro IV, y el resto del retablo hacia 1470-85. No podemos dudar en la atribución a Huguet de la pintura del retablo, pero nos es preciso admitir en la realización del mismo la presencia de un colaborador, cuya mano aparece clara en las tres escenas de la vida de San Bernardino, situadas en el cuerpo superior del retablo.

La existencia de un colaborador de Huguet en las tablas de San Agustín fué ya puesta de manifiesto por Folch, quien lo identificó con un miembro de la familia Vergós (42), y Mr. Post al señalar la presencia del mismo colaborador en el retablo de San Bernardino lo identifica más concretamente con Rafael Vergós. A nuestro parecer son insuficientes las semejanzas aducidas por el profesor norteamericano para demostrar la relación entre las tablas de San Agustín y el calvario de Granollers, y discrepamos de la distribución que hace de la pintura del retablo a que dicho calvario pertenece entre los miembros de la familia Vergós, pero creemos también que el colaborador de Huguet no es otro que el mencionado Rafael (43).

Esta identificación del colaborador de Huguet, implica evidentemente la negación de la existencia, en la segunda mitad del siglo XV, de un taller familiar de los Vergós, dedicado a la pintura

(42) J. Folch i Torres. "El retaule dels Blanquers i la qüestió Huguet-Vergós", Gaseta de les Arts, I-XII-1925, año II, núm. 38, pág. 2.

(43) La atribución a Rafael Vergós de las tablas de los "Blanquers" se basa en la comparación con las de Granollers y las del retablo de San Sebastián y Santa Tecla de la Catedral de Barcelona. El resumir los argumentos que nos obligan a considerar esta última obra de Rafael Vergón (y un colaborador), incluídos ya en uno de los capítulos de la obra "La pintura gótica en la Catedral de Barcelona", nos llevaría fuera de los límites del presente trabajo. Baste indicar que la obra puede situarse entre 1483 y 1497, y que sería seguramente inmediatamente posterior a la colaboración con Huguet.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

de retablos, puesto que, de lo contrario, Rafael Vergós es presumible que hubiera pintado con su padre y su hermano, siendo así que luego de pasar por el taller de Huguet, excepto en el caso de los dos retablos empezados por Pau Vergós, que él terminó, trabajaba siempre en colaboración con Pere Alemany.

Además, el Calvario de Granollers, que le es atribuíble, es por su iconografía un plagio evidente de las composiciones similares de Huguet, y no presenta detalles que pudieran proceder de las fórmulas iconográficas de otro taller. Aún más, hay que observar que por la edad no pudo tampoco haber empezado a pintar en otro taller antes de su colaboración con Huguet, puesto que aún suponiendo a Jaume Vergós II, casado con su primera esposa Caterina, inmediatamente después de la muerte de Jaume Vergós I (1460) —en 1463 constan ya casados— y que, como todo permite suponer, Rafael fuese primogénito (44), en 1486, cuando daba término al retablo de San Agustín, el pintor contaría tan sólo unos veinticinco años, y es materialmente algo difícil que tuviera muchos menos cuando colaboró en el de San Bernardino.

En efecto, no puede existir una seguridad absoluta sobre el orden de prelación cronológica que existe entre ambos retablos; de todos modos, aunque conservamos sólo una parte relativamente menguada del colosal retablo de San Agustín, de tal modo que no es posible saber la intervención proporcional que en la totalidad de la obra habían tenido Huguet y Rafael Vergós —sin contar otros colaboradores, tales las "hijas del pintor", de que hablan los antiguos cronistas agustinos—, parece más probable que el de San Bernardino fuera terminado antes, ya por su menor tamaño como por la relativamente pequeña parte que en él tuvo Rafael Vergós.

F-P. Verrié. - J. Ainaud

(44) Contra la opinión generalmente admitida, los datos que conocemos establécen claramente la primogenitura de Rafael, puesto que su colaboración con Huguet es necesariamente iniciada antes de 1486, en tanto que la primera noticia de su hermano (inédita hasta ahora) pertenece al año 1491, en que aparece en una reunión del gremio de Freneros, como "Fadrí novell".

NOTA. — El hallazgo de los recibos separados de la tabla central (21-I-1468) y del Calvario o "junta del Crucifix" (3-VII-1470) nos precisa su cronología entre 20-V-1467 a enero de 1468 y 20-V-1469 a 20-V-1470, respectivamente, jalonando la evolución del estilo de Huguet en estos años y aclarando algunos puntos de que no tenemos espacio para tratar. Provisionalmente proponemos como fecha de la predela el primer semestre de 1464, antes de que Huguet emprendiera la pintura del retablo del Condestable. La cronología de las tablas altas laterales queda aún muy imprecisa.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Escultores renacientes en el Levante español

LOS FORMENT EN VALENCIA

El perdido retablo de S. Eloy

En el Archivo del gremio de plateros de Valencia, hoy en el Municipal de la misma ciudad, se conserva, junto con otra documentación referente a obras en la capilla que tuvo el gremio en la iglesia de Santa Catalina, el proceso seguido contra los Forment, cuyo extracto va después. Esta copia lo es en letra procesal, que dificulta la comprensión de muchos de sus párrafos, cuyo texto es ya de por sí farragoso, como escrito en bilingüe latín valenciano, de uso entre curiales. Va encuadernada con otros documentos, posteriores en fecha en su inmensa mayoría, en un volumen in 12°, en cuya portada se lee: "Papeles pertenecientes a | la capilla de Nuestro | Patrón | San Eloy | Tomo I | y deve advertirse que el Indi | ce de éste se hallará en el | Tomo 2.° en folio".

La encuadernación parece ser del XVIII, así como la del segundo volumen que lleva en su portada inscripción semejante a la anteriormente copiada (23). Hemos creído necesario para mayor

(23) Fuera importante dar a conocer la documentación referente a las pinturas que para el retablo, siguiente en orden cronológico a este de los Forment, realizó Ribalta, el padre. Hállanse en este volumen los recibos manuscritos y el contrato, que da idea del conjunto que desapareció en el XVIII, cuando le substituyó el neoclásico que realizaron Luis Domingo y Juan Muñoz, que sufrió del incendio de 1936. En los muros de la capilla conservábanse entonces unas pocas pinturas de este perdido altar que pintó Ribalta. Vide mi edición de Orellana, Biografía pictórica Valentina, pág. 119. Madird, 1930 [1936].

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

claridad y brevedad extractar el proceso despojándole, en lo posible, de las fórmulas legales que acompañan a las declaraciones y escritos. Publicamos los documentos de que consta en el mismo orden en que aparecen en el manuscrito. Este está compuesto por dos partes bien claramente determinadas: la del proceso y las declaraciones de los testigos, que debieron formar un cuaderno separado. Del mismo, a más de la sentencia, faltan documentos, según veremos más adelante con detalle.

Los hechos se desarrollaron así: Onofre y Damián Forment contrataron con el Gremio de Plateros de Valencia un retablo para su capilla el día 7 de febrero de 1509, según capítulos que publicamos (24) y según traza o modelo que era de "los Ferrandos", es decir de Fernando de Llanos y Fernando Yañez de Almedina autores de las pinturas del altar de la Catedral de Valencia (25).

Este retablo fué obrado "*a la romana*" o "*a la italiana*", según en varios lugares se indica (26). En ningún lugar de las varias declaraciones se le describe, y tampoco en el contrato, que, al contrario de lo que ocurre en otros muchos, no detalla cómo debía realizarse, sino que se remite al dibujo entregado. Sabemos que no tenía guardapolvos —"*sens polseres*"— sino que estuvo construído "*ab cornizes fetes a la romana*" y que a los lados tenía pilares (27). Tuvo luego unas obras que fueron causa de discusión, añadiéndosele un "*rebanch*" o sotabanco también según traza de los Ferrandos. Y tenía puertas (28). El conjunto es evidentemente difícil de imaginarlo con esos pocos datos. Algo determina acerca de las obras sobrepuestas y añadidas —*embelliments e afegiments*— lo que alegan los plateros en su escrito de conclusiones, en donde

(24) Ap. I.

(25) Aparece en varias declaraciones que dichos pintores eran los autores de la traza, aunque el contrato nada diga sobre ello, siendo sin embargo, explícito en el decir que dicha traza no era de los escultores, "*segons una mostra que.ls han lliurat deboxada*", que lo estaba en una hoja de papel (VIII, 2 y XVIII, 1). Véase acerca de lo primero el primer escrito de los plateros (IV) en cuyo párrrafo I se lee: "*segons los fonch davant deboxat per los honorables en Ferrando d'Almedina e en Ferrando de Lanos, pintors*". Vid. igualmente, V, 1; VI, 2, 6 y 8, etc. Los mismos pintores que dirigieron la obra del retablo (VIII, 6) dibujaron los añadidos que fueron hechos posteriormente. VIII, 9 y X. 2, y sobre los que versó la cuestión.

(26) Vid. XVI, declaración de Gilabert, 4; íd., Perales, 3; Muñoz, 4.

(27) XVI Muñoz, 4, y otros varios. Sobre los pilares ve Muñoz, XVI, 8.

(28) XVII. Muñoz, 15.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

escribieron (29) que como los retablos se hacen para representar los Santos "*o coses divines*" no pueden considerarse comprendidos en ellos los adornos que no guardan relación con ese detino "*ans representen coses antigues o de edificis de gentils*". Lo que nos hace creer que dichos adornos fueran a manera de grutescos. Algo, quizás, cercano en su traza a los marcos que encierran las grandes pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia: quizás ensayo de lo que, muchos años después, hizo Forment en Santo Domingo de la Calzada.

Así pues, podemos suponer que el retablo no tenía forma distinta de los retablos de talla gótica, salvo que los elementos decorativos del mismo obedecían a los implantados por las nuevas modas. Notémoslo con especial cuidado, pues luego veremos cual es en esencia la posición artística de Damián, el más caracterizado artista de la familia Forment.

Sus medidas tenían que ser 16 palmos de ancho y 26 de alto. Una vez obrado por los Forment fué colocado en el lugar a que estaba destinado, que era la capilla de dicha cofradía, bajo la advocación de S. Eloy, en la antes dicha Iglesia.

Colocado en ella pareció pequeño. Entonces se procuró arbitrar una manera que aumentase sus dimensiones, y tras conversaciones, en las que tomaron parte los plateros, así como los mismos Ferrandos, éstos diseñaron un "*bancal*" —predela— y otros añadidos, para que con ellos alcanzara la dimensión que requería la capilla. Se habló entonces del precio de esta nueva obra, quedando el fijarla a arbitrio de dichos Ferrandos, los cuales consideraron debía valer 15 ducados. Colocado en su lugar el retablo completo, es decir, con las piezas encargadas en este segundo momento (30), los plateros no pagaron a los escultores. Y el 26 de febrero de 1510 pedían el nombramiento de Juez que entendiera en la demanda que presentarían contra los escultores por incumplimiento de contrato, rehusando aceptar la obra por considerar que el retablo primeramente colocado no tenía las dimensiones exigidas por el contrato, pues aseguraban que no debían contarse en las dimensiones del mismo las obras de adorno —"*polceres*", o sea guardapolvos— con que terminaba (31). Añadiendo luego otras razones de menor fuerza.

(29) XIX.
(30) VIII, 7, etc.
(31) IV y VI.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Al propio tiempo Onofre Forment, en nombre propio y en el de su hermano demandaba a los plateros los quince ducados que por esta obra les faltaba cobrar.

Fué nombrado juez para ambas causas, ante el cual los plateros y los Forment presentaron sus escritos de posiciones (32). Los Forment aseguraban: 1.° Que los plateros habían aceptado su obra y que esta aceptación se veía confirmada por haber requerido a los Ferrandos para que diseñaran el arreglo, y que se conformaron con que el precio de la nueva obra fuese fijado por dichos pintores (33). 2.° Que en todo caso el retablo debía medirse de punta a punta, consideradas las obras sobrepuestas como formando parte del retablo.

Todo el doble proceso, hecho uno seguidamente, gira en derredor de estos dos problemas. ¿Existió aceptación por parte de los plateros? ¿Las dimensiones del retablo deben completarse teniendo en cuenta las obras de adorno? Los testigos presentados por una y otra parte confirman la posición de las mismas, procurando reforzarlas con variados argumentos, que en esencia son siempre los mismos.

Declararon por los plateros, Guillermo Gilabert "*fuster, vehí de la present ciutat de Valencia*", Juan Perales, "*Fuster, vehí de la present ciutat de Valencia*", Joan Corbera "*pedrapiquer, Mestre de la Ciutat de Valencia*", Pedro Roxo, "*argenter, vehí de la present ciutat de Valencia*", Miguel Boygues, "*argenter, vehí de la present ciutat de Valencia*" y Luis Muñoz "*fuster e mestre de fer retaules e ymaginería, vehí de la present ciutat de Valencia.*" Mientras que por los Forment declararon, Jaime Andreu "*mestre de retaules e de obra de talla, vehí de la present ciutat de Valencia*", Miguel Steve "*pintor, vehí de la present ciutat de Valencia*", Pedro Gil "*fuster e mestre de fer retaules e de ymages, vehí de la present ciutat de Valencia*", Franci Joan "*pintor de retaules, vehí de la present ciutat de Valencia*", y de nuevo Luis Muñoz "*fuster e mestre de fer retaules e ymagería, vehí de la present ciutat de Valencia*". (34).

(32) Los anteriores y VII y VIII.
(33) Queda esto confirmado en varias declaraciones.
(34) Fueron buena parte de estos testigos artistas conocidos. El día que se publiquen los documentos del archivo de los plateros valencianos tendremos seguramente noticias de este platero, citado a declarar; de Pedro Roxo. De éste, así como de Gui-

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Son excepción las declaraciones del escultor Muñoz, testigo de ambas partes, que da plena razón a los plateros en cuanto a considerar las obras de adorno y adicionadas, como no computables en las medidas de un retablo (35) aunque luego diga que no ha contado las puertas y acepte que es retablo desde la "*punta fins al banch inclusive*" lo que significaba sumarse a la posición de los Forment (36).

De lo declarado por todos ellos se deduce: 1.°, Que hubo, en verdad, tratos entre los plateros y los Forment, para hacer unas obras nuevas que aumentaran las medidas del retablo.

2.° Que en estos tratos intervinieron los Ferrandos.

3.°, Que entonces no se habló de la dimensión de dicho retablo, y de si correspondía a lo contratado.

4.°, Que es dudoso se incluyeran o no las obras de adorno en las medidas de un retablo, al no especificarse nada sobre ellas en el contrato.

Una vez tomada declaración a los testigos, ambas partes presentaron sus escritos de conclusiones (37) en los que mantienen sus puntos de vista, aunque argumentados con pequeñas variantes sobre las que no podemos entrar, por no incurrir en excesivo detalle. Iba ya muy corrido el año de 1511.

llermo Gilabert y Juan Perales, ambos "*fuster*", según se indica, nada he podido encontrar. No así de Juan Corbera, de quien trae noticias Sanchis Sivera en sus "Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media". Archivo de Arte valencaino, 1925, pág. 51. De ellas se desprende que trabajó en diversas obras en general, en la Catedral, de 1495 a 1518. Y en este año último le encontramos firmando una concordia referente a unas obras en una escalera de casa particular. Juan Corbera era sacerdote, y fué "*mestre pedrapiquer*" de la ciudad. Era, pues, artista de nombre. Jaime Andreu y Pedro Gil, que declaran por los Forment, el primero como "*mestre de retaules*", el segundo como "*fuster e mestre de retaules*", son nombres de desconocidos. Miguel Esteve, pintor, es por el contrario, artista muy conocido documentalmente y por obras seguras. Sanchis Sivera, "Pintores medievales en Valencia", "Estudis Universitari Catalans", VII. 1913, pág. 68, cita los documentos referentes a sus obras en la Capilla del Ayuntamiento de Valencia —post. 1517—. Antes se le encuentra empadronado en la Parroquia de San Martín —1513—. Acerca de lo mismo, aunque con nuevos datos interesantes, publicó Luis Tramoyeres en su "La Capilla de los Jurados de Valencia". Archivo de Arte valenciano, 1919, pág. 73, en cuyo artículo da a conocer esas obras. De Francisco Juan, pintor, que también interviene en pro de los Forment, sabemos por Sanchis Sivera, "Pintores medievales en Valencia". E. V. C., VII, 1913, pág. 55, que cobró, en 1497, una imagen; que en 1502 pinta una capilla, y que vivía en 1513, pues consta su nombre en el "Repartiment Real". Queda tratar del más conocido e ilustre de los artistas convocados como testigos, de Luis Muñoz, escultor.

(35) XVI.
(36) XVII.
(37) XVIII y XIX.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Desconocemos la sentencia. Las copias del manuscrito nada indican; y el recibo que publicamos (38) tampoco, aunque nos revela que el asunto seguía pendiente en 1516 y que, al parecer, habían sido condenados los hermanos Forment a realizar ciertas obras en el retablo de San Eloy: "*les portes e bastiments que han de fer de fusta*". Esta es la interpretación que se puede dar a dicho recibo.

El retablo

Lo importante de estos documentos no es el darnos cuenta de este procedimiento judicial seguido alrededor de una obra de los Forment, pronto desaparecida, pues en la centuria siguiente los plateros encargaron nuevo retablo a Ribalta; ni tienen tampoco importancia esencial las intervenciones de los testigos, a pesar de ser muchos de ellos artistas de nombre; ni tampoco la tienen las afirmaciones que hicieron referentes a las costumbres de medición. Aunque hagamos mención de ello tampoco podemos dar excesiva importancia al hecho de que Forment tropezara en este retablo con las mismas dificultades de cobro y por razón de semejantes errores en el cálculo de las dimensiones de la obra, con que tropezará luego en Poblet, y se encontrará también en alguna otra obra suya, como en la de Alcañiz. Lo que muestra el empirismo, la falta de exacto cálculo, con que trabajaba nuestro artista.

Lo verdaderamente importante y lo revelador en este proceso que exhumamos es que este retablo fué trabajado a lo romano en fecha muy temprana —1509— y que por la intervención de los Ferrandos que descubre, se puede deducir el influjo de éstos en la introducción de las formas renacientes en Valencia, si por otros caminos no hubiéramos venido en cuenta de la misma. E inclusive y como última consecuencia, nos presenta la posibilidad de considerar una influencia de los pintores en la enseñanza y los modelos, en la formación, en fin, de la personalidad del mejor de los Forment.

(38) XX.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Los ausentes

En ese proceso notamos a faltar, entre las declaraciones conservadas, las de Damián Forment, y las de los Ferrandos. Si el primero era parte como co-autor del retablo, los segundos eran autores del boceto y del proyecto de transformación del retablo pequeño, y, por tanto, testigos principales. Ninguno de los tres comparece, y la razón debe buscarse en varias causas.

En la ausencia, en el caso de Damián Forment, porque en 1.º de mayo de ese año de 1509 lo encontramos ya en Zaragoza contratando el retablo de la Seo (39), que es su primera obra en Aragón, la que le abre las puertas de la nombradía y de la popularidad (40).

Acerca de los Ferrandos no sabemos decir lo mismo. En estos años de 1509 y 1510 estaban en Valencia obrando su gran obra del altar mayor de la Catedral. Yáñez de Almedina debió marchar en 1510 en Valencia, pero Llanos quedó ahí y le encontramos trabajando en la Catedral de 1511 a 1513 (41). Posiblemente sus declaraciones formaban un cuadernillo, hoy perdido, que no fué cosido y encuadernado junto a los demás.

Las declaraciones de Muñoz y otros testigos

No es de extrañar que los testigos de ambas partes defendieran los puntos de vista que unos y otros sustentaban. Es costumbre, que aun perdura. La única declaración que merece comentario es la prestada por el testigo Muñoz, escultor; testigo presentado por ambas partes y que, según dijimos, defendió con toda su fuerza,

(39) M. Abizanda. Documentos para la Historia artística... de Aragón. I. 163.

(40) Todavía cobró en Valencia este año de 1509 un crucifijo obrado para la Catedral, Vid. Sanchis Sivera, *"La Catedral de Valencia"*, pág. 557 y *"La Escultura valenciana en la Edad Media"*. Archivo de Arte Valenciano, 1924, pág. 28.

(41) Sobre la documentación valenciana de los Ferrandos, Vid. Sanchis Sivera, "Pintores Medievales en Valencia". E. U. C., 1913, VII, pág. 65 y sigs., así como El contrato del altar mayor publicado por R. Chabás en "El Archivo", V. 6. E. Bertaux, "Le retable monumental de la Cathedrale de Valence", "Gaz. des B. Arts", II. 1907. C. Justi, "Die Leonardesken Altargemälde in Valencia. Miscellaneen aus... Spaniscren Kunstlebens. (1908). II. 132. Vd. "El misterio del retablo leonardesco de Valencia", B. S. E. E., X.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

con argumentos y ejemplos no usados por otros, la posición de los plateros, aunque luego, en breves palabras, parezca aceptar la de los Forment.

Razones de convencimiento y de justicia pudieron hacerle declarar así; pero que ambas partes le llamaran como a testigo, y que el tono de su declaración sea el que es, le presenta, como también sus obras conocidas, como escultor de viso y con ganada autoridad. Esta debió ser causa de que ambas partes le reclamaran, deseando quizás atraerle a su posición. Y no creemos ser demasiado maliciosos si suponemos —en caso de no ser estricta justicia lo que declaró contra los Forment; hoy nada nos permite juzgar ni en pro ni en contra de lo mismo— que en ello intervino la conciencia de declarar sobre el presente o posible rival. Más lo segundo que no lo primero, pues Damián Forment era muy joven por aquellos entonces y Onofre también, mientras que Muñoz, era posiblemente el más afamado escultor en la Valencia de aquellos días.

DOCUMENTOS

I

Contrato de hechuras del retablo de San Eloy, en la iglesia de Santa Catalina, de Valencia, firmado por los hermanos Forment y los mayorales del gremio de plateros de dicha ciudad.

Die VII mensis Febroarii anno M°D° nono.

Sit omnibus notum, quod nos Vincentius Colom, Babtista Puig, Anthonius Salasar, et Jacobus Exarch, maiorales oficii argentariorum presentis civitatis Valencie in anno presenti ex una, et Onofrius Forment et Damianus Forment, fratres, magistri retabulorum ex altera partibus, gratis et scienter confitemur et in veritate recognoscimus vobis ad invivem et vicissim presentibus et nostris successoribus quod inter nos dictas partes, racione retabuli fiendi in capella Sancti Eligii, dicte confratrie, fuerunt pactata promissa et stipulata capitula tenoris et serici sequentium:

Capitols fets e fermats per entre los Honorables en Vicent Colom, Babtiste Puig, Anthoni Salasar, Jaume Exarch, argenters, maiorals del ofici e cofraria dels argenters de la present ciutat de Valencia, e encara en nom de sindichs e procuradors de tot lo dit ofici dels dits argenters, segons consta de la procura ab acte rebut per lo notari deius scrit a tres de ffebrer propassat, havent plen poder de fer les cosses en los capítols davall scrits contengudes, de una part, e los Honorables en Nofre Forment e en

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Damia Forment, mestres de fer retaules, habitadors de la dita ciutat de part altra, en e sobre lo retaule fahedor de fusta en la capella de Sent Aloy en la Sglesia de Senta Catharina, del ofici dels dits argenters.

E primerament, es pactat e concordat e stipulat entre les dites parts que los dits Nofre e Damiá Forment faran los retaule de fust, de ample de setse palms e de vint e sis palms de altaria, poch mes o menys, ab ses portes e bastiments, segons una mostra que.ls han liurat deboxada, lo qual han de liurar ab tot efecte acabat ab totes les circunstancies dins sis mesos primer vinents e de huy avant comptadors,

Item mes, es pactat e concordat entre les dites parts que los dits en Vicent Colom, Babtiste Puig, Anthoni Salasar e Jaume Exarch, maiorals, los donaran e sien tenguts donar als dits en Nofre e Damiá Forment per lo dit retaule setanta ducats d'or, en or, bons e de bon pes, los quals prometeren donar e pagar en tres terces, ço es, de continent la primera terça, la segona terça quant sia mig fet lo dit retaule, la darrera quant será parat en la dita capella lo dit retaule de fusta.

Item, es pactat e concordat entre les dites parts, que los dits mestres Nofre e Damiá. Forment sien tenguts e obligats e hagen de parar lo dit retaule en la dita capella, ço es de fusta e pintat, pagant los dits majorals los pertrers de calç, algeps, e forats.

Item, mes, es pactat e concordat entre les dites parts que los presents capitols sien executoris.

II

Proceso seguido acerca del cumplimiento del anterior contrato:

Proces dels honorables majorals, clavari e sindich del offici dels argenters de Vallencia contra los honorables en Nofre e Damiá Forments, fusters e mestres de retaules.

Relador lo magnífich micer Johan Pardo, hu dels doctors del Real Consell. ...riba ..to..n Cauall notari.

III

Petición y nombramiento de juez hecha por el Lugarteniente.

In Dei nomine, amen. Noverint universi quod anno nativitatis Domini millesimo quingentesimo decimo, die vero intitulata vicesima sexta mensis februarii, davant lo Magnifich Micer Johan Pardo, doctor en cascun dret, habitador de la siutat de Valencia, altre dels Reladors de la Regia Audiencia, personalment atrobat en la sala daurada hon se te la Regia Audiencia, comparech lo honrat e discret en Miguel Aliaga, notari, procurador e sindich del offici, confrares e confraria dels argenters, e comorat n'Anthoni Çauall, notari publich de la ciutat de Valencia, legir e publicar request e prouidor notori, fonch lesta e publicada usa supplicació, ensepms ab la comissio al peu de aquella feta al Magnífich relador per lo molt

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

spectable Mossen Luys de Cabanyelles, caualler, Conseller e Camerlench de la Magestat del molt alt Senyor Rey, e per sa Magestat Lochtinent general en lo present Regne de Valencia, provehida per lo molt Magnífich Micer Baltasar de Gallach, doctor en cascun dret, regent la Cancelleria de sa Altesa en lo dit Regne, les quals dites supplicació e comissió son del tenor seguent:

Senyor molt spectable:

Entre lo offici, confrares e confraria dels argenters de una part e en Nofre e Damia Forments, fusters e mestres de retaules de la part altra, es inhiciada o s'espera a tractar certa causa davant lo Portantveus de Governador en lo present Regne de Valencia, lo qual desigan los dits argenters e confrares se tracte e determine en la Real Audiencia, per exir de aquella ab una sentencia, suppliquen perço los dits argenters e confrares sia merce de vostra spectable Senyoria euocarse la dita causa e aquella cometre a hun doctor del Real Consell e Audiencia, iuxta pragmatica. Quod licet. Altissimus.

Dominus Locumtenentis generalis euocata huiusmodi causa, comittit e mandat Joanni Pardo, Doctori, quod fiet super ea, colligat et referat in Regia Audiencia et super intermediis iuxta regiam pragmaticam is oportuna inhibicione debite prouideat. Gallach R. cancellarius, die XX. .° februarii anno M°D° decimo. Valencie. Jo. Dominguez.

E presentada la dita supplicació ensemps ab la dita comissió al peu de aquella feta al dit Magnifich Relador, aquell Magnifich Relador dix e respos que rebia e acceptava aquella ab reverencia que del dit molt spectable Lochtinent general se pertany, offerint-se prompte, prest e apparellador obehir sos manaments e fer administrar justicia a les dites parts.

Que no resmenys provehi e mana, que les dites supplicació o comissió per justisia dés a la part altra, atorgant-li copia de aquelles si lo volria a ses despeses, fent-li assignació a disposar e allegar lo que volria contra la dita comissió, la degudament enantar en lo dit fet e causa...

Deinde vero die intitulato jam dicto vicesimo sexto mensis februarii anno a natiuitate Domini millesimo quingentesimo decimo. E Perot Aragonés, alias bon missatge, dix e relació feu que ell en lo dia de huy de prouesio del dit Magnifich Relador, instant lo dit en Miguel Aliaga, notari, en lo dit nom, ha instruit (?) de estes supplicacio e comissio e la provesio a aquella feta al dit en Nofre Forment, fuster, lo qual respòs que davant lo governador acudirá (?).

Die intitulata prima mensis marcii anno a natiuitati Domini M.° D.° decimo... [se ordena librar copia del proceso abierto a ambas partes].

IV

Escrito de posiciones presentado por los plateros.

Deinde vero die intitulata primo mensis marcii, anno a natiuitati Domini millesimo quingentesimo decimo, lo dit honorable e discret en Mi

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

guel Aliaga, notari, en dit nom de procurador e sindich del offici dels argenters, posa en poder del scriva de la present causa, una suplica davant lo spectable Governador e cort sua posada per ell, dit en Miguel Aliaga, notari, dicta causa a XX de febrer proppassat: la qual es del tenor seguent:

IHS. En presencia de vos molt spectable Senyor Governador del present Regne de Valencia, constituhits personalment los honorables Maiorals e prohomens del offici e confraria dels argenters, e ho per la dita confraria e offici lo discret en Miquel Aliaga, notari, sindich del dit offici, lo qual dicto nomine, en la millor via e manera que pot a sa intensio applicar vers e contra los honorables en Nofre e Damià Forment, jermans fusters, ho contra qualsevol altra persona per aquelles en lo present juhi entrevenint exar legittima fahent, fa, diu e posa lo que segueix:

I. E primerament diu e posa, si negat sera prouar entén, non se astringents etc. que a VII del mes de ffebrer propassat, any mil D y VIII° los dits officials e prohomens del dit offici e confrares damunt dits, contractaren ab los dits en Nofre e Damiá Forments, que aquells dits Forments los fessen e haguessen ha fer hun retaule de fusta per a la capella del gloriós Sent Aloy, que te lo dit offici e confraria en la Sglesia parrochial de Senta Catalina, lo qual retaule havien de fer los dits Forments segons los fonch davant deboxat per los honorables en Ferrando d'Almedina e en Ferrando de Lanos, pintors, e lo dit retaule havia de esser fet ab un banch, e havia de tenir de largaria XXVI palms e XVI de ample, dins sis messos. E los dits confrares e sos principals per aquell los havien de donar e pagar, possat en la dita capella, LXX ducats de or, e axi es ver e appar per lectura del contracte inde fet e format entre les dites parts, rebut per ell dit en Miquel Aliaga, notari, del qual si et in qua vos fa fe.

II. Item diu ut supra, que los dits Forments feren e han fet un retaule, lo qual han fet ab dos banchs, no segons era stat concordat e contractat ab lo dit contracte. E axi es ver.

III. Item diu ut supra, que lo dit retaule ab lo banch que primerament fonch fet, axi com a fer, feya no tenia, ni té vint y sis palms de larch e setze de ample, segons havia de tenir, segons la concordia e contracte entre les dites parts fermat. E axi es ver, e fent-ne prova real e per commensuracio facilment se porá veure.

IIII. Item diu ut suppra, que jatsia en lo alt y en los costats del dit retaule y haia algunes obres sobreposades, pero aquelles segons la art, e segons la comuna observancia e opinio de persones expertes en semblants cosses, les dites obres sobrepossades se diuen enbelliments o circunstansies del dit retaule. E axi es ver.

V. Item diu ut suppra, que les persones expertes e pratiques de semblants cosses, nomenant e parlant de retaule, no enten[en] ni acostumen entendre, ni compendre, les dites e semblants obres. E axi es ver.

VI. Item diu ut suppra, que les dites persones expertes e pratiques de semblants obres, en la largaria y en la amplaria del dit retaule, e quant se tracta ho parla de largaria e emplaria de retaule, no entenen ni

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

acostumen entendre, ne compendre, que les dites obres sobrepossades fassèn largaria al retaule, sino que la largaria e amplaria se ha de entendre sens les dites obres. E axi es ver.

VII. Item diu ut suppra, que jatsia los dits Forments, vist que lo dit retaule ab lo dit banch no tenia la dita largaria complida, haien volgut fer en lo dit retaule altre banch, no persó han complit e satiffet ab lo dit pacte e concordia, per que aquell havien de fer e acabar ab hun banch e no ab banch e retaule, segons han fet. E axi es ver y es pot veure. De ipsa (?).

VIII. Item diu ut suppra, que lo dit retaule segons sta fet ab lo banch e rebanch, ultra que no es stat fet segons es stat pactat e concordat, segons dit es, e encara aquell no es fet segons la mostra e patró que.lls fonch donada, com per moltes cosses se pot veure per la dita mostra, aquell esser defectiu, no ben fet, e no fet segons lo dit patró e mostra. E axi es ver.

VIIII° Item diu ut supra, ultra les damunt dites cosses e defectes contra la dita concordia, lo dit retaule, segons stá fet e acabat, ab los dits banch e rebanch, esta desproporsionat e molt leig, apedassat e no segons la art del dit retaule. E les persones expertes de la dita art de retaules de fusta conexen e donen per sert, que lo dit retaule es guastat e no es rebedor y esta fet contra la art e costum de fer retaules. E axi es ver.

X. Item diu ut suppra, que los dits majorals e confrares, licet indebite et causa non seguta nech adimpleta, han donat e pagat en tres partides als dits mestre Nofre Forment e Damiá Forment, xixanta tres duccats XLII sous per raó e causa del dit retaule, e crehent que aquell farien segons hera stat pactat e concordat, lo que no han fet. E axi es ver. E les dites pagues apar ab albarans e cauteles scrits de ma propria del altre dels dits Forments.

IX. Item diu ut suppra, que los dits albarans foren scrits de ma propia de aquells dits Forments o del altre de aquels, e de voluntat del altre. E axi es ver.

XII. Item diu ut suppra, que per esser lo dit retaule tal com dit es, los dits Forments no han complit al dit contracte e concordia. E perçó los dits majorals e confrares del dit proposant, no son tenguts e obligats pendre ne rebre lo dit retaule, ans los dits Forments son tenguts e obligats restituhir e tornar als dits sos principals dits LXIII ducats, sis sens sous, que aquells per los dits sos principals, per la dita rahó, han rebut licet indebite, en res ne per mes, no obstant lo dit contracte. E axi es ver e fundat de justicia. E axi esser pronunciat, sentenssiat e declarat, per vos, dit molt spectable Senyor Governador, condempnant als dits mestre Nofre e Damiá Forments en restituhir e tornar als dits sos principals e confrares, los dits xixanta tres duccats, sis sens sous, et in expensis demana a requer lo dit en Miquel Aliaga, en lo dit nom, com sia conforme a justisia...

Sobre los quals capitols requer esser respost per los dits Nofre e Damiá Forments, medio juramento et ante copiam traditam.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

V

Respuestas dadas por el Clavario y Mayoral.

Respostes fetes per los Clavari e mejoral del offici dels platers del any present M. D y deu.

Dicta del XXVI° mensi marcii anno a nativitati domini M° D° X°.

Lo honorable en Jaume Sentafé, argenter, Clavari del offici dels argenters en l'any present, qui obtemperant al manament fet per lo dit Magnifich Relador jura en nostre Senyor Deu e als Sants quatre Evangelis de aquell de la sua ma dreta corporalment tocats, dir e respondre veritat del que sabrá e interrogat seria, en e sobre la dita scriptura posada per lo dit en Miguel Juliá, notari, procurador del dit en Nofre Forment, mestre de retaules, a nou del present mes de març e capitols de aquella...

Et primo fonch interrogat ell dit responent sobre lo huyten capitol de la dita scriptura... E dix que los dits Forments, segons tenor del contracte rebut per en Miguel Aliaga, notari, havie[n] de fer dit retaule de vint e sis palms de altaria e setze de ample, referint-se al dit contracte, e posat que es stat en la capella, es stat vist que es baix e stret, per la quel causa demanaren de consell als dits Ferrandos pintors, e paregue'ls axi mateix que dit retaule era baix e stret per a la dita capella, e parlant de asó aquells digueren que lo remey era fer hun rebanch baix, e axi los fonch dat carrech que.l fessen fer, e axi feren la mostra. E en apres los Majorals e Clavari, qui es ell dit testimoni, ha[n] convocat persones spertes en lo dit art de fer retaules e sanmetichs (!?) e per tots es stat dit que lo dit retaule de principi e ans de fer e posar-hi lo dit rebanch no té son compliment, per quant no tenía sinó vint palms de altaria, e també era stret, de manera que no tenía ni té lo compliment que deu tenir segons lo dit contexte, per quant los dits Forments compten unes obres e abquelles dien que dit retaule es de lonch de dits vint e sis palms, e los qui.n entenen dien que no, y fan a comptar les dites obres mortes e no comptantles no té son compliment, de manera que... stals gestió referint-se al contracte, e a les mides e al que de justicia sia.

VIIII° Item... E dix que es ver lo dit capitol.

X° Item... E dix que es ver lo dit capitol, sía empero en veritat que ells dits argenters creyen que lo dit retaule tenía son compliment segons forma del contracte. E perçó feyen fer los dits rebanchs e afegiment; en apres com es stat vist segons ha dit dessus en lo precedent huyten capitol, que dit retaule no tenia son compliment, demanen justicia per quant son stats decebuts per los dits Forments, perque los argenters fiaven d'ells que.ls deyen la veritat, per esser persones que.n entenen.

XI° Item... E dix que es ver lo dit capitol, salvo que no.s recorda si fonch quinze lliures o quinze ducats, que se.n refii a la veritat e tots temps fiant que de principi tenien son compliment, e ignorave lo defecte, el

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

engán de les mides del dit retaule, fins que.ls es stat dit per persones spertes en dit offici que no té son compliment segons deu tenir. Que si tal haguessen sabut no hagueren fet fer tal rebanch, ni creximents, ni tal preu, que lo que fan ara hagueren fet lavors de demanar tantost justicia del dit engan.

XII. Item... E dix que es ver lo dit capitol, totstemps ab lo pensament que creyen tenir mides e compliment de dit retaule.

XIII. Item... E dix que es ver que no li han pagat dites quinze lliures, o quinze ducats. Per que es stat vist que lo dit retaule de principi no ha tengut son compliment, com dit ha dessus.

XIIII. Item... E dix que nega lo dit capitol e que.n remet a justisia.

Dictis die et anno. Lo honorable en Ferrando de Tapia, argenter, Majoral del offici dels argenters en lo present any, jura... dir... veritat... sobre la... scriptura posada per lo dit en Miquel Julia, Notari, procurador del dit Noffre Forment...

VIII°. Et primo fonch interrogat ell dit responent sobre lo huyten capitol... E dix que es ver que.ls paregué dit retaule chich e si foren contents de parlar de rebanch e creximents fonch crehent totstemps que lo dit Forment lo havia fet lo dit retaule de aquelles mesures que deya e contenia lo contracte, que en altra manera no se haguera parlat de fer rebanchs ni creximents alguns en res, que per creure al dit Forment que tenia les mesures de dit contracte parlaren del dit remey.

VIIII°. Item... E dix que es ver lo dit capitol.

X. Item... E dix que si parlaren de fer dits rebanch e creximents, e del dit preu, e dar carrech als dits Ferrandos, segons se conté en dit capitol, fonch crehent totstemps que tenia lo dit retaule les mesures del contracte, segons totstemps deya lo dit Forment que les tenia, que en altra manera si se hagués parlat de fer mostra de rebanch, ni de nengun créximent, ni de preu del dit rebanch, ans li hagueren tornat dit retaule, pera que.n hagués fet altre, segons forma del contracte, al qual se refir.

XI. Item... E dix que si foren contents del contengut de dit capitol fonch totstemps ab crehença que lo dit retaule, ans de fer dit rebanch e creximents, tingués les mesures e granaria contenguda en lo contracte, segons los deya lo dit Forment que les tenia, que en altra manera no se haguera parlat de fer rebanch ni creximents, sino que lo dit Forment ne haguera fet altre segons les mesures que nomena lo dit contracte, al qual se refir.

XII. Item... E dix que si foren contents de fer lo contengut en dit capitol fonch per la rahó e causa que han dit dessús en los dits precedents capitols, totstemps crehent que dit retaule teníe les mesures que diu lo contracte, axi com deya lo dit Forment.

XIII. Item... E dix que si mols hi han dats es per que son informats que lo dit retaule no es rebedor, perque y ha engan e decepció en aquell.

XIIII. Item... E dix que.n remet justicia.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

[13-IV-1510.—Se levanta acta de "contumacia" a Miguel Aliaga por no comparecer, habiendo sido avisado por Miguel Johan "per que huy en hora de audiencia" compareciese.]

VI

Segundo escrito de posiciones presentado por los plateros.

Subsequenter vero die nominato XXVIIII mensis aprilis anno a nativitali M. D.°. decimo, davant lo dit Magnifich relador comparech lo dit en Miguel Aliaga, notari, en lo dit nom de procurador e sindich dels argenters, e absent la part altra per scrits posa lo que.s segueix:

IHS. Insistint aquesta part dels dits argents en lo que ha dit e possat contra los dits Forments, e satisfet e replicant en lo que los dits Forments han dit en una scriptura per aquells possada, diu e possa lo que segueix.

E primerament diu e possa, si negat será provar entén, non se astringens etc. que quant los dits argenters e Forments concordaren e pactaren entre ells de fer lo retaule, restaren de acord que lo dit retaule tingués e havia de tenir vint y sis palms de altaria e setze de amplaria. E axi es ver.

Item diu ut suppra, repplicant sobre lo sisen capitol; que los dits argenters be es volgueren e cometeren que los dits Forments fessen lo dit retaule a consell dels dits Ferrandos, e segons aquells los dirien en les obres del dit retaule, e en lo afayssonar aquell e les obres de aquell, no empero volgueren que se hagués de entendre en la largaria e amplaria del dit retaule, com en la dita largaria e amplaria ja entre ells stigués contractat e confermat, y entre ells determinat, sos vint y sis palms de larch e setze de ample. E axi es ver.

III. Item diu ut suppra, satisfent al seten capitol, que parat que hagueren los dits Forments lo dit retaule en la dita capella parexent als dits argenters baix y stret, una e moltes voltes digueren e demanaren als dits Forments que lo dit retaule paria baix y stret, e que si tenia la largaria e amplaria que havien pactat e concordat per lo contracte, ço es vint y sis palms de larch e setse de ample, e aquells moltes e diverses vegades los digueren que si, que lo dit retaule tenie les dites largaria e amplaria. E axi es ver.

III. Item diu ut suppra, que lo dit retaule stigué parat en la dita capella molts dies, e mirant-lo los dits argenters continuament los paregué bax e stret, e parlant-ne ab los dits Forments aquells continuament digueren, e los fforen hoits dir, que lo dit retaule tenia los largaria e amplaria del dit contracte, ço es vint y sis palms de larch e setse de ample, persuadint e donant a entendre als dits argenters que sertes obres mortes y enbelliments que stan en lo alt del dit retaule se comprehnia e feyan largaria al dit retaule. E axi es ver.

V. Item diu ut suppra, que persuadits e sertificats dels dits Forments

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

los dits argenters, cregueren que lo dit retaule tenia los dits vint y sis palms de larch e setse de ample, e perçó may mesuraren aquell, sinó que donaren fé e crehença a les paraules de aquells, e axi persuadits e crehent ad aquelles, los dits argenters entraren en pratica de veure si poría pendre algun adop ho melloria. E axi es ver.

VI. Item diu ut suppra, que practicant e negociant de adobar lo dit retaule, segons dit es, foren convocats ensemps ab los dits Forments los dits Fferrandos, pintors, e los dits argenters, e los Majorals e Clavari los digueren com lo dit retaule paría bax e stret segons la capella, e que los dits Forments los deyen que lo dit retaule tenia de largaria e amplaria [el] que havien concordat, ço es vint y sis palms e setse, e que puix no.ls reheixia a sa voluntat segons les mesures e determinació que tenien quant concordaren de fer aquell, deliberaren veure si.s podía millorar e aproporcionar en alguna forma, fehent-hi alguns creximents. E perçó los pregaven que ensemps ab los dits Forments mirassen com se poria fer lo dit adop ho milloria, e los dits Fferrandos e los dits Forments mogueren e parlaren alguns expedients. E finalment se determinaren que si fés hun rebanch. E axi es ver.

VII. Item diu ut suppra, que sertifficats continuament e induhits los dits argenters per los dits Fforments que lo dit retaule tenie vint e sis palms de larch e setse de ample, entraren en praticar ab los dits Fforments que.s fés lo dit rebanch a consell dels dits Fferrandos e la mostra que aquells daríen. E finalment se dexá lo preu en poder del que dirien los dits Fferrandos. E axi los dits Fforments feren e han fet hun rebanch al dit retaule e serts affigiments. E axi es ver.

VIII. Item diu e possa ut suppra, que en apres los dits Fferrandos determinaren que lo dit rebanch e serts affigiments paguassen quinze ducats. E axi es ver.

VIIII. Item diu e possa ut suppra, quant se parlava, consertava e comunicava de fer lo dit rebanch, continuament los dits Forments digueren e foren hoyts dir als dits argenters que lo dit retaule tenia vint y sis palms de larch e setse de ample, segons era stat concordat e contractat entre aquells, e jamés lo dit retaule fonch mesurat per los dits argenters, sino que aquells creyen el que los dits Fforments los déyen. E axi es ver.

X. Item diu ut suppra, que en aprés de fet e posat ab lo dit rebanch lo dit retaule, los dits argenters han reconegut e mesurat aquell, ab consell de persones expertes en semblants obras de fusta, e han trobat que lo dit retaule, sens lo dit rebanch e affigiment, era sols de vint [e] hu palms, poch mes ho menys, e la amplaria no tenía setse palms. E axi es ver.

XI. Item diu ut suppra, que havent fet tal lo dit retaule los dits Fforments, e que aquell no tenía les dites amplaria e largaria que havien contractat, jatsia en apres sia stat fet lo dit rebanch per affiguiments, pero los dits argenters son stats enganats, parlant com se pertany, per los dits Fforments, e no son obligats pendre ne pagar lo dit retaule, ans y han de repetir lo que per aquell han pagat als dits Fforments. E exi es ver, e dispost de justicia.

XII. Item diu ut suppra, ultra lo que dit es, que per altra portentissima rahó, los dits Fforments son obligats cobrar lo dit retaule, e resti-

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

tuhir lo que per aquell han rebut. E mostra.s axi sine permissorum per iudicio.

XIII. Car diu e possa ut suppra, que lo dit retaule ab lo dit rebanch e affigiments sta en huytanta y sinch ducats, ço es setanta per lo retaule e quinze ducats per lo rebanch e creximent. E axi es ver.

XIIII. Item diu ut suppra, que lo dit retaule sta tant desproporsionat e fora de art, tant leig e de tant mala manera, que aquell no es rebedor. E axi per fusta com per mans no val sino quaranta duccats, poch mes hu menys. E axi es ver.

XV. Item diu ut suppra, que de la manera que está fet lo dit retaule, ab los dits banch e rebanch e affigiment, se trobaran en Valencia qui.l faria per quaranta duccats, poch mes hu menys. E axi es ver.

XV. Ex premissis resultan los dits Fforments esser tenguts e obligats cobrar lo dit retaule e restituhir lo que per ell han rebut. E axi esser pronunciat, sentenciat, e declarat ab condempnació de despesses per vos dit Spectable Senyor Governador, demana e requer lo dit en Miguel Aliaga, notari, dicto nomine, com sia conforme a justicia, implorant quatinus opus sit beneficium restitutionis in integrum, adversus dictos contractus et lessiones et conffessiones si opus erit.

Sobre los quals capitols requer esser respost per los dits Fforments, medio iuramento et ante copiam traditam.

[Se ordena se entregue copia a la otra parte.]

VII

Escrito de posiciones de los Forment.

Itaque vero die intitulata quarta mensis maii, anno a Nativitate domini millesimo quingentesimo decimo, davant lo dit Magnific relador, comparech lo dit en Miguel Julia, Notari, dicto nomine, e absent la part altra, per scrit proposa lo que.s segueix.

IHS. Quod, entre Onoffre Forment, mestre de retaules de una part, e lo Clavari, Majorals e Sindich del offici de argenters de part altra, se troben principiades dues instancies les quals en effecte fan una sola causa, la una es la demanda que fa lo dit en Noffre Forment de quinze ducats, que per special pacte li son stats promesos per los dits Clavari, Majorals, Sindich e prohomens del dit offici per hun rebanch e creximents que li han fet fer en hun retaule que lo dit en Noffre Forment ha fet a la dita capella de Sent Aloy; la altra instancia es de hun proces de requesta posada per part del dit offici, que en effecte ve sols a impugnar la dita demanda, la qual per mostrar a la Senyoria com es justa, honesta e fundada rahó de justicia, e que.s deu declarar aquella procehir, no obstant ser disposat ni allegat, axi en lo hun procés com en lo altre, per lo dit Forment, se diu e posa lo que.s segueix:

I. Car primerament se ha de presuposar in facto, que entre lo dit

offici, de una part, e los dits en Nofre e Damiá Forments, de part altra, fonch concordat que fessen un retaule per a la capella de Sent Aloy de la mesura e altaria e de ample contenguda en un contracte rebut per lo discret en Miguel Aliaga, Notari sotscrit, haber dori (?, del qual fa fé, si et inquiratur (?). E axi es ver.

II. Item diu e posa, que stan la ley del dit contracte, los dits Forments sols eren tenguts e obligats seguir la convenció e concordia entre les dites parts concordades, e no departirse de aquella en manera alguna, en tant que havent satisfet a les mesures concordades no son stats ells dits proposants en cosa alguna, ultra lo deduhit en lo dit contracte. Igitur (?).

III. Item diu e posa, que fet e acabat lo dit retaule per ells dits proposants, aquell es stat atrobat tenir tant de altaria e de ample juxta la ley del dit article com era mester tingués, axi com per speriencia en ... se es mostrat tenir les mesures concordades. E per mostra feta del dit retaule consta e appar. E axi es ver.

IIII. Item diu e posa, que aprés de acabar lo dit contracte, aquell a la prospectura es stat atrobat baix, nano, e no tant ample com era mester, axó ha causat la impericia dells e engan que han rebut, en no haver sabut demanar e demanar en favor lo que era mester, segons la granaria de la dita capella, e la proporció que lo dit retaule havia de tenir ab lo de aquella. Igitur.

V. Item diu e posa ut prius, que vehent lo dit offici de argenters que en gran culpa de aquells lo dit retaule no era exit de la granaria e proporció que descobria al ull havia mester la dita capella, feren nou pacte ab ells dits, proposant que fessen hun rebanch a lo dit retaule, segons la mostra que.ls fonch donada, perque axí lo dit retaule fós e paregués major. E axi entre aquells fonch concordat que per lo dit rebanch lo dit offici, hagués a donar e pagar e per los creximents quinze ducats d'or als dits Forments. E axí es ver.

VI. Item dien e posen, que les coses dessus dites ultra que posen axi es veritat, encara son clarament provades per respostes fetes per en Vicent Colom e Babtiste Puig, Jaume Sentafe. E axi es ver.

VII. Item dien e posen, que lo nou pacte del rebanch e afigiments del dit retaule descobre clarament que so que huy pretén la part altra en sa nulle requesta, no es de effecte ni consideració alguna, perque si fonament tingués lo que huy per la part altra se pretén en dita requesta, no fora entrada en nou pacte ab ells dits Forments, mas hagueren pretés e demanat ab sus novo pacto, per que huy ab la dita nulle requesta se demana. E aço patet ad ceteris... Iigitur, etc.

VIII. Item diu e posa, que gran inconveniencia es per a persones macaniques e sobtils pretendre lesió, engán e decepció, essent majós de edat e iuramentats, e per çó se pot veure signanment que lo dit capitell fins a funció de dit retaule es part de aquell, e pus preciosa, e que fa mes rahó de altaria en la dita prospectura que altra qualsevol part de dit retaule.

X. [sic]. Item diu e posa que no es cost practicable, ni huy fa gens sais del que jormletenchs (?) e persones spertes no entenen, enteníen ni

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

compendre acostumen les obres del dit retaule siguent la forma e fasió de aquel tenir-les per part del retaule, ni a la largaria ni amplaria de aquell, per que huy no se ha de parlar de juhi fahedor per perits en l'art, mas sols se ha de parlar del que está convengut e concordat entre les dites parts, e de la ley del contracte e mostra donada del dit retaule als dits Forments, com sia scrit que contractes e per convencions... Igitur, etc.

XI. Item diu e posa que lavors seria practicable lo juhi hi scucio deja mateix, quant per lo dit offici de argenters, Clavari e Majorals e sindich de aquells soliciten fos stat concordat que los dits Forments fes sen a lur convenguda, arbitre, juhi e stimativa lo dit retaule, mas no havent.se fiat simpliciter de la pericia dels dits preposants, mas que pacto speciali fuit per vos promisam, tot juhi arbitrari o recohent en pericia ha de cessar, stante lege contractus. E axi es ver e fundat de justicia.

De hon se infereix e conclou la demanda per aquesta part posada subsistir, procehir e haver loch de justicia. E axi los dits Clavaris, Majorals, Sindichs e promens del dit offici, ab los quals es stat fet lo pacte del dit rebanch, esser tenguts e obligats en donar e pagar los dits quinze ducats entre aquells concordats, no obstant ses dit posar e collegar, axi en via de excepcionis com alis in procesu requisicionis. E dien, demanen e requiren per la Senyoria vostra de... esser pronunciat e declarat ab condempnació de despeses de la part altra, com no tinga causa alguna justa, ne colorada, de litigar. Car axi de justicia procehexa e fer se deja compliment de la qual...

VIII

Segundo escrito de posiciones de los Forment.

Postmodum vero die intitulata nona mensis marcii, anno a nativitate Domini millesimo quingentesimo decimo, davant lo dit Magnific Relador comparech lo discret en Miqual Julia, notari, procurador de Nofre Forment, fuster e mestre de retaules. E absent la part altra, per scrits posa lo que.s segueix:

IHS. Davant la presencia de vos molt Magnifich Mossen Johan Pardo, doctor en cascun dret, e jutge delegat e assignat entre les parts deius scrites, constituhit personalment en Noffre Forment, fuster e mestre de retaules, vers e contra los Clavari, Majorals vells e novells, e offici dels argenters, diu e posa lo que.s segueix:

I. Car primerament diu e posa, e si negat sera provar enten non astringens se etc. que per los Clavari e Majorals de l'any proppassat del dit offici de argenters deliberaren de fer hun retaule en la capella del offici, la qual tenen en la sglesia de Sancta Caterina, sots invocació de Sent Aloy. E axi es ver.

II. Item diu e posa ut suppra, que los dits Clavari e Majorals del dit offici, del dit any proppassat, aportaren una mostra de hun retaule en

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

hun full de paper, e aquella lexaren e donaren a ell dit proposant, dient que volien fer hun retaule segons la dita mostra. E axi es ver.

III. Item diu e posa ut suppra, que la dita mostra [era] feta e deboixada per los Ferrando pintors. E axi es ver.

IV. Item diu e posa ut suppra, que lo dit Noffre Forment, prosant, e en Damiá Forment, germá de aquell, tenint aquells la dita mostra, hun dia foren cridats per los dits Clavari e Majorals del dit any propassat que venguessen a Senta Caterina, hon los dits Ferrandos pintors eren, perque prenguessen la mesura quant tenia a pugar de altaria e volien pugar dit retaule, e essent tots ajustats en la dita capella prengueren hun bordó de la sglesia e damunt lo altar pugaren e senyalaren ab lo bordó fins ahon volien pugés lo dit retaule. E havent senyalat ab lo bordó los dits Clavari e Majorals digueren que prou pugava e era alt dit retaule, e que de aquella altaria volien que fós, que mesurassen quants palms tenia, e axi de fet mesuraren la dita altaria; la qual tenie de alta vint [e] sis palms. E axi es ver.

V. Item diu e posa, que feta la dita mesura de la dita altaria del dit retaule e fins ahón volien pugés aquell, digueren los Clavari e Majorals que hun retaule, segons la mostra que tenien, e de altaria de vint sis palms, per quant lo farien. E axi presents los dits Ferrandos, pintors, aquells concordaren ab ell, dit proposant, e [el] germá de aquell, per setanta ducats d'or e de bon pés, e axi restaren concordes los dits Clavari e Majorals, e ell dit proposant. E axi es ver.

VI. Item diu e posa ut supra, que per los dits Clavari e Majorals havent fet dit preu e concordia, digueren a ell dit proposant que no.s partirien del que los dits Ferrandos los dirien, e fessen tot lo que aquells volrien en lo dit retaule, e no ixquessen del manament de aquells. E axi es ver.

VII. Item diu e posa ut supra, que fet e acabat lo dit retaule segons la dita mostra, aquell fonch aposat en la dita capella, e parat aquell per ell dit proposant, segons la dita mostra, e la dita altaria segons aquella, aquell stigués posat en la dita capella pus de dos mesos, mirant aquell e tota la obra e altaria de aquell, axi per los dits Clavari e Majorals com altres del dit offici. E axi es ver.

VIII. Item diu e posa ut supra, que feta la elecció per lo dit offici de Clavari e Majorals en lo present any, a aquells los paregué que lo dit retaule era baix, e de fet trameteren los dits Clavari e Majorals del present any per los Ferrandos, pintors, dient que a ells los paría que lo dit retaule era baix e stret e que volien pugás mes e fos mes ample; que com se poría pujar e examplar. E axi aquells los digueren que ab hun sotabanch lo dit retaule pujaria e tenría mes altaria, e ab afigiment se examplaria, e axi per los dits Clavari e Majorals fonch donat carrech als dits Ferrandos que fessen una mostra de hun sotabanch. E axi es ver.

VIIII. Item diu e posa ut supra, que los dits Ferrandos pintors, feren una mostra de hun sotabanch, la qual donaren als dits Clavari e Majorals. E axi es ver.

X. Item diu e posa ut supra, que los dits Clavari e Majorals del present any donaren la dita mostra de sotabanch al dit proposant, dient

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

que per quant farien un sotabanch de aquella mostra, lo qual los demanaren per fetures del sotabanch vint ducats, e per los dits Clavari e Majorals li fonch promés deu ducats, e stant axi alternant sobre lo preu de sotabanch, segons dita mostra e dels afigiments, per los dits Clavari e Majorals li fonch dit que si seria content de tot lo que los Ferrandos dirien e iutjarien, axi de sotabanch com de creximents, e axi ell dit proposant fonch content de tot lo que los dits Ferrandos diríen e jutjaríen. E axi es ver.

XI. Item diu e posa ut supra, que acabat dit sotabanch e creximents de dit retaule, aquell fonch aportat a la casa dels dits argenters, e presents los dits Clavari e Majorals e altres prohomens, aquell fonch stés en lo capitol de la dita casa ensemps ab lo sotabanch, e miraren e regonexeren aquell, e essent allí vingueren a comunicar e parlar sobre lo preu del rebanch e creximent, e presents lo dit proposant e los dits Clavari e Majorals e alguns prohomens, los dits Ferrandos pintors determinaren e jutgaren que per los dits sotabanch e creximent li donassen al dit proposant quinze ducats d'or per estres per los creximents, e dotze per lo sotabanch, e axi foren tots contents e restaren de acord. E axi es ver.

XII. Item diu e posa, que havent restat tots de acord e concorts, los dits Clavari e Majorals digueren a ell dit proposant que posás lo dit retaule en la capella e que li pagarien los dits quinze ducats planament e sens questió neguna. E axi es ver.

XIII. Item diu e posa ut supra, que lo dit proposant ha posat e parat dit retaule ab lo dit sotabanch e creximent, e no li han donat dits quinze ducats d'or. E axi es ver.

XIIII. Item diu e posa ut supra, que de justicia los dits Clavari e Majorals son obligats a donar e pagar a ell dit proposant los dits quinze ducats d'or, e axi u demana e requer ell dit en Noffre Forment esser pronunciat e declarat, e condempnats los dits Clavari e Majorals en dar e pagar al dit en Noffre Forment los dits quinze ducats e les despeses de la present causa, car axi de justicia proceheria e fer se deja.

Als quals capitols requer esser respost per la part altra...

IX

Interrogatorio de los plateros

Respostes fetes per los Clavari e Majorals del offici de argenters, del any M D° VIIII°.

Die XXII mensis marcii anno a nativitate domini M° D° decimo.

Lo honorable en Vicent Colom, argenter, Clavari del offici de argenters del any propassat mil sinch cents y nou, qui obtemperant al manament e provesió del dit Magnifich Relador jura a Nostre Senyor Deu e als Sants Quatre Evangelis... dir veritat del que sabia e interrogat será, en e sobra la scriptura posada per lo... procurador del honorable en Noffre Forment... a nou del present mes de març...

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

I. E primo fonch interrogat ell dit responent sobre lo primer capitol de la dita scriptura, lo qual davant li fonch lest e donat a entendre segons se pertany. E dix que es ver lo dit capitol.

II. ... E dix que es ver lo dit capitol.

III. ... E dix que es ver lo dit capitol.

III. ... E dix que es ver lo dit capitol, que... fonch concordat entre ells que lo dit retaule fos de vint e sis palms de altaria, per que paregué a tots que era prou alt.

V. ... E dix que es ver lo dit capitol.

VI. ... E dix que es ver lo dit capitol.

VII. ... E dix que fet e acabat dit retaule lo dit en Noffre Forment lo posá en la dita capella, le es stat vist que dit retaule es curt e no te les mides o compliment que deu tenir e havia de esser, segons se conté en lo contracte fet entre les dits parts, rebut per lo Honorable en Miguel Aliaga, notari, al qual se refir.

Dictis die et anno.

Lo Honorable en Batista Puig Argenter, Majoral del offici de argenters en l'any propassat mil sinchcents e nou, qui...? jura dir e respondre veritat... sobre la dita scriptura posada per lo... procurador de dit en Noffre Forment... a nou del present mes de març...

I. Et primo... e dix que es ver lo dit capitol.

II. ... E dix que es ver lo dit capitol.

III. ... E dix que es ver lo dit capitol.

IIII. ...E dix que es ver lo dit capitol.

V. ... E dix que es ver lo dit capitol referint-se al contracte rebut per en Miguel Aliaga, notari.

VI. ... E dix que es ver lo dit capitol.

VII. ... E dix que esta en veritat, que essent posat lo dit retaule en dita capella per los dits Forments, es stat vist e trobat per los argenters que dit retaule es curt e manco. E axi fonch dit als dits Forments, los quals respongueren que ells ha havien fet segons la mida que'ls havien dat e que se'n refir al contracte rebut per en Miguel Aliaga, notari.

X

Declaración de Nofre Forment

Respostes fetes per en Noffre Forment.

Die XXII mensis marcii anno a Nativitate Domini M° D° decimo.

Lo Honorable en Noffre Forment, fuster, habitador de la present Ciutat de Valencia, responent qui obtemperant a manament a ell dit fet, jura a Nostre Senyor Deu e als sancts quatre Evangelis... dir veritat... del que sabia... sobre la scriptura posada per lo honorable e discret en Miguel

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Aliaga, notari, sindich del offici e cofraria dels argenters... del vint del mes de febrer propassat e any present...

I. Et primo fonch interrogat... sobre lo primer capitol... e dix que es ver lo contengut en lo dit capitol y perço dix saber ell dit responent com sia e es stat pactat e concordat entre les dites parts, segons conté lo dit capitol.

II. ... E dix que nega lo dit capitol, ans sia en veritat que aprés de esser acabat lo dit retaule per ell dit responent e per son germá, segons que era stat pactat e concordat entre les dites parts, segons una mostra que los argenters han liurat a ell dit responent e juxta forma e tenor del dit contracte fet e fermat entre les dites parts, e apres de esser acabat lo dit retaule, dos mesos poch mes o menys, vingueren los altres Clavaris [e] Majorals del any present mil cinchcents e deu, e vist per aquells lo dit retaule, paregue als dits Clavari e Majorals que los vells, ço es Clavari e Majorals del any prop passat de cinchcents e nou ho haien mal pactat e negociat, perquant los sembla molt chich lo dit retaule, segons la altitut de la capella. E per esta rahó los dits moderns Clavari e Majorals de la confraria de Sent Aloy feren venir de continent, allí, a Santa Caterina, los pintors que havien deboxat la mostra del dit retaule. Al present venguts allí a Santa Caterina los dit Clavari e Majorals digueren e interrogaren als dits pintors, ab tals e semblants paraules; digau com se poria crexer aquest retaule, puix diners ho han de fer. E lavores los dits pintors respongueren que bon remey hi havia, que es fer hun sotabanch de tres palms de altaria, e dites stes paraules decontinent deboxaren los dits pintors lo sotabanch, e axi portada [per] los dits pintors pochs dies apres la mostra del dit sotsbanch a Santa Caterina, a hon los dits Clavari e Majorals staven ajustats, e tenin alli la mostra, a poch instant los dits Clavari e Majorals trameteren per ell dit responent e per son germa, als quals los dits Clavari e Majorals digueren tals o semblants paraules: en effecte que costara aquest sotabanch de fusta e de mans. E lavors ell dit responent e son germa demanaren vint ducats. E los dits Clavari e Majorals prometeren li.n deu ducats a ell dit responent e a son germa. E poch apres ell dit responent dix als dits argenters que no podia fer mens de quinze ducats. E axi los dits argenters e ell dit responent e son germa se concordaren desta manera; que puix los dits Clavari e Majorals donaven deu ducats a ell dit responent demanava aturadament quinze ducats que.s fes desta manera; que.n dexassen a coneguda dels dits pintors qui havien deboxat la mostra del dit retaule, ab aquesta condició; que ell dit responent fos tengut de crexer les peses altes del retaule aconegude per lo semblant dels pintors, e que.s fes gentilment, que diners ho havien de fer.

III. ... E dix que nega lo dit capitol, que ans sta es veritat què lo dit retaule tenia son compliment e es vint e set palms de altaria, juxta forma de la mostra liurada a ell dit responent per los argenter matexos, e segons tenor del contracte fet entre les dites parts. E quant a la amplaria ell dit responent dix, que tal stil e pratica tenen entre los que fan los retaules que segons la altaria del retaule donen la amplaria, e hon han

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

mester de set palms tambe.ls donen, e si conexen que han mester quinze, per lo semblant ne donen quinze palms, segons es proporció de la altaria dels retaules.

IIII. ... E dix que ell dit responent ha fet lo dit retaule juxta forma e tenor e mostra del contracte fet e concordat entre les dites parts, la qual mostre los dits Clavaris e Majorals han liurat a ell dit responent, axi la del dit retaule, com la del sotabanch.

V. ... E dix que ell dit responent no ha fet res ni es ampliat mes del contengut en lo dit contracte.

VI. ... E dix que ell dit responent no se.s partit en res sirca lo fet del retaule, sino tant quant forma de la mostra e del contracte.

VII. ... E dix que nega lo dit capitol segons stá posat, ans stá en veritat que per pacte novament fet entre les dites parts, ell dit responent ha fet lo sotabanch, segons la mostra liurada a ell dit responent, deboixada per los pintors, de manament dels dits Clavari e majorals.

VIII. ... E dix que nega lo dit capitol, ans sta en veritat que ell dit responent ha fet un retaule segons la mostra que li han donada a ell dit responent, segons forma del dit contracte.

VIIII. ... E dix que nega lo dit capitol que ans stá be, segons los dits Clavari e majorals li han manat que el fés juxte forma de la mostra dels dits pintors e que nos partis hun pel del que aquells dits pintors li diguessen.

X. ... E dix que ell dit responent ha fet e complit lo que havia promés, segons forma de la mostra e del contracte, e los dits Clavari e Majoral li prometeren pagar setanta ducats e del sotabanch e afigiments quinze ducats, los quals quinze ducats foren adjudicats per los pintors que liuraren la mostra a ell dit responent, los quals quinze ducats e set o huyt ducats de altre part, ell dit responent cobrá d'or dels dits argenters, referintse ell dit responent al que ha rebut de aquells, segons se mostra per los albarans.

XI. ... E dix que sta es veritat, que ell dit responent del que ha rebut fins ara ne ha fet e fermat albará. Pero restali a cobrar segons ha dit dessus quinze ducats de una part e set o huyt ducats de part altra, segons stá arranjat juxta forma de la mostra e del contracte.

XI

Mn. Juan Perio, relator

Preterea die intitulato quintadecima mensis madii anno predicto a Nativitate Domini M° D° decimo, los dits en Miguel Aliaga e en Miguel Julia, Notaris... dixeren que concordaen, els plau e volen, que lo Magnifich Mossen en Johan Peris Figuerola, hu dels Doctors del Real Consell, sia Relador en la present causa e que en lo intervenir no correga dilació...

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

XII

Plazo para presentación de testigos

Deinceps vero die intitulata tercia mensis julii anno a Nativitate Domine millesimo quingentesimo decimo, lo dit Magnifich Relador de voluntat dels dits en Miguel Aliaga e en Miguel Julia. Notaris... done tots los testimonis que deduhir volrran tota la setmana que be e que responguen...

XIII

Declaraciones de los plateros

Respostes fetes per los argenters sobre la scriptura posada a III de maig any M. D. X.

Die quarta julii anno a Nativitate Domini Mº Dº decimo.

Lo honorable en Ferrando de Tapia, argenter, responent qui obtemperant al manament e provesió feta per lo dit Magnifich Relador, jura en Nostre Senyor Deu e als quatre sancts Evangelis... dir veritat en ses respostes... sobre la scriptura posada per lo dit en Miguel Julia, Notari, en lo dit nom a quatre del mes de maig propassat...

E primo fonch interrogat:

I. ...sobre lo quart capitol, omesos los precedents... e dix que lo que y sab sobre lo dit capitol e la veritat es lo que han deduhit e es scrit en una scriptura ara darrerament posada, a vint e nou de abril propassat, per part dels argenters, e dix es lo que respón al dit capitol.

V. ... sobre lo cinqué capitol... e dix que lo que ha respost sobre lo precedent quart capitol, respón e dona per resposta al dit capitol.

VI. ... sobre lo sisen capitol... E dix idem ut ad proximum.

VII. ... sobre lo seten capitol... E dix idem ut ad proximum.

VIII. ... sobre lo huyten capitol... E dix idem ut ad proximum.

VIIII. ... sobre lo noven capitol... E dix idem ut ad proximum.

X. ... sobre lo deheu capitol... E dix idem ut ad proximum.

XI. ... sobre lo onzen capitol... E dix idem ut ad proximum.

Dictis die et anno.

Lo Honorable en Jaume Sentafe, argenter... jura en Nostre Senyor Deu e als sancts quatre Evangelis... dir veritat... del que sabrá... sobre la dita scriptura posada per lo dit Miguel Julia... a quatre del mes de maig propassat...

VI. Et primo fou interrogat... sobre lo quart capitol... e dix que ell

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

dit responent ni los altres argenters no han rebut engán negú a causa d'ells, sinó del dit Forment, que no ha fet lo que devia fer.

V. ... sobre lo cinqué capitol... e dix que no y sab mes del que ha dit en les altres respostes per ell fetes en dies passats e del que es contengut en la scriptura per part dels dits argenters posada a vint e nou de abril propassat, a la qual dita scriptura e capitols de aquella se refer.

V. ... sobre lo sisen capitol... e dix que.n remet a justicia.

VII. ... sobre lo seten capitol... e dix que.n remet a justicia.

VIII. ... sobre lo huyten capitol... e dix que.n remet a justicia.

X. ... sobre lo dehen capitol... e dix que.n reme a justicia.

XI. ... sobre lo onzen capitol... e dix que.n remet a justicia.

Respostes fetes per los argeneters e sos Clavari e Majoral del any present M. D. X.

Die quarta julii anno Nativitati Domini Mº Dº decimo.

Lo Honorable en Vicent Colom argenter, jura en nostre senyor Deu... dir veritat... en la sobre dita scriptura posada en quatre del mes de maig propassat...

I. E primo fonch interrogat... sobre lo primer capitol... e dix que la veritat es lo que es contengut l'articulat en la scriptura per part dels argenters posada a vint e nou de abryl propassat, a la qual es refer.

II. ... sobre lo segon capitol... Et dix idem ut ad proximum.

III. ... sobre lo tercer capitol... Et dix idem ut ad proximum.

Die quinta julii anno a nativitate domini Mº Dº decimo.

Lo Honorable en Babtista Puig, argenter, jura en nostre senyor Deu... dir veritat... sobre la dita scriptura posada... a quatre del mes de maig propassat...

I. Et primo fonch interrogat... sobre lo primer capitol... E dix que 'n remet al contracte e a justicia, e al que es stat articulat en una scriptura per part dels dits argenters posada a vint e nou de abril propassat.

II. ... sobre lo segon capitol... e dix idem ut ad proximum.

III. ... sobre lo tercer capitol... e dix idem ut ad proximum.

XIV

Declaración segunda de D. Forment

Respostes fetes per en Noffre Forment.

Die VIIIIº mensis julii anno a Nativitate Domini Mº Dº decimo.

Lo honorable en Noffre Forment, fuster, responent qui obtemperant al manament e provesió del dit Magnifich Relador, jura en Nostre Senyor Deu... dir veritat... sobre la dita scriptura posada per lo dit en Miguel

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Aliaga, Notari, Sindich e Procurador dels dits argenters a vint e nou del mes de abril propassat...

I. Et primo fonch interrogat... sobre lo primer capitol... e dix que se.n refer al contracte e a les respostes per ell ja fetes en aquest procés.

II. ... sobre lo segon capitol... e dix idem ut ad proximum.

III. ... sobre lo tercer capitol... e dix que lo que y sab es lo que ha articulat en dos scriptures, e lo contengut en aquelles es la veritat, a les quals se refir.

IV. ... sobre lo quart capitol... e dix que nega lo dit capitol segons es posat, e que la veritat es lo articulat en ses scriptures, a les quals se refir.

V. ... sobre lo cinquen capito... e dix que nega lo dit capitol, referint-se de tot al contracte e a les scriptures per ell dit responent posades.

V. ... sobre lo sisen capitol... e dix qne no y sab mes del que ha dit e articulat en ses scriptures, referint-se de tot a aquelles e al contracte.

VII. ... sobre lo seté capitol... e dix que nega lo dit capitol referint-se a ses scriptures e al contracte.

VIII. ... sobre lo huyten capitol... e dix que es ver lo dit capitol.

VIIII° ... sobre lo noven capitol... e dix que nega lo dit capitol, referint-se a ses scriptures e contracte.

X. ... sobre lo dehen capitol... e dix que nega lo dit capitol, e que ell dit responent ha fet lo que devia fer, segons forma del contracte e de la mostra que los dits argenters mostraren a ell dit responent, feta per los Ferrandos, castellans, pintors.

XI ... sobre lo onzen capitol... e dix que nega lo dit capitol. sometent-ho al contracte e a la mostra e scriptura.

XII. ... sobre lo dotzen... e dix que nega lo dit capitol.

XIII. ... sobre lo tretzen capitol... e dix que es ver lo dit capitol.

XIIII. ... sobre lo quatorzen capitol... e dix que nega lo dit capitol, com ell dit responent haja fet lo que devia segons lo contracte e mostra que los dits argenters li liuraren.

XV. ... sobre lo quinzen capitol... e dix que nega lo dit capitol.

XV

Escrito de los Forment

Post hec vero die jovis, undecimo mensis julii, anno Nativitate Domini millesimo quingentesimo decimo, davant lo dit Magnifich Relador, comparech lo dit en Miquel Julia, notari, dicto nomine e absent la part altra per scrits posa lo que segueix.

IHS.

Exhibint, excixint, impugnant e contradient en Noffre Forment, en son nom propi e com a procurador de Damiá Forment, germá de aquell, contra la demanda posada per part del Sindich dels argenters, en effecte de de-

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

mostrar com aquella no procehleix, los dits Forments díen e pósen lo que segueix:

I. E primerament díen e pósen... que los dits Forments se concordaren ab lo offici dels argenters de fer hun retaule, ab son banch de fusta, iuxta forma de hun patró que.ls fonch donat per los dits argenters, lo qual retaule havia de tenir vint e sis palms de larch e setze de ample. E axi es ver e consta per lo acte de la dita concordia...

II. Item diu ut supra, que los dits fou enchar fet lo dit retaule de la dita largaria de vint e sis palms e setze de ample. E axi es ver e per visura del dit retaule, re oculi, se pot veure.

III. Item diu ut supra, que rahonant-se lo retaule de vint e sis palms de larch en la largaria de aquell se han de comptar e entendre de la punta e obres que son dalt fins al banch, e axi es stil e pratica dels mestres. E axi es ver.

IIII. Item diu ut supra, que les obres sobreposades dalt, que ve del loch de punta de retaule continuament parlant de la largaria del retaule se enten, e axi los mestres ho entenen continuament, que les dites obres sobrerposades hi son compreses en mesurar, si ja particularment entre les dites parts al tractar no.s concordan dién expressamen que lo dit retaule tingués tants palms de largaria, sense les obres sobreposades. E axi es ver.

V. Item diu ut supra, que continuament tractar de mesura de retaule se entén de la punta mes alta al banch. E axi es ver.

VI. Item diu ut supra, que lo dit retaule té setze palms de amplaria. E axi es ver e per visura de aquell re oculi se mostra.

VII. Item diu ut supra, que parlant e tractant de amplaria de retaule continuament per mestres e persones spertes en entén [e] es compta de velant de polsera a velant de polsera, lo que si entenen les obres sobreposades que venen en loch de polsera. E axi es ver.

VIII. Item diu ut supra, que haven fet los dits Forments lo dit retaule, aquells lo asentaren en la capella hon havia d'estar, presents lo dit Clavari e Majorals del dit offici. E axi es ver.

VIIII. Item diu ut supra, que los dits Clavari e Majorals, vist lo dit retaule axí asentat, se tingueren per contents de aquell. E axi es ver.

X. Item diu ut supra, que en aprés vist los Clavari e Majorals que segons l'altaria de la dita Capella lo dit retaule havia mester de mes de vint e sis palms de altaria, los quals tenía, car sols ne tingués vint e sis palms, als mateixos mestres qui feren lo patró del dit retaule e banch feren fer hun rebanch. E axi es ver.

XI. Item diu ut supra, que fet lo dit patró del dit rebanch, los dits Clavari e Majorals parlaren ab los dits Forments pregant los volguessen fer aquell, que ells lo pagarien ultra lo salari del retaule. E axi se concordá que per lo dit rebanch pagarien ço que seria iutgat per los Mestres que feren lo patró, e axi es ver.

XII. Item diu ut supra, que los dits Forments feren lo dit rebanch, e fet aquell, presents los Clavari, Majorals e prohomens del dit offici de argenters, los dits Mestres que havien fet lo patró iudicaren que los dits offici de argenters pagassen per lo dit rebanch, e certs afegiments que

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

havien fet de voluntat de aquells en lo dit retaule, quinze ducats. E axi es ver.

XIII. Item diu ut supra, que fet lo dit rebanch, los dits Forments asentaren aquell, presents los Majorals e Clavari en asentar e clavar aquell [e] los dits Clavari e Majorals se tingueren per contents.

XIIII. Item diu ut supra, que quant fonch finat lo dit rebanch, per los dits mestres del qual havien fet lo patró, los dits Clavari, Majorals e prohomens del offici, qui ja havien vist lo dit retaule e lo rebanch que tenian allí present, restaren contents, axí del dit retaule com del dit rebanch e afigiments, e prometeren pagar aquell. E axi es ver.

XV. Item diu ut supra, que lo retaule que los dits Forments feren per al dit offici, sense lo dit rebanch e portes, a comuna e justa stimacio valgués de setenta cinch ducats d'or. E axi es ver.

XVI. Item diu ut supra, que de justicia lo dit offici de argenters es tengut e obligat pagar lo compliment del dit retaule, e del rebanch e afegiments. E axi es ver.

... E axi requir esser declarat, absolent als dits proposants de aquells...

XVI

Declaraciones de los testigos presentados por los plateros

Testimonis produhits e donats en la ciutat de Valencia de manament e provisio del Magnifich Senyor Joan Pardo, hu dels doctors del Real Consell, relator del present procés e causa que.s porta e tracta en esta Real Audiencia, entre les parts deius scrites, instant e requirint lo Honorable e discret en Miguel Aliaga, Notari, en nom de procurador e sindich dels Honorables Majorals, e Clavari del ofici dels argenters de la present Ciutat de Valencia, en e sobre dues scriptures per aquell dicto nomine posades, la primera a XX del mes de febrer, a l'altra a XXVIIII del mes de abril propassats, l'any corrent mil cinchcents e deu, en lo dit procés e causa que.s porta e tracta, en dita Real Audiencia de entre lo dit ofici de argenters, de una part, e los Honorables en Nofre Forment e Damiá Forment, germans, fusters e mestres de retaules, de la part altra, los dits e deposicions dels quals dits testimonis son segons que.s segueixen.

Die VIIII mensis julii, anno a Nativitati Domini M° D° decimo. Lo honorable en Guillem Gilabert, fuster, vehi dela present Ciutat de Valencia, testimoni produhit e donat per part e a instancia del dit Honorable e discret Miguel Aliaga, notari, en dit nom de procurador e sindich del ofici dels argenters, lo qual ... jura a nostre Senyor Deu, e als Sants Evangelis de aquell, de la ma dreta corporalment tocats, dir e testificar veritat... sobre la dita primera scriptura per aquell dicto nomine a XX del propassat mes de febrer e any corrent mil e cinchcents e deu...

III. E primo ... fonch interrogat... sobre lo tercer capitol... e dix que tot lo que ell dit testimoni sab... es lo que segueix, ço es, que sia

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

veritat que ell dit testimoni per millor saber e dir la veritat ha volgut veure e mesurar, com de fet ha vist e mesurat, lo dit retaule, sobre lo qual es la present questió e diferencia, e vist e mesurat aquell ha trobat que lo dit retaule, axi com huy stá posat, comensant dalt de la punta alli hon stan asentades les obres mortes e enbelliments fins abaix, comprés lo banch, rebanch e afegiments, te de altaria vint e huyt palms hun quart, poch mes o menys, e los afegiments que y son stats fets e posats en la dita altaria, los quals afegiments son lo rebanch que te tres palms e hun quart, e lo afegiment dalt sobre lo banch que te dos palms, de manera que los dits afegiments son cinch palms e hun quart, resta lo dit retaule en vint e tres palms. E axi mateix ha mesurat lo dit retaule de amplaria, e axi com huy stá posat, te de amplaria ab los afegiments, setze palms e hun quart, e ha vist que los dits afegiments posats en la dita amplaria de dit retaule, que son comportats en quatre parets, tenen dos palms, de forma que restaria la dita amplaria, levats los dits afegiments, en quatorze palms e hun quart, e axi se pot veure perqualsevol persona que.n vulla saber, e açó e no als dix saber ell dit testimoni sobre lo dit capitol e contengut en aquell. Fonch interrogat ... de loch e temps, e dix que havia dit que no y sab mes, ell dit testimoni. Fonch interrogat de presents, e dix que alguns, que al present nos recorda del noms de aquells.

IIII. ... sobre lo quart capitol... e dix que ell dit testimoni no pot dir ni donar complida rahó del contengut en dit capitol, per que lo fet de retaules es art apartat dels fusters y ell dit testimoni no ha pratica, emperò ell dit testimoni dient son parer, li par que segons son art de fuster les obres mortes, que stan posades dalt en dit retaule, que es una hobra de talla feta a la romana, que stan sobre la punta hon se comença a comptar l'altaria del dit retaule fins abaix, no fan retaule, ni creu ell dit testimoni que les dites obres mortes se haien de comptar en la mesura del dit retaule, ni que vaien en compte dels XXVI palms que es diu ha de tenir de altaria lo dit retaule, segons lo contracte que.s diu fet entre los dits argenters e Forments, e açó e no als dix saber ell dit testimoni sobre lo dit capitol e contengut en aquell.

V. ... sobre lo cinquen capitol... e dix que havia dit dessus lo que sab e li par segons son saber e art de fuster, e que no y sab mes ell dit testimoni.

VI. ... sobre lo sisen... e dix que li par esser axi com en dit capitol se conté, segons son art de fuster, emperò que se.n refir al contracte que.s diu esser fet entre les dites parts e a la mostra del dit retaule, e açó e no als dix saber ell dit testimoni sobre lo dit capitol e contengut de aquell.

VIIII ... sobre lo noven capitol... e dix que ell dit testimoni com dit ha dessus no es mestre de retaules, ni de ben (?) proporcionar aquells, bé par a ell dit testimoni que si tot lo dit retaule fos fet consecutiu e de una hobra seria millor que no ara ab los afegiments que y son stats posats, emperò que.n remet ell dit testimoni a justicia e a la veritat, e aço, e no als dix saber ell dit testimoni sobre lo dit capitol e contengut en aquell.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

Sobre los altres restants capitols... ell dit testimoni no fonch... interrogat.

Ell mateix sobre la scriptura a XXVIII° de abril propassat posada.

X. ... sobre lo deen capitol de la segona scriptura... e dix que no y sab mes del que ha dit dessus, açó encara ajustat que segons ha dit dessus, lavors les afegiments que son stats posats en dit retaule, aprés que fonch fet e posat per los dits Forments en la Capella dels argenters en la Sglesia parrochial de Sancta Catalina, resta lo dit retaule en XXIII palms de altaria e quatorze palms hun quart, poch mes o menys, de amplaria, e aixi-u ha vist e mesurat, ell dit testimoni, com dit ha dessus, e açó, e no als, dix saber ell dit testimoni sobre lo capitol contengut en aquell.

XIIII. ... sobre lo quatorzen capitol... e dix que no y sab mes del que ha dit dessus, pero que li par que lo dit retaule es de present de cinquanta ducats, poch mes o menys, havent-ho comprat axí dempreus, e de gros en gros, e que si del prim, e del fi en fi se havia de dir del dit preu del dit retaule, se hauria de mesurá de palm en palm y encara hi volria ell dit testimoni persones expertes en dit art de retaules, per dir de cert lo preu e valor del dit retaule, e aço, e no als dix saber ell dit testimoni sobre lo dit capitol e contengut en aquell.

XV. ... sobre lo quinzen capitol... e dix que no y sab mes ell dit testimoni del que ja ha dit e deposat dessus, ell dit testimoni, en los precedents capitols de dites scriptures.

Dicta et eaadem die intitulata VIII° mensis julii anno M° D° decimo.

Lo honorable en Joan Perales, fuster, vehi de la present ciutat de Valencia, testimoni produhit e donat per part e a instancia del dit... Miguel Aliaga..., sobre la dita scriptura per aquell a XX del propossat mes de febrer posada...

III. Et primo ... fonch interrogat... sobre lo tercer capitol... e dix ... que sia en veritat que ell dit testimoni ha mesurat lo dit retaule per millor saber e dir la veritat, e ha trobat que dit retaule, sobre lo qual es la present questió e pleyt, te de altaria, començant a comptar de alli de hon se ha de comptar, que es de la [5 letras] fins abaix, comprès lo banch e rebanch e afegiments que y son stats posats, e axi com huy stá, vint e huyt palms e hun quart, e troba que lo dit rebanch que es stat afegit te tres palms hun quart, e dos palms que y ha dalt en unes peces afigides, que serien dits afegiments cinch palms e hun quart, que restaria lo dit retaule en vint e tres palms de altaria. E per lo semblant, ell dit testimoni, ha mesurat lo dit retaule del ample, e troba que huy axi compta, compresos los boçells e mollures fetes al romá de una part e d'altra, té de ample setze palms e hun quart, y en apres que fonch acabat, hi foren

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

posats per dit Forment dos palms de afegiments compartits en quatorze parts en la amplaria de dit retaule, axí que levats dits dos palms de affegiments restaría la dita amplaria de dit retaule que fonch fet de principi, en quatroze palms e hun quart, poch mes o menys, e aixi.s pot veure segons ell dit testimoni ha vist, e açó, e no als, dix saber ell dit testimoni sobre lo dit capitol e contengut en aquell. Fonch interrogat ell dit testimoni de loch temps e presents, e dix que no y sab mes del que ha dit dessus, ell dit testimoni.

IIII. ... sobre lo quart capitol... E dix ... que sia en veritat que ell dit testimoni es de parer, segons seu dit de fuster, que les dites hobres sobreposades en lo dit alt y en los costats del dit retaule se dien enbelliments, e no.s comprenen ni.s compten en la forma de retaule, e que aquest es seu parer. E aço, e no als, dix saber ell dit testimoni sobre lo dit capitol e contengut en aquell.

V. ... sobre lo cinquen capitol... E dix que ho u ha dit dessus, e que tal es son parer, e aço, e no als, dix saber ell dit testimoni sobre lo dit capitol e contengut en aquell.

VI. ... sobre lo sisen capitol... E dix que com dit ha dessus, ell dit testimoni es de parer, e té per cert, que les dites obres sobreposades, que.s mostren esser posades alt sobre lo dit retaule, se diuen afegiments y enbelliments, e obres mortes, per aparençar, axi com se aparença una ymage ab una diadema, la qual diadema no.s compte ni.s ha de comptar ab la mesura de la ymage, sino que es enbelliment, e aquest es lo seu parer, d'ell, dit testimoni, segons son art de fuster. E ha fet ell dit testimoni, alguns retaules, axí en Valencia, com fora Valencia, e la pratica es que hun retaule, que ha de tenir XXVI palms de altaria e setze de amplaria, se ha de entendre la mesura de baix del peu que toca en lo altar fins alt, ahon comença la polsera, de manera que les polseres van fora de les mesures del retaule, e les polseres se han de fer ultra los dits XXVI palms de altaria, e axi mateix es de amplaria, de forma que la pratica que ell dit testimoni ha servat e vist servar, es que les dites obres de polsere.s no se entenen en la largaria e amplaria dels retaules, si ja altrament no es pactat e concordat entre les parts. E açó, e no als, dix saber ell dit testimoni sobre lo capitol e contengut en aquell.

VIIII. ... sobre lo noven capitol... E dix ell testimoni es de parer, segons son art de fuster e de retaules, que lo dit retaule sobre lo qual es aquesta questió e pleyt, es desproporcionat e apedeçat, segons stá huy ab los dits afegiments. Car cert millor fora stat que fos una hobra consecutiva, e tal es lo parer d'ell dit testimoni; dit ha dessus, empero, que si lo dit retaule stant axí com huy stá es rebedor o no, remet-ho ell dit testimoni a justicia, e miren-ho veedors a consell de persones expertes en lo dit art, e açó e no als dix saber, ell dit testimoni, sobre lo dit capitol e contengut en aquell.

Sobre los altres restants capitols de la dita firmança ell dit testimoni no fonch produhit...

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

Per ell mateix sobre la segona scriptura posada a XXVIIII de abril propassat.

Item ... interrogat ell dit en Joan Perales, fuster, sobre lo dehen capitol de la dita segona scriptura... obmesos tots los precedents capitols... E dix que ja ha dit dessus com ell dit testimoni ha vist e mesurat lo dit retaule, lo qual ab los afegiments que y son stats posats e fets, aprés de esser stat posat e fet, te altaria XXVIII palms hun quart, e sens los dits afegiments té XXIII palms, poch mes o menys, e de ample té, ab los afegiments setze palms e hun quart, e sens los dits afegiments té quatorze palms e hun quart, poch mes o menys, e axi.s pot saber e veure tota hora e quant sia mester, axí com ell dit testimoni e altres han vist, e açó e no als dix saber...

XIIII. ... sobre lo quatorzen capitol... e dix que no y sab més del que ja ha dit dessus, ell dit testimoni, en los precedents capitols, e senyaladament en lo noven capitol de la dita primera scriptura, ell dit testimoni.

XV. ... sobre lo quinzen capitol... e dix que par a ell dit testimoni, que lo dit retaule se poría fer per cinquanta ducats d'or, poch mes o menys, del modo que s'es huy, e que ell dit testimoni lo faría per dits cinquanta ducats, ab los afegiments, que no y hauria pedaços, e açó, e no als, dix saber ell dit testimoni sobre lo dit capitol e contengut en aquell...

Dicta et eadem die intitulata VIIII julii, anno Mº Dº decimo.

Lo honorable mestre Joan Corbera, pedrapiquer, mestre de la Ciutat de Valencia, testimoni produhit e donat per part e a instancia del dit... en Miquel Aliaga, notari, en nom de procurador dels dits argenters, lo qual... jura..., dir e testificar veritat en sa deposició de ço que sabra e interrogat sera...

III. Et primo ... fonch interrogat... sobre lo tercer capitol... E dix que tot lo que ell dit testimoni sab, sobre lo dit capitol e contengut en aquell, es lo que es segueix, ço es, que sia en veritat que ell dit testimoni ha vist e mesurat lo dit retaule, lo qual començant alt de la punta fins abax, axi com huy stá, ab lo banch, rebanch e afegiments, té de altaria per tot XXVIII palms hun quart, e lo dit rebanch té de altaria tres palms hun quart, e lo afegiment posat sobre lo dit banch son dos palms, axi que restaría lo dit retaule a son compte, levats los dits afegiments que son V palms hun quart, en XXIII palms, poch mes o menys. E axi mateix, ell dit testimoni, ha vist e mesurat lo ample de dit retaule, e axi com huy stà te de ample setze palms hun quart, poch mes o menys, e han de afegiments, compartits en quatre parts, dos palms, axi que restaria la dita amplaria en quatorze palms hun quart, poch mes o menys, e axi hu ha vist e mesurat ell dit testimoni, segons se pot veure, e aço, e no als, dix saber ell dit testimoni sobre lo dit capitol...

IV. ... sobre lo quart capitol... E dix que segons lo dir e parer d'ell dit testimoni, les dites obres sobreposades e que son stades posades dalt

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

sobre la punta del dit retaule no son retaule, ni.s han de comptar per retaule, sino que son afegiments y enbelliments, e dit es son parer, d'aqui avant, que.n remet ell dit testimoni a la veritat e justicia.

V. ... sobre lo cinquen capitol... E dix que no y sab mes del que ha dit dessus ell dit testimoni en los precedents capitols.

VI. ... sobre lo sisen capitol... E dix que no y sab mes del que ha dit dessus ell dit testimoni en los precedents capitols.

IX. ... sobre lo noven capitol... E dix que segons son art de pedrapiquer ell dit testimoni te lo dit retaule per desproporcionat y que fora stat molt millor sens los afegiments, que apres de esser fet e posat hi son stats afegits e posats per adobar e remediar lo defecte que tenia e té. E aço e no als dix saber ell dit testimoni sobre lo dit capitol...

Sobre los altres restants capitols de la dita scriptura ell dit testimoni no fonch produhit, donat, ni per conseguent interrogat, ell dit testimoni.

E el mateix sobre la segona scriptura posada a XXVIIII de abril propassat.

Item ... sobre lo dehen capitol... obmesos tots los precedents capitols... E dix que ja ha dit dessus ell dit testimoni son parer segons son art de pedrapiquer, e que no y sab mes ell dit testimoni.

XIIII ... sobre lo quatorzen capitol... E dix que lo que ell dit testimoni sab sobre lo dit capitol e contengut en aquell es lo que.s segueix; ço es, que sia en veritat que segons sta huy lo dit retaule no li par que sia rebedor; quant es del preu d'aquell no y sab res, per que no es de son art de pedrapiquer, e aço e no als dix saber...

XV. ... sobre lo quinzen capitol... E dix que no y sab mes del que ha dit dessus, per que ell dit testimoni no es fuster.

Die XI mensis julii anno predilecto a Nativitatis Domini M° D° decimo.

Lo honorable en Pere Roxo, argenter, vehi de la present Ciutat de Valencia, testimoni produhit e donat per... en Miguel Aliaga, notari, en dit nom de procurador e sindich del ofici dels argenters... lo qual... jura... dir e testificar veritat en sa deposicio de ço que sabrá e interrogat será, en, e sobre, la dita segona scriptura per aquell a XXVIIII del propassat mes de abril...

III. Et primo ... fonch interrogat... sobre lo tercer capitol... E dix, que lo que ell dit testimoni sab sobre lo dit capitol e contengut en aquell es lo que.s segueix, ço es, que sia en veritat que posat que hagueren los dits Forments lo dit retaule en la dita Capella, los mes dels argenters, axi Maiorals, Clavari, com altres del dit ofici, anaren a veure lo dit retaule, e tantost los paregué que lo dit retaule era baix e stret, e encontinent, una e moltes vegades, los dits argenters e los mes e principals de aquells, digueren als dits Forments que lo dit retaule paría baix y stret, dient-li si tenia la largaria e amplaria que era stat pactat e concordat entre ells

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

dits Forments e los dits argenters, segons lo contracte fet e fermat entre les dites parts, ço es si tenia XXVI palms de altaria e setze de amplaria, e aquells dits Forments digueren una e moltes vegades, parlant de aço ab los dits argenters, que lo dit retaule tenia la dita mesura de XXVI palms de altaria e setze de amplaria, segons lo dit contracte. Aço, e no als, dix saber ell dit testimoni sobre lo dit capitol e contengut en aquell. Fonch interrogat, ell dit testimoni, com ho sab, e dix per ço com ell dit testimoni es stat present vehent [e oint] les dites coses e paraules que ha dit dessus y en lo dit parlament, e parlaments, ell dit testimoni s'es trobat present. Fonch interrogat del loch, e dix, que dins la dita Capella y fora de la Capella, dins la Sglesia parrochial de Santa Catalina. Fonch interrogat ell dit testimoni de temps, e dix, que no se.n recorda de sert, sino que fonch tantost apres que los dits Forments hagueren parat lo dit retaule dins la Capella dels argenters. Fonch interrogat de presents, e dix que en Sobiula (?) Valdellos, Pedro Casanova, e molts altres, axi argenters com altres dels noms dels quals a present ell dit testimoni no es recordant.

IV. ... sobre lo quart capitol... E dix que es ver lo dit capitol e contingut en aquell, e aço dix saber per lo que ha dit dessus en lo precedent capitol, aço ajustat, que parlant de les dites coses hoy com los dits Forments digueren e donaren a entendre als dits argenters, entre los quals era ell dit testimoni, que les obres mortes y enbelliments que stan en lo alt del dit retaule se comprenien e feren largaria al dit retaule, segons en dit capitol se conté. E aço dix saber perque hoy, y era present al dit rahonament, e rehonaments que.s tingueren sobre lo dit retaule algunes veguades. Fonch interrogat ell dit testimoni, de loch e temps e presents, e dix que ja.n ha dit dessus en lo precedent capitol.

V. ... sobre lo cinquen capitol... E dix que es ver lo dit capitol, que los dits argenters tant deyen e's fermaven los dits Forments que lo dit retaule tenia son compliment de altaria e amplaria segons lo contracte, que aquells dits argenters cregueren que dit retaule tenia son compliment, e per ço no.s curaren de mesurar aquell, sino que donaren fe a crehença a les paraules dels dits Forments y entraren en pro... (?) los dits argenters ab los dits Forments, si lo dit retule poria pendre algun adob e milloria, perque paría que fos baix y stret, axi com ho era, e aço e no als dix saber ell dit testimoni sobre lo dit capitol e contingut en aquel...

VI. ... sobre lo sisen capitol... E dix que es veritat tot lo contengut e rahonat en dit capitol, e aço dix saber perque ell dit testimoni si trobá present, vehent e hoint en los rahonaments que.s feren algunes veguades entre los dits argenters e Forments sobre lo dit retaule, e finalment per medi dels dits Ferrandos, pintors, delliberaren que se fés un rebanch per millorar dit retaule, e per que no stigués axi desproporcionat com era, e.s mostrave; e aço e no als dix saber ell dit testimoni...

VII. ... sobre lo seten capitol... E dix que es ver lo dit capitol e contengut en aquell, e aço dix saber per que si trobá present veent e hoint les dites coses, e per medi dels dits Ferrando[s] se delliberá de fer

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

lo dit rebanch e certs afegiments, tostemps crehent los dits argenters que lo dit retaule tenia son compliment e mesura de XXVI palms de altaria, e setze de amplaria, segons era stat concordat e pactat ab los dits Forments, e aço e no als dix saber...

VIIII. ... sobre la noven capitol... E dix que es ver lo dit capitol e contengut en aquell. E aço dix saber perque si es trobat pregat, veent e hoint les dites coses, com dit ha dessus, dient los dits Forments tos temps que lo dit retaule tenia son compliment e mesura de XXVI palms de altaria e setze de amplaria, segons lo contracte, e los dits argenters crehent aquells no curaren de fer-ho mesurar, sino que comunicaren de fer lo dit rebanch e afegiments, com dit ha dessus, e axi ab intenció dels dits Ferrando[r] se feu lo dit rebanch e afegiments que en apres hi son stats fets e posats per los dits Forments, e aço e no als dix saber ell dit testimoni...

Sobre los altres restants capitols de la dita scriptura ell dit testimoni no fonch produhit, donat ni per conseguent interrogat.

Dicta et eadem die XI julii anno M° D° decimo.

Lo honorable en Miquel Boygues, argenter, vehí de la present Ciutat de Valencia, testimoni produhit e donat per part e a instancia del dit honorable e discret en Miquel Aliaga, notari, en nom e procurador e sindich del dit ofici dels argenters de la present ciutat... jura... dir e testificar veritat...

I. Et primo... sobre lo tercer capitol de la dita scriptura del XXVIIII del propassat mes de abril... E dix que tot lo que ell dit testimoni sab sobre lo dit capitol e contengut en aquell es lo que.s segueix... es que sia en veritat que tantost que fonch posat lo dit retaule per los dits Forments en la dita Capella dels argenters, que sta dins Senta Catalina la martyr, molts dels dits argenters, e dels antichs e principals de aquells, lo anaren a veure, e tantost veren e conegueren e digueren, que lo dit retaule era baix y stret, e digueren e demanaren als dits Forments que lo dit retaule era baix y stret, e que si tenia la largaria e amplaria que devia tenir e se eren avenguts e concordats per lo contracte, que era XXVI palms de altaria e setze de amplaria. E aquells dits Forments, una e moltes vegades, digueren que si, que lo dit retaule tenia los dits palms de altaria e setze de amplaria. E aço dix saber per que ell dit testimoni era allí present entre los altres argenters, e hoy lo que ha dit dessus. Fonch interrogat ell dit testimoni de loch, e dix que dins la dita Capella e fora de aquella, en la Sglesia parrochial de Senta Catalina, hon staven ajustats e congregats molts, e la maior parts dels argenters e los prohomens del dit ofici, entre los quals se recorda ell dit testimoni que y eren presents a les dites coses e rahonaments mestre Roxo, Berthomeu Valldellos, en Robiula, Hieronim Goçalbo, e molts altres, los noms dels quals a present ell dit testimoni no es recordant. Fonch interrogat ell dit testi-

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

moni de loch e presents, e dix que los sobredits e molts altres los noms dels quals a present ell dit testimoni no es recordant.

IIII. ... sobre lo quart capitol... E dix que es ver lo dit capitol, e aço dix saber per haver-ho vist e hoit, com dit ha dessus, per quant ell dit testimoni era lo hu dels dits argenters que era alli present a totes les dites coses, com dit ha dessus en lo precedent capitol, encara que.s recorda que los dits Forments deyen que lo dit retaule tenia bé bastaniment son compliment, ço es que tenia XXVI palms de altaria e setze de ample, persuadint e dient una e moltes vegades als dits argenters que les obres mortes y enbelliments que stan en lo alt de dit retaule se comprenia e feya largaria al dit retaule, segons se conté en capitol, e aço e no als dix saber...

V. ... sobre lo cinquen capitol... E dix que lo que ell dit testimoni sab sobre lo dit capitol e contengut en aquell es lo que.s segueix; ço es, que sia veritat, que certificats los dits argenters per los dits Forments que lo dit retaule tenia los dits vint e sis palms de altaria e setze de ample, aquells dits argenters, crehent les paraules dels dits Forments, no curaren de fer mesurar dit retaule, sino que miraren en pratica de veure si poria pendre algun adob o milloria, tant paria dit retaule baix y stret; e aço dix saber per que ell dit testimoni, entre los altres argenters era present, vehent e hoint les dites coses, segons en dit capitol se contenen, e aço e no als dix saber...

VI. ... sobre lo sisen capitol... E dix que es ver lo dit capitol e contengut en aquell, e aço dix saber per lo que ha dit dessus en los precedents capitols, aço ajustat que per medi dels dits Ferrandos, los dits Forments e argenters, apres de alguns parlaments que feren sobre aço entre aquells, fonch delliberat que si fés un rebanch, segons en dit capitol se conté, e ell dit testimoni se trobava present a les dites coses, e aço e no als dix saber...

VII. ... sobre lo seten capitol... E dix que es ver lo contengut en dit capitol, e aço dix saber, per que en totes les dites coses, o en las mes de aquelles, si es trobat present ell dit testimoni, e finalment se dixa lo preu del dit rebanch en poder del que dirien los dits Ferrandos, e axi los Forments feren e han fet lo dit rebanch al dit retaule, e certs affegiments, segons se conté en dit capitol, e aço e no als dix saber...

VIIIº. ... sobre lo noven capitol... E dix que es ver lo dit capitol e contengut en aquell, e aço dix saber per lo que ha dit dessus, e si no ha (?) presents a les dites coses, que tostemps los dits argenters cregueren als dits Forments, pus tant aquells deyen e afermaven que dit retaule tenia la dita altaria de XXVI palms e setze de amplaria, e aço e no als dix saber...

Sobre los altres restants capitols de la dita scriptura ell dit testimoni no fonch produhit donat ni per conseguent interrogat.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Die XII mensis julii anno a nativitatis domini Mº Dº decimo.

Lo honorable mestre Luis Munyoz, fuster e mestre de fer retaules e ymagineria, vehí de la present Ciutat de Valencia, testimoni produhit e donat per part e a instancia del dit Honorable e Discret en Miquel Aliaga, notari, en dit nom de procurador e sindich del ofici dels argenters de la present Ciutat de Valencia lo qual... jura... dir e testificar veritat... sobre la dita primera scriptura per aquell a vint del propassat mes de febrer l'any corrent mil cinchcents e deu posade, e capitols de aquella...

IIII. Et primo... sobre la quart capitol... obmesos los precedents capitols... E dix que tot lo que ell dit testimoni sab sobre lo dit capitol e contengut en aquell es lo que.s segueix. Y es, que sia en veritat que ell dit testimoni, per millor entendre e saber la veritat ha vist e be mirat lo dit retaule, lo qual es fet a la ytaliana, sens polseres, sino ab cornizes fetes a la romana, e que, segons lo parer dell dit testimoni, e segons pratica e stil del art de ymagineria e retaules, la altaria de dit retaule se ha de entendre e comptar de la punta e cornisa dalt fins abaix al banch inclusive, e les hobres sobreposades que son huy en dit retaule damunt la dita punta e als costats son e se han de entendre circunstancies, e son aquelles que rahona lo contracte fet entre les dites parts, lo qual acte dit testimoni ha vist contenent en aquell que dit retaule haia de tenir XXVI palms de altaria e setze de ample, e les dites circunstancies son e se han de entendre les dites obres sobreposades mortes que stan alt e costats de dit retaule, les quals obres mortes e circunstancies no fan retaule sino que son circunstancies e afegiments de embelliments, e dona ell dit testimoni per exemple aquest cas: que si huy demanaven una ymage de altaria de huyt palms e que axi.s concordaren, y en dita ymage si posás diadema, cert es que en la dita altaria de VIII palms no s.i contaria dita diadema, com aquella sia embelliment e circunstancia de la dita ymage, e axi se pot entendre en semblants hobres com la del dit retaule, ço es, que com dit ha desus, les dites hobres sobreposades son enbelliments e circunstancies, e no se han de entendre ni compendre en lo compte e mesura que ha de tenir dit retaule. E aquest es lo parer d'ell dit testimoni segons pratica y stil e art de retaules, e axi ho ha vist fer e praticar en molts retaules, com dit ha dessus, e aço e no als dix saber...

VI. ... sobre lo sisen capitol... E dix que es ver lo dit capitol, e aço dix saber per lo que ell dit testimoni ha dit e deposat dessus en lo precedent capitol, que sol e's son parer, segons son art, com dit ha dessus, e aço e no als dix saber...

VII. ... sobre lo seten capitol... e dix que no y sab mes del que ha dit dessus, aço ajustat que ell dit testimoni ha vist lo dit contracte e segons aquell no y havia de haver en lo dit retaule rebanch ni afegiments, sino lo dit retaule ab son banch. E als en dit capitol contengut remet, ell dit testimoni, al dit contracte e justicia. E aço, e no als dix saber...

VIII. ... sobre lo huyten capitol... E dix que lo que ell dit testimoni

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

sab sobre lo dit capitol e contengut en aquell es lo que.s segueix; ço es, que sia veritat, que ell dit testimoni ha vist la dita mostra e patró, e li par segons son art que algunes coses, segons la dita mostra e patró stan bé, e algunes coses que no stan segons la dita mostra, e senyaladament discorda lo dit retaule segons son art, axi com huy sta, ab la dita mostra en los pilars dels costats, que hixen més que la dita mostra denota, e lo art requer. E tal es lo parer d'ell dit testimoni. E aço, e no als dix saber ell...

VIIII. ... sobre lo noven capitol... E dix que no y sab mes del que hà dit dessus, e que si lo dit retaule es despreporcionat, rebedor o no, ell dit testimoni, per dir millor la veritat e lo cert, ne volria ad... [4 letras] e parlar e veure.s, ab mestres, e haver-ne parer e consell de aquells, e perçó no.s declara ni diu mes de son parer, com dit ha dessus en los precedents capitols. E aço e no als dix saber...

XII. ... sobre lo dotzen capitol... E dix que no y sab mes del que ha dit dessus.

E el mateix sobre la segona scriptura posada a XXVIIII de abril propassat.

X. ... fonch interrogat ell, dit mestre Luis Munyoz, fuster, sobre lo dehén capitol de la segona scriptura posada a XXVIIII del propassat mes de abril, obmesos tots los precedents capitols... E dix que no y sab res ni mes del que ha dit dessus, per que ell dit testimoni no ha medit lo dit retaule per que puxa dir la veritat de la altaria, e ample que dit retaule té.

XI. ... sobre lo onzen capitol... e dix que no y sab mes del que ha dit dessus.

XII. ... sobre lo dotzen capitol... e dix que no y sab mes del que ha dit dessus.

XIII. ... sobre lo XIIII capitol... e dix que no y sab mes del que ha dit dessus, salvo que li par a son bon arbitre, que si ell dit testimoni havia de fer lo dit retaule segons lo contracte e la mostra que ha vist, lo faria per cinquanta cinch lliures, poch mes o menys, e aço, e no als, dix saber sobre lo dit capitol e contengut en aquell.

XV. ... sobre lo quinzen capitol... e dix que ell dit testimoni no.l faria menys de LV Ls., poch mes o menys, com dit ha dessus...

XVII

Declaraciones de los testigos presentados por los Forment

Trellat dels testimonis dels Forments
Testimonis partis adversse

Testimonis produhits e donats en la present Ciutat de Valencia, de manament e provisio del Magnifich Micer Joan Pardo, hu dels doctors

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

del Real Consell, relador del present procés e causa que.s porta e tracta en esta Real Audiencia, entre les parts deius scrites, instant e requirent lo Honorable e Discret en Miquel Julia, Notari, en nom e procurador dels dits honorables en Noffre e Damiá Forments, fusters e mestres de retaules, en e sobre una scriptura, per aquell dit en Miquel Julia, Notari dicto nominē, a onze del corrent mes de juliol, any present mil cinchcents e deu posada, en lo procés e causa de supplicació que.s porta e tracta [en] esta Real Audiencia entre los dits en Noffre e Damia Forment, de una part, e los Majorals e Clavari del offici dels argenters de la present Ciutat de Valencia, de la part altra. Las dites deposicions dels quals dits testimonis son segons se segueix.

Die XII mensis julii anno a Nativitatis Domini M D° decimo.

Lo honorable en Jacme Andreu, mestre de retaules e de obra de talla, vehí de la present Ciutat de Valencia, testimoni produhit e donat per part e a instancia del dit Honorable e Discret en Miquel Juliá, Notari, en dit nom de procurador dels dits en Noffre e Damia Forments, lo qual... jura dir e testificar veritat... sobre la dita scriptura per aquell... posada en lo dit procés e causa...

III. ... sobre lo tercer capitol de la dita scriptura de onze de juliol, omesos los precedents capitols... E dix, que lo que ell dit testimoni sab sobre lo dit capitol e contengut en aquell, es lo que.s segueix: ço es, que sta en veritat, que rehonant-se lo retaule de vint e sis palms de larch, e la largaria de dit retaule se han de comptar e entendre de la punta e obres que son dalt fins al banch, segons en dit capitol es contengut, e axi ne ha fet ell dit testimoni molts axi a Sent Johan, com a Sent Marti, y en altres Sglesies de la present Ciutat de Valencia, e axi es stil e pratica dels mestres del dit art de fer retaules. E axó e no als dix saber...

IIII. ... sobre lo quart capitol... e dix que es ver lo dit capitol e contengut en aquell, e axi u ha vist praticar, y ell dit testimoni ho ha fet e praticat, que les obres sobreposades dalt que bé en loch de pintura de retaule, se han de entendre en la largaria del dit retaule, e fan mesura en aquell, si per les parts no es feta menció que lo tal retaule haja de tenir de largaria tants palms sense les obres sobreposades, e tal es la pratica entre mestres del dit art, e axi u ha vist fer e praticar, e ell dit testimoni ho ha fet e praticat. E axó e no als dix saber...

V. ... sobre lo cinquen capitol... E dix que es ver que continuament, tractanse de mesura de retaule, se entén de la punta mes alta fins al banch intensivament (?). E axi es stil e pratica dels mestres del dit art de fer retaules. E axo e no als dix saber...

VII. ... sobre lo seten capitol... e dix que es veritat, que parlant e rahonant de amplaria de retaule comunment per mestres e persones spertes del dit art se enten es compta de volant de polsera a volant de polsera, e axi se entenen les obres sobreposades que venen en loch de polsera, segons en dit capitol se conté. E axo dix saber per que tal es la pratica entre mestres del dit art de fer retaules. E axo e no als dix saber ..

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

XV. ... sobre lo quinzen capitol... E dix que ell dit testimoni es de parer y stima que lo dit retaule, que los dits Forments feren per als dits argenters, sens lo dit rebanch, si no sols lo retaule ab lo banch e portes, a comuna stimació, val setanta cinch ducats, poch mes o menys. perque ell dit testimoni lo ha vist e be mirat y es bell retaule fet a la ytaliana. E axo e no als dix saber...

Sobre lo restant capitol ell dit testimoni no fonch produhit...

Dicta et eadem... XII mensis julii anno Mº Dº decimo.

Lo Honorables mestre Miquel Steve, pintor, vehi de la present Ciutat de Valencia, testimoni produhit e donat per part e a instancia...

III. Et primo... fonch interrogat... sobre lo tercer capitol... e dix que es ver lo dit capitol, ço es que rahonant.se lo retaule de vint e sis palms de lonch, e la dita largaria de aquell se ha de comptar e entendre de la punta e obres que son dalt fins al banch, e compres aquell, e axi es la pratica dels mestres de fer retaules. E axo sab per que axi u ha vist fer e praticar, ell dit testimoni, per tenir conversació ab aquells per rahó de son art de pintar. E axó e no als dix saber...

IIII. Item fonch interrogat... sobre lo quart capitol. E dix esser ver lo contengut en dit capitol. E açó dix saber per haver-ho vist algunes vegades en alguns retaules que ha pintat ell dit testimoni, e veya e sabía com les obres sobreposades e posades dalt, en loch de punta, fan retaule y entren en compte de la mesura de dit retaule, si ja no es concordat e pactat entre les parts dient expressament que lo tal retaule tingués tants palms de largaria sens les obres sobreposades, segons se conté en dit capitol. E axó e no als dix saber...

V. ... sobre lo cinquen capitol... E dix que es ver lo dit capitol. E axo dix saber perque u ha vist algunes vegades, que comunament, tractant.se de mesura de retaule, se enten de la punta mes alta fins al banch inclusive. E axo e no als dix... saber...

VII. ... sobre lo seten capitol... E dix que es ver lo dit capitol. E axo dix saber per que u ha vist per presencia algunes vegades, per esser ell, dit testimoni, pintor de retaules, que parlant de amplaria de retaule se enten e.s compta de volant de polsaria a volant de polsaria, e axi si entenen les obres sobreposades, que son e venen en loch de polsera. E axo e no als dix saber...

XV. ... sobre lo quinzen capitol... E dix que lo dit retaule de la manera que.s rahona en dit capitol li par a ell dit testimoni que val setanta ducats, poch mes o menys, segons ne ha vist altres, ell dit testimoni, e tal es son parer; d'aqui avant que.n remet als que mes hi saben, e a la veritat. E axo e no als dix saber.

Sobre lo altre restant capitol... el dit testimoni no fonch produhit...

Dicta et eadem die jam. XII mensis julii anno Mº. Dº. decimo.

Lo honorable en Pere Gil, fuster e mestre de fer retaules e de ymages, vehi de la present Ciutat de Valencia, testimoni produhit...

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

III. ... fonch interrogat... sobre lo tercer capitol... e dix que lo que ell dit testimoni sab sobre lo capitol e contengut en aquell es lo que.s segueix, axó es, que sia en veritat que ell dit testimoni com a mestre que es de retaules, ha fet molts retaules axi en Valencia com fora Valencia, e la pratica es segons se conté en dit capitol, e axi se ha de entendre, que rahonant.se lo retaule de vint e sis palms de lonch e la dita largaria, se han de comptar y entendre de la punta e obres que son dalt fins al banch, e tal es la pratica y stil dels mestres de retaules. E axo e no als dix saber...

IIII. ... sobre lo quart capitol... e dix que sia en veritat, que les obres sobreposades del que ve en loch de punta de retaule, parlant de la largaria de dit retaule, se enten que les dites obres sobreposades hi son compreses en la mostra de aquell, si ja entre les dites parts no.s concordava que lo tal retaule tingués tants palms de largaria, sense les obres sobreposades. E axi es comuna pratica entre mestres, com en dit capitol se conté. E axo e no als dix saber...

V. ... sobre lo cinquen capitol... E dix que es ver lo dit capitol. E axo dix saber per lo que ha dit dessus en lo precedent capitol, com tal sia la pratica entre mestres de retaules.

VII. ... sobre lo seten capitol... e dix esser ver lo contengut en dit capitol...

XV. ... sobre lo quinzen capitol... e dix que ell dit testimoni ha be mirat lo dit retaule y es de parer, e fa stima, que dit retaule, sense lo dit rebanch, sino sols lo retaule ab lo banch e portes, val axi mil rals com mil diners. E axo, e no als, dix saber ell dit testimoni sobre lo dit capitol e contengut en aquell.

Sobre lo ultim restant capitol... ell dit testimoni no fonch produhit...

Dicta et eadem die intitulata XII mensis julii anno a nativitatis domini M°. D°. decimo.

Lo honorable mestre Franci Joan, pintor de retaules, vehi de la present ciutat de Valencia, testimoni produhit...

Et primo, virtute dicti juramenti, fonch interrogat... sobre lo tercer capitol... e dix es ver lo dit capitol, e axo dix saber per que ha vist fer e servar algunes vegades lo contengut en dit capitol, e ha fet fer alguns retaules pera pintar. E axo e no als dix saber...

IIII. ... sobre lo quart capitol... e dix que es ver, e axi li par a ell dit testimoni, que u ha de entendre com en dit capitol se conté, si ja no es concordat entre les parts que s'avingueren per pacte que lo retaule tingués tants palms de largaria sens les obres sobreposades, e axó sab per tenir.ne noticia, per haver.ne fet fer alguns, ell dit testimoni, de retaules pera pintarlos. E axo e no als dix saber...

V. ... sobre lo cinquen capitol... e dix que es ver lo dit capitol segons ha vist algunes vegades, e que li par que tot lo que es fusta se compta en la altaria del retaule, si ja entre les parts no.s deya e concor-

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

dava que no.y fossen compreses les tals obres sobreposades. E axo e no als dix saber...

XV. ... sobre lo quinzen capitol... e dix que lo que ell dit testimoni sab sobre lo capitol e contengut en aquell, es lo que.s segueix; ço es, que sia en veritat que segons ell dit testimoni ne ha vists de altres, e n.a fet fer alguns, e ha vists fer, dit retaule, lo qual es fet a la ytaliana, li par que dit retaule[es] axi com u rahona en dit capitol. E axo e no als dix saber...

Sobre los restants capitols... no fonch produhit...

Dicta et eadem die XII mensis julii anno M° D°. decimo.

Lo honorable mestre Luys Monyos, fuster e mestre de fer retaules e ymageria, vehi de la present Ciutat de Valencia, testimoni produhit...

III. Et primo, fonch interrogat... sobre lo tercer capitol... e dix, que ell testimoni en lo present dia de huy e poch ans de axó, ha ja dit son parer en la deposició feta per part dels argenters, juxta sa competencia e saber de son art, a la qual se refir, com ell dit testimoni no y sabria mes del que en aquells se conté, e si aquesta part volrie veure sa deposicio que y prenga trellat. E axo dix e dona per deposicio al dit capitol.

IIII. ... sobre lo quart capitol... e dix: idem ut ad proximum.

V. ... sobre lo cinquen capitol... e dix, que es ver que de la punta fins al banch inclusive es retaule, com ha dit en sa deposicio en lo dia de huy e poch ans de aquesta, feta per part dels argenters, e sobre les scriptures per lo Sindich de aquells posades, a la qual es refer.

VII. ... sobre lo seten capitol... e dix que no y sab mes del que ha dit dessus...

XV. ... sobre lo quinzen capitol... e dix, que ja ha dit en la dita sua deposicio son parer, pero no ha stimat lo dit retaule ab les portes, sinó sens les portes. E axo e no als dix saber ell dit testimoni...

XVIII

Escrito de conclusiones presentado por los Forment

Deiceps autem die XV mensis octobris, anno a Nativitatis Domini millesimo quingentesimo undecimo, devant lo dit Magnifich Relador comparesch lo Honorable en Miquel Julia, Notari, en lo dit nom de procurador qui dessus, lo qual presenta una scriptura del tenor sequent:

IHS. La dessus dita requesta que es stada feta per part dels dits officials e argenters contra en Noffre e Damia Forments, mestres de retaules, no procehex, ne ha loch de justicia, e mostras, per que ab respostes fetes per los Majorals e Clavari del dit offici consta e appar, com volent los dits argenters fer lo dit retaule, per rahó del qual es la present questió, essent aquels instats ab en Noffre Forment en la Sglesia Parroquial

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

de Santa Catherina, dins la capella del gloriós Sant Aloy, per ahon havia de servir lo dit retaule, palmejaren e prengueren la mida fins ahón volien muntar lo dit retaule, en palmejar aquell trobaren que tenia e havia de tenir vint y sis palms de larch e setze de ample, digueren als dits Forments donant.los la mostra del dit retaule deboxada e pintada en un paper, dihent los que fessen segons la dita mostra lo dit retaule, e de la dita mesura, axi com los dits Forments han fet, segons se mostra perque posat lo dit retaule en la dita capella, en palmejar e mesurar aquell se troba tenir aquell los dits vint y sis palms de largaria e setze de amplaria, de manera que havien fet e complit axi com heren tenguts, no son tenguts a res, e axi la dita requesta no procehiria.

E senyaladament, per que essent assentat e posat lo dit retaule en la dita Capella de Sent Aloy, essent aquell ben vist e regonegut per los dits Clavari e Majorals del dit offici de argenters, tenient.se de aquell contents no proclamant ni contradihent, parexent.los que jatsia lo dit retaule tingués la largaria e amplaria que havien dat als dits Forments, que algun tant era nano e stret trameteren per los pintors appellats Ferrandos, qui havien fet la dita mostra, demanant.los consell, que.s poria fer perque algun tant lo dit retaule se axamplàs e allargàs mes dels dits setze e vint y sis palms que tenia, e donant-los aquells dits Ferrandos consell del que havien de fer, e que se havia de fer un rebanch e certs affegiments, trameteren per los dits Forments per concordar.se per quant farien lo dit rebanch e affegiments, e com tot se dexàs en mans per lo que dirien los dits Ferrandos, los dits Forments essent.los donada la mostra del dit rebanch deboxada per los dits Ferrandos, los dits argenters, fets que hagueren los dits rebanch e affegiments, essent aquells en la casa del dit offici per fer lo preu del dit rebanch e affegiments, fonch concordat entre aquells per medi dels dits Ferrandos, que los dits argenters haguessen de donar als dits Forments quinze ducats, los quals lo dit Clavari e Majorals e Prohomens del dit offici de argenters prometeren donar e pagar, de pla en pla, als dits Forments, fermats, sens pleyt ni questió alguna, segons que consta pus largament de totes les dites coses ab respostes dels dits Clavari e Majorals. De manera que constant axi, de aquells ne resulten dos coses, unde licet, que havent, axi com han fet, los dits argenters pacte e concordia ab los dits Forments de fer lo dit rebanch e affegiments, e havent promés per aquell donar quinze ducats, han vist haver loat e aprovat lo dit retaule, e restar contents de aquell e de la amplaria e de la largaria de aquell e restar axi com resten obligats en pagar los dits quinze ducats, de forma que lo que demanen los dits argenters no proceex, ne ha loch de justicia.

En axi que la requesta posada per los dits Forments, requerint que los argenters fossen condempnats en pagar los dits quinze ducats proceex e ha do de justicia. E axi, aquells dits argenters deuen esser condempna.s en donar e pagar aquells, maxime per que no consta de presents dolo et fraude per los dits argenters, perque encara que aquells diguen e alleguen, segons han volgut dir e testificar alguns dels argenters en testimonis produhits, que los dits Forments, si lo dit retaule tenia la lar-

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

garia e amplaria, e aquells dits Forments haurien dit que si, no perço se pot inferir dol ni frau algu per que era cosa [21 letras, 3 palabras] com tingués parat lo dit retaule, e haguessen palmejat e vist, e ho hagueren pogut ben veure e regonexer si tenia la dita amplaria e largaria, e no de manera que no poden dir los dits argenters que son stats decebuts en res, e que axi lo dit retaule no tinga la dita amplaria e largaria, maxime perque huy en dia se trobe tenir la dita amplaria e largaria, no obstant lo que preten e allega la part altra, pretenent e allegant que les obres tallades que.s troben en lo dit retaule, que.s dihen obres mortes, segons diu la part altra, no son compreses ni.s comprenen en la largaria, segons diu la part altra, perque si be son vists e considerats los testimonis per aquesta part produhits, per les deposicions de aquells se mostra y es provat que les dites obres son compreses en la dita amplaria e largaria, encara que alguns testimonis per la part altra produhits hagen volgut dir lo contrari, com posats se hagen de star als testimonis per aquesta part produhits, set quia majoris numero, set quia periti in arte, com sien mestres de retaules e no sien fusters [e] pedrapiquers, com son los testimonis de la part altra, que no y saben res.

Per a corroboració als quals testimonis per aquesta part produhits, ve en gran consideració e considerat que los dits argenters, pactant e concordant ab los dits Forments que fessen lo dit retaule simpliciter li digueren que fés lo dit retaule de la dessus dita altaria e amplaria, segons la mostra que li havien dat, de hon necessariament podent aquells clasis exprimere legem e declarar si en la amplaria e largaria del dit retaule se havien de entendre e compendre les dits mostres, e no havent.ho fet de justicia contra eosdem fit et fieri debet impetracio.

En axi, que puix lo dit retaule se troba ab les dites mostres tenir la dita amplaria e largaria se ha de dir los dits Forments haver complit lo que eren tenguts, e los dits argenters no tenir dret ni justicia alguna en lo que demanen.

Ver encara en gran consideració aquells ponderar e considerar, que si la largaria e amplaria del dit retaule se hagués de entendre e mesurar en la manera que dihen los dits argenters, videlicet que les dites obres no fossen compreses en la dita amplaria e largaria, es cert que la dita amplaria ab la dita largaria prenent.ho en la manera que dihen los dits argenters et e [8 letras] no staria per proporcionada, per hon necessariament se ha de dir e tenir per cert que la amplaria e la largaria del dit retaule seria desproporcionat, segons la mostra que havien dada deboxada los dits argenters, en tal manera que en la dita amplaria e largaria serien axi com se han de compendre les dites mostres, com sia tal lo stil e pratiqua dels mestres de retaules.

E axi, stant totes les dites coses axi en fet com en dret fundades, se ha e deu iujar e declarar la dessus dita requesta feta per part dels dessus dits argenters no procehir, ni haver loch de justicia, e aquells dits argenters esser tenguts e obligats a pagar als dits Forments los dits quinze ducats, propter quod orta est tempestas, car si los dits Forments no haguessen demanat los quinze ducats, los dits argenters no hagueren

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

mogut pleyt ni questió alguna, condempnant aquells en les despeses de la present causa, temere vexationis, com axi de justicia proceeix ex qua, e fer se deja compliment, de la qual ve aquells dits Forments o en Miquel Julia, Notari, procuredor de aquells demanen e requeren esser-los fet e administrat.

E posada la dita scriptura...

XIX

Escrito de conclusiones presentado por los plateros

Preterea vero die vicesima mensis octobris anno a Nativitati Domini Mº. Dº. XIº., davant lo dit Magnifich Relador comparech lo discret en Miquel de Aliaga, Notari, en lo dit nom de sindich de l'offici dels argenters, e absent la part altra posa la scriptura del tenor seguent:

Ihs. Jatsia per la tela e lectura del present procés, molt evidentment e certa, reste provada e fundada la part e intenció dels dits argenters, per hon empero, per una breu resolució del dit fet se deu presupossar e tenir per cert in facto et in jure, que volent fer lo dit ofici de argenters hun retaule en la dita Capella de Sent Aloy, eligiren e prengueren per mestres de aquell e per aquell fessen als dits Forments, e axi stant aplegats en la dita Capella miraren e determinaren que lo dit retaule havia de tenir vint e sis palms de altaria e setse de amplaria. E per quant lo volien fer a la romana donaren carrech deboxar aquell als Ferrandos pintors. E axi deboxat per aquells, ço es, de quina manera havia de esser fet, fonch liurat als dits Forments, e havent fet los dits Forments lo retaule, en la primera forma que fonch fet, a la vista [es] mostrava bax y stret e desproporcionat per a la dita Capella, e mostrant e significant los dits argenters descontentació de dit retaule, e demanant als dits Forments si tenia les mesures contractades, ço es XXVI palms de larch e XVI de ample, aquells dits Forments los respongueren e digueren que si, que certament tenia XXVI palms de alt e XVI de ample, e axi los dits argenters, crehent als dits Forments, los digueren que bax e stret paría segons la dita Capella, e que s.i sercas algun spedient ho adop, e axi convocant los dits Ferrandos, aquells dits Ferrandos los digueren que ab hun rebanch e certs afegiments se adobaria lo dit retaule. E axi los dits argenters, crehent lo que los dits Forments los havien dit, que lo dit retaule tenia XXVI palms e XVI, se concordaren ab los dits Forments del rebanch e afegiments, que apres son stats fets, per quinze ducats. Seguís que acabat e possat lo dit retaule, ultimament, mirant e regonexent aquell, e fent.lo mirar a persones expertes, los es stat dit e atrobat que lo dit retaule, la primera volta, sens lo rebanch e afegiments, que apres son fets no tenia XXVI palms de alt e XVI de ample. E per ço, essent stats enganats ut decet parlant en fer lo dit rebanch e afegiments e en lo dit retaule, segons la

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

primera factura de aquell, han possat e fet instar la present requesta, la qual sta ben provada, fundada e adverada, axi en fet com en doctrina.

Car ab molts testimonis sta provat, e ben provat, que ans que consertar que.s fessen lo dit rebanch e afegiments, los dits Forments digueren e donaren a entendre als dits argenters que lo dit retaule tenia XXVI palms de altaria e XVI de amplaria. E axi mateix, que lo dit retaule sens los dits rebanch e afegiments no tenia XXVI palms de altaria e setse de amplaria, e que les obres mortes o sobrepossades sobre lo dit retaule e als costats no.s comprenen la largaria e amplaria, e que simpliciter parlant de altaria e amplaria del dit retaule, les dites obres sobrepossades no fan largaria e amplaria, per hon la demanda o requesta dels dits argenters resta fundada e indubitada de justicia. Perço, com haven entre ells concertat que lo dit retaule, en la primera forma e factura de aquell, havia de tenir XXVI palms de altaria e XVI de largaria, e trovant.se no tenirlos, axi com se troba, es cert que los dits Forments son obligats a cobrar lo dit retaule e restituhir lo que per aquell han hagut.

No consta en res lo que.s diu e preten per los dits Forments, que in summa son tres cosses; la una, que molts testimonis per aquesta part produhits son argenters e que per ço no fan prova alguna. L'altra es en voler dir que ja los dits argenters e Forments se apartaren de la primera concordia e contracte, e novament son stats contents que lo dit retaule se fés axi com huy en dia sta. Tercio, que pretenen tenir testimonis que lo dit retaule en la primera factura que fonch fet tenia XXVI palms de alt e setse de ample; contant-hi les obres mortes e afegiments, e que per art de retaules los dits afegiments e obres se comprenen en la largaria e amplaria, les quals cosses no son de efecte algú, e mostra.s axi.

Car in jure es cert e indubitat que los argenters que han testificat fan plena prova, ex eo, que en la dita causa aquells no tenen ingrés algú en la dita causa particular, jatsia lo ofici de aquells, en quant ofici tinga plet, e puix lo preu o el dan particularment no s'esguarda als dits argenters, es cert que aquells han pogut testificar e han plena prova per jura vulgata.

La segona consideració menys obsta y de menys efectes, car per merits de procés no consta que sit di [4 letras] a primo contractu, ans lo contrari sta provat, e que afermant continuament que lo dit retaule en la primera forma tenia XXVI palms e setse, los dits Forments induhiren a creure axi als dits argenters, de forma que los dits argenters no apartant.se del primer contracte, ans crehent que lo dit retaule tenia XXVI palms e setse, subintraren a fer la concordia del rebanch e examplaments que apres son stats fets, e axi la part dels dits Forments en respostes e en scriptures ha dit e huy en dia diu, que lo dit retaule segons en la primera forma tenia XXVI palms e setse. E perçó la dita consideració resta de ningun efecte.

La tercera no te dupte algú, car per part dels dits argenters sta amplament provat que les dites obres sobrepossades y enbelliments no fan largaria ni amplaria, parlant simpliciter de amplaria e largaria de re-

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

taule. Los quals testimonis son persones abils e perites en la dita art de retaules, e per moltes rahons deuen esser presents, e.ls deu esser donada major fe que als testimonis produhits per los dits Forments sobre lo dit cap. Car los que aquesta part testifiquen més son en nombre; item, son persones perites, segons que per les actes es pot veure; item, asignen e donen rahons naturals del que testifiquen e dihen, segons a la letra e per les deposicions de aquell se pot veure, per hon han de esser preferits e mes creguts que no los dels dits Forments. E si bé e rectament es considerat, de necessitat se ha de creure als testimonis per aquesta part produhits, car stant lo dupte en una cosa axi com sta, que tenint entre les dites parts pacte que lo retaule havie de tenir XXVI palms de alt e XVI de ample, parlant simpliciter de altaria e amplaria, es cert que los dits embelliments e afegiments non comprehenduntur sub simplici verbo de amplaria e altaria, car prenent les dites paraules altaria e amplaria de retaule, si les volem considerar ab origine et antiquitate, dels retaules, no comprenen les dites obres y embelliments, com de pochençá u acostume[n], e les tals obres son tretes e fetes per gentils e infels, e de cosses de gentellitat e no trobades pera retaules, igitur... Item, si les volem considerar a causa et ab efectu, los retaules son trobats pera pintar e representar en aquells los Sants e coses divines, et tamen los dits embelliments no representen ni signifiquen coses de Sants,, ans representen coses antigues e de edificis de gentills, y en aquelles no.s poden pintar Sants, ne coses que representen los Sancts, ni nostra fé, e per ço, parlant simpliciter, de largaria e amplaria de retaule havem de entendre de aquelles coses que, parlant simpliciter de retaule, poden tenir efecte de retaule e de servir com a retaule, e representar los Sancts e nostra fé [8 letras]. Que no fonch dit expresse que los dits embellimnts fessen altaria al dit retaule, e axi, encara que fossen en concurrencia de proves, simpliciter, parlant de retaule, les dites obres sobreposades no fan largaria, per que los testimonis per los dits argenters produhits testifiquen, als quals se ha d'estar, quia per illis stant tot rationes naturales, per deposicions de justicia que volen que magis stetur testibus pro quibus stat aligua racio naturalis, sive pro quibus stant plures raciones. E axi, tenint tantes rahons naturals e evidents per los testimonis dels dits argenters, aquells deuen esser presents, e major fe los deu esser donada que als testimonis dels dits Forments.

Et eo maxime se deu star als testimonis per los dits argenters produhits, car mestre Munyoç, mestre de retaules, es stat produhit per part dels dits Forments e per part dels dits argenters, e aquell testifica que los dits embelliments sobreposats no fan largaria ni amplaria, per hon ab testimoni produhit per los dits Forments resta indubitat que les dites obres no fan largaria ni amplaria, e els testimonis per los dits argenters produhits se ha d'estar, per que dicta illorum aprobantur et fortificantur ab lo dit testimoni de la part contraria [8 letras]. Que lo dit testimoni fa una molt viva e natural rahó, ço es que en la largaria de un Sanct, o pintar o fer de bulto, si aquell ha de tenir certa largaria no si entre la diadema que.s costuma fer, per hon, per la dita similitut e rahó, se ha de

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

dar que les dites obres sobreposades son enbelliments e no largaria de retaule. E per ço parlant de largaria de retaule les dites obres no si comptaven, igitur, etc.

E axi mateix se pot fer consideració, que jatsie en les persones axi es consuetudine, com encara per necessitat, se porten tapins e barrets, per ço, simpliciter parlant de altaria de una persona, no s.i entendran los dits tapins ni barrets, sino tantum la largaria natural e que a natura habet, per hon se diu home. E axi, puix tenin ab origine prima, que lo retaule, ha de esser per pintar ymatges e per representar les coses de nostra fe, se ha de dir que simpliciter parlant de retaule, no s.i ha d'entendre sino lo que pot tenir efecte de retaule. E perço als testimonis de aquesta part se ha de donar major fe.

E axi, puix tot lo dupte stá si in simplia convencione de largaria dient que tinga XXVI palms e setse les obres sobreposades s.i han de compendre, o no es cert in iure que no s.i han de compendre, com per testimonis per aquesta part produhits, als quals se ha d'estar, s.i a posat que les dites obres no fan largaria ne amplaria.

E no obsta lo que.s diu que lo dit retaule en la primera forma respón part ab les dites obres sobreposades, ço es que vint e sis compassos corresponen a setse, contant.hi les dites obres sobreposssades, car a d'açó se satisfá que la dita mostra no fonch feta a compás, ne tal es prova, ne la dita mostra fonch donada pera que de aquella se prenguessen les largaries e amplaries, ans fonch donada tantsolament per a que lo dit retaule fos fet de aquella manera, e a la romana, en les mostres e aparençes, non tamen en les largaries e amplaries. E per çó la dita rahó no es de efecte algú ans resta [4 letras] que sub simplici convencione de largaria e amplaria, puix altre exterius no es expremit, les dites obres mortes e sobreposades non comprehenduntur, ne fan largaria ne amplaria. Igitur, etc.

No.s vol obmetre aquesta part que, ex aspectu et prospectiva, qualsevol persona recte jutgant conexera e stimara que, segons la granaria de la dita Capella, demanave simpliciter retaule de XXVI palms de altaria e setse de amplaria per a proporcionar aquell a la dita Capella, havent.ho imaginat e mesurat lo gran que volien del retaule entenien e volgueren entendre, axi los dits argenters com los dits Forments, que lo dit retaule sens les dites obres sobrepossades tingués XXVI palms e setse, altrament se trobará a veura molt desproporcionat, lo que no ha de treure que volguessen los dits argenters e que.n haguessen consellat los dits Forments. E per ço se ha de dir que les parts volgueren lo que era rahonable e de persones expertes, ço es que les dites obres no fessen largaria ni amplaria.

Per les quals coses resta molt indubitada la demanda a requesta dels dits argenters, e que segons lo que si per aquells deu esser pronunciat e declarat, requirunt ut suppra...

[Siguen determinación de plazos y citaciones].

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

XX

Recibo referente al proceso

Ha pagat Hieronym Gonçalbo, sindich e procurador del offici dels argenters d'esta Ciutat de e per los salaris pertanyents als Doctors del Real Consell e Audiencia e Scrivá de manament de huna declaració huy publicada en la dita Audiencia per lo molt spectable Loctinent general, e per lo molt Magnifich regent la Cancilleria, Micer Gallach (?) contra los germans Forments, sobre les portes e bastiments que han de fer de fusta en lo retaule dels dits argenters en Santa Katherina, Sglesia Parrochial de la dita Ciutat, setze sols, e hun diner, dich setze sols, e hun diner, de que fonch testimoni de veritat yo Johan Domingues, Scriua... manament... ab la... de propria mà scrita en Valencia a [XV]III de jener del any M. D. e setze.

FORMENT EN TARRAGONA

El sepulcro de los Cardona en la Catedral

Entre las Capillas de la Magdalena y de la Anunciata, que son las primeras de la nave del Evangelio de la Catedral de Tarragona, se abre un arco ojival sobriamente ornamentado, que cobija la urna que contiene los restos del Cardenal Jaime de Cardona y de doña Timbor de Cardona, allí reunidos por el amor de su sobrino.

Dos cartelas, una en cada cara de la urna, nos lo indican en latín, escrito en buenas letras capitales: IACOBO A CARDONA CARDINALI/ DIGNISSIMO PETRUS ARCHIEPISCOPUS/ TARACONENSIS REGNIQUE CANC / ELLARIUS NEPOS ET ALUMNUS/ STATUENDUM CURAVIT/.

De mármol el sepulcro y de sencilla traza, aunque delicadamente ornamentado, asiéntase en ambos lados sobre dos grifos con busto de mujer, que son, junto con las correspondientes cenefas y los frisos de clásica hechura y dos angelitos —dos genios que sostienen laureas y cartelas— su único adorno exento. Todo ello hállase situado en el interior del muro, a posta vaciado para dar lugar

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

a esa colocación. El arco que sostiene y enmarca es arco apuntado de sobria decoración, reducida a bordones y filetes que culminan en una floreada macolla. Lo original del conjunto estriba en haber sido vaciado totalmente el muro, bajo el arco, que enmarca y cobija el sepulcro.

La bibliografía referente a Tarragona o nada dice del sepulcro que es objeto de nuestra atención, o al describirlo desliza afirmaciones que consideramos inconsistentes y erróneas. Esto sucede desde las "Grandezas de Tarragona", de Pons de Ycart (42) hasta la importante monografía del P. Sancho Capdevila sobre los artistas que trabajaron en la Catedral. Ni en el viaje literario del P. Villanueva, ni en el tono correspondiente de la colección España (43), ni en las distintas publicaciones debidas a Hernández Sanahuja y Emilio Morera y Luis del Arco (44) encontramos datos que merezcan consignarse, sino es para refutarlos en breves palabras.

Piferrer y Pi y Margall, después de hablar con elogio de la capilla de los Cardona y del arco gótico que cobija el sepulcro, comentan, "*pero la urna es moderna*", queriendo, quizás, indicar que no era obra medieval. Más explícito es Morera, quien en su "Tarragona antigua y moderna" (45) escribió: "*Su arquitectura pertenece al género llamado florido del último período, y lo es también el arco abierto entre las dos capillas para el panteón que mandó construir en Roma, destinado a su tío el Cardenal D. Jaime de Cardona y a su tía monja D. Timbor, todo de mármol de Carrara; como del mismo gusto artístico y material eran los dos retablos destruídos por los franceses en* 1811", en donde nos da a conocer, tomándolo de no sé que fuentes, que hubo retablos del mismo estilo destruídos por los franceses. A vueltas con esto, que es posiblemente cierto, la afirmación nada nueva en nuestra bibliografía an-

(42) Lérida, 1572; hay reedición en 1883. que fué la que manejamos.

(43) Cuidaron de él Pablo Piferrer y Francisco Pi y Margall; vimos la reedición aumentada de A. Aulestia. Barcelona, 1884.

(44) Hernández Sanahuja y Emilio Morera. "Historia de Tarragona". Tarragona, 1892; Emilio Morera, "Tarragona antigua y moderna". Descripción histórico arqueológica... Tarragona, 1894. Id., íd., "Tarragona cristiana". Tarragona, 1897. Id., íd., "Memoria o descripción histórico artística de la Santa Iglesia Catedral de Tarragona..." Tarragona, 1904; Luis del Arco, "Guía artística y monumental de Tarragona y su provincia", Tarragona, 1906. Id., íd., "Nueva guía artística y monumental de Tarragona y su provincia", s. l. s. a.

(45) Pág. 86.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

tística, de considerar italiana una obra renaciente. Y esta afirmación pasa, con variantes en la literatura que la adorna, a sus restantes obras (46) y a las de Luis del Arco, que le siguió en este como en otros muchísimos pasajes (47).

Mossén Capdevila, que tanto trabajó en el esclarecimiento de la historia de la Catedral tarraconense, y cuya monografía es fuente inescusable para todo estudio que se quiera intentar sobre ella, nada recogió acerca de ese sepulcro, aunque mucho y de interés acerca de la capilla (48), mientras que Gómez Moreno, con su habitual agudeza, lo emparentó con las obras de Forment, buscando semejanzas en el retablo de Poblet (49).

Para quien conozca la obra de Forment y compare esta urna que estudiamos con la que cobijó las cenizas del Comendador Lanuza en la capilla del castillo de Alcañiz, no puede haber duda. Igual disposición, iguales angelillos e iguales grifos, igual diseño, en una palabra: todo ello siguiendo inspiración y modelos que vinieron de Italia.

Si el conjunto de Alcañiz fué más ostentoso, en éste, obligado Forment por las circunstancias de su colocación bajo el arco que comunica ambas capillas, le trazó con iguales líneas, pero no complicó el conjunto con múltiples elementos decorativos; no realizó más que los estrictamente indispensables, reservando la fecundidad de su inventiva para otra ocasión. Posiblemente la tuvo cerca, de ser verdad lo que Morera recogió sobre el desaparecido retablo.

Es esta, en todo caso, una de las obras de Forment más logradas, gracias a la sobriedad con que fué resuelta. Como no conocemos acerca de esta obra documentación de ningún género, no podemos fecharla con más rigor del que consienten su manera dentro de los cambios que se dan en la obra del maestro. Estos nos dicen que debió ser obra de madurez, realizada durante el que pudiéra-

(46) En su "Memoria o descripción", pág. 65: "Mando consctruir las citadas capillas (de la Anunciación y Santo Tomás) Don Pedro de Cardona, Virrey de Cataluña (1515-30) ...ordenó el prelado que artistas de Roma trabajasen el lujoso panteón en mármol de Carrara, erigido en el arco abierto... campean los primeros destellos del Renacimiento, adoptados del nuevo estilo que comenzaba a desarrollarse en Italia..."

(47) En la "Guía', pág. 102; en la "Nueva Guía", pág. 78.

(48) Mn. Sanç Capdevila. "La Seu de Tarragona", 1935; "Analecta Sacra Tarraconensia", Vol. X. 1934, anejo, pág. 51 y sigs.

(49) M. Gómez Moreno: La Escultura del Renacimiento en España. Barcelona, 1931, pág. 30.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

mos llamar período tercero en su vida. El que comprende las obras de Poblet (1527) y Alcañiz (1537).

La cercanía del monasterio de Poblet con Tarragona nos confirma en esta idea y nos hace creer que fué obrada por los mismos años en que Forment comenzó el bello y conocido retablo del Monasterio cisterciense, con el que también tiene semejanzas estilísticas.

Resulta que en el Archiepiscopologio de Blanch (1672), manuscrito que conserva el Archivo Archiepiscopal de Tarragona, en el capítulo 40, que comprende la prelatura de Don Pedro de Cardona (1515-30) se señalan diversos actos que hacen relación con la erección de la Capilla. Los documentos del archivo Catedral confirman las fechas y detallan, proporcionando los nombres de alguno de los artistas que intervinieron en la obra. En 1520 comiénzanse a edificar las capillas, y en diciembre de 1530 las actas capitulares mencionan a "magistro Auriguo de Burgonya", que trabajaba en ese arco que separa las dos capillas.

En otra historia manuscrita, en la de Carlos González de Posada; "*Noticia histórica de la Santa Iglesia de Tarragona*" se mencionan como artistas en dichas capillas a Juan y Martín Miró. Capdevila sospecha haya error en ello por cuanto él encontró una apoca firmada por Mestre Antón Bell-lloc (1524) como "*Magister illarum capellarum quas uos Ilums. Dnus. Petrus de Cardona... nunc construi facitis.*" Por todo se desprende que en esta, como en la mayoría de las obras, fueron varios los que intervinieron en su hechura. Y, de otra parte, se desprende también, que los documentos catedralicios son mudos respecto al autor de la sepultura, principal ornato de las capillas.

Nada, pues, se opone documentalmente a nuestra suposición, a la que abandonan las razones estilísticas apuntadas.

X. DE SALAS

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Loza dorada y alfarería barcelonesa. Siglos XV-XVI

El artículo de D. F. de P. Bofill, aparecido en el número anterior de esta misma publicación (1), plantea, concretándolos a Barcelona, varios problemas relacionados con la producción de cerámica de reflejo dorado. Aun cuando el estudio va destinado en particular a dar a conocer un tipo de manufactura que alcanzó su apogeo seguramente en el siglo XVII, producción industrializada que utiliza como instrumento y determinante de la decoración un pincel de trazo triple, se hace además en él mención de la producción barcelonesa anterior, en la que, según palabras del mencionado autor, "se copia o imita lo valenciano, evolucionando después hacia la simplificación". Si bien es cierto que esta primera cerámica de imitación no es específicamente barcelonesa por sus tipos, creo su estudio digno de interés debido a que produjo ejemplares de alta calidad y valor artístico dentro la producción general de la cerámica de reflejo, precisamente en una época de apogeo de ésta en Valencia y sus alrededores, siendo muy posible que cuando se haga una revisión a fondo de la clasificación actual de los ejemplares dorados del último período de las buenas manufacturas consideradas como valencianas, algunos de ellos deban atribuirse no al Reino vecino sino a nuestra ciudad.

Mi aportación consiste, por el momento, en una serie de datos documentales sobre la fabricación y comercio de loza dorada en Barcelona, entre los años 1514 y 1519, saliéndome solamente de este período para allegar algunos antecedentes y noticias complementarias y aclaratorias.

(1) Cerámica barcelonesa de reflejo metálico (en) "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Arte antiguo. Vol. I-1 (1941), págs. 53-78.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

La fuente principal, en buena parte condicionadora, es un manuscrito conservado en el Archivo de la Catedral de Barcelona. Su título es "Llibre de les fornades" (2), y en sus 92 folios están anotados minuciosamente, y en general, por el propio interesado, un sinnúmero de datos referentes a las actividades de artesano y comerciante del maestro alfarero barcelonés Nicolau Reyner, desde 1514 (aunque consta ya como activo en 1507) hasta su muerte, acaecida entre los meses de mayo y junio de 1519. Reyner, hombre poco letrado, usa una caligrafía y unas formas gráficas de irregularidad detestable, pero su léxico catalán, repleto de tecnicismos de la jerga de los alfareros de su época, es de un interés muy considerable (3).

A diferencia de los centros productores valencianos, en Barcelona los artesanos de la industria cerámica estaban bastante especializados.

A principios del siglo XVI se dividían en *gerrers*, *ollers*, *escudellers* y *rajolers*, agrupados en una sola cofradía, bajo la invocación de San Hipólito, sita en la iglesia de Natzaret (luego de Valldonzella); la organización general de la cofradía y de las categorías profesionales (maestros, oficiales o *joves obrers* y aprendices), así como sus relaciones con comanditarios y revendedores, venían reglamentadas por las ordenanzas últimamente dictadas, las de 1459, repetidas con ampliaciones en algunos puntos a 31 de mayo de 1502 (4). Como en los demás oficios, sólo podían tener *obrador* o taller los maestros, previo examen y pago de la necesaria licencia para ejercer, pero existían además otras personas interesadas en el oficio, y, por otra parte, no siempre se cocían las piezas en horno propio, como es de ver en un párrafo que alude a

(2) ACB, serie *Extravagantium* (signatura provisional: B-134). Ms. en papel, sin encuadernar. 92 folios de 16 x 22 cm. Los dos primeros folios sin numerar; los restantes con foliación antigua que por error en los tres últimos es 89-91 en vez de 88-90. De su contexto se deduce que Reyner, además de éste, poseía un "Llibre de les fornades" anterior, con tapas de pergamino.

(3) Como en todas las jergas, existe en el lenguaje de Reyner una tendencia a hacer intransitivos los verbos transitivos (p. e., *pintar* o *buidar*, sin los complementos respectivos *peces* y *el forn*) y a escribir los complementos sin sujeto, lo que a veces dificulta la comprensión (*pagès* y *orelles*, en vez de *escudelles de pagès* y *e. d'orelles*). Las formas gráficas, muy vacilantes, siguen la fonética barcelonesa, con vulgarismos tales como, *fenyna* por *feyna*.

(4) AHM, B. "Ordinacions i Bans, 1456-1462", fol. 97 y sig. (31 de mayo, 1459) y "Ordinacions i Bans, 1499-1510", fol. 87 y sig. (31 de mayo, 1502), Ordenanzas estas últimas promulgadas siendo prohombres del Gremio Damià Vilaseca, Pere Geronella, Pere Gomis y Joan Trullàs.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

"qualsevol persona que tinga obrador o forns alguns del dits officis e faça o faça fer fornades de aquell o aquells dins la dita Ciutat o suburbis de aquella lo qual no sia confrare".

Los talleres y hornos de los alfareros estaban reunidos principalmente en dos grandes núcleos; uno de ellos en el Arrabal, en los alrededores de la calle de Tallers, donde hubo la casa gremial, cerca pues del monasterio de Natzaret, sede de la cofrad|a, lugares poco urbanizados y propios particularmente para las tejerías y hornos de ladrilleros. Sin embargo, los dedicados a producciones de mayor calidad residían en un barrio más céntrico, entre la Rambla y las calles Ancha, Avinyó y Boquería, en particular en las calles de Ollers (desde el s. XVII de Escudellers), Ollers Blancs (luego Escudellers Blancs), de Obradors y del Vidre. El *obrador* de Reyner estaba en la manzana comprendida entre las calles de Escudellers, Escudellers Blancs y Vidre, junto con los talleres de Joan Trullàs y Gaspar Moner, *escudellers;* Pere Arnau y Pere Ferran, *gerrers,* y Pere Dalmau, *oller* (5).

Aun cuando los artesanos estaban en relación mutua constante (exceptuando los *rajolers* o ladrilleros), puesto que cocían las piezas unos en hornos de otros y efectuaban entre ellos operaciones de cambio y compensación en especies, los únicos productores probados de loza dorada eran los *escudellers* o artesanos de *obra de terra blanca o pintada* (6). El nombre de *escudeller* como denomi-

(5) AHM, B. "Fogatges". La base fundamental es el detallado *fogatge* de 1516, según el cual existían en Barcelona los siguientes maestros: En el Arrabal, al Oeste de la Rambla, entre las calles del Carmen y Tallers, Pau Gervasi, Gabriel Sotalell, Benet Prats, Pere Paner, Climent Cili, *Joan Flamini, Agustí Puig,* Pau Llagostera, *Miquel Puig, Mateu Elies* (Alies, Olies), Pere Geronella y *Bernat Uguet,* "ollers", y, además, 11 "rajolers". En el barrio centrado por la calle de Escudellers, Jaume Mercer, Pere Damià, Damià Vilaseca, Francesc Soler, Jaume Ferran, Pere Mates, Joan Robert, Gabriel Sabater, Pere Arnau y Pere Ferran, "gerrers", y Joan Codina, Gabriel Serra, Carles Oliver, Onofre Segarra, Simó Sayol, Antoni Rovell, Joan Trullàs, Gaspar Moner y Nicolau Reyner, "escudellers". La distribución topográfica no puede ser más fija; sólo constituían excepción los "ollers" Pere Poch, establecido cerca de la puerta de Jonqueres, y Pere Dalmau, que residía entre los "escudellers", al igual que un "rajoler", mientras otro de éstos estaba cerca de la puerta de la Boquería. Unos datos fragmentarios de 1496, que comprenden sólo el Arrabal, indican como maestros ya entonces existentes a aquéllos cuyo nombre ha sido antes subrayado, y, además, a los "ollers" En Vigatà, Bernat Ciri, Joan Ciri, Bernat Mas y Nicolau Llagostera; figura también un Gabriel Sotalell, pero es tejedor, y, como excepción, un "gerrer" residente en el Arrabal: Joan Ramon.

(6) Según sus notas, consta que Reyner estuvo en relaciones comerciales e industriales con varios de los "escudellers" citados en 1516: Codina, Segarra, Trullàs, además de Na Monera, quizá viuda de Gaspar Moner, y de Joan Guimerà Montoliu, Onofre Espelta, Jaume Albó, Pere Roig, Joan Parmer (?), Joan Pahull y Gaspar

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

nación de oficio es algo tardío: en las Ordenanzas de 1459 se les llama *blanquers de obra de terra*, y, más adelante, *ollers blancs*, nombre que perduró hasta el s. XVII para la calle en que habitaba la mayoría de ellos, aunque las Ordenanzas de 1502 ya les llaman *escudellers*. Da idea del rápido crecimiento del oficio el hecho de que en 1531 obtuvieran privilegio de Carlos V para erigirse en Cofradía aparte, con residencia en el Convento de Franciscanos, más próximo a sus talleres que el de Natzaret, y que en 1532 la Ciudad confirmara su segregación dándoles Ordenanzas particulares, que reproducen los párrafos esenciales de las generales de los alfareros (7). A los ojos de los contemporáneos, el distintivo especial de los *escudellers* debió ser el que dieran a sus piezas un engobe blanco, que luego (excepto en la loza más humilde, enteramente blanca y lisa) recibía decoración pintada en azul o dorado.

El primer documento explícito sobre la elaboración de loza dorada en Barcelona es el conocido contrato que en 1461 el maestro P. Eximeno, de Mislata, firmó con un alfarero barcelonés del mismo nombre, para establecer compañía y fabricar en nuestra ciudad los tipos y calidades conocidos con los nombres de *scudelles de miga partera, plats, pagès, scudelles de partera, scudellons, ensiameres* (*grans* y *chiques*) *figurat* y *contrafet* (8).

La manufactura debía gozar de cierto prestigio, puesto que era objeto de exportación, en prueba de lo cual en 1497 se citan en el inventario del legista Galceran Ferrer, en Zaragoza, cuatro piezas de *terra de Barcelona* (9).

Vidal, todos del mismo oficio y con los "gerrers" Jaume Mercer, Pere Arnau, Joan Moret, Ferran (J. o P.), Pere Mates, y los "ollers" Climent Sili, Mateu Elies, Toni Cabs, Pere Dalmau, Pau Llagostera, Gabriel Sotalell y Benet Prats. Mencionan como característica de los "escudellers" en nuestra ciudad la "obra de terra blanca" y la "pintada" las Ordenanzas específicas de ellos, en 1532 (7), al tratar de "qualsevol persona o persones que tinga obrador o forns alguns del dit offici e fassa o fassa fer fornades o que revenga per altre qualsevol ley o natura de obra de terra blanca o pintada dins la dita Ciutat o suburbis de aquella...", sin embargo, la denominación era ya muy antigua, como denotan dos documentos del año 1325, de Manises (Osma, Adiciones..., 1911, págs. 31-32), referentes a "magistri operis terre albe" y a "opus terre albe et picte".

(7) AHM, B. "Ordinacions i Bans, 1530-1538", fol. 67 y sigs. (4 de abril, 1532); el privilegio imperial fué concedido por el Lugarteniente Don Fadrique de Portugal, a 9 de agosto de 1531.

(8) Alice Wilson Frothingham. Catalogue of Hispano-Moresque Pottery in the collection of the Hispanic Society of America. New-York, 1936, pág. XXX (para mayor simplicidad me limitaré en lo posible a referirme a este libro, que resume la mayor parte de la bibliografía útil precedente, excepto en cuanto a vocabulario).

(9) Frothingham, pág. XXXI.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Para el caso concreto de Nicolau Reyner, se deduce que en el taller, además del maestro, intervenían principalmente tres auxiliares: Joan Pahull, Onofre Espelta, y Joan Guimerà Montoliu; los tres pintaban las piezas y trabajaban a destajo, pagándoseles según lo pintado y por su colaboración en las operaciones de cochura, etc.; también trabajaban para Reyner peones encargados de desmenuzar y amasar la arcilla (*picar i pastar*), llamados *picadors*, que cobraban un jornal de 3 sous; se citan Jaume y Miquel (10). Otra operación relacionada con la arcilla o *terra* era la llamada *terra tira* o *tirar terra*, de la que los obreros recibían el nombre de *tiraterra*, y su jornal era de 4 *sous* (11), sin que se aclare en qué consistía el trabajo. Se cita también un *mosso* (mozo), que ayudaba en el horno.

Los materiales usados eran, en primer lugar, la arcilla (*terra*), de la que existían varias calidades; se medía en *quartans* (5'793 litros; al precio de 6 dineros) y antes de usarla se sometía a las mencionadas operaciones de *picar*, *pastar* y, probablemente (?), de *tirar terra*.

(10) Para el vocabulario de la cerámica entre nosotros no hay un estudio de conjunto. Resulta útil la consulta de algunos Diccionarios generales, singularmente el Aguiló, para el catalán antiguo, y los estudios parciales siguientes: F. Almela y Vives: Vocabulario de la Cerámica de Manises (en) "Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura", tomo XIV (1933), págs. 371-384 y 397-425 (existe también en edición aparte), trabajo algo defectuoso, pero que resume el vocabulario de Valencia, tanto el actual como el de los documentos publicados; J. M. Casas: Assaig de vocabulari de la indústria terrissera de la Selva del Camp i Breda (en) "Butlletí de Dialectologia Catalana, IX, Barcelona (1921), págs. 73-82; E. Roig: Col·lecció de termes recollits en una terrisseria de Blanes (en) "Butlletí de Dialectologia Catalana", XIII, Barcelona (1925), págs. 47-63; A. Griera: La Casa (en) "Butlletí de Dialectologia Catalana", XX Barcelona (1932). Los dos *picadors* que intervenían en casa de Reyner, Jaume y Miquel, debían ser los *picadors de terra* Jaume Pera y Miquel Poncela, los dos únicos dedicados a tal profesión que vivían en Barcelona, según se desprende del *fogatge* de 1516. Parece ser que no siempre *picar* quería decir desmenuzar la tierra, puesto que al lado de numerosas partidas de 3 *sous* "per picar e pastar" aparecen otras de 1 *sou* "per picar 22 oles" (ollas) y "per picar les oles"; sin embargo, los pagos se hacían siempre a los mismos obreros, que el mencionado *fogatge* especifica que residían en el barrio de los *escudellers*.

(11) El *fogatge* de 1516 menciona a 6 *tiraterres* profesionales, 4 en el Arrabal, uno entre los *escudellers* y otro cerca del *oller* Poch, en Jonqueres. Las notas de Reyner dan poca luz en este caso: "Item, per hun homa per *tera tira*, III sous... Item, doní a.n aquell qui *tirà tera* ab En Gaume, li e dat 4 sous 6". Mi buen amigo y compañero de tareas, D. M. Xirgu —a quien debo agradecer, además, numerosos datos sobre la manufactura cerámica en Breda, útil elemento de comparación para la barcelonesa popular— me indica que quizá *tirar* y *pastar* designaban las dos operaciones distintas que siguen al desmenuzamiento de la arcilla: el amasado con los pies, en el suelo, de una gran cantidad, y el amasado con las manos (lo que llamamos también *maurar*), a veces sobre un banco, que va destinado principalmente a eliminar las piedrecillas y demás impurezas antes de poner la arcilla en el torno.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

El esmalte blanco (*vernís*) usado por los *escudellers* era a base de plomo (*plom*) y estaño (*estany*); este último metal era clasificado en *nou*, o de obtención reciente, y *vell*, generalmente platos u otros enseres de estaño fuera de uso. Los precios eran de 2 *lliures* (40 *sous*) el quintal para el plomo y de 3 *sous* a 2 *sous* 6 dineros para la libra de *estany nou*, y 2 *sous* 6 dineros a 2 *sous* 2 dineros para la de *estany vell* (12).

Aunque no se conoce exactamente la proporción del plomo y estaño empleados, puede deducirse con cierta aproximación de las partidas de adquisición conjunta, que dan de 13 a 14 partes de plomo por 1 de estaño. Como se hace aún en algunos países, los mismos alfareros preparaban los óxidos de estos metales en un pequeño horno apto para la calcinación, llamado *forn de cremar*, anotando Reyner: "*He tret del forn de cremar 7 roves* (arrobas) *7 lliures arselcoll* (en Valencia *acercó*, óxido de plomo, plomo calcinado) *per fer vernís*". Los terrones de barniz se llevaban al molino público (probablemente un solo molino público, no localizado, servía para todos los alfareros barceloneses) y luego el barniz ya molido se echaba en una balsa, hoyo o *clot*, trasladándose en pequeñas cantidades al taller cuando era necesario (13). En alguna ocasión se indica que el barniz elaborado era *bo e mòlt e pastat e sech* (bueno, molido, amasado y seco). El uso de la sal como fundente de las impurezas era conocido, pero no consta la proporción en que se mezclaban al barniz.

Todo esto en cuanto al esmalte blanco o engobe; por lo que se refiere a la decoración dorada que se le superponía en una segunda cocción reductora, se conserva felizmente la fórmula empleada en ella; dos anotaciones de Nicolau Reyner precisan: *Lo que a master en lo daurat*, o sea *per a fer les colo*[*r*]*s del daurat*. Son 3 onzas de cinabrio (*vermelló*), 3 onzas de sulfato de cobre (*ferret*), una libra (12 onzas) de óxido de hierro (*aumangra* o *al-*

(12) Ejemplos: "per 7 lliures estany vell"... "per una escudeleta d'estany"... "2 lliures estany nou"... "per 5 R° plom"... "per 10 lliures 5 oz. e miga estany a raó de 2 sous 11 lliures, I lliure XI sous II"... "per plom e estany"... "1 quintar 1 R° X lliures plom, a raó de II lliures quintar, val 2 lliures 14 sous 4. Item, per X lliures 6 oz. estany, a raó de 2 sous 6 lliures, val 1 lliura 9 sous 9".

(13) Ejemplos: "per a sal per lo varnís"... "per molra lo varnís e aportar al clot e del clot a casa"... "per a portar lo varnís del clot 12 sous 9, e li donà ma muler al traginer per a portar lo varnís 1 sou 8"... "per a portar lo varnís del molí e molra dit varnís, per tot XII sous". El barniz bueno, seco, molido y amasado, se metía en ollas, fuentes y *berengueres* para guardarlo.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

magre), 4 *canons de sofra* (barras de azufre preparado comercialmente) y dos *reials* o *croats* barceloneses, moneda de plata de peso de unos 3'5 gramos. Se indica, además, que estas cantidades son suficientes para pintar *una fornada* de loza con reflejo metálico (14); las mismas cuentas de Reyner permiten formarse idea del número de piezas que acostumbraban a llenar un horno por cada *fornada* o cochura (15). En ninguna parte consta la adquisición de arena ni vinagre, mencionados en Valencia como ingredientes en 1785, y antes en Muel (16), pero es difícil que aquí dejaran de emplearse.

Creo innecesario insistir en el interés que tiene la fórmula anterior, por su antigüedad, precisión y evidente solvencia de Reyner, que la escribió únicamente para uso particular.

La cerámica (*blanca* o *envernissada*) destinada al dorado era luego pintada con la mencionada preparación, distinguiéndose en esta tarea decorativa (como aún sucede en Valencia) dos operaciones, *pintar* y *perfilar*, ambas a cargo de hombres, remunerándose su labor a razón de 1 *sou* 6 dineros a 2 *sous* o 1 *sou* 8 dineros por gruesa (12 docenas) de piezas corrientes.

El colorante azul, llamado *zafre*, debió ser también empleado por los alfareros barceloneses, según parece desprenderse de dos partidas, de 4 *sous* cada una, que constan destinadas por Reyner a la adquisición de *safra* (no es de creer se tratara de *safrà*, azafrán); otras partidas más numerosas, empleadas en la compra de

(14) "Recort sia a mi Nicolau Reyner: per a fer les colós del daurat hi ha mester per una fornada 2 rayalls, e 3 oz. varmaló, 3 oz. faret, 1 lliura aumangara, 4 canons de ssofra". "Lo que a master en lo daurat: primo, 3 oz. de varmaló, més 3 oz. de faret, més una liura aumagara, més 4 canons de sofra, més 2 rayalls, per una fornada".

(15) Como tipo de *fornada* de *escudeller* puede ponerse el siguiente: "Rebí de dit Johan Pahull, a 21 de octubre 1514: 12 g. 4 ds. pagès de 6 sous g. (III lliures XIIII sous), 4 g. pagès, a raó de 5 sous g. (I lliura), 9 g. orelles, a raó de 6 lliures g g. (III lliures VIIII [diners]), 3 g. letrats a raó de 13 sous g. (I lliura XVIIII sous), 5 g. comta a raó de 11 sous g. (IIII lliures VIII sous), 2 g. canylles (?) a raó de 1 sou 2 (II sous IV), 2 ds. 9 ladrioles, a raó de orela (I sou VI), 1 ds. 4 capalanats 2 sous 6 (III sous IIII)", (g. = gruesa, ds. = docena; "a raó de orela", quiere decir que se cuentan al mismo precio que las *escudelles d'orelles*). Hay también datos sobre *fornades* de *gerrer*, p. e.: "Rebí una fornada de garer de mon compara En Moret a 13 de fabrer 1515: 8 ds. 6 hobra de 3 sous (XVIIII sous X), 2 g. 6 ds. 6 hobra de 2 sous (II lliures VIII [diners]), 7 ds. setres verdes grans (XIIII sous), 3 ds. setres patites (III sous IV), 6 còvens a raó de X sous (III lliures) [totall], 6 lliures 17 sous 10". Las demás se elevan también a un coste medio de 6 lliures 6 sous a 7 lliures, mientras que las de *escudeller* valían más del triple, por lo menos.

16 Frothingham, págs. XXXVI-XXXIX.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

tinta (a un precio medio de 1 *sou* la libra) pueden referirse asimismo a colorante azul.

La cocción tenía lugar en horno propio, pero algunas veces en horno ajeno, y así vemos que Reyner en 1514, coció una vez "a casa En Voschà", y cinco años más tarde "al forn de Na Monera".

El combustible habitual eran *garbons* (haces, que dan mucha llama y calor), pero también se empleaba leña, carbón (poco, quizó sólo en el *forn de cremar*), brezo (*bruc*), sarmientos y romero (*romaní*), este último aún muy apreciado en Valencia por atribuírsele cualidades especiales en la cocción de la loza dorada. Los *garbons* se contaban por unidades (de 38 a 40 *sous* el millar) y el romero por *costal* o grandes haces (17) (a 3 dineros el *costal*). Las operaciones de *enfornar* (meter las piezas de *obra crua envernissada* en el horno), *tancar* (cerrarlo), *dar foc* (prender fuego) y *coure* (cocer) debían durar, para la primera cochura del engobe blanco, una semana; consta por lo menos que para la cerámica pintada de azul se empleaban en ello seis días; la última operación era, naturalmente, la de sacar las piezas del horno, o *buidar* (18).

En cuanto a las formas, tipos y calidades, la producción de los alfareros barceloneses, conocida como en Valencia con el nombre genérico de *obra de terra,* se clasificaba en las categorías siguientes, de menor a mayor calidad: *obra comuna, obra ollera, obra gerrera,* y piezas exclusivas de los *escudellers* (las *obres de terra* ya citadas como específicas; la *blanca* y la *pintada*). En dos ocasiones se cita, además, la *obra negra,* pero no se trataba aquí de cerámica negra propiamente dicha, como la que aún hoy se produce en otras localidades, por ejemplo, en Quart (Gerona), cerámica elaborada con margas grisáceas y arena, a cuyo color negro

(17) La común acepción catalana de *costal,* es la de un gran haz que ocupa la mitad de la carga de un animal, aunque a veces designe también un saco, como sucede en castellano.

(18) Ejemplos: "Primo, li tenia a dar del daurat, de pintar e coura 22 g. 6 ds., e parfilar, per tot 2 lliures 7 sous"... "per anfornar e coura"... "doní al mosso com volien dar foch"... "és degut comprès lo forn y pintar lo deurat, y lo coure, per tot XVII lliures VII sous VI"... "tots comtes fets comtant la fornada e lo pintar, ha muntat 19 lliures 12 sous 9"... "lo digmenga aprés que vuydà, doní al mosso XII sous"... "li doní yo com cogé lo fon del daurat"... "lo dia que tanquà"... "lo dia que buydàrem"... "lo dia que cohia", "per anfornar e coura, que són 6 dies, X sous"... "Item, com buydà"... "com enfornava lo fon del daurat".

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

contribuye no solamente la calidad de la tierra, sino el carbón que impregna sus poros si se cuece en hornos cerrados, cerámica que fué muy empleada en Barcelona —ollas, cántaros, recipientes varios—, aún cuando procedía de alfares situados en lugares algo distantes de ella. La *obra negra*, citada incidentalmente, no podía ser otra cosa que la así llamada hoy en Breda: son las piezas corrientes barnizadas que se hallaban durante la cocción en lugares por donde pasaba el humo; éste, al impregnar sus poros, da un color negruzco a las piezas, aún cuando sean de barro rojo, y ello, unido al tinte verdoso que toma el barniz, da accidentalmente una calidad poco apreciada en Cataluña, pero que, sin embargo, halla buena aceptación en el Norte de España.

Los nombres y clases de la cerámica de los *escudellers* eran por lo común como en Valencia (19):

Escudelles (escudillas): había las siguientes, con varios calificativos que precisan el tamaño o la especie: *grans, xiques, comunes, blanques, dobleres, gresalenques;* las de *pagès* (conocidas también como *pagès* a secas), corrientes y de las variedades *blau* y *morisc;* las de *partera*, blancas o doradas, y, finalmente, los tazones con cogedores o asas, llamados *orelles* o *escudelles d'orelles* (20); de cada tipo había varios tamaños.

Plats (platos): *comuns*, de *servir*, y *comuns de Valencia.*

Platerets (pequeños platos, por lo general dorados).

Servidores y *ensiameres* (*grans, fines,* etc.), (fuentes para servir).

(19) Sería quizá interesante ver la parte que tienen en el vocabulario de nuestros ceramistas las palabras de origen arábigo; sin embargo, no pueden sacarse consecuencias muy rigurosas con elementos de juicio de esta índole, por lo menos mientras no haya una seguridad en cuanto a las etimologías. Por otra parte, la identificación de las formas y calidades citadas en los documentos con las conservadas, no es siempre fácil, aunque sea viva aún la palabra, porque debe tenerse en cuenta las diferencias de significado que puedan resultar de épocas distintas o lugares distintos, y el cambio de significado que puede tener una palabra mal interpretada al pasar de un lugar a otro; el poco reparo en estas dificultades y la falta de elementos de comparación es uno de los graves inconvenientes del vocabulario de Almela, que de otro modo hubiera resultado utilísimo. Con la presente lista no he intentado un vocabulario, sino solamente un inventario de materiales léxicos.

(20) Las *escudelles d'orelles* son, junto con los grandes platos, los ejemplares más corrientes y conocidos de los coleccionistas. Tenemos un precioso documento gráfico del tipo de tazón dorado barcelonés de la época, en la tabla de la Natividad de San Eloy, actualmente en el Museo de Arte de Cataluña (Sala XXIX, número 17, inv. 24254), pintura del año 1524; gracias a ella, D. F. de P. Bofill, ha podido identificar algunos de la manufactura entre los existentes en los depósitos de la Junta de Museos de Barcelona.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Tayfores, lletrats, capalanats (?), *fondos* (piezas todas ellas doradas.

Lladrioles (*guardioles* o alcancías).

Además, las clases conocidas con los nombres genéricos de *comte, pinzell* (*envernissat, foradat*), *primpoc* (*comú* o dorado y *blanc*), *menut, talla d'argent* (simple y *fina*), y *girapeix* (21), clases que por lo común eran doradas, incluso el *girapeix*, que por nada puede relacionarse con la actual *giradora*, nombre que se aplica a las grandes tapaderas de forma cónica, enteramente barnizadas, aptas para las cazuelas y sartenes.

En la primera mitad del siglo XVI también corría a cargo de los *escudellers* y *gerrers* barceloneses la producción de azulejos (los *rajolers* sólo fabricaban ladrillos y tejas para construcción, sin pintar ni esmaltar); son ya conocidos los encargos que los Diputados y los Consellers hicieron de ellos en 1526 y 1559 a Pere Mata y Onofre Espelta, respectivamente; los que se conservan pertenecientes a estos encargos son únicamente pintados de azul sobre esmalte blanco (22).

Quizá los *ollers* y *gerrers* fabricaran también algunas piezas doradas de las llamadas *de forma*, o sea recipientes con cuello más o menos acusado y estrecho, pero no existen pruebas suficientes de ello (23).

(21) Ya que no es posible incluir ejemplos de todos estos nombres, he aquí algunos: "Ha pintat En Nofra: 3 g. 11 ds. pagès, 2 g. 11 ds. orella; 2 g. 6 ds. letrats"... "Deu En Johan Montoliu per 6 escudelles pagès blau e 6 de pagès morisc"... "Item més, li doní XII sous de més per lo pintar lo daurat; diu que.m pintarà 6 g. escudeles comunes"... "He vanuda hobra crua envarnissada al senyer En Toni Rovell, escudeller. Envarnissat: 9 ds. escudeles pagès (IIII sous VI) 6 ds. primpoch [e] comta (III sous) 8 ds. latrats e tayfores (V sous VI), 7 ds. tala d'ergent (II sous)"... "ha feta la hobra desós dita lo sènyer En Johan Pahull, escudeler, a l'obrador d'En Nofra Espellta: 1 g. letrats (II sous), 2 g. 6 pagès (2 sous), 4 g. orelles (VI sous), 4 g. tala d'ergent (VI sous), 1 g. primpoch blanch (1 sou II), 3 g. 6 ds, manut (II sous IIII), 1 g. platerets (1 sou), 2 ds. capalanats grans, a raó de sous 9 ds. (1 sou VI)... Ha pintat dit Johan Pahull: 2 g. 6 ds. dobleres e girapex e fondos, 3 g. 4 ds. primpoch... 2 g. pagès"... "Deg a.N Montoliu e a.N Nofra, han pintat daurat a raó de 1 sou 8 g. VIII g. VI ds. entra plats e platarets e escudeles grans e xiques. Item més... plats e ensiameres".

(22) Frothingham, pág. XXXII.

(23) Que los *gerrers* hacían a veces cerámica decorada en azul lo prueba el encargo de baldosas hecho en 1526 a Pere Mates para los Diputados. Por otra parte, ninguna de las piezas que se mencionan entre la producción de Reyner y sus colegas ena con cuello y asas, y siendo así que se conservan piezas *de forma* doradas o azules, no es fácil atribuírlas a nadie más que a los *gerrers*, a pesar que Reyner no nos proporcione datos sobre ello; por cierto, entre sus notas hay algunas que se refieren a *pots*, pero creo que deben ser tablones (singular *post*, plural vulgar *pots*, p. e., en la expresión *pots i bancs* y *llit de pots*), y entonces nada había referente a los tarros

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

La mayoría de las piezas que producían eran vidriadas, con barnices melados, a base de galena. La galena más empleada era la de Falset, cuyas importantes minas están aún en explotación; la había de dos clases: *gleva* (o *glena*?) y *lavadís* (o *lanadís*?), de un coste medio de 22 *sous* y 18 *sous* el quintal, respectivamente. También se usó galena de Cerdeña (a 40 *sous* el quintal?), y seguramente no es más que galena en polvo el *caffoll* (cofoll) que Reyner compró algunas veces, a 20 *sous* el quintal; el *cofoll* debía usarse no solamente para el melado sino para dar a las piezas un baño de vidriado transparente.

En cuanto a las formas y tipos, en conjunto más de setenta, incluyendo subdivisiones y variedades, el vocabulario (aún subsistente en parte entre los alfareros) permite suponer hasta en el caso de coincidencias técnicas o aparentes, la existencia de una antigua tradición local distinta de la valenciana, lo que no es fácil sucediera, por el contrario, con la loza dorada de los *escudellers*.

Resumiré a continuación algunos detalles de la manufactura, que se aparta de la cerámica de reflejo metálico y de las actividades normales de los *escudellers*, pero completa el conjunto de la producción de los alfareros barceloneses.

Aunque en teoría existió una diferencia entre la *obra ollera* y la *gerrera*, como *gerrers* y *ollers* andaban algo mezclados, unos y otros producían ambas clases de *obra*.

Las anotaciones de Reyner indican explícitamente como *obra gerrera* los *llibrells* (lebrillos) y las *barangeres* o *berengueres* (24); de los primeros se citan los *dinals*, *de tres per dos*, *maials* (o *mallals*) (25), *de cul agut*, *bastards*, y de las segundas las *de quatre* y *de tres* (26).

de farmacia, relativamente abundantes en el siglo XV pero no en el XVI, en dorado o azul (aquellos *pots blaus regalats*, que merecían el último adjetivo por chorrear —*regalar*— en ellos la pintura, cocida a una temperatura relativamente elevada, y no por tener nada que ver con los objetos de regalo, como por inexplicable *lapsus* escribió el benemérito señor Osma).

(24) *Berenguera*, era el nombre dado en Cataluña al recipiente cilíndrico con dos asas y borde plano, usado para fines sanitarios; la había altas y bajas, las últimas probablemente para la cama. Por analogía con el nombre castellano de Don Pedro —mal recuerdo de Pedro el Cruel— podría acaso suponerse que aquí, *berenguera* hacía referencia a otro personaje, Berenguer Ramon II "El Fratricida", Conde de Barcelona, también de odiosa tradición y no más alejado del siglo XVI que Pedro el Cruel lo está del XX.

(25) El nombre *tres per dos*, significa simple equivalencia de tres de esta clase por dos de la típica; los adjetivos *dinal* y *mallal*, que derivan del *diner* y *malla*, monedas, pasaron luego a designar capacidad (el *mallal* es aún hoy una medida para

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Parecen pertenecer también a la *obra gerrera*: *gerres* (grandes orzas o jarras con cuatro asas) (con la variedad *de tres per dos*), *gerretes, llibrelles, llibrelletes foradades, aufàbies* (*alfàbies* o tinajas sin asas) *aufabietes, setros* (jarras para agua o vino, con asa) (variedades: *verdes, grans, petites, blanques*) *setrills* (alcuzas o aceiteras).

La *obra ollera* estaba representada naturalmente en primer lugar por las ollas (*olles*), con las variedades: *enfantines* (con 4 asas) *cinquens* y *sisenes*, cuya capacidad relativa era de 1/4, 1/5, y 1/6, respectivamente (27). Debían ser también específicamente de esta clase de *obra* las cazuelas (*cassoles*) *de dos, de rodell, de rodell sisenes*; las *greixeres* (recipientes para el asado) *de quarter, d'espatlla* (según la carne que se asaba) *grans, cinquenes* y *sisenes* (según la capacidad) y *amb broc* (con pico); las *greixoneres* (*cinquenes* y *sisenes*); las *panaderes* (para cocer *panades* o empanadas?) (*enfantines, cinquenes, sisenes*); las *cobertores* (tapaderas).

Las piezas restantes son de clasificación dudosa; la misma persistencia en la unión de los *ollers* y *gerrers* en una sola organización profesional debió facilitar la confusión, sancionada en una tarifa de precios oficiales publicada en 1653, en la que los productos de *ollers* y *gerrers* se relacionan juntos en oposición a los de los *escudellers* (28). Según las notas de Reyner había los tipos y variedades siguientes:

Anabòrnies o *anbòrnies* (con cuatro asas) (29).

Alfabreguers o *aufabagués* (tiestos para albahaca).

líquidos). Aún cuando no me sea dado establecer los valores absolutos de estas denominaciones, es posible dárselo relativo, gracias a una tabla escrita por Reyner con referencia siempre a la unidad superior *covel*, que en su origen debió ser el cuévano de cañas empleado para el embalaje: "1 cove = 12 llibrells dinals = 18 llibrells de 3 x 2 = 24 llibrells mallals", lo que da las capacidades 2, 1 ½, 1. El modo de contar no difiere sensiblemente del actual.

(26) "1 cove = 36 berengueres de quatre = 48 berengueres de tres", o sea que, 4 *coves* de las de 4 equivalían a una gruesa de piezas, y lo mismo sucedía con 3 *coves* de las de 3.

(27) Aún hoy las ollas mayores se fabrican con cuatro asas, por ejemplo en La Selva del Camp. Las equivalencias son: 1 cove = 6 docenas de enfantines = 7 docenas y media de cinquens = 9 docenas de olles sisenes (respectivamente 4 x 18, 5 x 18 y 6 x 18 por *cove*).

(28) La tasa de 1653, que da un vocabulario bastante extenso, fué impresa en aquel año en Barcelona, y ha sido luego reproducida en la edición del "Manual de Novells Ardits".

(29) En el siglo XVI con los nombres de *albúrnia* y *ambòrnia* se designaban las pequeñas orzas de lujo, con 4 asas, usadas en farmacias y para miel.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Cadafos (el *cadaf* es un jarro para poner el agua en la mesa, así como el diminutivo *cadafet* designa el jarro del vino; no puede confundirse con *caduf* o *cadup*, nombres que se dan al *catúfol* o arcaduz de noria).

Cànters (*de dos, closos*).

Caropicos (nombre desconocido).

Casetes (no "casitas", sino probablemente cajitas o recuadros).

Cassoles d'alambí (recipiente del alambique, por lo común con tapa de plomo o cobre).

Copes (*grans, mitjanes*).

Copetes (*ab murons*, —pequeñas copas con *mugrons*— botones para asirlas).

Corredors (escurridoras?).

Coladors (coladores).

Ensabonadores.

Fogons (*grans*).

Grasales.

Monidores.

Morters (*barats*) (almireces; el adjetivo *barat* designa quizá los que tienen salientes a modo de costillas).

Olles de cambra (*grans*) (a comparar con el francés "pot de chambre", en su acepción moderna, ya que la antigua parece haber sido la de recipiente para el agua del aseo).

Peces de tres.

Pimenteres.

Plats (platos comunes, con barniz de galena, usados más en la cocina que en la mesa).

Plats de foc (piezas barnizadas que aún se fabrican actualmente, en las que se pueden cocer los manjares en el horno o el fuego.

Rodonos (nombre desconocido).

Testos (*grans, de clavells* — tiestos grandes para claveles).

Torres o *tores* (*granetes*) (tiestos?)

Ulls de bou (ollas con una sola asa, barnizadas por dentro y por fuera; actualmente se les llama *ansats d'ull de bou*).

Vaixells (*de tres, de dos*).

Además, los géneros llamados *girat* y *comuna;* este último debe ser la *obra comuna,* a la que, según Reyner, pertenecían los *catens*

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

y los *caragolins* (30) (*tupí* o cacharro, con una sola asa, distinto de la olla por tener, al revés que ella, la base estrecha y la panza más arriba del centro; actualmente se llama *caragolins* a los *tupins* del tamaño más pequeño). Los grandes *cossis* empleados para la colada y el envase de piezas, no se aluden explícitamente en la manufactura, quizá por ser entonces, como hoy, de cerámica negra, producida fuera de Barcelona.

Por extenso que sea el vocabulario hasta aquí expuesto no debe creerse que sea completo ni mucho menos, ya que los inventarios barceloneses de la época podrían ampliarlo con bastantes nombres; las dificultades que su despojo sistemático representaría, y el interés casi estrictamente léxico del resultado a obtener, excusan por el momento que no nos hayamos detenido en ello (31).

A pesar del gran consumo de alfarería que debía hacer la ciudad de Barcelona, una actividad industrial tan intensa y multiforme como la que reflejan las anteriores notas sólo puede explicarse por el comercio y la exportación. Por las tarifas de carga y descarga de mercancías del puerto de Barcelona vigentes en el siglo XVI, que eran las promulgadas en 1428 (32), sabemos que por mar llegaban (de Cataluña o de más allá) a nuestra ciudad, entre otros ingredientes necesarios a la alfarería, el *ferret*, el *coffoll*, el *vermelló*, el azufre, el plomo y el estaño.

En el comercio de importación y exportación entran también los productos alfareros, ya como recipientes: *gerres plenes d'oli, gerres plenes de mel, cànters de mel* (tres cántaros equivalentes a dos jarras), ya propiamente como mercancía, envasada, como en Valencia, en grandes tinajas y *cossis*: *alfàbies grans plenes de obra de terra, alfàbies mijanes íd., alfàbies terçenques íd., cossis de un march ab obra de terra, cossis grans plens de obra de terra, alfàbies petites ab obra de terra* (33). Para el caso concreto de Reyner

(30) Las equivalencias, según Reyner, son: 1 cove = 9 docenas de caragolins = 10 docenas de catens.

(31) Los tres principales grupos de inventarios barceloneses de la época se hallan en el Archivo Histórico Municipal, el Notarial y el de la Catedral; pocos son los publicados del siglo XVI. Ellos y las notas de Reyner nos dan a conocer nombres de partes de las vasijas: *coll* (cuello), *sòl* (fondo), *ansa* (asa), *broc*, y adjetivos aplicados a ellas; por ejemplo, una pieza agrietada o hendida recibía los de *fes* o *sedat*.

(32) AHM, B. "Ordinacions dels salaris dels barquers per carregar e descarregar les fustes en Barchinona" (abril de 1428).

(33) Aparte de los *cossis*, toneles, cestos y otros recipientes, debieron alcanzar una singular importancia en el tráfico marítimo barcelonés las tinajas, revestidas de cuerda de palma o esparto (*encordades*) o de arpillera (*enxarpellades*), puesto que

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

y sus socios sabemos que exportaban al interior (se menciona un viaje a Urgell y Falset, a este último punto quizá solamente para comprar galena), a Mallorca, y, caso paradójico, hasta a Valencia, el primer centro alfarero de la época; en efecto, algunas partidas relativas a este comercio de exportación aluden, por ejemplo, a la *obra* que vendió *per a la volta de València* (y añade Reyner que estuvo presente *a l'estibar*, o sea, la operación de carga del buque), o a la *obra* que un alfarero barcelonés vendió *per a València*; de todos modos, es de suponer que lo exportado sería con preferencia *obra ollera* que no loza dorada, puesto que a pesar de los fletes la primera resistía en Valencia mejor que la segunda a la competencia de los alfares de su Huerta, entre los que había algunos, sin embargo, tales los de Cárcer, especializados también en cerámica basta.

Las notas de Reyner no facilitan datos sobre la importación de cerámica en Barcelona, pero sabemos por unas Ordenanzas proteccionistas, dictadas en 1528, cuyo contenido publicó ya Capmany, que de Valencia y Pisa nos llegaba loza de lujo, y de algunas poblaciones del Principado, tales como Malgrat y La Selva del Camp, alfarería corriente para usos varios. En el fondo debía suceder lo mismo que en otras ciudades de la Corona, tales como Cáller (Cerdeña), por ejemplo, donde el inventario de un ciudadano barcelonés, fallecido allí en 1536, menciona *plats de carrasca, de València* (34), *scudelles de València*, y *pitxeres de obra de València*, al lado de *plats plans de Piza, platerets de Piza*, y tres *coscusoneres envernissades de Mallorqua* (35). Estas múltiples actividades comerciales en el Mediterráneo es lo que permitió a Barcelona recibir la técnica musulmana del dorado, malagueña y valenciana, así como llevar hasta Italia y el Mediodía de Francia la producción

sobre su fabricación se dictaron ya ordenanzas en el siglo XIV, vigentes aún en el XVI (AHM, B., "Llibre del Mostaçaf"), según las cuales en la arcilla debía mezclarse arena; se previene también la colaboración de los *gerrers* que las fabricaban con los obreros que las forraban.

(34) Inventario de los bienes de Bartomeu Terré (Barcelona, Archivo de la Iglesia parroquial de San Justo). Es una prueba más de que los platos de *carrasca* eran los que tenían como tema decorativo la hoja de carrasca, y que abundan tanto entre los conservados. Es raro que Almela aún insista en la posibilidad de que el nombre derivara de la leña empleada en el horno.

(35) Es interesante la referencia explícita a un producto de alfarería mallorquina, aunque se trate de una pieza popular; por otra parte demuestra que en las Baleares era aún común en el siglo XVI el consumo del alcuzcuz; actualmente en Argelia y Marruecos las clases humildes lo cocinan también con vasijas especiales de alfarería.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

de Valencia y de la propia ciudad, por la misma vía marítima por la que le llegaría luego la nueva influencia italiana que, salvando distancias y calidades, había de pesar fuertemente en la producción polícroma y azul de siglos posteriores.

J. AINAUD

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Bibliografía

POST (CH. R.): *A History of Spanish Painting*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts. *Vols. VII, The Catalan School in the late Middle Ages*, 1938, y *Vol. VIII. The Aragonese School in the late Middle Ages*, 1941.

En los últimos años, la ya copiosa, fundamental e insustituíble aportación del Dr. Post a la historia de nuestra pintura, se ha visto aumentada con la publicación de dos volúmenes dobles de innegable interés. Con el último de ellos, aparecido muy recientemente, el autor intenta poner un punto final, por muy provisional que sea, al estudio de la pintura de la Edad Media, a la que ha dedicado largos años, con el propósito de entrar de lleno, de ahora en adelante, en la pintura renacentista, cuyo estudio sólo inició aquí y allá en algunos capítulos. Estas últimas consideraciones explican que, al lado del considerable número de capítulos dedicados a la pintura catalana y a la de Aragón de fines de la Edad Media, figuren unos apéndices que, en el octavo volumen, ocupan más de doscientas páginas. Es imposible hacer aquí un detenido comentario de los dos volúmenes; pero por su interés, no se pueden dejar de subrayar algunos extremos.

El volumen VII, el más extenso que ha publicado Mr. Post, empieza con el estudio de las influencias flamenca e hispanoflamenca en Cataluña. Un solo nombre, Lluis Dalmau, puede aducirse, con una sola obra cierta; de las atribuciones que se intentan, sólo nos parece interesante la de la pintura del sepulcro de Sança Ximenis de Cabrera, en la Catedral de Barcelona. A un discípulo de Dalmau, a quien se da el nombre de Maestro de Pedralbes, se atribuyen la famosa tabla de la Virgen de la Colección Muntadas y la magnífica Anunciación de Vallmoll, ahora en el Museo Diocesano de Tarragona, además de un tríptico, de filiación muy dudosa, de la citada Colección Muntadas. Mr. Post sugiere como autor a Antonio Dalmau, partiendo de la identidad de apellidos.

Como ejemplo de la influencia hispano flamenca, presenta las telas del órgano de la catedral urgelitana y las tablas de los dominicos de Puigcerdá, atribuyéndolas a un solo autor, el anónimo Maestro de Urgell. Las pinturas que se presentan como influídas por Bermejo o el supuesto estilo de Alfonso de Córdoba, carecen de importancia.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Sigue el estudio de algunas figuras sueltas, conocidas imperfectamente (Nadal, Figuera) y de dos grandes grupos de obras, el del Maestro de San Quirse, Pere García y Espalargues, y el de Huguet, Guardia y los Vergós, este último el más complejo y numeroso.

Hay, además, capítulos dedicados a los pintores del Norte de Cataluña (Francesc Solives, el Maestro de Gerona y el de Olot), a la escuela de Lérida, a la de Tarragona, a las pinturas francesas o de influencia francesa (Canapost, Caldegues, Miralles), a los artistas roselloneses o ceretanos, a la influencia valenciana en el Principado y a la de los pintores de aquí en las Baleares y el Maestrazgo. El panorama es, pues, ilimitadamente extenso y variado. La gran figura de Jaume Huguet sobresale como la más destacada, aunque los orígenes de su estilo no se establezcan claramente. Treinta y cinco años después de que Sanpere y Miquel llamara la atención internacional sobre nuestros pintores, con un noble e indiscutible entusiasmo, es la mejor muestra de los frutos del camino que él emprendió, la declaración de los editores del volumen VII, que hacen notar que el mayor interés del libro reside en los capítulos dedicados a Huguet, "uno de los más encantadores artistas de la Edad Media europea". Al citar lo que aun, imprecisamente, se denomina *colaboración* de Huguet con Pedro Ramírez, hace notar que no se conoce ningún pintor aragonés de este nombre; esto no tiene nada de particular, puesto que tal colaboración jamás existió: la relación entre Huguet y Ramírez fué puramente un asunto comercial de escudos pintados y, a lo sumo, el zaragozano era un decorador. Tratando del contrato para Ripoll, la frase "com no.s puguen mostrar molt" aplicada a las imágenes en grisalla se interpreta mal, porque dice "no.s" (no se) "como sea que no hay posibilidad de que sean muy visibles", y no "nos". Por el contrato, fechado en 1454, comunicado por el Dr. A. Durán, se publica por primera vez como obra documentada el retablo de San Antonio Abad.

La supuesta imagen de San Segismundo, en una puerta del retablo del Condestable, no es más que la de Santa Catalina. En cuanto a la sorprendente afirmación de que no tratará aquí de la famosa tabla con San Jorge y la Princesa, por considerarse con razones para una atribución indudable a Martín de Soria, es un punto en el que sería necesario extenderse demasiado; baste decir que, aun prescindiendo de que la tabla (con las dos puertas de Berlín), sea o no de Huguet, puede rechazarse en absoluto la pretendida atribución a Martín de Soria, y que de los argumentos aducidos para ello en el volumen VIII, ninguno es ni escasamente convincente, y más teniendo en cuenta la disparidad de las obras que se intentan agrupar alrededor del firmante del retablo de Pallaruelo.

Es posible que el aspecto confusionario de parte de la obra radique en la agrupación, un tanto arbitraria, de las escuelas, que lleva a designar a Pere García y a Espalargues como miembros de la escuela de Barcelona. Sumamente confuso aparece aquí también el realmente complicado problema de Pere García y el Maestro de San Quirse; las atribuciones aparecen muy contradictorias; en particular, del retablo de la Virgen del

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Rosario y San Vicente Ferrer, de los Dominicos de Cervera, pintado por una sola mano, por ignorar la primitiva estructura, se atribuye la tabla central (fig. 86) a Pere García, y la de la Profesión del Santo (fig. 52), al Maestro anónimo.

Relacionando las obras de García con la documentación del taller de Martorell, que él continúa durante un tiempo, y teniendo más en cuenta los puntos de contacto que puedan existir entre Jaume Ferrer II, él y Espalargues y el hecho de que la mayor parte de su producción se halle en la diócesis de Lérida y, además, influyeran o trabajaran los tres para bastantes iglesias de Aragón, creemos que se llegaría a apreciaciones más exactas sobre este grupo de pinturas, en las que hay algunas de muy alta calidad y características originales, aunque no falta, por desgracia, la nota discordante del lamentable subgrupo Espalargues (quizá un gascón de Moulis; desde luego, jamás natural de Molins de Rey).

A Figuera (previa eliminación de su compañero Rafael Tomás por considerársele tallista), se le atribuyen obras muy dudosas: entre ellas, el retablo de Marquet (Museo Barcelona), pintado más o menos al óleo, que no puede ser suyo.

Tampoco resulta fácil creer que sean de Gabriel Guardia dos trípticos (el del Calvario y el de la Quinta Angustia) de la Catedral de Barcelona, de un solo autor, muy mediocre, de principios del siglo XVI. En cuanto al retablo documentado de Guardia, en Manresa, la oportunidad de un examen detenido nos proporciona la ocasión para completar las lagunas iconográficas que le halla Mr. Post: unas inscripciones muy borradas, sobre los fondos de oro, permiten establecer que los santos de la predela son (de izquierda a derecha): San Andrés (patrono del canónigo Seguí); San Agustín (con cruz; patrono de los canónigos de la Seo de Manresa), San Fructuoso (antiguo arzobispo de Tarragona, cuyas reliquias, desde el siglo XIV, se veneran con gran fervor en Manresa), y San Mauricio (uno de los más antiguos patronos de la ciudad, junto con Santa Inés, que por ello aparece en la pieza alta del retablo, a pesar de que el contrato no lo especificara).

El retablo de la Transfiguración, de Tortosa, es dejado, con muy buen criterio, por pieza estrechamente relacionada con Huguet, pero imposible de atribuir a nadie por el momento.

Quizá el capítulo que presenta más novedad (aunque los más importantes sean los dedicados a Huguet), es el que trata de Solives, aunque tampoco se intente profundizar en los orígenes de su estilo e iconografía (el primero, no desprovisto de gracia, aunque mediocre y arcaizante). Su actividad conocida en el Principado, se reduce al retablo de la Piedad, aunque las groseras tablas de la Virgen de la Bovera sean un reflejo de la influencia innegable que aquí tuvo su estilo; en compensación, existen un sinfin de obras de este pintor y discípulos inmediatos, en Calatayud y sus cercanías; la más voluminosa es el retablo de las santas Justa y Rufina (Maluenda), y una de las mejores, la Magdalena de Alcañiz (fig. 123); la mayor parte de la producción de los discípulos e imitadores, en general mediocres, se estudia en el volumen VIII.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Algunas obras de la diócesis gerundense se agrupan alrededor de dos anónimos: Maestro de Gerona (Anunciación, Calvario y San Benito y Santa Escolástica, en la Catedral de Gerona; retablo de la Virgen, Púbol; escenas de la vida de un Santo Monje, Col. Cornellá, Barcelona; sagrario del Cau Ferrat, Sitges, etc.), y Maestro de Olot, muy inferior (tríptico y Calvario, en Olot; fragmentos, en Cruilles; retablos de Les Escaldes y Rigarda, etc.).

Los fondos de oro en relieve de la mayoría de estas tablas son de un tipo muy peculiar.

Dos extensos capítulos están dedicados a la familia Vergós y a las numerosísimas obras de su círculo, la mayor parte de un período ya decadente. El problema de las distintas personalidades de la familia es dejado aún muy a obscuras, con bastantes cambios y vacilaciones; no nos detendremos más en ello, puesto que algo hemos intentado ya sugerir por nuestra parte al tratar del retablo de San Bernardino en este mismo Boletín; en cuanto a los maestros anónimos agrupados con los Vergós, Mr. Post crea los de Masquefa, Ciérvoles y de la Visitación; este último, que hemos podido situar cronológicamente entre 1466 y 1475, es anterior a las posibles obras de Pau y Rafael Vergós y seguramente independiente de su familia; no creemos que sean suyas las tablas sueltas que Mr. Post le atribuye.

Los capítulos que tratan de las escuelas de Lérida (Maestro de Verdú y Jaume Ferrer II), Tarragona (Maestro de Peralta y otros, con obras de fina ejecución, dependientes iconográficamente del grupo Vergós) y Rosellón (Maestros de Elna y Palau del Vidre), se resienten de la escasa o nula investigación documental en estas regiones y el número también relativamente escaso de obras conocidas, que no permiten llegar a conclusiones útiles para una visión general.

Los tres únicos retablos presentados como muestra de la influencia francesa, son demasiado diferentes para relacionarlos conjuntamente con la pintura francesa, por otra parte, incompletamente conocida.

La presencia de pintores valencianos en el Principado aparece muy claramente; Mr. Post denomina Maestro Girard al autor o director de la escuela que produjo un sinfin de tablas de baja calidad, esparcidas por Cataluña, caracterizadas por la presencia de nimbos de gran número de círculos concéntricos en relieve; se trata de un mal discípulo o imitador de Reixach, que no valdría la pena de ser citado si no fuera por el número de obras que de él nos quedan. Otro grupo menor, se denomina del Maestro Muntadas, por la tabla número 191 de la Colección. Las muestras de la influencia de pintores de aquí en el Maestrazgo son, en general, de mejor calidad, sobre todo las obras de los Montoliu, entre Huguet y la escuela de Tarragona, a quienes se dedica considerable espacio.

Son también objeto de detenido estudio las pinturas de Mallorca, influídas por la escuela de Barcelona, sobre todo las de Nisart y Rafael Moger, entre las que hay ejemplares de un alto interés.

Esta parte de texto del volumen termina con unas notas sobre la actividad del Maestro de Játiva en el Maestrazgo; sin embargo, siguen ade-

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

más cerca de doscientas páginas de apéndice a los volúmenes anteriores, con variedad de noticias, muchas de ellas de sumo interés.

El volumen VIII, aparte del apéndice, tiene importancia por su novedad, a pesar de los defectos que pueden achacársele y que deben atribuirse en gran parte a escasez de documentos útiles y a la ausencia de trabajos de conjunto sobre el tema. Por primera vez se nos presenta una visión general de la pintura aragonesa de la segunda mitad del siglo XV, y en ella se abren perspectivas que para muchos eran insospechadas.

Primeramente, queda establecido de un modo contundente el error de quienes creyeron que las pinturas aragonesas eran las salidas en realidad de los talleres leridanoos. Lérida influye muy poco en los pintores aragoneses de esta época, puesto que, a pesar de que en extensas zonas limítrofes casi toda la pintura gótica sea producida en Lérida y no en Aragón, sus autores, del grupo García, Ferrer y Espalargues, sólo tuvieron algún insignificante imitador aragonés en la zona pirenaica de Huesca. Por el contrario, las obras de la mayoría de los pintores aragoneses pueden agruparse en cuatro grandes divisiones: la que pudiéramos llamar indígena, con algunos autores sueltos en el Sur (por ejemplo, Miguel del Rey, en Maluenda) y un grupo más típico en el Norte, alrededor de los retablos de Siresa y el notable de Riglos, que Mr. Post ha reconstruído sólo en parte, sin considerarlo claramente aragonés (del que proceden, aunque quizá lo ignora, la tabla con San Martín y el pobre, en nuestro Museo, Sala XXIII, número 10, y la tabla de la muerte del Santo, en Bolonia, publicada con tan variadas atribuciones); otra división, seguramente la de un valor artístico más alto, es la de los discípulos o imitadores de Bermejo: Martín Bernat, el gran Miguel Ximénez y su hijo Juan; los Ximénez, en particular, ya de fines del siglo XV y principios del XVI, creemos que pueden dar un considerable valor a la pintura aragonesa medieval, tan escasa en primeras figuras, aunque son autores que se resienten de la constante presencia de su modelo Bermejo, que los limita, por más que al principio los eleve; entre su producción sobresalen los retablos de Egea de los Caballeros (Madrid, Barcelona y Egea) y Tamarite, y es también un buen ejemplar de ella el tríptico de San Juan, San Fabián y San Sebastián, en nuestro Museo, procedente de Sijena. El mejor de los pintores menores del grupo de Bermejo es el denominado Maestro de Alfajarín. La tercera división, no la mejor pero sí la más numerosa, es la de los pintores que producen bajo la poderosa influencia de Huguet; hay algunos de mediados del siglo XV, por ejemplo, el Maestro de Arzobispo Mur y otros muchos de fines de siglo: los llamados Maestros de Morata, Villarroya, Almudévar, Pompién y el pintor Martín de Soria; no ignoramos las dificultades que existen para reconstruir la personalidad de un artista basándose en una sola obra segura, pero aun así, creemos que el capítulo dedicado por Mr. Post a Martín de Soria es de lo más desconcertante por lo heterogéneo de las atribuciones, cuya mayoría dudamos de que sean verosímiles.

Queda aún como grupo el dependiente de Solives, con el Maestro Bonnat y el de San Vicente, más prolíficos que buenos, y además una

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

serie de obras de filiación muy discutible; por ejemplo, el retablo de la Colegiata de Borja, probablemente de Jaime Lana (1492), quizá relacionable con Huguet, y el de Santa Catalina, de San Pablo de Zaragoza, cuya atribución a los pintores Roig y Rius, de apellido muy poco aragonés, que contrataron un retablo en 1459, no aparece nada clara, puesto que debe ser posterior por su estilo y no hay suficiente coincidencia entre la pintura y el documento. La posibilidad de que el Maestro del Arzobispo Mur sea el barcelonés Romeu, que pintó en Zaragoza, es demasiado remota para que a su vez pueda ser tenida en cuenta.

Aparte, se mencionan algunos casos de influencia hispanoflamenca (los lienzos del Pilar) o valenciana (retablo en Santa Catalina, de Zaragoza, y otros), casos esporádicos que se reducen generalmente a la importación de obras ejecutadas en otros centros productores.

Prescindiendo de los inevitables defectos de detalle, más o menos irregularmente abundantes, las líneas más generales de la pintura aragonesa del período han sido reconocidas por Mr. Post de un modo suficiente para que nos podamos hacer cargo del valor que puede tener; aunque la mayor parte de los artistas trabaja según influencias exteriores, no es el más interesante ni el mejor, a nuestro parecer, el grupo o grupos locales, menos influenciados, sino, como ya dijimos, el que gravita en torno a Bermejo, aunque con personalidades bien diferenciadas.

El apéndice que sigue es variadísimo, debido al deseo de Mr. Post de liquidar con él la pintura medieval, por cuya causa no podemos dar ni una breve idea de conjunto.

El apartado más extenso está destinado a dar un resumen general de los documentos y obras de Bernat Martorell, cuya identificación con el Maestro de San Jorge, a base del retablo de Púbol, contratado en 1437, ya había sido dada en nota en el volumen VII, poco después de la publicación de la noticia por el Dr. Durán. El descubrimiento más importante en la historia de nuestra pintura medieval en estos últimos años, tiene un merecido comentario, precedido de la publicación íntegra del texto del contrato de Púbol; se reproducen aquí el magnífico tríptico del Descendimiento, de Lisboa, y la hermosa tabla de la Virgen, el Niño y otras figuras (Col. Johnson, Filadelfia); en el volumen VII se habían reproducido otras notables y fundamentadas atribuciones: la Coronación de la Virgen (Col. Traumann, Madrid), el libro de horas de la Colección A. Mestres (Barcelona), obra maestra de nuestra miniatura, y una escena del magnífico retablo de San Juan y Santa Eulalia, cuyos fragmentos se descubrieron en Vich recientemente. A continuación se menciona y reproduce en parte el retablo de Banyoles, el mejor y más original de los pintados en el Norte de Cataluña; no creemos, sin embargo, que tenga relación directa posible con el círculo de Martorell.

En el resto del apéndice, por lo que a pintura catalana (y quizá mejor barcelonesa) se refiere, el autor comenta en muchos puntos la obra a ella dedicada por el Dr. Gudiol. En el caso de los Serra y pintores en relación con ellos, marcha, sin embargo, por su cuenta hacia conclusiones muy diferentes: crea un Maestro de Rubió, al que atribuye, además

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

del gran retablo de este pueblo (dudamos que Mr. Post lo conozca suficientemente, excepto la predela, que está en Vich), las tablas de San Esteban, que fueron de la Colección Junyent (del mismo bancal que otra que perteneció a la Colección Masriera), tan distintas, y otras varias; con el Maestro de San Marcos también hace agrupaciones aparentemente confusionarias; expone, además, sin aceptarla plenamente, la hipótesis del Dr. Gudiol de que debe ser Arnau de la Penna.

El catálogo de atribuciones al Maestro de Penafel aumenta considerablemente en los dos últimos apéndices; por nuestra parte, lo hemos podido identificar con el barcelonés Juan Mates, autor, entre 1411 y 1415, del retablo de los Santos Martín y Ambrosio, y del que Mr. Post, sin relacionarlo con ninguna pintura, da algunas breves noticias biográficas, facilitadas por el Dr. Durán; creemos que el retablo de Santa Engracia, que contrató con el canónigo oscense Juan Doto, no es otro que el desgraciadamente desaparecido en 1936 de la iglesia de Banastás.

Sobre el retablo firmado de Santa Ana, que se creyó de Bernat de Montflorit, se recoge la hipótesis propuesta por el señor Gudiol de que la segunda parte, por lo menos, de la firma, es falsa, y que el pintor sería Bernat Puig, colaborador de Cirera, lo que explicaría la similaridad con el estilo de este último pintor. Sin embargo, esto no resulta posible, puesto que poseemos una fotografía del retablo, anterior a los considerables repintes que recibió a su ingreso en la Colección Muntadas, cuando su anterior propietario, el señor Costa, de la Pobla de Segur (Lérida) lo presentó a la Exposición de Arte Antiguo de Barcelona de 1902 (número 230 del catálogo); en esta fotografía aparecen claramente las letras BNT, y luego la M inicial del apellido; ¿sería por azar Bernat Mates, hijo de Joan?

Como últimas atribuciones importantes a Huguet, se incluyen dos tablas (San Cristóbal y San Sebastián), buenas, aunque repintadas, en la Colección Brimo de Larousilhe (París), que debieron pertenecer a la misma predela que el San Jorge y San Macario, hoy en la Colección de don Luis Plandiura; es singular la identidad de la arquitectura de estas tablas con el retablo del Condestable.

Entre las obras de Bermejo, se publica el San Antonio Abad de la Colección Bosch Catarineu, muy repintado, excepto la cabeza, cuya filiación atestiguan copias y réplicas cuatrocentistas aragonesas.

J. A.



MONTERO DÍAZ (SANTIAGO): *Integración del Arte en una doctrina de la Historia*. Madrid, 1940, 47 p.

He aquí un discurso de Montero Díaz, Catedrático de la Universidad de Madrid ahora, y cuando leía este discurso de la de Murcia, en el que demuestra sus agudas facultades de sintetizador. En breves páginas se ve resumida su posición ante el mundo, las razones de su política al trasluz aparecen, y se muestra patente en conocimiento del actual enfoque de

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

los problemas que plantea la Historia y por tanto el Arte, su Historia y su Filosofía.

Por vez primera en nuestra lengua—que nosotros conozcamos—se da una completa visión de lo que son las actuales teorías de la Filosofía del Arte y su relación con los conceptos en la Historia a la luz de los modernos pensadores alemanes. Frente a concepciones de la Historia (Hegel, Compte, Spencer, Marx, Spengler) en la que la personalidad del hombre es negada como fuerza histórica, y se la considera como hecho psicológico, y no más, plantea nuestro autor su posición de la personalidad humana en donde radica la suprema capacidad de decidir. "El sujeto de la Historia—dice—será el individuo humano, con su compleja argamasa de intelecciones, deseos, imágenes y representaciones". Es decir, presenta y difunde una doctrina histórica voluntarista, "el querer individual, la voluntad humana personal" como motores de la historia. Siendo, por tanto, en la historia, decisivas las voluntades superiores las voluntades heroicas, como decían nuestros tratadistas del siglo XVII.

Y como el hombre es un ser libre, insatisfecho, capaz de conducta ascética, capaz de someter sus propios impulsos o de reprimirlos (Max Scheler y Keyserling) esta posición personalista del concepto de la historia lleva aneja la necesidad de admitir diferentes tipos humanos cuya acción histórica es distinta. Y de aquí el estudio de la tipología de Spranger con sus seis tipos ideales básicos de individualidad, que Montero, realiza y aprovecha.

Considerada la Historia en su contenido, hallamos en ella cuatro procesos distintos y simultáneos: la Historia en sentido político: la historia en sentido de la evolución del pensamiento humano, las ideas y las ciencias: la historia de las formas de religiosidad: la Historia del Arte en el sentido de historia de los esfuerzos realizados por el hombre para conseguir la emoción estética.

A cada una de estas categorías de la historia corresponde una forma estructural individual: a la Historia artística, el homo aestéticus, según la terminología de Spranger. Con todo, nos dice Montero, no queda excluída una Filosofía General de la Historia, que armonice analogías y procure una unidad esencial en la visión del acontecer histórico. Unidad que tiene igual valor teórico que la unidad esencial del hombre por encima de los tipos de individualidad.

Y como en la H. del Arte es donde el factor individual se produce más espontáneamente y con mayor viveza, de ahí la importancia de su estudio y de su interpretación.

El reino del Arte es el reino de la libertad y de la voluntad. Por estas razones, una vez la Historia del Arte ha adquirido independencia y ha conseguido (Burckhardt, Wölfflin Frankl y Nohl) fijar una problemática, se ha recurrido a ella para deducir una filosofía general de la cultura (la "Lebenstil" de Cornelius, en este estudio traída a cuento).

Trata luego del concepto de voluntad artística y como ha sido perfilada la idea genial de Riegl por sus seguidores—cita los estudios de Tietze, Schamarsow, de Hermann Nohl, de Frankl, Panofsky, Utitz, Worringer... — y basa su posición

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

preguntando ¿quién es el sujeto de semejante intencionalidad?, ¿en quién radica la voluntad estilística? Y respondiéndose que siempre hay un momento en el que la voluntad artística se individualiza y "corre por los cauces de una vivencia, una volición y una creatividad personales". Aunque se reconozca la existencia de una fuerza supraindividual. "La evolución de la historia del arte está constituída por una serie de actos de creación artística individual" cuyos actos son la correlación entre dos esencias singulares el artista creador y la obra de arte.

Es necesaria la confluencia de las corrientes de pensamiento de la voluntad artística—que determina la potencia del alma creadora—con el pensamiento caracterizador del individuo artista. Así aprehenderemos "a través de las formas históricas la esencia misteriosa de la individualidad".

El proceso histórico artístico es el mejor apoyo de una interpretación voluntarista de la historia. "En la zona del hecho artístico hallaremos —dice Montero—las mayores evidencias de la historicidad del sujeto individual humano".

X. de S.

~

FERRANDO ROIG, Pbro. (J.): *El Santuario del Hort (San Lorenzo de Morunys); La Virgen del Vinyet (Sitges); La Basílica de la Merced.* Barcelona, 1940 y 1941.

Estas tres monografías, hermanadas por el tamaño y por el blanco papel de sus cubiertas ya que no por la tipografía, revelan cuanto interesa a su autor dar a conocer nuestros monumentos y nuestras pías imágenes.

En la primera se fija el itinerario hasta llegar a San Lorenzo de Morunys, que se estudia histórica y arqueológicamente, en sus leyendas y narraciones piadosas, en sus vicisitudes de origen político, en sus reconstrucciones y en las restauraciones de la imagen de la Virgen de l'Hort, hasta la reciente—de 1940—dirigida por don Joaquín Renart.

En la segunda, conexamente con la geografía y la historia de Sitges, se describen el Santuario del Vinyet y su imagen de la Virgen, restaurada en 1928 por don Augusto Rollín bajo la dirección del Reverendo Trens, *nuevamente restaurada en* 1939 después de haber sido desenterrada de la huerta aneja al edificio donde los custodios del mismo la tuvieron oculta bajo tierra durante el vendaval sacrílego - iconoclasta de 1936-1938. El Reverendo Ferrando que, para su pequeña monografía ha hallado reiterada documentación en la revista suburense "L'Amic de les Arts", publicada en años poco anteriores a la guerra por quien era al propio tiempo uno de los dos administradores del Santuario, nuestro amigo dilecto José Carbonell, ¿no ha visto acaso en dicha revista el proyecto de restauración del Vinyet que, alentados por Carbonell, dibujamos nosotros? Cree verdaderamente el Reverendo Ferrando que no merece ser citado? (En la cubierta del libro figura una vista del Vinyet y la playa, por Ricart.)

Con pequeños bojes de Montserrat Casanova se decora la tercera monografía, *La Basílica de la Merced,* que es una breve relación de la

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

Orden y las organizaciones anejas, del templo mercedario barcelonés y de la imagen de la Virgen. No halla en falta en el templo, nuestro monografista, el Santo cuerpo de la Fundadora de las Monjas Mercedarias?

R.

~~

ABIZANDA BROTO (M.): *Damián Forment, el escultor de la Corona de Aragón.* (Ediciones Selectas. Biblioteca de Arte Hispánico. Barcelona, 1942.)

Abizanda ha reunido en este libro sus anteriores conocimientos sobre Damián Forment, presentándole como "El escultor de lo Corona de Aragón", por haber obrado en Aragón, Cataluña y Valencia. Otra razón de más monta no existe en el nombre y esta es evidentemente baladí, pues otros ejemplos encontraríamos de artistas que con su trabajo recorrieron todas las tierras de la Corona de Aragón. Reúnense en este libro, pues, las antiguas investigaciones de Abizanda, las que imprimió en sus importantes "Documentos..." aderezados esta vez con comentarios y divagaciones hechos con varia fortuna. Un aparato bibliográfico copioso, ya que no completo, las acompaña, y también una serie de fotografías que presentan las obras documentadas o detalles de las mismas, dejando por ellas, al lector sumido en las mayores dudas. Porque en este libro de Abizanda, escrito con la mejor intención y mucho acopio de material conocido, no se rozan los esenciales problemas de la actividad artística del mejor de los Forment. Estos, podemos ahora, en honor a la brevedad reducirlos a unas preguntas: ¿cuál es la personal participación de Damián Forment en las obras que contrató y cuál la de sus ayudantes? ¿qué razones mueven a los cambios de elementos decorativos empleados? ¿cuál es la fuente de ello? ¿cuáles los modelos? Preguntas que al no ser formuladas y menos respondidas dan lugar a que la variedad ingente de maneras que presentan las fotografías seleccionadas, lleven al lector a confusión acerca de cual fué en realidad el arte de Damián Forment, escultor, hijo de Valencia, que murió en la Rioja, mediado el siglo XVI.

X. de S.

~~

SUBÍAS GALTER (JUAN): *Imágenes españolas de la Virgen.* (Ediciones Selectas. Biblioteca de Arte Hispánico. Barcelona, 1941.)

Va precedido el libro de una ferviente loa a la "Madre y Señora de los corazones meridionales": un par de bellas páginas de José María Junoy.

Don José Subías Galter parte de la actitud genuflexa del prologuista para adentrarse en la historia de la iconografía mariana —en su idealismo, en su naturalismo, en su patetismo— a lo largo del Medioevo y de la Edad Moderna, en la rica gama de materias y su juego multicolor. Evócase a María como la "Gran Dama" de los tiempos románicos, como la arqueante "Virgen-Madre" del Goticismo — evolucionando en sus tipos hispanos al influjo de Fran-

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

cia o de Italia—, como la "Mujer" españolísima de las imágenes nacidas en el pletórico siglo XVII, cuando los escultores peninsulares "se ciñen a la verdad con un conocimiento tan profundo, con un amor tan acentuado y tan entusiasta, con una observación tan fina, que perciben y expresan del natural cuanto digno de expresión contiene: su cuerpo, su alma, su carácter, sus pasiones...", según palabras de Weise, oportunamente transcritas.

A la visión de conjunto siguen notas históricas y críticas relativas a las treinta y una esculturas reproducidas en la obra.

R.

~

Gómez - Moreno (María - Elena): *Juan Martínez Montañés*. Prólogo de Elías Tormo. (Ediciones Selectas. Biblioteca de Arte Hispánico. Barcelona, 1942.)

Carecíamos de una biografía del escultor Martínez Montañés, que ante el público pudiera valorar su alta figura parecidamente a como fueron valoradas las de Berruguete, Gregorio Fernández y Pedro de Mena en sendos libros de Ricardo de Orueta, o a como lo fué la de Alonso Cano en un inolvidable ensayo de don Manuel Gómez-Moreno.

Por iniciativa de "Ediciones Selectas", de Barcelona, en su "Biblioteca de Arte Hispánico", ha sido solventada la falta con el encargo del estudio biográfico-crítico que motiva la presente nota a María-Elena Gómez-Moreno, la hija del "mayor arqueólogo de las Españas" (como, con justa énfasis castiza, proclama el prologuista don Elías Tormo), historiadora e investigadora de arte también —como su padre, como su abuelo—, autora de una "Breve Historia de la Escultura Española" — clara y sensitiva— y de algunos estudios en el actual "Archivo Español de Arte".

Conocedora de Andalucía en su vida y en su ambiente, la biógrafa y comentarista de Martínez Montañés sitúa en ellos el artista y su obra, haciendo destacar el inmortal clasicismo que perdura en los "pasos", en las imágenes y en los relieves del escultor mediterráneo; señalando la jocunda plasticidad de Montañés (con Cano y Mena, en variados matices) en frente al sentido patético, apasionado, barroco, de los castellanos Berruguete y Fernández; también, pudiéramos añadir, del castellanizado Juan de Juni. Andalucía es, dice, "Roma sobreviviendo a través de lo árabe"; Martínez Montañés, añade, un escultor de "formas limpias, claras, ordenadas". Y observa sutilmente que si el gran imaginero de Alcalá la Real, por la época en que vivió, pudiera representar la transición entre el arte renacentista y arte barroco, es sin embargo un escultor de "plenitud", de perfecta reencarnación de la serenidad helena en formas donde, además, alienta — inextricablemente — una gracia tradicional de la tierra que las vió nacer y que, como dice la ensayista, "mucho tiene que ver con la gracia de Dios".

R.

~

Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid. - Facultad de Historia. Fascículos

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

XXII a XXIV. Tomo VI. Curso 1939-1940. Trimestres I, II y III.

Dirigido por el profesor Cayetano de Mergelina ha reanudado su publicación el "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología" de la Universidad de Valladolid. Un grueso volumen de 295 páginas de texto y numerosísimas láminas, da razón de las actividades de dicho Seminario durante el curso de 1939-1940. No tan sólo de las excursiones y visitas realizadas, sino de los estudios y trabajos, ya que en él se reúne una variada colaboración sobre diversos temas relacionados con la Arqueología y la Historia de las Bellas Artes, así como numerosas notas de los cuadernos de trabajos de los discípulos del Seminario, y junto a ellas, una Varia copiosa sobre las mismas materias. Esta última ha sido en su mayoría trabajada por el grupo reunido en Valladolid por la constante labor profesional del Director del Seminario y de la Revista.

En el volumen va también una bibliografía, en donde se reúnen críticas breves y certeras, así como un índice de revistas y notas sobre diversos artículos contenidos en ellas.

Anotemos brevemente lo más saliente de él, en lo relacionado con los temas de esta revista, dejando de mencionar la copiosa e importante colaboración referente a la Arqueología y prehistoria española.

Luis Inglada Ors. — Las onzas cuadradas de Felipe II. Plantéase el problema de las de acuñación segoviana, recogiendo los datos que se aportan acerca de la emisión y ejemplares de la misma.

Esteban García Chico. — Tres obras de Gregorio Fernández; documenta el San Martín de Valladolid, cuya carta de obligación firmó el escultor en 1606; el paso del descendimiento para la Cofradía de la Santa Vera Cruz (1623) —ya conocida como obra del maestro, y el retablo de la Cartuja, de Añiago, en el que junto con G. F. se comprometen Juan Francisco de Iribarne, escultor, Melchor de Beya, ensamblador, y José de Angulo y Tomás Mañasco, pintores.

Javier de Salas. — La vida de Lucas Silleras; El Platero Santo.

Tengo que hacer brevemente unas rectificaciones y adiciones a mi trabajo sobre Lucas Silleras de Aguilar. Fué publicado sin que corrigiera pruebas y sin que pudiera añadir en nota lo tocante a su partida de bautismo, ya que a mi regreso a Barcelona mis papeles aparecieron saqueados y revueltos, y cuando lo escribí no había dado todavía con la carta de don Mariano de Pano, en la que me lo remitía. Vayan ahora las adiciones y rectificaciones: tardía y brevemente.

Imprimióse siguiendo el librillo citado, haber nacido Lucas Silleras de Aguilar en Monzón, a 20 de octubre de 1595, y que sus padres eran Juan Silleras de Aguilar y Catalina Carreras. En la fe de bautismo que se conservaba en los libros de la Parroquia de Santa María del Romeral de Monzón, se leía que a 19 de octubre de 1595, había sido bautizado Lucas Sanz de Selleras, hijo de Juan de Selleras y Aguilar y de Margarita Carreras, y que en su bautismo fueron padrinos Sanz Carrera y Margarita Solá. A parecer, la

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

familia Selleras era familia hidalga y perduró en Monzón, y que el bautizado ése, 19 de octubre, era nuestro platero lo demuestra una nota escrita marginalmente, que decía: "Este Lucas Sanz murió en opinión de Santo, en Segobia, donde era platero".

Hay que rectificar, pues, su fecha de nacimiento, adelantándola unos pocos días, ya que el 19 fué bautizado; así como de sentirnos puristas habría que repristinar el nombre bajo el cual le conocimos, ya que resulta ser en los documentos aragoneses familiares Selleras y no Silleras. También queda otro el nombre de su madre, de creer la fe de bautismo.

Añadamos también que del Platero Santo existe un retrato en el Museo de Segovia —mala pintura del siglo XVII— según me informó amablemente Luis Felipe Peñalosa.

La nota (19), a la pág. 18 del folleto debe leerse que sus confesores fueron, además de Fray Miguel de la Fuente, el P. M. Fray Angel de Mendieta, y el P. M. Fray Cristóbal de Guillamá... Si bien el más continuo era el padre Fray Antonio de la Encarnación. En la nota (29) debe leerse el texto "su oratorio"; en la (42) debe leerse, pág. 52; (44) debe leerse: págs. 46 y 49. Y en el título se deslizaron también algunos errores: debe corregirse así de / N. Señora. Y también: Cesaria y Excelentísima Ciudad de Zaragoza /.

Ricardo Magdaleno. — El retablo mayor de la Colegiata de Medina del Campo: para documentar este retablo que había sido atribuído a Alonso Berruguete o a su grupo, presenta un documento de 1540, por el que resultan ser sus autores —al menos de la mitad de dicho retablo— Juan Rodríguez y Cornielis de Holanda, el primero discípulo de Vasco de Zarza.

Emilio Camps Cazorla. — El visigotismo de Quintanilla de las Viñas. Considerada la iglesia como obra del siglo VII, ha sido discutida la atribución por varios: Torres Balbás, que cree es obra más tardía; investigadores alemanes que relacionan la escultura del paso de una de las tiras esculpidas, con otras de Ctesifon y Poro, que interpretan las inscripciones y lee los monogramas, haciendo a Flamula de la familia del Conde Farrán González, por lo que el monumento resultaría de X. Todos estos criterios y sus pruebas son refutados punto por punto por Camps, que incluye, siguiendo los datos arqueológicos e iconográficos, y manteniendo el criterio de ser obra visigótica y del siglo VII.

Luis M. Plaza y L. Martín Galindo. — Sobre el Pentateuco de Ashburnham: al que suponen visigodo, con influencias bizantinas.

M. Ibañes y A. Represa. — El románico en Castilla: La iglesia de Nuestra Señora de la Anunciación, en Urueña. Descripción planta y fotografías de una iglesia punto menos que desconocida y que es fechada como de fines del XI, o de principios del XII; se plantea el problema de si en sus orígenes fué un monasterio mozarabe —arcos de herradura como recuerdo tradicional; fragmento del muro norte con aparejo de soga y tizón; su emplazamiento aconseja no desdeñar esta hipótesis.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

G. Nieto Gallo. — Una obra importante de Wenceslao Gamnizer: La arqueta de las Descalzas Reales de Madrid. Conocida su importancia desde el estudio de Tormo, se publica aquí la firma "1570 Noricus aurifaber Venzlans Gamnizer ista Aeterni fecit ductus amore boni" por vez primera, así como una completa descripción y documentación gráfica.

Luis M. Plaza. — La Custodia de la Catedral de Sigüenza. Hace la descripción de la Custodia regalada por el Cardenal Delgado, a principios del siglo XVII, la cual lleva punzón de Guzmán.

Carmen Burgos y Elvira Salgueiro. — Tres documentos referentes a Francisco Martínez, maestro de hacer rejas. Publican la tasación de la reja renacentista de la capilla de Santa María de Rioseco y el testamento e inventario de sus bienes.

Luciano Fariña Couto. — Notas sobre motivos ornamentales visigóticos: El ladrillo con relieves. Interesante intento de clasificación de los ladrillos con relieves visigóticos, hallados en la Península, según los elementos decorativos de los mismos. Lástima que el autor no haya cuidado más la bibliografía de esta nota.

Tras la publicación de notas necrológicas de los alumnos del Seminario de Arte y Arqueología, caídos en la guerra, y de hacerse una biografía del Profesor Dörpfeld, siguen notas de las que haremos mención solamente de las que se refieren a temas de Historia de las Bellas Artes.

Resto de un alcázar de Alfonso (F. A.). — El que cedió el infante Don Juan Manuel, en 1320, al Convento de San Pablo de Peñafiel, y del que van apareciendo peqceños restos.

Pintura en Sevilla. ¿Un retrato de Isabel la Católica? (Demetrio Ramos). — Aparecidas en la capilla de San Gregorio Osetano, en Alcalá del Río (Sevilla) unas pinturas murales, firmadas por Andrés de Nadales, se planteó el problema de la identificación de los personajes retratados. Una inscripción indica a los Católicos como fundadores del templo, la historia confirma la inscripción, por todo ello se cree que los retratados son ellos, aunque de ambos retratos no haya llegado a nosotros más que el de la Reina y éste no concuerde con sus rasgos, con los de otros retratos conocidos.

El claustro del monasterio de Santa Cruz de Valladolid. — (Emilio García Chico). — Que por la carta de pago que se publica, parece ser obra de Fernando de Entrambasaguas —10-XI-1537— de quien nada conocemos.

Un crucifijo pintado por el Greco. (Lucas Calvo). Pequeño Cristo, pintado sobre Cruz de madera y conservado en colección particular.

Las esculturas de alabastro del Museo. (E. García Chico). — Se refiere a las estatuas que estuvieron en la iglesia conventual de San Benito: San Juan Bautista, San Miguel, — ¿San Gregorio y Ambrosio?— que puden documentarse como obra de Cornieles de Olanda y Juan de Cam-

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

bray, aunque siguiendo quizás modelos de Berruguete.

Una obra de Diego de Praves. (Fermín Armendáriz).—La del Monasterio de los Santos de la orden de San Agustín, en Villanueva, pueblo cercano a Valladolid, que realizó hacia 1594.

Nuevo documento del Greco. (E. García Chico). — Nombramiento de Juan de la Cruz y Bartolomé Carduccio como tasadores para hacer la tasación del retablo que había pintado para la capilla mayor del Colegio de la Encarnación, de Madrid. Fechado en Madrid, a 23 de agosto de 1600.

La Protección al Patrimonio Artístico Nacional en el siglo XVIII. (Filemón Arribas). —Se refiere a la Magdalena de Murillo, hoy en la Real Academia de San Fernando, que fué decomisada al pretender exportarse en contra de lo dispuesto por la Orden de 1779. Esa orden la publiqué, según texto de don Marcos Antonio de Orellana, el editar su Biografía Pictórica Valentina en las Fuentes Literarias por la Historia del Arte Español. Madrid, 1930 [1936].

Los Centenarios Portugueses. Exposición de Primitivos. (D. R.) — Breve nota acerca de la Exposición de primitivos, celegrada en los nuevos locales del Museo de las "Janelas Verdes".

~~~

Id. Fascículos XXV a XXII Tomo VII. Curso 1940-1941. Trimestres I, II y III.

Este volumen, segundo de los aparecidos después de terminada nuestra guerra de liberación, comprende los siguientes trabajos:

Colaboración

Enrique Lafuente Ferrari: "La interpretación del barroco y sus valores".

Ese ensayo de Lafuente fué escrito para acompañar a su traducción del libro de W. Weisbach: Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Haremos su reseña en el próximo número, al dar cuenta de la recién aparecida traducción de esa obra.

Antonio Tovar: "Papeletas de epigrafía líbica".

Emilio Camps Cazorla: "El visigotismo de San Pedro de la Nave".

Considerada esa Iglesia como visigótica, por Gómez Moreno, que la publicó, se suscitaron luego dudas acerca de su clasificación: determina el autor del artículo cuantos argumentos obran en pro de la teoría que considera esa Iglesia como visigótica de últimos del siglo VII, basándose en sus caracteres arquitectónicos y en los epigráficos de su horologio.

José Camón Aznar: "Notas de escultura española".

Un crucifijo que atribuye a Juni, conservado en la Torre del Merino de Santillana del Mar; la Virgen de la Iglesia de Becerril de Campos (Palencia), que certeramente atribuye a Juan de Juni: la Virgen del Rosario de la Seo de Zaragoza, atribuída a Hans de Smunda de Suabia, por
~~~

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Jusepe Martínez y hasta el presente inédita y que es la muestra de arte del autor del retablo de dicha Seo. Dos estatuas de apóstoles, obra de Juan de Ancheta, en la iglesia de San Pablo, de Zaragoza. Son cuatro notas escuetas.

Antonio C. Floriano: "El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres", obra de Guillén Ferrant y Roque de Bolduque (1547-50).

Descripción sumaria del retablo e historia del mismo: lo más interesante la parte destinada a determinar la que corresponde a uno y otro escultor.

Marvin Chauncey Ross: "Cloisonné enamels in Aragon and Navarre".

Estudia los esmaltes de la tapa del Evangeliario de la Reina Felicia († en 1083). considerándolos españoles. Publica un fragmento de la "Crónica... de la orden de San Benito", del P. Yepes, que describe un frontal de Nájera, perdido con "esmaltes grandes". Frontal que estaba dedicado por el Rey García Sánchez IV († en 1076) de Navarra y por la Reina Estefanía, y era obra de "Almany decus artificis venerandi", y que era, por tanto, obra cercana en fecha a las tapas del Evangeliario mencionadas, y que debió ser semejante a ellas, y por lo que conocemos estar reducida a lo decorativo.

Luis Inglada Ors: "Una moneda de plata del Rey Don Felipe III, acuñada en Valladolid".

Pieza de dos reales de plata, acuñada en Valladolid en 1602.

Antolín Gutiérrez Cuñado: "Un retablo catedralicio de Pedro Sierra".

El retablo de la capilla mayor de la Catedral de Coria, es estudiado publicando los documentos referentes al mismo, por los que resulta ser obra del escultor Pedro de Sierra (la tasa es de 1745, y no de Juan de Villanueva).

Esteban García Chico: "Los Tomé, en Valladolid".

Antonio Tomé, el escultor, a principios del siglo XVIII, interviene en la gran fachada de la Universidad; se publican las cuentas de esa obra. El San Martín de piedra, en la fachada de Santo Tomé de esa ciudad, también es obra de A. T.: se publican las cuentas de la hechura de esta obra, que antiguamente (Ponz, Cean Bermúdez) había sido fantásticamente atribuída a Juni.

Francisco Abad Ríos: "Notas sobre la miniatura española de retrato en el siglo XVII".

A base de una serie de retratos de miniatura, sobre naipe o sobre cobre, pertenecientes a colecciones madrileñas, que furon a parar a Recuperación rtística, y cuya fotografía se reproduce, recuerda Abad, la historia de la miniatura retrato español en el siglo XVII. Como retrato de personas de calidad, realizados por pintores, ninguno de los cuales nos aparece como de gran importancia y sólo seguidores de las formas y maneras de los grandes pintores de su tiempo. Felipe de Liaño es el que ha tenido mayor literatura, pero de quien no tenemos obra indudable, ya que en la miniatura de la colección Lázaro, con su nombre al reverso, Abad, con suficientes pruebas demuestra que la inscripción fué añadida por mano de don Valen-

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

tín Carderera. Fotografías discretas acompañan el estudio.

Valentín de Sambricio: "En torno al divino Morales".

Interesante estudio, claramente escrito, en el que su autor plantea de nuevo y apoyándose en los datos conocidos —ignoro porque no utilizó el libro de Daniel Berjano Escobar, "El Divino Morales", Madrid, s. a., el problema del arte del divino Morales y de su vida. De lo expuesto se deduce:

A) La existencia en Andalucía, Extremadura y Portugal, especialmente en Andalucía, de una familia de artesanos y artistas, de la que es el pintor.

B) Se comprueba —y Sambricio presenta ejemplos claros— la estancia de Luis de Morales en Portugal, en Evora, principalmente; lo que coadyuva a explicar la persistente y acentuada influencia flamenca a lo largo de toda su obra.

C) Un viaje a Italia es "posible y no improbable", pero hasta la fecha es nueva conjetura.

D) El viaje a la Corte, del que habla Palomino, y que otros dudaron, se comprueba por la patente influencia del Piombo y de Luini a través de cuadros de las Reales Colecciones.

E) Coexisten dos pintores, Luis de Morales, según los documentos de Arroyo del Puerco: por ellos hace falta suponer que "el divino" debió nacer hacia 1520.

Elías Tormo: "En el Colegio de mis nietas en Valladolid. Las Comendadoras".

En forma de conferencia "ampliada", como su mismo autor indica, va esa amable descripción e historia del Convento de las Santiaguistas de Valladolid, hoy ocupado por dominicas francesas. Con ello tiene ocasión don Elías Tormo de mostrar un cúmulo de conocimientos acerca de la orden, las bellas artes y el convento, que es de fines del siglo XV y de comienzo del XVI, en buena parte como edificado sobre la mansión de doña María de Zuñiga, en Valladolid, allá por el Campo grande el patio o restos de la misma y también de las obras que han ido embelleciéndole y haciéndole, como dice, como todas las iglesias, un libro mudo en el que se puede leer, devoción e historia: entre ellas, la principal, la iglesia de la que fué trazador mayor Francisco de Mora (1539-96), siendo los retablos posteriores y tardíos. Todo ello en amena forma redactado, y con unas ilustraciones que acompañan la descripción.

Cuaderno de Trabajos

María de las Nieves Alonso Fernández: "Juan de Arfe y Pompeo Leoni".

Recoge varios documentos conservados en Simancas, que se refieren a esos artistas y a sus familiares; todos de gran interés, especialmente los que se refieren a las estatuas de El Escorial y a las del Duque de Lerma, así como los que tienen relación con el cargo de ensayador de la casa de la moneda de Segovia, que desempeñó Arfe, y luego su yerno Fernández del Moral.

Fermín Armendáriz, C. M. F.: "El retablo mayor de la iglesia de San Andrés, de Valladolid".

Publícanse documentos referentes

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

a la construcción de un primer retablo —a costa de don Miguel de Burgos, obispo de Pamplona, fallecido en 1611— y de un segundo retablo, obra del maestro tallador y ensamblador don Pedro Correas —1741-1742— y siendo dorado y estofado por el maestro Bonifacio Núñez, que es el que actualmente existe. Siguen datos acerca de ese maestro.

Emilio Alarcos Llorach y *Alfredo de los Cobos Rubio*: "Obras y artistas que se citan en los libros de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad de Valladolid".

Inés Durruti Romay: "El Cristo del Olvido, escultura de Pedro de Avila".

En 1720 se comprometía este autor olvidado a ejecutar cinco esculturas para la Congregación de San Felipe Neri, de Valladolid. Trata esta nota del bellísimo Cristo que consérvase con las demás en la iglesia de la Congregación.

C. de M. - "Arte actual. - Crispín Trapote".

Escultor en talla, de quien se glosan unas obras relacionándolas con el arte religioso actual.

Sección de Excavaciones

VARIA

Necrología de don Marcelo Macías (1843-1941).

G. N. C. "El Museo Arqueológico de Valladolid.

E. García Chico: "La fachada de la Pasión".

Nuevos documentos, en los que aparecen los nombres de quienes intervinieron en la obra (1671).

G. N. G.: "Un criterio de reconstrucción de objetos arqueológicos".

C. de M.: "Sobre una exposición".

Se refiere a la tan importante de objetos de orfebrería y ropas de culto, pertenecientes a los siglos XV al XIX, que organizó en locales del Museo Arqueológico de Madrid, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico. Para su instalación se habilitaron unas inmensas salas del Palacio de Bibliotecas y Museos, de manera ejemplar. La exposición, cuya reseña por extenso implicaría una historia de la orfebrería española y de las ropas de culto, comprendía importantísimos y numerosos ejemplares, cuya detallada descripción puede verse en el Catálogo de la misma.

Siguen las habituales secciones, de revista de revistas y bibliografía, y un copioso índice de revistas.

X. de S.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

ÍNDICE

ARTE ANTIGUO

Págs.

ANTONIO GALLARDO: La iglesia mozárabe de San Pedro del Brunet . 7

F-P. VERRIÉ y J. AINAUD: Una «nueva» obra de Huguet: el retablo de San Bernardino y el Angel Custodio 11

X. DE SALAS: Escultores renacientes en el Levante español . . . 35

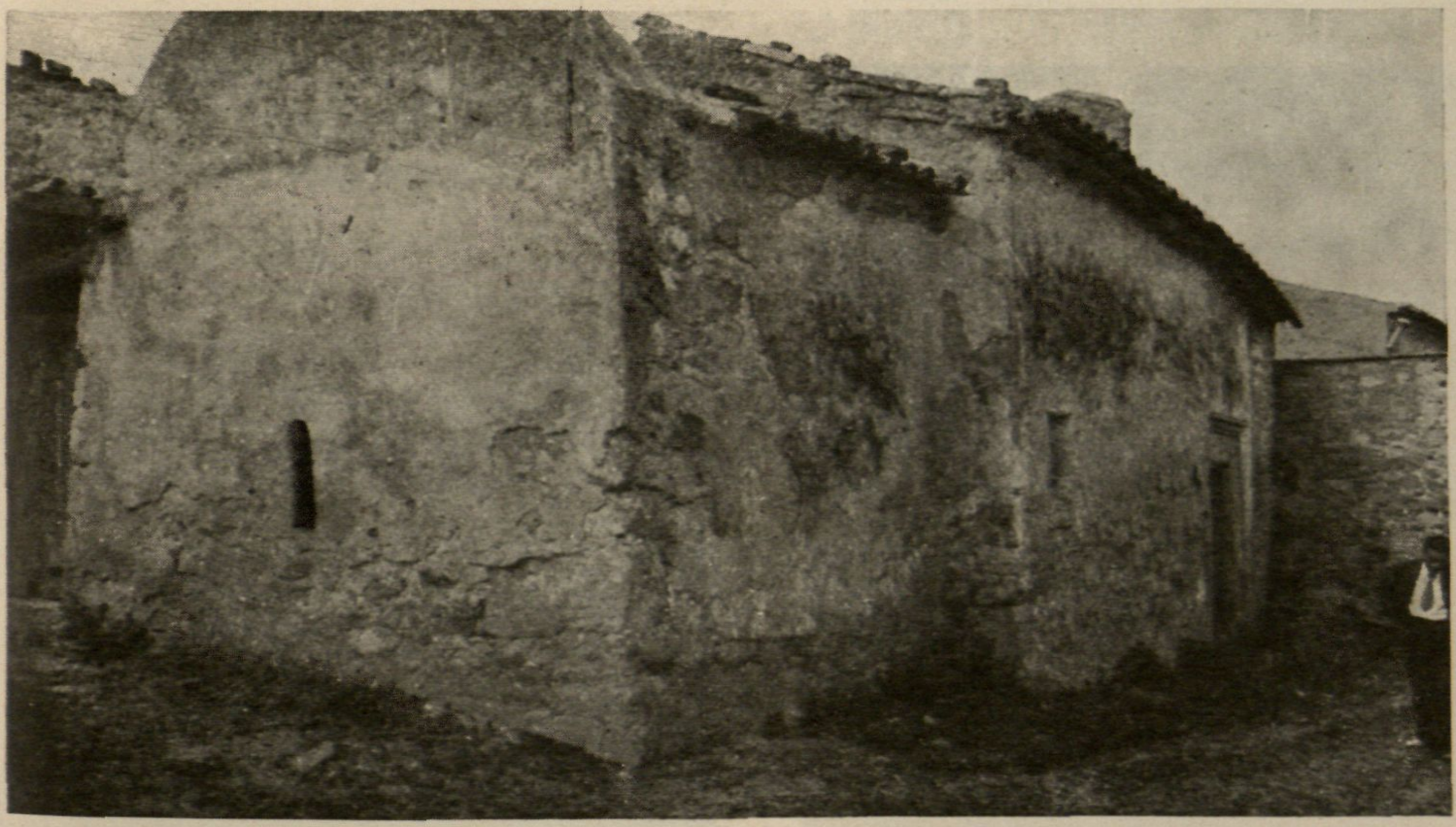
J. AINAUD: Loza dorada y alfarería barcelonesa. Siglos XV-XVI . . 89

BIBLIOGRAFÍA 105

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

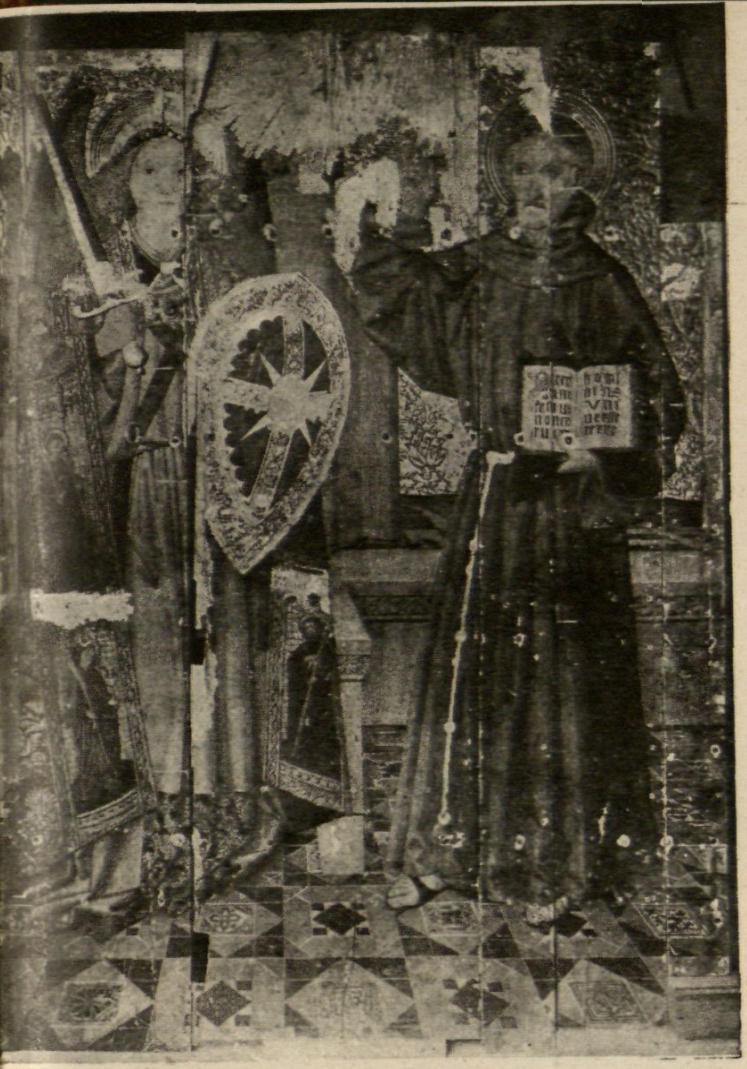


San Pedro del Brunet. — Exterior; conjunto



San Pedro del Brunet. — Exterior; detalle del santuario

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona





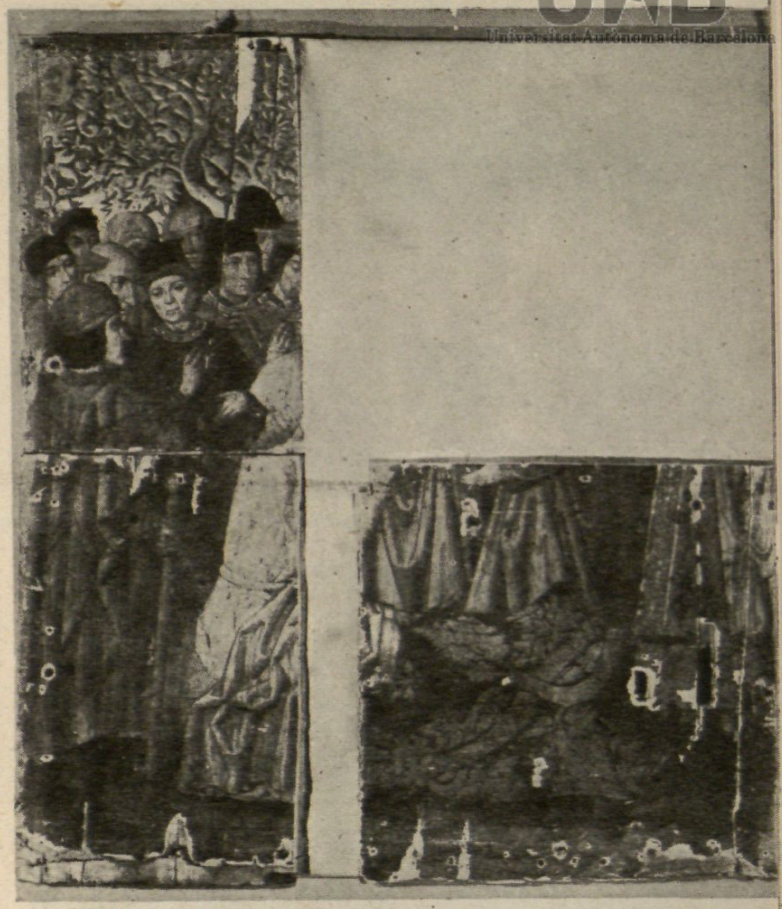




1. *Tabla central: San Bernardino y el Ángel Custodio.* — 2. *Calvario.* — 3. *Historia de Lot.* — 4. *Paso del Mar Ro*

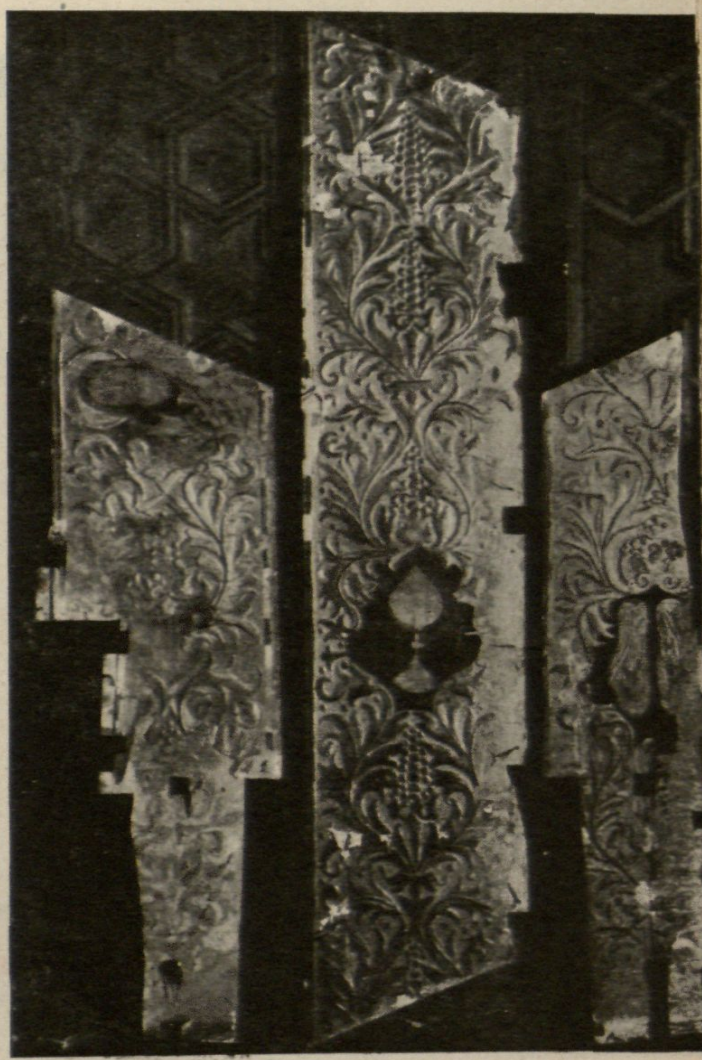
UAB
Universitat Autònoma de Barcelona









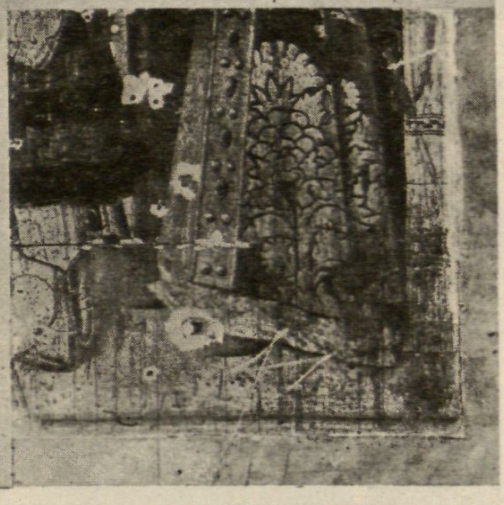


1. *Milagro de Rieti.* — 2. *Curación de un paralítico (?).* — 3. *Escena fragmentaria del Ángel.* — 4. *Idem de San Bernardino.* — 5. *Elementos del guardapolvo*

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona



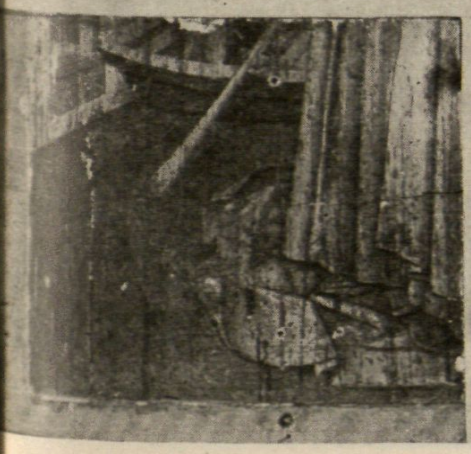












Bancal. — 1. Escena del Ángel. — 2. Piedad. — 3. San Bernardino en el Lago de Mantua.
DETALLES : *4. San Bernardino (tabla central)*

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona





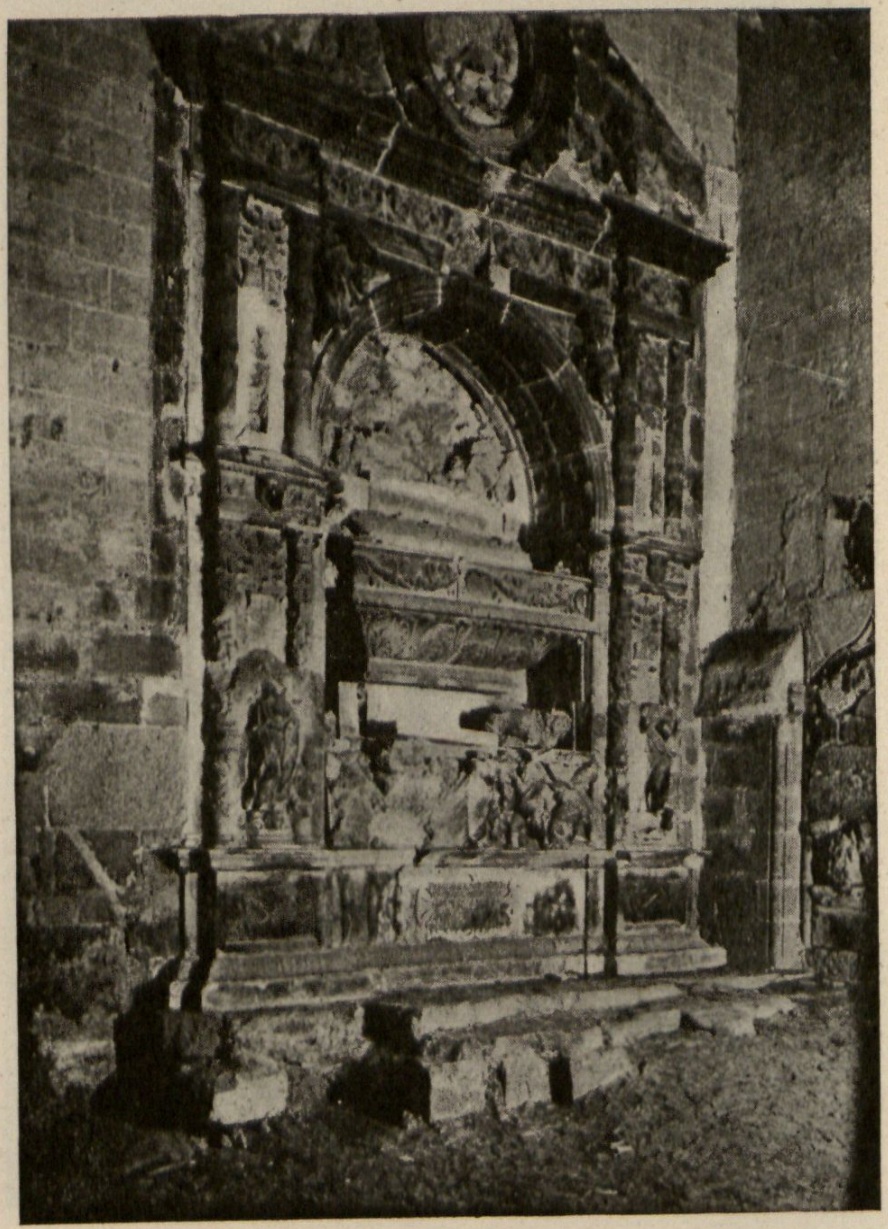




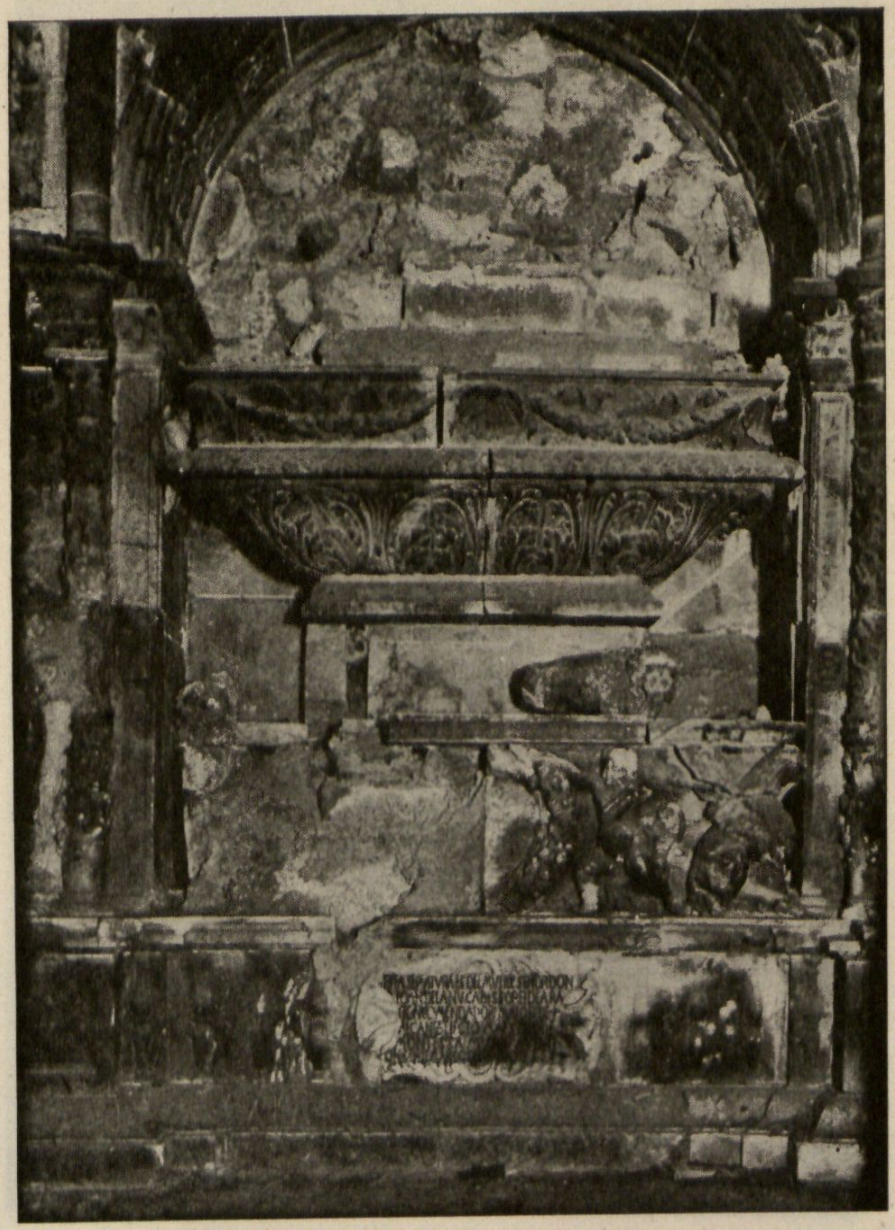




DETALLES: *1. Las Marías (Calvario). — 2. La esposa de Lot y sus hijas (historia de Lot). — 3. Angel (id. — 4. Angel (Bancal). — 5. San Bernardino y sus compañeros (episodio del Lago de Mantua). — 6. Cabeza*



El sepulcro del Comendador Lanuza en la iglesia del Castillo de Alcañiz, antes de 1936



El vaso, la inscripción y fragmentos de los frisos del sepulcro del Comendador Lanuza, antes de 1936

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona





Las dos virtudes colocadas en los intercolumnios laterales — en tiempo indeterminable sujetas barbaramente con mortero — según fotografías anteriores a 1639

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona





La Prudencia y la Fortaleza que decoraban la parte superior del sepulcro, hoy en el Ayuntamiento de Alcañiz

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

ANALES Y BOLETÍN

DE LOS

MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

ANALES

Y

BOLETÍN

DE LOS

MUSEOS DE ARTE

DE BARCELONA

ARTE MODERNO

VOL. I • 2 • INVIERNO • AÑO 1942

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

La sinceridad en nuestra pintura de fin de siglo

Impromptu leído en 13 de enero de 1940 en la «Exposición de Maestros Naturalistas e Impresionistas Eopañoles», celebradaen las Galerías Syra, de Barcelona.

Ha sido un gran acierto inaugurar esta Sala de Exposiciones dando a conocer a tantos que, por su juventud, más o menos lo ignoran lo que era nuestra pintura de fines del pasado siglo. Un acierto por el valor intrínseco de ella y también por su armonía con el inmueble donde las Galerías Syra se han instalado: la casa Batlló. Tal vez nada en Barcelona señala tan elocuentemente las genialidades del modernismo como este edificio. Gaudí, su autor, llega en él al punto álgido de libertad naturalista en la composición de su fachada. Esta casa y la casa Milá, en este mismo Paseo, fueron tema de innúmeras controversias entre los secuaces y los detractores del arquitecto de "La Sagrada Familia". Muchas veces una posición estrictamente clasicista señala una sensibilidad limitada. Los espíritus superficialmente ponderados del 1900, a veces olvidarían unas palabras de Nietzsche (el pensador que precisamente tanto influyó por aquellos días): "Muy sutil es la alegría que provoca el aspecto de todo lo regular y simétrico, en las líneas, los puntos y los ritmos; pues, por cierto parecido, despiértase el sentimiento de lo ordenado y regular en la vida, a lo cual débese toda suerte de bienestar: en el culto de la simetría, se venera, pues, inconscientemente, la regla y la bella proporción como fuente de toda la dicha que sentimos; esta alegría es una especie de acción de gracias. Sólo después de haber observado cierta satisfacción de esta última alegría, es cuando nace un sentimiento más sutil todavía, el de un placer obtenido rompiendo con lo simétrico y regulado; por ejemplo, si este sentimiento incita a buscar la razón en una sinrazón aparente: porque aparece entonces a modo de enigma estético, categoría superior de la alegría artística mencionada en primer lugar."

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

Una sinrazón aparente, creída real por la mirada miope de ciertos clasicistas catalanes de fin de siglo XIX, o, más exactamente, de comienzos de la centuria actual, dominaría en las obras de Gaudí. Ellos no serían receptores de la gran sensibilidad naturalista que inunda la fachada del Nacimiento del Templo de la Sagrada Familia, la mole palpitante de la casa Milá y el ensueño del frontis del inmueble que nos cobija.

Gaudí fué un terrible innovador, todo el modernismo arquitectónico coetáneo, palidece al compararlo con el de sus obras. Su tensión espiritual la refleja el léxico agudo del reverendo Trens en éstas sus palabras: "Gaudí, a copia de oración y de comunión, pudo soportar la alta tensión de Dios, y no era posible tocarlo con el dedo que no chispeara, y entre sus dedos incandescentes iban fundiéndose todas las formas muertas de los estilos pasados, y tuvo que crearse un nuevo idioma de la gran naturaleza" (*).

Es, por lo tanto, un alto placer poder hablar del arte "fin de siglo" en esta Sala, de una creación del más gran artista del "fin de siglo" catalán.

Camino de la sinceridad pictórica

Partiendo de las últimas palabras de la cita anterior, "la gran naturaleza", parece que ya sentimos el eco de un discurso de Rusiñol en las fiestas modernistas del *Cau Ferrat* o del acto de emplazamiento de la estatua del Greco en la Ribera de Sitges, o, si se quiere, quizá de *Els Jocs Florals de Canprosa*. En algunos de los artistas de nuestro "fin de siglo" no hay completa fusión entre sus varios actos. Rusiñol, por ejemplo, que en sus primeras obras es un intérprete fiel, casi maniático, de esta "gran naturaleza" que le obsesiona, otras veces se deja llevar de un lirismo no siempre loable, revelándose en él como dos personalidades. En uno y otro caso, sin embargo, Rusiñol, a su manera, es sincero. El camino de la sinceridad pictórica lo habían ido preparando, ya desde hacía algunos años, varios artistas: Fortuny, Mercadé, Vayreda — por citar los tres más destacados—, en oposición a la pintura convencional que va desde las frialdades de un Flaugier y un Mayol

(*) "L'arquitecte de Déu", en "Antoni Gaudí. La seva vida. Les seves obres. La seva mort." Barcelona, Editorial Políglota, 1926.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

hasta las no menos frías composiciones religiosas y los retratos que pintara Claudio Lorenzale, las perspectivas urbanas de Battistuzzi y los dibujos detallados de Luis Rigalt, hijo y discípulo de quien representa el paso entre el gusto napoleónico y el Romanticismo.

Bien distintos son los tres pintores mentados como primeros adalides de la sinceridad pictórica en el arte catalán del pasado siglo: Fortuny, con su espíritu vehemente para aprehender la luz; Mercadé, con sus neutras coloraciones, que semejan meditación claustral, y Vayreda, con su compenetración de espíritu y de paleta en el sano y dulce aire de Olot, tienen los tres de común, en sus mejores momentos, la inmersión sincera en esta "gran naturaleza" a que alude el reverendo Trens hablando de Gaudí y a que alude Santiago Rusiñol hablando de lo que fuere en alguno de sus discursos suburenses.

En los mejores momentos pictóricos de Mariano Fortuny, de Benito Mercadé y de Joaquín Vayreda, estamos muy lejos de la composición histórica que dominaba en la pintura peninsular hacia la entrada del último cuarto del siglo XIX, y de la cual sólo se salva, como verdadero gran pintor, el gran temperamento de Eduardo Rosales. Este retorno a la "gran naturaleza", se manifiesta más explícitamente que en nadie en los paisajistas, pero el carácter sincero, que sobre todo en Vayreda refulge, es paralelo al retorno al tema simple, cotidiano, olvidado, de artistas que cultivaran la pintura llamada por entonces "de género".

En comprobación de lo que afirmamos, analizaremos el arte de cinco de los pintores más importantes de la presente exposición: Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Juan Llimona, Isidro Nonell y Darío de Regoyos.

La sinceridad en la pintura de Ramón Casas

Casas pudiera enlazarse con Fortuny. Sus primeros dibujos, detalladísimos, de un claro-obscuro vibrante y academicista a un tiempo, parecen continuar la obra del deslumbrante pintor reusense. Hombre de escasa formación intelectual, Ramón Casas es el hijo de buena familia barcelonesa que puede andar por sus anchas. Ramón Casas es, como Fortuny, una retina bien dotada; y

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

tiene, además, un innato buen gusto barcelonés que perdurará siempre en su obra, pese a las improvisaciones, pese a los amaneramientos. Ramón Casas empieza a cultivar la pintura en unos días en que el sentido compositivo secular no era grandemente estimado. Los ejes esenciales de una pintura de Rafael Sanzio, o los grupos de volúmenes de una pintura de Poussin, por aquel entonces, no interesaban. Ramón Casas se halló con ello en un ambiente propicio. A pesar de todas sus cualidades, Ramón Casas, que era sincero, tenía una sensibilidad primaria: una pupila despierta, una mano lista, una distinción en el color. Representa, dentro de la trayectoria de la pintura catalana de fines del siglo XIX, el impulso más elemental hacia la sinceridad. A Casas no le es difícil ser sincero, o, mejor dicho, expresar artísticamente su sinceridad ante el espectáculo de las cosas más corrientes del mundo. Y, sin embargo, a pesar de esta posición que hemos calificado de primaria, el arte de Ramón Casas consigue emocionar; sobre todo desde su llegada a París, cuando el luminismo de sus telas ya no es del sol aplastante de "La salida de la Plaza de Toros en Madrid", su obra juvenil, casi fotográfica, que lo presentó como muchacho dotadísimo, ni de otras composiciones coetáneas, todavía desorientadas, sino del agrisado ambiente de Montmartre, cuando allí se instaló con su amigo Rusiñol, en el *Moulin de la Galette*, después del aprendizaje en el taller de Carolus Duran, donde entró a sus dieciséis años, en atención a sus extraordinarias cualidades, pues el famoso pintor españolizante no acostumbraba a admitir discípulos.

Casas, en Montmartre, halla el lugar propicio a su juventud como artista y a su distinción innata como hombre. Lo mejor de Casas en Montmartre, vale, como sinfonía en gris, por las sinfonías en plata del americano Whistler. Ramón Casas se halla en París más en su patria que en la misma Barcelona. Allí pintaría una serie de pequeños temas de vida íntima, insospechada hasta entonces en la Barcelona de la Exposición Universal del ochenta y ocho, que tendrían que remover forzosamente el mundo artístico de la Sala Parés, cuando los enviara para atiborrar sus paredes: muchachas peinándose, tomando un libro de la biblioteca, echadas perezosamente en la cama, reposando del cansancio parisino ante la lejana silueta del *Sacré Coeur*, o el refrigerio al aire libre del patio del molino donde aquellos catalanes vivieron — y no solamente pisaron

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

unos días para darnos sus recuerdos pictóricos—, y a lo lejos la figura del compositor Erik Satie, bohemio de verdad cuando Rusiñol y Casas eran — entonces y siempre — bohemios honorarios. ¡Cómoda conducta la de estos pintores! Pero esto no nos incumbe, en estos momentos.

Lo que importa señalar aquí, es cómo Ramón Casas, en sus años de permanencia en París, sacó todo el fruto que a su personal temperamento le era dado en el ambiente y en la vida parisinos. En Casas, la pintura es una necesidad de que no puede sustraerse; a todas horas semeja que pintara. Como a los grandes dotados, el tema atisbado le impulsaría a cada momento a tomar los pinceles, a tomar el carboncillo. Quiere decirnos la verdad de lo que pasa todos los días o de lo que pasa en un momento de excepción o de los cambios de luz a la caída de la tarde, aportando en sus telas un a modo de rescoldo de la melancolía que interesa a su retina selecta, más que a las honduras de su espíritu.

Ramón Casas, en su amado rinconcito del *Moulin de la Galette*, fué un cronista montmartrense; instalado después en Barcelona, fué el historiador plástico de este fin de siglo que tantas tragedias consumadas y tantas tragedias en germen anidó.

El sistema de adquirir pintura moderna para el Museo de Barcelona no ha allanado la valoración oficial del arte de Casas. Al lado de la nota gris del aire libre montmartrense, con la joven ante la redonda mesita de café pulcramente enmantelada y el Erik Satie que se divisa en el fondo, y al lado del autorretrato con indumento gitano y, quizá, al lado de los restos de una orgía carnavalesca — trozo de tela inclemente y verídico, a lo Manet —, ¡qué bien se acoplaría allí "La Madeleine" de la blusa carmesí, la inquieta mirada y el habano entre sus dedos, o aquella nota a grandes dimensiones que es el baile en el *Moulin*, perfume de las tenebrosidades, de las estrecheces, del humor agridulce — no al modo de Rusiñol, sino a la intensa manera de Charles-Louis Philippe, el cantor de otra Magdalena, acaso más dulce que la de Casas, "la buena Magdalena, fluída como una impresión", y de la "pobre María", cuyos ojos sugieren al sufrido cuentista — que antaño nos descubriera el catador de tantos nuevos horizontes, Eugenio d'Ors, — aquella frase: "Todas las cosas del mundo se acercan a los hombres que las contemplan y meten en sus almas algunos reflejos que se exhalan por los ojos, pues los ojos no son sentidos de la

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

carne: los ojos son una dulce alma en materia"! ¡Qué bien se acoplaría, asimismo, al lado de las mentadas obras de Casas que hay en el Museo, el magnífico retrato de la hermana del pintor — alta, joven, de pie — que Casas, en carta a Rusiñol, consideraba una pintura lograda — su tesón crítico sería notable —; o también esta bella mujer en blanco de nuestra diestra, con su tez reververante de vida, con su abandonada pose, de una franqueza y una distinción sorprendentes, con sus pupilas punzantes y el fondo sin terminar, que ayuda a que concentremos la atención en la vivacidad femenina esplendorosa y en el albo traje displicente! (*).

Casas, en la cúspide de Montmartre, fué el cantor de su luz; y en Barcelona, no ya en idilio, sino en crónica pedestre, fué el narrador de sus fiestas domingueras, de sus actos tradicionales, de sus trágicos sucesos societarios: "Ball de tarda", "La processó de Santa Maria del Mar", "La carga", "Garrote vil". La verdad, la sinceridad, en Ramón Casas a veces llega a ser excesiva; cuando un aspecto del mundo sensible atrae su privilegiada retina, con frecuencia no se preocupa del corte — este corte del cuadro, en unos pintores instintivo y en otros pintores laborioso —; el buen tono social, innato en Casas, no se perderá demasialo, sin embargo, cuando se trata de ordenar masas en grandes composiciones; así, a su manera, en la versión de "La carga" del guardia civil a caballo que avanza de frente; pero en aquella innumerable serie de pequeños interiores con figuras que pintara en Montmartre, la sinceridad de su pincel de nada se olvida: barrotes, cajones, sillas en desorden, todo queda registrado en la obra sin ambages de quien tuvo momentos de la más alta aprehensión artística.

La sinceridad en la pintura de Santiago Rusiñol

Buenos amigos en la bohemia dorada — y este calificativo tómese en la excepción que más plazca —, buenos amigos, más en la vida que en el arte, si bien se ahonda en el sentido de entrambas obras; y aún, en la vida, ¿no habría en París mismo una disparidad entre el noctámbulo Santiago Rusiñol y el mañanero Ramón Casas? Dícese que a lo mejor pasaban semanas casi sin ver-

(*) Nos referimos al retrato (inacabado) de señora con traje blanco que presidía la exposición de las Galerías Syra, donde leímos nuestro impromptu.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

se: cuando uno se hallaba en plena labor, el otro descansaba... en la cama.

En arte, ni uno ni otro aceptan las falsedades pictóricas de tantos cuadros de historia o de tantos cuadros de género que llenaban las exposiciones oficiales hispanas. Fueron sinceros ambos, cada cual a su modo. No hay que insistir sobre Casas. Rusiñol, con temas idénticos — pues no debe olvidarse que el pintor de los *Jardines de España*, como a tal conocido en su madurez y en su senectud, fué cuando joven retratista y costumbrista a la manera degasiana (después de haber sido paisajista bajo el influjo de Vayreda)—, como pintor temáticamente degasiano, fué hermano en arte de Casas.

Mas el sentido íntimo del arte es bien distinto entre los dos amigos. Diríase que los ojos de Casas son también — como los evocados por el autor de *Bubu de Montparnasse*— "alma en materia"; Rusiñol tiene su alma concentrada en el corazón; en los ojos de Santiago Rusiñol, tanto como el mundo ante sí, refléjase otro mundo interior primariamente sentimental. La sinceridad de Rusiñol está en ese sentimentalismo. Rusiñol se emociona traicionando el más estricto sentido pictórico, pero con tan buena fe, con tal sinceridad, con tal impulso cordial, que a nosotros, con frecuencia, su emoción de las obras más lúcidas, se nos pega irresistiblemente.

Sería largo analizar, en toda la obra de Rusiñol, la evolución de su sentimentalismo. Después de una breve adolescencia, más que juventud, perdida entre los papeles de su escritorio comercial — no son tan grandes sus penalidades en este aspecto como las descritas en *L'auca del senyor Esteve*—, Rusiñol es un verdadero pintor naturalista, en el sentido de interpretar la realidad, cualquier aspecto de la realidad, con precisión escrupulosa, tanto en los conjuntos como en los detalles. Ya aludimos al influjo que tiene, en el primer momento juvenil de su obra pictórica, el arte del gran paisajista Joaquín Vayreda. Rusiñol, si no está inscrito como socio en el *Centre Excursionista de Catalunya*, por lo menos está adscrito al grupo de secuaces que desean conocer el sabor artístico del paisaje catalán y de los viejos monumentos de nuestra tierra. A Rusiñol le vemos, por aquellos días, tan pronto en Olot como en Tarragona, en Poblet como en San Juan de las Abadesas, pero no como simple excursionista, sino como hombre que permanecería sin duda

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

semanas enteras en cada paraje, a juzgar por los cuadros que en tales sitios realizaba. El naturalismo, el detallismo sentido cordialmente, prosigue en tales obras. Es en su descubrimiento de París cuando acontece el cambio de ruta en su espíritu. Ya hemos dicho que los temas parisienses son los mismos, como se comprende, para Rusiñol y para Casas; pero Rusiñol los ahonda sentimentalmente, y el influjo de este París de su segunda juventud prosigue en la época suburense, o mejor, en esta época pletórica en que el fundador del *Cau Ferrat* diríase que tuvo un pie en París y el otro pie en Sitges. Es desorientadora la ubicuidad de Rusiñol hacia los años 1892-1895. Por tales años, Rusiñol apenas había iniciado su actividad como escritor; era, a lo más, un cronista principalmente parisiense; crónicas de París son en su mayoría las publicadas en "La Vanguardia" y luego recogidas en dos volúmenes, bajo los títulos: *Desde el Molino* e *Impresiones de Arte*; pero, en cambio, como pintor, no cesaría de producir. En una exposición póstuma, celebrada en el Círculo Artístico, los que por aquellos años a que nos referimos no habíamos nacido aún a la vida del arte, pudimos admirar la flor y nata de la producción figurista de Santiago Rusiñol en el París del penúltimo lustro del siglo pasado, y en el Sitges por él puesto en valor sentimentalmente a la zaga de Roig y Soler, Mas y Fondevila, Meifrén y Casas. En realidad, estos artistas fueron quienes descubrieron el valor artístico y vital de la blanca villa marinera; pero Rusiñol fué quien la valoró por entero.

La manera como olfateaba Rusiñol el ambiente agrisado y melancólico de París, perdura en las obras suburenses de nuestro pintor, por ejemplo, en la niñita lánguida oliendo claveles ante un grupo de macetas con flores, inmergida en la sombra, o en el grupo de dos muchachas vestidas de negro posando en medio de grandes hortensias y ante blancas cortinas transparentes — tan particulares de Sitges!—; y en los mismos retratos de los amigos que ante el pintor posaron en el *Cau Ferrat*: el barbudo Modesto Sánchez Ortiz, el maestro Enrique Morera, el escultor Carlos Mani — con deseos de genialidades, cueste lo que cueste —, y el humorista Alberto Llanas, visto en su mísero cuarto de trabajo — tela que forma parte de la colección Bosch—. En pinturas parisienses y en pinturas de Sitges de todo este período ubicuo de Santiago Rusiñol, aparece el mismo sentimentalismo de impulso

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

poético, que no está en la obra de Casas, netamente pictórica.

El arte de Santiago Rusiñol, con esos precedentes, por fuerza tendría que derivar hacia la literatura. En una de sus crónicas enviadas a "La Vanguardia" "desde el Molino" de Montmartre, a propósito de una exposición de *La Rose Croix* —10 de marzo de 1892—, así se expresa: "Al salir de tal exposición parece que se ha sufrido una pesadilla o un sueño de encantamiento; el arte parece más puro y más bello el sol, y la mente, cansada de idealismos, recibe con más agrado el aire de verdad de la gran naturaleza." Ya estamos otra vez en aquella evocación enfática de la naturaleza de que hablábamos al iniciar nuestro tema: "la gran naturaleza". En realidad, la gran naturaleza, en la obra de Rusiñol, es la de su juventud, la de sus excursiones a base de los datos que le aportaran los arqueólogos, o aficionados a la arqueología, del catalanismo prepolítico: aquella es la naturaleza sana; en París, Santiago Rusiñol supo descubrir como una naturaleza nueva, amasada de pesares, que él llegó a expresar con melancólico pincel, que en Sitges siguió cultivando en las telas, que luego traspuso al plano literario en *L'alegria que passa*, en *El pati blau*, en *El jardí abandonat*.

En la breve transcripción que hemos hecho de su carta "desde el Molino", referente a *La Rose Croix*, Rusiñol manifiesta su nostalgia del aire puro y sano entre el arte intelectualista — a veces perversamente espiritual — de los pintores de aquel cenáculo; y, sin embargo, vemos al propio Rusiñol como intentando un nuevo prerrafaelismo (al igual que el de los pintores ingleses piloteados por John Ruskin), en sus plafones que representan *La Música*, *La Poesía y La Pintura* en el *Cau Ferrat* de Sitges. Pero éste no es el verdadero Rusiñol, no es el Rusiñol que nosotros aludimos cuando hablamos de su sinceridad. El gran Rusiñol sincero, es el de los retratos expresados y las escenas montmartrenses, hermanas en cuanto a tema de las de Casas; es éste el pintor ciertamente sentimentalista, pero que, a pesar de su sentimentalismo, mantiene todavía la dignidad pictórica en sus cuadros. En cambio, la mezcla de recuerdos sieneses y reflejos del prerrafaelismo inglés que aparece en tales composiciones simbólicas, no llega a tener el alto sentido compositivo de la gran pintura arbitrada.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

La sinceridad en la pintura de Juan Llimona

Aproximadamente contemporáneo de Casas y Rusiñol, el pintor Juan Llimona no se enlaza, en cuanto a plena formación, ni con uno ni con otro. La primera formación de Juan Llimona fué en la Escuela de Arquitectura; pronto, sin embargo, sin terminar la carrera, fuése a Roma, acompañando a su hermano, el escultor José, más joven que él, y, una vez allí, Juan Llimona trocó la arquitectura por la pintura. En Roma, fué ciertamente un pintor naturalista: amor a la pintura de género, pero resolviendo minuciosamente y con pasión, al mismo tiempo, todos los detalles de sus composiciones; su arte se mueve, por aquel entonces, dentro de una tonalidad global tostada. Con la buena formación romana, regresó a Barcelona. Había sido allí muy sincero ante el natural, como pintor; y éste es el momento en que un hecho trascendental ocurre en su vida. Es visitado por la luz de la Gracia: de incrédulo que era, pasa a ser creyente y devoto. Entonces, a más de su sinceridad pictórica, aspira a una rica sinceridad religiosa y moral; sujeta su arte a este criterio y, desde aquel momento, como pintor, ya no es sólo quien sabe evocar la corporeidad del mundo que le envuelve, con pincelada intensa y firme, sino que tiene un deseo de apostolado, de franca exposición de sus ideas religiosas, sociales e incluso políticas. Por todo ello, lucha hasta el desengaño, como veremos por la siguiente anécdota:

Estamos a fines de 1893; los dos cenáculos donde se reunían los pintores y escultores barceloneses, eran el Círculo Artístico, continuación del Centro de Acuarelistas, y el Círculo Artístico de San Lucas, entonces tan sólo de un año de vida. La crítica de las exposiciones la arbitraban don Francisco Miquel y Badía, panegirista de los valores admitidos, y el esforzado Raimundo Casellas, que había pasado de "L'Avenç" a "La Vanguardia", aquella "Vanguardia" de Sánchez Ortiz, donde Rusiñol actuaba de cronista y donde Casas informó gráficamente sobre "Pallás en capilla". Casellas era el apologista de la nueva pintura y especialmente defensor de las obras parisinas de Casas y del impulso romántico de las muchachas peinadas a caídos *bandeaux*, que a Rusiñol tanto le encantarían, en su piso de la *île-Saint-Louis*, donde pasó a vivir

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

desde el *Moulin de la Galette*. En una carta a Rusiñol que le escribió Casellas, este ex seminarista, con palabras no aprendidas ciertamente de preceptor sacerdotal, manifestó un vivo entusiasmo por el cuadro "Novela romántica" del fundador del *Cau Ferrat* de Sitges.

La primera exposición que el Círculo de San Lucas organizara, se inauguró en la Sala Parés, el 30 de noviembre, exposición "modernista" ya, según la vaga fraseología que dominaba en aquella época; exposición también confesional católica. Precisamente este fin de la franca confesionalidad había sido el origen de la ruptura, poco antes, con la más antigua agrupación de artistas. "Nos separamos—escribe Juan Llimona en cierto pasaje de su libro *El do de Déu*,—por disentir de opinión en una cuestión de orden moral, con motivo de un baile de trajes en el teatro Lírico. El año siguiente, 1893, dimos forma a nuestra reunión, fundando el Círculo de San Lucas. Entonces empezó una campaña formidable contra la nueva entidad e incluso personal contra sus fundadores; pero, como todo pasa en este mundo, se cansaron de ello y, en paz y poco a poco, fuimos creciendo, reuniéndose con nosotros lo más selecto dentro los artistas que cultivan el arte plástico en sus múltiples manifestaciones."

Juan Llimona, como buen convertido, sentía desde algunos años la fuerza del contraste, el deseo de enterrar con lo que quería ser, su corta época de incrédulo. Artista dotadísimo, empleaba personalmente la fuerza de su arte al servicio de su criterio cristiano, utilizaba socialmente su ideología artística a beneficio del naciente Círculo Artístico de San Lucas.

En esta primera exposición, quiso ver la sala protegida por una figura de Cristo, con los brazos extendidos, irradiando en un paisaje pintado por Enrique Galwey. Pensó dar un paso adelante en el camino de la apologética, reflejado ya en algunos temas de precedentes pinturas suyas — "El senyor rector", "Jesucrist venç", "Déu és caritat" —, en la tela de mayores dimensiones que presentaba en la exposición. Puso por lema las palabras del Apocalipsis: "Si no velares, iré a ti como ladrón y no sabrás a qué hora iré." El "argumento" de la composición nos lo describe don Francisco Miquel Badía:

"Sorpréndele la muerte al caballero pintado por Llimona, en los instantes en que se hallaba comiendo con su familia; produ-

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

xilios espirituales. Este es el momento que ha elegido el artista ca al juicio artístico, Miquel y Badía prosigue: "La escena se para su cuadro." Y, pasando poco a poco de la descripción temátifestar el médico que nada hay que hacer y al ver que no ha tenido ni siquiera algunos minutos el infeliz difunto para recibir los aucese en ésta el espanto consiguiente, el cual se aumenta al manihalla presentada con claridad y dicen cuanto tienen que decir las dos figuras del médico y del sacerdote, que son, a nuestro juicio, las dos más acertadas. Para no aumentar el horror de la situación, Llimona ha hecho de intento que apenas se viese el muerto, de quien sólo se descubre parte de la cabeza. Este cuadro es una verdadera página ascética, un terrible *memento-homo,* y hubiera sido todavía más eficaz y más ejemplar si la muerte hubiese venido tras de una orgía. Entonces, hubiera semejado castigo de Dios, lo cual no quiso que fuera el cristiano artista, sino sólo advertencia para el creyente; la realización, en una palabra, en medio de los tranquilos goces de la familia, del versículo del Apocalipsis. Esto dicho, tócanos añadir que, según nuestro leal saber y entender, el cuadro de ahora no resulta tan redondeado como *El párroco* (pintura de Juan Llimona que, cuando fué presentada al público, había sido objeto de grandes elogios). Aparte de alguna figura imperfecta y desproporcionada, no hay en la escena el aire, la vida, la luz que se veían en el lienzo anterior. En el desempeño, Llimona abusa algo del esbozo, mas no del esbozo al modo de Zurbarán y Velázquez, que es el bueno en el arte, sino del modo de pintar por manchones que está de moda actualmente. Las grandes pinceladas van bien al ejecutar un mueble, una alfombra, el fondo de un lienzo, como lo justifica el mismo cuadro de que hablamos, mas en las carnaciones y en el modelado de las figuras, no acontece, por lo general, otro tanto, a no ser que se pongan como las pusieron los grandes maestros."

Si en el reino de lo insulso caben comentarios, podríamos considerar como desfavorable la crítica de Miquel y Badía; pero éstas sus palabras parecen de miel si se las compara con las de Casellas en "La Vanguardia". Este escritor, después de hacer notar la compenetración que hay a menudo entre un artista y el crítico, y que en el caso Llimona, él, Casellas, era tan amante y entusiasta de su arte, que creía ser su crítico, a lo largo del artículo dedicado exclusivamente al cuadro de mayores dimensiones que

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

Llimona exponía en la Sala Parés, va subiendo de tono a cada párrafo en la diatriba:

"La caída de Llimona nos ha llegado sinceramente al alma. Contemplábamos al pintor encumbrado entre los mejores de los que constituyen la aristocracia de nuestro arte; habíamos loado sus obras con el fervor a que propende nuestro temperamento entusiasta por lo bello y lo viril; habíamos admirado al creador de vidas y de pasión humanas... y en un momento vemos derribado al que considerábamos como el más emotivo e intelectual de nuestros pintores.

"Verdad es que, en medio de nuestros aplausos y alabanzas, no dejamos nunca de señalar al artista el riesgo que corría de anularse si no ponía coto a sus ambiciones de *propaganda fide*. Del "Cristo vence", dijimos que el afán de apostolado no sólo achicaba la emoción de aquella escena, sino que hasta comprometía su misma seriedad.

"El espíritu evangélico de Llimona se ha visto siempre perseguido por la monomanía de la tesis. El prurito de argüir, de demostrar, propio de dialécticos e indigno de artistas, ha estorbado mil veces la tarea del pintor. En unos cuadros, la pintura ha perjudicado al argumento; en otros, los más, el argumento ha jugado mal tercio a la pintura. El lienzo de hoy, detestable como obra de arte, resulta ridículo como obra de enseñanza y predicación. Empeñado en esta empresa imposible de hacer silogismos pintados, de argumentar y pintar a la vez, el Llimona apostólico ha destrozado al Llimona artista, y el Llimona artista ha reducido a la nada al Llimona predicador. Así nos hemos quedado, de un solo golpe sin pintor y sin apóstol. ¡Todo por este furor de demostración que, exacerbado cada vez más, ha llevado al artista hasta la ñoñez de la perogrullada, ha convertido a Llimona en un Fray Gerundio!

"Por esto, el imaginado, el parabólico, el terriblemente hermoso versículo del Apocalipsis en concepto de título o epígrafe, le viene grande, muy grande, a aquel pobre cuadro, trabajoso y prosaico, sin alma y sin vida, destituído de todo encanto, huérfano de misterio y de emoción.

"El pintor que supo poner algo de las supremas tristezas en los rostros de los *Emigrantes;* que impregnó de tierno misticismo los ojos de cielo de sus vírgenes lectoras; que escribió la

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

tragedia callada de los pobres y los humildes; que cantó el poema del dolor humano y los consuelos de la bondad divina... no ha sabido tratar, siquiera con discreción y con decoro, el tema pavoroso de la muerte.

"El señor Llimona, que es cristiano y es sincero, debe apresurarse a arrancar aquella leyenda de los libros santos que campea al pie del lienzo. No, el señor Llimona no debe consentir que se profane y ridiculice un texto sagrado, que nada tiene que ver con aquella escena casera y de vulgar concepción, cuyos elementos, penosamente allegados, ni siquiera alcanzan a constituir una composición adecuada, un conjunto regular. ¿Qué pondrá en lugar del versículo? ¿Con qué lo sustituirá? Pues, con el primer título que venga a mano: "El ataque fulminante", o "Morir después de almorzar".

La crítica de Joaquín Cabot y Rovira, en "La Veu de Catalunya" (por aquel entonces semanario), del 10 diciembre 1893 (*), está en perfecta concomitancia con la de Casellas; tal vez manifiesta el influjo de la de éste. Como resultado de la condenación unánime por los más importantes críticos, Juan Llimona quedó tan decepcionado que ya no quiso presentar jamás aquélla su composición, en la cual tanto fervor pictórico y apostólico había puesto al pintarla. Hoy, no sabemos explicarnos cómo Casellas, sobre todo, fué tan ciego ante aquella obra; pues, pictóricamente, hay en "La muerte súbita" de Llimona, fragmentos de una holgada maestría en la pincelada, y, en el aspecto composicional, domina por completo en esta obra una manera de espaciar valoradora y de equilibrio tan puro que nos hace pensar en los trabados y sucintos rectángulos de Mondrian o de Theo van Desburg.

Juan Llimona se determinó a que desapareciera su obra tan vivamente atacada, pero, por sus dimensiones, le dolió hacer la tela a pedazos: prefirió pintar encima. Entonces aromóla del aire campe-

(*) Simula un diálogo, y un breve fragmento dará idea de tal concomitancia entre ambos escritores: "...—Para mí, sólo tiene vida dramática el grupo de la izquierda; lo demás es un embrollo de cosas que me desconcierta, sin que ninguna de ellas tenga la suficiente fuerza expresiva para representarme aquel momento de tribulación y sorpresa ideado por el artista. —Como que no se palpan los antecedentes, la emoción no se exterioriza. —Y, por otra parte, la escena la veo compuesta, posada, no vista, y más calculada que sentida. Como final de acto, con telón rápido, pasaría; pero aquí el telón se entretiene, no baja nunca y los actores se quedan parados, sin decir ni hacer nada, no más que angustia."

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

sino del estanque de Bañolas, con una escena crepuscular, "Tornant del tros", donde aparece una trinidad payesa — como si preludiara la que mucho más tarde evocó en un poema concreto el numen de Guerau de Liost—: el patriarca de la masía encorvado en medio de la muchacha y el joven, los tres rezando, por el camino, el santo rosario. Llimona presentó esta obra en la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas celebrada en Barcelona en 1896; el Ayuntamiento adquirió "Tornant del tros", con destino al Museo de la ciudad.

Hasta aquí la anécdota. Descubramos su sentido: Juan Llimona fué un artista sincero en los momentos esenciales de su pintura; de una sinceridad directa ante el natural; de una sinceridad animada por las más altas realidades espirituales, otras; y es en telas de menor importancia cuando, a veces, un mal entendido misticismo — o sentimentalismo, mejor — impide el hechizo completo de sus grandes fondos de paisaje. En su obra global y en distintos aspectos, tanta sinceridad hay en "La mort sobtada", como en "Tornant del tros", como en la cúpula del camarín de Montserrat, y como en sus bellos estudios de paisajes de Bañolas y de Olot, modernos y sabrosos como pueden serlo los más bellos cuadros de Bonnard.

La sinceridad en la pintura de Isidro Nonell

Nada más opuesto al arte arbitrado, que la pintura de Isidro Nonell. Cuando alguien requería su opinión acerca de algo ajeno a su arte, se dice que solía contestar: *Jo pinto i prou,* palabras intraducibles en su completa expresión. Es, pues, el arte de Nonell todo lo contrario a la pintura literaria. Su paleta, diríase que imanta todos los sentidos. Nonell era un sensual exuberante. Aquel humorista extraordinario que se llamaba Ramón Reventós, así nos comenta la sensualidad artística de la obra nonelliana: "Nonell — no hablemos de la escuela, la habilidad, la elección de temas, etc. —, era un sensual. Él lo era, y su obra es hija de lo que era el padre. Empezando por el dibujante, diremos que jamás nadie nos ha dado la impresión de acariciar el modelo, de reproducirlo en vaciado, como Nonell en sus dibujos. El lápiz corre como correría la mano sobre un cuerpo, y no se levanta. Va de la

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

cara al vientre, del vientre a los hombros, de los hombros al pecho, de ahí a las piernas y a los muslos, y otra vez a la cara, acabando por entretenerse, juguetón y un poco cansado, en la cabellera. Y es que en Nonell, además de un sensual al entregarse a su arte, hay un goloso. Hubiera querido comerse de un bocado, no a la modelo, no, sino beber de un sorbo las cascadas de colores que en su ropa, en sus carnes, en las sombras, por doquier, veía con sus ojos descubridores de plumas de pavo real en el más humilde de los ropajes. Y es por esto que aquel colorista admirable se precipita muchas veces; de ahí vienen las telas no acabadas. Es la frase *ja fa bonic*, que tanto solía repetir. Aquella frase *ja fa bonic* que a menudo era una excusa, casi siempre un empacho de la misma carne, del mismo traje, de la misma luz, que ya no le eran placenteras y que sabía que si se las ponían ante él, devoraría de nuevo, incansable" (*).

Es ésta su sensualidad, en un principio de la naturaleza cósmica — en sus paisajes de la playa barcelonesa de Pekín o de los temas infraurbanos de la *colla de Sant Martí*, formada por él con sus compañeros juveniles Canals, Pichot, Mir y Gual —; a veces, de la naturaleza en todo su esplendor, como un reflejo, aún — lo mismo que Rusiñol — de Vayreda, y otras (como en el mentado caso de las barracas de Pekín, cara al mar) de los aspectos más míseros que la industria humana aporta a esta "gran naturaleza", en sí siempre rica. Aquellas miserables chozas de la playa de Pekín, son el comienzo del cambio temático en la obra de Isidro Nonell, cuando, dejando el paisaje, se concreta y se concentra en la figura, en general también en figuras femeninas las más torpes o más sucias, pero de una suntuosidad pictural extrema: en las gitanas y en los gitanos: en las gitanas sobre todo, no ya por su piel, de una oleosidad que semeja haber aprendido Nonell en el gran pintor Daumier, sino también, en gran parte, por el pictoricismo de la indumentaria: de las faldas a grandes pliegues, de las manteletas floreadas, de los chales de algodón, de los pañuelos encima de su pelo lustroso.

Nonell no se saldrá jamás de este mundo, tan apto a la pintura; se repite a veces en sus perfiles de gitana o en sus composiciones descuidadas, absorto siempre en la nota colorística que se lle-

(*) "El pretés humorisme d'En Nonell. El sensualisme de la seva obra", en "L'obra d'Isidre Nonell". Barcelona. Publicacions de "La Revista", 1917.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

vaba el pincel a evocar de la manera más sincera un mundo de suburbio.

La sinceridad en la pintura de Darío de Regoyos

El grupo de pintores catalanes de 1890-1900, tuvo metido entre ellos, con pleno derecho, un artista raro que, después de una formación más o menos académica, parece que quiso desprenderse de todos los resabios de academicismo que pudiera conservar, y se dió de pleno a la inmersión de sus pinceles, de su paleta, de su espíritu, en esta "gran naturaleza" que invocara el reverendo Trens hablando de Gaudí y que invocara Rusiñol hablando de lo que fuere.

Nómada, Darío de Regoyos, después de su estancia en Bélgica, después de sus permanencias en su país nativo, Asturias, o en Bilbao, o en San Sebastián, y de su viaje a Andalucía con Pío Baroja, y de su vuelta por España acompañando al poeta Verhaeren, vino a caer en Barcelona. Aquí trabajó y aquí murió. Por las colecciones barcelonesas corren innúmeros esbozos de Darío de Regoyos, unos muy buenos, otros muy malos; unos de un impresionismo tan sutil como el de los mejores cuadros de Monet, otros de una pastosidad seguramente aprendida en Bélgica, otros de un infantilismo excesivo.

Como Nonell su frase *jo pinto i prou*, también Darío de Regoyos tenía una frase favorita: "Nunca somos bastante niños en arte"; pero, naturalmente, esta frase, para ser aceptable, tenía que referirse a la visión despreocupada, a la visión sincera del mundo que tal vez tengan los niños (no tan absolutamente adorables para que nos quedemos siempre pasmados ante todos sus actos — y esto un gran amigo de Regoyos, Pedro Mourlane Michelena, lo ha observado con honda comprensión en una reciente crónica—) (*): el error que tuvo Darío de Regoyos, fué ser niño en la técnica.

Sería éste acaso el único punto flaco de su personalidad. El artista que llegó a tener la fina y matizada visión de "La Ría de Bilbao", que aquí se expone, y de la "Figura femenina en un in-

(*) "Junio", en "Fotos", de 30 de diciembre de 1939.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

terior" — en gama rosa y verde —, que también forma parte de este conjunto de "obras de maestros naturalistas e impresionistas españoles", el artista que creó el cuadro de "Los niños bañándose", que puede verse en el Museo bilbaíno, y de la "Mujer cogiendo flores en un jardín" (*) — tela seguramente sugerida por la misma modelo de la "Figura en un interior" que hemos citado —, el artista que supo deleitarnos con tantos encantos colorísticamente espirituales, tendría por contrarresto las lamentables caídas de otras obras.

Pero, no importa: el conjunto de pinturas, dibujos y grabados de Darío de Regoyos, con su tosquedad y sus momentos de exquisita gracia pictórica, constituye acaso la demostración más evidente de adónde puede llegar la sensibilidad colorística de un español. Él, al lado de los catalanes, debió hallarse como el pez en el agua; no encaja, en cambio, ni con Casas ni con Llimona, ni con Rusiñol, que fué su amigo, Ignacio Zuloaga. En unas recientes lecturas públicas nuestras, nos referimos a la desorientación de Casellas ante las obras que enviara el pintor eibarrés a una de las exposiciones generales de por aquellos días. El "Amiel vicense", largamente comentado por "Xenius", Francisco Rierola y Masferrer, supo ver más claro ante el arte de Zuloaga. Son vías dispares: las de Casas, Rusiñol, Juan Llimona, Isidro Nonell, fundamentalmente coinciden; en esencia, también con ellas cabe agrupar la trayectoria y la realización del pintor Regoyos. Zuloaga va declaradamente por otro camino — no caben subterfugios de Casellas; — un camino que no es del caso estudiar ahora, porque no encaja con el conjunto de esta importante exposición, descontadas las obras de Gutiérrez-Solana. Estos son los que quieren entrar en el etnos a viva fuerza; los otros, tienen una sinceridad, unas veces pajaril — "pintar como los pájaros cantan", alguien ha dicho —, otras veces consciente; pero cabe agruparlos. Ni son tampoco los cinco pintores de que hemos hablado — no hay que decirlo —, en el conjunto de las obras respectivas, unos ingenuos, unos impulsivos sin ton ni son; afirmamos que son sinceros, eso sí, pero tampoco con una sinceridad a tontas y a locas; ni que sea tan sólo, sino en la composición, a lo menos en la elección de asuntos, saben es-

(*) Este cuadro figuraba en una exposición póstuma de Regoyos en el Museo de San Sebastián, en 1933. No sabemos si posteriormente se incorporó de una manera definitiva al propio Museo.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

coger. Aspecto éste esencial en el arte moderno, y en el de todos los tiempos. Lo notable de tales artistas es que, incluso en época de anarquismo pictórico, mucho les queda de aptitud para lo depurado, y a este respecto, ya que con Nietzsche comenzamos, plácenos también acabar este impromptu con un breve texto suyo:

"REALIDAD ESCOGIDA. — Del mismo modo que el buen escritor en prosa se sirve solamente de las palabras pertenecientes al lenguaje común, aunque se guarda muy bien de utilizar todas las palabras de este lenguaje — del mismo modo se forma precisamente el estilo escogido —, al igual el buen poeta del porvenir representará solamente las cosas reales, descuidando por completo todos los objetos vagos y desacreditados, basados en supersticiones y libertades en que los poetas antiguos mostraban su fuerza. Nada más que realidad, pero de ningún modo toda la realidad; ¡más bien una realidad escogida!"

J. F. RÁFOLS

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Contribución al epistolario de Fortuny

El Museo de Bellas Artes de Cataluña, de Barcelona, en su sección de Arte moderno, guarda, junto a un número considerable de obras del propio pintor, seis cartas de Fortuny a Goyena y un fragmento epistolar no fechado, cuyo destinatario acaso fué dicho su amigo. Estas cartas se acompañan de dibujos a la pluma, y por ello fueron expuestas totalmente en la instalación última de artistas catalanes de los siglos XIX y XX, en el Palacio Nacional de Montjuich. Mas, por creerlas de interés, y habiendo sido reproducidas sólo en parte en el libro de Davillier, "Fortuny; sa vie, son œuvre, sa correspondance" (París, 1875), hoy ofrecemos su copia completa.

Granada, 28 Febrero de 1871 (*).

Querido amigo Goyena: hace días recibí su apreciada y no me apresuré a contestarla con respecto a la pregunta sobre el precio del cuadro antigüo, porque soy de parecer que para comprar cuadros antigüos siempre hay tiempo, luego esperaba tener noticias que darle, y hoy, a Dios gracias, ya las tengo.

Raymundo por fin escribió, y aunque muy lacónico, nos dice que está bueno y ha sufrido poco durante el sitio, pero que ha gastado mucho, y creo que papá Madrazo va a mandarle dinero y se valdrá de V. para hacérselo cobrar. Nos anuncia la triste noticia de la muerte de nuestro amigo Regnault, tendido en el campo de batalla en la última salida, ¡qué dsgracia!...

¡Cómo estará su anciano padre y su amigo Clairín! Hoy recibimos también la muerte de Giraud. Se ve que este año ha sido fatal a los artistas, y yo estoy viendo que si me quedo en París, la entrego también.

(*) Reproducida en el libro de Davillier, solamente en sus apartados 2.°, 3.°, 4.° y (en parte) 5.°

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

Veremos si con todos estos contratiempos y calamidades Raymundo se desilusiona de los franceses y se viene a España, lo que me alegraría mucho; Santini escribió a Rico, y dióle muchos recuerdos para V. Parece que está muy abatido y dice que no volverá a París, pues piensa pasar a los Estados Unidos. El hijo de Meissonier y Gaos, prisioneros en Alemania, en puro desastre completo, y dado el carácter francés, va a ser imposible vivir en París.

Ya tengo dos cuadros concluídos y le envío un apunte del más chiquito para que tenga V. una idea, y así me excuso de escribirle una plana.

Rico, que está presente y nos regala con su guitarra, me encarga le dé las más expresivas gracias por su carta, y que le escribirá. Cuando mande los cuadros me permitiré una escapada a Sevilla, y creo será para fin de marzo, y espero que V. estará todavía en esa.

En cuanto al cuadro antigüo que V. quiere comprar, me parece muy difícil darle precio; primero porque es de un género que aquí no es conocido y poco apreciado, y por consiguiente, deben darle muy arreglado, y luego con la incertidumbre de quien sea el autor, es muy arriesgada la apreciación, así es que si no me engaña el recuerdo que conservo de él, me parece que de 3 a 4000 D., es lo que vale aquí; en otro sitio y pudiéndolo clasificar, sería otra cosa.

Le encargo y (V. dispensará) que no pierda de vista los azulejos de la casa de Pilatos, siempre temo que D. M. (*) se olvidó de mí, y si así fuera, Dios le valga. Aquí hay incrustado en una pared un pedacito de azulejo árabe, que es una maravilla, pero no se puede robar.

Saludando a todos, mis respetos a Mme. Goyena, y queda su amigo,

FORTUNY.

¿Podría V. proporcionarme una fotografía del perro? Se lo agradecería infinito y podría concluir mi cuadro en seguida. El tamaño puede ser el doble del croquis adjunto y la posición la misma.

(*) Palabra ilegible.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

Granada, 21 de abril de 1871 (*).

Querido amigo Goyena: Recibí el cajón con los objetos consabidos, y muchas gracias por los cortes de vestido. Adjunto va el croquis del jarrito de plata; la dueña ya no vive en Granada, está en Madrid y creo se dedica al comercio de piedras finas y puede que a estas horas lo haya vendido. De todos modos trataré de enterarme. El croquis, es exacto porque lo he copiado de una fotografía que conserva su primitivo dueño. Verá Vd. que el carácter es exacto a los pocos jarros que se conservan a reflejo metálico.

Aquí, todos deseando ver los azulejos de marras, con que a ver cuando se los pide Vd. a Barroso; ya dentro de poco no será capricho el querer tenerlos sino pura necesidad, pues voy a pintarlos en un cuadrito.

Hizo Vd. muy bien en no mandarme los hierros de Domínguez; no valen lo que piden ni mucho menos. Siento haberme traído la medalla y la moneda, pero se la devolveré a menos de darla por un precio razonable... y Vd. tiene algo nuevo? Se completó la tinaja?

Mucho se habrán Vdes. divertido en esta feria; yo al contrario, en cuanto llegué me puse a trabajar y ya tengo otro par de estudios. El que pienso seguir es el de la gitana, y tal vez saque partido de él.

Mis respetos a doña Manuela y un beso al nene, tantas cosas al hermano Fernando y al tuno de Gimbarda.

A ver cuando se viene por acá. De Raymundo nada. Saludos de todos y quedo su amigo,

FORTUNY.

Granada, 29 de agosto de 1871 (*)

Mi querido amigo Goyena: Recibí sus dos últimas cartas y en parte comprendo, viendo que Vd. no ha salido de París, como se ha extraviado mi carta dirigida a Medoc. Cumplí su encargo con mi suegro, y ya deben estar los marcos en casa. Le repito las gra-

(*) No reproducida en el libro de Davillier.
(**) No reproducida en el libro de Davillier.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

cias por los azulejos y las fotografías; los primeros, tardaron un mes, en recibirlos, y las segundas (*) una prueba del glorioso reynado de la Comunne.

En cuanto al libro no crea Vd. olvidé el encargo y creo saber más de lo que nos importa. Por desgracia me dió Vd. el encargo demasiado tarde. Como se olvidó el nombre de la Marquesa que lo poseía y no ser el dicho libro muy conocido, no se pudo averiguar nada, y ya desesperando de conocer su paradero, supe que habían llevado a Madrid para vender un magnífico Códice con miniaturas del 1500, la mitad italianas y la otra mitad flamencas y del estilo de Memlinc; lo tenía Dn. M. Urbino y pedía por él 15.000 francos. Se presentaron compradores y subieron las pretensiones. Fallola lo supo y determinado a quedarse con él, se presentó con los 15.000 francos, pero se adelantó a comprarlo un comisionado de no sé que biblioteca, dando por él 4.000 duros.

Figúrese Vd. el chasco de Fallola, y lo peor que al volver a casa se encontró que había perdido el paquete de billetes de banco.

Mi suegro, que vió el libro en casa de Dn. M. Urbino, dice que era muy hermoso, pero que no valía lo que habían dado por él, y tenía el defecto de no tener casi nada de margen; y averiguando su procedencia he sabido que vino de Zaragoza y pertenecía a la Marquesa de Sobradiel, parienta de Dn. Manolo Ursais.

Esto es todo lo que he podido saber referente al libro. Creo sea el mismo que Vd. deseaba; puede que me equivoque y me alegraría, que si bien es muy difícil que en Zaragoza hubiese Códices de tal valor, no es imposible; de todos modos bueno será que cuando Vd. pase por dicha Ciudad se vea con Dn. B. Montañés (calle de Cádiz) y podrá Vd. enterarse mejor si algo hay curioso digno de comprarse.

Por aquí todos buenos. Rico piensa pasar el invierno en París; nosotros proyectando viajes. Yo preferiría pasarlo o en Sevilla o Tánger; pero esto dependerá de la facilidad que encuentre en la buena instalación para poder trabajar, y que mi Sra. lo pueda pasar bien. Escríbame Vd. las novedades en el mundo artístico de París, pues aquí estamos sin saber nada también de Raymundo que nos escriba. Muchas expresiones de Cecilia, Rico y demás familia, y mis respetos a doña Manuela de éste su amigo,

FORTUNY.

(*) Palabra ilegible.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

Me parece que bien puede Vd. darme la enhorabuena por la adquisición del presente vaso, pero caro me cuesta. Suyo,

FORTUNY.

Granada, 2 de enero de 1872 (*)

Mi querido Goyena: Acabo de recibir su carta y en verdad es una vergüenza haber dejado tanto tiempo sin escribirle. Con el envío de los cuadros y el tener que pintar de prisa y corriendo uno para la venta a favor de las víctimas de Chicago, que va a efectuarse en New-York, por cuenta de Goupil, no he tenido tiempo para nada.

A Davillier le he tenido que escribir sobre unos datos, pero nada se encuentra de lo que pide. Son monogramas cristianos de los primeros siglos, etc.

Igualmente deseamos a Vdes. feliz año nuevo, con "Salute e figli maschi", como dicen en Roma. Espero que en el presente no veamos horrores como en el 71, de infausta memoria.

Le envío un ligero apunte de mi cuadro del Tribunal en la Alhambra. El cuadro es bastante luminoso y creo da bien la idea del sitio, (como debía estar) y por lo mismo puede que no guste a los franceses; ya ha llegado a París y estoy esperando el fallo. También mando, además del cuadrito para la venta, un arcabucero pequeño para contentar al viejo Goupil que pide cosas chicas, y un estudio de gallinas que Raymundo me pidió para M. Stewart.

Creo que no le acusé recibo de su dibujo a la pluma, del vaso gótico de Domínguez; pues sí señor, está muy bien y lástima que el original no tenga vidriado que sería muy bonito. Según me han dicho este señor se ha marchado a París y Londres a vender su bajo relieve *Romano;* ¡qué chasco se va a llevar!... Se necesita entender poco para no conocer que es una imitación del primer imperio francés, cuando la moda y las costumbres estaban por lo *Romano.*

Ya no veo y voy a dejarla para que la llevan al correo y sal-

(*) Reproducidos sus cuatro primeros apartados en el libro de Davillier.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

ga esta misma noche, y a ver si uno de estos días le escribo con más cuidalo; entretanto conserve los bordados.

Muchas cosas a todos y queda su amigo,

FORTUNY

Este apunte vale como una simple prueba de su tinta china, esperando la ocasión de hacer un dibujo más formal

Granada, 1872.

Querido amigo Goyena (*).

Ayer recibí su carta y me alegro sea de su gusto el pequeño apunte a la pluma; tengo otros que quería mandárselos para que escogiese, pero ése me pareció el más a propósito y menos mal, por supuesto, que también esta vez se me pasó mandarle a Vd. la fotografía de la Vicaría, no es estraño porque no la tengo a la vista y hago todo lo posibe para olvidar el cuadro.

La enhorabuena por los Messonier, y yo estoy deseando verlos (**) y muy raro sobre todo en España.

Por lo visto Rico ya está en Sevilla; me alegro, veremos a ver si pinta tan bien en este país de Sol y Calor, ya verá dentro de poco qué gusto; y Raymundo, por supuesto, decidido a volver a París, sin ver Granada?

Nosotros vamos por la feria, si los republicanos lo permiten. Lo que se ha dicho de las desgracias en esta, muy exagerado. Algo ha habido y probable haya más; pero la gente de aquí es cobarde, pues el valor sólo lo tiene para dar su puñalada de noche y embozados, de modo que como revolución nada hay que temer.

Le agradezco la intención por lo del esmalte y hará Vd. muy bien en no comprarlo, es un disparate lo que piden, y luego falta saber si es antiguo, porque en Rusia los hacen todavía como en el siglo XIV y en Sevilla he visto alguno.

Otro vaso árabe acabo de comprar, pero en mal estado; le faltan las asas y el cuello, todo azul y del estilo del de la Alhambra: 2.000 Ps. Siempre lo prefiero a las tinajas de Domínguez, a

(*) No reproducida en el libro de Davillier.
(**) Palabra ilegible.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

lo menos tienen color, y tengo esperanzas de alguna otra cosa, por el estilo, interesante; veremos.

He tenido carta del B. Davillier anunciándome su venida.

Recuerdos a todos y mis respetos a M. Goyena. Suyo,

FORTUNY.

Portici, 13 octubre de 1874 (*).

Mi querido Goyena: También he sabido de Vd. por el amigo Davillier. Nosotros todo el verano en la falda del Vesubio, a 15 minutos de Herculano y cerca de Pompeya.

He trabajado bastante y como seguramente Vd. no verá lo que he pintado porque no creo vaya a París, le mando unos croquis de lo más importante (importante, respectivamente), tengo un sin fin de borradores, croquis y estudios que no cuentan. Esta parte de Italia es la más hermosa, tiene mucho de Andalucía, pero más variado; así es que no he tenido más remedio que trabajar y renunciar a las ganas que tenía de pasar el verano tendido boca arriba. Le decía que seguramente no verá mis cuadros, y voy a explicarme. Con la experiencia de mi último viaje a París, me he propuesto que no salga ningún cuadro de mi estudio sin estar vendido; y si M. Goupil quiere todavía pintura mía que se tome el trabajo de comprar en mi estudio, ya que me he tomado la molestia de llevárselo otras veces, y por lo que toca a mis trabajos presentes creo llegue ya tarde.

Un muchacho Napolitano, de mucho talento pero *bohemio*, se ha empeñado en hacer mi busto, bastante bien, y como me carga mi efigie, la destino para nido de pájaros cuando tenga mi estudio en Sevilla, y le mando un croquis para encabezar la carta.

De antiguallas, muy poco porque no me he ocupado de ello, no obstante, he tenido un regalo el día de mi Santo, una bonita cajita de 1300 y nada más. Vd. será más afortunado, sin duda y con tiempo y dinero.

¿Qué estudio ha comprado Vd. a Goupil? Si no es uno con un par de borricos, no me acuerdo tenga otro, y si es ése me ale-

(*) Se reproducen en el libro de Davillier fragmentos de los apartados 1.°, 2.°, 5.° y 6.°, y por completo los apartados 3.° y 7.°

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

graría tener una fotografía porque era un recuerdo de Granada, que por fuerza se llevó... nuestro amigo D. Guillermo por América; allí recibirá una carta mía, con borrones, para distraerle.

No sé que encargarle para Sevilla, sino que se divierta Vd. mucho y piense alguna vez con estos pobre pintores obligados de pasar el invierno en la vieja Roma. De Rico nada sé, hace un siglo; le escribió también Ricardo, y sin contestar. O la pasa muy bien o no sé cómo se olvida de nosotros. Yo quisiera llegar a Venecia, a verlo; también quisiera ir a Sicilia para ver el pariente de mi jarrón, pero no sé si el tiempo me lo permitirá, queriendo concluir mi cuadro por fin de año.

Con que, mucho vino. Siento no ser aficionado para pedirle a Vd. unas botellas. El Abanico, en proyecto todavía.

No se me ocurre nada más. Memorias a todos. Tantas cosas a Ramón. Suyo,

FORTUNY.

(Fragmento de Carta sin fecha) (*). (Falta una página)

Nada me dice Vd. tampoco de lo que se hace en pintura. Aquí estamos completamente a oscuras de todo.

Cuando vea al Sr. Vera, hágame Vd. el favor de decirle que me dispense, si no le he mandado lo que le prometí; figúrese usted que es una tablita del tamaño de este pliego, y que se me olvidó siempre entregarlo a alguno de los correos para que se lo manden desde Madrid.

De Guimbardo nada se hace un siglo, se ve [que] ya se ha olvidado de mí.

Con que a ver si con el viaje de W. llevan el bienestar y la calma en nuestro desgraciado país, ya es hora de

(Falta otra página) (Espacio del Dibujo)

Formando el todo un conjunto muy bonito y parece hecho a propósito.

Sin más por hoy, mis respetos a doña Manuela, a Pepe, etc., etc.

Suyo, FORTUNY.

(*) No reproducido en el libro de Davillier.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

El "Album Bosch-Catarineu"

En 1934, con el depósito de la Colección Bosch y Catarineu, entró a formar parte de los Museos de Bellas Artes de Barcelona un importante álbum conteniendo dos fotografías y 105 dibujos y grabados de Fortuny. Este álbum lo utilizaba don Juan Merli para reproducir, en un libro en preparación, algunas de las obras de Fortuny pegadas en sus páginas. A nuestra llegada a Barcelona en 1939, el señor Merli había desaparecido, no habiendo podido ser hallado el álbum.

Descripción de su contenido (acompañado de reproducciones de alguna de sus piezas, según las hizo reproducir dicho señor) son las notas que siguen, copia de las partidas del inventario. A esta razón se debe lo escueto de las descripciones, en algún caso incompletas, y por lo mismo no se determina en los grabados el estado a que pertenece la prueba. La Junta de Museos de Barcelona agradecerá cualquier noticia referente al album Bosch-Catarineu.

35435.—Fotografía de Fortuny en su lecho mortuorio. Adjunta a la fotografía, una ramita de la corona de laurel. 0,160 ×0,210 mts.

35438.—Retrato en busto, de frente y mirando hacia la derecha. Aguafuerte con autógrafo. 0,220×0,155 mts.

35439.—La niña María Luisa Fortuny durmiendo en el tren Nápoles-Roma. Dos apuntes a la pluma, fechados en 1874. 0,140×0,200 mts.

35445.—Papel de calco, con un motivo ornamental. Dibujo al lápiz Conté. 0,088×0,096 mts.

35446.—Playa. Por fondo el mar. Acuarela. 0,085×0,170 mts.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

35455.—Desnudo de hombre echado sobre piedra discoidal. Dibujo a la pluma. En el mismo papel, varios croquis a la pluma. 0,245×0,330 mts.

35457.—Desnudo femenino, de pie y de perfil hacia la izquierda, con la pierna derecha tendida sobre una caja y las manos detrás del cuello. Dibujo a la pluma. 0,330×0,210 mts.

35459.—Desnudo de hombre, de frente y mirando hacia la derecha; con un palo que sujeta con sus dos manos. Dibujo a la pluma. 0,345×0,245 mts.

35462.—Joven desnuda, de pie y vuelta de espaldas, con las manos en la nuca e hincada con la rodilla derecha. Dibujo a la pluma. En el mismo papel, estudios de: una pierna, dos pies, un pecho de mujer, un joven a medio cuerpo y una cabeza de perro. 0,330×0,240 mts.

35463.—Desnudo de hombre a medio cuerpo, sentado de frente, apoyando el mentón en el puño del brazo derecho, que descansa sobre la rodilla. Dibujo a la pluma. 0,340×0,245 mts.

35464.—Hombre de perfil hacia la derecha, sentado sobre silla antigua, con medio cuerpo desnudo, muslos y piernas cubiertas por un manto; apoyando el mentón en la mano derecha. Estudio académico a la pluma. 0,340×0,245 mts.

35465.—Joven desnuda, de pie y de frente, con la mano derecha en el seno del mismo lado, y con la otra mano junto a la oreja izquierda. Apunte a la pluma. 0,345×0,250 mts.

35479.—Dos estudios:

I. Copia inacabada, de una estatua griega: Joven músico tocando los platillos.

II. Desnudo de hombre sentado y de frente, descansando la cabeza sobre sus dos manos; sus codos se apoyan sobre las rodillas. A sus pies y a la izquierda, un cráneo y una tibia.

Dibujos a la pluma. En el lado derecho superior está es-

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

crito por el propio autor: "...abieron dos cartas para Albiñana."

35480.—Adolescente de pie y desnudo, casi de frente, mirando a la derecha y con las manos juntas sobre el pecho. Estudio a la pluma. 0,365×0,255 mts.

35482.—Desnudo de hombre, de pie y de frente, con los brazos en cruz. Estudio a la pluma. En la parte inferior izquierda, manuscrito con lápiz, dice: "Estudio en el modelo Lagraine. Roma, 1869." 0,365×0,255 mts.

35483.—Tres estudios de manos:

I. Mano izquierda con los dedos pulgar e índice, tocándose por sus yemas.

II. Puño izquierdo cerrado.

III. Dos manos juntas, tocándose por las yemas.

Dibujos a la pluma. En la parte inferior izquierda, escrito con lápiz Conté, se lee: "su mano. Roma 1873". 0,310 ×0,210 mts.

35484.—Empuñadura de una espada gótica. Dibujo al lápiz. En la parte inferior izquierda, se lee: "Estudio para una espada que deseaba hacer M. Fortuny. En Granada, 1872." 0,320×0,225 mts.

35485.—Reproducción fotográfica de un dibujo con un hombre de pie a la izquierda de un sarcófago. 0,185×0,170 mts.

35486.—Apunte para una composición de una fiesta en una iglesia. Dibujo a la pluma. Presenta muchas rasgaduras. 0,140 ×0,210 mts.

35488.—Copias a la pluma de dibujos japoneses: Cabezas monstruosas, hojas, un ave zancuda y un ratón con indumento humano. 0,220×0,305 mts.

35489.—Apunte impreciso al lápiz Conté. 0,165×0,110 mts.

35500.—Letra inicial calcada, a la pluma con toques de guache. En la parte inferior del papel figura, escrito con lápiz Con-

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

té: "sig. IX, ...pom le Roi Charles I,...". 0,125×0,100 metros.

35507.—Calcos al lápiz Conté de objetos imprecisos. 0,110×0,110 metros.

35599.—Mascarilla funeraria, con bigote y perilla, puesta verticalmente. Dibujo a la tinta y talco. 0,075×0,060 mts.

35601.—Montículos de piedras entre hierbas. Apunte al lápiz. Conté con anotaciones manuscritas. 0,060×0,100 mts.

35603.—Cara delantera de un sarcófago con un escudo en el centro y dos heraldos, uno a cada lado. Apunte al lápiz Conté en dos hojas de papel; fechado en Ávila, 1868. 0,050 ×0,130 mts.

35604.—Dos caras con mascarilla, de perfil hacia la derecha. Apunte al lápiz Conté. 0,070×0,105 mts.

35605.—Hombre de frente, con patillas y cubierto de sombrero hongo. Apunte de busto al lápiz Conté. 0,100×0,065 mts.

35606.—Hombre arrebujado en su capa y cubierto con sombrero; sentado de frente y sobre un muro bajo; en su mano izquierda lleva unas hojas de papel. Apunte al lápiz Conté. 0,095×0,055 mts.

35607.—Dos hombres, uno de ellos con sombrero de copa y marchando hacia el fondo. Apunte al lápiz Conté. 0,060× 0,100 mts.

35608.—Montículo. Apunte al lápiz Conté con anotaciones manuscritas. 0,060×0,100 mts.

35609.—Antesala de un palacio del siglo XVII con hombres armados, unos de pie y otros sentados. Apunte para una composición, dibujado al lápiz Conté. 0,220×0,310 mts.

35610.—Grupo de hombres y mujeres de la primera década del siglo XIX parte de ellos de pie y los restantes sentados

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

al lado de una portada barroca, esquina a una calle de la izquierda, sobre la cual y debajo de un balcón figura el letrero "González Sastre". Dibujo a la pluma. 0,150 ×0,210 mts.

35611.—Apunte impreciso al lápiz Conté. 0,140×0,100 mts.

35612.—Matarifes de pie y vaciando un cuchillo. Dos apuntes a la pluma. 0,210×0,130 mts.

35613.—Un toldo-estera, enrollado en parte, de la casa de Fortuny. Dibujo al lápiz Conté, fechado en Granada, 1871. 0,210×0,130 mts.

35614.—Marina costanera con un brazo de tierra adentrándose en el mar, hacia la izquierda. Dibujo a la pluma realzado en color. 0,130×0,100 mts.

35617.—Apuntes de hombres y animales para una composición sobre tema de matadero. Al lápiz Conté. 0,150×0,200 metros.

35618.—Mano izquierda del pintor Martín Rico, y otros apuntes. Dibujos a la pluma; fechados en 1870. 0,145×0,150 metros.

35620.—Oveja de perfil hacia la izquierda. Apunte al lápiz Conté. 0,080×0,135 mts.

35621.—Jarro árabe descansando sobre un trípode. Dibujo a la pluma. 0,220×0,140 mts.

35624.—Apuntes al lápiz Conté, de motivos ornamentales con cabezas de león. 0,145×0,060 mts.

35626.—Mariano Fortuny y Martín Rico, uno frente a otro y dibujando en una mesa. Aguatinta. 0,130×0,210 mts.

35631.—Estudio impreciso al lápiz Conté. 0,110×0,160 mts.

35637.—Mujer tendida de costado. Dibujo a la tinta con toques de guache. 0,175×0,250 mts.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

35647.—Siete apuntes de diferentes actitudes de un pintor trabajando. Dibujo al lápiz-plomo. 0,210×0,300 mts.

35648.—Mora, de perfil hacia la izquierda e inclinándose. Estudio al aguatinta. 0,250×0,310 mts.

35650.—Rincón de taller, con una guitarra, dos sillas plegables y una tela sobre un caballete. Dibujo a la pluma. 0,250×0,220 mts.

35654.—Copias, a la pluma, de fotografías: Parte inferior de un rostro. Hojas de planta acuática; torsos de hombres exóticos y dibujo japonés. 0,160×0,220 mts.

35655.—Apuntes imprecisos, hechos desde el tren, en el viaje Nápoles-Roma. Al lápiz Conté. 0,150×0,240 mts.

35656.—Hombre durmiendo en el tren; recostado de izquierda a derecha donde están las ventanas. Dibujo al lápiz Conté, hecho en el tren Nápoles-Roma; fechado en 1874. 0,150×0,235 mts.

35657.—I. Arranque de una arcada de la cámara de los Borgia en el palacio del Vaticano.
II. Arranque de una arcada y friso ornamentado con blasón pontificio; con anotaciones. Dos apuntes al lápiz Conté. 0,250×0,375 mts.

35658.—Retrato de los niños Mariano y María Luisa Fortuny, y una maceta con plantas, a la izquierda. Al lápiz Conté. 0,180×0,260 mts.

35659.—Estudio de cabezas y torsos de los hijos del pintor, Mariano y María Luisa. Dibujos al lápiz Conté. 0,185×0,265 mts.

35661.—En el Prado. Paseo con árboles; a la derecha un banco con gente sentada. A la izquierda, una pareja paseando; él, con traje militar. Dibujo a la pluma. 0,110×0,210 m.

35662.—Estudios a la pluma de piernas y manos del torero del cuadro "La Vicaría", fechados en París en 1870. 0,315×0,220 mts.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

35664.—Apunte a la pluma de la serenata que los discípulos de la Academia de Nápoles dieron a Fortuny en la Villa Arata (Portici) en 1874. 0,220×0,280 mts.

35731.—Guerrero del Renacimiento; de medio cuerpo y de perfil hacia la izquierda. Apunte al lápiz Conté. 0,135×0,105 metros.

35733.—Apunte impreciso al lápiz Conté, para el cuadro de la playa de Portici. 0,210×0,300 mts.

35737.—Dos estudios de marabú, uno con el pico abierto y el otro con la cabeza agachada. Dibujos al lápiz Conté, fechados en el *Jardin des Plantes* de París, en 1870. 0,225× 0,140 mts.

35738.—Copia a la pluma del busto en bronce de Fortuny hecho por el escultor napolitano Gemito en 1874. 0,145×0,105 metros.

35744.—Apunte, a la pluma, de un palo telegráfico para el cuadro de la playa de Portici. 0,210×0,315 mts.

35745.—Estudio a la acuarela de tres tubos de pintura al óleo. 0,155×0,155 mts.

35746.—Alameda de la Alhambra de Granada. Fondo de tapia, detrás de la cual sobresalen altos àrboles. A la derecha, un àngulo de habitación con dos figuras. Apunte al lápiz Conté. 0,220×0,305 mts.

35747.—Apunte de un rincón de la calle de Cocheros, de Granada. Al lápiz Conté. 0,210×0,135 mts.

35748.—Cabeza masculina, de frente y coronada con pámpanos. Apunte a la pluma. 0,220×0,160 mts.

35750.—Copias a la pluma de dibujos japoneses: una grulla, un sapo y un *ho-tei*, al lado de un pez grande, de perfil hacia la izquierda. 0,160×0,220 mts.

35751.—Mariano Fortuny enfermo, echado en la cama. Apunte a la pluma, fechado a Portici. 0,220×0,310 mts.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

35752.—Jóvenes con sombrillas; sentadas en el suelo. Apunte a la pluma para el cuadro de la playa de Portici, fechado en 1874.

35753.—Apuntes a la pluma de bustos femeninos para el cuadro de la playa de Portici. 0,210×0,300 mts.

35754.—Estudios para los retratos de Sabina y Mariano. Estudios de cabezas y cuerpos de mujeres sentadas y de perfil hacia la derecha. Dibujos a la pluma; fechados en 1874 en Portici. 0,210×0,280 mts.

35755.—La señora de Agrassot, sentada en el extremo izquierda de un diván y cosiendo. Apunte a la pluma; fechado en 1874 en Portici. 0,200×0,290 mts.

35756.—La señora de Agrassot sentada y de perfil hacia la izquierda, cosiendo al pie de una ventana. Dos apuntes a la pluma. 0,305×0,205 mts.

35757.—La niña María Luisa Fortuny echada, de derecha a izquierda, tapándose parte de la cara con un abanico. Apunte al lápiz Conté. 0,120×0,160 mts.

35758.—Escena de jardín, en el que los familiares y amistades de Fortuny, sentados al pie de una tapia, contemplan algo hacia la derecha (¿un teatro de títeres?). Apunte a la pluma, fechado en 1874 a Portici. 0,220×0,310 mts.

35759.—La familia de Fortuny. La esposa sentada de perfil hacia la izquierda, cosiendo; la niña sentada de frente y el niño sentado en el suelo. Apuntes a la pluma, fechados en 1874 en Portici. 0,200×0,275 mts.

35760.—Apunte a la pluma de la playa de Portici, con gente echada y sentada de cara al mar, que está a la izquierda. 0,125×0,155 mts.

35761.—La esposa de Fortuny sentada, de perfil hacia la izquierda, con la cabeza apoyada en algo impreciso. Dos apuntes a la pluma, fechados en Portici en 1874. 0,300×0,200 mts.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

35762.—La esposa de Fortuny, de medio cuerpo y sentada, de perfil hacia la izquierda, apoyándose la cabeza en la mano derecha. Apunte a la pluma, fechado en 1874 en Portici. 0,300×0,200 mts.

35763.—Mujeres y dos niños sentados en sillas y de perfil hacia la izquierda. Estudios a la pluma para el cuadro de la playa de Portici, fechados en 1874. 0,180×0,280 mts.

35764.—La esposa de Fortuny sentada, de perfil hacia la izquierda, con una sombrilla a su lado. A sus pies, croquis de un niño sentado. Apunte a la pluma, fechado en 1874 en Portici. 0,210×0,280 mts.

35765.—La señora de Agrassot y los niños de Fortuny; varios estudios para el cuadro de la playa de Portici, fechados en 1874. 0,300×0,210 mts.

35766.—Mujer sentada en la playa, de perfil hacia la izquierda, leyendo o escribiendo. Apunte a la pluma, fechado en Portici en 1874. 0,300×0,200 mts.

35767.—Copia de un dibujo de Goya. Prisionero sentado de perfil hacia la derecha, con la cabeza agachada, argolla en el cuello y cepo en las piernas. Aguatinta, fechada en 1868 y hecha en casa de don Valentín Carderera. 0,115 ×0,065 mts.

35768.—Retrato en busto, de perfil hacia la izquierda, con la cabeza de frente, de caballero de la primera década del siglo XIX. Fondo negro. Parece ser copia. Dibujo al lápiz, aguatinta y colorido. 0,115×0,090 mts.

35769.—Copia de un dibujo de Goya. Prisionero en un calabozo; de pie, de frente, con los brazos atados en la espalda y la cabeza inclinada. Aguatinta, fechada en 1868 y hecha en casa de don Valentín Carderera. 0,100×0,060 mts.

35770.—Dama tocando el piano en un salón; a su derecha está sentado un caballero, figurando sólo en el dibujo sus dos piernas. Dibujo a la pluma; firmado y fechado en

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

1869, en Roma. Lleva esta inscripción: "Sirve para una carta." 0,330×0,370 mts.

35771.—Mascarilla de Beethoven, entre plumas, un tintero y un tablero de ajedrez. Apunte a la pluma, fechado en noviembre de 1874 en Roma y con dedicatoria de la viuda de Fortuny. 0,210×0,310 mts.

35772.—Dos apuntes de cardenales; superpuestos. De perfil hacia la izquierda. Aguafuerte, firmado. 0,080×0,050 mts.

35773.—Mendigo marroquí, con cayado y espuerta, sentado de frente y con la cabeza apoyada en la mano izquierda. Aguafuerte; firmado y fechado en Tánger. 0,130×0,090 metros.

35774.—Marroquí sentado en el suelo, al pie de una pared y de perfil hacia la izquierda. Aguafuerte, firmado. 0,125×0,090 mts.

35775.—Vieja echadora de cartas, de pie, con las manos en las caderas, detras de una mesa donde están las cartas; a su izquierda, dos hombres sentados, apoyados en dicha mesa y pendientes de los actos de aquélla. Aguafuerte; firmado y fechado en 1867 en Roma. 0,100×0,160 mts.

35776.—Interior de una iglesia. Mujeres arrodilladas, de perfil hacia la izquierda y al pie de un púlpito. Aguafuerte, firmado. 0,135×0,240 mts.

35777.—Caballo árabe con su montura, de perfil hacia la izquierda. Aguafuerte, firmado. 0,110×0,160 mts.

35778.—Interior de una cuadra marroquí, donde un moro hierra un asno con la pata sujeta por otro moro. Brupos de gallinas a la derecha; y, a la izquierda, un cordero. Aguafuerte. 0,170×0,260 mts.

35779.—Idilio. Niño desnudo sentado sobre un mojón, tocando la flauta doble; recostada al lado, figura una cabra, de perfil hacia la derecha. Aguafuerte; firmado y fechado en [18]65 en Roma. 0,200×0,140 mts.

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

35780.—Hombre desnudo, de pie y de frente, con corona de laurel; llevando en la mano derecha una estatuilla de la Victoria. Aguafuerte, firmado y fechado en [18]69 en Roma. 0,240×0,145 mts.

35781.—Guardia de la Kasbah, de Tetuán. En el centro, jinetes en sendos caballos árabes; a la derecha, tres moros sentados en el suelo, apoyando la espalda en la pared, y a la izquierda otro moro, de pie. Aguafuerte, firmado. 0,190×0,150 mts.

35782.—Familia marroquí. Un hombre de pie, fumando con larga pipa, llevando un niño desnudo cogido de la mano derecha, y a su izquierda, joven sedente, con la cabeza inclinada y una figura infantil dormida. Aguafuerte, firmado y fechado en 1862. 0,220×0,135 mts.

35783.—Botánico con traje del siglo XVIII, inclinándose hacia la izquierda para ver en detalle un grupo de malváceas. Aguafuerte, firmado. 0,270×0,200 mts.

35784.—Figuras incompletas de dos árabes, de frente; uno de ellos, con larga espada que sujeta con las dos manos. Aguafuerte, firmado. 0,140×0,235 mts.

35785.—Mascarilla de Beethoven y una pluma. Aguafuerte, firmado. 0,130×0,200 mts.

35786.—Viejo marroquí medio desnudo, sentado en el suelo con el cuerpo y la cabeza inclinados hacia delante, velando el cadáver de un amigo tendido sobre una estera a la derecha. Aguafuerte, firmado y fechado en 1866. 0,195 ×0,285 mts.

35787.—Rifeño muerto, con su espingarda sobre el pecho. Aguafuerte, firmado y fechado en Roma. 0,200×0,395 mts.

35788.—Escena de noche. Ronda de guitarristas conducida por un hombre con sombrero de copa y bastón, pasando por la esquina de una calle con un farol encendido. Aguafuerte, firmado. 0,400×0,315 mts.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

35789.—El penitente. Hombre semidesnudo, sentado en el suelo y vuelto de espaldas. Arbol casi muerto a la derecha. Aguafuerte, firmado. 0,360×0,465 mts.

35810.—Apunte para un retrato de la señora de Fortuny, a medio cuerpo y de perfil hacia la derecha. Dibujo a la pluma. 0,220×0,135 mts.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Bibliografía

RAFAEL BENET: *El escultor Manolo Hugué*. Grabados en boj, de E. C. Ricart. (Colección Miguel Angel. Librería Editorial Argos, S. A. Barcelona, 1942.)

Leímos en su día la *Vida de Manolo contada per ell mateix*, de Pla; leímos también, más tarde, —en un pupitre del Ateneo— el *Manolo*, de Víctor Crastre. Pensábamos que el tema estaba agotado; creíamos que en la primera biografía se había exprimido hasta la última gota de zumo pintoresco, como en la segunda el zumo geórgico, y ahora nos sale Rafael Benet, y con una buena fe y una sinceridad a prueba de bomba escribe una tercera vida de Manolo, voluminosa y documentada, que acabamos de leer de cabo a rabo.

La biografía crítica que nos ha dado Benet, ditirámbica más aún que crítica, es un entretejido amoroso de los dos libros mentados con los propios escritos acerca de Manolo, publicados en nuestros diarios día tras día y año tras año por quien ha querido seguir a distancia, reverencialmente, los azares del rufián y del artista. Un arsenal de datos y pensamientos recogidos de labios del biografiado completaron la documentación.

Los azares del primero de los dos filos de la tajante agudeza de Hugué nos fatiga ya releerlos; la creación en piedra y en barro de sus rechonchas figuras, turgidamente geometrizadas, chorreantes de vida en muchos de sus momentos mejores, nos interesa de verdad. Y es notable en el libro de Benet, como después de narrarnos excesivamente las gestas pícaras y crapulosas de Manolo en Barcelona y en París, el escoliasta afectuoso y reverente sabe torcer el cuello al golfo y presenta a éste como un nuevo ser transfigurado por la paz y el aireamiento de Ceret, de Caldes y de Arenys, ennobleciéndole con la simpatía de su pluma como el propio biografiado se ha ennoblecido con su arte. Acaso las fatigantes escenas, de la primera parte del libro sirvan para hacer resaltar más el valor real del grande y pequeño estatuario: es decir, de quien en diminutas obras de tamaño *bibelot* pone la contención de la fuerza aprendida en los sumerios y renovada entre los rodinianos.

A Rodin le ama mucho Manolo; en algún pasaje del libro, Benet recoge esta su opinión: "Ningún escultor contemporáneo se puede comparar con Rodin." Y de los grandes discípulos del barbudo artistazo de Meudon, Manolo Hugué es digno hermano de Maillol, acerca del cual

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

se transcriben en el flamante libro sus palabras humildes al joyero Mercadé al ver que avecindaba propias estatuíllas con una del maestro de Banyuls: "aleja mis esculturas de las de Maillol. ¿No ves que nadie en el mundo puede resistir su vecindad?" Y de Despiau: véase, entre otras obras, el chorreante retrato del violinista Costa, para constatar el hermanazgo.

Contamos pues, con una nueva biografía de Manolo, pareja de las dos anteriores, ya que el propio Benet reconoce el valor de ellas y recoge de ellas multitud de datos, como decíamos; distinta también: perseguidora de una totalidad de visión, que tal vez aquellas no tuvieran. El autor del inolvidable *Joaquim Vayreda* diríase que para escribir su nuevo libro se ha desentendido de los aires puros que acariciaran la perilla del olotense y se ha metido en el tufo tugurial, en un mundo de barandas y perdidos; pero venturosamente se sale de él pronto, dando la mano al Manolo, entre pastor y ganadero, que paseó su figura por los campos del Vallespir, y alza hacia un sereno clasicismo la figura biografiada: hacia el mismo sereno clasicismo que respiran, en esencia, sus mejores obras.

La edición es magnífica y atildada; la cubierta se nos aparece como lo menos digno del libro. Ricart ha sabido fijar en bellos bojes ambientes de campo, de playa y de taller, caros a Manolo. R.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

HISTORIA

DE LA

JUNTA DE MUSEOS

DESDE 1940

Desde la fecha a que se refiere la nota publicada en nuestro número anterior, la constitución de la Junta de Museos ha sufrido las siguientes modificaciones:

En septiembre de 1941, fué nombrado rector de nuestra Universidad Literaria y, además, Delegado de Cultura de la F. E. T. y de las J. O. N. S. en esta provincia, don Fracisco Gómez del Campillo.

Este último cargo lleva anejo el de vocal de nuestra Junta.

Hasta dicha fecho lo desempeñaba don José Bonet del Río y, en consecuencia, este señor figuraba en la Junta como gestor provincial de Cultura y además como Delegado de Cultura de la F. E. T. y de las J. O. N. S.

Al verificarse el expresado nombramiento, pasó a sustituirle en este concepto el señor Gómez del Campillo.

Juntamente con el señor Bonet del Río cesó en su cargo de diputado gestor provincial don José de Peray y March, que ostentaba en la Junta de Museos la representación de la Diputación Provincial. Desde aquel momento quedó vacante dicha representación, sin que hasta el momento presente se haya cubierto.

En mayo de 1942 cesó en el citado cargo de gestor provincial de Cultura el señor Bonet del Río y el día 21 del mismo mes fué designado para el mismo el diputado gestor provincial ponente de Cultura-Bellas Artes, don Antonio Sala Amat, quien en su virtud pasó a ocupar el de vocal de nuestra Junta.

* * *

El Estado ha prestado atención a las actividades de nuestra Junta.

En el presupuesto del Ministerio de Educación Nacional correspondiente al año 1941, se consignó una cantidad para contribuir a los gastos de instalación de las nuevas salas del Museo.

En virtud de una disposición de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, la Biblioteca Especial de Arte de nuestra Junta ha quedado incluída en el Servicio de Prés-

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

tamo entre Bibliotecas oficiales, creado por disposición del Ministerio de Educación Nacional del 13 de diciembre de 1940.

* * *

En la sesión celebrada por la Junta el día 19 de septiembre de 1941, quedó definitivamente aprobado el Reglamento, que fué remitido inmediatamente a la Dirección General de Bellas Artes para su aprobación.

El 22 de octubre del año inmediato el Ministerio de Educación Nacional aprobó dicho Reglamento.

* * *

Ateniéndose a las facultades que la Orden del Ministerio de Educación Nacional de 11 de enero de 1940 concede a la Junta de Museos de Barcelona, el Museo de Vilafranca del Panadés, mediante comunicación del 22 de enero de 1941, solicitó ser incluído entre los de la provincia que deben estar adscritos a la Junta, y ésta, por acuerdo de 12 de marzo siguiente, resolvió aceptar dicha petición.

* * *

A instancia del Instituto Príncipe de Viana, de la Diputación Foral de Navarra, nuestra Sección de Restauración ha verificado una visita de inspección al Palacio Oriz, informando acerca del posible traslado de unas pinturas murales de dicho edificio.

* * *

El jefe de esta Sección, don Manuel Grau Mas, ha dado un cursillo sobre restauración de pinturas en el Fomento de las Artes Decorativas.

* * *

En el mes de junio de 1942 quedaron terminadas las obras de reinstalación de las salas de arte románico del Museo de Bellas Artes (Arte Antiguo. Palacio Nacional). A continuación el Museo quedó cerrado durante un mes para dar lugar a las vacaciones del personal. El 1 de septiembre, reanudadas las actividades normales del Museo fué éste nuevamente abierto al público en la totalidad de sus colecciones de arte antiguo y, por lo tanto, con las antedichas salas de pintura y escultura románicas.

El Ayuntamiento ha destinado a estas obras de reinstalación las respetables sumas que para ello han sido necesarias.

Gracias a esta generosa aportación, han vuelto a quedar reintegradas a su primitivo estado dichas colecciones de arte antiguo, que tanto avaloran nuestro Museo y contribuyen al prestigio de la ciudad.

* * *

El 23 de noviembre de 1940, visitó las instalaciones del Museo de Bellas Artes del Palacio Nacional, el Director General de Bellas Artes, Excmo. Sr. Marqués de Lozoya.

El 14 de mayo siguiente, fué visitado el propio Museo por el señor alcalde de Oporto; el 8 de agosto, por el ministro plenipotenciario de Suecia, señor J. de Hagerberg; y el 11 de septiembre, por el Infante de España, don José Eugenio de Baviera y de Borbón.

En 1941 tuvieron lugar las siguientes visitas:

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

El 11 de noviembre el señor don Diego Angulo Iñíguez, Secretario del Instituto Diego Velázquez; el 22 del propio mes el profesor Antonio de Marassi; y el 9 de diciembre el subdirector del Museo del Prado don Javier Sánchez Cantón

En 1942 se efectuaron las siguientes:

El 10 de abril, el subdirector del Museo Histórico del Uruguay don Carlos W. Aliseris; al día siguiente el Embajador de Inglaterra en España Sir Samuel Hoare; el 1 de junio nuevamente el Director General de Bellas Artes, que vino a conocer las obras de reinstalación de las salas románicas que se estaban efectuando en el Museo; el 9 del mismo mes el barón Schrictzler; el 23 de septiembre el embajador de Rumania; el 24 el del Japón; el 11 de octubre la sociedad "Amigos de los Museos"; el 27 del mismo mes un grupo de arquitectos extranjeros concurrentes al Congreso de la Vivienda que entonces se celebraba en Barcelona; y el 17 de noviembre don Luis Ortiz, director general de Enseñanza Media.

* * *

Desde la publicación de nuestro último número la Junta de Museos ha colaborado a dos importantes manifestaciones públicas de arte con la aportación de parte de sus colecciones.

Fué la primera la Exposición de Cerámica que la sociedad Amigos de los Museos celebró del 3 al 30 de junio de 1942 y que estuvo instalada en los salones del Palacio de la Virreyna. La Junta facilitó a dicha entidad un crecido número de piezas de cerámica que ocuparon el primer lugar entre las que constituyeron la exhibición y dieron el tono de calidad que obtuvo esta interesante manifestación. El catálogo de la misma, ilustrado con fotografías que así mismo fueron facilitadas gratuítamente por la Junta de Museos, fué redactado por uno de nuestros funcionarios técnicos, don Francisco de P. Bofill.

Otra aportación de esta naturaleza se refiere a la Exposición Nacional de Bellas Artes que el Ayuntamiento de Barcelona celebró durante el mes de junio del mismo año. Este importante certamen de nuestros artistas conteporáneos estuvo instalado en la planta baja del antiguo Palacio de la Ciudadela, y en el transcurso del mismo, tuvo lugar un homenaje a la pintura romántica y otro a Fortuny. Con este motivo abriéronse en el citado edificio y junto a la Exposición sendas salas con obras de la escuela y el artista mencionados, que posée el Museo. Estas exhibiciones complementarias dieron lugar a que el público y la crítica volvieran a ocuparse de estos aspectos de nuestro arte contemporáneo y a admirar algunas de las obras que no están a la vista del público desde el día en que se desmontó la Sección de Arte Moderno del Palacio Nacional.

* * *

La Junta de Museos, convencida de la necesidad de que el patrimonio histórico y artístico vaya ordenándose y situándose debidamente, ha depositado los materiales de carácter folklórico que posee, al Museo de Artes e Industrias Populares que la Ponencia de Cultura del Ayuntamien-

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

to ha organizado en el Pueblo Español de Montjuich bajo la dirección técnica del Archivo Histórico de la Ciudad. En este Museo, que fué inaugurado en el mes de junio de 1942, figuran, pues, buen número de materiales de dicha clase que la Junta de Museos había recogido a través de muchos años; entre ellos una copiosa colección de grabados populares. Al propio tiempo han sido depositados en el naciente Museo de Historia de la Ciudad los notabilísimos libros de "passantía", de los plateros barceloneses, obra inapreciable que hasta el presente conservábanse en la Biblioteca de la Junta de Museos, con el aprecio debido a su valor y a la significación histórica de los dibujos de examen ante los maestros del Gremio que éstos libros contienen.

* * *

La Junta de Museos atendiendo al ruego que en su día formularon los albaceas testamentarios del señor marqués de Castellbell, ha cuidado durante muchos años de conservar la carroza que acompaña al Santísimo Sacramento en la procesión del Corpus y de disponer, cada vez, todo lo necesario para su asistencia a dicha ceremonia religiosa.

Con ello ha contribuído, por una parte, a la conservación de un magnífico ejemplar de arte y por otra a facilitar una piadosa disposición del ilustre prócer, que después de su fallecimiento sólo pudo cumplimentarse gracias a la decisión que entonces tomó la Junta a este respecto.

El título nobiliario del que en vida fué el propietario de la carroza, ha recaído últimamente en la persona del señor barón de Segur, y éste, deseoso de cumplimentar a sus expensas la voluntad de su ilustre antecesor, ha recabado la devolución de la susodicha carroza, la cual ha dejado, por lo tanto, de pertenecer en depósito como hasta ahora, en la Junta de Museos.

* * *

La actual Junta se preocupa de dotar a sus Museos de los catálogos que han de orientar e ilustrar a las personas que los visitan. A este efecto, además de publicar nuevas ediciones de las postales ilustradas del Museo de Bellas Artes (Arte Antiguo) ha publicado un nuevo catálogo general del Museo del "Cau Ferrat" de Sitges y otro especial de las obras de pintura y dibujo del mismo Museo. Ambos están ilustrados con profusión de grabados. Entre tanto se está preparando la publicación del Catálogo del Museo de Bellas Artes cuyas salas, como ya se ha indicado en otro lugar, han quedado totalmente reinstaladas en fecha reciente.

* * *

En virtud de un acuerdo de la Comisión Gestora de la Excma. Diputación Provincial del 25 de abril de 1941, se dispuso que la Comisión Gestora del Museo del "Cau Ferrat" de Sitges, quedase en lo sucesivo integrada por el señor Presidente de la Diputación, en su calidad de Presidente de la Junta de Museos y de Presidente de la Comisión; por el alcalde de Sitges y el diputado ponente de Cultura de la Diputación, como vicepresidentes; y de dos concejales del Ayuntamiento

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

de Sitges, de don José M. Planas Amell, en representación de la familia de don Santiago Rusiñol y de don José Roig y Raventós, por sus aportaciones al Museo, como vocales.

* * *

Ha regresado a Barcelona la tabla de la Adoración de los Reyes, de Jaume Huguet, perteneciente a la capilla de Santa Agueda, que, por autorización de la Junta, pasó a Portugal, donde figuró en la Exposición de Recuerdos Españoles que tuvo lugar en la capital de aquel país.

Dicha tabla ha ingresado en nuestros depósitos, en espera del momento en que quedará nuevamente colocada en el ábside de dicha capilla, junto a las demás tablas que con ella constituyen el conjunto del retablo.

LA BIBLIOTECA DE ARTE DE LA JUNTA DE MUSEOS

Labor realizada desde la liberación de Barcelona

La Junta de Museos cuenta, desde su fundación, con una Biblioteca de Arte especialmente dedicada a facilitar la labor del personal técnico de Museos, pero abierta también a todo lector que se interese por cualquier rama de las Bellas Artes.

Al liberarse Barcelona, encontrábase la Biblioteca, junto con las oficinas de los Museos, en Olot, y todo su material bibliográfico, artístico y fotográfico pasó inmediatamente a depender del Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional. En seguida se empezaron las gestiones de traslado y de reinstalación en su local. sito en el Pueblo Español; durante toda la primavera y parte del verano del Año de la Victoria, fueron transportándose los libros y catálogos, dibujos y fotografías del Repertorio Artístico Nacional, así como también los muebles y los objetos de Museos. Hasta el final del año 1939, no puede decirse que su instalación fué completa, ya que tuvo que hacerse una revisión consciente de obras y fichas extraviadas en el traslado. Durante el primer año de la liberación, el entonces bibliotecario de la Junta, señor Cladellas, dedicó todas sus actividades a la reinstalación, reparación y organización de las diversas secciones de la Biblioteca. Sólo hubo 96 obras adquiridas, con un total de 226 volúmenes, de los cuales 90 fueron adquiridos por compra, 115 por donativo y 21 por intercambio.

A primeros del año 1940, el fallecimiento del señor Cladellas (e. p. d.), dejó la biblioteca sin bibliotecario, hasta mi nombramiento en junio. La Biblioteca de Arte, que había emprenddio ya otra vez su vida

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

normal, queda paralizada, al menos en lo que a su labor técnica se refiere, durante casi medio año.

Después de poner al día el trabajo retrasado, emprendimos la tarea difícil de completar las revistas cuyo ingreso quedó paralizado con la guerra.

Revistas. — La sección de revistas es la parte más vital de una biblioteca, ya que mantiene al día el contacto con el mundo científico y literario; en una biblioteca especializada, es todavía más interesante esta aportación periódica de nuevos conocimientos, puesto que casi siempre todo trabajo de orientación y exhibición documentada se da antes en un artículo de revista que en un libro. La sección de revistas de nuestra Biblioteca, bien nutrida en tiempo normal por todas las revistas artísticas de Europa y América, que recibíamos como intercambio del Boletín, debía ser puesta en marcha antes que nada. Nuestro primer paso, fué hacer el catálogo de revistas, con fichas impresas "ad-hoc", para comprobar los números y años que nos faltaban. Mandamos una circular a todas las editoriales de revistas, proponiéndoles reanudar el intercambio y subscribiéndonos de nuevo a las que adquiríamos por suscripción. Reclamamos los números retrasados y hemos recorrido todas las librerías de lance de Barcelona, buscando número tras número, con lo que hemos completado no pocos volúmenes.

Más tarde, hemos procedido a la encuadernación de los tomos completos de las revistas y pensamos destinar una sala exclusivamente a ellas si, como se anuncia, nos instalamos en el Parque de la Ciudadela. Contamos con más de 350 títulos de revistas y algunas de más de 1.000 números, siendo un promedio de 50 números cada una. Después de la guerra, han ingresado 550 números de revistas y con 12 títulos nuevos: "Ampurias", "Anales y Boletín de los Museos de Arte", "L'Arti", "Barcelona sentimental", "Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional", "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid", "Boletín de la Universidad de Granada", "Correo Erudito", "Cuaderno de Arte de Granada", "Destino", "Itinerario de Arte", "Museo de Pontevedra", "Príncipe de Viana", "Reconstrucción", "Revista Geográfica española", "Saitabi" y "Santo y Seña".

Hemos hecho también el índice de artículos del "Boletín de Museos de Arte" (1.ª época) y el del "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones".

Recuperación. — Hallándose en nuestro poder algunos lotes de libros que durante la guerra fueron depositados en nuestra Biblioteca, procedimos a la selección y distribución y, legalmente autorizados por el Servicio de Recuperación Artística, fuimos reintegrando dichos lotes a sus legítimos dueños. Las colecciones más importantes devueltas fueron las que pertenecían al convento de Santa Agata, al Seminario Conciliar y al señor Vilabella.

Adquisiciones. — Durante el año 1940 se adquirieron 287 obras en 348 volúmenes (de los cuales, 131 son folletos). Se compraron 144 volúmenes, 197 fueron donativos y 7 ingresaron en calidad de intercambio.

Hasta el año 1941 no se intensi-

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

fican las adquisiciones bibliográficas de nuestra Biblioteca; se adquirieron 567 obras en 410 volúmenes y 296 folletos. Total, 706 volúmenes, de los cuales 202 se adquirieron por compra, 497 por donativo y 10 por intercambio.

Durante el año 1942, ingresaron en nuestra Biblioteca, 249 obras en 428 volúmenes; 341 adquiridos por compra, 67 por donativo y 20 por intercambio. Si se comparan las cifras de las adquisiciones efectuadas en los años anteriores, podremos observar que el número de libros comprados en 1942 es superior. Y, efectivamente, fueron casi 10.000 pesetas las gastadas entre adquisiciones y encuadernaciones durante el año recién terminado.

De las obras adquiridas desde que se terminó la guerra, que en total son 1.199 (en 1.708 volúmenes), más de dos terceras partes (884 exactamente) corresponden a las Bellas Artes y el resto a otras materias que indirectamente se refieren a ellas.

Exposiciones de arte. — En una biblioteca especializada de arte, no puede faltar una representación tipográfica de la vida artística de Barcelona; desde la terminación de la guerra, han surgido en nuestra ciudad innumerables salas de exposiciones, que semanalmente ofrecen las obras de los artistas contemporáneos y algunas de autores retrospectivos. En nuestra Biblioteca se reciben los catálogos que exhibimos junto con los últimos números de revistas y las últimas adquisiciones bibliográficas, hasta que, pasada la fecha de la exposición, los archivamos, por ser un documento de la historia artística de nuestra ciudad. En un registro, los anotamos por galerías, nombre de expositores y fechas de exposición. De la temporada 1939-1940, poseemos 283 catálogos de exposiciones; de la de 1940-1941, 386; de la de 1941-42, poseemos 422 catálogos, y de la corriente, o sea de 1942-43, no podemos dar la cifra total, pues todavía no ha terminado; con todo, será también muy elevado el número, ya que en lo que llevamos de temporada se han abierto tres galerías nuevas.

Bibliografía de Arte. — En nuestra Biblioteca, que aspiramos reúna todo documento necesario para estudiar las Bellas Artes en general y las de España especialmente, no contentos con los 12.000 volúmenes que ya poseemos, pretendemos ofrecer al menos, la ficha de todo libro de Arte que se encuentre en las bibliotecas de Barcelona. Estamos confeccionando el catálogo de obras artísticas de las otras bibliotecas y ya contamos con las siguientes: "Biblioteca Central", "Biblioteca del Ateneo Barcelonés", "Biblioteca Balmesiana", "Biblioteca del Seminario de Arte de la Universidad de Barcelona", "Biblioteca del Círculo Artístico", "Biblioteca del Museo Arqueológico". Actualmente estamos haciendo el catálogo doble para poder ofrecer el de autores y el de materias de todas las bibliotecas de Barcelona.

Lectores. — Desgraciadamente, el caudal bibliográfico y documental con que contamos, es casi desconocido y poco al alcance del público para que sea muy visitado. Contamos con pocos lectores, la mayoría

UAB Universitat Autònoma de Barcelona

técnicos de Museos, estudiantes de Arquitectura, escritores y coleccionistas. Las obra consultadas son especialmente pintura, arquitectura, cerámica, muebles y decoración.

Donativos. — La Biblioteca de la Junta ha cedido, en calidad de depósito, todos sus grabados de Arte popular al Museo de Artes e Industrias Populares, y los siete libros de "Passantia" de los plateros y joyeros al Museo de Historia de la Ciudad. Esta generosidad no es nueva en nuestra Biblioteca, ya que en 1933, al inaugurarse el Museo Arqueológico de Barcelona, se le hizo entrega de todos los libros de arqueología que poseía la Biblioteca, que hasta entonces era especializada en Arte y Arqueología. Al pasar a un edificio separado el gabinete numismático, también se trasladaron allí todas las obras sobre numismática.

Como punto final, diremos sólo que aspiramos, para nuestra Biblioteca de Arte, seguir el camino de ascensión que hemos señalado, enriqueciendo, con adquisiciones y entusiasta labor, su fondo bibliográfico y documental.

Actualmente contamos con 7.733 obras en 12.000 vols.; 8.600 dibujos; 55.000 grabados; 1.100 ex libris; 200 encuadernaciones dibujo; 80.500 fichas fotográficas del repertorio iconográfico de España; 500 recortes de periódico con artículos de Arte; 362 revistas y 8 catálogos, a saber: autores y materias de nuestra Biblioteca; materias de las bibliotecas de Barcelona; ex-libris; grabados; revistas y artículos de revistas.

Quisiéramos poder añadir una cifra también crecida de los lectores que han consultado todo este material. Confiamos en que, con nuestra nueva instalación en el Parque de la Ciudadela, se vea más concurrida nuestra Biblioteca. Entre tanto, nos proponemos aumentar su bibliografía y trabajar con fe y entusiasmo para que llegue a ser el documento indispensable para toda persona que se dedique a las Bellas Artes.

AURORA DIAZ PLAJA

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

ÍNDICE

ARTE MODERNO

	Págs.
J. F. Ráfols: La sinceridad en nuestra pintura de fin de siglo . .	7
Contribución al epistolario do Fortuny.	27
El «Album Bosch-Catarineu»	35
Bibliografía	47
Historia de la Junta de Museos desde 1940	49

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona



R. CASAS. — «*Retrato*»

(Colección particular. Barcelona)

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona



J. LLIMONA. — «*Tornant del tros*»

(Museo de Arte Moderno, Barcelona.)



S. RUSIÑOL. — «*Lectura romántica*»

(Museo de Arte Moderno, Barcelona.)

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona



I. NONELL. — «*Busto de mujer*»

(Museo de Arte Moderno, Barcelona.)

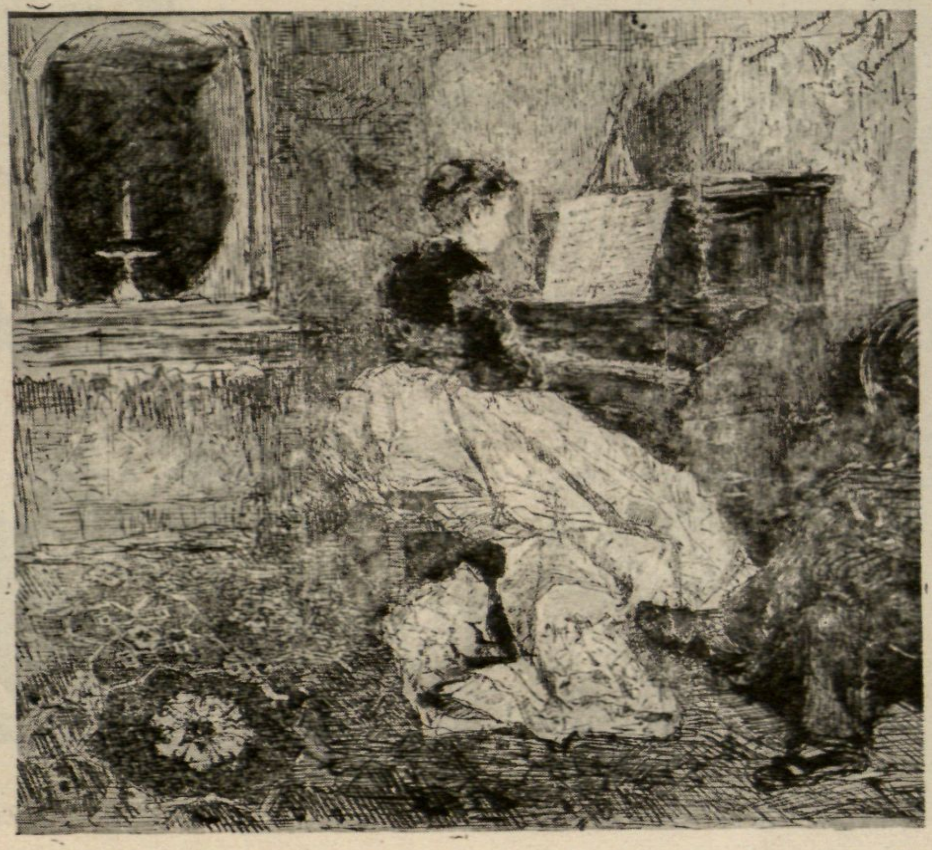
UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

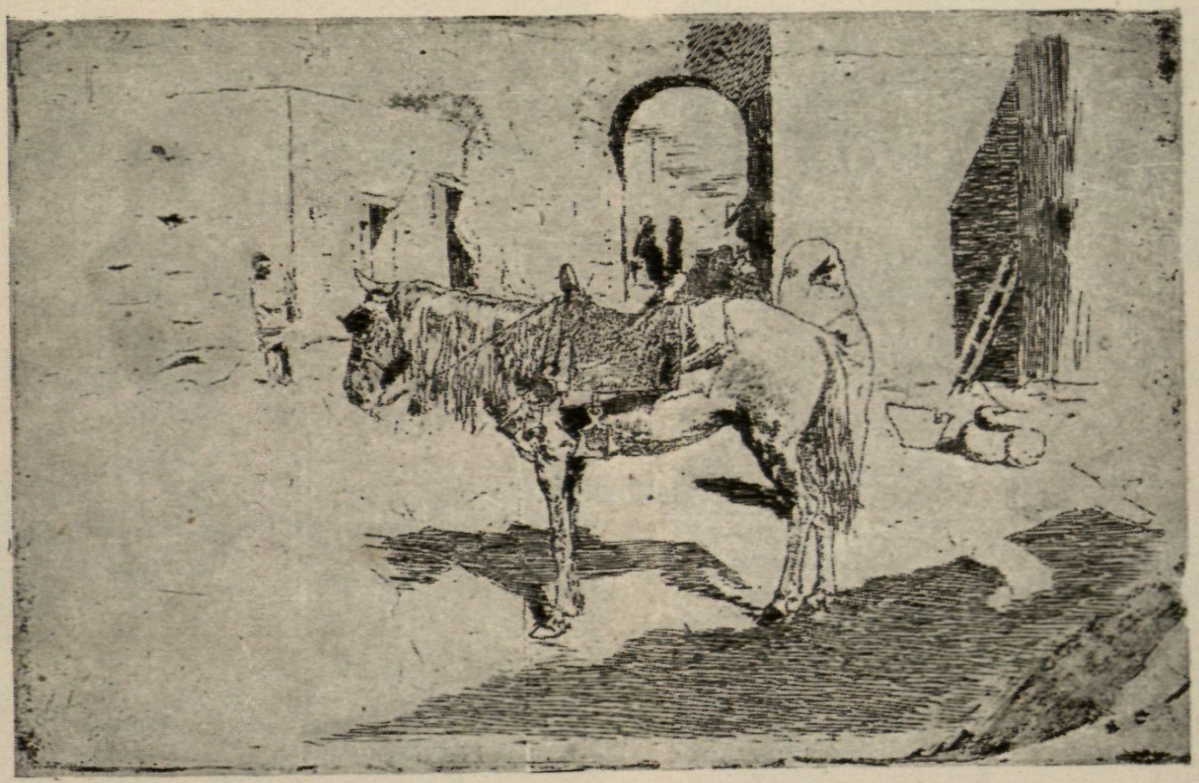


D. DE REGOYOS. — «*Paisaje de la costa cantábrica*

(Cau Ferrat, Sitges.)

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

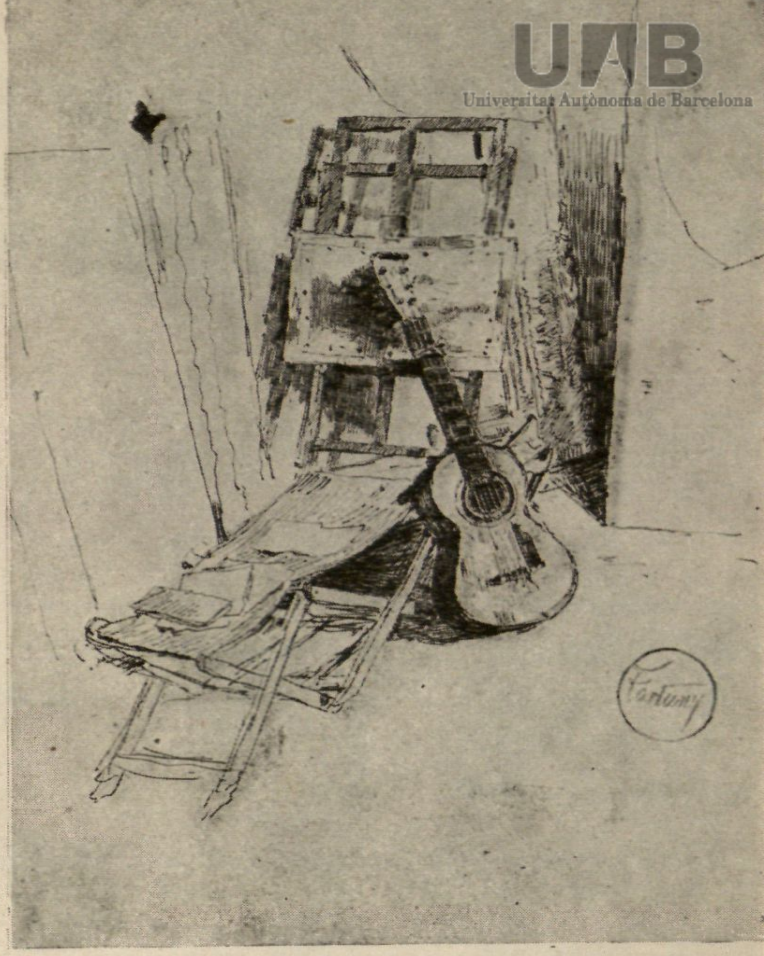




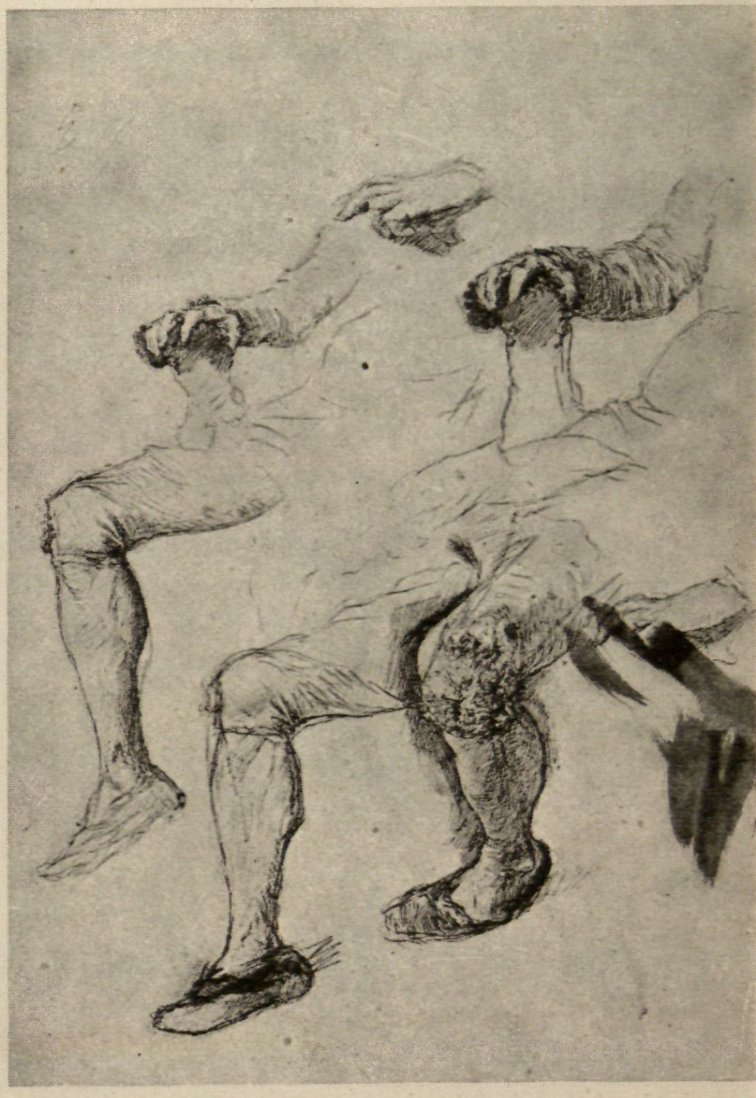
DIBUJOS DE M. FORTUNY. — *Album Bosch-Catarineu; núms. 35770 y 35777.*

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona



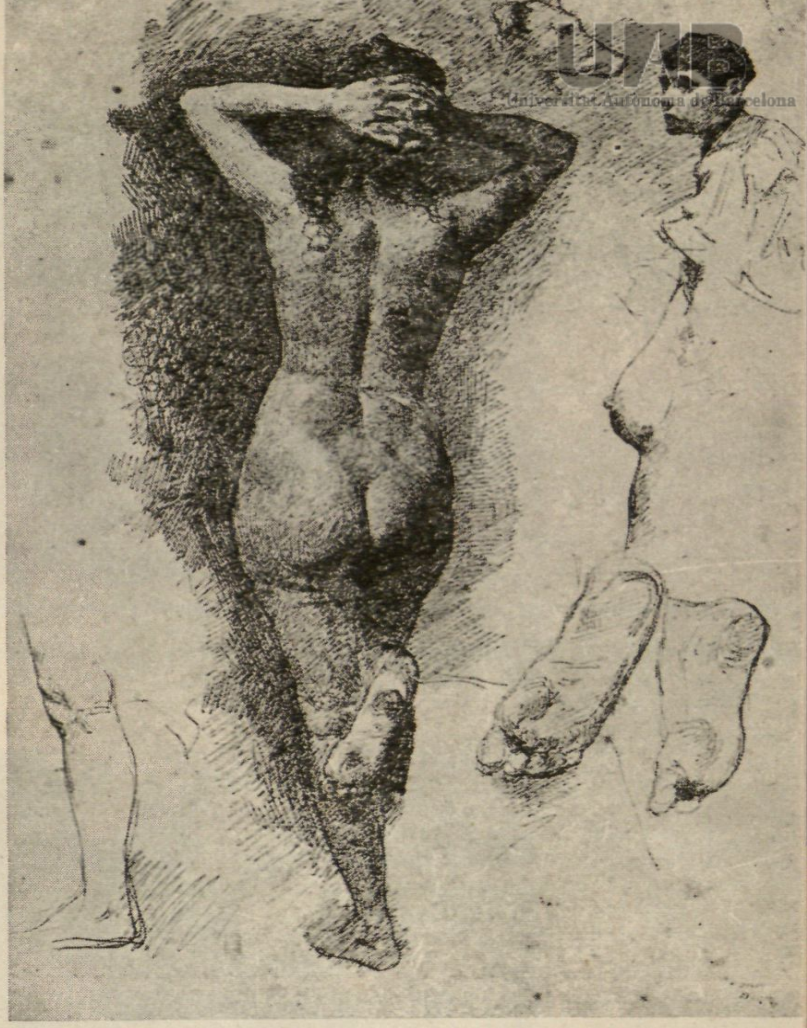






DIBUJOS DE M. FORTUNY. — *Album Bosch-Catarineu; núms. 35464, 35650, 35773 y 35662.*



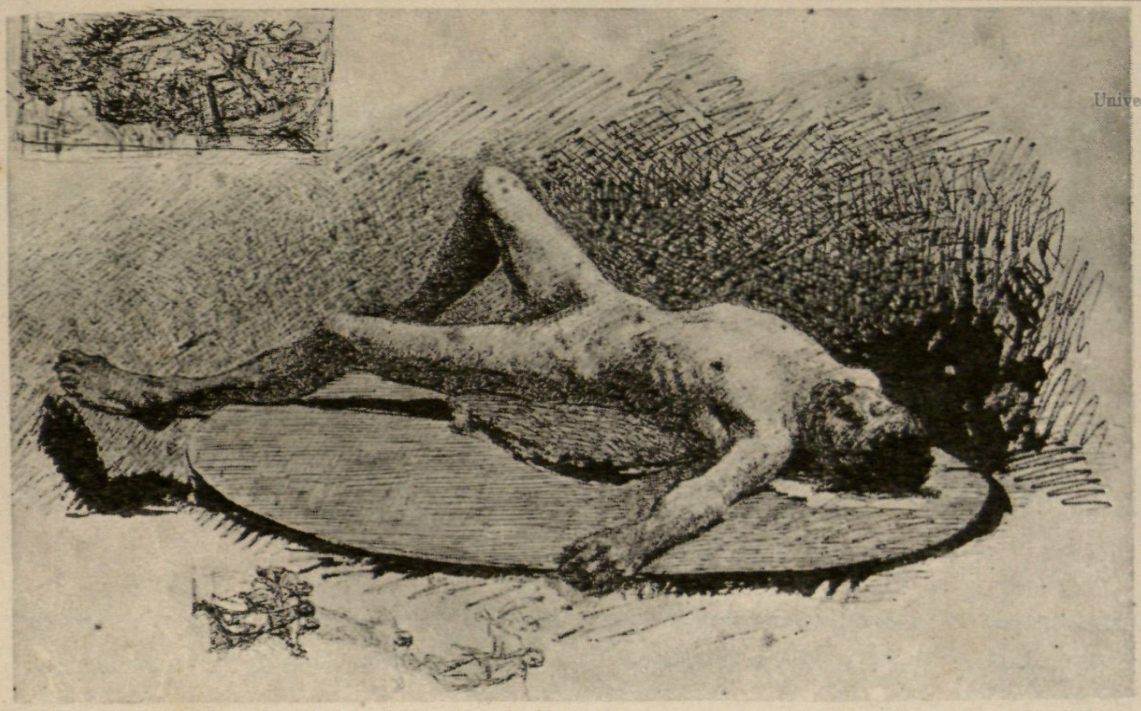


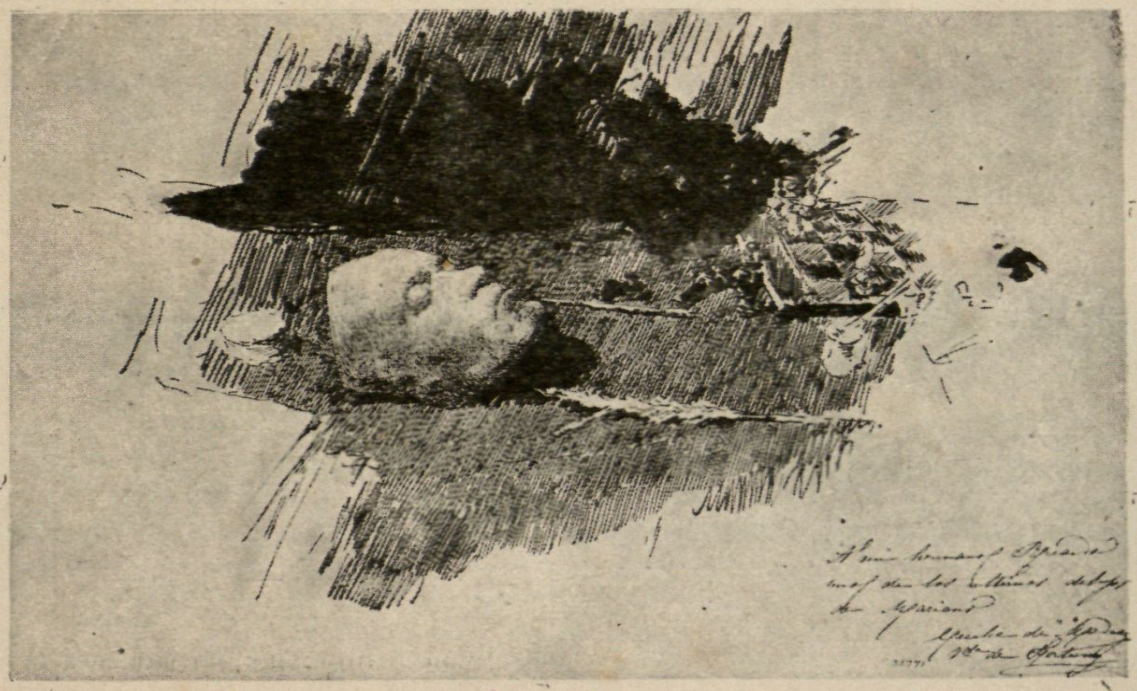




DIBUJOS DE M. FORTUNY. — *Album Bosch-Catarineu; núms. 35465, 35462, 35457 y 35482.*

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona







DIBUJOS DE M. FORTUNY. — *Album Bosch-Catarineu; núms.* 35455. 35771 y 35785.

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

7/35

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

TALLERES GRÁFICOS
AGUSTÍN NÚÑEZ
PARÍS, 208
BARCELONA

*