

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES
Y
BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA

VOL. I - 3 • INVIERNO • AÑO 1943

ANALES Y BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA

ANALES

Y

BOLETÍN

DE LOS

MUSEOS DE ARTE

DE BARCELONA



ARTE ANTIGUO

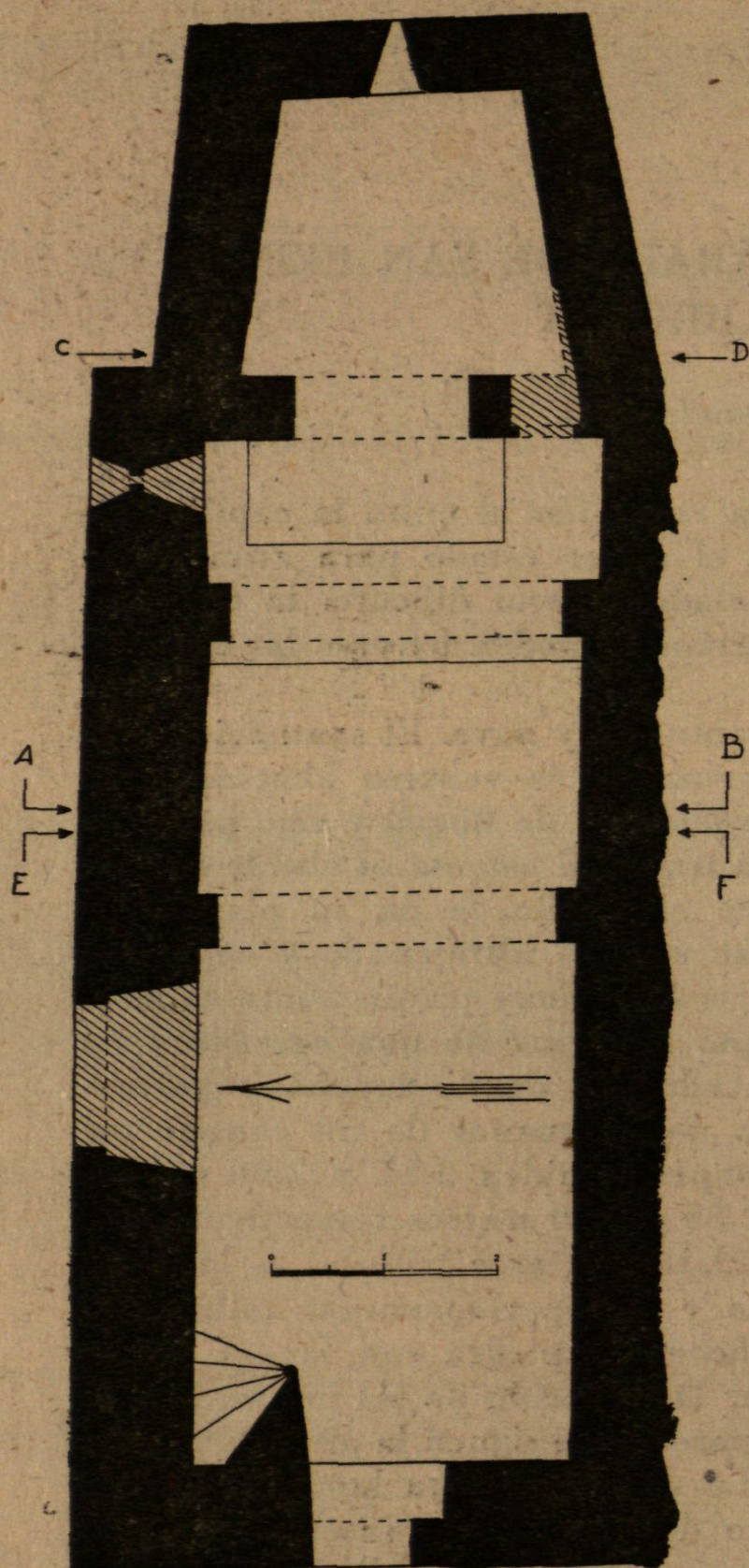
VOL. I - 3 ~ INVIERNO ~ Año 1943

LA IGLESIA MOZÁRABE DE SAN PEDRO DE BRUNET

(Conclusión)

Interior. — Aun no se ha restituído al culto la capilla, encontrándose actualmente en el mejor estado para estudiar su parte arquitectónica. El encalado general dificulta la empresa, pero en las partes más importantes pueden hacerse las observaciones necesarias.

Comprende dos partes: santuario y nave. El santuario es de forma trapezial. Este santuario, con la ventana abocinada en el fondo, es de disposición exacta a la de Boada y algo parecida a la de Fonollar. Igual forma trapezial ostenta el ábside central de Pedret, más perfecto que el de Boada en su planta. La bóveda se ensancha siendo su sección ultrapasada y de forma muy irregular, pero según una línea muy propiamente calificable de herradura, pues adopta la forma de una herradura de caballo imperfectamente trazada. No damos mucha importancia a esta forma, quizá hija de las manos de un constructor imperfecto. Las bases del trapecio miden 2,17 y 2,56 metros respectivamente; los lados, 2,86 y 2,90 metros respectivamente, siendo sus aristas muy irregulares. El arco triunfal es la parte más importante de la iglesia y está perfectamente tallado en piedra. El encalado ha unificado la piedra con la cal de las uniones, siendo difícil marcar la dirección de las juntas. Por lo que pudimos observar, éstas parece que siguen la dirección hacia el centro del arco; las dovelas son de diversa longitud por no ser trasdosadas. En el dibujo del mismo que insertamos están indicadas en sus medidas las que buenamente distinguimos. La altura de las dovelas que pudimos medir varía de 0,22 a 0,35 centímetros. La cerrazón del arco está casi en la norma media del arco visigodo y del mozárabe, de acuerdo con los tipos indi-



BRUNET. — *Planta* (en rayado, los huecos abiertos en épocas posteriores a la de la primera fábrica)

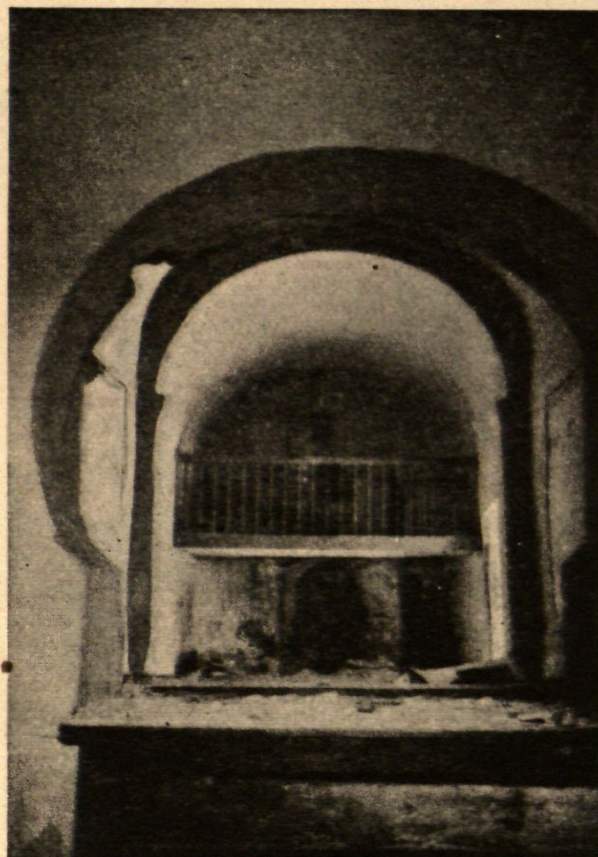
cados por Gómez Moreno y reproducidos en *La Arquitectura Romànica a Catalunya* (1); pero teniendo en cuenta el movimiento de descenso de las piedras superiores, parece acercarse más al mozárabe. En el fondo creemos que los constructores rurales de aquella región no seguían reglas o cánones tan precisos como los que se han establecido *a posteriori*. El diámetro del arco es de 2 metros exactos; la abertura mide 1,59 a 1,61 metros. (Hay que contar con el encajado en algunos puntos.) Altura de las jambas, 1,48 metros; cota del centro del arco sobre el suelo, 2,10 metros; arco de 288 grados; espesor del muro, 0,63 metros.

La nave es rectangular y bastante perfecta. El muro Norte tiene un espesor de 1,07 metros, y presumimos que el meridional será igual; está adosado a la casa y forma parte de ella, así como también el muro frontero, siendo difícil, por lo tanto,

(1) J. Puig y Cadafalch, A. de Falguera y J. Goday: *La Arquitectura Romànica a Catalunya*, vol. I, página 365.



BRUNET. — *Interior. Arco triunfal y ábside, desde el coro* (1943)



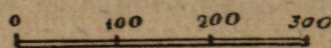
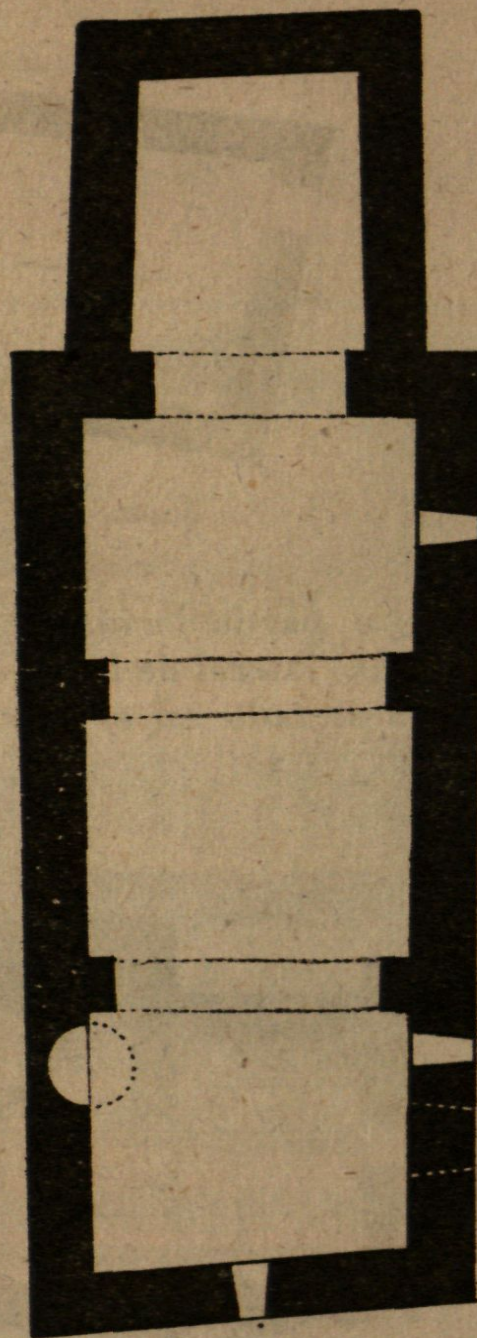
BRUNET. — *Interior. Arco triunfal, nave y coro, desde el ábside* (1943)



BRUNET. — *La espadaña* (1943)

comprobar en general sus espesores. El presbiterio está elevado 15 centímetros sobre el resto de la nave. Las dimensiones de ésta desde el fondo hasta el arco triunfal son: 3,60 a 3,50 de anchura y 10,09 metros de longitud. Está dividida en tres compartimientos, como en Fonollar, mediante dos arcos torales apoyados en pilares de 20 por 55 centímetros (medidas medias). En su parte superior presentan un resalte como en las precitadas iglesias mozárabes, pero aquel arco sigue más exactamente la línea del pilar, pudiendo ser, por lo tanto, dichos salmeres puramente ornamentales. Al parecer, y por la muestra que aparece en el desconchado del salmer septentrional del arco del presbiterio, son de piedra tallada. Los arcos torales son rebajados, así como también la bóveda.

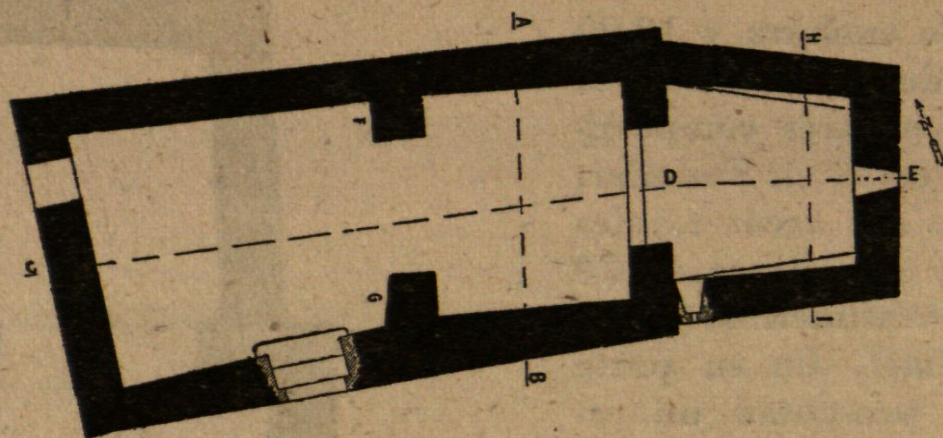
Suponemos que la puerta existente a los pies de la iglesia es la primitiva, pues no vemos la razón para su substitución hasta la apertura de la lateral en el siglo xvii. Por la forma que indica la planta que adjuntamos, se puede ver que fué mutilada al colocarse



FONOLLAR. — *Planta* (según Puig y Cadafalch)

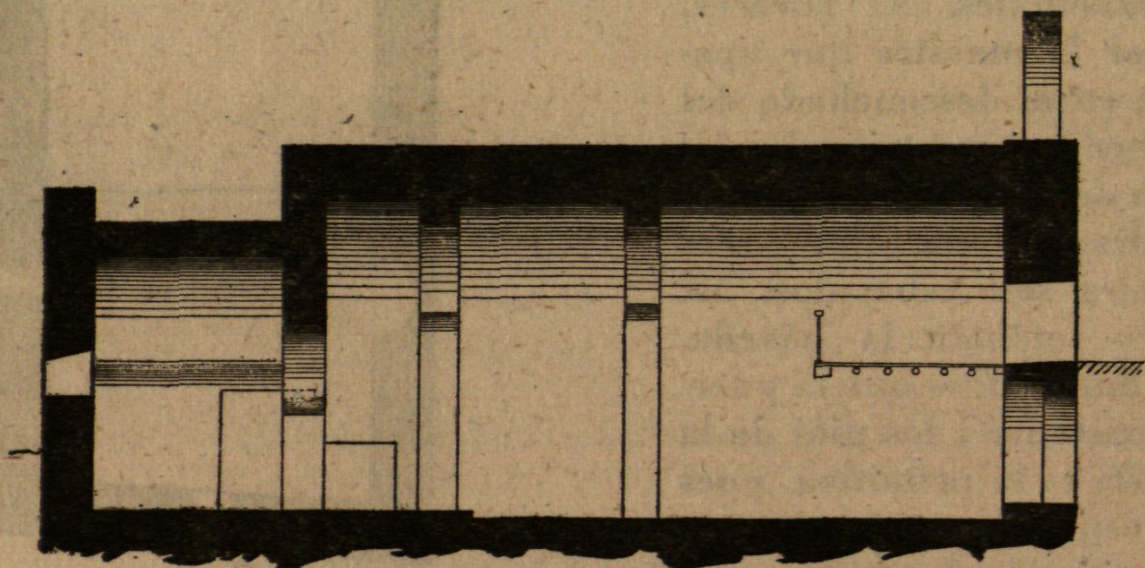
el coro alto con su escalera de caracol, la cual es de pedáños de piedra tallada de perfecta factura, evidentemente

anteriores a la obertura de la porta moderna. En lo alto del coro se abre una puerta que no presenta vestigios de pertenecer a la primitiva construcción y conduce a una pequeña azotea.



BOADA. — *Planta* (según Puig y Cadafalch)

Otra particularidad que debemos observar en esta capilla es el paso lateral de la nave al santuario. El altar, en sus orígenes, estaría situado en el santuario, al que se entraría por el arco



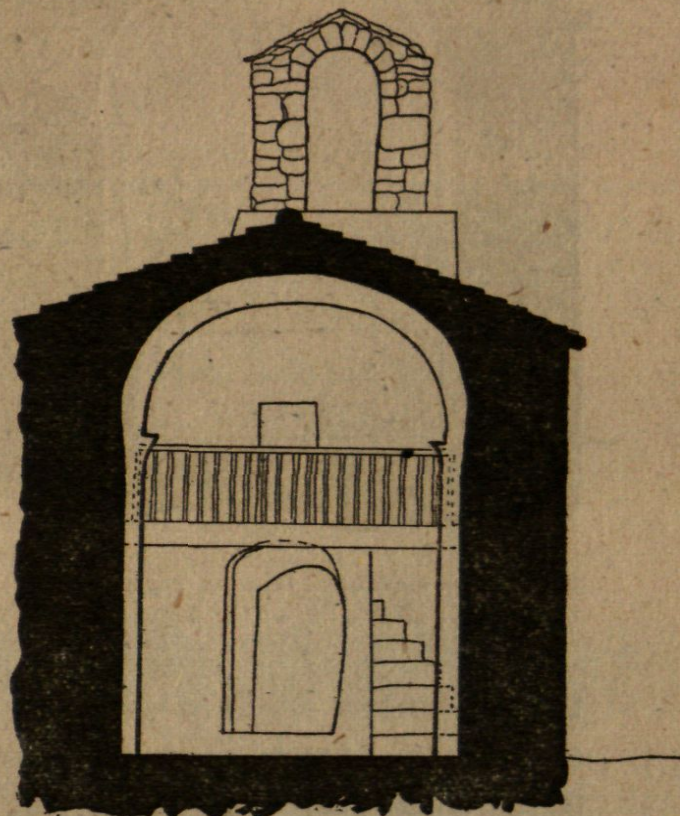
BRUNET. — *Alzado. Sección longitudinal*

triumfal. Ésta es la disposición de las iglesias mozárabes catalanas, no permitiendo la angostura del espacio entre el arco y la pared ningún paso de suficiente anchura para comunicar lateralmente los dos recintos.

En el caso presente hubo luego, sin embargo, una modifi-

cación, así en el emplazamiento del altar como en la apertura de un paso lateral.

El sentido estético y la lógica dicen a las claras que este paso es posterior y que se debió obrar al trasladar el ara al lugar que ocupa, tapando el paso directo y obligando a abrir el paso lateral para dar paso al santuario convertido en sacristía. Para ello aprovecharon la falta de simetría en la colocación del arco y el grosor de los muros que permitía rebajarles de grueso. También permitió esta solución la forma que pretendía ser de herradura de la bóveda acusada en algunos puntos, que permitió un ahondado de unos 35 centímetros y subir verticalmente hasta encontrar la bóveda y convertirla en semicircular. En San Martín de Fonollar, no teniendo espacio para una comunicación semejante, se optó por colocar el altar al extremo de Poniente y abrir una puerta en el testero del santuario, destruyendo parte de la decoración románica que lo enriquecía.

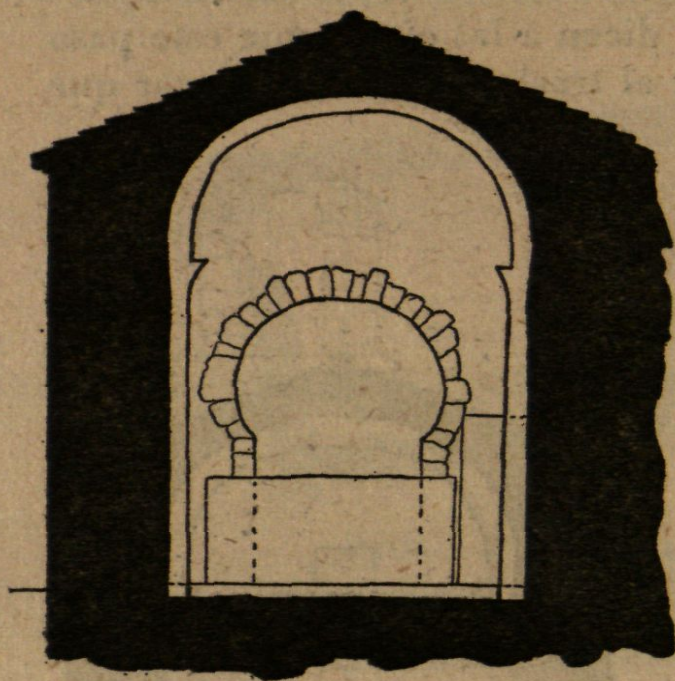


BRUNET. — Alzado. Corte transversal
E-F. Nave, coro y espadaña

La observación del santuario nos mueve a considerar el gran sentido místico y la profunda emoción de un oficio celebrado en un altar colocado en el centro del santuario y visto a través del arco de herradura, que formaría como una aureola alrededor del oficiante, y en cuyo centro se pondría matemáticamente la Hostia sacrosanta en el momento de su elevación. No podemos suponer que la razón del arco ultrapasado, tan discutida y misteriosa aun, se basara en este místico motivo; pero no podemos dejar de afirmar que una vez inventado y aplicado a tal fin, no podía ser substituído por otra disposición de tanto misticismo hasta que el nuevo arte románico trastornara la disposición general de las iglesias.

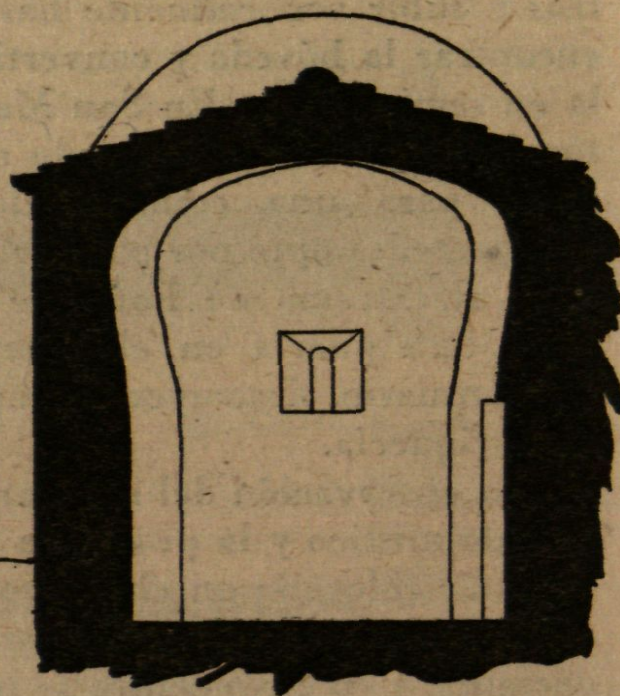
El retablo de san Pedro, tal vez el primero que se colocó en la capilla, se conserva aún, desmontado, en una habitación

de la masía; parece de finales del siglo xv y consta de tres cuerpos y bancal. En el central aparece en mayor tamaño la figura del santo apóstol Pedro, con un libro y las consabidas llaves; un dosete le separa del pináculo superior con el Calvario. A cada lado se encuentran dos escenas de la vida del santo; escena del *Quo Vadis* y crucifixión, a la izquierda; predicción o juicio y escena en el lago Tiberíades, a la derecha.



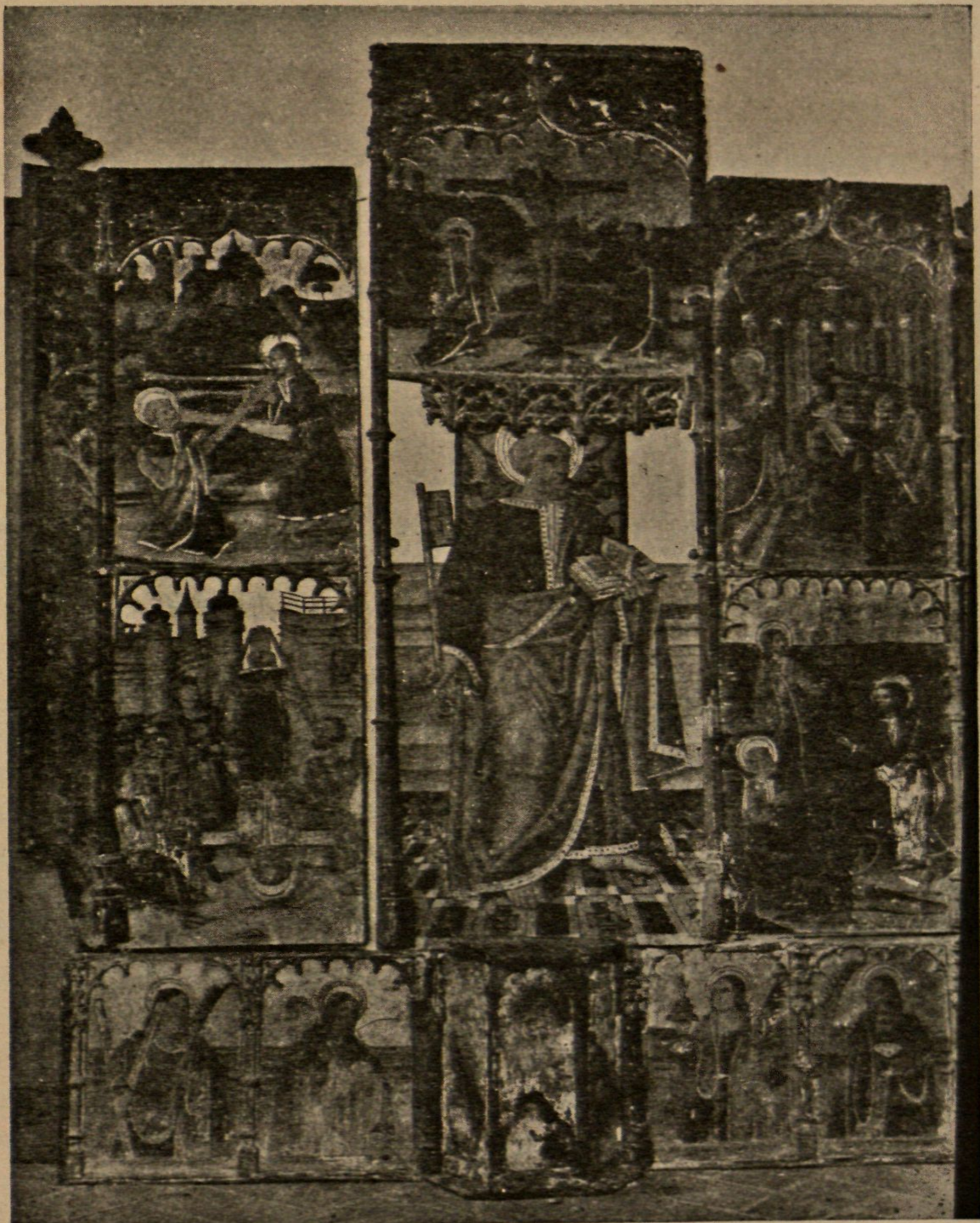
BRUNET. — *Alzado*. Corte transversal
A-B. Nave y arco triunfal

En el centro de la peana hay el antiguo sagrario, cuyas pinturas han sido destruídas por la humedad, y a cada lado hay dos imágenes de medio cuerpo de santas mártires (Eulalia, María Magdalena, Tecla y Lucía). Tiene guardapolvos laterales añadidos en época posterior, quizá al mismo tiempo que un mediocre remate con el Padre Eterno, hoy retirado. Merece llamarse la atención sobre la perfección en el parecido de todas las imágenes de san Pedro que aparecen en el retablo, así como la de ciertos personajes que se hallan repetidos exactamente. Los fondos son de paisaje, con cielos dorados no estofados.



BRUNET. — *Alzado*. Corte transversal
C-D. Interior del ábside y muro terminal

† ANTONIO GALLARDO



BRUNET. — Retablo de san Pedro (1943)

PEDRO NUNYES Y ENRIQUE FERNANDES, PINTORES DE RETABLOS

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

El estudio de la destacada personalidad de Pedro Nunyes dentro del campo del noble arte de la Pintura, nos ofrece la oportunidad de dar amplias referencias de su copiosa producción pictórica, tanto si consideramos esta última en el aspecto de su arte puramente personal, como en el de las obras producidas en colaboración con los artistas Nicolau de Credensa, Enrique Fernandes y Pedro Serafí.

La continua efectividad de la cooperación entre los artistas portugueses Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, en virtud de la cual los nombres y apellidos de aquellos dos maestros pintores durante largos años figuraron conjuntamente en multitud de obras y perduró hasta la muerte de uno de ellos, nos induce a no dejar de omitir los diversos aspectos que nos ofrece la vida artística de este otro pintor, que si bien en cuanto a fama y popularidad no alcanzó tan alto grado como Nunyes, lo creemos también digno de ocupar nuestra atención.

Así, pues, la comunidad establecida entre aquellos dos artistas como socios industriales de una misma compañía fundada con miras a la explotación comercial del arte pictórico, nos ha movido a asociar en el título que encabeza este estudio, expresivo del nombre y apellido del pintor Pedro Nunyes, los correspondientes al que fué su compañero de profesión y consocio Enrique Fernandes, sin que por ello omitamos dar noticias de los otros dos colaboradores de Nunyes: Nicolau de Credensa y Pedro Serafí.

Muy considerable es la labor pictórica llevada a cabo por el maestro Nunyes en nuestro país; afortunadamente, y a pesar

de las vicisitudes pasadas, podemos admirar algunas de sus obras, una de ellas propia de su arte personal y otras dos representan el fruto de su colaboración con Enrique Fernandes. Este conjunto es un bello exponente y una clara muestra de su delicada y fina labor, interesante testimonio del arte pictórico de la primera mitad del siglo XVI.

Séanos ahora permitido historiar las obras pictóricas de Pedro Nunyes en el doble aspecto colectivo e individual, o mejor dicho con colaboración o sin ella, prestando una mayor atención hacia aquellas pinturas actualmente conservadas, creyendo así contribuir a valorizarlas, sin olvidar aquellas otras desgraciadamente desaparecidas. Todo ello nos permitirá dar una pequeña idea de las obras de Pedro Nunyes, como prueba de su arte propio y peculiar, así como de aquel ampliamente manifestado durante largos años, ora con la íntima colaboración con Enrique Fernandes, ora con la doble cooperación de este último y la de Nicolau de Credensa y, finalmente, con la de Pedro Serafí a raíz de la muerte de su compatriota y consocio.

PRODUCCIÓN PICTÓRICA DE NUNYES Y FERNANDES

Vamos a iniciar el presente estudio documental a base de la enumeración cronológica de las diferentes piezas pictóricas indistintamente salidas de los obradores propios de cada uno de ambos artistas o de su taller colectivo, y que nos han sido dadas a conocer.

Las referencias que nos han facilitado la consulta previa de las fuentes documentales y bibliográficas podrán proporcionar una base para la formación de un catálogo de dichas obras, hasta un total de treinta y una, entre ellas veintiuna individuales y diez colectivas. De las penúltimas, trece son producto del ingenio del pintor Pedro Nunyes, mientras que las ocho restantes lo eran del maestro Enrique Fernandes. En cuanto a las piezas artísticas de carácter colectivo, cinco son fruto de la colaboración de Nunyes y Fernandes; una de la cooperación con Nicolau de Credensa, dos con la de Pedro Serafí y, finalmente, las otras dos con la doble intervención de ambos colaboradores y consocios de Nunyes. Todo ello expresa claramente la magnitud de

la labor pictórica desarrollada por Nunyes y Fernandes, tanto en el aspecto personal como en el de colaboracionistas.

En primer término, nos corresponde hacer indicación de las obras aun conservadas, para pasar luego a inventariar aquellas fatalmente desaparecidas. Entre las primeras se cuentan los retablos de San Martín, de la iglesia parroquial de Capella, del antiguo condado de Ribagorza, del reino de Aragón; el de San Severo, del Hospital de Sacerdotes de Barcelona, y, por último, el de don Jaime de Requesens instalado en el altar de San Félix, de la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor, de nuestra ciudad.

Entre los retablos desaparecidos, figuran los dedicados a san Hipólito y a san Jerónimo; el llamado del "Noli me tangere"; los de la "Pia Almoina"; del comendador de Termens y de la Espluga Calva; del Pino; Santa María de la Rosa; San Lorenzo, de Mataró; San Miguel de los Carniceros, de Barcelona; Santa Magdalena; San Ginés, de Vilasar; San Onofre; San Jaime; San Miguel, de Cardona; San Rafael; Nuestra Señora del Rosario, de la Seo de Urgel; el del convento de frailes predicadores, de Tarragona; el de San Ginés, de Agudells, y, finalmente, los de la Virgen y de San Pedro y San Juan, para Arenys.

Concretándonos a las obras ejecutadas exclusivamente por Nunyes, tenemos noticia de la traza de las figuras y elementos ornamentales para la confección de una vidriera de la Seo barcelonesa (1), los retablos de San Hipólito y de San Jerónimo, el del "Noli me tangere", el de la "Pia Almoina", del Pino, Santa María de la Rosa, Santa Magdalena, el de don Jaime de Requesens, San Rafael, de la Virgen del Rosario, el que se le encomendó para decorar la iglesia del monasterio de predicadores de la ciudad de Tarragona, y, finalmente, el de San Ginés, de Agudells.

Las obras de carácter colectivo, fruto de la colaboración entre Nunyes y Fernandes, se limitan a seis: son los retablos de Capella, San Ginés, de Vilasar, San Jaime, San Severo y, finalmente, el dedicado a San Miguel, este último tal vez con la cooperación del otro consocio Nicolau de Credensa.

(1) ACB. (Archivo de la Catedral de Barcelona.) "Albarans de l'Obra" años 1511-13, f. 74. Nota inédita que debemos a la exquisita amabilidad del ilustre director del Archivo Histórico de nuestra ciudad don Agustín Durán y Sanpere.

En cuanto a las obras individuales de las que era autor Enrique Fernandes se cuentan en número de ocho, dos de las cuales deben considerarse como obras menores, tales como la pintura de la cortina para el sepulcro de Santa Eulalia, en la Seo barcelonesa, y la de los guardapolvos protectores del mismo (2). Las otras cinco, que consideramos como obras mayores, son los retablos de San Onofre, de San Lorenzo, y el de San Miguel, de Cardona, la decoración policroma de las figuras esculpidas por el artista borgoñón Huguet de Artés, pertenecientes al grupo del Santo Sepulcro construido en la iglesia parroquial de San Jaime, de nuestra ciudad, y asimismo algunas de las pinturas realizadas para el embellecimiento del propio templo (doc. XXIX y XXXI), pero sin que tengamos una idea de su mayor o menor importancia artística debido a la falta de detalles en la documentación; finalmente, debemos incluir las pinturas que le fueron encomendadas por el abad del monasterio de Santa María del Estany.

La colaboración entre Credensa y Nunyes está acreditada por el encargo de la pintura de un retablo a expensas del comendador de Termens y de la Espluga Calva, así como también por la triple cooperación establecida entre aquellos dos artistas y Fernandes para la pintura de los retablos de Mataró y el de San Miguel, de los Carniceros de Barcelona.

Pedro Nunyes, después de la muerte de Enrique Fernandes, durante los años 1552 a 1554 colaboró con el maestro Pedro Serafí en la pintura de dos retablos para la iglesia parroquial de San Martín, de Arenys, uno de ellos para el altar de la Virgen y el otro para el de los Santos Pedro y Juan.

LA COMPAÑÍA PICTÓRICA

La sociedad formada por los maestros pintores portugueses Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, fué fundada con miras a la explotación industrial de sus producciones artísticas, el día 22 de junio del año 1532, según nos lo atestigua el encabeza-

(2) José Mas. "Notes sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona". 6 (1911-12), pp. 314, 439.

miento de unas capitulaciones firmadas para tal fin (3). En este documento figura como primer contratante el noble Jorge Fernandes en su calidad de apoderado del pintor que ostentaba su mismo apellido.

La personalidad de este representante del maestro Enrique Fernandes, la hallamos certificada en una carta de poder que este artista otorgó a su favor con anterioridad a la firma de aquella escritura social. Así podemos indicar que Jorge Fernandes en aquel entonces (29 de abril de 1532) ejercía el cargo de receptor del ilustre rey de Portugal (4).

El manual que debía contener las capitulaciones entre Nuyes y Fernandes da solamente el título y fecha del documento, y a pesar de hacerse referencia a que su contenido se halla transcrito en una cédula aparte, no nos ha sido dado encontrarla.

Es lamentable que así sea, puesto que ello nos priva de un valioso auxiliar para esclarecer ciertos conceptos dudosos sobre la actuación de ambos artistas como socios de una misma empresa industrial.

Una de estas minucias, muy curiosa por cierto, hace referencia a un caso singular que hemos observado, y que tal vez, debió ocurrir durante la vigencia de aquel contrato social firmado por ambos maestros, aunque ignoramos si el plazo de duración de dicha compañía era limitado o ilimitado. Se trata del hecho de que Enrique Fernandes contratara algunas obras en cuya documentación acreditativa se hace exclusivamente mención del maestro Enrique Fernandes, prescindiendo de nombrar al otro

(3) "Capitula firmata per et inter magnificum Georgium Fernandez, militem, tamquem procuratorem Enrici Fernandez, pictoris, ex una, et Petrum Nuyes, pictorem, partibus ex altera, super societate eorum officii prout in cedula."

Testes in cedula (La cédula o papel suelto no se halla en el manual ni en la bolsa correspondiente. Por ser muy frecuente este caso, en los otros similares que se nos presenten, omitiremos el dar noticias de la falta del correspondiente documento.) AHPB (Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona. Antonio Anglés leg. 6, man. 35 com. año 1532: 22-6-1532.) A fin de facilitar la busca y comprobación de las notas entresacadas del Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona, damos el número del legajo que contiene el correspondiente manual notarial. Es posible se observe alguna variación debido a que nuestras notas en parte fueron tomadas muchos años ha, y que algunos legajos con posterioridad fueron desordenados debido a causas que no se pueden precisar.

(4) "Ego magister Enrichus, pictor civis Barchinone, constituo et ordino procurem meum vos magnificum Georgium Ferrandis, receptorum illustrissimi regis Portugalië, licet absentem et ad petendum et recipiedum et habendum omnis et singulas pecunie quantitates..." (AHPB. Pablo Renard, leg. 3, borrador de manual, abril-mayo 1532: 29-4-1532).

compañero de profesión o consocio, el maestro Pedro Nunyes. Así ocurrió con el contrato que Enrique Fernandes firmó para la pintura del retablo de San Onofre que debía decorar la iglesia del monasterio de San Agustín, de la ciudad de los condes. Esta misma particularidad la notamos en la carta de pago en la que consta pintó el retablo de San Miguel, de Cardona.

Otra singularidad observamos en un documento suscrito por Enrique Fernandes, relativo a la pintura del retablo de San Lorenzo de Massanet, en el que se consigna a Pedro Nunyes como fiador de su consocio, en substitución de su anterior avalista Pere Pallargues.

Por otra parte, Pedro Nunyes obró en forma parecida a la de Enrique Fernandes al contratar por su exclusiva cuenta en los años 1532 y 1536 la pintura de los retablos de Santa Magdalena y San Rafael.

Posiblemente en una de las cláusulas establecidas en la memorada escritura fundacional de la compañía pictórica, ambos contratantes se concedían la facultad mutua de contratar aisladamente, tanto en nombre propio como en representación de su consocio, todas las obras concernientes al noble arte de la Pintura que les fuesen encomendadas conjuntamente. Es verosímil que ambos artistas se autorizasen mutuamente para tratar la confección de otras pinturas además de aquellas que redundasen en provecho de la comunidad industrial por ellos establecida, obras propias de su arte individual que proporcionasen un lucro único y exclusivo para uno cualquiera de ellos, como fruto de su labor personal. Por los ejemplos citados, hemos de considerar que Nunyes y Fernandes debieron hacer uso de ambas facultades.

Por otra parte, observamos cómo Pedro Nunyes hacía copartícipe a su nuevo consocio Enrique Fernandes de una obra que tenía en vías de ejecución y contratada con anterioridad a la firma de la escritura de institución de la empresa pictórica integrada por los dos artistas portugueses. Este caso es atestiguado por la carta de pago extendida al procederse a la liquidación del importe del retablo de Capella, documento que Nunyes firmó conjuntamente con su compañero de trabajo y socio industrial, testimoniando haberles sido entregada cierta cantidad de dinero a cuenta de la pintura correspondiente al mencionado retablo.

La comunidad pictórica, no obstante las diferentes alternativas que hemos hecho observar, tuvo una continuidad efectiva de unos catorce años, truncada por la prematura muerte de Enrique Fernandes, acaecida en el transcurso del año 1546.

NICOLAU DE CREDENSA, COLABORADOR DE PEDRO NUNYES

El notable artista Nicolau de Credensa viene señalado como el primer colaborador de las obras de Pedro Nunyes después de la llegada a Barcelona del mencionado pintor portugués, según nos lo manifiestan dos documentos de la época, uno de ellos de fecha 8 de enero de 1517, muy poco explícito (5), y de un modo especial y en forma bien clara las capitulaciones que en 4 de junio de 1524 firmaron ambos artistas conjuntamente con fray Joan Ferrer, de la ínclita Orden de San Juan de Jerusalén, y que en aquel entonces ostentaba el honroso título de preceptor de Termens y de la Espluga Calva (6). La concisión del texto conocido de esta última escritura, de la que tan sólo poseemos el encabezamiento, no nos permite capacitarnos del objeto y finalidad del referido contrato.

Una carta de pago calendada posteriormente nos aclara algunos puntos, entre ellos el de que se trataba de un convenio para la pintura de un retablo, al mismo tiempo que nos enteramos de que los pintores Credensa y Nunyes percibieron la suma de cuarenta libras para la confección de aquella obra (doc. VI). En otro recibo similar firmado al día siguiente, confiesan los referidos pintores haber percibido cuarenta libras más a cuenta de otras cien libras, importe fijado y convenido para la pintura del retablo contratado (doc. VII).

NICOLAU DE CREDENSA, CONSOCIO DE PEDRO NUNYES Y DE ENRIQUE FERNANDES

La compañía fundada por Pedro Nunyes y Enrique Fernandes a los pocos meses de su establecimiento debió ser ampliada

(5) "Die iovis. VIII. mensis ianuarii et anni predictorum [1517]. Instrumentum capitulorum factorum et firmatorum per et inter Nicholaum de Credença, ex una, et Petrum Nunyes, pictores, cives Barcinone, ex altera partibus, etc., prout sunt in cedula. Testes in scedula." (AMPB. Jaime Planes, leg. 2 borrador de manual 1517).

(6) AHPB. Juan Lunes, leg. 1, man. año 1524: 4-6-1524.

mediante la entrada de un nuevo consocio, el pintor napolitano y ciudadano barcelonés Nicolau de Credensa (7). Ello aparece justificado por la escritura de concordia y sociedad firmada el día 7 de octubre de 1532 entre los maestros pintores Nicolau de Credensa, Enrique Fernandes y Pedro Nunyes, con miras a la fabricación de retablos y a otras manufacturas derivadas del arte de la pintura, que la concisión en el texto de aquel documento no nos permiten detallar — “super machinatione quorundam retabulorum et aliarum rerum” — (8).

Un documento más explícito que el anterior nos permite dar algunas referencias de los diferentes pactos y condiciones establecidos para reglamentar la sociedad.

La duración de la compañía se fija en seis años. Asimismo sabemos que la finalidad del convenio era concertar el acabado del retablo de Mataró en vías de ejecución y la pintura de otro para la Cofradía de Carniceros de Barcelona, seguramente el de San Miguel que posteriormente pintaron Nunyes y Fernandes.

Además se preveía el caso de la pintura de otros retablos que en lo sucesivo se encomendasen a uno cualquiera de aquellos tres consocios, siempre que el coste de las referidas pinturas fuese superior a treinta ducados, suma equivalente a treinta y seis libras barcelonesas (9). En estas circunstancias el consocio

(7) “Nicolaus de Cradensis, pictor, civis Barchinone, oriundus civitatis Neapolis”, firmó una escritura de deutorio por 10 libras barcelonesas a favor de Pascual Sadornil, doncel — “domicelli sive gentilhom dicte civitatis Neapolis” — (AHPB. Esteban Soley, man. 1498-99: 13-2-1499). En otra escritura de deutorio firmada por el propio pintor por la cantidad de 20 libras barcelonesas que le fueron prestadas generosamente, observamos cómo su apellido aparece escrito con la grafía “Crehença” así como se indican las mismas circunstancias anteriormente consignadas sobre la ciudadanía y nacionalidad (AHPB. Pedro Triter, leg. 13, man. 1501: 30-8-1501).

(8) “Dicta die lune VII^a mensis octobris, anno a Nativitate Domini. M.D.XXX-II.

Concordia et societas facta et firmata per et inter magistrum Nicholaum de Credensa, magistrum Anriquez Fernandis et magistrum Petrum Nunyes, pictores, cives Barchinone, super machinatione quorundam retabulorum et aliarum rerum in dicta concordia contentarum. Sunt in burça. Testes in ea. (AHPB. Pablo Renard, leg. 3, borrador de manual, agosto-diciembre 1532: 7-10-1532).

(9) Cien ducados equivalían a 120 libras barcelonesas, como se podrá comprobar en el transcurso de este estudio. Esta proporción viene explícitamente corroborada por una escritura de deutorio que Brígida, viuda del pintor Gabriel Alemany y su hijo Gabriel Alemany otorgaron a favor del mercader Juan Lunes. La suma adeudada era la de 20 ducados de oro, indicándose que éstos equivalían a 24 libras barcelonesas (AHPB. Antonio Juan Ferrán, leg. 2, man. 1527: 21-8-1527.)

contratante del retablo venía obligado a dar la parte y razón que correspondiese a los dos otros compañeros o consocios.

En otro pacto se estipula que los tres miembros de la comunidad pictórica, del importe del precio convenido deberían pagar los gastos comunes, tales como materiales y jornales. Una vez terminada la obra, después de abonados todos los dispendios ocasionados por aquélla, del lucro que resultare se harían tres partes iguales. Se condicionaba, además, que los maestros Enrique Fernandes y Pedro Nunyes ejecutarían la parte de pintura que correspondiese a Nicolau de Credensa. Éste en compensación otorgaba a sus dos consocios determinadas concesiones, que por estar truncado el texto original, debido al mal estado del documento, nos es imposible fijar (doc. XVI).

Múltiples y diversas fueron las actividades de carácter artístico-industrial manifestadas por Nicolau de Credensa, ora como pintor, ora como maestro de tiendas — “pictor et magister tentorium” — (10), o bien como guadamacilero — “pictor de guadamacils” — (11), pintor de vidrieras (12) y aun como maestro

(10) Este título consta en una carta de pago que el propio Nicolau de Credensa otorgó a favor del magnífico don Jerónimo de Orlando, noble — “alumpno Sacra Catolica Cesarea et Regia Maiestatis” — por la suma de 49 ducados de oro, correspondientes al salario de 49 días que Credensa permaneció en la ciudad de Tortosa, en el transcurso del año 1541, — “et antequam Sua Maiestas suos dirigeret gressus ad civitatem Algerii pro faciendis tentoris sue Maiestatis in dicta civitate Dartuse” —. Sigue otra carta de pago de 27 ducados de oro por 27 días que Credensa permaneció en Tortosa — “pro faciendis tentoris sue Maiestas” — (AHPB. Juan Martí, leg. 5, protoc. 12, años 1542-43, 18-6-1543.)

Para la confección de las tiendas destinadas al servicio de la Sacra Católica y Cesárea Majestad, Nicolau de Credensa adquirió del tendero de telas Bartolomé de Puigmidó, hilo azul e hilo de cáñamo y cuerda de “Angens” de color azul, y del revendedor Guillermo Andreu, hilo blanco. Asimismo, el tintorero de telas, Pablo Puigdodena, cuidó del teñido de color azul de 20 cuerdas de tela de “Ruans”, adquiridas del mercader Bernardo Bolet. Por otra parte el carpintero Jaime Montseny le facilitó una pieza de madera — “unius mitja de poll” (AHPB. Juan Martí, leg. 2, man. años 1542-43 y leg. 5 protocollum 12, años 1542-43: 16-2-1543.)

(11) AHPB. Juan Martí, leg. 5, protoc. 13, años 1543-44: 16-4-1544. La siguiente nota patentiza en parte la actividad de Nicolau de Credensa como pintor y guadamacilero. Se trata de una carta de pago que otorgó a favor del canónigo de la Seo de Barcelona Antonio Juan Fiella Tort, por 3 libras y 12 sueldos barceloneses de una parte, y 76 libras, 6 sueldos y 3 dineros de otra. — “Et sunt pro quatuor pessiis de cuyros vermells cum gornicione deaurata, et quatuor pessiis blavam, cum simili gornicione deaurata. Et pro coreis unum lictis in ponendo in terra... lecto. Et per sex coxins vermili, des et per quadam clavi unius taranqua. Et per manibus ipsem taranque, et pro pingendo dos sostres domui vestre, camere maioris et del retret. Et pro pingendo unum patro de devant lit, et per omnibus quibusvis aliis rebus vos michi...” Figura como testigo “Hieronimus Rossello, pictor, cives Barcinone” (AHPB. Juan Martí, leg. 3, “quintum protocollum”

decorador (13). Por esto no es de extrañar que encomendase la labor pictórica que le correspondía a sus dos consocios Pedro Nunyes y Enrique Fernandes. Hemos de suponer que Credensa en la mayoría de casos sería un mero contratista o director de obras artísticas.

No poseemos datos suficientes para poder certificar de la efectividad de la ampliación de la citada compañía ni del tiempo de su vigencia.

1526-28: 19-11-1527). Otra obra menor de esta especialidad ejecutada por Credensa debió ser la confección de un "bossello de or, que y han entrats pells" y la de "tres senyals embotits e dos angels o letons". Consta además que cuidó de la pintura de varios cirios grandes y pequeños (Biblioteca del Ateneo Barcelonés. Libro de albalaes y cartas de pago del Consulado de Mar, 1537-40: 30 (!)-10-1537. Se encargó además de la confección de ocho guadamaciles para el empaliado de una sala del palacio de la Diputación de Barcelona (J. Puig y Cadafalch y J. Miret Sans). "El Palau de la Diputació General de Catalunya" en "Anuari de l'Institut de Estudis Catalans" 3 (1909-10) pp. 437-38.

Otra obra propia de guadamacilero contratada por Nicolau de Credensa es la de la confección de siete piezas de guadamaciles o cortinas por encargo del beneficiado de Santa María del Mar de Barcelona, Francisco Enveja. El detalle de las mismas es como sigue: "les dites set cortines o pessés de guadamacils, de cayguda de quatre peus ab ses faixes y cabeceres, y quatre de amplaria, de bons moltons, pintades de la mostra que dit mossen Francesch Enveja li designara, tota hor, o argent; o, or y argent; o, or y adsuff, o de la manera que dit m.^o Enveja li designara, cosides apparellades a tota perfecció obs de poderles posar". (AHPB. Juan Monjo, caja 26, pliego año 1550: 5-3-1550).

El propio Nicolau de Credensa acredita haber recibido 40 libras barcelonesas importe de siete piezas de guadamacil de oro y negro que en 1538 confeccionó para el decorado del estudio de la Tesorería real de Barcelona, con las señales de las armas reales e imperiales (AHPB. Francisco Solsona, leg. 8, man. 30, años 1554-55: 18-9-1554.)

(12) Nicolau de Credensa trazó el dibujo para las vidrieras de una estancia del palacio de la Diputación de Barcelona (J. Puig y Cadafalch y J. Miret Sans. "El Palau de la Diputació General de Catalunya" en "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans" 3 (1909-10) pp. 437-38). Consta que, además, cuidó del pintado de tres vidrieras para la Seo barcelonesa (J. Mas), "Notes sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 6 (1911-12), p. 315).

"Iacobus Brosardus, pictor de vidrieres, naturalis regni Francie" se declara como colaborador de Nicolau de Credensa en la escritura de donación graciosa a favor del maestro pintor Jaume Fontanet, de la cantidad que Credensa le adeudaba en concepto de soldada del tiempo que trabajó con él en su oficio de pintor de vidrieras. Firma como testigo de esta transferencia de crédito un pintor llamado Argimir, al cual se le omite su nombre patronímico. (AHPB. Francisco Solsona, leg. 2, man. 3, años 1537-38: 26-5-1538.)

(13) Nicolau de Credensa, cuidó del decorado del techo de una dependencia del palacio del infante don Enrique de Aragón, conocida por "Retret de dona Mencia y Cambre de les Magranes" (AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 3, man. 11. contr. com. años 1500-1: 29-3 y 10-6-1501).

También decoró el techo de una cámara del palacio de la Diputación de Barcelona (J. Puig y Cadafalch y J. Miret Sans. "El Palau de la Diputació General de Catalunya" en "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans" 3 (1909-10), pp. 437-38).

LABOR ARTÍSTICA DE NICOLAU DE CREDENSA

La fama del nuevo consocio de Pedro Nunyes y de Enrique Fernandes viene acreditada por una multitud de noticias documentales.

De Credensa, pintor de la ciudad de Nápoles y residente en Barcelona, sabemos pintó dos retablos para la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor de nuestra ciudad, uno de ellos instalado en la antigua capilla del Santo Sepulcro y el otro bajo la invocación de San Esteban Mártir y de Santa Oliva, erigido en la capilla dedicada a estos santos (14).

Podemos indicar, además, que fray Joan Ferrer, de la ínclita Orden de San Juan de Jerusalén, comendador de Termens, le encargó la pintura de un retablo — “fabrica cuiusdam retabuli” — (15) y que la viuda del mercader barcelonés Joan Esteve le encomendó el pintado de cierto retablo que anteriormente entallara el maestro Joan de Bruselas (16), cuya pieza pictórica se destinaba para el ornato de una capilla del monasterio de frailes menores de Barcelona (17).

Contrató, además, la pintura de otro retablo para la iglesia

(14) Carta de pago otorgada por “Nicholaum de Credencia, pictor civis, civitatis Neapolis, pro nunch in civitate Barcinone degens”, a favor de los obreros de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona por 50 libras de moneda barcelonesa, 18 de las cuales correspondían a la pintura de “cuiusdam retabuli positi in capella Sepulcri Domini Nostri Ihesu Christi prefate parrochialis ecclesie per me picti”, y las 32 libras restantes por razón “retabuli sub invocacione Sanctorum Stephani Martiris et Olive Virginis ad opus capelle sub eadem invocacione in dicta ecclesie parrochiali constructe”. AHPB. Bartolomé Torrent, leg. 1, man. com. 1497-98: 10-2-1498.

(15) AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 6, man. II, contr. com. 1521-22: 8-1-1522.

(16) Joan de Bruselas se compromete a confeccionar el retablo a base de madera de “alber”, de trece palmos y medio de largo desde el bancal a la bóveda, y doce palmos de ancho de pared a pared. “ab un sobrecel de fusta lavorat tot, e entretallat segons la mostra que li es stada donada per mestre Nicholau de Credença, pintor, ab hunes columnnes planes al costat del retaule, e hunes altres columnnes rodones fora de dit retaule”. El retablo se compondría de seis tablas de madera. (AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 8, libro de cartas de pago de la herencia de Joan Esteve, mercader de Barcelona, años 1509-14: 14-3-1510.)

(17) El maestro Nicolau de Credensa, pintor de Barcelona, se compromete a pintar “les claus, represes, ymages y altres coses de la dita capella”, y las seis tablas al óleo, de “bones colos e vives”, y el bancal con las historias e imágenes que indicase la viuda Esteve. Doraría, además, con oro fino, “les tubas, pilas de guardapols, e lo revolt de dit retaule, possant y assur e altres colors”. El oro sería fino y bien bruñido. El plazo de ejecución se fijó en seis meses. Promete, además, por todo el mes de agosto pintar todas las “claus” de la capilla, grandes y pequeñas,

parroquial de Llinás (18), de cuyo dorado se encargaron los pintores barceloneses Esteban Morillo y Jaume Planes (19), el primero conocido asimismo como pintor de retablos por haber contratado uno con Gabriel "Muller" o "Mulner", escribano de mandato (20).

Por otra parte, Nicolau de Credensa consta como autor del retablo mayor de la antigua parroquia de Sitges y colaboró con los pintores Antoni Ropit y Jaume Torner en la pintura del famoso retablo de la iglesia parroquial de San Julián de Argentona (21).

En 1533 firmó un contrato para la pintura del retablo de San Nicolás destinado a la capilla de la Torre de la Preceptoría de San Juan de Jerusalén de Barcelona (22), vulgarmente conocida por Torre del Clot. Por encargo del mercader Miquel Prats ejecutó en 1551 la pintura del retablo de San Sebastián de la

los 4 Evangelistas, y otras imágenes, follajes, ángeles, señales o armas. El precio convenido se fijaba en 100 ducados de oro, equivalentes a 120 libras barcelonesas. (AHPB. Luis de Carlos Mir, leg. 8, Libro de cartas de pago de la herencia de Joan Esteve, mercader de Barcelona; años 1509-14: 7-8-1510).

(18) AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 2, man. 3, contr. com. 1516-17: 25-7-1516.

(19) AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 4, man. 8, contr. com. 1519-20: 26-4-1520. Eulalia, hija del pintor y ciudadano barcelonés Jaume Planes habíase casado con Jaume Montseny "fuster" de Barcelona, hijo de Jaime, del mismo oficio (AHPB. Juan Martí, leg. 8, borr. man. 1557: 10-11-1557).

(20) AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 4, man. 7, contr. com. 1519: 11-8-1519. Una carta de pago certifica que aquella obra estaba en vías de ejecución. (AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 4, man. contr. com. 1519: 17-8-1519.) Sabemos además, que Esteban Morillo poseía una casa en la calle Mayor de Tarragona, la cual puso en venta (AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 4, man. 8, contr. com. 1519-20. 6-2-1520.)

(21) J. Carbonell. "Un document interesantíssim per a l'història de Sitges i de la pintura catalana medieval" en "L'Amic de les Arts. Gasetta de Sitges", abril 1927, n.º 13, p. 33. La fecha de la pintura de este retablo de Sitges es incierta según Carbonell, pero nosotros podemos indicar que en 1499, "Nicholaus de Crehença, pictor regni Neapolis, habitator Barchinone", firmó una carta de pago a favor de los jurados y prohombres de Sitges, por la suma de 132 libras a cuenta de la pintura del retablo para la iglesia de aquella villa (AHPB. Pedro Pascual, leg. 9, man. años 1497-99: 29-12-1499).

C. Gomis. Geografía General de Catalunya. Provincia de Barcelona, p. 301.

(22) "Instrumentum capitulorum factorum et firmatorum per et inter magnificum fratrem Franciscum Ferrer, ordinis Milicie Sacri Domus Hospitalis Sancti Ioannis Ihesorolimitani, preceptorem preceptorie Sancte Iohannis Barchinone, ex una, et Nicolaum de Credença, pictorem, civem Barchinone, partibus ex alia, super fabrici et construccione pictura retabuli sub invocacione Sancti Nicolai et aliis in capella turris dicte preceptorie. Sunt in cedula.

Testes ibidem.

Item cum alio instrumento dictus Nicolaus de Credença firmavit apocham de quatuor decimum denariis in tabula Ioannes Bolet, campsor. Et ideo, renunciando, etc.

Testes predictae. (AHPB. Juan Lunes, leg. 3, man. 1533: 10-12-1533.)

iglesia de Santa María del Mar de nuestra ciudad (23). Por parte de Sanpere y Miquel (24) y J. Carbonell (25) se le han hecho, además, algunas vagas atribuciones.

De entre las obras menores que ejecutaría Nicolau de Credensa, se hace referencia a la pintura de 94 emblemas con los escudos de armas de la Diputación del General de Cataluña, distintivos que fueron librados a los emisarios que se dirigieron a la corte del emperador Carlos V, para dejar una de aquellas enseñas en cada una de las posadas en que estuviesen de paso como señal de su estancia (26).

Es curioso consignar que Nicolau de Credensa, no obstante su nombradía, no menospreciaba encargarse de pintar la reja, el fondo azul de la puerta de madera y la chimenea de la sala del Consejo del palacio de la Diputación del General de Cataluña. Ello nos corrobora lo que antes hemos indicado de que debió ser un contratista de obras pictóricas, tanto las de mayor como las de menor cuantía.

Además de pintar por cuenta de la Diputación General catalana, lo hacía por la del común de la ciudad de Barcelona, pintando el Ángel Custodio del Portal, el paño de oro o túmulo para celebrar el aniversario de la defunción de la reina Isabel, el retablo de la capilla de San Sebastián (27), las puertas de los pequeños órganos de Santa María del Mar de Barcelona (28) y algunas otras que minuciosamente enumera Carbonell en su interesante estudio sobre el retablo de Sitges (29).

(23) "Nicholaus de Credenssa, pictor civis Barchinone", otorgó una carta de pago al mercader Miguel Prats, por 16 libras y 16 sueldos barceloneses. "Et sunt pro pictione cuiusdam retabulis sive retabuli Sancti Sebastiani per me pro vobis picti in ecclesia Sancte Marie Maris presentis civitatis Barchinone" (AHPB. Juan Martí, leg. 7, protoc. años 1551-52: 30-4-1551).

(24) Salvador Sanpere y Miquel. "Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo xv, II, Barcelona 1906, p. 213.

(25) J. Carbonell "Un document interessantíssim per a l'història de Sitges i de la pintura catalana medieval" en "L'Amic de les Arts. Gasetta de Sitges", abril 1927, n.º 13, pág. 33.

(26) ACA (Archivo de la Corona de Aragón). Generalidad, reg. 124, fol. 158: 11-5-1526.

(27) J. Puiggari "Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento" en "Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 3 (1880), p. 292.

(28) B. Bassegoda "Santa Maria de la Mar. Monografía histórico-artística". I. Barcelona 1925, p. 413.

(29) J. Carbonell. "Un quatrecentista napolità a Catalunya. Filiació de les taules de Sant Eloi del Museu de Barcelona" en "L'Amic de les Arts. Gasetta de Sitges", maig 1927, n.º 14, p. 39.

He aquí en forma concisa un pequeño resumen de la labor artística desarrollada por Nicolau de Credensa en diversas obras, que nos permiten formar una ligera idea de las mismas.

Creemos de interés indicar que Nicolau de Credensa es el artista de quien se hace referencia en la asamblea celebrada por los obreros y parroquianos de Santa María del Pino de esta ciudad, al proponer se encargara de la pintura del altar mayor de aquel templo dedicado a la Virgen María al mismo artista que pintó el retablo de San Sebastián — “un bon pintor que ha pintat lo retaule de Sant Sebastià” —. Esta propuesta fué hecha en vista del gran retraso experimentado en el comienzo de las pinturas que otro artista anteriormente había contratado (30).

Como discípulo de Nicolau de Credensa debemos señalar a Francesc de Liper, hijo de Nicolau de Liper, difunto pintor de Sásser (Sassari) del reino de Cerdeña — “Franciscus de Liper, filius Nicholai de Liper, quondam pictoris civitatis Saceris in regno Sardinie” —, que a los catorce años de edad firmó un contrato de aprendizaje del oficio de pintor (31).

Credensa, durante los años de 1538, 1542 y 1546, fué prohombre de la Cofradía de San Esteban, de los Freneros de Barcelona, a la que estaban agregados los pintores (32).

NOTAS FAMILIARES DE NICOLAU DE CREDENSA

Respecto a datos familiares, podemos indicar que Nicolau de Credensa en 1505 contrajo matrimonio con Bernardina, viuda de Nicolau Bret (33), y que en 1516 ambos esposos firmaron una escritura de debitorio a favor del mercader barcelonés Francesc Bret por la suma de ciento veinte libras de moneda de Barcelona — “ratione mutui per vos nobis pro exercicio dicto officii pictoris et pro dando complemento bravio sive joye per me dictum Nicolaum de Credença haciendo in civitate Valencie quod aliter expediri non poterat” — (34).

(30) AHPB. Benito Joan, leg. 3, man. 1511, bolsa: 24-1510.

(31) AHPB. Jaime Planes, leg. 1, man. 5, años 1518-19: 23-6-1518.

(32) AHCB. (Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona). Gremio de Freneros. “Rebudes y Dates” años 1486-1547. Nota inédita del Rvdo. José Mas.

(33) J. Mas “Notes sobre antichs pintors a Catalunya” en “Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona” 6 (1911-12), p. 309.

(34) AHPB. Jaime Planes. leg. 3, borr. de man. 1516. 20-11-1516.

Consta, además, que su hijo Jaume de Credensa, también pintor de profesión, en 1545 firmó unas capitulaciones matrimoniales con Angela Estefanía Ferris, doncella, hija de Joan Ferris — “batifulla” — y de Beatriu. Diez años más tarde, debió contraer segundas nupcias con Montserrat Cullerer, según nos lo certifican otras capitulaciones matrimoniales (35). El otro hijo, llamado Sebastià de Credensa, a los diez y seis años de edad entró como aprendiz del oficio de batidor de oro y plata y de oripelero en el taller de Guillem del Torn — “cuditor auri et argenti et oripeler” — (36). Por otra parte su hija Beatriu en el año 1520 contrajo matrimonio con el pintor Joan Aragonés (37).

Notemos la existencia de otro pintor asimismo llamado Nicolau de Credensa, el cual en su testamento se declara hijo de Onofre Aragonés, terciopelero de Barcelona, y de Elisabet (38), y que en 1575 firmó un contrato con el comendador de San Antonio Abad de la villa de Valls para la pintura del pie o bancal del retablo de San Antonio y de la imagen central del altar de la

(35) AHPB. Juan Monjo, caja 24 bis, pliego año 1545: 6-11-1545. “Capitula matrimonialia firmata inter Iacobum de Credensa, pictorem, civem Barcinone, ex una, et Monsserratam Cullerer, ex altera. Sunt in cohoptis protocolli. Testes ibidem (AHPB. Juan Lunes, leg. 5, man. 1555: 9-6-1555.) Se constata este matrimonio con otro documento de distinta fecha (ACB “Sposalles”, años 1555-57, fol. 8: 6-7-1555. Nota inédita del Rdo. José Mas.)

Jaume de Credensa, pintor de Barcelona, contrató la reconstrucción de tres bastimentos de hierro para las tres vidrieras de la capilla del altar mayor de la iglesia del monasterio de predicadores de aquella ciudad, una central y dos laterales. Cada bastimento se compondría de 12 barras, o sean 4 verticales de 50 palmos de largo, y 8 horizontales, o de través. El grueso sería el mismo de las barras de la vidriera de la Salutación de la capilla de los Ángeles del mencionado monasterio. Además, cuidaría de la reparación de todas las vidrieras de la capilla del altar mayor. El precio convenido para tales trabajos era de 112 libras barcelonesas (AHPB. Miguel Cellers, leg. 10 bis, man. 54, contr. años 1555-56: 24-4-1556.) En 1559 este artista debió haber fallecido ya que su viuda contrajo segundas nupcias con Cristófol Morell (ACB. “Sposalles”, 1558-59: 8-7-1559. Nota inédita del Rdo. José Mas.) AHPB. Luis Rufet, leg. 1, man. 5, año 1558, f. 95: 24-6-1559.

(36) AHPB. Juan Martí, leg. 2, man. años 1542-43: 29-2-1543.

(37) ACB. “Sposalles” 1519-21: f. 34. 29-12-1550. Nota inédita del reverendo José Mas.

(38) Testamento de “Nicholau de Credensa pintor ciutadà de Barcelona, fill illegitim y natural de Onofre Aragonés, velluter, ciutadà de Barcelona y de Elisabeth, muller de aquell”. Elige albaceas testamentarios a los ministros y discretos de la Orden Tercera de San Francisco, de la cual era miembro. Instituye heredero universal a su hijo Magín. Declara que su primera esposa se llamaba Ana, de la que tiene tres hijos llamados: Ana, Rafael y Magín. La segunda esposa se denominaba Paula. (AHPB, caja III: 7-10-1591). Hemos de suponer que este artista cuyo apellido paterno es el de Aragonés tendría una relación familiar con el pintor Joan Aragonés que casó con Beatriu, la hija de Nicolau de Credensa.

capilla de la Encomienda del Hospital de San Antonio de la mencionada villa (39).

PEDRO SERAFÍ, COLABORADOR DE NUNYES

Pedro Nunyes, después de la muerte de su antiguo consocio Enrique Fernandes, se constata ejecutó diferentes obras pictóricas contratadas independientemente y sin intervención de ningún colaborador.

Años más tarde sabemos que colaboró con el conocido artista Pedro Serafí en la pintura de dos retablos para la iglesia parroquial de San Martín de Arenys, uno dedicado a la Virgen y el otro a los santos Pedro y Juan, cuyas obras de arte desaparecieron durante los luctuosos sucesos de julio de 1936.

Pedro Serafí es considerado como un artista eminentemente popular, y según Sanpere y Miquel era más conocido por sus poesías, por ser el representante de la poesía catalana del siglo XVI, que no por sus obras pictóricas (40). Manifiesta, además, que Serafí era un acreditado artista, y como pintor de sargas sabemos que ejecutó en 1544 las puertas del órgano de la catedral de Vich (41), y que junto con Petro Paulo, también pintor, pintó las del órgano de la catedral de Tarragona, obra aun hoy día conservada, al igual que las de la Seo de Barcelona (42).

Estos mismos artistas Pedro Serafí y Petro Paulo tomaron parte en el concurso celebrado en 1563 entre varios pintores para la confección de las pinturas que deberían decorar el órgano de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona (43), las

(39) Fidel de Moragas. "L'Art, els Artistes y els Artesans de Valls" en "Estudis Universitaris Catalans". Barcelona 19 (1934), pp. 286-87.

(40) Salvador Sanpere y Miquel "Los cuatrocentistas catalanes", II. Barcelona 1906, p. 214: Existen dudas sobre si la personalidad de Pedro Serafí como poeta coincide con la de Pedro Serafí como pintor.

(41) José Gudiol Cunill. "Nocióms d'Arqueologia Sagrada Catalana". II. Vich 1933, p. 711.

(42) Salvador Sanpere y Miquel. "Páginas de mi inédita Historia de los pueblos de la Corona de Aragón. Pedro el Grande" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona" I (1901-2), p. 166.

(43) Antonio Aymar Puig. "Órganos de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona" en "El Correo Catalán": 31-12-1895. Con anterioridad Pedro Serafí tuvo un pleito con Pedro Paulo. "Instrumentum procuracionis firmatur per Petrus Seraphi,

cuales, como sabemos, fueron adjudicadas a los dos hermanos Alegret, vecinos de Cervera (44), como nos lo comprueba la escritura de contrato que éstos firmaron, rica en pormenores, sobre la decoración proyectada para embellecer el monumental conjunto arquitectónico del llamado rey de los instrumentos (45) de aquel templo barcelonés.

Petro Paulo, colaborador de Pedro Serafí, parece poderse identificar con el pintor italiano llamado Petro Paulo Montalvergo o Mondalbergo, que se encargó de la pintura del retablo de la parroquia de San Vicente de Malla, de la diócesis vicense, que anteriormente había dorado Jaume Forner, pintor de Barcelona y asimismo como el autor conjuntamente con el pintor italiano Pedro Morón — “mestre Petro Pau de Muntalbergis et Petro Morón, pintors italians” — del pintado y dorado del retablo de Santa Cecilia que decoraría la capilla contigua al

pictores; civem Barchinone ????????? Quintana, causidici civi dicti civitates, absentem, ad prossequendum causam sive littem mottamque et adversus Petrum Paulum, pictorem, civem dicte civitates promisit habere rattum et in revocare” (AHPB. Jaime Sastre (menor) leg. 4, man. 34, años 1554-55: 2-1-1555).

(44) A. Durán y Sanpere: Noticia d'uns pintors del segle xvi. El Alegret de Cervera”, en “Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona”. 11 (1923-25), p. 106, doc. VI.

(45) El contrato indica que la pintura se limitará a las puertas y a la “cadireta” del órgano, de cuyos detalles damos una transcripción parcial, no obstante el mal estado del documento original: “So es, que pintaran les portes a part de fora de blanch y negre es a sa[ber] lo quadro gran de dites pertes, la istoria de la... de Nostra Senyora com Joachim y Sancta Anna...a la porta daurada, daurant la porta tota de dalt ab carxofes daurades... an[gel] com denuncia a huns past[ors]... dita Incarnació, y dalt en los... y en los quadros baix Davit y Jeremies, profetes, conforme la mostra del Davit ja donada y acabada...”

“Mes se obligan los dits Alegrets, pintors, en pintar dites portes a part de dins de colors fines y molt bones, conforme y tant bo y tant bones a la mostra donada del Sanct Joan Evangelista de colors pinta[da] en lo quadro de la porta mes prop del altar maior. A part de dins la Nativitat del Salvador ab pastós, y l angel com los denuncia la dita Nativitat, ab huns leixos conformes seran mester en dit misteri. Y en l'altre quadro de la altra porta a part de dins de dit orgue, la istoria dels tres Reys de les mateixes colors fines ab sos ornaments, conforme a la trassa per ells mostrada y deixada als dits obres. Y als quadros baix de dites portes posaran un Sanct Joan Evangelista y hun altre Evangelista, so es Sanct Lluch. Y en les punctes o quadronets de dalt, les insignies dels dos altres Evangelistes per no haver hi mes spay ni loch de posar hi altra cosa, y havent de daurar hi entorns de dins conforme a la mostra de Sanct Joan.

Mes pintaran en la cortina de dita cadireta de blanch y negre, so es: en lo quadro del mig Nostra Senyora am son Fill al bras, y en una part la ymatge de Sancta Tecla, y en l'altra part la imatge de Sancta Barbara”. Además los obreros proporcionarían las telas para dichas puertas, cosidas y cortadas, etc. (AHPB. Andrés Miguel Mir, caja 12 triplicado: 22-8-1563.)

altar mayor de la iglesia parroquial de San Miguel, de Barcelona (46).

Conocemos a Pedro Serafí como autor de dos retablos, uno de ellos para la iglesia parroquial de Montcada, dedicado a la Virgen, y el otro para la capilla erigida junto al castillo de aquella localidad (47); el de Corpus Christi para la iglesia de

(46) "Iacobus Forner, pictor, civis Barchinone", juntamente con "Petro Paulo Montalvergo, etiam pictori Barchinone habitatori, presentem", firmó un convenio en virtud del cual el primero se comprometía a practicar el dorado del retablo de la parroquia de San Vicente de Malla, en el tiempo, modo y forma que se estipula en el contrato que ambos otorgantes firmaron en poder del notario de Vich, Salvio Beuló, en el mes de mayo de 1553. El precio contratado se fija en 60 libras, 30 de las cuales se entregarían al iniciarse la obra (AHPB. Lorenzo Sotalell, leg. 1, man. 1553-54: 5-6-1554). A 9 de marzo de 1555 el pintor Jaume Forner firmó una carta de pago a favor del citado Pedro Pablo "Mondalbergo", por el importe de 60 libras como liquidación total del precio convenido para el dorado del retablo de San Vicente de Malla. Figura como testigo de esta escritura "Martinus Dies, imaginarius, civis", o sea el artista Martin Díez de Liatzasolo que ya conocemos. (AHPB. Lorenzo Sotalell, leg. 1, man. 1554-55: 9-3-1555.)

La pintura del retablo de Santa Cecilia fué contratada con el caballero Benet Pons, cuya capilla dedicada a aquella Virgen y mártir tenía destinada para la sepultura de sus familiares. Ambos artistas italianos se comprometen a terminar el pintado y dorado del mencionado retablo dentro del término de tres meses. En la tabla mayor o central pintarían la escena de la Ascensión de la Virgen. En el frontispicio sobre la citada tabla mayor la figura de Dios Padre con algunos querubines. El bancal se compondría de 4 tablas y en ellas los artistas plasmarían la historia de Santa Cecilia "o les ymatges o turments de Sancta Cecilia." En las puertas la pintura sería al "tempre" y representarían la Salutación. Además del pintado del retablo comprendía además otros trabajos de carácter decorativo o de embellecimiento de aquella capilla. El precio convenido se fija en 40 escudos equivalentes a 42 libras barcelonesas. (AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 11, borr. man. 1548: 25-8-1548). Del año 1569 podemos constatar la existencia de Pedro Paulo Montalbergo — "Petrus Paulus Muntalbergo" — (AHPB. Pedro Ferrer, prot. 4, año 1569: 17-6-1569). En 1587 se hace mención de "Petrus Paulus de Albergis, pictor, civis Barchinone". (AHPB. Francisco Aquiles, leg. 1, manual 8: 8-10-1587) que no sabemos si se trata de la misma persona de Pedro Paulo Montalbergo.

(47) "Dicta die XXV. Iulii anno a Nativitate Domini. M^o D^o XXXXI^o. sub isto chalendario sunt in cedula capitula concordata inter Ioanneu Cuials, alias Carbonell, ut operarium ecclesie de Montcada, ex una, et magistrum Petrum Sarafi, pictorem Barchinone, ex altera partibus, super pictura cuiusdam retabulis dicte ecclesie ibi ad longum vid,

Et testes ibidem."

"Die sabbati. XXX^a dictorum mensis et anni [julio 1541].

"Apocha firmata per Petrum Sarafi, pictorem, Ioannem Cuyas, agricultori parrochie Sancte Engracie populi de Montechateno, diocesis Barchinone, de quindecim libris monete barcinonensi. Et sunt in solutum illarum triginta librarum pro quibus dictus Petrus Sarafi promisit facere retrotabulum Beate Marie ecclesie dicte popule, prout in quodam capitulacionis instrumento penes notarium infrascriptum recepto die. XXV. Iulii anno M^o D^o XXXXI^o. lacius continetur, habitis numerando in presencia notarii et testium infrascriptorum Ideo etc.

"Testes: Augustinus Scaldat, asseunater pellium, civis, et Honoratus Roig cum nobili dompno Anthico de Cabrera in presenciarum comorans, habitator Barchinone."

"Die V. angusti. M^oD^o.XXXXI^o."

San Miguel de Tarrasa (48), y aun el retablo de grandes proporciones dedicado a san Martín para el altar mayor de la

Capitula inhita et firmata inter Anticum Calçada et Benedictum Vestit, agricultores parrochie de Montecatenò, diocesis Barcinone, tam nomine proprio quam ut operariis capelle castri de Montecatenò, diocesis Barcinone, ex una, et honorabilem Petrum Sarafi, pictorem, civem Barcinone, partibus ex altera, super picturam retrotabuli iam facti ad opus dicte capelle, cum pictura septem gaudiorum Virginis Marie, prout est concordatum inter Ioannem Cuyas et dictum Sarafi, super pictura alterius retrotabuli facti ad opus alterius capelle constructe in ecclesia Sancte Engracie dicte Montecatenò, fiat in omnibus et per omnia sicut continetur in dicta capitulacione in posse notarii infrascripti. XXV. mensis Iulii proximi lapsi, excepto precio videlicet quod. XXXVI. libras. Et dictus Anticus Calçada et Vestit obligarunt bona sua tantum modo pro dimidia parti dicti precii que est. XVIII. libras dicte monete barcinonensi, et fiat largo modo cum omnibus clausulis necessariis.

Testes firme dictorum Antici Calçada et Petri Seraphi qui firmaverunt dicto die sunt: magister Iermanus Roqueta, sartor, et Iohannes Vilar, scriptor, civis Barcinone.

Item cum alio instrumento dictus Seraphi firmavit apocham dicto Calçada de. VII. libras. IIII sólidos in prorata. XVIII libras pro parte sua quas dedit numerando in presencia notarii et testium infrascriptorum, etc.

Testes proxime dicte."

(AHPB. Juan Lorenzo Calça, leg. 1, man. 1539-42.)

(48) Ego Petrus Seraphi, pictor civis Barcinone, confiteor et recognosco vobis domine Alduncie Michela, vidue, uxor relicte Iacobi Marchi Michaelis, quondam, notarii publici Barcinone, quod dedistis et solvistis michi in presencia notarium infrascriptorum, omnes illas duodecim libras et octos solidos, videlicet, decem pro complemento salarii inter me et vos conventi pro piccione illius retabuli sub honore Sacramenti Corporis Domini Nostri Iesu Christi, pro ecclesia Sancti Michaelis ville Tarracie. Et restantes duas libras et octo solidos per vos michi promissas pro daurando dicto retabulo auri fini.

Testes sunt venerabilibus Anthonius Ambus, beneficiatus in ecclesia Barcinone et Ioannes Gaspar Just, scriptor Barcinone (AHPB. Jaime Sastre (menor) leg. 2, man. 19, año 1550: 26-9-1550). Con anterioridad al otorgamiento de esta carta de pago, la misma viuda Miquel, firmó un contrato con Pedro Serafi, para la pintura de un retablo, pero sin que se indique su lugar de destino. Tal vez, sea el mismo que se indica en la citada carta de pago, ya que se conviene que en cuatro de sus tablas se pintasen los cuatro misterios del Santísimo Sacramento. Por el interés de este contrato hacemos una transcripción total del mismo.

"Die veneris. IIII. mensis octobris anno .M.D.XXXX.VIII.º

Concordia feta entre mestre Pedro Seraphi, pintor, ciutedá de Barcelona y la senyora Aldonsa Miquela, viuda, muller relictá del quondam mossen Jaume Benet Miquel, notari de Barcelona, sobre un retaule que ha de fer per la devocio de dita senyora, segons se conte en los pactes següents.

Primerament lo dit mestre Pedro Seraphi, conve y en bona fe promet a la dita senyora Aldonça Miquela, que de aquí a .VI. mesos prop venidors, aura pintat un retaule de fusta de alber, que son entre dit retaule y camper vuyt stories, en les quals te de pintar, ço es, la maior a cap dalt, un Crucifixi ab Nostra Senyora y Sanct Joan, y a lls altres quatre de dit retaule, quatre misteris del Sagrament del altar; y baix al camper, al mig, Sancta Anna y la Verge Maria y lo Jesus en la falda; y a les altres dos campers de dit camper, Joahatxim quant l Angel la saluda, y l altra quant Hatxim la saluda, y al costat hum sta ??????? astra Sanct Francesch, y l altre costat Sanct Pons. Y me[ls] que deurera lo dit retaule de or partit, per preu de .XX. lliures, sous de moneda barcelonina, ço es la meytat ara de present, y l altre meytat fet dit retaule, y aço sots obligacio de sos bens y jure.

Item la dita senyora Aldonça Miquela, conve y en bona fe promes al dit

iglesia parroquial de San Martín de Arenys, actualmente conservado (49).

También debemos consignar que este poeta-pintor trazó el diseño de las arcadas y “simas” de las columnas que se debían construir en el jardín de la Lonja de Mar de Barcelona — “per molts treballs per ell sostenguts en deboxar sobre paper las archadas y las simas de las columnas que de nou se volen construir y hedificar en l’ort de la dita Lotja” — (50), y asimismo pintó los cartones para los tapices con la historia de santa María Magdalena para el decorado (51) del salón del consistorio de la nueva casa de la Diputación catalana.

Suponemos que Pedro Serafí colaboraría con Jaume Forner y aun con otro pintor llamado Miguel Carvajal — Caravaial — con quienes firmó unas capitulaciones, cuyo contenido no se halla inserto en el protocolo notarial que registra el encabezamiento de las escrituras citadas (52). Otra referencia nos confir-

mestre Pedro que fet dit retaule en lo modo susdit li pagara .XX. lliures, sous, sots obligacio de de sos bens y jure.

Testes sunt: Iacobus Torralibreta, agricultor parrochie Beate Marie de Seva, vicensis diocesis, et Gaspar Just, scriptor Barcinone” (AHPB. Jaime Sastre (menor) leg. 2, man. 16, año 1549).

(49) El contrato lo firmaron los obreros de la iglesia parroquial de San Martín de Arenys de una parte, y “Petrus Seraphi, pictorem, civem Barchinone” de la otra, y consta era para la pintura del retablo mayor de la mencionada iglesia — “super depinctiore seu picture per dictum Ceraphi facienda de retabula maiori dicte ecclesie noviter facto. (AHPB. Clemente Calopa, leg. 2, man. 1543: 14-11-1543.) El mercader barcelonés Joan Garriga, anticipó a Serafí — “Petro Sarafi, pictori civi Barchinone” — la suma de 102 libras y 11 sueldos barceloneses, que éste garantiza sobre las 800 libras que debía percibir para la pintura del citado retablo (AHPB. Clemente Calopa, leg. 2, man. 1546: 26-3-1546). Las 102 libras y 11 sueldos de la mencionada moneda fueron restituídas a Joan Garriga, en el mismo día que Pedro Serafí — “Petrus Çarafi, pictor civis Barcinone” — firmó la carta de pago de liquidación total de cuentas con los jurados y prohombres de San Martín de Arenys (AHPB. Clemente Calopa, leg. 2, man. 1546: 1-7-1546.)

(50) Biblioteca del Ateneo Barcelonés. Libro de cartas y de albalaes del Consulado de Mar de Barcelona, años 1549-51: 29-5-1550.

(51) J. Puig y Cadafalch y J. Miret Sans. “El Palau de la Diputació General de Catalunya” en “Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans” 3 (1909-10), pág. 468.

(52) “Instrumentum capitulaciones factum et firmatum per et inter Petrum Serafi, pictorem, civem Barchinone, ex una, et Iacobum Forner, etram pictorem cives dicte ciuitates, partibus ex alten. Est in loco, etc., et in bursa.

Testes ibidem. (AHPB. Juan Pujó, leg. 1, borr. man. años 1549-55: 9-3-1549) “Die iovis, XVII, mensis ianuarii anno a Nativitate Domini M.D.XXXX.VIII”.

Capitula facta et firmata et in lingua castellana ordinata per et inter Petrum Seraphim, pictorem, civem Barcinone, ex una, et Michaellem Caravaial, eciam pictorem ex altera partibus, Sunt large tacta in cedula apposita in tertia bursa cedularum. Testes in cedula” (AHPB. Andrés Miguel Mir (menor) leg. 3, man. 17, contr., com. años 1548-49.)

ma la efectividad de la colaboración con el último artista. Se trata de unas pinturas con pasajes de la historia de David ejecutados al fresco por ambos artistas en el palacio barcelonés de la Diputación del General de Cataluña, en un pasadizo que iba hacia la calle de la Seo (53).

Pedro Serafí durante los años 1557 al 1564 pintó las imágenes corpóreas de la Virgen, san Bernardo, san Ivo, san Lorenzo y san Sebastián del retablo del altar mayor de la iglesia barcelonesa de los Santos Justo y Pastor (54), siendo seguramente el primer pintor de aquella obra que luego continuó el francés Guiot Aumont y terminó el pintor Ramón Puig, de Barcelona (55).

(53) J. Puig y Cadafalch y J. Miret Sans. "El Palau de la Diputació General de Catalunya" en "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans" 3 (1909-10) p. 445.

(54) A. Durán y Sanpere "L'escultor Damià Forment i l'altar major de San Just de Barcelona" en "Vida Cristiana" 17 (1929-30), p. 222.

(55) Joaquín Guiu. "El retaule de la parroquia de Sant Just i Pastor de Barcelona" en "Vida Cristiana" 19 (1932), pp. 196-98.

Guiot Aumont — "mestre Guiot Amunt, pintor, ciutada de Barcelona" —, contrató con Francesc Rufes, canónigo y sacristán del monasterio de Santa Ana de Barcelona, la confección de unas vidrieras, — "fara y posara quatre vidrieres en la dita sglesia de Santa Anna, blanques y de vidre franses, ab un escut en lo mig de quiscuna de aquelles, y en aquell ab una creu de l orde de dit monestir, ço es, dues vidrieres en lo cor alt y dues en lo baix, y aquelles emplomades y ben posades", "seran de la trassa conforme estan les del monestir dels Angels" —. El precio ajustado era el de 5 sueldos por palmo. Los escudos deberían ser "blanques e colorats". (AHPB. Onofre Bou, caja 11: 8-9-1508).

Ramón Puig por su parte sabemos contrató la pintura y dorado del retablo del altar mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Hospitalet. (AHPB. Lorenzo Sotalell, leg. 4, man. 1568: 24-9-1568). Consta que además firmó un convenio para el pintado y dorado de otro retablo para la capilla de Nuestra Señora de Malenyanes — "al tempre, totes les taules de les historias conforme lo trassa de asso feta y en poder del notari infrascrit, y daurar tota la motllura, y pilas de colors y or fi, segons de bon mestre se pertany", "y no resmenys pintar los quatre bultos y pasteras conforme dita trassa del retaule, y reglassar algunes coses de Sants de draps en los lochs haont sera mester" —. El precio convenido era de 70 libras (AHPB. Lorenzo Sotalell, man. 1572: 30-4-1572.)

Consta que el pintor Ramón Puig, en 1557 casó con Angela Bernis, hija del difunto pintor de Barcelona Jaime Bernis. según nos lo atestiguan las capitulaciones matrimoniales. — "Raymundum Puig, pictorem, civem Barcinone, ex una, et Angelam, domicellam, filiam Iacobi Bernis, quondam pictoris, civis Barcinone" y de Margarita su esposa. Actuó como testigo de la firma de estos capítulos el pintor Joan Bapista — "Ioannis Bapista, pictor, Barchinone habitatores" —. (AHPB. Juan Carles, leg. 1, man. 4, año 1561-67: leg. 2, cap. y concord. 1550-97: 20-1-1567.) Notamos cómo el pintor barcelonés Jaume "Bermes", hijo de Joan Bermes del reino de Francia, tal vez se puede identificar con el de Jaume Bernis más arriba mencionado, en 1539 contrató matrimonio con Margarita, doncella, hija de don Domingo, agricultor de Verdú y de Margarita, difuntos. (AHPB. Juan Jerónimo Canyelles, leg. 16, cap. mat. 1521-39: 9-4-1539). En 1551 "Iacobus Vernis, pictor cives Barcinone" firmó un debitorio por el importe de 100 "rodelles" que le fueron suministradas. (AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 3, borr. man. años 1550-51: 7-2-1551.)

Otra obra de Pedro Serafí era una tabla de grandes dimensiones que pintó para la abadía de Montserrat, en donde se hallaba visible cuando Vargas Ponce visitó la casa. Las referidas pinturas representaban escenas del Juicio Final y del infierno (56). También debió ejecutar algunas pinturas en la capilla de San Severo de nuestra ciudad, a deducir por una carta de pago de un importe de cuarenta y dos libras de Pedro Serafí — “*Petrum Serraphus, pictorem, civem Barchinone*” — a favor de los administradores de aquélla (57).

Hemos de hacer destacar una pequeña colaboración que Pedro Serafí prestó a su compañero de profesión y ciudadano barcelonés Francesc Ribes (58) en determinadas pinturas del retablo de san Cristóbal destinado a embellecer la capilla dedicada a aquel santo erigida en el monasterio de Montesión de nuestra ciudad. La labor de Serafí se limitaría al pintado de tablas relativas a escenas de la vida de san Cristóbal y a la renovación de otras dos — “*qui Petrus Serafi tenetur vobis nomine meo pingere duas tabulas istoriarum Sancti Christophori et reficere alias duas bene et decenter prout decet dicti retabuli*”.

Serafí percibió por su labor la suma de seis sueldos barceloneses, según consta en la carta de pago que Francesc Ribes otorgó a favor de la noble señora doña Isabel de Oms y de Cruilles, de doña Angela Pujades, monja de Montesión, y de don Dionís de Clasquerí (59).

Aparte de la labor individual desarrollada por Pedro Serafí, éste trabajó, pues, en colaboración con los artistas pintores Fran-

(56) Salvador Sanpere y Miquel “Páginas de mi inédita Historia de los pueblos de la Corona de Aragón. Pedro el Grande” en “Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona” I. (1901-2), pp. 174-76. J. S[acs] “Pere Serafí” en “Vell i Nou” 5 (1919), época 1.^a, pág. 435.

(57) AHPB. Juan Vilar, leg. 10, borr. man. 1545: 11-4-1545.

(58) En 1513 Franci Ribes casó con Elisabet, doncella hija de Gabriel “Ravarter”, pintor de Barcelona (AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 4, man. 18, años 1511-13: 21-1-1513). En 1515 consta hizo su testamento (AHPB. Jaime Denius, caja n.º 1: 20-9-1515.)

(59) AHPB. Miguel Cellers, leg. 4 bis, man. 30 contr., años 1536-37: 10-1-1537. En 1524 consta que en el monasterio de Montesión de Barcelona estaba instituida la Cofradía de San Cristóbal de los vergueros y porteros según lo atestigua una concordia entre la priora de aquel convento y los prohombres del citado Gremio. (AHPB. Jaime Sastre (mayor), pliego I, año 1524: 17-7-1524.) En 1542 la priora de dicho monasterio hizo donación de la referida capilla a Joan de Comallonga, secretario del Rey, la cual era contigua a la capilla de Nuestra Señora del Rosario, concediéndole además la facultad de construir un sepulcro. (AHPB. Pablo Renard, caja 33 bis: 24-5-1542.)

cesc Ribes, Miguel Carvajal, Pedro Nunyes y Petro Paulo. Podemos añadir que asimismo tendría relaciones profesionales con el pintor de Perpiñán Joan Ronyó, a quien otorgó poderes en 1554 y que además colaboró con el pintor barcelonés Jaume Fontanet en la pintura del retablo del altar mayor de la villa de Loret (60).

En 1534 Pedro Serafí contrajo matrimonio con Felipa o Felicia Angela Mariner (61). Consta que en 1566 fué viaticado, y es de suponer que tal vez este admirable artista debió fallecer en el transcurso de aquel mismo año, ya que en 1568 se hace mención de su viuda Angela y de su hijo Pedro Serafí, clérigo barcelonés (62).

LA PERSONALIDAD DE PEDRO NUNYES

El estudio de la personalidad artística de Pedro Nunyes, objeto principal de este trabajo, no excluye demos algunos pormenores relativos a diversos aspectos y manifestaciones de su vida dignos de mención. Sanpere y Miquel manifiesta tener noticia de este gran pintor desde el año 1518 al 1546, e indica, además, que normalmenté estuvo establecido en Barcelona, donde supone debió morir. Refiere asimismo que su venida a la ciudad condal desde el otro extremo de la península no sabe explicársela sino como consecuencia de las amistades de los que le eran afectos, de las añoranzas o recuerdos de los Fernandes, que vuelven a la escuela catalana al cabo del siglo de haber entrado en ella.

Intenta apoyar esta afirmación con un documento del año

(60) Poder para pleitos otorgado por "honorabilem Petrum Ceraphi, pictorem civem Barcinone, honorabili Ioanni Ronyo, pictori, et discreto Iacobo Gilsen, notario, ville Perpiniani habitantibus" (AHPB. Jaime Sastre (menor), leg. 4, man. 34, años 1554-55: 7-12-1554).

Capítulos para "la pintura y acabament del retaule de la vila de Loret del bisbat de Gerona" (AHPB. Francisco Solsona, leg. 1, man. 19, año 1548: 5-3-1548.)

(61) J. Mas. "Notes sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona" 6 (1911-12), p. 314. "Petrus Ceraphi, pictor civis Barchinone, Felicia Angela eius uxor" (AHPB. Francisco Gual, leg. 7, borr. man. 1566: 7-7-1566.)

(62) Joaquín Guiu. "El retaule de la parroquia de Sant Just i Pastor de Barcelona" en "Vida Cristiana" 19 (1932), p. 198.

Poder especial otorgado por "Angela Serafina, vidua que fuit uxor honorabili Petri Sarafi, quondam pictoris, civis Barcinone". A favor de "Petrus Çaraphi, clericum barcinonensis, filium suum". (AHPB. Bartolomé Bofill, leg. 7, borr. man. años 1568-69: 28-7-1568).

1459, por medio del cual tenemos conocimiento de la existencia de un pintor y ciudadano de Tortosa llamado Vasco "Ferrandis", que fué nombrado procurador por su compañero de profesión Juan Payva, oriundo de la ciudad "Lamatencis" del reino portugués.

El propio Sanpere y Miquel añade que Enrique Fernandes fué compañero de trabajo de Pedro Nunyes y que el apellido del primero es el mismo del pintor lusitano Vasco Fernandes, aunque no le consta que el maestro Enrique fuese de nacionalidad portuguesa como lo era Pedro Nunyes, y cree, además, que ambos artistas no deben separarse, pues unidos los ve en Portugal, afirmación bastante confusa (63).

Debemos advertir que la documentación de la época nos pone de manifiesto y nos confirma la nacionalidad portuguesa de Enrique Fernandes, y, por lo tanto, es muy verosímil se tratase de un miembro de otra familia distinguida con el mismo apellido, posiblemente de alguno ligado por el vínculo de un parentesco más próximo. Pero a pesar de la hipótesis sustentada por Sanpere y Miquel que más arriba hemos referido, concretándonos a la época de las primeras obras ejecutadas por Pedro Nunyes, no hallamos durante aquel tiempo ninguna relación con los Fernandes. Es de suponer que aquélla no se experimentaría hasta muchos años más tarde, y singularmente con Enrique Fernandes hacia el año 1527, cuando este artista pintaba algunas piezas del retablo de San Ginés de Vilasar, sin que vislumbremos en aquella fecha ningún indicio del establecimiento de una sociedad mercantil pictórica como la que más tarde, en 1532, fundaron conjuntamente Pedro Nunyes y Enrique Fernandes.

Es muy posible que anteriormente a la firma del contrato relativo a la citada compañía hubiese entre ellos alguna relación profesional, pero de carácter puramente privado y transitorio. No obstante esta suposición, notamos que la visura de algunas de las tablas del retablo de San Ginés de Vilasar, practicada por personas expertas en el noble arte de la Pintura, se hizo independientemente para las ejecutadas por uno y otro artistas.

Entre la numerosa producción llevada a cabo por Pedro Nunyes, sólo se conservan tres obras, o sean los retablos de Capella, San Severo y el de don Jaime de Requesens. Las dos prime-

(63) Salvador Sanpere y Miquel "Los Cuatrocentistas Catalanes", I. Barcelona 1906, p. 14.

ras representan el fruto de su colaboración con su compañero Enrique Fernandes, mientras que la tercera puede y debe considerarse como obra exclusiva de Pedro Nunyes. Las referidas pinturas por sí solas son suficientes para poner de manifiesto el genio de ambos artistas, pero es lamentable que tan sólo se conserve una obra debida al pincel de Nunyes, característica de su arte personal, circunstancia que nos permite valorar aisladamente la labor practicada por cada uno de aquellos pintores.

Ya hemos referido que Sanpere y Miquel indica tener noticias de Pedro Nunyes desde el año 1518 y que al mismo tiempo trata de su supuesta venida a nuestra ciudad desde el otro lado de la península, pero sin precisión de fecha.

Conjeturamos que el establecimiento de Nunyes en Barcelona debió ocurrir durante el lapso de tiempo comprendido entre los años 1508 a 1513.

El señalamiento de estas dos fechas extremas obedece en primer lugar, en cuanto se refiere a la última, que en el contrato para la pintura del retablo de San Hipólito, que el citado artista firmó a principios del 1516, éste se declara ciudadano barcelonés. Ello presupone que Nunyes, siendo súbdito extranjero, para adquirir su correspondiente carta de ciudadanía debió por lo menos residir en nuestra ciudad más de dos años y acreditar después una permanencia continua y efectiva en la misma durante un plazo no inferior al referido. Comprobamos, además, que en el año 1513 residía ya en Barcelona en la ocasión de ocuparse en el trazado del diseño muestra de las vidrieras de la Seo barcelonesa.

Por otra parte se registraría su residencia en Barcelona con posterioridad al año 1508. Esta suposición la deducimos después de comprobar que su nombre no aparece en las escrituras que los distintos artistas profesionales de la Pintura calificados como ciudadanos barceloneses firmaron aisladamente cada uno de ellos (64).

(64) "Nicholaus de Credença, pictor, civis Barchinone, confiteor et promito Domino Deo et retabulo seu picture faciendi in eodem retabulo in quondam capella scita in capitulo ecclesie Beate Marie de Mercede Barchinone per pictores dicte civitatis sub invocacione Sancti Luce Evangeliste et consalibus ac clavariis dictorum pintorum...". Siguen distintas escrituras de debitorio firmadas por todos y cada uno de los componentes del Gremio de Pintores, y luego una carta de poder otorgada por todos ellos a favor de Nicolau de Credensa, Pere Arisso, Antoni Pere Assa-

La importancia de este documento que acabamos de aludir nos impulsa a desviar momentáneamente nuestra atención para concentrarla hacia el mismo, el cual por su interés y curiosidad creemos oportuno dar a conocer.

Se trata de una serie de escrituras de debitorios firmados por todos y cada uno de aquellos artistas, en virtud de las cuales se obligaban a pagar una determinada cantidad, que variaba según la categoría del asociado en el aspecto económico-profesional de cada uno de ellos en particular. El importe de aquellas sumas serían destinadas a sufragar los gastos que ocasionaba la confección y pintura de un retablo con destino a la capilla dedicada a san Lucas Evangelista, erigida en el capítulo de la iglesia del monasterio de Santa María de la Merced de esta ciudad y construída a expensas de los pintores vecinos de la urbe barcelonesa. Todo ello nos induce a creer que en 1508 los pintores de nuestra ciudad tenían como patrón de su oficio a san Lucas, once años antes de que se promulgase el privilegio del año 1519, en el cual se habla de este santo e implícitamente se le considera como patrón de los pintores barceloneses (65).

La relación de asociados que entresacamos de las escrituras de deбитorio más arriba mencionadas alcanza el número 23, y por ella podemos dar noticia de los artistas pintores barceloneses del primer decenio del siglo xvi, cuya enumeración vamos a dar seguidamente por el orden de mayor a menor de las cantidades comprometidas por cada uno de ellos para tan devoto fin. Tal vez aquellas sumas sean un reflejo del grado de importancia en el aspecto profesional de cada uno de los citados artistas, o sea por el orden de los tres grupos en que estaban divididos los pintores, o sean los retableros o pintores de retablos, los cortineros — “pintors d'axelons” — y los doradores (66).

mort, Bartomeu Pons y Pere Terré, para que interviniesen en la redacción de las ordenaciones o capítulos, conjuntamente con los consellers y Consejo de Barcelona, a fin de reglamentar el sostenimiento y manutención de la citada capilla, conservación del retablo, gastos de iluminación y para la adquisición y conserva de los ornamentos sagrados (AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 7, man. 20 contr. com. 1507-8: 2-1-1508).

(65) J. Gudiol Cunill “El Colegi de Pintors de Barcelona a l'època del Renai-xement” en “Estudis Universitaris Catalans” 2 (1908), pág. 208. En 1517 consta que en Zaragoza estaba ya instituída la Cofradía de San Lucas de los Pintores. (Manuel Abizanda Broto. “Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo xvi.” Zaragoza 1915, p. 3.

(66) J. Gudiol Cunill. Obra citada, pág. 207.

Así sabemos que Nicolau de Credensa, muy posiblemente en su calidad de primer prohombre de aquella pía asociación, se comprometió a entregar tres libras y doce sueldos barceloneses; los maestros Fernando Camargo y Antoni Marqués por su parte la suma de cuarenta y ocho sueldos barceloneses; Mateu Brufau, Nicolau Lleonard, Jaume Vallmanya, Joan Gatón, Francesc Nicolau, Pere Terré y Jaume Fontanet — “Fortanet” —, con veinte sueldos de aquella misma moneda. Una suma limitada a diez y siete sueldos se proponía pagar Gabriel Forn, mientras que entre los que fijan su contribución en doce sueldos figuran Joan Brufau, Bartomeu Pons, Antoni Pere Asamort, Jaume Cardona, Jaume Nasaro — “Masaro” —, Pedro Caveró y Joan Lluch Rocha. Las aportaciones más modestas se reducen a tres: la de Francesc Granell, que se proponía contribuir con diez sueldos; Joan Thomas, con ocho, y, finalmente, Joan Ram, con seis.

Los nombres de la mayoría de estos artistas son familiares debido a las diferentes noticias publicadas de sus personas o bien por aquellas que nos acreditan sus obras (67).

(67) FERNANDO CAMARGO. Sanpere y Miquel nos da noticia de este artista constatando que dicho maestro de retablos castellano, pintó en 1491 el bancal del retablo de la “Capella Rodona” de Vich, como asimismo contrató la pintura de un retablo para la capilla de la Piedad de aquella propia ciudad, por especial encargo de los curtidores vicenses, y aun otro para la capilla de San Bartolomé situada en las afueras de aquella localidad (S. Sanpere y Miquel “Los Cuatrocentistas Catalanes”, I., p. 8, II, pp. 185-86.)

Podemos además indicar que firmó un contrato para la pintura del retablo de San Benito para la iglesia de San Pedro de Barcelona, como también pintó el de la Virgen María del Pie de la Cruz de Barcelona (AHPB. Pedro Pascual, leg. 8, man. com. 4, años 1495-96: 18-1-1496; leg 10, man. años 1506-08: 14-3-1507). Asimismo contrató el pintado de un retablo por encargo del mercader barcelonés Joan Vilella (AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 7, man. 22, contr. com. años 1507-08: 15-12-1507.) En 1504 firmó una carta de pago a favor de los administradores de la Cofradía de Sastres de Barcelona por cinco libras barcelonesas como complemento del precio fijado por unas pinturas, cuya cantidad fué señalada por los pintores Miguel Alemany y un tal Sans, que tal vez sería Doménech Sans, comisionados por el veguer de Barcelona “michi et iudicata per Michaellem Alamany et ????????? Sans, pictores, cives Barchinone, quibus fuit commissum per honorabilem vicarium Barchinone ad complementum omnium in quibus teneremini racione picturarum”. (AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 10, man. 57, contr., años 1504-05: 7-12-1504). Fernando Camargo contrató además la pintura del retablo de San Miquel para la capilla del castillo de San Marçal como indicamos en otro lugar del presente estudio. Durante los años 1510 y 1511 Fernando Camargo era prohombre de la Cofradía de San Esteban de los Freneros de Barcelona (AHMB. Gremio de Freneros “Rebudes y Dates” 1486-1547. Nota inédita del Rdo. José Mas). En 1503 casó con Joana, viuda del pintor barcelonés Gaspar Alsamora (J. Mas. “Notes sobre antics pintors de Catalunya”) en “Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona” 6 (1911-12, pág. 308). Tuvo un discípulo llamado Antonio “Anthonius,

filii Anthonilo Pintor, loci de Argudes, quondam, et domine Marie illius uxor, viventis", que, a los 14 años de edad, entró como aprendiz en su taller y con quien firmó un contrato de aprendizaje del oficio de pintor, por el término de tres años y medio (ANB. Pedro Pascual, leg. 10, man. com. 40, años 1503-4: 1-9-1503.) Fernando de Camargo, "Ferrandus Comargo, pictor, civis Barcinone, filius Alfonso Camargo et domine Isabelis illius uxor, civitates de Burgos, regni Castelle", en su testamento dispuso fuese enterrado en el monasterio de Jesús, declarando tener dos hijos, llamados Pedro y Juan Pablo, hijos comunes a él y a su esposa Juana (AHPB. Jerónimo Pascual, leg. 2, man. testamentos años 1501-13: 26-8-1511). Se hizo público este testamento el día 21 de noviembre de 1514 después de sepultado el cuerpo del testador. Otro artista del mismo apellido Arnaldo de Camargo, pintor de Burgos, junto con su compañero "Cornella d'Ulltret" (Utrecht?), flamenco, consta como ejecutor de la pintura del retablo de Todos los Santos emplazado en los claustros de la Seo barcelonesa (A. Durán y Sanpere, "La Pietat del Portal de la Seu de Barcelona" en "Vida Cristiana" 16 (1928-29), pág. 329).

ANTONI MARQUÉS. En 1507 la comunidad de San Cugat del Vallés lo eligió junto con los pintores Gabriel Alemany, Rodrigo Vela o Vella y Nicolau de Crendensa, como árbitros y amigables componedores para resolver ciertas cuestiones suscitadas entre el pintor alemán Anye Bru y los monjes de aquel cenobio, dictando sentencia dos días más tarde en su elección (J. Ainaud y F. P. Verrié. "El retablo del altar mayor del Monasterio de San Cugat del Vallés y su historia" en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona" I-1 (1941), pp. 34, 47, 48, doc. V y VII). En 1504 contrató la pintura de un retablo para la iglesia de San Pedro de Premiá (AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 10, man. 56, año 1504: 23-8-1504.) Consta además que Antoni Marqués pintó el retablo de la Merced de Barcelona y su correspondiente bancal, según se constata por el contrato y por varias cartas de pago (AHPB. Pedro Triter, leg. 14, man. 1502-03: 23-4-1503; man. 1503-4: 30-12-1504 [1503]; man. 1504-5: 20-12-1504 y 28-1-1505, leg. 15, man. 1505-6: 20-2, 22-5 y 11-9-1506). Sanpere y Miquel publica el texto íntegro del contrato ("Los Cuatrocentistas Catalanes" II. Barcelona 1906, p. LIX, doc. XXXIX). La confección de la obra de talla de este retablo fué contratada por el carpintero barcelonés Pere Durán (AHPB. Pedro Triter, leg. 6, man. 1492-93: 13-6-1492). Antoni Marqués en 1494 contrajo matrimonio con Isabel, viuda de Pedro Guarer (J. Mas "Notes sobre antics pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona" 6 (1911-12), p. 258.) En 1504 firmó una carta de pago correspondiente al dote de su esposa Isabel (AHPB. Pedro Triter, leg. 14, man. 1503-04: 30-12-1504.)

PERE ARISSÓ. Carecemos de notas documentales relativas a este artista. No obstante podemos indicar que un pintor del mismo apellido, llamado Joan Arissó, colaboró con Jaume Forner, en la pintura del retablo de la parroquia de San Pedro de Octaviano, como indicamos en otro lugar de este estudio.

NICOLAU SANS. Hijo del pintor barcelonés Doménech Sans y de su esposa Celestina (AHPB. Juan Palomeres, leg. 2, man. 1506-6: 21-4-1506 Sanpere y Miquel "Los Cuatrocentistas Catalanes", II, Barcelona 1906, pág. 220.) En 1514, casó con Montserrat Calendraix (AHPB. Luis Carlos Mir, caja n.º 12 triplicado, pliego de contratos, y man. 1. contr. com.: 8-1-1514.) En 1511 era prohombre de la Cofradía de los Freneros de Barcelona (AHMB. Gremio de Freneros "Rebudes y Dates" 1486-1547. Nota inédita del Rdo. José Mas.) Su padre Doménech Sans es el autor de las pinturas del bancal del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Vich, y del retablo del altar mayor del templo de Santa María del Mar de Barcelona (B. Bassegoda, "Santa Maria de la Mar". Monografía histórico-artística, I, Barcelona 1925, p. 224-45 nota 16 y 225). Aunque hay motivos, en cuanto al último, para atribuirlo al celeberrimo pintor Bernat Martorell, como en otro lugar ya hemos indicado. En 1511, Nicolau Sans, a ruegos del escultor Gilart Spirich, el cual por ser alemán no sabía escribir la letra catalana, extendió de su propia mano el recibo final correspondiente a la entrega de la imagen de san Cucufate y de dos columnas con sendos ángeles de madera tallada del retablo de San Cugat (F. Ainaud y F. P. Verrié "El retablo del altar mayor del Monasterio de San Cugat del Vallés

y su historia" en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", I-1 (1941), pp. 35, 50, doc. XIX.) En 1526 ejercía el oficio de "vergüer" de los cónsules de mar de Barcelona — "Nicholaus Sanç, pictor, civis Barcinone et virgarius honorabiles consulum civitates Barchinone et Montserrat eius uxor" (AHPB. Rafael Puig, caja n.º 1, man. 1525-27: 17-3-1526.) Junto con el pintor barcelonés Joan Aragonés, pintó y doró las figuras de los emperadores instalados en la Lonja de los mercaderes de Barcelona para ornato de aquella casa (Biblioteca del Ateneo Barcelonés. Libro de cartas de pago y albalaes del Consulado de Mar de Barcelona, años 1534-37: 18-6-1534; años 1531-34: 7-7-1534.) Estas imágenes eran de tierra cocida y elaboradas por el alfarero barcelonés Pere Mates, representando dos de ellas las figuras del emperador Carlos, en aquel entonces gloriosamente reinante y la de Carlos Magno (Biblioteca del Ateneo Barcelonés, Libro de cartas de pago y albalaes del Consulado de Mar de Barcelona, años 1531-34: 18-3 y 12-12-1533.) Nicolau Sans y su esposa Montserrat firmaron una escritura de cesión de crédito a favor del mercader barcelonés Francesc Ça Font, de la cantidad debida por el pintor Pere Terre por los alquileres vencidos de la casa que los citados cónyuges poseían en Barcelona "in vico vulgo dicto de les Serranyes". Firmaron como testigos los imagineros Joan de Bruselas, Jaume Brinat y Cristófol de Vilatoses (AHPB. Juan Savina, leg. 4, man. 11, años 1516-17: 13-10-1516.)

MATEU BRUFAU. Casó con Leonor Vidal, hija de Jaume Vidal, sastre, y de Francina (AHPB. Jaime Vilar, man. 16, años 1495-96: 17-3-1496). Consta era hijo de Joan Brufau, pintor. Falleció el día 19 de marzo de 1517 (AHPB. Juan Jerónimo Canyelles, leg. 17, pliego testamentos sueltos: 21-1-1517.) En 1496, la Sacristía de la Seo barcelonesa le abonó 12 sueldos para la pintura de varias cosas para el monumento (ACB. Sacristía 1495-97, f. 65. Nota inédita del Rdo. José Mas.) Consta que "Matheus Brufal, pictor civis Barchinone" practicó unas pinturas por cuenta del notario de Barcelona, Antonio Anglés (AHPB. Galcerán Balaguer; leg. 10 man. 56, año 1504: 16-7 y 12-10-1504.)

NICOLAU LLEONARD. Su esposa se llamaba Catalina. (AHPB. Dalmacio Ginebret, man. año 1483: 22-5-1483; Esteban Soley, leg. 2, man. com. 53, año 1494: 25-10-1494.) Con su compañero de profesión Joan Rius o Rois, en 1493 contrató la pintura de un retablo para la iglesia del Monasterio de Predicadores, de Barcelona, según lo corrobora además una carta de pago firmada por ambos artistas. (AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 16, man. 35, años 1492-93: 5-3-1493; caja n.º 6 bis, man. 37, años 1493-94: 23-12-1494) (Cf. S. Sanpere y Miquel "Los Cuatrocentistas Catalanes", II. Barcelona 1906, p. 186.) No sabemos si la personalidad de Joan Rois indicada por Sanpere y Miquel coincide con la de otro artista llamado Joan Ros, autor de dos retablos para la iglesia parroquial de Corró de Vall, uno dedicado a santa Eulalia y otro a san Antonio (AHPB. Miguel Fortuny, leg. 4, man. 1500-1, f. 94: 2-4-1501) o bien con la del pintor llamado Juan "Anrich" Ruis que en 1512 contrajo matrimonio con Bárbara Asamort (J. Mas "Notes sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 6 (1911-12), p. 311.) El pintor barcelonés Joan Ros — "Ioannes Ros, pictor, habitator Barcinone" —, firmó una escritura de poder a favor de Juan Scoci, estudiante en artes, facultándole para cobrar del pintor Pablo Cantó, la suma de 11.000 florines que éste le adeudaba (AHPB. Pedro Pascual, leg. 8, man. com. 31, años 1494-95: 10-3-1495.)

JAUME VALLMANYA. Tenemos noticia de él correspondiente al año 1503. (AHPB. Antonio Benito Joan, man. 8, lib. vend. contr. 1502-03: 16-1-1503.) En 1513 era pròhombre de la Cofradía de San Esteban de los Freneros. Otro artista del mismo apellido, llamado Gregori Vallmanya, en 1515 ostentaba aquel mismo cargo. (AHMB. Gremio de Freneros. "Rebudes y Dates" 1486-1547. Nota inédita del reverendo José Mas.) Este artista tal vez sea el mismo que en 1496 se distingue como pintor de cortinas "pintor de axalons". (AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 3, man. 1496-98: 9-9-1496.)

JOAN GATÓN. "Ioannes Gatón, pintorem, civem Barchinone", autor de la pintura del retablo de Santa Ana para la iglesia de la villa de Piera, cuyo con-

trato firmó el día 19 de septiembre de 1510. En 7 de junio de 1512 el propio "Ioannes Gatón, pictor, in presenciarum Barchinone degens", percibió la suma de 8 libras y 16 sueldos a cuenta de las 28 libras y 16 sueldos, precio fijado para la pintura de aquel retablo. (AHPB. Francisco Nicolás de Moles, leg. 2, man. 12, años 1510-13: 19-9-1510 y 7-6-1512.) En 1509 contrajo matrimonio con Angela, viuda de "micer Jeroni Torras, jurista". (J. Mas "Notas sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 6 (1911-12, p. 310.)

En 1531 contrató la terminación de la pintura de un retablo encargado por doña Elisabet de Oms y de Tagamanent, con destino a su casa señorial de Granollers, cuya obra había iniciado el maestro pintor barcelonés Jaume Roig, alias "Maler", y que dejó inacabado, debido a su prematura muerte, y que este último artista contrató en 31 de diciembre de 1529 "lo qual retaule es estat pintat y daurat en la maior part per los dit Jaume Meler alias Roig". En la escritura contractual firmada por Joan Gatón, éste se compromete por la suma de 32 libras a terminar el dorado y pintado del citado retablo de acuerdo con el contrato primitivo otorgado por Meler, empleando "fines colors e ab fina encarnadura, e ab fin or, alli hon mester sera, ço es, en la taula del mitg del dit retaule, les roses de atzur y les testes pintades en aquelles. E mes en les cames, braços y coll de Sant Jordi; mans y altres coses de Sanct Michael. En la ystoria de Sancta Elisabet, lo mantell de Nostra Dona, y lo coll y la testa de Sanct Francesch. Y mes en la ystoria de la Nativitat de les portes, lo mantell de Nostra Dona. Y en la ystoria del Reys, les testes y adzurs y altres coses de dit retaule". (AHPB. Miguel Cellers, leg. 4 bis, man. 18 contr., años 1530-31: 23-3-1531.) Anteriormente Jaume Meler, alias Roig, había sido favorecido por don Berenguer de Oms con el encargo de la pintura de un retablo y de unas vidrieras para la capilla de su propia casa, como así nos lo testimonia una carta de pago (AHPB. Miguel Cellers, leg. 7 bis, man. 7, contr. años 1525-26: 13-1-1526.) Suponemos que "Iacobus Rog, pictor, civis Barchinone", que vendió unas casas en Villafranca del Panadés, es el mismo artista anteriormente señalado. (AHPB. Benito Joan, leg. 5, man. 39, años 1522-23: 11-10-1522), y el mismo que en 1523 contrajo matrimonio con Joana Mascaró (J. Mas "Notes sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 5 (1911-12), p. 312.) En 1534 la viuda del pintor Maler, contrajo segundas nupcias con Joan Rovira. (ACB. "Sposalles" años 1533-35: fol. 18: 23-1-1534.)

FRANCESC NICOLAU. Pintó y doró dos armarios de madera para la reina Isabel (S. Sanpere y Miquel "Los Cuatrocentistas Catalanes". Barcelona, II, 1906, p. 203.) Existe otra referencia suya en 1489.

PERE TERRÉ. Ejecutó unas pinturas en la capilla, y en una cámara del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, sufragadas por el canónigo de nuestra Seo, Antoni Arnau Plá (AHPB. Jerónimo Pascual, leg. 1, man. año 1511: 18-3-1511). En 1500 casó con Eulalia Sala (J. Mas. "Notes sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 6 (1911-12), p. 260). Juntamente con Franci Serra, presbítero, beneficiado de la Seo barcelonesa, como heredero del difunto imaginero Jaume Serra, autor del sepulcro de doña Aldonza de Corbera, en el monasterio de Vallbonella, de Barcelona (AHPB. Juan Vilana, leg. 2, man. 12, años 1503-4: 20-3-1504), el maestro de obras Gabriel Serra y el carpintero Antoni Carbonell, de una parte, y el maestro imaginero de Gerona, Pedro "Robrer", de la otra, firmaron unas capitulaciones para la terminación de la sepultura de Galcerán, conde de Palamós, que había comenzado el escultor Jaume Serra. Actuó de testigo de la firma de los cuatro primeros contratantes, el pintor Nicolau de Credensa — "Nicholaus de Credenciis, pictor" — (AHPB. Juan Vilana, leg. 3, man. 21, año 1509: 12-8-1509). Con el carpintero Antoni Carbonell firmó una escritura de deudor de 18 libras barcelonesas, a favor de Gabriel Serra, maestro de obras de Barcelona, cuya suma anticipó al maestro imaginero de Gerona, Pedro "Robredo", a fin de que pudiese dar comienzo a la obra de la sepultura del egregio conde de Trivento. Figura como testimonio de este documento Jeroni "Goffer", pintor de Barcelona (AHPB. Antonio Benito Juan, leg. 4, man. 1508-1509).

10: 30-8-1509.) Pérez Martín nos da noticia del escultor Pedro Robredo, indicando era natural de Castilla y autor del retablo mayor de la iglesia de Xerica. (José M.^a Pérez Martín "Pintores valencianos medievales y modernos. Addenda" en "Archivo Español de Arte y Arqueología", Madrid, 11 (1935), p. 299. Pere Terré. en 1520 percibió 40 libras barcelonesas por sus trabajos "pro pintando quoddam armarium, et unum mig cofre, et unum ligador" (AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 4, man. 8, contr. 1519-20: 9-6-1520.) En 1504 habitaba en una casa de la calle Ancha de Barcelona cerca de la Carnicería (AHPB. Pedro Triter, leg. 14, man. 1504-05: 3-12-1504.)

JAUME FONTANET. Aparece señalado como pintor y vidriero — "Iacobus Fontanet, pictor et vitriarius" — (AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 2, man. 10, contr. com. 1521: 18-10-1521), pintor de vidrieras, (J. Mas "Notes sobre antics pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 6 (1911-12), p. 436; maestro de vidrieras, (B. Bassegoda. "Santa Maria de la Mar. Monografía histórico-artística", I. Barcelona, p. 369), y finalmente como pintor de retablos. Por su profesión de vidriero en 1549 reparó las vidrieras de la iglesia de los frailes menores de Barcelona (AHPB. Francisco Sunyer, leg. 16, "aprisie" año 1549: 30-1-1549.) Confeccionó tres vidrieras para la iglesia parroquial de San Jaime, de Barcelona (AHPB. Jorge Juan Tost, leg. 1, man. com. 6, año 1553: 9-4-1553). Una de las cuales debió colocar a la derecha del altar mayor sobre la capilla de Santa Magdalena, otra a la izquierda sobre la capilla de Nuestra Señora y la tercera en el coro de aquel templo. En la primera, representaría la Salutación a la Virgen María; en la segunda, la Natividad, y en la última, o sea la del coro, los tres apóstoles san Pedro, san Pablo, en los extremos, y el glorioso san Jaime en el centro (AHPB. Juan Monjo, caja 26 bis, pliego año 1550: 17-5-1550). Contrató con los clavaros de la Cofradía de Sastres de Barcelona, la confección de una vidriera para la capilla que la citada Cofradía tenía erigida en la iglesia del monasterio de frailes de la Virgen del Carmen, de Barcelona — "fara e fabricara una vidriera de vidre apte per la finestra es sobre la capella de la dita Confraria...", "ço es tant quant es la ubertura de aquella finestra fins a la taulada. La qual vidriera pintara un Christo, y una Magdalena, que es sobre les claustres de dit monestir, ço es, una ma manco, per a fer hi un alambor per a lansar la aygua sobre la teulada. En la qual vidriera pintara un Christo y una Magdalena, que sera un "Noli me tangere", ab tres scuts, ço es, lo hu ab les barres de Arago, y una corona de sobre, y en los dos altres scuts los senyals del offici dels sastres, ço es, unes tesores en quiscu d'ells. Y baix, als peus, una tarrage ab una verdura, y un cel blau. De sobre y baix, al peu de la Magdalena, una mollura de tres o quatre dits de ample. Y baix de sota los scuts, una altra. Y detrás de dita vidriera, posara un filat de fil de lauto ab la guarnició de ferro". El precio convenido es de 32 libras barcelonesas. (AHPB. Miguel Cellers, leg. 10 bis, man. 54 contr., años 1555-56: 22-5-1555). Como pintor de retablos y maestro de vidrieras se destaca su labor como autor del retablo y de tres vidrieras para la iglesia de San Miguel, de Molins de Rey, que pintó por encargo de los jurados de aquel lugar, con intervención de doña Hipólita de Requesens y de Liori, condesa de Palamós. El plazo de ejecución se fija en dos años y la pintura sería al óleo. El retablo se compondría de cinco tablas principales, dos a cada lado y la otra en la punta o parte alta del mismo. La imagen corpórea de san Miguel había de ser dorada. Las pulseras del retablo se pintarían a colores con una imagen, y armas en cada tabla.

Comprendía, además, el pintado del bancal y de las puertas laterales. En las dos tablas bajas representaría la historia de san Miguel, en la alta la imagen de Jesús Crucificado, con María y san Juan. En las dos otras tablas restantes se plasmarían las escenas que indicase la condesa de Palamós y los jurados de la villa. En el sagrario, pintaría la imagen de Jesús en el centro, en un lado la de Nuestra Señora, y en el otro la de san Juan. El bancal se dividiría en cuatro espacios, en cada uno de los cuales se pintarían las imágenes que indicaren la señora Requesens y los referidos jurados. En cada una de las dos puertas laterales, sendas figuras

de san Pedro y de san Pablo. Además, pintaría dos ángeles colocados encima del mencionado altar. El precio convenido era el de 100 ducados de oro. (AHPB. Francisco Sunyer, leg. 1, man. 1531: 29-10-1531; leg. 3, man. 1531: 29-10-1531.) Este contrato consta que en 1539 estaba en plena realización (AHPB. Francisco Sunyer, leg. 16, borr. man., año 1539: 28-5-1539.) Anteriormente, el 13 de marzo de 1526, tenemos noticia que los representantes del común de la villa de Molins de Rey firmaron un contrato con Bernat Balle "fuster y entrallador de fusta, natural de Vilafrancha de Penades", para la confección de un retablo para la iglesia parroquial de la referida villa de Molins de Rey, el cual tendría 33 palmos de altura en su parte central y 23 de ancho, de tabla a tabla, descontados los guardapolvos — "de post a post sens los guardapols" —. El artista contratante se obligaba a construirlo por todo el mes de agosto siguiente, y además se convino en que fabricaría "les tubes be e degudament, e los guardapols juxta forma de la mostra o trassa per ell dit mestre liurada als jurats". Asimismo, se comprometía a esculpir una imagen corpórea de san Miguel con el diablo a sus pies, de nueve a diez palmos de altura, para ser colocada en el centro del retablo. — "E fara un Sant Miguel ab lo diable als peus de bulto per al mig, de altaria de nou fins a deu palms." — El precio convenido eran 33 libras. (AHPB. Pedro Saragossa, caja n.º 12: 13-3-1526.)

Esta última indicación de la figura del arcángel san Miguel nos induce a creer será el mismo retablo que se encomendó la pintura del mismo al artista Jaume Fontanet.

Durante los años 1524 y 1529 ejerció el cargo de obrero del Gremio o Cofradía de Freneros de Barcelona (AHMB. Gremio de Freneros "Rebudes y Dates" 1486-1547. Nota inédita del Rvdo. José Mas.)

Tuvo un discípulo llamado Esteban Espinosa — "Spinosa" — hijo del difunto pintor sevillano Francisco Espinosa, con el cual firmó un contrato de aprendizaje (AHPB. Francisco des Clergue, man. 1535-36: 29-3-1536). En 1509, Jaume Fontanet "pictor de vedrieres", firmó una escritura de debitorio a favor de Gil Fontanet, asimismo pintor de vidrieras, por la suma de 25 libras barcelonesas graciosamente prestadas (AHPB. Benito Joan, leg. 2, man. 14, años 1508-9: 13-3-1509).

En 1532 sabemos que "Iacobo Fontanet, pictori, civis Barcinone" compró a Francesc Roig "oripellerium" barcelonés y a la esposa de éste, Joana, unas casas situadas en Barcelona "in vico den Pereytona". Algunos meses más tarde, los cónyuges Roig firmaron una carta de pago, por 13 libras, precio de la venta anterior, a favor de Jaume Fontanet, constando una indicación más precisa de aquellas casas compuestas de dos portales y situadas "in vico antiquitus vocato den Casagemes, nunc vero vocato den Speraneu, prope Portale de la Boquería" (AHPB. Juan Castellar, leg. 2, man. 9, contr. 1531-33: 2-10-1532 y 78-1-1533).

GABRIEL FORN. En 1523 era prohombre de la Cofradía de Freneros de Barcelona (AHMB. Gremio de Freneros "Rebudes y Dates" 1486-1547). En 1504 contrajo matrimonio con Clara Lagostefa (J. Mas "Notes sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 6 (1911-12), p. 309). "Gabriel Forn, pictor civis Barcinone" firmó una escritura de debitorio a favor de los hermanos Joan y Francesc Prats, por 10 libras y 10 sueldos barceloneses, importe de 20 "botadas" compradas mercantilmente (AHPB. Miguel Sumes, leg. 1, man. 1517-18: 4-1-1518). En 1533 consta que Gabriel Forn residía en Mallorca — "Gabriel Forn, pictor, olim civis Barchinone nunc vero habitator in civitatis Maioricarum"... (AHPB. Juan Marti, leg. 3, borr. man., años 1530-33: 13-7-1533). Del año 1539 se constata la existencia de otro pintor del mismo nombre y apellido — "Gabriel Forn, pinctor civis Barchinone" — quien firmó una escritura de debitorio a favor del tonelero Joan Puig, por 32 libras barcelonesas precio "ducentarium rodellarum sive rodellas albas de fusta" (AHPB. Benito Joan, leg. 9, man. 63, años 1539: 15-2-1539). Tenemos noticias de otros artistas pintores del mismo apellido vecinos de la ciudad de Mallorca, "Gabrieli Forn et Benedicto Forn, pictori, habitatoribus in civitate Maioricarum", los cuales firmaron una carta de pago a favor de "Benedicti Rafart, pictori, civi Barchinone" por la suma

de 24 sueldos barceloneses que aquellos le adeudaban según una escritura de deudor (AHPB. Juan Fortuny, leg. 1, borr. man. 1521-46: 9-1-1546). Otros documentos anteriormente calendados nos dan noticia de Gabriel Forns, pintor de Barcelona, y de su hijo Pere Benet Forns, también pintor. (AHPB. Benito Joan, leg. 9, man. 62, años 1539-40: 29-12-1540 [1539].)

JOAN BRUFAU. En 1495 casó con Joana, viuda de Joan Canalda, y en 1509 con Joana Berenguer (J. Mas "Notes sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 6 (1911-12), p. 258-320. Padre del pintor barcelonés Mateu Brufau como ya hemos indicado en otro lugar. Su hija Lucrecia, y de su primera esposa María, contrajo matrimonio con Martín de Sarasa, pintor, natural de la ciudad de Pamplona, del reino de Navarra. El contrayente se comprometía a trabajar de su oficio en la casa de su futuro suegro (AHPB. Luis Carlos Mir, caja n.º 12 triplicado, pliego contr. y cap. matr.: 13-1-1502.) En el libro de matrimonios de la Seo barcelonesa aparece el nombre y apellido del contrayente escrito así "Martí Navarro, pintor" (J. Mas "Notes dels antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona" 6 (1911-12), p. 308). En 1529 se hallaba ausente de Barcelona "Ioanna Brufall, uxor Ioannis Brufall, pictoris, civis Barcinone, dum est a partibus Hispanie absentibus (AHPB. Juan Vilar, leg. 6, man. 26, años 1528-29: 30-1529).

BARTOMEU PONS. Lo encontramos designado con el título de maestro pintor de retablos. — "Mestre Bartomeu Pons pintor de retaules" —, en la nota del pago que se le hizo por la pintura del sagrario del altar de santa Eulalia de nuestra Seo, y en la reparación del retablo dedicado a aquella virgen y mártir (J. Mas "Notes sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 6 (1911-12), p. 435). Consta pintó los estandartes — "ganfenons" — para la iglesia de Santa María del Pino de Barcelona, por la suma de 40 ducados, según consta en dos cartas de pago de dos entregas a cuenta del precio convenido (AHPB. Benito Joan, leg. 4, man. 32, años 1518-19: 29-9 y 25-10-1518.)

Juntamente con el pintor barcelonés, Antoni Amell — "Almell" —, contrató la pintura de ocho imágenes de barro cocido — "terra cuita" —, del sepulcro que se proyectaba construir para la iglesia mayor de la iglesia de Blanes. Aquellas figuras debían ser pintadas al óleo "segons estan vestides e pintades les ymatges del sepulcre del monestir de Sanct Pere", "ab totes les diademes de or bronit e totes les frehadures d or mart, e los cabells de Sancta Magdalena e de Sanct Joan tot d or, juxta forma del de Sanct Pere, ab algunes carxofes e brodadures daurades ala hahont millor star pora. Per acompanyar les quals ymatges hagen a pintar dues vegades una emprimadura, altra acabat, a coneguda de dos pintors." El precio convenido era de 18 libras. (AHPB. Benito Joan, leg. 4, man. 31, año 1518 (bolsa): 3-3-1518.)

ANTONI PERE ASSAMORT. Durante los años 1492, 1506, 1517, 1519 y 1525, fué elegido prohombre del Gremio de Freneros de Barcelona, mientras que en 1502 ejerció el cargo de obrero de aquella misma entidad corporativa (AHMP. Gremio de Freneros "Rebudes y Dates" 1486-1547, f. 85). En 1513 contrajo matrimonio con Catalina (J. Mas. "Notes sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 6 (1911-12), p. 314), la cual era hija de Carles Guells "peraire de draps de llana" (AHPB. Miguel Cellers, leg. 7 bis, man. 5, contr. año 1525: 28-3-1525). Una hija de Antoni Pere Assamort, llamada Bárbara se constata que, en 1527, era viuda del pintor Joan Enrich — "Barbara uxor Joannis Enrich, quondam pictoris, civi Barchinone (AHPB. Juan Martí, leg. 3, protoc. 5, años 1526-28: 9-12-1527). Antoni Pere Assamort poseía una casa propia en la calle Alta de San Pedro de Barcelona — "in vico Sancti Petri Superiori, contiguas, scilicet, domibus Francisci Oliver, notarii" —, la cual arrendó por cinco años (AHPB. Francisco Sunyer, leg. 1, man. 1526-28: 23-11-1526.) En 1516 firmó una escritura de poder a Pedro Gil, tabernero de Perpiñán para cobrar el importe de 15 caretas "quindecim caretarum per me missarum" (AHPB. Juan Martí, leg. 1, man. 1, años 1507-17: 16-10-1516). Nueve años antes

consta que "Anthonius Assamort", pintor de Barcelona, alquiló una casa que poseía en la calle más arriba mencionada (AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 5, man. 18, años 1517-19: 24-10-1517.) Del año 1529 se constata la existencia de un pintor barcelonés, llamado Jerónimo Assamort — "Hieronimus Assamort, pictor civis Barchinone" —. (AHPB. Benito Joan, leg. 12, man. 49, años 1528-29, 26-2-1529.) Tal vez sea el mismo que años más tarde residía en la Poble de Segur — "Hieronimus Asamort, pictor, olim civis Barchinone, nunc vero degens in villa Popule de Sagurio, vicecomitatus de Vilamuro" —. (AHPB. Jaime Sastre (menor) man. 10, año 1547 f. 14: 24-3-1547.)

JAUME CARDONA. Juntamente con Pere Terré y Joan Gatón, en su calidad de pintores y doradores, practicaron un reconocimiento del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Pino de Barcelona, encomendado al pintor Joan de Burgunya para dictaminar si se había elaborado conforme al contrato (AHPB. Benito Joan, leg. 4, man. 27, años 1515-16; bolsa: 9-5-1515.) Otro artista pintor, del reino de Valencia del mismo apellido, llamado Joan Cardona, en 1508 residía en Barcelona — "Iohannes Cardona, pictor regni Valencie, nunc vero habitator Barchinone" —, el cual firmó una escritura de poder a favor del pintor jerezano Juan de la Fuente, asimismo residente en nuestra ciudad — "Iohannem de la Fonte, pictorem, oriundum in civitatem de Xerech, regni Castelle, nunch vero Barcinone comorante" —, facultándole para recobrar del maestro Francisco, sastre, de Tarragona, un retablo con sus puertas, en el que estaba pintado el "Ecce Homo", y un capazo lleno de colores, libros y otros objetos (AHPB. Juan Savina, leg. 3, man. años 1505-1508: 12-10-1508.)

JAUME NASARO. Pintor del reino de Nápoles. En 1502 casó con Clementina Guimerá. En 1504 debió contraer nuevas nupcias con Francisca Sibilía. (J. Mas "Notes sobre antichs pintors" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 6 (1911-12) pp. 308-9). "Francina" viuda de "Iacobi Nastero, quondam pictoris civis Barcinone", en 1541 se la señala como viuda en segundas nupcias del causídico barcelonés Diego Orosa (AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 9, man. 11, año 1541: 4-4-1541.)

"Iacobo Nascaro, pictore, cive Barchinone", tuvo un discípulo llamado Andreu Való, según consta en el correspondiente contrato de aprendizaje (AHPB. Bernardo Fluví, leg. 1 "primum man. sive protoc." años 1505-8: 20-9-1507.)

En 1523 Jaume Nasaro consta como difunto en una escritura de venta de un usufructo otorgado por su viuda "Francisca", viuda de "Iacobi Nastero, quondam pictoris, civis Barcinone" (AHPB. Benito Joan, leg. 5, man. 40, año 1523: 20-1-1523). Leonor, doncella hija de "Iacobi Anascaro, quondam, pictoris" contrajo matrimonio con Bernardo Culuya (!) (AHPB. Juan Martí, borr. man. 1537-38: 28-5-1538.)

PEDRO CAVERO. No sabemos si se trata del pintor Pietro Cavarro de que nos da noticia el notable arqueólogo italiano Carlo Aru (Carlo Aru. "Storia della pittura in Sardegna nel secolo xv" en "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", 4 (1911-12), p. 513.

JOAN LLUCH ROCHA. En general aparecían escritos sus nombres y apellidos en la forma Joan "Luch Rocha" (AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 4, man. 1511-13: 6-11-1512.) También era conocido con otra denominación variada, caracterizada por una inversión de sus dos apellidos, o sea la de Juan Rocha, alias Lluch (AHPB. Antonio Anglés, leg. 5, man. 23, años 1526-27: 4-1-1527). Nuevamente se observa la inversión de sus apellidos en una escritura de debitorio a favor de Margarita esposa de Juan Fivaller. — "Iohannes Rocha alias Luch, pictor, civis Barchinone" —. La firmó asimismo su esposa Elisabeth, figurando como testigo Pere Mates, pintor, habitante en Barcelona (AHPB. Benito Joan, leg. 4, man. 27, años 1515-16: 29-10-1515.)

Este último artista en 1522 contrajo matrimonio con Joana Paula Rocha "Petrus Mates, pictorem, filium Iohannis Mates, civis Sedis Urgellensis et domine Iohanne, eius uxor, defunctorum.", "Iohannam Paulam, domicellam, filiam Iohannis Luch Rocha, pictoris et portari regii civis Barchinone et domine Elisabetis, eius uxor, viventis" (AHPB. Juan Savina, leg. 4, man. 18, años 1522-23: 26-12-1523 [1522].

Alguien podría objetar que los artistas extranjeros no estarían comprendidos en la nómina anteriormente referida bajo el supuesto de que no podrían formar parte de aquella agrupación de pintores, y, por lo tanto, Pedro Nunyes sería uno de ellos. Ya hemos referido que los súbditos de otra nación podían obtener carta de ciudadanía después de dos años de residencia fija en nuestra ciudad en virtud de un real privilegio. Asimismo debe-

Antonio Mur, leg. 10, pliego cap. matr. Lucas Rocha ostentaba el cargo de portero real "Lucas Rocha, pictor et portarius regius consisteni del Pallol, presentis civitatis Barcinone. (AHPB. Juan Savina, leg. 1 "manualeum" 17, año 1526: 5-3-1526.)

Considerado como artista destaca su labor en la ejecución de las pinturas en las salas del Hospital de la Santa Cruz de esta ciudad por encargo de la Cofradía de Panaderos—"picturis quas faci in cameris quas Confratria Forneriorum fecit in Hospitali Sancti Crucis Barchinone"—. por cuya labor percibió 7 libras y 4 sueldos barceloneses (AHPB. Benito Joan, leg. 2, man. 15, años 1509-1510: 11-1-1510.) Tuvo un discípulo llamado Gaspar Tárrega—"Gaspar Tarrega, pictor, filius Iacobi Tarrega, cultoris, loci de Ciutadilla, diocesis Tarraconensis"—con quien Joan Lluch Rocha, firmó un contrato de aprendizaje del oficio de pintor (AHPB. Juan Savina, leg. 3, man. 5, años 1510-11: 24-1-1511.) En 1529 "Luch Rocha, pintor de Barcelona", tío materno de Angela Valls, dotó a ésta en ocasión de la firma de las capitulaciones matrimoniales entre Antoni Amell—"Armell"—, pintor de Barcelona, hijo de Bernat Amell "Armell" pintor de la citada ciudad y de su esposa Francisca, de una parte, y su sobrina Angela Valls, de la otra (AHPB. Juan Savina, leg. 5, man. 25, años 1528-29: 12-9-1529.)

FRANCESC GRANELL. Casó en 1511 con Catalina Plegamans (J. Mas, "Notes sobre antichs pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 6 (1911-12), p. 310).

JOAN THOMAS. Tenemos noticia de un artista llamado Joan Thomas alias "Perpinies", ciudadano de Barcelona, quien firmó una escritura de deudor a favor de Joan Ferrés, barbero de aquella misma ciudad (AHPB. Benito Joan, leg. 4, man. 23, año 1517: 24-2-1517). Tal vez se trata del mismo artista que Sutrá y Viñas distingue con el nombre de Tumas, a quien considera autor de un buen número de retablos de algunas iglesias de las comarcas gerundenses. (J. Sutrá Viñas. "Tumas, pintor renaixentista. Contribució a l'estudi de la Pintura del Renaixement català" en "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", 47 (1937) pp. 173-181, 221-226, 243-252, 277-288) y que mosén Gudiol considera como uno de los mejores pintores catalanes de la primera mitad del siglo XVI. (J. Gudiol Cunill. "Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana, II", Vich 1933, p. 712.) Sutrá interpreta un anagrama pintado en algunos retablos, como el apellido Tumas, aunque indica la posibilidad de que signifique asimismo los apellidos Matas y Mas. Notemos la existencia de un pintor gerundense llamado Joan Mates—"Ioannes Mates, pictorem, naturalem civitatis Gerunde"—, el cual contrató con los prohombres y el clavario de la Cofradía de San Juan Bautista de los Carpinteros de Barcelona, la pintura de las puertas del altar del santo titular de aquella pía asociación erigido en la iglesia de San Juan de nuestra ciudad condal. Por una carta de pago otorgada por el mencionado artista sabemos que el precio total convenido para dichas pinturas era de 76 libras (AHPB. Pedro Talavera, leg. 2, man. 1, año 1577: 3-1-1577). El maestro pintor Joan Thomas debió morir con anterioridad al año 1541, ya que su viuda Angela, durante el transcurso de aquel año contrajo nuevo matrimonio con el maestro terciopelero Antoni Salvá (ACB. "Sposalles" años 1541-43, f. 15: 27-10-1541. Nota inédita del Rdo. José Mas.)

mos hacer constar que, en general, los extranjeros de cualquier profesión residentes en Barcelona podían incorporarse al gremio que les correspondiese en virtud del ejercicio de su arte, pagando unos derechos de entrada y los demás reglamentarios. Es comprensible que las cuotas gremiales fuesen de mayor cuantía que las que acostumbraban a abonar los naturales del país.

Hecha esta digresión, que en gracia a su interés no hemos querido dejar de exponer, vamos a continuar el presente estudio para hacer destacar el gran prestigio y la honorabilidad de Pedro Nunyes, los cuales influirían poderosamente en que dos veces, en los años 1530 y 1544, fuese elegido prohombre del Gremio de Pintores de nuestra ciudad, agrupados en la Cofradía de San Esteban de los Freneros, a la cual estaban adheridos los profesionales de la Pintura (68).

PEDRO NUNYES, PERITO PINTOR

La destacada personalidad de Pedro Nunyes dentro del ramo pictórico debió mover que en 1524 fuese elegido por los diputados del General de Cataluña para que conjuntamente con el platero Ferrer Guerau y el maestro pintor Nicolau de Credensa examinasen la labor ejecutada por el pintor Joan de Burgunya en los diseños o dibujos de las trece historias que se debían bordar con aplicaciones de oro, perlas y "frezedures" a dos capas de brocado, o sea para unos riquísimos ornamentos que se destinarían al servicio del culto divino en la capilla de la casa de la Diputación catalana (69).

Una delicada comisión fué asimismo encomendada a Pedro Nunyes, con su compañero de profesión Joan de Burgunya. Estos dos artistas, por encargo expreso de la Diputación del General de Cataluña, debían examinar determinadas pinturas que Gabriel Alemany ejecutó en un castillo de madera que por orden de los diputados de la Generalidad se construyó con motivo de

(68) AHMB. (AHCB.) Fondo de la Cofradía de Freneros "Rebudes y Dates", 14-86-1547. Notas inéditas del Rdo. José Mas. En la nota correspondiente al año 1530 se denomina a Pedro Nunyes, substituyendo su apellido con el sobrenombre relativo a su nacionalidad, o sea "Pedro Portugués".

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

las iluminaciones que se hicieron en el día de la bienaventurada entrada del emperador Carlos en nuestra ciudad de Barcelona. Además de la labor que acabamos de anunciar, comprendía el evalúo del coste de la pintura, nueve personajes embutidos o rellenos de paja — “embotits de palla” — y que fueron colocados en dicho castillete; el valor del oripel que se aplicó sobre aquellas figuras y el importe de la confección y pintado de banderas que completaban la ornamentación del referido castillo o arco triunfal.

La valoración dada por ambos peritos ascendía a setenta libras, como así consta en el libro de deliberaciones de los diputados del General, cuya suma debería ser abonada a la viuda del pintor Gabriel Alemany o bien a su hijo, también llamado Gabriel, asimismo pintor de profesión. Debemos hacer constar que la cifra fijada por los susodichos expertos era inferior a la que pretendía percibir la viuda Alemany. Por otra parte Joan de Burgunya y Pedro Nunyes en su calidad de peritos debían cobrar en pago de su labor dictaminadora la suma de dos ducados de oro (70).

Días más tarde, los diputados de la Generalidad, nuevamente reunidos en asamblea a instancias de la viuda Alemany, la cual no se mostraba todavía satisfecha debido al resultado de la citada valoración que aquella señora consideraba muy baja, volvieron a ocuparse nuevamente del mismo asunto que acabamos de referir.

Así observamos cómo otra vez Pedro Nunyes y Joan de Burgunya volvieron a practicar el mencionado peritaje o, mejor dicho, la revisión del anterior. En remuneración de este trabajo,

(70) “Deliberaren e manaren que per en Jaume Fenoll, regent los comptes, sien pagades a la viuda Alamanya, o a son fill Gabriel Alamany, pintor, setanta lliures e no mes, no obstant que ella demanas e pretengues deure haver mes, així per les pintures fetes en lo castell de fusta fet per manament dels senyors deputats a obs de les alimares fetes per la benaventurada entrada del senyor rey don Carles en la present ciutat de Barchinona, com en fer pintar los nou personatges embotits de palla posats en dit castell, y despeses de or e pell, com encara de fer e pintar les banderes que han servit per dit castell, car vista la relacio feta per mestre Joan de Burgunya e Peré Nunye's, pintors, qui per manament dels dits senyors deputats han vistes les dites pintures y despeses e stimades a la dita quantitat, per ço manen les dites .LXX. lliures esser li pagades com dit es.

E mes que sie manat a Jaume Fenoll, regent los comptes que pague dos ducats als sobredits dos pintors per llurs traballs de entendre en fer la sobredita stima”. (ACA. Generalidad, reg. 122, f. 29-vº: 17-3-1519.)

ambos expertos, por orden de los referidos diputados, debieron percibir un ducado más, o sea, que en total cobrarían la suma de tres ducados (71).

Finalmente sabemos que a la viuda Alemany y a su hijo Gabriel les fué abonada más tarde la suma de ochenta libras (72), que como vemos es superior a la anteriormente fijada por los expertos Nunyes y Burgunya.

Gabriel Alemany, que ejercía la misma profesión de su padre, también tenemos noticia que en octubre de 1541, le fué valorada cierta obra que practicó en el decorado de la cubierta de la lonja de la casa de la Diputación General catalana. Los expertos elegidos para el caso fueron el maestro Pedro Portugués y su consocio el maestro Enrique (73), cuyas personalidades coinciden respectivamente con las de los pintores Pedro Nunyes y Enrique Fernandes.

Notemos la intervención de Pedro Nunyes como experto en el reconocimiento o visura del retablo del altar mayor del monasterio de Poblet, labrado por el célebre maestro imaginero Damián Forment, peritaje obligado por un ruidoso pleito entre este último artista y el abad del citado cenobio.

Nunyes, en su calidad de profesional del arte de la Pintura, juntamente con el notable escultor Martín Díaz de Liatzasolo, el platero Berenguer Palau y el "masoner" francés Joan de Torres o de Tours, emitieron su dictamen en sentido desfavorable al artista que esculpió el referido retablo populetano, a pesar de tratarse de una obra producida por un hombre de gran prestigio como era reputado el imaginero enjuiciado.

Por parte de Forment, estos expertos fueron repudiados y

(71) "Die .XXXI. mensis marcii. M.D.X.VIII°

Considerant que mestre Joan de Borgunya e Pere Nunyes, pintors als quals ab altra deliberació feta a XVII del present los senyors deputats havien manat que per en Jaume Fenoll, regent los comptes del General donas dos ducats per llurs treballs de haver stimat la pintura feta per Gabriel Alamany, pintor en lo castell de fusta fet per les alimaries. Apres no tenint se dit Alamany per content de la dita stima, insta altra vegada tornassen stimar segons han tornat stimar. E per ço manaren que [per] lo dit Jaume Fenoll los sie donat hun ducat mes, en axi que son tres ducats los quals dits Joan de Borgunya e Pere Nunyes, pintors han fermada apoca.

Testes: Joan Canyelles, notari, e Joan Tomas, guarda del General. (ACA. Generalidad, reg. 122, fol. 32 v°.)

(72) ACA. Generalidad, reg. 122, f. 53 v°: 24-10-1519.

(73), J. Puig Cadafalch y J. Miret Sans. "El Palau de la Diputació del General de Catalunya" en "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans" 3 (1909-10), p. 444.

considerados como falsos testimonios, alegando que cada uno de ellos había sido rogado, pagado y sobornado, atendiendo que habían recibido la suma de ocho ducados de oro y la manutención de todo el tiempo que permanecieron en Poblet.

Es conveniente digamos era costumbre en los peritajes gratificar a los expertos que intervenían en ellos, en concepto de honorarios y dietas para atender a los gastos de su manutención.

Como contraste de lo anteriormente dicho, otros testigos declararon en el proceso incoado contra Forment, en forma vindicatoria para el buen prestigio de la personalidad de Pedro Nunyes difamada durante aquel ruidoso pleito, testimoniando uno de ellos que Nunyes era considerado como un buen hombre y en consecuencia, buen cristiano y muy veraz. — “Item ponitur que mestre Pedro Nunyes, pintor portuguès, es bon home y bon christià y molt vertader qui per tot lo mon no diria una cosa per altra, asi en juy com fora juy, axi ab jurament com sens jurament i no diria sino la veritat y per tal es tengut y reputat i es ver.”

Otra declaración de un nuevo testigo concretada sobre el aspecto profesional y técnico del maestro Nunyes prescindiendo del moral, constata se le consideraba como a persona muy hábil y experta en reconocer si las imágenes reunían las condiciones de perfección y belleza que eran menester y enjuiciar sobre si presentaban algunos defectos o imperfecciones, especialmente en las obras de retablos, tanto si los materiales empleados en ellos eran la plata, el alabastro, o si se trataba de pintura sobre tabla (74). Melón indica que Nunyes, en sus declaraciones prestadas en aquel pleito, admitió como ciertos los artículos escritos por parte del abad y convento de Poblet, y que la respuesta dada a las diversas preguntas del interrogatorio fué similar a la que dieron sus compañeros Palau y Liatzasolo, no añadiendo nada a lo consignado por éstos (75). “Item, ponitur que Mestre Pere Nunyes, pintor, es persona molt habill y es expert en coneixer les imatges si estan ben fets ho mal fets y en semblants obres de retaules y axi es ver.”

(74) Xavier de Salas. “Damià Forment i el monestir de Poblet. Addicions i rectificaciones” en “Estudis Universitaris Catalans”, 13 (1928), pp. 448, 474.

(75) Armando Melón. “Forment y el monasterio de Poblet (1507-1535)”, en “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, Madrid, 36 (1917), pp. 296-99.

Finalmente, aquel mismo testigo hubo de declarar que las personas especializadas en los oficios de imaginero, platero y pintor, reunían cualidades suficientes para reconocer los retablos y en consecuencia dictaminar sobre ellos. — “Item ponitur que los oficis de imaginayres y argentes y pintors tenen conformitat molt gran perque qualsevol imatges ho retauls si es voll fer d’argent, ho de marmol, ho de alabastre, ho de fusta, ho pintura se han primer a deboxar y trassar y la trassa es pintada y segons la trassa ha de esser la obra, y aixi tenen dits officis conformitat en conexer los huns los defectes dels altres y de les obres, y es ver.”

Otro testigo que declaró a favor de Forment, hubo de alegar la amistad del platero Palau y del pintor Nunyes con el otro experto el maestro Martín Díez de Liatzasolo, y en forma destemplada hacia aquéllos se expresó de esta manera: “Posa que lo dit Berenguer Palau, argenter, y lo dit Pedro Nunyes, pintor portugués, son molt grans amichs del dit Martin Diez y per fer plaer ab aquell dirien y farien dirien e fan quansevol cosa per maldita y mal feta que sia, puis son certs que fan plaer al dit mestre Martin Diez (76).

PEDRO NUNYES, ARTISTA PINTOR

Dejando aparte este enojoso pleito, hemos de indicar que Nunyes, considerado como maestro pintor, presentaría una manifiesta superioridad sobre su compañero de profesión Enrique Fernandes. Ello nos lo corrobora el acto de la visura de las escenas pintadas para el retablo de San Ginés de Vilasar, en cuyo dictamen los peritos no hacen ningún reparo referente a la composición o dibujo de aquéllas y sí tan sólo sobre el colorido, contrastando con los numerosos defectos experimentados en el trazado de las figuras que aquellos expertos reputan a los cuadros pintados por Fernandes.

La relación de las obras artísticas ejecutadas total o parcialmente por el maestro Pedro Nunyes, de acuerdo con el orden

(76) Xavier de Salas. “Damià Forment i el monestir de Poblet. Addicions i rectificacions” en “Estudis Universitaris Catalans”, 13 (1228), pp. 475-76-77.

cronológico es el siguiente: el diseño para la confección de unas vidrieras destinadas para uno de los ventanales de la catedral de Barcelona (1513), el retablo de San Hipólito (1516), el de San Jerónimo pintado con anterioridad al año 1518, en el transcurso del cual firmó la escritura de compromiso para la pintura del retablo del "Noli me tangere". Siguen luego los retablos de la "Pia Almoina" (1518), el del comendador de Termens y de la Espluga Calva (1525), el del Pino (1525), el de Santa María de la Rosa (1526), los de Capella y de San Ginés de Vilasar (1527), el de don Jaime de Requesens (1528), los de Santa Magdalena, Mataró y San Miguel de los Carniceros (1532), San Jaime (1536), San Rafael (1538), San Severo (1541), Tarragona (1547) y Seo de Urgel, este último de fecha incierta como luego indicaremos. Debemos añadir aún el retablo de San Ginés de Agudells (1552) y los dos de la Virgen y de los santos Pedro y Juan (1552 - 1554) de San Martín de Arenys.

Sanpere y Miquel, entre varios notables artistas, señala a Pedro Nunyes como posible autor de tablas del retablo de San Eloy de los Plateros, de Barcelona (77), actualmente conservadas en el Museo de Arte de aquella ciudad.

Hemos de considerar que Pedro Nunyes por razones profesionales estaría en tratos con otros artífices del ramo de la Pintura y que con la mayoría de ellos mantendría relaciones amistosas. Algunos actuaron como jueces o examinadores de las pinturas ejecutadas por este artista y expresamente elegidos para declarar sobre la bondad de las obras a él encomendadas, si aquéllas lo merecían, o por el contrario dar el correspondiente informe desfavorable si lo defectuoso de las pinturas así lo exigen.

Así comprobamos que entre aquellos expertos figuraron entre otros el maestro imaginero Martín Díez de Liatzasolo, los pintores Pedro Serafí, Nicolau de Credensa y Jaume Forner, todos ellos muy acreditados en su arte, como muy sucintamente ya hemos indicado, en cuanto al segundo y tercero, al tratar de su colaboración con Pedro Nunyes.

Por lo que se refiere al maestro entallador Martín Díez de

(77) Los artistas indicados por Sanpere y Miquel son Nicolau de Credensa, Joan Domenech, Gabriel Guardia, Antoni Marqués y Pedro Serafí. El citado retablo consta fué pintado en 1524, pero se sigue ignorando el nombre del artista ejecutante (S. Sanpere y Miquel. "Los Cuatrocentistas Catalanes". Barcelona, 1906, II, pp. 213-14.)

Liatzasolo — cuyo sobrenombre varía según las citas — de Liatcosolo, de Aliaga, etc. (78), sabemos que mantuvo tratos con el poeta catalán Joan Boscá Almogáver (79). Además, podemos referir que ejecutó la obra de talla del retablo de la Lonja de Mar de Barcelona (80), y la de otro que le encargó don Juan de Aguilar, doncel domiciliado en la ciudad condal (81).

Asimismo consta que labró la imagen de santa Engracia que se veneraría en el altar mayor de su iglesia titular de Montcada y el grupo escultórico del Santo Sepulcro para la iglesia del Espíritu Santo, de Tarrasa (82). En 1548 trató de contratar la

(78) A. Durán y Sanpere. "De l'escultor Marti Diaz de Liatcasolo" en "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", 31 (1921), p. 291. En los capítulos matrimoniales se hace mención solamente de su nombre, apellido, profesión y ciudadanía — "mestre Marti Diez ymaginayre, ciutada de Barchinone", el cual casó con Paula, doncella hija de Pedro Botey — "peraire de draps de llana y causidic de la dita ciutat" — y de Catalina, difuntos. En cambio se hace omisión de los nombres y apellidos de los padres de los contrayentes (AHPB. Pedro Celitons, caja n.º 11, pliego años 1531-36: 18-9-1535.) Liatzasolo y su esposa en 1539 firmaron entre ellos una escritura cuyo contenido al parecer debió ser secreto. "Est quoddam instrumentum inter Martinum Diez, ymaginarium, civem, et Paulam, eius uxor. Est inter testamenta secreta. Testes ibidem. (AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 1, protoc. 6.

(79) "Ioannes Almugaver olim Bosca, domicellus Barcinone populatus" arrendó a "Martino Diez, ymaginario, civi Barchinone" por el término de tres años las casas de su propiedad situadas en la calle del Regomir, cerca de la Casa del Consejo de nuestra ciudad. (AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 1, protoc. 6, años 1539-40: 15-9-1539.) Tres años más tarde Joan Boscá otorgó una carta de pago a favor de "Martino Diez de Liatsasolo, ymaginario, civi Barcinone", por el importe del alquiler de las mencionadas casas (AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 2, protoc. 10, años 1542-43: 2-5-1542.)

(80) En dos cartas de pago firmadas por "Martinus de Liathosolo, entretallador", consta que éste cobró la segunda y tercera parte, correspondiendo cada una de ellas a la suma de 12 libras y 16 sueldos barceloneses a cuenta de los 32 ducados de oro, precio convenido según el contrato firmado el 8 de abril de 1530 ante el notario de Barcelona Pedro Janer (Biblioteca del Ateneo Barcelonés. Libro de cartas de pago y de albalaes del Consulado de Mar de Barcelona, años 1531-34: 11-9-1531 y 21-2-1532.) Examinando los manuales del notario Pedro Janer conservados en la Biblioteca Central de la Excma. Diputación Provincial de Barcelona procedentes de los protocolos notariales del Hospital de la Santa Cruz de nuestra ciudad, no nos ha sido dado encontrar ni el contrato, ni las cartas de pago relativas al retablo de la Lonja barcelonesa.

(81) "Martinus Dies de Liasasolo, ymaginarius habitator Barchinona", percibió de Juan Aguilar la suma de 40 ducados de oro en concepto de pago correspondiente al primer plazo estipulado en el contrato otorgado en 16 de septiembre de 1545 en poder del notario de Barcelona, Juan Martí, para la obra de un retablo — "operis retabulo ego pro vobis facturis et fabricaturis". Actuó como testigo en la firma de este documento el pintor barcelonés Pedro Burgués — "Petrus Burges, pictor, habitator Barchinone" —. (AHPB. Juan Martí, leg. 5, protoc. 14, años 1545-6: 7-1-1546.)

(82) A. Durán y Sanpere. "De l'escultor Marti Diaz de Liatcasolo" en "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", 31 (1921), p. 291.

confección del retablo mayor de la iglesia de San Nicolás, de la ciudad de Sásser (Sassari) del reino de Cerdeña. Por otra parte, en 1556 el noble don Luis de Requesens le encomendó la obra del retablo del altar mayor de la capilla del Palau, el cual se construiría a base de madera y a la romana, con una imagen de la Virgen en alabastro. Este mismo artista junto con su compañero de profesión Joan de Torres o de Tours, labró el famoso retablo del altar mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, de nuestra ciudad. — “Ioannem Torres et Martinum Dies de Liasola, ymaginarios et magistros retrotabuli ecclesie parrochialis Sanctorum Iusti et Pastoris civitatis Barcinone” y con la doble colaboración del mencionado Joan de Tours y la de Joan Masiques, de la villa de Mataró, fabricó los retablos de Mollet, Canyamás, Dosrius y Marata (83).

No menos importantes fueron las obras ejecutadas por el pintor Jaume Forner, tales como la pintura y dorado del retablo entallado por Martín Díez de Liatzasolo para la Lonja de Mar

(83) “Martinus Diez alias Sosolo, ymaginarius, civis Barcinone” nombró procuradores a los magníficos Bernardo de Gaver y Miguel Serra “donzells” para firmar las capitulaciones “pretextu fabricacionis faciendi retabuli maioris ecclesie Sancte Nicholai eiusdem civitatis Saceris”. (AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 2, notul. 16: años 1547-48, 25-1-1548.)

A. Durán y Sanpere. “L’escultor Damiá Forment i l’altar major de San Just de Barcelona” en “Vida Cristiana” 17 (1929-30), p. 222. El Padre March al dar esta noticia indica como fecha del contrato la de 7 de diciembre de 1556, omitiendo dar el nombre del notario que lo autorizó (José M.^a March, S. J. “La Real Capilla del Palau en la ciudad de Barcelona”. Barcelona, p. 20.) En un manual del notario Francisco Sunyer, se halla totalmente transcrito el mencionado contrato con fecha de 3 de diciembre de aquel propio año, y que firmaron el noble don Luis de Requesens, de una parte, y “Martinus Diez Liatzasolo imaginarius” de la otra, para la confección del retablo llamado de Nuestra Señora del Temple (AHPB. Francisco Sunyer, leg. 10 “74 comunis liber”, año 1556: 3-12-1556).

AHPB. Juan Lorenzo Calça, leg. 1, man. 1539-42: 3-10-1541. Debemos advertir que anteriormente el retablo mayor de la iglesia de San Justo de Barcelona, había sido contratado por el maestro de Zaragoza Damián Forment y los maestros vecinos de Barcelona Joan de Turç (o de Tours) y Martín Díaz de Liatzasolo. El trato debió sufrir una innovación ignorándose los motivos, ya que el maestro Forment se desentendió de todos los derechos y obligaciones pactados, quedando la obra del retablo al cuidado exclusivo de los citados maestros barceloneses (A. Durán y Sanpere), “De l’escultor Martin Diez de Liatçasolo” en “Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya”, 31 (1921), p. 291.)

Convenio entre “Martín de Liatxasolo, ymaginer, ciutada de Barcelona, Joan Masiques de la vila de Mataró y Johan Torras, ciutada de Barcelona”, en virtud del cual se comprometen todos en fabricar los retablos de Mollet. Canyamás, Dosrius y el de Marata, “prometen fabricaran tots plegats los retaules següents; ço es, participar en el guany en lo de Mollet, el de Canyamás y Dosrius y el de Marata” (AHPB). Juan Saragossa, leg. 3: 23-8-1531, borr. man. 1531). Con la misma fecha anterior se transcribe tan sólo el encabezamiento del convenio citado.

barcelonesa, la pintura de un altar encargada por Francesca Angela de Papiol, viuda del magnífico Bernat Joan de Marimón; las de otros de la iglesia del monasterio de San Quirze de Colera directamente contratado con el abad Gaspar Paratge (84). Otras obras ejecutó además, entre ellas el dorado del retablo destinado a la iglesia parroquial de San Vicente de Malla, al que ya nos hemos referido. Contrató además unas pinturas para el altar mayor del templo de Santa Eulalia de Mérida, del lugar de Hospitalet, de cuyo dorado se encargó el pintor Benet Rafart — “Re-fart”. También debemos registrar que confeccionó el retablo dedicado a santa Apolonia con la colaboración del citado Rafart — “Reffart” —, por especial encargo de los prohombres que regían la cofradía establecida bajo la invocación de aquella santa e instituída en la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Montesión, de Barcelona, obra destruída en fecha no lejana (85). Consta, además, que Jaume Forner pintó el retablo destinado al altar de la Concepción de la Virgen, erigido en el claustro de la Seo de Vich (86), y el retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Santa Inés, de Malenyans (87), actualmente conservado en el Museo Diocesano de Barcelona. El propio Forner contando con la colaboración del pintor barcelonés Joan Arissó,

(84) Biblioteca del Ateneo Barcelonés. Libro de albalaes y cartas de pago del Consulado de Mar de Barcelona, años 1537-40: 12-7-1531 y 21-2-1532. Consta fué contratada la pintura y dorado de este retablo el día 8 de mayo de 1530, mediante la firma de la correspondiente escritura ante el notario de Barcelona, Pedro Janer.

“Dicto die [8 mayo 1531] sunt capitula concordia super pictura cuiusdam retrotabuli, facta inter honorabiles consules et deffensores mercancie, ex una, et Iacobum Forner, pictorem, ex altera partibus. Sunt in cedula. Testes in cedula.” (Biblioteca Central de la Exema. Diputación Provincial de Barcelona. Fondos notariales del Hospital de la Santa Cruz, man. 41 de contr. del notario Pedro Janer. 8-5-1531).

AHPB. Jerónimo Mollet, leg. 4, borr. man. 19, año 1548: 12-6-1548. Retablo de la viuda de Marimón; leg. 5 report. 23, años 1550-51: 7-11 y 11-12-1550. Retablo de Colera.

(85) “Iacobum Forner, pictorem, civem Barcinone” firmó un contrato “super fabricacione seu pigtüre altaris maioris ecclesie vulgo dicte de Sancta Eulalia Mérida eiusdem loci de Hospitalet” (AHPB. Gaspar Ça Franquesa, leg. 3, man. años 1540-1541: 5-12-1540 y 24-3-1541).

AHPB. Gaspar Ça Franquesa, leg. 4, Libro 1.º de negocios del monasterio de Montesión, años 1524, f. 44 vº: 17-4-1542.

(86) J. Gudiol “Dels orogens de la pintura a l’oli” en “Fulla Artística” de “La Veu de Catalunya”: 22-10-1917.

(87) J. Mas “Nota històrica de l’església parroquial de Santa Agnès de Malenyans, bisbat i provincia de Barcelona”. Barcelona 1923, p. 9.

contrató la pintura y dorado del retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de San Pedro de Octaviá, de la villa y término del castillo de San Cugat del Vallés (88).

Esta relación de obras escultóricas y pictóricas, fruto del ingenio de Martín Díez de Liatzasolo y de Jaume Forner, y la de aquellas ejecutadas por Nicolau de Credensa y Pedro Serafí, que ya hemos referido en otro lugar de este estudio, nos comprueban que las pinturas de Pedro Nunyes fueron examinadas por gente especializada y práctica en el ejercicio del arte que a cada uno de ellos era propio y peculiar, siendo algunas de sus obras no menos dignas de consideración que las del pintor portugués.

Sin duda, Pedro Nunyes contaría con algunos auxiliares que le secundarían en su tarea pictórica tal vez Joan Bardaxí y Gabriel Forn (89).

En este punto es bastante explícito el contrato del retablo

(88) "Sobre la pintura del retaule maior de la sglesia parrochial de Sanct Pere de Octavia de la vila y terme de Castell de Sant Cugat del Vallés, del bisbat de Barcinona, fahedora per mestre Jaume Forner y Joan Arisso, pintors de la ciutat de Barcinona, en la gusta o retaule, ja bo y fet, y acabat y assentat sobre lo altar maior de dita sglesia, y en los spays de dit retaule". El contrato lo firmaron los comisionados de la universidad de aquella villa y parroquia, de una parte, y Joan Arissó en nombre propio y como procurador de Jaume Forner, de la otra, según consta en la escritura de poder que éste le otorgó en Gerona el 20 de agosto de 1559 ante el notario de aquella ciudad don Juan Benito Pascual. En las cláusulas contractuales consta que la pintura a aplicar sería al temple, — "tempre" —. En el bancal se pintarían cuatro historias relativas a la Pasión de Jesucristo y en el centro se representaría la Resurrección del Señor, "ço es, la imatge sols ab lo standars y sepulcre, ho altre figura que vinga be, y en les portes de la dita secrestia de un portalet altre Sanct Pere e en l altre Sanct Pau."

En los doce compartimientos, — campers —, en que estaba dividido el retablo se pintarían doce historias relativas a la vida de San Pedro, cuyos temas serían elegidos por los comisionados de aquel común, — "y axi mateix tenen de daurar la figura del bulto del glorios Sanct Pere, les robes daurades y grafiades com se pertany. Y dintre de la pastera del dit Sanct Pere, daran atzull ab unes carxofes d or". En las pulseras se pintarían diez figuras de santos o santas que elegirían los comisionados de la citada villa. Finalmente, se estipula en el contrato que el pintado y dorado y colorido de este retablo dedicado a san Pedro, sería semejante al del altar mayor de la iglesia de San Martín de Arenys, que como ya hemos indicado fué pintado por Pedro Serafí — "lo qual ha de ser segons y en la manera que sta pintat y daurat lo retaule maior de la sglesia parrochial de Sanct Marti de Arenys, del bisbat de Gerona, ab les mateixes colors de dit retaule." El precio fijado para la pintura y dorado de este retablo es de 450 libras, (AHPB. Jaime Sastre (menor), leg. 6, man. 46, año 1559, f. 58: 24-8-1559).

(89) Nos induce a creerlo así porque actúan como testigos en algunas escrituras otorgadas por Pedro Nunyes. (ACA. Maestro Racional, reg. 1443: 19-7-1499.) Juan Bardaxi, y el pintor Gabriel Forns, otorgaron poderes a favor del causídico barcelonés Jaume Orriols, (AHPB. Juan Martí, leg. 3, borr. man. años 1519-21: 15-11-1519.)

"Ioannes Bardaxi, pictor civis Barchinone", recibió de Joana, viuda del magnífico Guillem Joan Colom, noble domiciliado en Barcelona, diversos objetos

de Capella, en el que se dice: "E sia tota la pintura principal com de boni mestre se pertany, e que se pugue ajudar de sos jovens o mossos en les coses que acostumen de ajudar, tot empero a risch e perill de dit mestre Pedro." Sin embargo sólo conocemos documentalmente el nombre de un auxiliar de Pedro Nunyes. Pedro Pisa, pintor del reino de Cerdeña, el cual aparece como testigo en la carta de pago que Nunyes y Fernandes otorgaron en el año 1546, relativa a la cantidad que aquéllos percibieron a cuenta del retablo de san Jaime (doc. XXXI). El mismo artista consta explícitamente como ayudante de Nunyes a la vez que como testigo en la carta de pago que el citado maestro firmó para acreditar haber cobrado determinada cantidad a cuenta de la pintura del retablo de Tarragona (90).

Pedro Nunyes, juntamente con el platero Joan Gracia y el bordador Joan de Gomara, intervino en la firma de las capitulaciones matrimoniales del pintor barcelonés Mateu Rossell con Elionor Rafart (91).

De principios del siglo xvii, en 1615, tenemos noticia de la existencia de un artista del mismo nombre y apellido de Pedro Nunyes, el cual pintó algunos cuadros para el ornato y embellecimiento de la nueva sala del palacio de la Diputación del Ge-

que debían ser pintados — "ad pictandum et adobandum picture res seguentes: primo, quodam gatzafilacium sive mig cofre encalaxade de calaxos. Item, eciam quinque pecias cortinarum coloris nigri. Promitto dictum medium gatzafilacium depingere sive daurare, faciamque sibi addere unum calaxium, videlicet, scut, nunch sunt duo faciam quod sunt tria calaxia dictaque tria calaxia daurabo et bruiam auro fino, ac eciam totum ipsum gatzafilacium daurabo bruiam et pictabo bene et decenter auro fino ad modum et similitudine cuiusdam medii gatzafilacii quod domna Elizabet Anne, uxor honorabili Galcerandi Res, quondam, fratris vestri tenet. Hoc in esto adito quod per totum dicti medii gatzafilacii vestri pictabo intus de terciá colorum, de carmesino et de atzur. Item, eciam .V. pecias cortinarum supradictis retinya de novo de nigro, et pictabo in ipsas barras de tribus in tribus de illo colore quem volueritis." Bardaxi se compromete a terminar dicha labor antes de la próxima fiesta de Pascua de Resurrección, por el precio de 8 libras y 14 sueldos (AHPB. Juan Savina, leg. 3, man. 3, años 1509-10: 4-2-1510.)

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

(91) "Matheus Rossell, pictor, civis Barcinone, filius Gabrielis Rossell, quondam, coralerii civi dicte divitatis et domne Michaelis, illius uxor, viventis." Leonor Rafart era hija de Jaime Rafart y de su esposa Antonia Celestina de la parroquia de Santa María de Badalona. La referencia de Nunyes dice así: "Petrus Nunyes, pictor civis eiusdem civitatis". (AHPB. Esteban Antico Triter, caja 2, man. 5, años 1519-21: 24-10-1521.) Mateo Rossell debió fallecer en 1545 ya que este año y a instancia de su viuda Leonor se practicó un inventario de sus bienes (AHPB. caja III: 26-10-1545.)

neral de Cataluña, como asimismo consta que decoró las paredes de la capilla mayor, o sea, las del actual salón de San Jorge (92).

Podemos indicar que nuestro biografiado Pedro Nunyes — “magistro Petro Nunyes, pictori civi Barchinona” —, en 1526 alquiló por cinco años unas casas en la calle de la Riera de San Juan, de nuestra ciudad, propias de Juan de Flassá, doncel “illarum domorum cum uno portali in carraria publica aperiendi... in vico dicto Riaria Sancti Iohannis et coram domibus... Ros apotechario civi dicte civitatis” (93).

En 1541 el propio Pedro Nunyes habitaba en una casa de la calle de San Pedro, de nuestra ciudad, por la cual pagaba un alquiler anual limitado a doce libras, o sea el mismo alquiler que cuando habitaba las casas de la calle de la Riera de San Juan. Esta noticia viene confirmada y especificada en acta de requerimiento que los prohombres de la Cofradía de San Miguel de los Carniceros, de Barcelona, hicieron a Pedro Nunyes y a Enrique Fernandes, en la que se indica residía en la calle Baja de San Pedro.

Sanpere y Miquel indica que Pedro Nunyes debió morir en Barcelona y manifiesta que la última noticia que tiene de él corresponde al año 1546. Pero nosotros podemos añadir que diez años más tarde aún vivía así como su esposa Juana, como así nos lo atestiguan las capitulaciones matrimoniales de su hijo, el doctor en Medicina Pedro Nunyes (94). De todo ello deducimos que el fallecimiento del maestro Pedro Nunyes se debió registrar con posterioridad al año 1554, aunque no podemos precisar más la fecha.

(92) J. Puig Cadafalch y J. Miret Sans. “El Palau de la Diputació General de Catalunya” en “Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans”, 3 (1909-10), p. 470.

(93) AHPB. Antonio Roca, leg. 2, borr. man. años 1524-29: 7-7-1526.

(94) “Mes la casa gran del carrer de Sanct Pere, hon esta mestre Pere Portugues, pintor” (AHPB. Juan Lunes, leg. 10, pliego cap. matr. de Jaume Calbá y de su esposa Ana María. Memorial de los bienes de los citados cónyuges. 21-6-1541.) Nota inédita de don Ramón M.^a Vilanova Rosselló, facilitada por don Agustín Durán y Sanpere.

Capítulos del matrimonio “tractat e en fas de Sancta Mare Sglesia rebuda benedicció ecclesiastica ia consumat” entre “lo magnífich mestre Pedro Nunyes, doctor en Medecina, fill de mestre Pere Nunyes, pintor, ciutada de Barcelona y de la senyora Joana, muller sua, vivents” de una parte y “Angela, filla de Joan Calbus, quondam mercader, ciutada de Barcelona y de Paula” (AHPB. Luis Rufet, leg. 1, man. 1, años 1553-46, f. 82: 5-3-1556).

José Puiggarí “Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento, Parte segunda” en “Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 3 (1880), p. 298.

LA PERSONALIDAD DE ENRIQUE FERNANDES

Las primeras referencias documentales relacionadas con este artista corresponden al año 1525, atestiguadas por una escritura de debitorio que Enrique Fernandes firmó a favor del pintor barcelonés Pere Pallargues, en la cual declara ser oriundo del reino de Portugal y ciudadano de Barcelona, — “Enricus Fernandis, pictor, oriundo regni Portugalie pro nunc vero civis Barcinone” —. Como resultado de la lectura de este documento, lógicamente hemos de deducir que su residencia en nuestra ciudad debió ser por lo menos dos años antes del 1525 y, por lo tanto, anterior al 1523. La cantidad de 230 libras de que se declara Fernandes ser deudor correspondía al importe de un suministro de cincuenta “rodellarum” de diferentes clases, trescientas caretas o máscaras, el valor de un retablo dorado con la imagen de la Virgen María, varias imágenes, seis armarios pequeños también dorados y finalmente un cuadrilo con una efigie mariana (95).

La amistad de Enrique Fernandes con su compañero de profesión Pere Pallargues quedó sellada al avalar éste el contrato que el primero firmó para la confección de ciertas obras pictóri-

(95) “Ego, Enricus Fernandis, pictor, oriundi regni Portugalie, pro nunc vero civi Barcinone, etc., gratis, etc., confiteor et recognosco vobis Petro Pallargues, eciam pictori, civi dicte civitate, presenti, etc., debeo vobis ducentas triginta libras monete barcinonensi, videlicet, ex una parte .CXX. libras, pro precio L^{ta}, rodellarum diversarum sorcium, ad rationem duorum ducatorum auri qualibet unis; ex una parte .lx. libras precio .ccc. mascararum sive caretis diversis precius, et .l. libras pro precio cuisdam retrotabuli deorati, in quo depictum est ymago Beatisime Virginis Marie et alii ymaginis, sex tacaciorum parvorum deauratorum et pictorum, et unius quadret ymaginis dicte Beatisime Virginis Marie, per vos michi vendit seu traditurum dictis preciiis. Et ideo, renunciando, etc., confitemus et promittimus vobis, ac dictas ccxxx libras dabo et solvam vobis aut cui volueritis loco vestri, hinc et per totum annum millesimum quingentesimum vicesimum sextum proxime venturum sine dilacione, et solvere missiones. Super quibus, etc. Et pro his complendis obligo vobis dicto Petro Pallargues res predictorum per vos michi venditas... et quosquem solumus et satisfactus fueritis in dictis .cc. xxx. libris, promito tenere pro vobis... pura comanda .X... sine preiudicio dicte specialiter obligacionis... vobis omne alia singula bona mea, etc., Renunciamus, etc.

Testes: Bernardus Torrobia, fusterius, civis Barchinone, et Anthonius Ferrer, de dicto officii secum comorans.

Die veneris. XXII. mensis aprilis anno a Nativitate Domini. M.D.XXVII^o fuit cancellatum subscriptum debitorii (AHPB. Pedro Celitons, leg. 3, “prothocollum” 1525: 20-12-1525).

cas que le fueron encomendadas por el abad de Santa María del Estany, como luego indicaremos.

Es de suponer que las citadas relaciones amistosas exteriorizadas entre ambos artistas serían muy anteriores a la firma del referido aval, ya que en un contrato de rearrendamiento de unas casas situadas en la calle de la Corribia — “Corrobia” — de nuestra ciudad, que Enrique Fernandes tenía arrendadas por cinco años, éste las realquila a Jaume Pallargues y a su tío Pere Pallargues, ambos espejeros de oficio. No obstante la duplicidad de profesión que experimentamos, ya que en cierto punto el oficio de espejero es similar al de pintor, hemos de suponer que Pere Pallargues sería el mismo que formó sociedad con otro individuo también pintor, llamado Antoni Almell (96).

Podemos indicar que en el año 1531 Fernandes debió contraer matrimonio en Barcelona con Felipa, viuda del maestro sastre barcelonés Bernat Tentelage, previa la firma de los correspondientes capítulos matrimoniales, según la costumbre establecida y que precedía a la ceremonia nupcial. De la lectura de aquellas capitulaciones claramente constatamos que el contrayente era natural del reino de Portugal como así lo declara, al mismo tiempo que nos confirma su calidad de ciudadano barcelonés. Actuaron como testigos de aquella escritura, los pintores Miquel Remells y Jaume Fontanet, menor de días (97).

(96) AHPB. Pedro Celitons, leg. 3, “*manualetum contractuum*”, 1527: 26-4-1527. Tal vez Pere Pallargues, es el mismo que otorgó testamento en 1526 en el que se declara mercero y espejero, y como hijo de Pere Pallargues, pintor de Benabarre y de Catalina — “*Petrus des Pallargues, mercerius et mirallerius, filius Petri des Pallargues, pictoris ville de Benavarri, comitatus Ripacurcie et domine Catherine illius uxor, deffunetorum*” —. (AHPB. Juan Modolell, leg. 5, man. testamentos, años 1518-30 : 26-1-1529.)

“*Die Iovis. VI. mensis septembris anno predicto [1526].*”

Instrumentum concordie et societatis per viam capitulorum in lingua vulgari seu materna factorum et firmatorum per et inter Petrum Pellargues, ex una, et Anthonium Amell, ex altera partibus, pictores, civis Barcinone, prout sunt in scedula. Testes in scedula. (AHPB. Pedro Celitons, leg. 3 “*prothocollum*” 1525: 17-1-1525).

(97) “*Die dominica .XXIII. mensis septembris, anno a Nativitate Domini millesimo .D°.XXX.I°.*”

Capitula matrimonialia facta et firmata per et inter magistrum Enricum Fernandiz, pictorem, naturalem regni Portugalie, cive Barchinone, ex una, et dominant Philippam que fuit uxor magistri Bernardi Tenteloge, quondam, sartoris civis Barcinone, partibus ex altera, Sunt in bursa” (AHPB. Pablo Renard, leg. 3, “*prothocollum instrumentorum*”, 1531: 24-9-1531). En la escritura original el apellido del primer esposo de Felipa aparece con la grafía “Tenteloge” y firman como testigos los pintores Miquel Remells y Jaume Fontanet, menor de días. Se incluye en una

La grafía del apellido Fernandes tal como la hallamos escrita en los documentos que publicamos presenta diferentes variaciones: En ciertos casos la indicación relativa a este artista aparece bajo la forma más sencilla del maestro Enrique con sus variantes "Enrich" o "Anrich", mientras que en otro viene seguida del calificativo de "Lactuosa" o "Lactecosa" y que tal vez hace referencia al nombre de la población natal de nuestro biografiado tal como era costumbre denominar a los artistas de aquellos tiempos. Así, por ejemplo, de un artista natural de la ciudad de Córdoba, encontramos simultáneamente transcritos sus nombres bajo la doble denominación de Alfonso de Córdoba, expresiva del lugar de su nacimiento seguida de la de Alfonso de Castell, tal vez correspondiente a su apellido familiar o para indicar que era un súbdito castellano (98) y que se identifica con el supuesto autor del retablo del altar mayor del monasterio de San Cugat del Vallés, que posteriormente se comprueba que ejecutó aquella obra el pintor alemán Anye Bru (99). Un caso parecido ocurre con el pintor Fernando de Petrago (100).

Aparte de las obras menores de las que ya hemos dado cuenta, fruto del ingenio de Enrique Fernandes o de la labor por él desarrollada como pintor de retablos, vamos ahora a con-

hoja aparte una pequeña relación de ropas, oro, plata y alhajas destinados a la novia (AHPB. Pablo Renard, leg. 23, man. cap. matr. 1523-48: f. 155: 24-9-1531.) Cfr. J. Mas "Notes sobre antichs pintors a Catalunya en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 6 (1911-12), p. 314.

(98) "Alfonsus de Cordova, pictor, civis Barchinone, filius Paschasi Castell, civitatis de Cordova et domine Urrace Sançiz, eius uxor defunctorum" (AHPB. Bartolomé Requesens, man. 21 años 1471-76: 26-12-1476). A deducir por lo que indica don Jesús Ernesto Martínez Ferrando, el distintivo Castell no era apellido y tan sólo una palabra usada para señalar era súbdito castellano, ya que en los documentos se le llama indistintamente de "Cordova" y "castelano" (J. E. Martínez Ferrando. "Pere de Portugal, rei dels catalans", "Institut d'Estudis Catalans". Barcelona 1936. pp. 117, 140, 153, 155, 156, 158 y 165), como así nos lo hacen observar Ainaud y Verrié" (J. Ainaud y F. P. Verrié. El retablo del altar mayor de San Cugat del Vallés y su historia" en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". 1-1 (1941), p. 33). Tal vez "Petrus Alfonso, alias Castell, paratorem civim Barchinone" que en 1470 firmó unas capitulaciones con Isabel, doncella, hija de Bartolomé Negre (AHPB. Bartolomé Costa, leg. 19, man. 21, años 1569-70: 23-6-1470) sea hermano del pintor Alfonso de Córdoba.

(99) J. Ainaud y J. P. Verrié "El retablo del altar mayor del monasterio de San Cugat del Vallés y su historia" en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", I, 1 (1941), p. 33.

(100) Testamento de "Ferdinandus de Petrago, civis Barchinone, filius Ferrandi Xanxis, oriundus loci de Petrago, regni Castelle et domine Iohanne eius uxori" (AHPB. Valentín Rovires, leg. I, pliego de testamentos: 31-12-1463).

signar dos obras de carácter individual contratadas por este artista. En primer lugar constatamos que en 12 de marzo de 1527, convino con el abad o comendador perpetuo del monasterio de Santa María del Estany la confección de unas pinturas, la índole de las cuales no aparece indicada en el citado documento. Seguidamente de la firma de esta escritura de compromiso, Fernandes otorgó una carta de pago a favor del mencionado abad por el importe de catorce libras y diez sueldos a cuenta de las veintinueve libras, tal vez convenidas como precio de aquellos trabajos pictóricos (101). La segunda obra sabemos se trataba del policromado de las figuras escultóricas cinceladas por el maestro borgoñón Huguet de Artés (102), que ya hemos referido antes, las cuales iban destinadas a ornamentar la iglesia parroquial de San Jaime, de nuestra ciudad (doc. XXXI y XXXII).

A los pocos meses después que Felipa contrajese matrimonio con Enrique Fernandes, éste, con el consentimiento de su esposa firmó una escritura de poder para pleitos a favor del causídico de Barcelona Juan Dorcha (103). Enrique Fernandes contaría

(101) "Ego Enricus Ferrandis, pictor, civis Barchinone, oriundus regni Portugalie. Gratis, etc., per firmam et solemnem stipulacionem et subp pena decem libras monete barcinonensi, quem michi gratis impono, modo et forma subscriptis convertenda, dividenda et applicanda, convenio et bona fide promitto vobis reverendo et provido viro domino Bernardo Rovira, abbati seu perpetuo comendatario monasterii Beate Marie de Stagnis, ordinis Sancti Angustini, vicensis diocesis, presenti, quod hinc et per totum mensem augusti proximi venturum pingam o... (El texto queda inacabado.)

Testes: Ioannes Benedictus, textor pannorum lane, civis, et Bartholomeus Colome, scriptor Barcinone.

Item cum alio instrumento dictus Enricus Ferrandis firmavit apoeam dicto domino abbati de dictis. XIII. libras et X. solidos que per ipsum sibi dare et solvi debebant de presenti in solum earum dictarum .XXVIII., etc., numerando in presencia notarii et testes predictis (AHPB. Pedro Celitons, leg. 3, "manualium contractum", 1527: 12-3-1527).

(102) Mosén Mas nos indica su nacionalidad al dar noticia de su matrimonio, dándonos, además, noticias de sus descendientes escultores de profesión y de sus obras, los cuales adoptaron el sobrenombre de Huguet, tales como Joan, Melcior y Gaspar. (J. Mas, "Notes sobre antichs pintors a Catalunya", en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 6 (1911-12), pp. 122-24-25). El hijo de Huguet de Artes, llamado Gaspar, escultor de profesión, casó con Catalina Planes — "Melchior Uguet, entretallador, fill de mestre Uguet de Artes, entretallador, y de la dona na Catherina, muller de aquell, difunts" —. (AHPB. Antonio Juan Cellers, leg. 4, man. años 1570-71: 6-1-1571).

(103) "Ego Philippa, uxor magistri Eurici Ferdinandi, pictoris, civis Barchinone, de mea certa sciencia agens hech de et et cum consensu dicti viri mei, his presentis, et inferius consensientes, constituo et ordino procurem meum, etc., vos Ioannem Dorcha, causidicum, civem Barchinone, licet absentem, etc., ad omnes lites, largo modo, etc., motas et movendas et cum posse substituendi.

con algunos discípulos o ayudantes para las diferentes tareas pictóricas que debió practicar. Suponemos que entre ellos figuraría un artista pintor llamado Miquel Remells, que anteriormente hemos dado a conocer, y Miquel Remensa, otro profesional del arte pictórico que sabemos actuó como testigo de la escritura de poder que Felipa, esposa de Enrique Fernandes, otorgó a favor del causídico barcelonés más arriba mencionado.

Una referencia familiar del maestro Enrique Fernandes la hallamos consignada en una escritura de donación de veinte ducados de oro que este propio artista hizo por amor fraternal hacia su hermano Fernando Gonzales, oriundo de San Pedro do Sul — “Sub”, de la diócesis de Viseu, “propter amorem fraternum quan ego erga vos Ferdinandum Gonsales fratrum meum oriundum oppidi Sancti Petri de Sub, diocesis Viseni” —. La cantidad cedida recaía sobre un crédito contra Francisco Espina, portero de la emperatriz Isabel de Portugal, esposa del emperador Carlos (104).

Tres casos singulares presenta el documento anteriormente consignado, no obstante la concisión del texto del mismo. El primero que observamos es que el citado maestro Enrique nombra a un hermano que ostenta su apellido distinto del de Fernandes. En segundo lugar localiza la población natal de una persona con quien le unen lazos propios del vínculo familiar, y en último término indica en forma clara que aquella localidad está enclavada en la diócesis de Viseo, cuya cabeza de obispado es la ciudad de aquel mismo nombre, o sea que coincide con el lugar de nacimiento del célebre pintor portugués del siglo XVI, Vasco Fernandes, conocido también por el Gran Vasco.

La muerte del maestro Enrique Fernandes debió acaecer en el transcurso del año 1546, y muy posiblemente entre los me-

Testes sunt: Michael Remensa, pictor, civis Barchinone et Ioannes Monjo, scriptor (AHPB. Pablo Renard, leg. 3, “prothocollum instrumentorum”, 1532: 4-1-1532).

(104) AHPB. Pablo Renard, leg. 4, “prothocollum instrumentorum”, año 1537: 26-4-1537. La documentación coetánea nos da noticia de un portugués natural de la ciudad de Viseo, llamado “Anthonius Ferrandiz, civitatis Visenus, regni Portugalie”, ignorando si lazos de vínculo familiar le unirían con Enrique Fernandes. (AHPB. Benito Joan, leg. 9, man. 67, años 1536-37: 5 junio 1537). Enrique Fernandes — “Anrichus Fernandis, pictor portugues, civis Barchinone” —, junto con fray Juan Portugués, del convento de San Agustín de Barcelona, los hallamos designados como albaceas testamentarios de María, viuda de Miguel Pau, carretero de la villa de Albalate del Arzobispo, del reino de Aragón. (AHPB. Juan Savina, leg. 2 bis, “manualetum” 28, año 1530: 12-7-1530.)

ses de febrero a octubre, según lo colegimos de la documentación coetánea.

Creemos oportuno consignar que a raíz de su defunción dejó cuatro hijos comunes a él y a su esposa Felipa — “Phelipa, uxor relictæ Enrici Ferrandis, pictoris, civis Barchinone” —, tres hembras y un varón, respectivamente llamados Dionisia, Enriqueta, Miguel y Luisa — “Dyonisie, Enrice, Michaeli et Ludovice, filiorum michi et dicto viro meo” —, y que el regente de la veguería de Barcelona asignó como tutora y curadora de los mismos a la propia madre de aquéllos (105). Suponemos que éstos son los hijos que debieron sobrevivir, ya que tenemos noticia de otros bautizados en la Seo de Barcelona llamados Antonio y Guillermo. Luisa casó con el notario barcelonés Pedro Bosch (106).

Fueron tantos los disgustos que ocasionó el pleito derivado de la pintura del famoso retablo de San Miguel de los carniceros barceloneses, que Enrique Fernandes debió fallecer a causa de ellos (107).

RETABLO DE SAN HIPÓLITO

Siguiendo el orden cronológico que hemos establecido para hacer una relación detallada de las obras pintadas por Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, debemos iniciar la serie de las mismas dando noticia del retablo de San Hipólito, debido al pincel del artista mencionado en primer lugar.

Podemos referir que el día 27 de enero de 1516, Jaime Mercer, alfarero; Jaime Serra y Juan de la Llama, ladrilleros, y Pedro Arnau, alfarero, todos ellos próceres en aquel año de la Cofradía de San Hipólito de los Alfareros, Escudilleros, Ladrilleros y Olleros de Barcelona — “Jarres, scudelles e Raioles e Ollers” —, eligieron de entre los individuos que integraban aquella entidad a ocho personas en calidad de adjuntos. Éstos

(105) AHPB. Pablo Renard, “prothocollum instrumentorum”, año 1550: 14-3-1550.

(106) Archivo Catedral Barcelona. Bautismos 1535-49, ff. 72, 95: 26-1-1542 y 22-12-1543. Nota inédita del reverendo José Mas. AHPB. Francisco Gual, leg. 3, borr. man. 1552-56: 9-6-1553.

(107) Ricardo Suñé, “Estampas barcelonesas. Un pleito curioso”, en “El Correo Catalán”: Barcelona, 18-7-1943.

a su vez facultaron a los mencionados cuatro prohombres para que pudieran capitular con el pintor maestro Pedro, — “pintor mestre Pere” —, sin indicación de su apellido, la pintura del retablo dedicado al santo patrón de aquella Cofradía. Se condicionaba que la obra de arte que se iba a contratar fuese pintada al temple, de la misma conformidad que estaba la tabla de san Bernardo, correspondiente al bancal de aquel propio retablo que ya estaba terminada por las propias manos del mencionado artista.

Era voluntad expresa de los representantes de aquella agrupación profesional formada por los alfareros y los demás oficios similares, que la pintura a ejecutar fuese semejante a la de la tabla de san Bernardo más arriba referida, y mejor aun, si ello fuese posible al artista contratante, precisándose, además, que éste vendría obligado a mostrar el dibujo de cada tabla a los expresados prohombres o bien a aquellas personas que éstos delegasen para el caso.

Por último, se concedía a los próceres de la citada Cofradía poder bastante para resolver sobre la “smena” como una enmienda a la variación del precio pactado, y que el mencionado pintor hubo de solicitar para resarcirse de los gastos y de los jornales invertidos en la renovación de determinadas pinturas. Los referidos adjuntos dejan a la conciencia de los prohombres antedichos la resolución de aquella demanda formulada por el artista contratante (doc. I).

Ya hemos observado que al indicar el nombre del maestro Pedro se omite dar su apellido, pero el hallazgo de otra escritura posteriormente calendada nos informa se trata del conocido pintor portugués Pedro Nunyes.

Esta denominación simplificada de maestro Pedro que se aplica a este artista la interpretamos como una prueba evidente de que Pedro Nunyes en aquel tiempo gozaba ya de gran popularidad.

Las capitulaciones

El análisis de este documento de carácter contractual por sí solo nos ofrece una variedad de noticias y referencias para la historia de este retablo de San Hipólito, destinado a ornamentar

la capilla dedicada a este santo y construída dentro de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Nazaret de esta ciudad.

En primer término debemos hacer resaltar que los cuatro prohombres de la mencionada Cofradía figuran como contratantes de una de las partes, mientras que de la otra lo era el pintor y ciudadano barcelonés Pedro Nunyes.

También sabemos que la pintura del retablo estaba ya iniciada y que la finalidad del contrato era la de convenir y pactar sobre su terminación, y aun mejor expresado, para ampliar y renovar las capitulaciones firmadas entre ambas partes contratantes con anterioridad, o sea el 11 de agosto de 1514. A pesar de poseer la fecha exacta en que este documento fué otorgado y el nombre del notario que lo autorizó y las investigaciones practicadas no nos ha sido dado encontrar aquella escritura.

Vamos a hacer un ligero extracto de algunos de los pactos establecidos en el último contrato que consideramos como más esenciales, comenzando por aquellos de carácter técnico. En primer término, Nunyes conviene y promete que a sus propias expensas, tanto del importe del oro, colores y todo lo demás que fuese necesario, pintaría el retablo de San Hipólito recientemente construído con madera nueva. La pintura sería al temple, de la misma forma, modo y manera que estuviese en consonancia con la muestra que ya había pintado, el bancal de aquel propio retablo.

En cuanto a la iconografía, vamos a detallarla comenzando por el bancal o peana, tal como estaba proyectado. Así podemos constatar cómo éste estaría compuesto de las siguientes escenas o historias. En el centro se hallaba representada la Piedad, con la imagen de Nuestra Señora a un lado, mientras que la de san Juan estaba emplazada en el otro. Hacia la derecha de la Virgen María se mostraba la figura de san Bernardo; a la izquierda se exhibía la imagen de san Blas y algunas mujeres y niños curados por el santo — “e algunes dones e minyons qui goiex de barres”.

En el retablo propiamente dicho, en la parte “punta” alta del mismo, se colocaría un crucifijo de la misma conformidad como acostumbraban a estar instaladas estas clases de imágenes.

Era condición precisa que el maestro Nunyes pintase en las demás tablas la historia del martirio de san Hipólito, a semejanza

de la que estaba plasmada en el retablo antiguo, que en aquel entonces estaba aún instalado en la misma capilla. En los tableros o compartimientos sobrantes se representarían plásticamente las escenas que serían indicadas al artista por parte de los prohombres de la mencionada Cofradía. Además en las puertas laterales de la parte baja del retablo se pintaría en una de ellas la imagen de san Pedro, mientras que en la otra la de san Pablo, según la costumbre de la época, al igual como se practicó en los retablos de Capella y el de Jaime de Requesens que luego describiremos.

Por lo que corresponde a la arquitectura del retablo, nos enteramos que los elementos decorativos que lo integrarían, tales como las "tubes y pilars" y toda la obra de talla, se doraría aplicando oro fino y las "copades de atzur", de la misma manera como estaba dorado el bancal que tantas veces hemos referido. Dejando aparte esta labor, Nunyes pintaría, además, las pulseiras y guardapolvos en cada una de las porciones correspondientes a cada tabla, una figura de la misma muestra que eligiesen los prohombres del Gremio. También aquel propio artista ejecutaría el policromado de la imagen escultórica de san Hipólito a base de pintura al óleo o al temple, empleando colores que entonasen con el colorido general dado al retablo.

Entrando de lleno en las condiciones económicas estipuladas en el contrato, hemos de indicar que el precio pactado para la pintura de aquella obra, incluso el importe de los colores y demás materiales necesarios, era el de ciento sesenta libras de moneda barcelonesa. Las condiciones de pago convenidas comprueban la escasez de medios económicos con que contaba aquella asociación corporativa. Así notamos que el primer plazo era limitado a la suma de veinte libras, y en cuanto a los plazos siguientes serían anuales, contaderos a partir del día de la fecha de la primera entrega y reducidos tan sólo a la cantidad de quince libras. De todo ello deducimos, a tenor de los plazos convenidos, que la ejecución de esta obra tendría unos diez años de duración.

Por otra parte la labor del artista contratante sería también limitada, y en consecuencia éste venía obligado a pintar tan sólo por el valor de la cantidad que debería percibir. Si el valor de la obra ejecutada fuese superior a la suma antedicha, quedaban facultados los referidos prohombres para abonarla en su justo

valor, sin que por ello Nunyes fuese obligado a pintar por más del importe de dichas quince libras.

Un pacto especial previene el caso en que Pedro Nunyes por su propia voluntad anticipase la terminación del retablo mucho antes del largo plazo convenido. Para ello los citados prohombres facultan al pintor portugués para que así lo pudiese practicar, en el bien entendido que la mencionada Cofradía en ningún caso vendría obligada a pagar más de las quince libras indicadas como plazo anual fijado en el contrato. Por otra parte los mencionados prohombres no podían compeler a Nunyes a terminar la obra que se le encomendaba antes del plazo inserto en las antedichas capitulaciones.

Pasando a la relación de los demás pactos establecidos y convenidos entre ambas partes contratantes, consignaremos otros que revelan la previsión de que aquéllas dieron muestras con el buen deseo de evitar cuestiones y enojosos pleitos que se ocasionaban muy a menudo a la terminación de los retablos. Con el laudable fin de evitar tales inconvenientes, las dos partes interesadas convinieron que en el caso de que surgiese alguna cuestión sobre la pintura contratada debido a que aquélla no fuese tal ni tan buena como la de la muestra previamente escogida, en aquel entonces la referida Cofradía debería elegir un pintor por su parte y el maestro Nunyes otro por la suya. El nombramiento de estas personas debería recaer sobre hombres de bien y expertos en el arte pictórico, quienes previa prestación de juramento examinarían y juzgarían las mencionadas pinturas. Ambas partes contratantes se sujetarían a la determinación o dictamen que emitiesen los dos expertos exclusivamente elegidos para aquel caso.

Para dar una mayor garantía del cumplimiento del contrato por parte de Nunyes, éste presentó a dichos prohombres como fiadores o avalistas suyos a los maestros pintores y ciudadanos barceloneses Joan de Burgunya y Gabriel Forns, los cuales aceptaron aquella carga, obligando para tal fin todos sus bienes. En correspondencia a tales obligaciones, los dirigentes de la Cofradía de San Hipólito dieron una garantía a Nunyes para el cumplimiento de lo estipulado, y muy singularmente para el abono del valor o precio fijado para la pintura del retablo, obligando asimismo los bienes de aquella entidad corporativa, de la cual aquéllos eran sus legítimos representantes (doc. II).

Debemos advertir que con anterioridad a la firma de este contrato Pedro Nunyes y Joan de Burgunya avalaron la escritura de debitorio que en 1515 firmó Gabriel Forns a favor de Bernardo Llobet (108), de manera que este último obró en leal correspondencia a favor de su amigo el pintor portugués. No es este el único caso en que Pedro Nunyes se significó como fiador de un artista, como nos lo corrobora el aval que conjuntamente con su compañero Enrique Fernandes prestó a favor del maestro de vidrieras borgoñés, Pere Lamidei, en la ocasión de la firma de la contrata para la confección de unas vidrieras para la iglesia del monasterio de San Salvador de Breda (doc. XVII), de las que tal vez Pedro Nunyes dibujó las muestras.

Algunas pequeñas sugerencias exteriorizadas por parte de los prohombres del Gremio de Alfareros motivaron que después de la transcripción de los pactos y condiciones que venimos relatando se introdujesen variaciones respecto a dos cosas que aquellos próceres consideraban como perjudiciales.

La primera hacía referencia a que, según las capitulaciones firmadas, el referido pintado sería de la forma, modo, manera y muestra tal como la pintura del bancal correspondiente a aquel propio retablo. La segunda se relacionaba con lo preceptuado en uno de los pactos por si a la terminación de aquella obra surgía alguna cuestión entre las dos partes contratantes.

A fin de prevenir y evitar tales contingencias, los prohombres de la Cofradía de San Hipólito, haciendo uso de la facultad a ellos concedida por razón de la carta de poder de 27 del mes de enero de aquel propio año, que ya conocemos, y de acuerdo con el maestro Pedro Nunyes, fueron redactados y firmados otros capítulos en substitución de los primitivos, y en consecuencia éstos quedarían derogados.

Para el primer caso se convino que la pintura del retablo sería al temple, y del mismo modo, manera y conformidad como la muestra pintada también por aquel mismo procedimiento y correspondiente a la tabla de San Bernardo, debido al pincel de Pedro Nunyes.

(108) La suma adeudada ascendía a 21 libras de moneda barcelonesa, "pro precio quarundam cohopertarum equi depictarum de unes gerres que lansen a... ab flames de foch", vendidas por Llobet a Gabriel Forns. Los fiadores fueron "Ioannem de Borgunya et Petrum Nunyes, pictorem cives dicte civitatis". (AHPB. Francisco Gerardo Fogassot, leg. 1, man 1515: 194-1515.)

Respecto al segundo extremo, acordaron ambas partes contratantes que la visura del retablo que anteriormente se había convenido sería practicada a la total terminación del mismo. Se establece que la citada inspección sería parcial, o sea después del acabado de cada una de las tablas, y que aquélla fuese practicada por persona perita en la materia para que aconsejase sobre su buena o mala ejecución y dictaminase si estaba conforme o no con la calidad de la tabla de San Bernardo escogida como modelo. Era voluntad de ambas partes firmantes que la citada inspección fuese practicada por dos personas expertas e idóneas, pintores de profesión, dentro del término preciso de diez días. Para el caso de que después de transcurrido aquel plazo los prohombres no hubiesen hecho uso de aquella facultad, vendrían éstos obligados a pagar el valor de la pintura ejecutada o el importe del plazo que les correspondiese abonar.

Otra cláusula del convenio que estamos comentando fué redactada con miras a que el maestro Pedro Nunyes fuese indemnizado de ciertos trabajos, tales como la pintura de la tabla de la Piedad correspondiente al bancal del citado retablo y para que pudiese proceder a la reparación de la tabla de San Blas.

Los dirigentes de aquella pía asociación, en atención a aquellas circunstancias, prometen abonar en pago y satisfacción de aquellas labores extraordinarias la cantidad que según Dios y sus conciencias creyesen debía ser abonada (doc. II).

Ninguna otra particularidad podemos añadir a las que acabamos de consignar.

RETABLO DE SAN JERÓNIMO

Un pequeño indicio sobre la existencia de este retablo nos lo proporciona el texto de unas capitulaciones que durante el transcurso del mes de enero del año 1518 firmaron el caballero Bernart Guerau de Marimón, señor del castillo de San Marçal, y el maestro Pedro Nunyes para la contrata de la pintura de un retablo que contribuiría a embellecer la torre del mencionado caballero emplazada en el recinto de su propio castillo.

En aquella escritura contractual se hace mención expresa que el maestro Nunyes debería pintar el retablo proyectado con

toda perfección, tal como lo estaba el que aquel mismo artista anteriormente pintara dedicado a san Jerónimo por especial encargo de micer Jeroni Franch, a quien el vínculo familiar le unía con los Marimón.

Por lo que se refiere a la época en que debió ser ejecutada aquella pintura, lógicamente deducimos debió serlo con anterioridad al año 1518, o sea antes de que Nunyes recibiera el encargo del señor del castillo de San Marçal.

No poseemos más noticias que nos puedan dar una pequeña idea de tal como debió ser aquella pieza pictórica, ignorando, por lo tanto, cuál era su arquitectura, iconografía, dimensiones, forma y composición, precio de contratación, plazos de entrega y de pagos y otras circunstancias que se acostumbraban a transcribir en el texto de los contratos, cuya firma precedía casi siempre a la iniciación de la obra encomendada.

RETABLO DEL "NOLI ME TANGERE"

La pintura de este retablo, asimismo conocido con el nombre de Santa Magdalena, fué encomendada al experto maestro Pedro Nunyes, como nos lo acreditan las capitulaciones que firmó este artista simultáneamente con Bernat Guerau de Marimón, señor del castillo y término de San Marçal, el día 13 de enero de 1518 (109), de las cuales nos da amplias noticias el ilustre historiador Moliné y Brasés (110).

Por aquella escritura de compromiso nos enteramos que la pintura se debería aplicar sobre un retablo de madera que ya estaba construído y que una vez terminado se instalaría en la capilla de la torre del antiquísimo castillo de San Marçal (111),

(109) "Instrumenta capitulorum concordie facte et firmate per et niter magnificum donunum Bernardum Geraldum de Marimundo, militem Barchinone populum, donunum castri et termini Sancti Marcialis, ex una, et Petrum Nunyez, pictorem, civis Barchinone, ex parte altera, racione picture per dictum Petrum Nunyez faciendi in retabulo posito in capella turris dicti castri. Sant in cohopertis". (AHPB. Galcerán Balaguer, caja 8 bis, manual común, años 1517-18: 13-1-1518.)

(110) E. Moliné y Brasés, "Alguns documents per a l'història de la pintura catalana", en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 7 (1913-1914), pp. 99-100.

(111) Este castillo fué reconstruído sobre un basamento romano (José de Bisso [Víctor Balaguer], "Castillos y tradiciones feudales de la Península Ibérica".

erigido bajo la invocación de este santo (112), que aun hoy día se conserva y que en el transcurso del tiempo sufrió diversas obras de consolidación y de ornamentación (113). El documento es poco explícito para que podamos indicar en qué altar se colocaría el nuevo retablo de entre los cinco erigidos en aquella capilla, o sean el mayor, dedicado al santo titular del castillo, y los cuatro laterales (114).

Madrid, 1870, p. 277 y siguientes). De este edificio se conserva un plano anterior a su restauración, levantado por el arquitecto Gustá, del cual Durán y Cañameras publica un croquis, en el que se ve el emplazamiento de la citada capilla dentro del recinto castril. (Félix Durán y Cañameras, "Notas arqueológico-históricas sobre los castillos feudales de Cataluña". Barcelona, 1914, pp. 86-88). Este mismo autor expone su parecer de que la construcción de esta fortaleza data del siglo XI, ya que en el transcurso del mencionado siglo fué vendida por el monasterio de San Cugat del Vallés a Ramón Berenguer IV (Próspero de Bofarull Mascaró, "Colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón", IV. Procesos de las antiguas Cortes y Parlamentos de Cataluña, Aragón y Valencia. Barcelona, 1849, pp. 44-45).

Documentalmente se comprueba la existencia del castillo de San Marçal en el año 1015 (Biblioteca Central de la Excm. Diputación Provincial de Barcelona. Manuscrito 729, vol. 8, p. 612).

(112) En 1298, Romeu de Marimón, señor del castillo de San Marçal, fundó y dotó un presbiterato para el culto de esta capilla erigida bajo la invocación de aquel santo, enclavada en el patio de aquel recinto castril y dentro del término de la parroquia de San Martín de Cerdanyola (Archivo Diocesano de Barcelona. "Dotaliorum". Vol. 3, f. 588: 7-3-1298).

(113) La arquitectura de esta capilla es gótica. Es un edificio de reducidas dimensiones y fué restaurado en diferentes épocas ("Butlletí de l'Associació d'Excursions Catalana", 4 (1881-82), p. 43. "Excursió particular al castell de Sant Marçal, avui anomenat de Serdanyola"). Según Víctor Balaguer, tanto los dorados como los colores de las pinturas de aquella capilla estaban en perfecto estado de conservación, y como cosa notable indica la existencia de un retablo bizantino. (Víctor Balaguer. "Las calles de Barcelona en 1865". Madrid, 1888., II., p. 445.) En cuanto a obras relacionadas con la mencionada capilla, consta que en 1414 estaba necesitada de reparación por haber sufrido un incendio, "indiget non modica reparacione". (Archivo Diocesano de Barcelona. Visitas pastorales. Vol. II, f. 182.) Del año 1508 se constata que la capilla estaba cerrada y también necesitaba fuese reparada a consecuencia de su vecindad con la torre del castillo en peligro de inminente ruina, "aliquantum reparandam cum pro gravitate cuiusdam turri". (Archivo Diocesano. Visitas pastorales. Vol. 29, f. 158.)

(114) El examen de las actas correspondientes a las visitas pastorales practicadas en aquel pequeño templo nos constatan que además de la existencia del altar mayor dedicado al santo titular del castillo, se hallaban erigidos otros cuatro laterales, bajo las invocaciones de los santos Miguel, Jaime y Sebastián, en tres de ellos, y de las de san Isidro y santa Madrona, en el otro. También se hace mención de un altar para el culto de la Virgen María y de otro llamado de Corpus Christi. Debemos suponer que parte de estas variantes de invocaciones serían fruto de nuevas devociones posteriormente establecidas. Todos estos altares contaban con sus correspondientes retablos pintados y dorados, menos el de "Corpus Christi", del cual no consta lo tuviese. (Archivo Diocesano de Barcelona. Visitas pastorales: vol. 11, fol. 182: 3-4-1414"; vol. 29, fol. 158: 2-10-1508; vol. 34, fol. 19: 2-4-1519; vol. 71, fol. 119 vº: 19-2-1636; vol. 74, fol. 440 vº: 20-10-1728.)

Condición previa para la ejecución de aquellas pinturas sobre tabla era aquella en virtud de la cual el maestro Nunyes venía obligado a realizar por sí mismo las labores de preparación, precisadas en la forma siguiente: “apperellara calafatara y endrepara per les junctes”, para después proceder al enyesado, es decir, que debía practicar aquellas manipulaciones preparatorias que eran indispensables para dejar el conjunto de las tablas que componían el retablo en condiciones de recibir la pintura.

Los colores a emplear serían al óleo, como asimismo se harían aplicaciones de oro fino. En el centro del retablo se preveía fuese plasmada la historia de la Magdalena cuando se le apareció Jesucristo en la huerta del sepulcro, pasaje vulgarmente conocido con el nombre de “Noli me tangere”. Esta escena sería ilustrada con los personajes necesarios y completada con árboles, hierbas y los paisajes concernientes a esta historia.

También tenemos noticia de que el bancal de este mismo retablo estaría dividido en tres compartimientos. En el del centro se expresaría en forma plástica la Visitación de María Santísima a su prima santa Isabel; en el correspondiente a la derecha, o sea el de la parte del Evangelio, se pintarían las imágenes de los santos Bernabé y Esteban, y, finalmente, en el de la izquierda, mejor dicho el que correspondía al lado de la Epístola, la historia de san Nicolás del “pom d’or”.

A juzgar por lo que acabamos de referir y atendiendo a las reducidas dimensiones de la citada capilla, la hemos de considerar como una obra menor si la comparamos con la copiosa y múltiple labor pictórica que posteriormente ejecutó el célebre artista Pedro Nunyes, en gran parte retablos de grandes dimensiones, y, por consiguiente, clasificadas como obras mayores.

Se condiciona que las diademas y las “frezadures” de las ropas y las imágenes se dorarían a base de oro fino, así como también el guardapolvo del retablo.

En cuanto al plazo de ejecución, deducimos sería el de tres o cuatro meses aproximadamente, ya que se fija la entrega de aquella obra completamente terminada para la siguiente fiesta de Pascua.

El valor convenido o precio fijado para la pintura de este retablo, mano de obra, colores y demás, era de veinte ducados de oro, equivalentes a veinticuatro libras de moneda barcelonesa,

cuya suma sería abonada en dos plazos o entregas, el primero de quince libras el día de la festividad de San Juan del mes de junio y las nueve restantes hasta el día de la Natividad del Señor.

Como era costumbre, en todos los contratos intervenían una o varias personas en concepto de fiadores como garantía del cumplimiento de lo pactado, las cuales obligaban para ello sus bienes. En este caso figura como avalante la esposa del contratante, doña Luisa, la cual renuncia expresa al beneficio "del Velleja" y de otros.

Finalmente, se hace constar que una vez terminada la pintura del retablo éste sería juzgado o examinado por dos personas técnicas en el arte pictórico para que determinasen si el valor de la citada obra era superior o inferior al precio estipulado. En el caso de que la referida peritación diese una cifra que excediese de la fijada, Marimón se obligaba a pagar la cantidad correspondiente a aquel aumento, siempre que éste no alcanzase más allá de dos o tres ducados. Si la citada valoración fuese más baja que la convenida, entonces se rebajaría la cantidad que resultare en menos de la del total del precio estipulado (doc. III).

A pesar de los minuciosos detalles consignados en las actas de las visitas pastorales practicadas en distintas épocas en la mencionada capilla, nada hemos podido colegir relativo a la existencia del retablo encomendado a la habilidad del pintor Pedro Nunyes, y, por lo tanto, no poseemos ninguna prueba documental que confirme el cumplimiento efectivo de aquella obra pictórica. En cuanto al acta de la visita pastoral practicada en el año 1519, nada indica sobre estas pinturas. Ello no es de extrañar si tenemos en cuenta la relativa proximidad de la fecha del encargo con la de aquella visita cuando aun el mencionado artista no habría dado fin a su trabajo. Por lo que hace referencia a las actas de las visitas pastorales practicadas en años posteriores, ninguna referencia nos lo aclara. Hemos de considerar que la capilla del castillo de San Marçal sufrió diversas obras de reformas y de transformaciones y restauraciones, y que en el año 1822 estaría aquel pequeño templo casi abandonado, a deducir por la licencia concedida para conmutar la celebración de misas en vez de la capilla de San Marçal en la capilla u oratorio privado que el marqués de Cerdanyola poseía en la plaza de Santa Ana o bien en la capilla de los padres teatinos dedicada a san Cayetano, autorización que fué denegada para el oratorio

particular y concedido para la capilla pública teatina (115). En resumen, no nos es posible dar ninguna noticia de la existencia de este retablo ni de las vicisitudes que debió pasar.

Pero sí podemos referir que a Pedro Nunyes, para el pago de parte del importe de su obra pictórica, Bernat Guerau de Marimón le hizo cesión de la suma de veinticuatro libras de aquellas treinta de la misma moneda que el mencionado noble tenía asignadas por razón de su oficio de obrero de la ciudad de Barcelona. Pedro Nunyes acreditó haber percibido la cantidad anteriormente cedida, mediante la firma de una carta de pago, en cuya escritura el artista portugués señala como fiador suyo al pintor barcelonés Esteban Morillo (doc. IV).

No será por demás señalemos a Bernat Guerau de Marimón como un decidido protector de las Bellas Artes, ya que con anterioridad al encargo pictórico que hizo a Pedro Nunyes, había contratado la pintura de dos retablos para la capilla de su propio castillo de San Marçal, uno de ellos dedicado a san Miguel y el otro a san Sebastián. El primero dedicado al arcángel Miguel vemos cómo fué obra del artista burgalés Fernando Camargo, que ya conocemos, mientras que el otro fué encomendado a un maestro pintor barcelonés llamado Camarles — “magistro Camarles, pictori, civi Barcinone.” (116). Con posterioridad se constata la existencia de estas dos piezas pictóricas (117).

(115) Archivo Diocesano de Barcelona, “Gratiarum”, vol. 94, años 1816-29 ff. 294-95.

(116) “Concordie facta et firmata et iurata per et inter magnificum Bernardum de Marimon, militum in civitatis Barchinone populatum, ex una, et Ferdinandum Camargo, oriundum civitatis de Burgos, regni Castelle, partibus ex altera, de et super quadam cuiusdam retabuli. Testes in eodem notulam”. (AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 15, man. 43. contr., año 1496: 5-9-1496.) Por una carta de pago posteriormente calendada, más explícita que la concordia anterior, a la cual hace una alusión directa, venimos en conocimiento de que se trataba de la pintura de un retablo de san Miguel, que nosotros interpretamos sería el del altar dedicado a aquel santo en la capilla del castillo de San Marçal. (AHPB. Bartolomé Torrents, leg. 1, man. 1497-22-9-1497.)

En cuanto al retablo contratado con el maestro Camarles, nos da referencia de él el notario Bartolomé Torrents. (AHPB. Bartolomé Torrents, leg. 1, man. 149-98: 19-10-1497.)

(117) Se constata la existencia del retablo de san Miguel en la capilla del castillo de San Marçal, en el acta de la visita pastoral practicada en el año 1508, mientras que la del retablo de san Sebastián se comprueba en la del año 1636. (Archivo Diocesano de Barcelona. Visitas pastorales, vol. 29, f. 158: 2-10-1508; vol. 71, f. 119, vº: 14-2-1636.)

RETABLO DE LA "PÍA ALMOINA"

Por una nota suelta entresacada del archivo de nuestra catedral y que fué hallada por don Agustín Durán y Sanpere, nos enteramos que el 13 de noviembre de 1518, ante el notario de Barcelona Juan Palomeras, el maestro pintor Pedro Nunyes firmó una carta de pago de un importe de doce libras correspondiente a la pintura de un retablo del Crucifijo de Nuestra Señora, san Juan y la Magdalena, y aun para el abono de la reparación de diez y ocho imágenes del refectorio de la casa de la "Pía Almoína" de Barcelona (118).

No obstante haber practicado la busca de este documento en el protocolo del citado notario, no nos ha sido posible hallarlo, debido principalmente a la falta de los manuales correspondientes a aquel año. De haber sido favorecidos con su hallazgo, sin duda hubiéramos podido aportar algunos otros datos de interés para la historia de aquel retablo y de las pinturas citadas. Asimismo tal vez se podría establecer la relación que pudiesen tener las pinturas al fresco del refectorio de la "Pía Almoína" barcelonesa, ampliamente comentadas por Sanpere y Miquel, con las diez y ocho figuras de aquella misma sala reparadas por Pedro Nunyes (119).

RETABLO DEL COMENDADOR DE TERMENS Y DE LA ESPLUGA CALVA

Tan sólo a base de un documento poco explícito, hemos de dar noticia de la pintura de un retablo encomendado a los reputados artistas Nicolau de Credensa y Pedro Nunyes por especial

(118) "Item a .XIII. de nohembre .MDXVIII. en poder den Iohan Palomeras, notari, mestre Pere Nunyes, pintor, ferma apocha de .XII. lliures, e son per un retaule del Crucifixi y de Nostra Dona y de Sanct Johan y de la Magdalena, y per esmena de uns ymatges en nombre de .XVIII., los quals ell ha reparats en lo reffector de la Elmoyna de la Seu, las quals ha rebudes per mans de mossen Ponç Satauja, dormitorer." (Archivo de la catedral de Barcelona, papel suelto. Nota inédita facilitada por don Agustín Durán y Sanpere.)

(119) S. Sanpere y Miquel, "Los Cuatrocentistas Catalanes", II. Barcelona, 1906, p. 189.

encargo de fray Joan Ferrer, de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén, preceptor de la Encomienda de Termens y de la Espluga Calva, previa la firma del correspondiente contrato tal como era costumbre practicar en tales casos (120).

La concisión en que aparecen redactadas aquellas capitulaciones no nos dan oportunidad de hacer más comentarios, lamentando, además, el no poder indicar el lugar de destino de la obra contratada, y que hemos de suponer sería para alguna de las iglesias dependientes de la jurisdicción del citado preceptor, y muy posiblemente la de Termens o la de la Espluga Calva. Días más tarde del otorgamiento del contrato anteriormente dicho, Nicolau de Credensa y Pedro Nunyes firmaron dos cartas de pago a cuenta de la pintura del referido retablo, de importe cuarenta libras, a cuenta de las cien fijadas como precio (Doc. VI y VII).

RETABLO DEL PINO

Bastante considerable es el número de notas documentales relativas a la pintura de este retablo, obra inicialmente encomendada al pintor Joan Barceló (121), ejecutada en parte por el maestro alemán Joan de Burgunya y finalmente terminada por el pintor portugués Pedro Nunyes.

Conceptuando que todas estas noticias tienen un marcado interés, vamos a hacer una pequeña reseña de las mismas, la cual permitirá hacernos cargo de las diversas vicisitudes por que atravesó esta obra de arte desde sus inicios hasta su total terminación. De la obra de talla del retablo del altar mayor de la iglesia de Santa María del Pino que ahora historiamos, los obre-

(120) "Capitulacio firmata inter reverendum dominum fratrem Iohannotum Ferrer, ordinis Milicie Sacre Domus Hospitalis Sancti Iohannis Hierosolomitensis, preceptorem preceptoriarum de Termens et de la Spluga Calba in Prioratu Cathalonie, et Nicholaum de Credensa et Petrum Nunyes, pictores, cives Barcinone. Est in nota. Testes in nota. (AHPB. Juan Lunes, leg. 1, man. 1524: 4-6-1524.)

(121) Archivo de la Junta de Obra de la iglesia parroquial del Pino, "Llibre Negre, fol. 13 y siguientes; autorizó el contrato el notario Luis Jorba. Joan Barceló. avcindado entonces en Tarragona, se comprometió a pintar y dorar el retablo por 1.300 libras; los tres carpinteros pactaron terminar su labor en el término de dos años por 250 libras.

ros de aquella parroquia lo encargaron a los carpinteros Pere Torrent, Jaume Llobet y Pere Roig (122).

Para comenzar, diremos que en la reunión del consejo de obreros de la parroquia de Santa María del Pino de nuestra ciudad, celebrado el día 2 de abril de 1510, se deliberó ampliamente sobre el retablo que ahora historiamos, y que por boca del "obrer en cap", Joan Torrent, sabemos que el artista encargado de la ejecución de las referidas pinturas, estaba ausente, en Cerdeña, hacía más de un año sin que hubiese dado comienzo a la obra contratada. Hemos de hacer destacar que en el mismo año de la citada deliberación de los obreros del Pino, vivía en Caller un pintor asimismo llamado "Joan Barçaló", que hemos de suponer sería el mismo artista contratante del retablo del Pino, y a quien se atribuye el retablo firmado con la inscripción: "JOHAES BARCELO" de que nos da noticia el inspector de monumentos de Cerdeña, Carlos Aru (123).

En atención a las circunstancias que acabamos de exponer, Torrent propuso a sus coparroquianos se encargase aquella obra no iniciada aún a un buen pintor, o sea al mismo artista que pintó el retablo de San Sebastián y que nosotros identificamos con el maestro Nicolau de Credensa, tal como ya hemos indicado en otro lugar de este estudio.

Los reunidos, después de deliberar, acordaron fuese practicado un requerimiento a los avalistas del artista contratante para que éstos cuidasen de hacer pintar el retablo de la Virgen María de acuerdo con las capitulaciones firmadas por los obreros de aquella parroquia y el pintor que se comprometió a ejecutar la mencionada obra. Además los reunidos estuvieron acordes en esperar un tiempo prudencial para saber si el artista

(122) "Juicio sobre la administración que por espacio de ocho años han tenido a su cargo la Junta de Obra de la parroquial de Santa María del Pino, de esta ciudad de Barcelona, durante cuyo plazo no fueron elegidos sus individuos por el sufragio universal de los parroquianos. Enero de 1869. Unos parroquianos", p. 1.

(123) Carlos Aru. "Storia della pittura in Sardegna nel secolo XV", en "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", 4 (1911-12), pp. 518-19. Tenemos noticia del año 1485 relativa al pintor barcelonés Joanot Barceló, "Iohanotus Barcelo, pictor, civis Barchinone", que no sabemos si es el mismo que años más tarde se estableció en Cerdeña. (AHPB. Jaime Vilar, leg. 5 bis, man. 3, años 1484-85: 23-8-1485.) En el año 1398 consta vivía Joana, viuda del pintor y ciudadano de Tarragona llamado Francesc Barceló. (AHPB. Francisco Fuster, leg. 1, man. 10, años 1397-99: 1-3-1398).

vendría o no, y en consecuencia cerciorarse de la voluntad de éste en llevar a la práctica las pinturas contratadas (124).

Entre tanto, los obreros del templo parroquial del Pino contrataron con el maestro de obras barcelonés Joan Safont la confección de una peana de piedra para el citado retablo del altar mayor de dicha iglesia — “peanya fahedora del retaule del altar maior de dita sglesia” —. En el contrato firmado para tal efecto se dan detalles precisos sobre la construcción de aquella pieza arquitectónica y algunas referencias de los elementos ornamentales que la compondrían (125).

Ninguna otra noticia hemos podido obtener sobre si al fin el maestro Barceló se encargó o no de las citadas pinturas. No obstante, de dos años más tarde tenemos conocimiento de que debió ser substituído en la ejecución de aquella obra por Joan de Burgunya, como así nos lo determina una carta de pago fechada el 18 de agosto de 1512, en la cual este artista certifica haber percibido la suma de ciento treinta y cuatro libras y doce sueldos a cuenta de las ciento cincuenta y tres libras y diez y siete sueldos, importe del precio convenido para la pintura de las cuatro piezas de que se componía el bancal del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Pino — “precio feci quatuor pecias del banqual retabuli majoris dicte ecclesie beate Marie de Pinu”.

(124) “E axi mateix no ignorau com lo pintor que te carrech de pintar lo retaule es en Serdenya, e devia esser vengut mes ha de un any, e nunca hariba, e es gran dan del retaule perque si may se comensa, may se acabara. E yo he trobat un bon pintor que ha pintat lo retaule de Sanct Sebastia.”

“En lo fet del pintor fou de perer tot lo Consell que fessen una requesta a les fermanses que s donas compliment en pintar lo retaule de la Verge Maria, juxta forma de la capitulacio que es entre los obres de dita sglesia e lo pintor. E que s esperas un reonable temps si vindria, o no”. (AHPB. Benito Joan, leg. 3, man. 1.511, bolsa: 24-1510.)

(125) “...dar compliment al vasament de pedra segons lo elegiment del retaule de fuste que es ja fet.”

“...que apendra los tres tabernacles del dit retaule envasats aquells e for sota-vasats, e dar hi tot lo compliment que de bon mestre se pertany.”

“...que envasara e sota envasara tots los pilars del dit retaule de pedra, e recambiara totas las sotavases y aiximateix del tabernacle, tot recambiats.”

Construirá, además, “dos portalets en dita pianya, ço es hu a quiscuna part, y la hu que sia orb, acompanyats segons la mostra a tot sou compliment”.

“Item que los plans de dit retaule haien de ser de formaria orba, ab ses vases y capitells que integran, ab les vases grans.”

“Item que en los plans del guardapolsos en dita peanya se hagen a fer hun angel en quascuna part que tenga un Sant ab lo senyal del Pi.”

Precio convenido: 60 libras barcelonesas. (AHPB. Benito Joan, leg. 3, man. 18, año 1511, bolsa: 12-9-1510.)

Este documento que ahora acabamos de reseñar nos ofrece la particularidad de darnos una variación del apellido corrientemente usado por aquel artista, que en este caso se presenta bajo la forma compuesta de "Iohannem Gentilom de Burgunya, pictorem, habitatorem Barchinone" (126). Entre tanto los obreros de la iglesia del Pino firmaron un contrato con el pintor Nicolau de Credensa para la pintura de dos tablas del retablo del altar mayor de aquel propio templo (127), o sea el mismo artista que fué propuesto con anterioridad al maestro Joan de Burgunya.

Transcurridos tres años, avanzada ya la obra del retablo del Pino, de la que continuaba encargado el pintor Joan de Burgunya, fué parcialmente reconocida y juzgada por los maestros pintores Martín Yvanyes ("Yales"), Bartomeu Pons, Miquel "Gariga" y "Perris Fontanes" y por el bordador Simó Petit, todos ellos ciudadanos de Barcelona. Las pinturas examinadas por los referidos peritos se concretan a dos tablas representativas de las escenas de la Ascensión y la del Espíritu Santo, pintadas por Joan de Burgunya, las cuales debían compararse con las del retablo de la iglesia de Santa María del Mar de nuestra ciudad, tal vez las dos tablas del altar mayor de aquel propio templo pintadas por Bernat Martorell (128).

En el dictamen emitido por los mencionados expertos en cuanto a la tabla de la Ascensión, hubieron de declarar que aquella pintura no era mejor que la correspondiente a la de Santa María del Mar. Por otra parte Bartomeu Pons y Miquel Garriga, como prácticos en la pintura al temple, informaron que ni la pintura ni los colores eran propios del arte del temple ni con la perfección que aquella clase de pintado requiere.

Por lo que se refería a la segunda tabla llamada del Espíritu Santo, era considerada como mejor que la correspondiente a la pintura de la Ascensión pintada al óleo — "oliada" — por el

(126) (AHPB. Benito Joan, leg. 3, man. 21 años 1512-13: 18-8-1512.)

(127) Una de las tablas contratadas correspondería al lado derecho del retablo y la otra a la parte alta, debiendo representar en ellas las escenas de la Adoración de los Reyes y la de Coronación de la Virgen, empleando la pintura al temple. (AHPB. Caja III: 12-10-1513.)

(128) "Bernardus Martorelli, pictor retrotabulorum" firmó un convenio con los obreros de Santa María del Mar de Barcelona, "super pingendo, deaurando et perficiendo duas tabulas retrotabuli altaris maioris dicte ecclesie, et duos pilars ipsarum" (AHPB. Bernardo Pi, leg. 8. man. com. años 1434-35: 25-1-1435.)

propio maestro Joan de Burgunya, pero no tan buena como la del retablo de Santa María del Mar, dada como modelo.

Contrasta el informe que acabamos de referir con el que dió a su vez el maestro "Perris", el cual declaró que a su juicio era mejor la tabla pintada por el maestro Burgunya comparándola con la que se consideraba como modélica del retablo de Santa María del Mar (129).

Una sensible contradicción se observa en el texto del documento que ahora estamos comentando. Las pinturas encomendadas a Burgunya debían ser al temple, según colegimos, y los peritos examinadores juzgan no se ajustan perfectamente a aquel procedimiento. Luego aquellos mismos técnicos declaran que la tabla de la Ascensión era pintada al óleo — "oliada" —. Hemos de suponer que esta pintura debió ser ejecutada por este último procedimiento y no al temple como se convenía en el contrato.

Algunos meses más tarde fueron reconocidas y juzgadas cuatro pinturas sobre tabla por los maestros pintores Martín Ivanyes ("Yanyes"), Ferrando de Almedina y "Perris des Fontaynes". Todos ellos en su calidad de técnicos fueron elegidos por los obreros del templo de Santa María del Pino y por las nueve personas expresamente, para aquel caso por el consejo de fieles de aquella parroquia.

En cuanto al primer perito "Martín Yaynes", lo identifica-

(129) "...aquelles dues taules, ço es de la Assensio, e l'altra del Sanct Sperit, les quals havia pintades mestre Joan de Burgunya, pintor, sieren tant bones com aquelles qui eren pintades en lo retaule de Sancta Maria de la Mar, ni si staven ab aquella perfecció que deuen esser pintades al temple, ni les colos qui son pintades, e himatges si stan ab aquella perfeccio que deu star, ni si son tant bones com aquelles del retaule de Santa Maria de la Mar." Reconocida la tabla de la Ascensión declaran los peritos: "no es tant bona com la del retaule de Sancta Maria de la Mar que han vista. E los dos pintors, ço es, lo senyor en Berthomeu Pons, e Miquel Garriga, que foren demanats per esser pratichs de la pintura del temple, judicaren dita pintura e color no esser posada al art del temple ni en la perfeccio que la pintura del temple requerex e deu star."

"...que la taula del Sanct Sperit que mestre Joan de Burgunya havia pintada, te alguna milloria de la taula de la Assensio oliada per mestre Joan de Burgunya, empero que no era tant bona com la del retaule de Sancta Maria de la Mar, e tots y foren concordets, acceptat mestre Perris que dix li paria millor la pintada per mestre Joan de Borgunya, que no la del retaule de Sancta Maria de la Mar. E los dos, ço es, mestre Berthomeu Pons e Mestre Miquel Garriga digueren que en quant a la pintura del temple los par lo que ya han dit en la primera taula de la Assensio." (AHPB. Beñito Joan, leg. 3, man. 26, años 1515, bolsa: 22-1-1515.)

mos con la persona del pintor burgalés “Martín Ivanyes” (130). Respecto al pintor Ferrando de Almedina — “pintor e ciudadá de Valencia” —, lo consideramos como el propio Fernando Yáñez de la Almedina (131), el discípulo de Leonardo de Vinci (132), quien juntamente con su compañero Fernando Llanos tuvieron una gran influencia en la pintura valenciana. Sanchis Sivera refiere que Yáñez de la Almedina a partir del año 1510 desaparece de Valencia, ya sea porque hubiese fallecido o sea porque hubiese marchado de aquella ciudad (133). Por el documento de la visura del retablo que ahora comentamos, se constata que aquel ilustre artista en el año 1515 residía en la ciudad de Barcelona. Finalmente, “Perris des Fontaynes” aparece señalado como ciudadano barcelonés, y con anterioridad como habitante de la ciudad de Gerona, de quien sólo conocemos dos obras, una de tipo menor (134) y otra de una mayor importancia, como lo era el pintado de las puertas del órgano de la iglesia conventual de Santa Catalina de Barcelona (135),

(130) “Martinus Ivanyes, pictor, civitatis Burgalensis” vende a Jaime Fontanet, pintor y ciudadano de Barcelona, un esclavo moro llamado Fernando (AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 2, man. 3, contr. com., años 1516-17: 11-10-1516.) El apellido de este artista aparece escrito con otra grafía variada o sea la de “Anyes” “Martinus Anyes, pintor, civi” en la escritura de venta de una esclava negra de Guinea, llamada Catalina, de 15 años de edad, por el precio de 36 libras barcelonesas (AHPB. Antonio Benito Joan, man. 16, años 1514-16: 17-4-1516.)

(131) Manuel González Martí, “De la historia artística de Valencia. Las tablas de los pintores Llanos y Almedina del siglo XVI en “Museum” 4 (1914) pp. 379-402.

(132) Elías Tormo. “Cuatro retablos valencianos. 1415, 1403, 1443, 1491. Comentarios a la “Filiación histórica”. Elías Tormo Monzó. “Rodrigo de Osona, padre e hijo y su escuela”, y p. 127 Reseña bibliográfica de la obra de W. Suida “Leonardo und Sein Kreis”, en “Archivo Español de Arte y Arqueología. Madrid, 8 (1932), pp. 34, 110; 5 (1929), p. 127.

(133) José Sanchis Sivera “Pintores medievales en Valencia” en “Estudis Universitaris Catalans”, 7 (1913), p. 65.

(134) De este artista “Pierres des Fontaynas, pintor”, sabemos pintó una cortina de “juy” para ser colocada en el altar de la Seo de Barcelona el día de Todos los Santos para las vísperas de Difuntos. (Archivo Catedral de Barcelona “Llibre d'albarans de la Sagristia”, 1513-15, f. 63. Nota inédita del Rdo. José Mas.)

(135) Así consta en las capitulaciones firmadas entre el prior del convento dominicano barcelonés y “mestre Pierre de Fontayna, pintor, habitador de lo ciutat de Gerona.” En virtud de este convenio el mencionado artista se comprometía por el próximo mes de septiembre a ejecutar las referidas pinturas de acuerdo con las siguientes condiciones: “pinctara les dues portes que a fer per raho del orguens, los quals de present se fan en la sglesia de dit monestir, de fines colors e bones pintures.” Pintaría además “la ystoria de Nostra Dona del Roser, ço es a la una porta Nostra Dona ab lo cavaller agenollat, y en l altre porta los homens que speravan.” “E de fora, pinctara en una porta Sancta Catherina y en l altre Sanct Domingo, de blanch y negre. En les portes de l orga de la cadira, pinctara la Anunciacio de Nostra Dona.” El precio convenido para la ejecución de tales pinturas

el cual fué construído por el organero mallorquín Jaume Febrer (136).

Los tres artistas pintores anteriormente referidos practicaron un detenido examen de las pinturas del citado retablo de Santa María del Pino, y muy especialmente en cuatro tablas, a fin de cerciorarse si las escenas pintadas estaban de acuerdo con las condiciones contenidas en el contrato que se firmó para el caso y de las muestras presentadas por el maestro Joan de Burgunya.

El dictamen emitido por los técnicos en general fué favorable para el artista ejecutante, los cuales declaran que las pinturas eran buenas. Tan sólo se hacían unas pequeñas objeciones relativas a las dos tablas que respectivamente representaban el Tránsito de la Santísima Virgen y la Coronación de esta excelsa Señora como Reina de Cielos y Tierra, las cuales con anterioridad habían sido aceptadas por aquellos parroquianos y que juzgan son de recibo. Empero, en un cuadro que entonces se hallaba depositado en la sacristía de aquella iglesia parroquial, en el que estaba plasmada la Venida del Espíritu Santo, en cuya escena se hallaban representadas las figuras de trece personajes, los citados expertos indican la conveniencia de introducir algunas modificaciones en ciertos detalles, más bien de dibujo o composición de las escenas que de colorido. Semejantes apreciaciones hicieron los citados visuradores con referencia a otra tabla conservada en aquella propia sacristía, en la cual está figurada la Ascensión. El Sagrario contaba con tres tablas pintadas con sendas imágenes, las cuales debían retocarse. En cuanto a lo que hace referencia al dorado del retablo, indican los referidos peritos examinadores que fuese juzgado por doradores de profesión (137), como así se hizo más tarde, como seguidamente indicaremos.

se fija en 60 libras barcelonesas. Como fiador del contratante, o sea el maestro Fontaynes, figura el bordador Simó Petit. (AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 14, man. 65, años 1511-12: 20-6-1511.)

(136) "Jaume Febrer, organista de la ciutat de Mallorca, per ara resident a Barcelona" es el contratista de la fábrica del órgano para la iglesia conventual de los Predicadores, de Barcelona, según nos lo acreditan dos cartas de pago (AHPB. Galcerán Balaguer; caja 8 bis, man. com., años 1509-10: 18-1-1510; caja 7 bis, man. 51, contr. años 1507-08: 30-4-1508.)

(137) "Mestre Marti Yaynes, pintor, ciutada de Barchinona, Ferrando de Almedina, aiximateix pintor e ciutada de Valencia, e mestre Perriz de Fontaynes, aiximateix pintor e ciutada de la dita ciutat de Barcelona", emitieron el dictamen que parcialmente transcribimos.

"...quatre taules del retaule de la sglesia de la Verge Maria del Pi pintades

Conforme a la conclusi3n del dictamen emitido por los tres peritos pintores que acabamos de comentar, el examen de la parte correspondiente al dorado del retablo de Santa Mar3a del Pino fu3 encomendado a tres personas expertas en aquella especialidad, como lo eran los pintores y doradores barceloneses

per mestre Joan de Burgunya, e les guarnicions de aquell si segons forma de les mostres donades per lo dit mestre Joan de Burgunya, ans de pintar lo dit retaule, e segons la capitulacio de la pintura de dit retaule feta entre la dita parroquia e lo dit mestre Joan de Burgunya, si la dita pintura plana, e guarnicions de aquella, si era bona e vertadera, e rebedora e acceptadora per la dita parroquia."

"Vista la mostra de dit retaule, vista encara la pintura plana del dit bancal e quatre taules demunt dites, e guarnicions de aquelles, declararen en la manera seguent."

"Quant empero en les dues taules de dit retaule vuy affixes en aquell, en les quals es figurat en la una lo Transit de Nostra Dona, y en l'altra la Encoronacio de Nostra Senyora, attes que ja son acceptades per la dita parroquia, e si, e hon no o fossen, foren de parer los dessus nomenants aquelles esser rebedores e la parroquia devia acceptar aquelles."

"Quant empero en una taula que vuy sta en la secrestia de la dita parroquia, en la qual sta pintat lo Sanct Sperit, en la qual ha tretze personatges, es nostra intencio que dels cinch personatges qui stan a la man dreta de Nostra Dona, dels quals ne stan dos baixes e tres alts, foren de parer que les dos testes que stan baixes, la una barbuda e l'altra sense barbe que s'adoben, e s'milloren; e la ma del barbut, e la una testa de les dites tres, qui sta mes prop de Nostra Dona, que s'adobe, e s'millore. Y de les set testes o personatges que stan a la part squerr3 de les quals ne stan tres dalt, e quatre baixes, declararen que la una de les tres qui stan mes prop de Nostra Dona de dalt, e la una de les quatre barbuda de les de baix juncta ab Nostra Dona, que s'adoben e s'milloren, e de les dites tres de baix que s'toque, que es millor la testa forana de les dites tres que sta barbuda ab hun sayo vermell, no resmenys que les mans de Nostra Dona se adoben e s'toquen."

"Quant empero en una altra taula que sta vuy en dita sacrestia, ahont es pintada o figurada l'Ascensio, ahon ha .XIII. personatges, diem e declaram nostra intencio, que dels sis personages que stan a man dreta del personatge qui sta al mig, 3o es, dos alt .III. apres, e hu mes baix que los dits tres, e hu de bax se adoben e s'toquen les testes, e se milloren aquelles."

"E mes la testa del personatge qui sta en mig, ensemps ab les mans. E mes dels sis personages que stan a la part squerra, 3o es dos alt, tres apres, e hu baix, declaren sa intencio que les dos testes mes altes se toquen, e s'adoben, e milloren, e mes de la testa baxa de dita part, que es Nostra Dona, strenyer e apoquir li lo coll, e dreçarli los ulls. E mes avant lo peu squerre del Deu que s'en puia al Cel, que faça que mir per avall, axi com millor li semblara al mestre qui ho dobara, ho si algunes colors se sortien que lo dit mestre ho adobe."

"Quant empero en lo Sacrari ahont es lo Deu, Sanct Hieronym, e Sanct Agusti, foren de parer tots concordes que lo Sanct Augusti es rebedor. Quant empero en lo Deu, e lo Sanct Hieronym, los dits mestre Marti Yanyes, e lo dit mestre Ferrando de Almedina, foren de parer que lo Deu, de pits en avall, que s'adobe, e s'millore. E lo Sanct Hieronym dalt tot que sia desfet e tornat a fer. E lo dit mestre Perriz no fouch de aquex parer."

"Quant a la dauradura que sia remes a dauradors" (AHPB. Benito Joan, leg. 3, man, 26, año 1515, bolsa: 21-4-1515.) Con fecha 19 del mismo mes y año se conserva otra copia de este dictamen con algunas pequeñas variantes respecto al que acabamos de transcribir, mas bien de grafia que de concepto. Véase el protocolo del notario Juan Lunes, caja n.º 8 bis.

Pere Terré, Joan Gatón y Jaume Cardona. La labor de estos artistas como fiscalizadores de aquella obra iba encaminada a comprobar si realmente la obra ejecutada estaba de acuerdo con las condiciones establecidas en el contrato. En el dictamen emitido por los referidos técnicos se hacen varias observaciones sobre el dorado y colorido de los diversos elementos arquitectónicos que decoraban el retablo enjuiciado (138).

La labor pictórica ejecutada por Joan de Burgunya debió ser lenta e ininterrumpida, ya que en 1520, en una carta de pago a favor de los obreros de Santa María del Pino, hubo de declarar haber percibido en diferentes partidas la suma de setecientas ochenta y una libras, diez y ocho sueldos y seis dineros de moneda barcelonesa a cuenta de las mil trescientas libras de aquella misma moneda fijadas como precio de la pintura del retablo contratado, según constaba en contrato firmado en poder del notario de Barcelona Luis Jorba, pero sin fijar la fecha en que fué firmada aquella escritura (139).

El silencio documental relativo a estas pinturas a partir de la noticia que acabamos de consignar perdura unos cinco años, después de los cuales observamos que el 3 de diciembre de 1525

(138) "Pere Terre, Johan Gatón e Jaume Cardona, pintors e deuradors, ciutadans de Barchinona, en veure, regonexer, e mirar e judicar si lo posat en lo retaula de dita parroquia, lo cual pinta mestre Johan de Burgunya e les guarnicions de aquell, si son segons deuen esser, e juxta la capitulacio feta entre ells."

"Quant en les tres tubes del benchal, los entaulaments no son de atzur y tenen d'esser de atzur ab totes les altres que son en lo retaule." "quant en les quatre tubes y pilars de las quatre histories de sobre lo bancal, digueren que aquelles age deurar dos panyades foranes de cada huna, y tots los consets de los elegiments y que haze a reffennar alguns incontras qui stan a la vista." "quant en los tres pilars qui son en la segrestia que aquells haze a dar de atzur les copades y deurar los cantells segons n'a fetes ja altres. Y los encontres qui no s'mostren, hagen de esser de or contrafet, segons se pertany en retaules." "que la hun pilar, los plans del costat del pilar, dalt a baix, te de esser tot deurat d'or fi, de una part y de altra, y que sien tots los altres pilars ben refenats segons se pertany, no refiat de l'or a posat en los pilars y tubus com aquells no sien ben bronits per la obra que te a fer per avant."

"Item que si en lo bancal no volien posar tubes en tal cars, tingua o haze a deurar bocell y copa de tot lo bancal deius la serment."

"Que dit sacra[ri] ab los pilars dels costats de dit secrari, juxta llurs consciencies y per lo jurament per ells prestat, com dit es, que ells no l'enen per bo ni sufficient, per quant te mal aparell que surt, salvo les tres tubes qui s'enen ab ls dit sacrari qui son rebedors."

"Iem judicaren la peanya de Nostra Dona, per quant sta alt, se comporte, salvo que haze adobar e reffennar algunes coses sortides."

(AHPB. Benito Joan, leg. 4, man. 27, años 1515-16, bolsa: 9-5-1515.

(139) (AHPB. Benito Joan, leg. 5, man. 25, año 1520: 4-11-1520.

se contrata la terminación de aquella obra con el maestro Pedro Nunyes para que éste diese fin a la magna labor que Joan de Burgunya dejó inacabada debido a su prematura muerte.

Hay que hacer observar que en el nuevo contrato para la terminación de las pinturas del retablo del Pino se consideraba difunto al maestro Joan de Burgunya. Para nosotros esta noticia ofrece la particularidad de tenerla unos seis meses antes de la publicación de su testamento. A pesar de esta pequeña anomalía y que en aquella escritura o acta de última voluntad del testador Joan de Burgunya, éste nos da el apellido, profesión y nacionalidad de su propio padre, cuyo nombre familiar paterno "de Dos Puncts" (140) es distinto del comúnmente usado por su hijo,

(140) Testamento de "Iohannes de Burgunya, pictor, civis Barchinone, filius Iohannis des Puncts, quondam, argenterii, civitatis de Stragborch en Alamanya et domine Elizabet, eins uxor, defunctorum". Elige albaceas testamentarios a Tomás Camps, droguero de Barcelona y a Dionisia, esposa del testador. Dispone que su cuerpo sea sepultado en la Seo de Barcelona en el "vas" de la Cofradía de San Esteban de los Freneros. Al hacer referencia al dote de su mujer declara que los correspondientes capítulos matrimoniales fueron otorgados ante el notario de la villa de Orihuela—"Oriola"—, del reino de Valencia. Esto tal vez significa que por aquella comarca Joan de Burgunya desarrollaría también su labor artística. Instituye a su esposa como usufructuaria y como herederos universales "Iohannem Batista, Elisabet et Petronila, impuberis" hijos comunes a él y a su esposa Dionisia. Actuó como testimonio de la firma de esta escritura de última voluntad "Iohannis Bigorra, pictor, habitator Barchinone." Este testamento fué otorgado el 13 de marzo de 1523 y publicado en 26 de abril de 1526, en las propias casas del testador situadas en la calle del Regomir de nuestra ciudad (AHPB. Benito Joan, leg. 11, libro 2, testamentos, años 1511-42.) En 14 de julio de 1526, Joan Bigorra, pintor, contrajo matrimonio con Isabel Joana, hija del difunto Joan de Burgunya (J. Mas "Notes sobre antics pintors a Catalunya" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 6 (1911-12), p. 313.)

En 1531 consta que Joan de Bigorra era difunto, en una escritura de poder que Elisabet su viuda otorgó a favor de su madre Dionisia "Elisabet, uxor relictæ Iohannis de Bigorra, quondam, pictor, civis Barchinone, filia Iohannis de Burgunya, quondam pictoris, civis dicte civitatis" (AHPB. Benito Joan, leg. 7, man. 55, año 1531: 24-5-1531.)

Más arriba hemos indicado la posibilidad de que Joan de Burgunya desarrollara actividades artísticas en tierras valencianas. Un nuevo documento nos inclina a reafirmar aquella hipótesis. Es una escritura de poder que aquel pintor otorgó a favor del bachiller en Derecho, Francisco Almodóvar, vecino de la ciudad de Orihuela del reino de Valencia, facultándole para cobrar las cantidades debidas al maestro Borgunya (AHPB. Benito Joan, leg. 5, man. 39, años 1522-23: 31-12-1522 [1521]). Asimismo debió ejecutar algunas obras pictóricas en la ciudad de Gerona ya que, Dionisia, viuda de Joan Burgunya, otorgó poderes a favor de Pedro Hospital, sacristán de la Seo gerundense, para que presentase letras citatorias, tal vez en reclamación de cantidades adeudadas a su difunto esposo (AHPB. Benito Joan, leg. 12, man. 46, años 1526-27: 15-3-1527). Otro artista pintor llamado Joan "Burgunya" o de "Burgunyo" (Archivo parroquial de San Justo de Barcelona. Libro 1.º Bautismos, ff. 199, 218: 10-11-1556 y 17-9-1558. Libro 2.º Bautismos, ff. 101, 363, 432: 12-3-1563: 3-1-1569 y 23-8-1573), tal vez pueda ser identificado con el hijo y heredero del

creemos que la persona de Joan de Burgunya firmante de la citada escritura testamentaria es la misma del autor de las pinturas inacabadas del retablo de la iglesia barcelonesa del Pino.

Concretándonos a la labor artística encomendada a Pedro Nunyes para la total terminación del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Pino, vamos a indicar cuáles eran las pinturas que se confiaban a la habilidad e ingenio de aquel notable artista portugués.

En virtud de los pactos establecidos en el contrato, hemos de indicar que Nunyes cuidaría del pintado y dorado de las pulseras y guardapolvos del citado retablo, en el bien entendido que las pinturas correspondientes a las tablas de las pulseras serían diez, en cada una de las cuales se representaría un número igual de imágenes que serían elegidas por los obreros de aquel templo parroquial, o sea una para cada tabla.

El procedimiento pictórico a adoptar sería al temple. En otra cláusula del contrato consta que Pedro Nunyes cuidaría de la pintura de los dos Sagrarios del citado retablo mayor, en cada uno de los cuales pintaría tres imágenes, precisamente aquellas que le indicaren los obreros de la iglesia del Pino. Asimismo Nunyes se encargaría del policromado de la imagen corpórea de san Pedro, cuyo pintado y dorado se deja a la fantasía del artista contratante, en forma que estuviese en consonancia con la figura escultórica de san Pablo policromada por el maestro Joan de Burgunya. Estas dos imágenes corpóreas de los citados santos fueron esculpidas por el imaginero Gerard Joan (141).

Además Pedro Nunyes venía obligado a dorar con oro fino

pintor alemán Joan de Burgunya. En 1519 a Joan de Burgunya le fueron conferidos poderes por el imaginero Bartolomé Ordonyes para cobrar el importe de las obras practicadas en la Seo de Barcelona. (AHPB. Jaime Seguí, leg. 2, man. 11, años 1519-20: 14-10-1519.)

(141) En el contrato entre los obreros de la parroquia del Pino de Barcelona y "mestre Girart Johan, ymaginayre" éste se compromete en el plazo de cuatro meses a esculpir dos imágenes de madera de diez palmos de cana de Barcelona, con las figuras de los santos Pedro y Pablo, "ab les diademes, libres, spasa y clau y ab tot sou compliment acceptat la pehanya", por el precio de veintidós ducados de oro (AHPB. Caja III: 28-1-1510.) En la misma fecha de la firma del contrato, "Girardus Johan, imaginarius habitator Barchinone", firmó una carta de pago por el importe de ocho libras y cuatro sueldos barceloneses y posteriormente otras dos a cuenta de los veintidós ducados convenidos como precio para la confección de aquellas dos figuras, consignándose en la última que éstas iban destinadas al retablo de aquel templo (AHPB. Benito Joan, leg. 2, man. 16, año 1510: 28-1 y 30-3-1510: man. 17, años 1510-11: 13-8-1510.)

toda la obra de talla, o sea los elementos decorativos de madera que formaban la arquitectura del retablo, tales como "pilas, tubas, molluras y los tabernacles".

Como plazo máximo para la terminación del guardapolvo de san Pablo de la parte de la sacristía, mejor dicho de la Epístola, se fija la fiesta de Pascua Florida siguiente, empleando oro y colores finos. La fiesta de Navidad de 1528 es la fecha fijada para el total acabado del guardapolvo llamado de san Pedro, o sea el correspondiente al lado opuesto, es decir, el del Evangelio.

En garantía del cumplimiento del contrato, Pedro Nunyes obliga todos sus bienes y presenta como fiador o avalista suyo al pintor Jaume Fontanet.

El precio fijado para la total terminación del retablo del Pino era el de cuatrocientas cincuenta libras de moneda barcelonesa, el cual sería abonado parcialmente en varias entregas. El primer plazo o entrega se señala para la siguiente fiesta de Pascua, limitado a la suma de doscientas veinticinco libras, comprendiéndose en aquéllas doscientas una libras que los obreros de aquel templo abonaron a Joan de Burgunya mientras vivía y después de la muerte de éste a su viuda Dionisia. La cantidad restante hasta completar las mencionadas cuatrocientas cincuenta libras, deducido el importe de cierta obra que practicó e hizo practicar el maestro Burgunya en las pulseras del retablo y el dorado y pintado de la figura de san Pablo, que se debería abonar a sus herederos, previo informe y examen de aquella obra pictórica ejecutada por el pintor Joan de Burgunya. La cantidad sobrante la percibiría íntegramente el maestro Pedro Nunyes.

En otro pacto del contrato se estipula que tanto las pinturas como el oro a emplear para el pintado y dorado del referido retablo debían ser examinadas antes de su aplicación por dos pintores, los cuales serían elegidos uno por cada una de las partes contratantes (doc. VIII).

Figura como testimonio del otorgamiento de esta escritura contractual el artista Joan Romeu, autor de la obra de talla de los retablos de San Ginés de Vilasar y el de San Rafael, o sean aquellos mismos sobre cuyas tablas Pedro Nunyes ejecutara las bellas y delicadas pinturas que le dieron gran renombre.

Nada más podemos añadir relativo al retablo mayor de la iglesia del Pino, aunque suponemos que tal vez Nunyes lo debió dejar totalmente terminado.

RETABLO DE SANTA MARÍA DE LA ROSA

Sabemos que estas pinturas sobre tabla iban destinadas para la capilla de Santa María de la Rosa de la iglesia del monasterio de los frailes Predicadores, de Barcelona, y que la confección de este retablo corrió a expensas del ciudadano barcelonés Tomás Pujol. Asimismo podemos indicar que la obra de talla fué encomendada al cincel del hábil maestro imaginero Juan de Torres, Tours o "Tors", vecino de nuestra ciudad, el mismo que intervino como técnico en la visura del retablo populetano labrado por Forment, y que además fué maestro de la obra del retablo de la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor, que ya hemos indicado, o sea el mismo artista que intervino en las obras de ornato de la casa de la Diputación del General de Cataluña (142), mientras que la parte pictórica se confiaba a la habilidad y maestría del pintor Pedro Nunyes, o sea el mismo artista que ocupa principalmente nuestra atención en el presente trabajo.

(142) Pago al maestro Juan de Torres, "ymaginayre", de la suma de diez ducados de oro equivalentes a doce libras barcelonesas, "per les mans de fer y obrar quatre escuts ab les armes del General e obrat de bona fusta", "per posar aquells en los quatre plans de la copada feta deius la sostre, cambra o apartament que novament es stat fet deliberar fer contiguo al consistori maior" (ACA. Generalidad, reg. 124, f. 256, v.º: 10-5-1527.) El Sr. Durán y Sanpere indica que Joan de Tours se le encuentra generalmente interviniendo en reparaciones del coro de la catedral barcelonesa y en otros lugares de aquel mismo templo. El consejo municipal de nuestra ciudad también le encargó los pomos del tálamo destinado a las procesiones. Al parecer este artista es el mismo que en 1524 esculpió las figuras del surtidor del claustro de nuestra Seo. (A. Durán y Sanpere "L'escultor Damià Forment i l'altar major de Sant Just de Barcelona" en "Vida Cristiana" 17 (1929-30), p. 224.) También suponemos que este escultor es el mismo que con el nombre de "mestre Joan ymaginayre", reparó la pila del agua bendita de la capilla del jardín de la Lonja de Mar de Barcelona, por cuya labor el día 20 de agosto de 1537, percibió la suma de 6 sueldos (Biblioteca del Ateneo Barcelonés, libro de albalaes y cartas de pago del Consulado de Mar de Barcelona, 1537-40: 11-10-1537. Pago a Pablo Sala, mercader de Barcelona.) La grafía del apellido de este artista aparece algunas veces con las dos formas de Torres o de Tours, expresión indistintamente usada para indicar este sobrenombre en nuestra lengua vernácula o bien con la francesa. Este mismo sobrenombre presenta también otras variaciones de grafía indicadas por mossen Mas, tales como Tors, Torch, Tous, Tor (José Mas. "Notes sobre antichs pintors a Catalunya en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona". 6 (1911-12), p. 121.)

La primera noticia documental relativa a esta obra que nos ha sido dada conocer la encontramos constatada en una carta de pago que el mencionado maestro entallador firmó a favor del mencionado Tomás Pujol por la cantidad de treinta libras barcelonesas, importe de la confección del referido retablo (143).

Al día siguiente de la firma del documento anterior acreditativo de aquella suma de dinero fueron firmadas las capitulaciones correspondientes a la pintura del retablo que debía instalarse en la capilla de la Virgen de la Rosa, dentro del recinto de la referida iglesia dominicana barcelonesa. Figuraban como otorgantes de este contrato Tomás Pujol y Pedro Nunyes, que en aquel entonces era también considerado como ciudadano barcelonés (144).

Es muy sensible que la sola transcripción del encabezamiento de esta escritura en el protocolo notarial no nos permite saber los pactos y condiciones establecidos, tanto aquellos relativos al orden técnico y económico como al jurídico, privándonos así de referir los detalles y características del retablo contratado y de hacer así una pequeña descripción del mismo.

No obstante la parquedad de este documento, por sí solo nos ha ofrecido la oportunidad de dar a conocer otra obra salida del taller del artista portugués Pedro Nunyes.

JOSÉ M.^a MADURELL

(Concluirá)

(143) "Die mercurii. III. mensis octobris anno a Nativitate Domini. M^o. D^o. XXVI. Sit omnibus notum. Quod ego Ioannes de Tors, ymaginarius sive fusterius, habitator Barchinone, confiteor et recognosco vobis honorabili Thome Pujol, apuntatori, civi Barchinone, quod solvistis et tradidistis michi numerando triginta libras barchinonensis, michi debitas et pertinentes pro precio cuiusdam retabuli quod pro vobis feci sen fabricare in ecclesia monasterii fratrum predicatorum civitatis Barchinone in capella Beate Marie de la Rosa. Et ideo renunciando, etc.

Testes huius rei sunt: honorabiles Rafael Armaut, et Gabriel Ballester, mercatores, cives Barchinone". (AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 8, man. 18, contr. com.)

(144) "Die Iovis quarta dictorum mensis et anni [4 octubre 1526]. Capitula facta et firmata ac vulgari cathalano ordinata per et inter honorabilem Thomam Pujol, apunctatorem, civem Barchinone, ex una parte, et Petrum Nunyes, pictorem, civem dicte civitatis, parte ex altera, super pictura cuiusdam retabuli constructi in capella Beate Marie de la Rosa monasterio fratrum predicatorum presentis civitatis Barchinone. Et supt large in scedula apposita in secundis cohopertis currentis manualis". [La cédula o papel suelto no se halla en el manual ni en la bolsa correspondiente]. Testes in scedula (AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 8, man. 18, contr. com. año 1526.)

ESCULTORES RENACIENTES EN EL LEVANTE ESPAÑOL

MARTÍN DÍEZ DE LIATZASOLO

SU PERSONALIDAD Y VIDA

Por vez primera sonará este nombre complicado y misterioso a oídos de los más. Aun los que se dedicaron a estudios de nuestra historia del Arte, bien pocos recordarán las escasas veces que ha sido estampado. Las obras que aquí publicamos las podemos considerar como inéditas, pues aunque alguna fué fotografiada y publicada con devotos fines, no tuvo gran difusión ni nadie pudo por ella descubrir la importancia artística de quien la obró. Sin embargo, este Martín Díez de Liatzasolo, hoy desconocido, tuvo en sus tiempos, en nuestra Barcelona, nombradía y mereció grandes encargos que realizó y tuvo orgullo de ser cumplido escultor. Pero la suerte le fué aciaga y las más de sus obras desaparecieron con el transcurso del tiempo. Escondidas las que llegaron hasta nosotros, esta revolución de 1936 maltrató el último conjunto documentado que nos quedaba, el de Tarrasa, destrozando también la figura de la Virgen del grupo del Museo. Además los treinta años que trabajó por tierras barcelonesas son pocos para explicar una vida. Nada hemos podido averiguar acerca de dónde vino: aparece ante nosotros como hombre ya formado; años después perdemos su rastro. Murió o emigró a otras tierras. Nada sabemos de él con posterioridad a 1556.

El primero que estampó su nombre fué Pi y Arimón en su "Barcelona antigua y moderna" — 1854 — tratando de las obras que encerraba la capilla de Palau (1). Luego Soler y Palet, his-

(1) I, 548 "Su hijo don Luis (de Zúñiga) ajustó en 3 de diciembre de 1556 con Martín Díez Liatzasolo, escultor de esta ciudad, la construcción del retablo mayor... En medio del altar, en un camarín hay una bella imagen de la Virgen, en mármol blanco, de ocho y medio palmos de alto, labrada en Italia".

torizador de Tarrasa, publicó la documentación del Santo Entierro. Esto era en 1898 y en su rara "Monografía de la iglesia parroquial de Tarrasa" (2). Una y otra obra dejan rastro, pero no comentarios, en otros estudios de historia local. Puiggarí citó su nombre al publicar cierto documento referente a una frustrada avenencia (3). Luego incidentalmente menciona su nombre Sanpere y Miquel (4). El padre Mas en 1913 (5) da la noticia de una perdida obra de nuestro artista — una Santa Engracia trabajada para Montcada —, y años después Melón (6) estampó de nuevo el nombre del escultor, aunque con vacilaciones — pues también vacilaba el amanuense que escribió el manuscrito —, al tratar del pleito motivado por el retablo del monasterio de Poblet y el cumplimiento o incumplimiento de lo contratado por Damián Forment (7). Al año siguiente Moliné y Brasés publicó el documento citado por Puiggarí (8). En 1921 el Padre March da a conocer en extracto la documentación de la capilla de Palau, y A. Durán y Sanpere se ocupa de él brevemente (9). Años después, en 1929, yo mismo, al volver sobre el proceso de Poblet rectificando a Melón (10) y Durán y Sanpere al descubrir los contratos del altar mayor de la iglesia de San Justo de Barcelona (11), terminamos esta corta serie de citas. Nadie más, que sepa, trató de él hasta Madurell, cuyo ingente trabajo, revelador de

(2) Pág. 197 y sigs.; también trató del mismo en "Tarrasa Arqueológica". Mercurio, 15.

(3) MRABLB. III, p. 299.

(4) Los Cuatrocentistas Catalanes", Barcelona, 1906, II, 137. Al tratar de Pedro Díez, el catalán, que introdujo formas renacentistas, dice conocer el proceso seguido entre Forment y Poblet en el que aparece como testigo un Martín Díez de Hatza de quien tiene "noticias interesantísimas de 1525-34". Lánzase entonces a una de sus aproximaciones gratuitas y supone a Pedro, padre de Martín; "pudo ser su padre", escribe.

(5) Boletín RABLB, VII, p. 122-3.

(6) A. Melón. "Forment y el Monasterio de Poblet". RABM, 1917, XXVI, pág. 291 y sigs.

(7) Martinus Díez de Hatza (pág. 296) — posiblemente mala lectura de Llatzosa siguiendo a Sanpere — y Martín Díez de Alta (pág. 299).

(8) Leyendo bien alguno de los nombres que el primero no entendió. Le publicó con comentario en "Catalana". I. 1918, pág. 247.

(9) J. M.^a March S. J., "La Real Capilla de Palau en la Ciudad de Barcelona." Barcelona [1921], págs. 20 y 24, en cuyo trabajo, y en la primera página dice: "Hemos procurado no fundarnos, sino en documentos antiguos irrefragables, que ahora no podemos más que indicar o extractar." La nota de Durán y Sanpere fué publicada en el "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", 1921, pág. 291.

(10) "Damià Forment i el Monestir de Poblet". E. U. C. XIII, p. 445-84.

(11) "L'escultor Damià Forment i l'altar major de Sant Just, de Barcelona. Barcelona", "Vida cristiana". XVII 1929-30, págs. 215 y 224.

una etapa de la historia artística de Barcelona, antecede a este artículo y da a conocer documentalmente hechos y obras de Martín Díez hasta ahora inéditos.

Pero algo nos hermana a todos nosotros, y es que hablamos de él de pasada, incidentalmente y sin parar mayor atención en quien fué uno de los grandes escultores renacientes que tuvo España.

Así pues, lo que conocemos de su vida y obras es lo siguiente: En 1527 realiza la visura del retablo de San Genís de Vilasar, según el documento publicado por Madurell en las páginas anteriores (12).

En 1530 labraba el retablo de San Jaime de Barcelona (13). En 1531 contrata los retablos de Mollet. Canyamás y Dosrius y el de Marata, formando sociedad con Juan de Tours y Juan Masiques, de Mataró (14).

En 1531 contrató el retablo de los Santos Justo y Pastor de Barcelona, junto con Damián Forment, de quien se hace constar es ciudadano de Zaragoza, y Juan de Tours, a quien junto con el mismo Martín Díez se considera "*ciutadans de la present ciutat de Barchinona*".

Otro documento posterior en meses nos da cuenta de retirarse Damián Forment de la sociedad, de una disminución del precio convenido antes y de ciertas variantes que se introducían al contrato anterior con respecto a la obra, la cual debía someterse a "*mossén Perot Çalba*" y el "*mestre Anthoni Carbonell*" para lograr su aceptación.

En 1531 y 1532 cobra la segunda y tercera parte del retablo que hizo para la Lonja, según contrato de 8 de abril de 1530. Este retablo fué pintado por J. Forner de 1530 a 32 (15).

En 1532 le encontramos contratando el retablo de San

(12) Archivo Parroquial de San Ginés de Vilasar, manual 18 (1524-34), fol. 34, según cita y texto publicados por Madurell.

(13) ANB, Juan Saragossa, legajo 6 manual 1 (1530-31) y legajo, 8, borrador de manual (1530), según citas de Madurell.

(14) ANB, Juan Saragossa, legajo 3, borrador de manual (1531), según cita de Madurell.

(15) Biblioteca del Ateneo Barcelonés, libro de Clavaria del Consulado de Mar de Barcelona (1531-34) y (1537-40), y Biblioteca Central, Barcelona, fondos notariales del Hospital de la Santa Cruz, manual 41 de contratos de Pedro Janer, según citas de Madurell.

Miguel "*dels Carnicers*" en la iglesia del Carmen, junto a Juan de Tours, el cual fué pintado por Nunyes y Fernandes.

El mismo año de 1532 fabrica una capilla en la iglesia de Jesús de Barcelona con el tantas veces asociado suyo Juan de Tours (16).

En 1535 firma sus capítulos matrimoniales con la hija de Pere Botey, "*peraire de draps de llana y causidic*" de Barcelona, y de Catalina, ya difunta (17).

En el mismo año de 1535, tenía acabado el retablo de la iglesia de San Jaime, que le fué acerbamente criticado por Forment cuando en 1535-36 interviene como testigo en el asunto de Poblet (18).

En 1539-42 se le pagan las figuras del Santo Entierro de Tarrasa, y se sabe por los documentos que en 1540 estaban ya terminadas (19).

En 1541, con Juan de Tours, interviene en San Justo (20).

En 1544 capitula una imagen de santa Engracia con los obremos de la iglesia de Montcada (21).

En 1545, a 16 de septiembre, había contratado un retablo para Juan Aguilar, doncel de Barcelona, del cual recibió la primera paga el 7 de enero de 1546 (22).

En 1547 aparece el maestro "*Martí, imaginari*", junto con P. Serafí y M. Nicolás de Credensa, en una terna de entendidos, propuestos por el pintor Pedro Nunyes y la viuda de Enrique Fernandes, al ser requeridos como autores de la parte pictórica del referido retablo de la capilla de San Miguel de la iglesia del Carmen por el Gremio de San Miguel de Cortantes, quienes pre-

(16) Sobre el retablo de san Miguel y la Capilla de Jesús, ANB, Juan Saragossa, legajo 5 (14 marzo 1532), según cita de Madurell.

(17) ANB, Pedro Celitons, caja núm. 11, pliego (1531-36), según cita de Madurell, con ella firmó un documento secreto "*Est inter testamenta secreta*" anotó el notario (ANB. Miguel Benito Gilabert, leg. 1, proto. 6.)

(18) "Damià Forment i el Monestir de Poblet", p. 477 "*...quantas obres lo dit Martín Díez ha fetes... totes són fetes contra art y mal fetes, y mostrat per speriència [per] lo retaule de Sanct Jaume de la present Ciutat, lo qual és fet contra tot art de masoneria y té mil imperfeccions...*"

(19) Documentación en Soler y Palet, obras citadas en nota (2); ver también más adelante.

(20) Es una de las últimas cartas de pago del referido retablo mayor de San Justo, que Tours y Díez ejecutaban según un nuevo contrato del año 1536; ANB, Juan Lorenzo Calça legajo 1, manual (1539-42), según cita de Madurell.

(21) Mas, lugar citado en nota (5).

(22) ANB, Juan Martí, legajo 5, manual 14 (1545), según cita de Madurell.



MARTÍN DÍAZ DE LIATZASOLO. — "El Santo Entierro", de Tarrasa



Detalle de la cabeza de Jesús del "Santo Entierro", de Tarrasa

tendían que la obra no se ajustaba a lo pactado y que debía sujetarse a revisión de otros maestros, que a su vez rehusaban efectuar ese laudo. Dichos Nunyes y la viuda de Fernandes consideraban especiosas las razones alegadas por el Gremio y aseguraban que la terna de los antes dichos maestro Martín, P. Serafí y M. Nicolás de Credensa eran capaces y estaban dispuestos a efectuarla (23).

En 1548, a 25 de enero trató de contratar el retablo de la iglesia de San Nicolás de Sásser (Cerdeña) (23 a).

En 1550, contrató un retablo para el monasterio de San Quirze de Colera (23 b).

En 1555 figura como testigo en la ápoco final del retablo de San Vicente de Malla (Vich), el cual fué pintado por Petro Paulo de Mondalbergo y dorado por Jaime Forner (24).

En 1556 capitula con don Luis de Requesens la obra del retablo de la capilla de Palau, para la cual ejecutará la imagen de la Virgen (25).

Consérvase el conjunto de Tarrasa y la Virgen de las Victorias de la capilla de Palau. Todas las restantes obras han desaparecido. Luego veremos cómo a esta corta lista se puede añadir otra obra por razones de semejanza estilística: la Dormición de la Virgen, hoy en el Museo de Bellas Artes, de Cataluña.

EL SANTO ENTIERRO DE TARRASA

Digamos antes de pasar a su descripción y dar conocimiento de documentos que determinan con exactitud su fecha, que las fotografías que damos a conocer fueron hechas antes de que las turbas lo destrozaran a martillazos.

Hoy día más de uno de estos abultados y fuertes rostros tiene grandes deterioros. Afortunadamente, dentro del grande infor-

(23 a) ANB. Miguel Benito Gilabert, leg. 2, not. 16 (1547-48).

(23 b) ANB. Jerónimo Mollet, leg. 5, rep. 23, 7-11-1550 y 11-11-1550, según Madurell.

(24) ANB, Lorenzo Sotalell, legajo 1, manual 1554-55), según cita de Madurell.

(25) Ver más adelante el texto y el Apéndice II, así como los estudios del P. J. M. March, S. J. que mencionamos.

tunio, se salvó en su mayor parte y pude verlo no hace mucho y compulsar mis viejas notas.

En la actualidad, reparados satisfactoriamente los deterioros más graves, el grupo ha vuelto a instalarse en la iglesia parroquial del Espíritu Santo; está en el altar del fondo de la tercera capilla del lado de la Epístola, y las figuras aparecen en una disposición muy semejante a la de 1936.

Digamos también que es la única obra de Martín Díez hasta el presente conocida, que está firmada con todas las letras, ya que en el zócalo de la pieza que representa a Cristo yacente, en la orla del sudario corre una inscripción que dice a la letra: "Opus Martini Díez de Liatzasolo. 1544."

Sobre su historia poco podemos decir — sino estos detalles sobre las vicisitudes últimas — que no haya sido recogido por Soler y Palet en su magnífica monografía antes citada. En ella, tras describirle por extenso, da cuenta de quiénes se ocuparon de este conjunto antes que él (26), entre los cuales, como es costumbre, no falta quien suponga que fué traído de Italia, basándose en un moderno manuscrito del archivo parroquial que así lo decía. Publica luego por extenso lo contenido en el "*Llibre de concells dels parroquians de Sant Pere de Tarrassa. 1451-1541 (Arch. Not.)*", en donde a 9 de noviembre de 1528 consta se concedieron poderes para que conjuntamente pudiesen concordar la obra de una capilla en la iglesia parroquial de San Pedro y hacer obrar un Santo Sepulcro para dicha capilla. Cómo a 17 de agosto de 1539 se conceden poderes a "*Raphael Doms y Jaume Trullás*" para que puedan encargar a "*mossén Miquell Doms, mercader, ciutada de Barchinona..., que ho pugue fermar tot*". Apareciendo en las cuentas de noviembre y diciembre de 1539 diversas cantidades para lo mismo.

En 21 de noviembre de 1540 el Consejo de procuradores y adjuntos de la parroquial iglesia de San Pedro de Tarrasa concede poderes a dicho "*mossén Miquell Doms*" para "*que pugue fer llustrar lo devant del altar y los personatges del Sepulcre...*", y cómo a 19 de diciembre del mismo año debía de estar acabado, por cuanto se ordena sea colocado en la capilla de Nuestra Señora del Rosario y San Fructuoso — "*S. Fritós*".

(26) Pág. 200. A quien nos referimos seguidamente es a L. García del Real. "*Il·lustració catalana*". 15, VIII. 1890.

Consérvase, además, en dicho archivo otro libro en que constaban los pagos hechos; era el titulado “*Llibre de concells dels parroquians de Sant Pere de Tarrassa. 1541-1630*”, en donde (27) aparecía cómo “*mestre Martí Díez de Liatzasolo; imaginay-re*” a 3 de diciembre de 1539 firmó época por cuarenta y ocho libras; a 13 de abril de 1541 firmó otra por noventa y ocho libras, diez y ocho sueldos seis. “*Ço es LX lls. de copiar y la resta per rahó dels ciris que veneren*”. Y el 2 de agosto de 1542 otra de cien libras. En ella consta la siguiente cuenta:

“ <i>Lo preu del sepulcre</i>	CCXXXX lls.
<i>Lo preu del llustrar</i>	XXXIII lls.
	<hr/>
	CCLXXIII lls.”

Con lo que hasta la saciedad queda demostrada la exactitud de la firma y que dicho Santo Sepulcro existente es el que fué encargado y pagado entre 1539 y 1542 por los obreros de la parroquia de San Pedro de Tarrasa, aunque por razones que se nos escapan se halle fechado en 1544; quizá sea mala lectura de los documentos, por parte de Soler y Palet, posiblemente la inscripción es posterior.

EL CONJUNTO DEL MISMO

La colocación que el conjunto tenía antes de 1936 era a todas luces moderna. Unos fondos de mosaico que cubrían las paredes de la capilla — antipáticos y fríos — y un cierre, con adornos florales simétricos que desentonaban con la grandiosidad y la potencia que las estatuas trabajadas por Martín Díez tienen, a pesar de sus defectos. Grandiosas son, aunque ciertamente toscas; pero ya volveremos sobre ello.

Ocho figuras formaban el grupo. El Cristo yacente que lo centra según la tradición iconográfica; a ambos lados dos figuras barbudas, una de ellas con martillo y tres clavos, la otra sosteniendo una antorcha encendida y unas tenazas. Tras la figura del Cristo, su Madre, transida de dolor, se derrumba en desmayo, cayendo hacia atrás, siendo sostenida por san Juan. Junto a

(27) Pág. 210.

éste una figura femenina acongojada. Junto la cabeza del Cristo, otra figura femenina cubierta de holgadas tocas, los brazos cruzados sobre el pecho, mira, con la mirada ausente; a los pies, la cuarta figura femenina con manto sobre los hombros y un libro cerrado. Ésta llora ante el yerto cadáver del Señor.

En la situación de entonces, en 1936 — y la original no podía cambiar mucho — el conjunto estaba concebido y realizado con muy poca ligazón entre las distintas figuras; cada una fué trazada aisladamente y ordenada su posición y su ademán, sin relacionarlo con el de las restantes. Tan sólo las figuras de la Virgen y san Juan forman grupo, como indicamos.

Para caracterizar el arte de Martín Díez, diremos que es arte sobrio, en cuanto al diseño, y que los gruesos pliegues de los ropajes se resuelven en amplias ondas o en abullonados cortos. Las facciones de todos los personajes son abultadas y presentan rasgos toscos, pero potentes.

Junto con esta sobriedad que indicamos, es la fortaleza la más saliente condición del arte de Liatzasolo. Ella le lleva a presentar las figuras como agigantadas. Los rasgos fisionómicos y sus arrugas y las expresiones las abulta, las hincha, para conseguir así un más violento efecto. Grandes barbas, manojos de fuerte pelo, tantas veces de gruesos y retorcidos mechones, trabajados en densos bucles paralelos aborrascan las figuras.

Característica del autor resulta la forma no resuelta de ligar el pelo al rostro. Aquél aparece bruscamente y cabellos y barbas llegan a parecer como postizos. Los ademanes son encogidos, los personajes se repliegan, concentrándose en sí mismos con las manos recogidas sobre el pecho o sobre el regazo. Todo contribuye a dar una sensación de pesadez en la realización, aunque ésta sea, sin embargo, muy cuidada. De robusta pesadez, que alcanza, en los momentos más llenos de acierto, una grandiosidad llena de potencia.

Las fotografías dan cuenta elocuente de cómo fué nuestro autor uno de los muchos que se movieron en el rastro dejado por Miguel Ángel. Como otros españoles siguió las huellas — la inspiración — miguelangelesca. Pero al revés de nuestros primeros barrocos, en quienes encontramos con claridad la misma fuente — un Berruguete, un Juni, los mayores —, no tiende a expresar potente y exaltadamente con grandes gestos y movi-



Grupo de la Virgen y san Juan y una de las Marías del "Santo Entierro", de Tarrasa

mientos, sino que presenta una humanidad tendiendo a lo gigantesco, pero concentrada en sí misma. La observación que hicimos respecto a esta falta de gestos — los brazos tendiendo a plegarse, las manos sobre el pecho — es característica del arte de Martín Díez de Liatzasolo.

De Miguel Ángel toma detalles y acentos. Esos cabellos retorcidos en fuertes mechones son los que encontró, genialmente dados, en las potentes barbas del Moisés; de algún rostro puede buscarse una filiación de obra concreta. En el caso del san Juan de Tarrasa, quizá del rostro de la Aurora.

LA VIRGEN DE LA VICTORIA, DE LA CAPILLA DE PALAU

Mide la estatua de la Virgen 1,70 metros sin la base, y la representa en pie, sosteniendo sin esfuerzo, en su brazo izquierdo, al Niño Jesús. Éste, desnudo, mantiene sujeto con ambas manos un pájaro que abre las alas. La Virgen viste holgada túnica, que se pliega ampliamente sobre la carne, y se cubre con manto, que prendido por encima de la cabeza se recoge en pliegues amplios, y anchuroso, denso y solemne, pasa por delante de la figura. El cabello de la Virgen está peinado con amplios bucles que se parten a uno y otro lado y se recogen densos y altos con una cinta. El policromado que esta figura ha sufrido cuando la restauración de la iglesia en el siglo pasado — de 1866 a 1868 — deforma visualmente su volumen y proporciones (28). Aquellas anchas cenefas que bordean el manto lo empequeñecen y no dejan percibir, como fuera posible con la imagen de su blanco color — pues es de alabastro — la grandiosa sencillez de estos grandes pliegues que bajan despaciosamente y con suave facilidad. Muy bello es asimismo el modelado de las manos. Algo inexpresivo resulta el rostro de la Virgen, siendo mucho más delicado el del Niño Dios, pero hay que achacar buena parte de estas características al policromado moderno.

Si comparamos esta gran estatua de Martín Díez — que hasta

* (28) El Padre March dice (pág. 24): "En la restauración se renovaron los colores; pero con poco acierto, especialmente en los ojos de la Madre", lo cual es exacto en cuanto a la segunda parte de la frase. En cuanto a la primera, no creo que su autor la policromara. Sobre la restauración, véase Miquel y Badía, "La Capilla de Ntra. Sra. de las Victorias o del Palau". "Diario de Barcelona", 31, III, 1868, p. 2992. y también F. Carreras Candi, "La Ciutat de Barcelona", p. 423.

la fecha es la última de sus producciones conocidas — con aquellas imágenes del Santo Sepulcro de Tarrasa, veremos claramente el largo camino corrido por este escultor. La ruda y pobre manera con que están resueltas las vestimentas y sus pliegues en aquéllas, se ha convertido en ésta en suave y grandiosa facilidad, ampuosamente ordenada. La grave y reservada compostura que guardan aquéllas en su dolor, concentrándose en prietos ademanes, mantiénese también en esta obra, aunque resuelta con dibujo más fácil y con mayor delicadeza en todo. Todo nos hace creer que estamos ante la obra capital en la carrera de este escultor. Soberana majestad trasciende del menor detalle de esta escultura: de grave compostura está llena esta alta y robusta figura, cuyas líneas y volumen tienden a lo gigantesco.

En ello encontramos su ascendencia, pues, aunque tratada libremente, es esta escultura un trasunto de obras italianas conocidas, aunque llenas a su vez de problemas históricoartísticos de distinto orden. A mi ver deriva esta figura de la Virgen con el Niño del sepulcro del papa Julio II, obra de Miguel Ángel en cuanto a la inspiración y modelos, aunque llevada a cabo en lo material por sus ayudantes. En el caso de esta imagen de la Virgen en pie, como en tantos casos más, empequeñecieron éstos la grandiosa inspiración y no supieron dar a su realización el impulso que anima y tortura las obras que salieron de manos del maestro. Ésta resulta ser de manos de Fancelli y Rafael de Monte Lupo, a quien en 1542 se pagaron ciertas cantidades por esculpir la (29), aunque también se pagaron otras en 1536 a Sandro de Giovanni, detto Scherano. La posición del Niño es semejante y el trato dado al tema del pajarito (30), la Virgen ordena el plegado de sus mantos y coloca su pierna izquierda semejantemente, aunque el conjunto en su realización tenga la escultura romana tono rafaelesco más que de Miguel Ángel. Pero de éste fueron los proyectos, y el que se conserva en Berlín, anterior en muchos años a la realización, en el que se da la segunda idea del monumento funerario — la idea completa, la que no se llevó a cabo por dificultades económicas y de todo orden (31) —, encon-

(29) A. E. Brinckmann "Barockskulptur" en el "Handbuch der Kunstwissenschaft". pág. 29 y A. Venturi, "Storia dell'arti italiana" X, II.º. 1936, pág. 66.

(30) Venturi, vol. cit., pág. 65.

(31) Véase resumen en Brinckmann, op. cit.

tramos una versión de la Virgen y el Niño disemejante de la realizada, más llena de movimiento y fuerza.

Esta imagen y esta tradición de la gran obra de Miguel Ángel recogida de primera o segunda mano, no sabemos determinar todavía, es una de las raíces de la Virgen de la Victoria, del Palau. La otra hay que buscarla en reflejos o recuerdos de la obra de Jacobo Sansovino, que encontramos en ciertos detalles: el tipo del Niño Jesús, el tipo de peinado de la Virgen, y aun y en menor proporción en la manera de tratar los plegados de los ropajes. Véase el Niño de la Madona del Arsenal de Venecia y los del Palacio Ducal Chiesetta (32).

De la historia de esta imagen, conocemos lo siguiente. El Padre March confirma lo dicho por Pi y Arimón al extractar en su citado folleto los datos conocidos y que él tenía al detalle por haberlos confirmado trabajando en el archivo del Palau. Por ellos resulta que don Luis de Requesens y de Zúñiga encargó a Martín Díez de Liatzasolo la construcción del retablo mayor de dicha capilla del Palau, el cual “viene descrito minuciosamente” en la concordia hecha a 3 de diciembre de 1556 (33). En ella consta el escultor como ciudadano de Barcelona.

“El retablo — escribe el Padre March resumiendo los documentos — había de ser de madera de álamo y melis o ciprés, y medir treinta y cuatro palmos y tres cuartos de alto; había de tener todas las cornisas hacia arriba, entalladas y con relieves, lo mismo que los trofeos y pedestales, conforme a la traza del altar que estaba en manos de dicho Martín Díez; en la hornacina, también entallada y con relieves, con serafines y otra obra; habría de haber una imagen de Nuestra Señora de muy buen alabastro, con su Hijo al brazo, la cual tenía que ser muy bien obrada y labrada, como se requería de buen maestro; dicha imagen había de medir de altura, esto es, del pie a la cabeza, ocho palmos y medio. El retablo contendría tres tablas en el bancal; a los lados de la hornacina cuatro, o sea dos a cada lado; sobre el cornisón otras tres tablas, y en la parte más alta otra. Estas tablas de

(32) Venturi, vol. cit., pág. 638.

(33) March, op. cit., pág. 20. No hay ni que comentar las versiones fantásticas, como la recogida por Víctor Balaguer en “Las calles de Barcelona”. Barcelona, 1866, pág. 145) que dice “la famosa estatua de la Virgen de la Victoria, que según una tradición poco racional llevaba don Juan de Austria, cuando la batalla de Lepanto, en la proa de su capitana”.

quita y pon habían de ser substituídas más adelante por pinturas sobre tabla. Todo el retablo debía de estar terminado en año y medio. El precio fijado era de trescientas treinta libras barcelonesas."

Las pinturas las realizó años más tarde, un pintor llamado Isaac Hermes, que después debió trabajar en el monasterio de Villarejo, en Castilla. Era, o había estado residiendo, de Milán, pues así lo comunica don Luis de Requesens a su esposa en 7 de octubre de 1573 (34).

Ésta del Padre March es la más completa información que teníamos acerca de este retablo. Yo había buscado inútilmente el contrato en el Archivo del Palau — cuando éste se hallaba depositado en el Archivo de la Corona de Aragón — y al fin había abandonado la esperanza de poder completar estas notas sobre Martín Díez con la publicación del citado contrato, cuando las investigaciones de Madurell han hecho conocer la existencia de otra copia del mismo en el protocolo del notario de Barcelona Francisco Sunyer, conservado en el Archivo de Protocolos. Va publicada en el segundo apéndice.

Claramente aparece la forma del retablo en la descripción detallada que en el contrato se hace: quien con más detalle quiera saber vaya al documento, pues, éste revela la traza y sus detalles.

Notamos también, cómo la imagen de la Virgen tenía que ser "*de molt bon alabastre, ab son fill al bras, la qual ha de ésser molt bé obrada y lavorada, com se pertany de bon mestre*" y hasta qué punto Martín Díez se consideraba tal, lo dice el precio del retablo y también lo concordado con respecto a la traza, que le tenía que ser devuelta; "*dit ilustre Senyor Comanador haje restituir dita trassa a dit Martín Díez*" establece el contrato.

LA DORMICIÓN DE LA VIRGEN DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE BARCELONA

Al ser derribada la iglesia de San Miguel (35), que estaba situada junto al Ayuntamiento de Barcelona, en donde hoy se

(34) March, op. cit., pág. 21.

(35) Lo fué en 1868. Véase F. Carreras Candi, "La Ciutat de Barcelona", Barcelona, págs. 271-93, en donde publica la planta, el alzado y dibujos del campanario y la puerta románica. Véase también a Balaguer y Merino, "Notes històriques referents a la capella que fou de Sant Miquel Archangel de la present Ciutat." "Lo Gay Saber". II. 1869, núm. 22, pág. 171.



"Virgen de la Victoria", de la capilla del Palau
Obra de Martín Díaz de Liatzasolo. 1556

halla la plaza del mismo nombre, los objetos de carácter artístico que en ella existían pasaron en buena parte al Museo Provincial de Antigüedades, llamado de Santa Agueda (36)), y de allí, al pasar sus fondos en calidad de depósito a la Junta de Museos, a los diferentes Museos de la misma. Así el famoso mosaico romano — famoso en la antigua bibliografía barcelonesa — que hoy se halla en el Museo Arqueológico de Barcelona, el que fué frontal de altar del siglo XII con mosaicos embutidos, obra de carácter sículo, y el grupo de la Dormición, que hoy se hallan en el Museo de Bellas Artes de Barcelona.

Comprende el conjunto en su actual estado las figuras masculinas del acompañamiento, amén de la figura de la Virgen yacente. Todas ellas en mal estado de conservación producido por diversas causas. La primera, común a todas, la mala calidad del alabastro, que se descompone; la segunda, las desventuras que debió pasar dicho grupo hasta su traslado a la capilla de Santa Águeda; la tercera, afecta exclusivamente a la figura de la Virgen, que se conservaba en el Museo Episcopal, sito entonces en los bajos del Seminario. Las hordas, que le incendiaron en julio de 1936, causaron grandes destrozos en esta figura, especialmente en el rostro, que hoy en día se halla descompuesto en un centenar de pedazos.

Una gran variedad de actitudes caracteriza esta serie de figuras. Algunas parecen haber sido realizadas por distinta mano que el resto; pero una inspiración común mueve el conjunto, siendo innegable que salió del mismo taller y fué dirigido por el mismo artista. Cuantas características encontrábamos en el arte de Martín Díez de Liatzasolo en su documentado Santo Entierro, volvemos a encontrar aquí, en esta serie de barbudos personajes en diversas posiciones de dolor o en los atléticos tipos de rostro crispado.

(36) Antonio Elías de Molins en su "Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona". Barcelona, 1888, pág. 234, describe bajo los núms. 804 a 813 las estatuas de este conjunto: "ocho bustos y dos fragmentos de cabezas de Apóstoles de mármol, siglo XVI. Sólo puede reconocerse a Santiago el Mayor (núm. 805), san Juan (810), san Pablo (809), san Bartolomé (806)", dando las medidas de todos ellos. "Proceden" — añade — del altar de la Anunciación — lo que es, posiblemente, *lapsus calami* — de la derruida iglesia de San Miguel Arcángel. Según tradición que consignan varios autores, trajo estos bustos de Italia don Juan de Austria y los cedió a la ciudad de Barcelona" citando a renglón seguido a Pi y Arimón, quien en pág. 543 dice tan sólo: "Se presume que lo trajeron de Italia", en lo que coincide con suposiciones semejantes a las que encontramos en tantas otras ocasiones.

Los bucles de origen miguelangelesco, el defecto en la resolución de la unión del rostro con el cabello, los contenidos gestos, el gigantismo de las cabezas y de los bustos — altos, toscos, pero llenos de potencia —, son características en las que juegan el principal papel las enseñanzas aprendidas en Italia. Todo, en fin, es lo mismo. Y aun más: alguna de esas cabezas es la misma que aparece en el otro conjunto. Ciertos gestos de los apóstoles del grupo de la Dormición son los mismos que conocemos ya por las figuras del Santo Entierro. Véase el cuarto — de izquierda a derecha — cómo está colocado de igual manera a la segunda figura de éste el encapuchado con barba y bigote, como las del personaje del martillo, y véase cómo aquellos gestos recogidos, íntimamente doloridos o asombrados, y aquellas manos plenamente visibles hincándose sobre las túnicas con energía — gestos que considerábamos típicos del arte de Martín Díez —, son los mismos en uno y otro grupo. E igual en la manera — o maneras — de tratar el pelo: en grandes mechones paralelos o rizados en grandes rizos y los que le tienen tratado en pequeños mechones, más o menos laciamente.

Semejanzas que a la vista del original aun aparecen como más patentes que en la fotografía, pues si el grupo de Tarrasa fué ejecutado en buen material, este que fué de San Miguel lo fué en un alabastro que los agentes atmosféricos fueron deshaciendo. De tal manera, que aquellas figuras sentadas, el apóstol imberbe y apasionado, parecen hoy estatuas procedentes de excavación.

A esta distinta calidad del material, a más de ser posiblemente una obra de época más avanzada en la vida del artista, hay que atribuir la diferente manera cómo dentro de unas características de identidad han sido tratados los ropajes. Amén de la intervención de diferentes manos en la realización de las distintas esculturas. Inevitable intervención del taller, que contribuye, en tantos casos, a dudas y confusiones.

Las holgadas túnicas y mantos, que se pliegan en gruesos dobleces repetidos y en anchos ondulados en el Santo Entierro de Tarrasa, lo están en dobleces mucho más amplios, pero igualmente pesados y ondulados de semejante manera en el grupo de la Dormición. Siendo éste el momento de transición entre la manera del grupo de Tarrasa y la suprema libertad de la ima-

gen de la capilla del Palau, en la que los amplios pliegues alcanzan fácil movimiento y amplísimo volumen.

Acerca de su ordenación, no tenemos ningún documento que nos indique la que le era propia hasta que se derribó la capilla y el conjunto fué dispersado. Nada ha llegado a nosotros. Quienes lo ordenaron en el Museo de Santa Águeda colocaron las figuras y los fragmentos sin intentar ningún orden. Folch y Torres las colocó con sumo gusto en una sala de museo complejamente iluminada, asemejando su colocación la de los apóstoles de la Santa Cena, pues en el que debía ocupar la imagen de la Virgen fué colocado un bloque de tamaño superior al lecho mortuario. Dos figuras, entre sentadas y arrodilladas por su misma postura, se vieron colocadas a ambos lados, y ante ese bloque las restantes ocupaban el fondo y los lados.

Un documento gráfico recientemente publicado, el retablo de Casbas (Huesca), nos da a conocer una talla, de arte mediocre, en la que una serie de figuras — que son semejantes a las del Museo — se ordenan en menos espacio, agrupándose más densamente y en varios planos. ¿Qué valor dar a este documento? ¿Recordó su autor al tallarlo el grupo barcelonés o se inspiró en una común fuente o tradición ordenadora? Las patentes semejanzas de algunas de las figuras que componen el grupo del Museo con estas de Casbas nos inclinan a creer lo primero: las tradiciones, aun tan vivas, cuando se realizaba la talla del retablo, nos inducen a tomar en consideración la segunda hipótesis. Quien escribió el Catálogo monumental de Huesca nada conocía acerca del autor del retablo de Casbas: su nombre quizá nos sirviera para desentrañar esta pregunta, que Ainaud no hace mucho me planteaba. Últimamente, en el Museo de Bellas Artes, de Cataluña, hemos vuelto a ordenar este conjunto siguiendo en lo posible el orden conservado en la talla de Casbas. Algunos ademanes quedan explicados por la nueva ordenación, y en su lugar colocamos, restaurada en lo posible, la imagen de la Virgen.

LAS DECLARACIONES DE MARTÍN DíEZ EN EL PLEITO DEL RETABLO DE POBLET

En los apéndices que siguen y bajo el número 1, van publicadas las respuestas que Martín Díez dió, como testigo que fué por el monasterio de Poblet, en el pleito que éste mantuvo contra Damián Forment, con motivo de la obra del retablo mayor. No son novedad y fueron citadas antes de ahora, pero quienes tratamos sobre este asunto no las dimos a conocer, ni por extenso las aprovechamos. En mi caso, y en descargo mío, debo decir que me interesaba en aquel momento completar la lista de obras de Forment. Por esto despojé las respuestas dadas por los testigos del monasterio publicando fragmentos que hacen referencia a obras menores perdidas y a la conservada lauda del abad Porta, no encontrando interés mayor en publicar por extenso declaraciones que, en el mejor de los casos, eran de artistas cuya importancia desconocíamos, pues eran nombres sin obra conocida que les respaldase. Ahora volví sobre ellas y aquí siguen las de Martín Díez.

En ellas son de notar los conocimientos biográficos que aportan, tanto a la persona de Forment como a la del declarante. Para la biografía de ambos, el odio mutuo es expresado aquí con mayor claridad que en ninguna parte (37); para la de Forment queda una nueva afirmación detallada de la ligereza con que trabajaba, juzgada en este caso por enemigo y con la máxima severidad, es verdad, pero en muchos detalles con evidente justicia. Mientras que completan estas respuestas los rasgos de la personalidad de Martín Díez; son la expresión de su orgullo de artista, su violencia y de una enemistad sentida hasta llegar al encono.

No entremos a tratar, pues es inútil hacerlo de nuevo, del fondo del asunto, de lo que llevó a los tribunales a Forment contra el monasterio y a éste contra aquél. Es inútil, y además estas respuestas no aportan dato nuevo. Fijémonos cómo en ellas se ataca a Forment, desmenuzando con todo detalle la obra realizada

(37) Ved toda la declaración de Martín Díez, y especialmente I, 50, 57, 58, y II, 6; asimismo las despectivas declaraciones de Forment, que más abajo citamos.



MARTÍN DÍAZ DE LIATZASOLO. — Restos de la imagen de la Virgen del grupo de la Dormición, de la iglesia de San Miguel, de Barcelona, hoy en el Museo de Bellas Artes, de Cataluña, en Barcelona



Grupo de apóstoles de la Dormición de la Virgen,
de la Iglesia de San Miguel, de Barcelona

por el escultor en el monasterio, comparándola punto por punto con la traza o modelo, y cómo quedan patentes las muchas veces que el escultor se permitió licencias; cómo Martín Díez mantiene su independencia de juicio frente a lo sostenido por el monasterio (38); cómo se habla en varias ocasiones de que él, Martín Díez, era conocedor del oficio y arte (39); cómo aporta una y otra confirmación a lo mantenido por el monasterio acerca de la deficiente calidad del alabastro empleado por Forment (40), y, por tanto, como consecuencia, del precio abusivo que pretendía cobrar Forment (41); y, por último, cómo para hacer mayor fuerza asegura Martín Díez que debe ser verdad la fama que precedía a Forment, y que precisamente por sus condiciones de buen artista era doblemente culpable de los defectos que en la obra encontraba (42).

A todo ello Forment sólo encuentra defensa afirmando la existencia de enemistad entre él y Martín Díez y el grupo de sus colaboradores, que en pleno — notémoslo — declaró contra Forment (43). Publicamos ya esta respuesta de Forment y la comentamos en ocasiones anteriores tanto Durán y Sanpere como yo, cuando tratamos del retablo de San Justo. Aquí, en el violento tono de estas declaraciones que publicamos, vemos confirmada la existencia de una honda enemistad; Liatzasolo era, sin duda, “*enemich capital*” de Forment, como éste declaró (44). No podemos determinar las causas de esta enemistad, ni si se hallan en el fracaso de la sociedad para la construcción del retablo de los Santos Justo y Pastor, o si existen o coexisten otras razones que la originaron y mantuvieron viva.

Quizá Forment estaba en lo cierto cuando decía que Martín

(38) El Monasterio afirmaba “Damián Forment y el Monestir de Poblet” E. U. C. XIII, p. doc. VIII, § XXXV) “*que lo predit retaule havia de esser tot de obra relevada y ara no es de mix releu*”. Martín Díez, interrogado, respondió (I, 35) “*que si la obra de dit retaule fos bona, es prou relevada*”.

(39) En varios lugares y en I, 50 “*per esser del art y entendre en dits negocis*”.

(40) I, 29, 31, etc.

(41) I, 37 y sigs.

(42) I, 57 y 58.

(43) Mi artículo antes citado, p. 32, y sigs. En el mismo especialmente el doc. XX. Depusieron por el Monasterio, además de nuestro escultor que va en primer lugar “*Berenguer Palau, argenter*”; “*Pedro Nunyes, pintor portugués*” y “*Joan de Torres (Tours), masoner francés*”, cuya íntima relación queda patente después del estudio de Madurell.

(44) En el antes citado doc. XX, § III.

Díez trabajaba con todas sus fuerzas para que marchara de Cataluña, temiendo su competencia, “*que se’n vaja d’esta terra y no li leue les obres que de dit art se fan o se han de fer en Barcelona y en Catalunya*” (45). Quizá tengamos aquí expuesta la última razón de todo este odio. No parece en manera alguna que el mismo sea producido por causas artísticas; quiero decir, por representar Forment la manifestación española de unas fórmulas artísticas procedentes de Italia, más antigua que las empleadas por Liatzasolo — de otra generación — y además interpretadas de una manera harto personal.

Esta frase que entrecomillamos de Forment, las expresiones de seguridad y de orgullo que se encuentran en varios lugares, aquel concertar en el contrato del retablo de la capilla del Palau que le sería devuelto el original de la traza del mismo una vez hubiese terminado su realización (46) nos muestran que este escultor Martín Díez de Liatzasolo, hasta hoy punto menos que desconocido, fué en aquellos años considerado como el mejor escultor de Cataluña y que él mismo se consideraba un gran artista y tenía bien sabidas las lecciones de orgullo aprendidas en Italia.

DOCUMENTOS

I

DECLARACIONES DE MARTÍN DíEZ EN EL PROCESO DE POBLET

Quibus litteris ut pretangitur obblatis et presentatis, idem honorabilis Baiulus jussit atque mandavit predicta inseri et continuari nech non testes citari prout in eisdem litteris compulsoriis habetur, cupiens semper mandata Regiis firmiter obedire.

Et incontinenti mandavit Giraldo, nuntio curie sue jurato quatenus omnes et singulos testes quos dictus venerabilis Frater Petrus Rosich, monachus et syndicus prefati Monasterii Beate Marie de Populeto du-

(45) I. § VII.

(46) Apéndice II, pág. 117. Las mismas afirmaciones de Forment asegurando que “*Martín Díez encara que se fa dir ymaginayre y presum. saber l’art de masoneria empero la veritat es que ell no te l’art ni sciencia per poder desernir una obra si es bona, ben feta o falsa, com ell no sia expert ni sapiá lo menester en lo dit art de masoneria*”. Véanse también los siguientes párrafos, igualmente explícitos.

xerit nominandos citaret ad deponendum testimonium veritatis in manu et pose Bartholomey Joannis Coloma, predicti scribeque curie sue in hiis pro notario assumptus.

Honorabilis Martinus Diez (ymaginaris) de Liatza Solo, ymaginarius, civis Barchinone, testes, repertus personaliter in Monasterio Populeti productus et nominatus pro parte Sindici et procuratoris prefati Monasterii qui juravit per Dominum Deum et eius Sancta quatuor Evangelia manibus suis corporaliter tacta dicere et deponere omnem quam sciat veritatem in et super quibus fuerit interrogatus [interrogatorio según los artículos del doc. VIII del proceso publicado en E. U. C.].

[1] Et primo fuit interrogatus super primo articulo sive positione ex dictis articulis sive positionibus secundo loco obblatis... eidem testes de verbo ad verbum lecto... et dixit contenta in dicto articulo fore vera. Diu ho ell testes saber per ço que a hoyda legir la capitulació feta entre dit Convent y Damià Forment sobre la fàbrica de dit retaule y vista la trassa o mostra dada per dit Damià Forment sobre la factura de dit retaule y axí mateyx a vist lo retaule fet per dit Damià Forment posat en lo altar maior de dit Monestir y veu ell testes no és conforme a la mostra ny a la capitulació.

[3] Super tertio articulo, obmisso intermedio..., dixit que per les causes ya per ell dites dit article és verdader, que dit retaule no és conforme a la trassa ny capitulació.

[4] Super quarto articulo... dixit contenta in dicto articulo fore vera per que ell testes a hoyda (legida) la capitulació y vista la trassa en que se conté la amplària y altària de dit retaule.

[11] Super undecimo articulo sive positione, obmissis precedentibus super quibus non fuit productus nech per consequens interrogatus... dixit que ell testes a vist dit retaule en dit article mencionat y a vist que en moltes parts de dit retaule y a alabastre negre y dolent y no rebedor.

[13] Super decimo tertio articulo... obmissis intermediis... dixit que ya ho a depositat en lo precedent article.

[17] Super decimo septimo articulo... obmissis intermediis dixit que lo dit retaule és deffectuós de amplària y segons la stretura de la amplària és deffectuós en la altària, encara que sie a les mides de dita altària, y falte segons la trassa y capitulació un palm de amplària del (terra fins) que sta posat en terra fins a les mollures del bancal que se entén sobre les istòries del bancal, y desdellí amunt fins a la sumitat del retaule és stret set palms entre una part y altra, de manera que les mollures del bancal resten més amples que lo cos de dit retaule tres palms y mig a cada part.

[24] Super XXIII^o articulo... obmissis intermediis... dixit que ya y a dit en lo precedent article que lo dit retaule és stret més del que conté la capitulació y trassa set palms de alna de Montblanch entre les dos parts y de la mollura desobre lo bancal fins a terra un

palm entre les dos parts, y assò sab ell testes perque ho a midat encemps amb altres sperts.

[25] Super vigesimo quinto articulo... dixit contenta in dicto articulo fore vera, que per esser més stret dit retaule del que havie de esser segons la trassa y capitulació, y més stret com ya a dit dalt des de la mollura desobre lo bancal fins a terra, los pilàs carreguen sobre fals, y la obra és errada, que per art no pot star, y assò sap ell testes per haver ho vista axí ocularment ab altres sperts en dit art, y esser ell testes de dit art, la mostra ho trassa donada per dit Damià Forment mostre la veritat, que segons stà deboxada carreguen sobre ferm com requer lo art, lo que no fa dit retaule posat en obra.

[26] Super vigesimo sexto articulo... dixit contenta in dicto articulo fore vera segons a dit ya dalt, y assò sap ell perquè és spert en dit art.

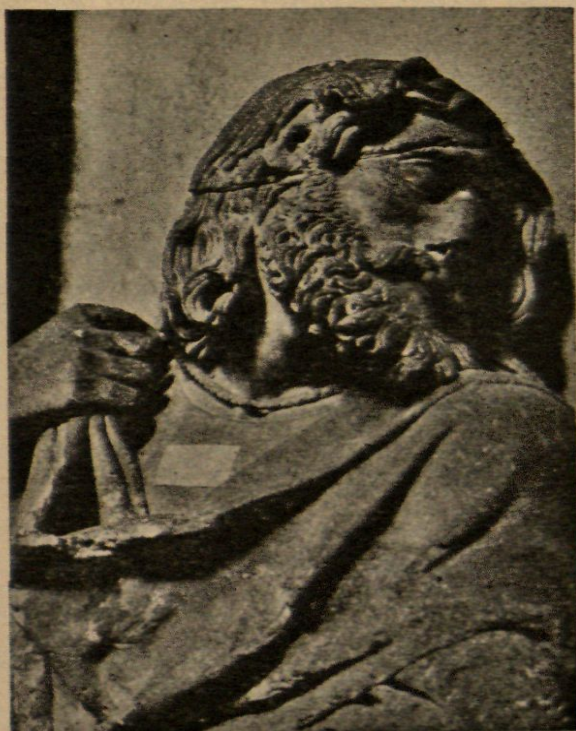
[27] Super XXVII° articulo... dixit que és veritat que per causa de la stretura de dit retaule més de les mides de la capitulació y trassa los presonatges de dit retaule son desminuyts, ço és, en les històries del Goigs y dels Apóstols y en la orde dels Apóstols falten segons la trassa y capitulació sis columpnas, y tots los altres encasaments són disminuyts per causa de la stretura de dit retaule, y los presonatges no caben en los encasaments segons serie rahó.

[28] Super vigesimo octavo articulo... dixit que dits presonatges de Apóstols no són bones figures ny valen res, perquè ell testes y altres sperts los an mirats particularment y segons lo que an vist en aquells los tenen per males figures y que no valen res, y les altres figures que stan sobre los Apóstols prop lo Crucifixi, com es Sanct Sebastià y Sanct Joan y Sancta Maria y Sancta Magdalena, y altre ymage que és a l'altre costat de Sanct Sebastià són mal fetes y de dolent alabastre en alguns loch de les figures, y en moltes parts reparades dites figures ab guix y les cares en algunes parts emblanquinades de guix per encobrir les faltes, lo que de debayx par alguna cosa, però pugant (*sic*) y, y vesent ho ocularment, se mostre molt més.

[29] Super vigesimo nono articulo... dixit que ya a dit que los dits Goigs per la stretura de dit retaule son disminuyts, y que la Selutació és de molt dolent alabastre vetós que no s'i por comportar, y entre dites figures dels Goigs n'y a moltes de dolentes, y si dit Forment a fet mostra de algun ymage ell testes no-u sap, sinó que diu y depose lo que a vist en dit retaule.

[31] Super tricesimo primo, obmisso intermedio, ...dixit que ell testes no sap si Mestre Forment havie promès a Pobblet de fer lo dit retaule de alabastre de Aragó ho no. Bé es veritat que ell testes és stat al loch de hon dit Forment a tret lo alabastre de que és fet lo dit retaule, y a vist que n'y a de molt millor que no lo que dit Forment a posat en dit retaule en moltes parts.

[32] Super XXXII° articulo... dixit que a dit en lo precedent article lo que sap en lo present article.



MARTÍN DÍAZ DE LIATZASOLO. — Cuatro apóstoles del grupo de la Dormición de la Virgen, de la iglesia de San Miguel, de Barcelona, hoy en el Museo de Bellas Artes, de Cataluña

[35] Super tricesimo quinto articulo... dixit que si la obra de dit retaule fos bona, prou és relevada.

[36] Super trigesimo sexto... dixit que ya a dit dalt alguns dels defectes que té dit retaule, y que ultra los que a dits y a quatre columnes grosses que són mal entallades y mal fetes, les dues de les quals son en mig del cos del retaule que tenen la figura de la Resurrecció en mig, la qual Resurrecció per semblant és figura mal feta, y les altres dos columnes fetes del mateyx modo que stan als strems del retaule, són també mal fetes y mal entallades y més y a quatre figures, ço és de Sancta Lúcia, de Sancta Eulàlia, Sancta Catherina y de Sancta Agnès, que són males figures y mal fetes, y altres quatre figures qui stan allí mateyx stan també mal fetes, y los pedestals que stan sota dites figures són mal entallats y mal obrats y la gola del cormizón qui sta sobre lo cap de Nostra Dona y lo gotxolador(*sic*) és mal entallat. E axí mateyx los Profetes que stan en lo bancal davant los pilastros són dolents y no ben fets, y un diacha que a al costat del portal de mà dreta és de dolent alabastre negre, vetós y guixench, que no val res, y a l'altre part lo Profeta que té un ròtol damunt per semblant no val res y es vetós, y axí mateyx en les històries de la Passió en lo bancal a moltes hymages (històries) mal fetes, y lo fastó (?) sobre lo portal de mà dreta té la una part de alabastre negre. En fi, que les restants ymages ultra les tatxades y que no deuen star en dit retaule segon[s] son de mala manera, les restants deuen esser totes molt millós del que són, segons lo preu de dit retaule.

[37] Super tricesimo septimo... dixit que li par a ell testes que per esser casa tant principal Pobblet com és en Catalunya los setifeye tenir lo retaule molt sumptuós, y per ço creu ell testes y daven tant gran preu com y donaven, que segons lo preu que y donaven pensa ell testes que de màrmol de Ytàlia lo porien haver agut molt sumptuós y ben fet.

[38] Super tricesimo octavo... dixit que ya a dit ell testes de dalt en los altres articles los defectes y erros de dit retaule, y que li par a ell testes que per esser la casa tal qual és y esser y sepultats tants Reys que no satisfà dit retaule per a dita Casa ny los ne és bo a ninguna smena segons en dit article se conté.

[39] Super tricesimo nono... dixit que ya a dit ell testes que dita Casa de Pobblet deu tenir retaule molt sumptuós y que sie fet segons art, lo que no té lo que vuy y és.

[40] Super quadragesimo articulo... dixit que lo que ell testes pot dir sobre dit article es assò: que segons la trassa dada per Mestre Forment y la capitulació feta entre ell y lo abbat y convent, no havent agut dit abbat ni convent perer de alguns altres mestres segons se diu públicamente per lo present convent, bé par no a contractat ab persones agudes ny sàvies, y que segons lo alabastre de que és fet vuy dit retaule y los defectes que y són y esser lo alabastre de tant prop de Pobblet que essent stat fet dit retaule de bon alabastre y

ben lavorat com convenie per art y conforme a la trassa, y a bé mil y cinch cents ducats de aventatge de més ho de menys, segons los havantatges que lo abbat li feye, segons ell testes és stat informat.

[48] Super quadragesimo octavo articulo... obmissis intermediis... dixit contenta in dicto articulo fore vera, y açò diu ell testes saber per les causes e rahons per ell testes ya dites y testificades en los precedents articles.

[49] Super quadragesimo nono articulo... dixit que a ell testes li par que lo retaule vuy posat en Pobblet segons lo alabastre qual és y les figures males y errades y la stretura de aquell y altres deffectes ya dits no val dit retaule la meytat del preu convengut entre dit Forment y abbat y convent, y que li par a ell testes és consciència tenir tal retaule en tal casa com aquesta.

[50] Super quinquagesimo articulo... dixit contenta in dicto articulo fore vera, que segons sta fet lo retaule vuy y posat y lo preu de aquell lo abbat y convent és stat dessebut de més de la meytat del preu de dit retaule, y açò dix saber ell testes per esser del art y entendre en dits negossis.

[57] Super quinquagesimo septimo articulo, obmissis intermediis... dixit que ell testes a hoyt dir que dit Forment té gran fama de gran mestre y gran ymaginayre, y públicament li a hoyda fer aqueyxa fama.

[58] Super quinquagesimo octavo articulo... dixit que si Mestre Forment és tan bon mestre com té la fama maior culpa és sua haver fet tal retaule qual a fet en Pobblet.

[Respuestas al doc. X.]

[1] Super primo articulo sive positione ex articulis sive positionibus tertio loco obblatis incipienti: "Et primo ponit que en lo loch hon sta situat etc."... dixit que ya a dit en los precedents articles que lo retaule és més stret que lo bancal y que podie esser més ample posant lo a son degut, car bé podie esser tan ample com lo peu posant lo al degut, per què en lo bancal y sobre, com dalt a dit, entre una part y altra set palms que és més ample que dit retaule.

[2] Super secundo... dixit que ya y a dit lo que y sab en lo precedent article en lo contengut en lo present article.

[3] Super tertio... dixit que és veritat lo contengut en lo present article segons a dit en los precedents articles.

[4] Super quarto... dixit que lo contengut en dit article és veritat, perquè ell ho a vist y midat.

[5] Super quinto... dixit que lo contengut en dit article és veritat, que si dit Forment aguerre assentat dit retaule junt a l'altar aguerre tenguda tanta amplària quanta aguerre volgut.

[6] Super sexto... dixit que la veritat és quant un bon mestre emprèn un retaule deu complir en fer tota la obra que promet en aquell, y si lo loch li ve stret per complir ab la obra que promet se

aiude dels biaxos de les parets per què y age compliment a tota la obra, posant les polseres de biayx.

[7] Super septimo... dixit que és veritat que Mestre Forment no's pot scusar de la stretura de la yglésia, per què y havie prou loch per posar dit retaule com ya a depositat en los precedents articles.

[10] Super decimo et ultimo articulo... dixit quod omnia et singula per ipsum testem deposita sunt vera, publica et notoria, et de illis est publica vox et fama, saltem inter ea scientes.

Generaliter autem fut ipse testis interrogatus et ad omnia dixit quod non sed fuit citatus per (!)

Ffuit sibi lectum et perseveravit, etc.

II

CONTRATO DE LA OBRA DE TALLA Y ESCULTURAS DEL RETABLO DE LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL PALAU

Est notatum in libro particulari negociorum Illustris Ludovici de Requesens.

Die jovis tercia dicti mensis decembris anno predicto MDLVI.

In Dei nomine, noverint universi quod Nos Dominus Ludovicus de Requesens, Preceptor maior ordinis seu milicie Sancti Jacobi D'Ezpata in regno Castelle, Barcinone populatus, ex una, et ego Martinus Diez Liatza Solo, [i]maginariarius, civis dicte civitatis partibus ex altera, confitemur et recognoscimus una pars nostrum alteri et nobis ad invicem et vicisim quod inter nos dictas partes rebus et causis inferius deductis facta fuerunt, inhita firmata et jurata capitula et pacta tenoris sequentis:

Sobre la fàbrica fahedora del retaule per a la Sglésia de Nostra Senyora del Temple, construïda dins lo palau del Illustre Senyor Don Luys de Requesens, Comanador Major del Ordre de Sanct Jaume de la Spasa del Regne de Castella, la qual fàbrica ha de esser de fusta de alber axi y segons debaix serà contengut, per y entre lo dit Senyor Comanador de una part y Martin Diez Liatza Solo [i]maginayre, ciutadà de Barcelona, de la part altra és stada feta la capitulació y concòrdia següent:

Primerament és concordat entre dites parts que lo dit Martín Díez hie y sie tingut fer y obrar lo sobre dit retaule de àlber com dit es, molt bo, y de melis o de xiprer també molt bons allí ont será menester, lo qual retaule ha de tenir de altària, ço es del altar fins al cap mes alt, trenta quatre palms y tres quarts, y de amplària, ço és en endret dels pilastros vint y dos palms y tres quarts y de un pedestal al altre del demunt del altar que són los forans ha esser de amplària vint y tres palms y quart, y del un pedestal al altre dels qui arriben en terra, del hu al altre ha de esser de amplària a les parts foranes de vint y sinc

palms y la obra del dit retaule de la largària y amplària demunt dita ha esser de la forma següent, ço es, que totes les cornices del altar en amunt han esser totes entallades y rellevades conforma al patró o mostra, o verament trassa del dit altar que sta en ma y poder del dit senyor Illustre Comanador, y tots los tropheos y pedestals damunt del altar pedit també han de esser entallats y rellevats conforme a la dita trassa, y de sobre los dits pedestal y les cornices que passen sobre ells ha haver altres pedestals que staran sota los pilastros, y també seran entretallats y rellevats segons apar hi.s mostre a la dita trassa, y los quatre pilastros qui staran en lo ordre de las pastera seran axí matex entallats y rellevats axí como staran en dita trassa, y la dita pastera ha esser entallada y rellevada ab los seraphins y altra obra segons starà en dita trassa, y lo tou de la pastera del dit retaule ha de esser de amplària quatre palms y mig, y de altària deu palms, y en lo tou ha de haver una ymage de Nostre Senyora de molt bon alabastre, ab son Fill al bras, la qual ha esser molt bé obrada y lavorada com se pertany de bon mestre, y dita ymage ha de tenir de altària, ço és, del peu fins al cap vuyt palms y mig, y ha esser dit[a] ymage *de tot relleu, y lo architrau y friso* y cornison que staran damunt la dita pastera amb sos resals (ressalts) han esser tots entallats, obrats y rellevats conforme a dita trassa, y los pilastros qui staran sobre lo dit cornison han esser entallats y rellevats conforme a dita trassa, y lo architrau, friso y cornison qui seran sobre los dits pilastros y sota lo rodó mes alt del dit retaule han esser axí mateix ben entallats, obrats y rellevats conforme a dita trassa, y lo mig rodó qui estará sobre tot lo dit retaule també ha esser entallat y rellevat ab un alchitrau ab flors y roses sobre dit architrau, conforme a dita trassa, al costat del sobre dit mig rodó ha de aver cartotxos a modo de una S, ab sos fullatges també obrats y rellevats conforme a dita trassa.

Item és pactat y concordat que en lo dit retaule haie haver les taules següents, ço és, en lo bancal de dit retaule tres taules y als costats de la sobredita pastera ha haver quatre taules, ço és dues a cada part, y sobre lo cornison que estará sobre dita pastera ha de haver tres taules, y sota lo rodó mes alt ha de haver una taula, y totes les dites taules han esser de fusta de àlber molt bones y molt bé obrades, lavorades y clavades y planes, conforme a la dita trassa.

Item, és pactat y concordat entre dites parts que dintre los pedestals del dit retaule qui staran més baixos lo dit Martín Díez haie de gravar les letres que lo dit Illustre Senyor Comanador volrà.

*Item, és concordat que lo bastiment detràs lo altar del dit retaule haie esser y sie de bona fusta de àlber o de melis.

Item, és concordat entre dites [parts] que dit mestre Martín Díez de part de tras del dit retaule haie fer y obrar un sacrari en la forma y manera que aparrà al dit Illustre Senyor Comanador.

Item, és pactat y concordat entre les dites parts que dit Martín Díez a ses despeses sie obligat posar y assentar dit retaule après que

será obrat en lo modo sobred, y la dita ymage de Nostra Senyora de alabastre ab son permòdol de pedra y altrament com millor se puga comodar, que dita ymage stiga molt ferma y ben assentada, y que haie de acomodar lo spay que haurá mester lo prevèr per traure y posar lo Sagrament al dit Secrari.

Item, és pactat y concordat entre dites parts que totes les taules del dit retaule sobredites y tota la altra obra que se haurà de pintar se possen y se assenten per dit Martín Díez ab tota la perfectió necessària y de modo y manera que quiscuna de les dites taules y altres peces predites se puguen llevar y après tornar a son loch sens lezió y alteració alguna del dit retaule.

Item, és pactat y concordat entre dites part[s] que lo dit Martín Díez sie obligat fer y assentar tota la obra sobredita axí segons que de sobre és contengut a ses despeses ab tot lo compliment y perfectió que sie necessàries com de bon mestre se pertany, y après que será acabada y assentada se haje de judicar per quatre persones expertes elegidores, ço és, dues per quiscuna part si tota la obra sobre dita està ab la perfectió necessària y ab tota la obra que convé, y que les dites parts hajan star al que dites persones arbitraran.

Item, és pactat y concordat entre les dites parts, que lo dit Martín Díez sie obligat fer y acabar ab tota perfectió tota la obra sobredita dins spay de un any y mig comptador [del] dia de la ferma de la present capitulació en avant, y si passat lo dit temps dit Martín Díez no havie acabada la dita obra en lo modo sobre dit, és concordat entre dites parts que dit Illustre Senyor Comanador tinga facultat de fer acabar dita obra per aquelles persones que voldrà, a cost y despeses del dit Martín Díez, y si pér ventura lo que dit Illustre Senyor Comanador haurie donar y pagar a dit Martín Díez no bastava per fer acabar dita obra, que en tal cas dit Martín Díez de sos béns haie pagar y fer compliment a tot lo que serie pagat per fer acabar y perfectionar dita obra.

Item, és concordat entre dites parts que lo dit Illustre Senyor Comanador per satisfacció o preu de tota la sobre dita obra haje donar y pagar al dit Martín Díez tres centes y trenta lliures barcelonenses, en la forma y pagues següents, ço és, en continent dins vuyt dies après será fermada la present capitulació, cent lliures, y altres cent lliures *dins vuyt dies après que la dita obra será acabada fins al corregón (!) damunt la pastera, y les restants cent trenta lliures* dins vuyt dies après que tota la obra sobre dita será assentada y judicada per les sobre dites quatre persones expertes, y més dit Illustre Senyor Comanador haje restituir dita trassa a dit Martín Díez.

Item, és pactat y concordat entre dites parts que dels presents capítols y quiscun de aquells sien fetes dictades una y moltes cartes y tantes quantes sien necessàries ab aquelles clàusules, obligacions, renunciacions y juraments, a coneguda del notari de la present capitulació.

Ordinetur ad penam quingentorum ducatorum et cum renunciacionibus necessariis ad scriptura tercii et juro, etc.

Dictur Martinus Diez dedit in fedeiussores Michaellem Boygues, auri fabrum et Petrum Sabata, ferrarium manyanum, cives Barchinone, qui etc.

Testes firme dicti Illustris Ludovici Requesens et Martini Diez qui firmarunt dicta die sunt Raymundus Bernardus Xapeller, canonico Ecclesie Barchinone, et Bartholomeus Domenech, scriptor Barcinone.

Testes firme dicti Michælis Boygues, qui firmavit ipsa die sunt Franciscus Vilar et Bartholomeus Domenech, scriptor Barcinone.

Testes firme dicti Çabata, qui firmavit die IIII^o dictorum mensis et anni sunt Nicholaus Torrent et Bartholomeus Domenech, scriptores Barcinone.

(ANB. Septuagesimus quartus comunis liber mei Francisci Sunyer... notari publici Barcinone. MDLVI [MDLVII]).

Redactado y compuesto para su tirada este trabajo, llegó a mis manos el magnífico estudio del P. José de M.^a March, S. I., "El Comendador Mayor de Castilla Don Luis de Requesens en el Gobierno de Milán 151-1573" (Madrid, 1943), en el que publica el contrato según una copia conservada en el Archivo del Palau, así como una fotografía de la Virgen y otras varias de las tablas del maestro Isaac. Esta copia, fechada "Die jovis III mensis Decembres anno a Nativitate Domini MDLVI" demuestra claramente que la fecha 7 de diciembre dada por el P. March en su monografía de la capilla y repetida por descuido en el texto de la obra que ahora comentamos, es debida a un simple *lapsus*. El P. March no pudo utilizar para su edición el texto registrado "in libro particulari negociorum Ilustris Ludovici de Requesens", mencionado en el protocolo de Sunyer y quizá perdido, sino una copia simple que solamente contiene el texto catalán del contrato que publicamos. Dicha copia tiene algunas lagunas; las principales corresponden a las frases que hemos colocado entre asteriscos en nuestra edición.

X. DE SALAS

MUSEOS, EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS

MUSEO DE HISTORIA DE BARCELONA

Gracias al interés y al celo que el Ayuntamiento de Barcelona dispensa constantemente a las atenciones de cultura y, en el momento actual, a las actividades e iniciativas que dedica a estas atenciones el ilustre señor Teniente de Alcalde Ponente de Cultura, don Tomás Carreras Artau, desde el mes de abril de este año Barcelona cuenta ya con un museo más que viene a aumentar los diversos valores de que puede enorgullecerse legítimamente nuestra ciudad, y sobre todo da por fin realidad a la satisfacción de una necesidad espiritual profundamente sentida desde hace mucho tiempo infructuosamente intentada en varias ocasiones.

Se trata del Museo de Historia de Barcelona, que ha quedado bellamente instalado en el antiguo edificio Clariana-Padellás, que, como saben nuestros lectores, ha sido reconstruído en la Plaza del Rey, junto a la capilla de Santa Agueda, hoy devuelta al culto, y muy cerca de la notable Sala del Tinell, también recientemente rehabilitada y restaurada, e inaugurado solemnemente por el Alcalde, don Miguel Mateu, el día 14 de abril del año en curso, junto con el Instituto de Historia de Barcelona, que desde aquel día funciona en el Archivo Histórico Municipal.

La idea de crear un museo donde se fueran recogiendo los testimonios de la historia de Barcelona de hecho comenzó ya a tomar cuerpo desde el día en que se fundó en el Ayuntamiento la Comisión de Cultura con una sección dirigida por el prestigioso historiador don Agustín Durán y Sanpere y encargada de crear y acrecentar la documentación relativa a la historia de Barcelona, partiendo de la base de separar del archivo administrativo del Ayuntamiento los materiales que ya tenían valor histórico.

Sentada esta primera piedra era natural que andando el tiempo se planteara la necesidad de dar instalación adecuada a los materiales de índole corpórea y plástica que formaban parte del

Archivo Histórico. Esta necesidad pudo atenderse desde el momento que se dispuso para esto del citado edificio Clariana-Padellás.

El Museo que nos ocupa, si no pudo naturalmente considerarse como una cosa completamente lograda y acabada en el instante en que acababa de nacer, ofreció, en cambio, de una manera indubitable promesas de rápido y robusto crecimiento, ya que cada uno de los numerosos e interesantes testimonios históricos que se ofrecen a la contemplación del público en las diversas y bien decoradas salas de la casa Clariana-Padellás dejan prever la facilidad con que serán sin duda complementadas rápidamente con la llegada de los que todavía hacen falta y no han de tardar mucho en abandonar el recinto de la colección privada en que deben hallarse.

Y aun faltando estos complementos de positivo interés para la finalidad de la naciente institución, el Museo de Historia de la ciudad constituye ya un conjunto realmente valioso.

Son de notar en primer lugar los vestigios romanos y visigóticos que fueron descubiertos en el subsuelo de la Plaza del Rey y que, hallándose ahora en comunicación directa con el edificio del Museo, forman parte de éste y constituyen uno de los testimonios más antiguos de la historia de la ciudad.

Luego ya en lo que son propiamente las salas del Museo, en las dos plantas del edificio antes mencionado, puede verse la dedicada a la evolución del perímetro de la ciudad demostrada por una serie de planos de la misma correspondientes a diferentes épocas.

Llama también la atención una reproducción del templo romano de Augusto, el monumento barcelonés de que tanto se ha tratado por los historiadores y del que quedan todavía notables vestigios.

Otra sala reúne una sucesión curiosísima de los diversos símbolos que ha tenido Barcelona.

En otra pueden contemplarse recuerdos y evocaciones gráficas de algunas de las grandes solemnidades públicas que han tenido lugar en Barcelona con motivo de la entrada oficial de reyes y altos personajes.

La vida gremial, de tan fuerte y gloriosa historia, está representada en otra sala con objetos, cuadros, documentos, reproduc-

ciones, etc., que recuerdan el esplendor y la importancia que en otros tiempos tuvieron en Barcelona aquellas instituciones.

No podía faltar tampoco el testimonio de la festividad del Corpus tan sólidamente ligada con la Barcelona no sólo del pasado, sino del presente, y por esto el Museo que nos ocupa ha podido dedicar a este tema una sala realmente repleta de materiales.

Los acontecimientos más sobresalientes de la vida de Barcelona en el período comprendido entre los siglos XVI y XIX están registrados de un modo metódico y sugestivo en otra sala.

Finalmente una serie de grabados, vistas fotográficas y dioramas artísticamente ejecutados por J. Mestres Cabanes ofrecen al espectador una idea perfecta de lo que fué la famosa Exposición Universal de 1888 y de muchos de los paseos y calles del último siglo hoy desaparecidos.

EXPOSICIÓN DE CERÁMICA DE "AMIGOS DE LOS MUSEOS"

Poco frecuentes son en nuestro país las exposiciones monográficas de arte aplicado, y por este motivo, cuando de tarde en tarde se organiza una, resulta un verdadero acontecimiento.

Tal resultó la manifestación organizada por la prestigiosa entidad "Amigos de los Museos", que tuvo lugar en los céntricos locales del Palacio de la Virreina, y que con la colaboración de la Junta de Museos y de prestigiosos y refinados coleccionistas tuvo lugar en nuestra ciudad desde el 3 al 30 de junio del año 1942.

Una exhibición de esta rama del arte decorativo no había tenido continuidad desde la que se celebró en Madrid en 1910 por la benemérita "Sociedad Española de Amigos del Arte"; no pretendemos hacer ninguna comparación porque se produjeron de una manera muy diferente y en ambientes distintos, pero sí solamente marcamos la distancia que separa una de otra y todavía producidas en públicos muy distantes y diferentes.

La inauguración revistió la importancia de las grandes solemnidades, siendo presidida por la representación del Ministro de Educación Nacional, delegada en el Director General de Bellas Artes, Excmo. señor don Juan de Contreras, marqués de Lozoya,

al cual acompañaban las personalidades con representación en las corporaciones públicas que tienen a su cargo la dirección y encauce de las labores culturales y artísticas de nuestra ciudad; figuraban entre ellas el Excmo. señor don Miguel Mateu, alcalde de Barcelona; Excmo. señor don Francisco Gómez del Campillo, rector de la Universidad de Barcelona; el Ponente de Cultura del Ayuntamiento, doctor Tomás Carreras Artau; el diputado provincial, Ponente de Cultura, señor don Antonio Sala Amat; el secretario de la Junta de Museos, director de los Museos de Arte de Barcelona, don Xavier de Salas; don Luis Monreal, comisario del Patrimonio Artístico Nacional de la Región de Levante y otras distinguidas personalidades del mundo artístico, cultural y aristocrático que fueron recibidos por el presidente don Pedro Casas Abarca, por la Junta directiva de los "Amigos de los Museos" y la comisión organizadora de la exposición integrada por los señores José Valenciano, Alejandro Soler y March, Manuel Rocamora y José Salvá.

El acto tuvo lugar a las seis y media de la tarde, iniciando el acto el ilustre presidente de la Junta de los "Amigos de los Museos" y cultivado artista don Pedro Casas Abarca, quien puso de relieve la importancia y trascendencia artística de la Exposición, aunada con el interés manifestado por el Gobierno por todo lo que significa progreso y actividad cultural y artística en cualquier sector que ponga de relieve el valor de lo pretérito de cualquier rincón de la madre Patria. Acto seguido, el marqués de Lozoya, tomando pie del sentido iniciado por las palabras del señor Casas Abarca, puso de manifiesto la importancia de exposiciones tales como la que se celebraba, mostrándose muy honrado por la designación que le había correspondido de presidir semejante acto, dando en seguida por inaugurada la Exposición. Recorrieron los asistentes las diferentes salas que causaron excelente impresión y alguna sorpresa verdaderamente agradable a muchos que desconocían lo bueno y de alta calidad que en este ramo del Arte atesora Barcelona.

Los objetos estaban todos distribuidos en vitrinas uniformes, sin decoración alguna que pudiera distraer la atención, concentrando de esta manera el valor en el interior de las mismas de las que se destacaban con majestuosa simplicidad las piezas, dando así todo el valor al objeto expuesto.

La Exposición estaba dividida en salas, en tres grandes núcleos: cerámica medieval española, hasta el siglo XVI; cerámica catalanoaragonesa, siglos XVII-XVIII. Cerámica castellana: Talavera, Sevilla, Alcora y Buen Retiro, con su complemento de azulejería y cerámica popular.

La primera sección comprendía la cerámica de Paterna, del siglo XIV, de la que tiene gran cantidad de ejemplares el Museo de Bellas Artes de Cataluña, seguida por los ejemplares de la manufactura que heredó su gusto y colorido, la de Teruel, que llenaba varias vitrinas, cuyos objetos procedentes la mayor parte de la Colección Plaudiura y actualmente en posesión de la Junta de Museos, fué una verdadera revelación, pues eran pocos los afortunados que conocían esta manifestación de la cerámica aragonesa de los siglos XV y XVI que verdaderamente sorprende por el vigor y fuerza de ejecución, así como por la sorprendente atracción de su colorido en tonos calientes verde y violeta. Téngase en cuenta que la colección que posee actualmente el Museo es, sin duda, la más abundante y numerosa de las existentes actualmente de esta manufactura y tipo de cerámica aragonesa.

Sorprendente también, pero ya más conocido, era el contenido de las vitrinas destinadas a la cerámica de reflejos metálicos que ocupaba los flancos laterales de la primera sala. Con ejemplares del siglo XV, una nutrida representación de la cerámica dorada del siglo XVI, en sus diversas manifestaciones locales, valencianas, castellanas, aragonesas, catalanas y andaluzas; las piezas doradas en fin, de los siglos XVII y XVIII con sus diversas representaciones, las aportaciones particulares en este sector son muy importantes, pues aunque calladamente y sin ostentación hay todavía personas de exquisito gusto que saben seleccionar del mercado piezas que verdaderamente tienen un valor y señalan un jalón en la historia de la cerámica.

Aunque con pequeña representación no faltaba tampoco la cerámica, mejor dicho los platos de cuerda seca, producción andaluza del siglo XV.

No son muy abundantes estas piezas pero, no obstante su rareza, pudo la Exposición exhibir unas muestras de tan preciada cerámica.

En la sección destinada a la cerámica de los siglos XVII y XVIII

de Aragón y Cataluña, había expuestas una nutrida serie de piezas en azul y policromas que cautivaban poderosamente la atención. Un rincón principalmente en el que había una vitrina sorprendía al que entraba en la sala; en esta vitrina que para muchos fué una revelación, había reunidas las mejores piezas del siglo XVII, de cerámica policroma catalana. Raras veces podrá repetirse el caso, pues será difícil ver reunidas las mejores piezas del Museo de Barcelona y las que en menor cantidad y diseminadas poseen los particulares, formando un bello conjunto en el que el colorido variado y armónico jugaban un sorprendente papel.

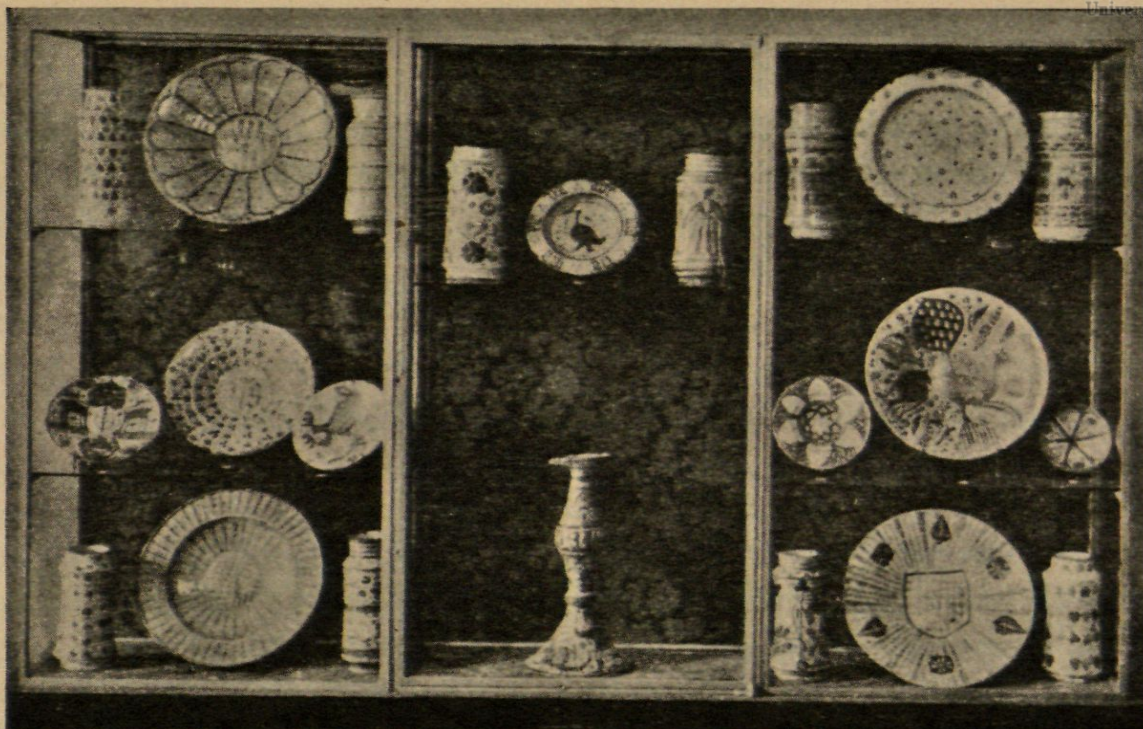
Otra agradable impresión era la que daba la sala destinada a las cerámicas de Talavera, Alcora y Buen Retiro. De la primera, la nutrida representación de la Junta de Museos reunida en parte a la aportación particular mostraban admirablemente los diversos tipos de cerámica que de los alfares de Talavera salieron, escogidos entre los mejores.

La de Alcora, que también cuenta con buenos coleccionistas de la clase de los que se apasionan por la posesión de las buenas piezas, y que no descansan hasta poder conseguirlas, unidas sus piezas con la hermosa representación que procedente de la Colección Plandiura, antes Brusi, junto con la que de sus antiguos fondos posee la Junta de Museos, daban una nota de distinción y del gusto de la cerámica que llenó los salones y mesas de comedor de la gente acomodada del siglo XVIII española.

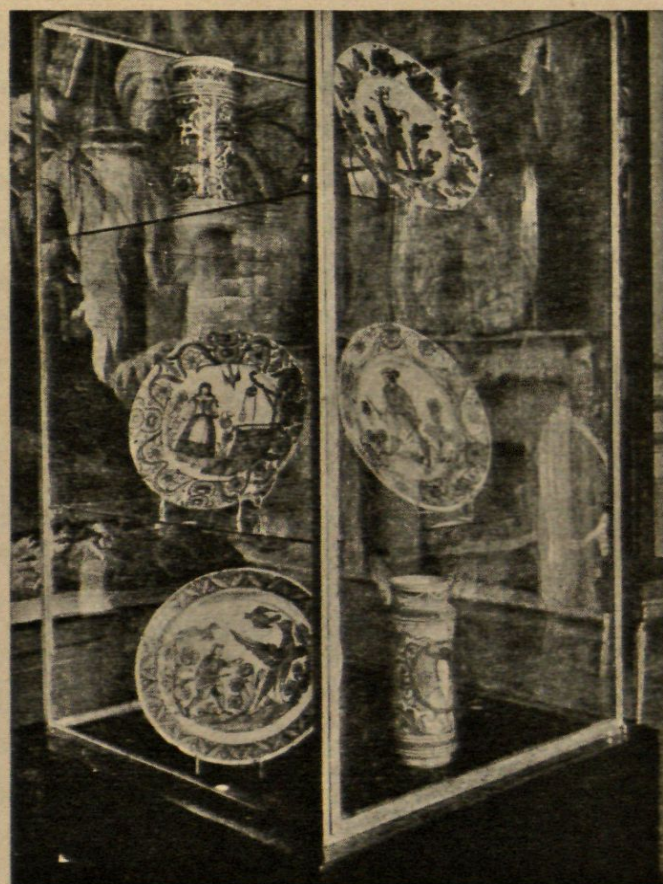
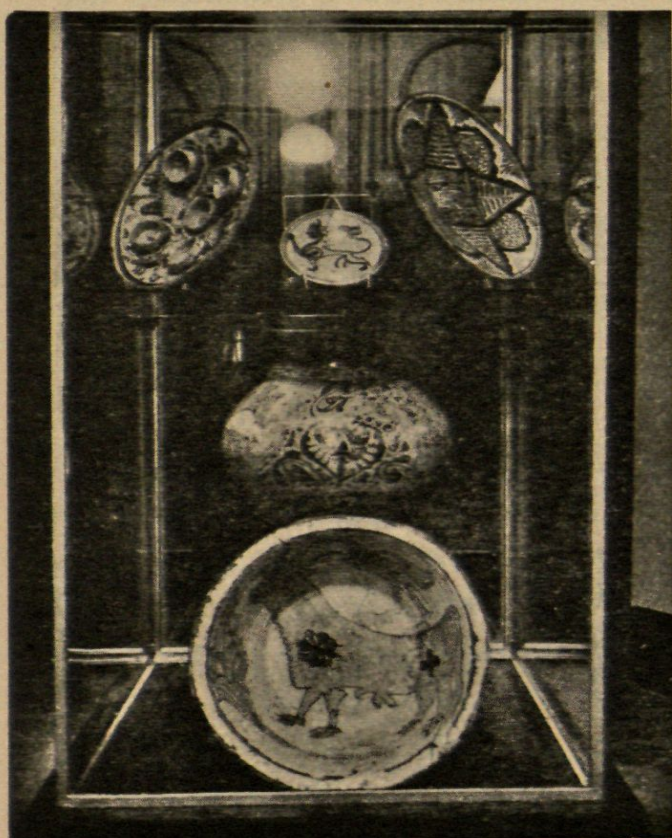
La cerámica del Buen Retiro, aunque poco nutrida, no por eso dejaba de ostentar hermosas piezas, tanto escultóricas como de servicio, que galantemente fueron aportadas por los respectivos poseedores.

Notable también resultó la aportación de cerámica popular, representada por una colección de pilas de agua bendita de un prestigioso coleccionista barcelonés, y los platos y otros objetos de este carácter que también cuenta con sus devotos.

La azulejería que cautiva tan fácilmente al coleccionismo, tenía también su nutrida representación con hermosos cuadros de santos en azul alguno, policromos los demás, así como esa serie tan conocida de los oficios que por supuesto no podía faltar en semejante manifestación.



Una de las vitrinas de la Exposición de Cerámica



Otras vitrinas de la Exposición de Cerámica

La brillantez de la aportación fué debida a la colaboración franca y decidida de los expositores que se expresan a continuación, aparte del apoyo que no podía faltar del Museo de Bellas Artes de Cataluña, que prestó sus mejores ejemplares.

Los expositores agrupados por orden alfabético, eran los siguientes:

José Amargós, Agustín Argelich, Ernesto Bendir, José Bertrán y Musitu, Juan Burbano, Vicente Carulla, Luis Celis, Luis Comas, José Costa, María Esclasans, Excmo. señor don Luis Faraudo de Saint Germain, Pedro Fontana, Excmo. señor don Manuel Gómez Moreno (Madrid), José A. Gomis, Gaspar Homar, Alfonso Macaya, Federico Marés, Luis Masriera, Excmo. señor don Miguel Mateu, Manuela Monteys, viuda de García Faria, José Moragas, José Oller Costa, Antonio Par, Joaquín María de Puigferrer, Juan Quintana, Luis Rocamora Pi, Manuel Rocamora Vidal, Juan Rogent, Ilte. señor doctor José Roig y Raventós, José Román, José María Roviralta, Ambrosio Ruilópez, Pedro Ruilópez, José Salvá Turnivell, Florentino Taxonera, María Tiana de Salvá, Excmo. señor conde de la Torre del Español, José Valenciano, Juan Vidal y Ventosa.

Con motivo de la Exposición, y que a la vez servía como catálogo, fué publicado por los "Amigos de los Museos" un volumen que bajo el título de "Cerámica Española", redactado por el funcionario de la Junta Francisco de P. Bofill, resumía las características principales de cada manufactura y la clasificación de éstas cuando la importancia de las mismas lo requería. Era un volumen destinado casi exclusivamente al coleccionista o aficionado a la cerámica que buscando una orientación consulta el libro para que le resuelva la duda, que se le había presentado, ilustrado con profusión de fotografías repartidas en 158 láminas, en las que se mostraban las piezas más características de cada manufactura y las piezas principales que figuraron en la Exposición. Al final va la catalogación de las piezas expuestas, que llegaban casi a cuatrocientas, con la clasificación de cada pieza, y el nombre del propietario.

Este volumen durante la Exposición sólo se vendió en el recinto de la misma, al precio de 45 pesetas, terminada la manifestación se dispuso la venta libre.

Según información de la entidad organizadora, el número

de visitantes alcanzó la cifra 3.500 teniéndose en cuenta que además se facilitó la entrada gratuita a determinados centros culturales que lo solicitaron y que hubo unos días de entrada gratuita para que pudieran visitarla las personas que a pesar de su gusto no estaba a su alcance el poder visitar la Exposición en los días de entrada de pago. La entrada a la Exposición valía 2 pesetas, siendo gratuita para los "Amigos de los Museos".

Como acto complementario, nuestro funcionario adscrito al Servicio Técnico, don Francisco de P. Bofill, dió el domingo, día 7 de junio, una conferencia a los "Amigos de los Museos", tratando de las diversas operaciones que se efectúan en la industria alfarera y trazando a grandes rasgos la evolución cerámica desde los tiempos primitivos hasta nuestros días. Por causas ajenas a la voluntad de los organizadores no pudo ser acompañada con proyecciones, motivo por lo cual el interés de la conferencia a pesar de lo sugestivo del tema quedó sin el brillo que le hubiera acompañado de haberse pronunciado amenizada de los ejemplos gráficos, cosa que el conferenciante creía imprescindible. Esta deficiencia fué suplida por el conferenciante con una charla delante de los ejemplares, que en franco diálogo con los asistentes iba resolviendo dudas y cuestiones que se le presentaban, y que más o menos fueron sugeridas por el conferenciante en el curso de la peroración.

* * *

Es de la manera expresada cómo los "Amigos de los Museos" celebran periódicamente sus manifestaciones artísticas, la forma como desarrollan su actividad y lo que queda como fruto de sus trabajos en pro del Arte que con tanta eficacia cultivan.

EL MUSEO MARÍTIMO Y LA EXPOSICIÓN DEL LIBRO DEL MAR

A fin de dar una utilización adecuada al magnífico edificio de las Atarazanas, que a consecuencia de la construcción de nuevos cuarteles había quedado desalojado de las fuerzas militares que lo ocupaban, se pensó en instalar en él — dando ocasión además a que se ampliara como era debido — al incipiente Museo Marítimo que se había iniciado desde muchos años atrás en la Escuela de Náutica.

Las primeras salas, suficientemente amplias y desde luego instaladas con buen gusto y método acertado, ofrecieron pronto el aspecto de un museo completo y acabado, aun cuando en realidad quedara todavía mucho espacio del edificio para utilizar y fuesen muchos los aspectos de la vida y la historia de nuestra Marina que quedaban sin representación. Por ello, pudo celebrarse el 18 de enero de 1941 el acto de la inauguración oficial, bajo la presidencia del Vicealmirante comandante general del Departamento Marítimo de Cartagena, don Rafael Estrada, y con asistencia de todas las autoridades de Barcelona.

En aquel momento el nuevo Museo, que venía a sumarse a los demás de Barcelona, constaba de una sala con recuerdos y obras de los constructores de navíos; otra dedicada a la memoria de nuestros más sagaces navegantes; otra para los ejemplares y documentos relativos a la historia de la aplicación del vapor a la navegación; otra dedicada a las operaciones de maniobra; otra relativa a la navegación de vela; otra de cartografía; y otra de mascarones; aparte de una amplia galería con reproducciones de tumbas monumentales de ilustres hombres de mar, y del sin-número de objetos de cerámica, pintura, escultura y orfebrería sobre temas marítimos que por su carácter artístico contribuyen al embellecimiento del conjunto sin desentonar del tema general a que la institución está dedicada.

La Junta de Museos, atenta, como siempre, a coadyuvar a la constitución y eficacia de todos los servicios de cultura de Barcelona, no tuvo inconveniente en ceder en depósito a dicho Museo un buen número de objetos de esta clase que no son parte esencial o absolutamente imprescindible de sus colecciones.

Abierto ya al público el Museo Marítimo, la dirección del mismo, con innegable acierto, creyó que éste atendería la misión que le estaba encomendada encargándose de solemnizar, como la importancia del suceso histórico requería, la fecha señalada como la del día en que Colón llegó a Barcelona para dar cuenta a los Reyes Católicos del famoso descubrimiento, y exaltar con este motivo el sentimiento de hispanidad que tal conmemoración representaba.

En principio se formuló un gran programa, en el que figuraban una larga serie de espectáculos y actos diversos, en cuyo significado palpitaba la conectación que tuvo siempre Cataluña con el espíritu general de la nación; pero diversas circunstancias fueron oponiendo obstáculos insuperables al noble empeño, y al fin éste quedó reducido a la Exposición del Libro del Mar y alguna que otra ceremonia oficial que, si bien abarcaron extensión material más modesta que el primitivo programa, lograron, en cambio, una categoría espiritual y científica de primer orden, hasta el extremo de haber constituido un verdadero acontecimiento y una valiosísima aportación al estudio de nuestra historia marítima.

La Exposición Nacional del Libro del Mar se instaló en el edificio del Museo Marítimo, y fué organizada por el Instituto Nacional del Libro Español, bajo el patrocinio directo del Estado, y más concretamente del Ministerio de Marina, y con la colaboración de una Comisión Ejecutiva, que presidía don Julián Pe-martín Sanjuan, presidente del citado Instituto, y de la que formaban parte los directores de todos los centros oficiales de Barcelona dedicados a estudios históricos o de ciencias relacionadas con las actividades marítimas.

La Exposición fué inaugurada solemnemente el día 15 de abril de este año bajo la presidencia del Ministro de Relaciones Exteriores, señor conde de Jordana, y el de Marina, Almirante don Salvador Moreno Fernández, quien pronunció un discurso contestando al de apertura del presidente del Instituto Nacional del Libro Español.

Formaban su contenido propio una cantidad respetable de libros, principalmente antiguos relativos a la Marina española, de una importancia histórica y bibliográfica extraordinaria.

Con la exhibición de estos notabilísimos ejemplares se venía

fácilmente en conocimiento de lo mucho que Europa debe a España en punto a los avances de todos los temas marítimos y a los conocimientos geográficos.

Ocupaba lugar preferente, revestido de los correspondientes honores, el código más antiguo del Consulado del Mar, que trajo su poseedor, el Ayuntamiento de Valencia.

Completaban las instalaciones una gran colección de objetos y documentos, también relativos a la Marina en general y a la española en particular, que aportaron generosamente para que figuraran en la Exposición, mientras ésta estuviese abierta al público, el Museo Naval, el Patrimonio Artístico Nacional, la Real Academia de la Lengua, la Cámara de Comercio, la Real Academia de Ciencias y Artes, la Compañía Trasatlántica, los "Amigos de los Museos" y muchas otras entidades y particulares.

La Exposición, después de ser visitada con mucho interés por un público numeroso que todos los días llenaba las salas del Museo, fué clausurada el 30 de junio de 1943.

Como recuerdo de la Exposición quedó un libro excepcionalmente importante publicado bajo el patrocinio de la Excma. Diputación Provincial de Barcelona.

Es el "Ensayo de Bibliografía Marítima Española", redactado bajo la dirección de don Agustín Palau Carreras, director de la Biblioteca Central del Ministerio de Marina. Se contienen hasta 4.753 referencias bibliográficas de este tema y constituye, por lo tanto, un valiosísimo testimonio de la producción literaria española relativa a asuntos de la mar.

El libro, pulcramente editado, contiene además unos cuantos estudios debidos a ilustres especialistas y numerosos facsímiles de los libros más notables reseñados en sus páginas.

CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE

Durante el primer semestre del año 1943 han tenido lugar en las entidades de Barcelona que a continuación se indican, las siguientes conferencias públicas sobre los temas de arte antiguo que respectivamente se indican:

En el mes de enero:

Día 15, de don Martín Almagro, en el Centro Cultural del Ejército, sobre: "La ciudad greco-romana de Ampurias y últimos hallazgos".

Día 24, de don Martín Almagro, en "Amigos de los Museos", sobre: "Arte antiguo y prerrománico".

En el mes de febrero:

Día 1, de don Luis Monreal, en el Instituto Francés, sobre: "Monasterios españoles en la raya de Francia".

Día 3, del profesor Ricci, en el Instituto de Cultura Italiana, sobre: "Célebres pintores italianos".

Día 7, de don Luis Monreal, en "Amigos de los Museos", sobre: "Escultura y arquitectura románicas".

Día 15, de don Eduardo Junyent, en "Amigos de los Museos", sobre: "Pintura románica".

Día 19, del profesor Ricci, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Lo barroco en la pintura italiana contemporánea".

Día 23, de don Luis Monreal, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Arte y tradición de la Pasión de Olesa".

En el mes de marzo:

Día 1, de don Manuel Trens, en "Amigos de los Museos", sobre: "Pintura gótica española".

Día 8, de don A. Durán y Sanpere, en "Amigos de los Museos", sobre: "Escultura gótica".

Día 15, de don José M.^a Gudiol, en "Amigos de los Museos", sobre: "Pintura del Renacimiento y barroco español".

Día 22, de don José Ráfols, en "Amigos de los Museos", sobre: "Arquitectura del Renacimiento y barroco español".

Día 29, de don Xavier de Salas, en "Amigos de los Museos", sobre: "Escultura del Renacimiento y barroco español".

En el mes de abril:

Día 6, de don Miguel Serra Balaguer, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "La Universidad de Lérida".

Día 7, de don Buenaventura Bassegoda, en la Sala Mozart, sobre: "Arquitectura militar, religiosa y civil de la Barcelona antigua".

Día 7, de don Luis Monreal, en la Casa de los Italianos, sobre: "Leonardo de Vinci y la pintura española".

Día 20, del doctor Lutze, en el Instituto de Cultura Alemán, sobre: "Características y evoluciones de la pintura alemana".

Día 29, del doctor Neugebauer, en "Amigos de los Museos", sobre: "El famoso altar de Pérgamo".

Día 30, de don Martín Almagro, en "Amigos de los Museos", sobre: "Últimos hallazgos en Ampurias".

En el mes de mayo:

Día 1, del doctor Neugebauer, en "Amigos de los Museos", sobre: "Esencia y fin del Museo de Pérgamo, en Berlín".

Día 18, del doctor Neugebauer, en la Universidad, sobre: "Estampillas griegas clásicas de bronce en el Museo del Estado, de Berlín".

En el mes de junio:

Día 11, de don José Mestres Cabanes, en el Instituto del Teatro, sobre: "El origen y grandes maestros de la Escenografía".

BIBLIOGRAFÍA

LAS CIEN MEJORES OBRAS DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA, por José F. Ráfols, con nota preliminar de Manuel Gómez Moreno, y prólogo de José María Junoy. Colección *Laus Artis Hispanicæ*. Ediciones Selectas. — (Barcelona, 1943.)

Bajo este título, que promete una síntesis de forzada aritmética, hallamos no solamente una selección de cien obras capitales de nuestro acervo, sino un estudio amplio y documentado, con profusión de reproducciones gráficas, de la evolución de la Escultura en España, desde los tiempos primitivos hasta cerrar el siglo XVIII.

El señor Ráfols, con visión penetrante y un estilo tenso que lima toda ampulosidad a su docta ojeada retrospectiva, ordena las diversas etapas de formación de la escultura hispánica. La referencia concisa — anhelo de claridad y de un objetivismo que no excluye la calificación crítica por parte de su autor — nos lleva a través de la España prehistórica, deteniéndose en los meandros de la cultura ibérica y de los influjos griegos, célticos y romanos que coinciden en diversos momentos, hasta alcanzar una primera forma del arte racial, ya arraigadamente cristiano, que queda como base

firme para lo futuro. Más denso de citas en las épocas románica y gótica, en ellas asistimos a una definición más concreta de este genio nacional que, ya con robusta voluntad, se incorporará al movimiento renacentista, tomando de la lección humanística un sentido de capacitación espiritual, quizá más que formal, y mostrándonos con mayor sensibilidad para responder con viriles plasmas de los más altos sentimientos cristianos, frente a la invasión de paganismo que el retorno al arte clásico significó en el resto de Europa.

Es el momento floreciente de la escultura española en talla, conservando de los fervores medievales el gusto por el verismo exacerbado en el gesto y en la policromía de carnaciones y ropajes. Es un arte vivo, inflamado de piedad religiosa, anticipándose a la plenitud expresiva del barroco, rico de personalidades que dan a la escultura de las escuelas andaluza y castellana una matización múltiple insuperada. Todavía en pleno siglo XVIII, límite del mencionado estudio, la figura de Salzillo se yerque como vástago todavía pujante de aquellas escuelas del sur de la Península que representaron uno de los más egregios momentos en que España ha

contado con un arte genuinamente nacional.

La aportación levantina y catalana a este Renacimiento, desde Forment a los Bonifás y Amadeu, se reclama también de una tradición autóctona que tuvo en los maestros de retablos trescentistas su período culminante. Su arte, sin perder magnificencia ni acusar un menor nervio, conserva esta nota de austeridad y de contención que fué característica del gótico en nuestras regiones altas del Mediterráneo.

La labor del señor Ráfols, en este resumen de la producción escultórica a lo largo de más de veinte centurias, sirve de marco a la conclusión que expone gráficamente, al reproducir cien obras de Escultura escogidas dentro del mismo ciclo.

Aceptado que elegir es opinar, la selección del señor Ráfols demuestra, no un gusto ecléctico, sino la sensibilidad capaz de descubrir, bajo el variado concepto de la plástica que presidió a través de tan vasto período, el valor auténticamente escultórico, estableciendo, de manera sinóptica, la jerarquía incontestable de un verdadero talento creador en las generaciones que han poblado nuestro suelo desde los tiempos protohistóricos.

El trabajo de investigación del señor Ráfols deja fijada una pauta para una historia monumental de la escultura hispánica no realizada todavía. Las valiosas aportaciones allegadas hasta aquí al fondo de estudio de esta rama del arte han preparado parcialmente la formación de este *corpus*, pero

la ardua empresa de reunir y completar con la amplitud merecida estos materiales espera aún su ejecución que vindique para la escultura española un digno lugar al lado de la Pintura, la cual por largo tiempo ha disfrutado de una hegemonía absoluta y de una valoración universal, en menoscabo de la plástica corpórea que puede representar ante el mundo un papel no inferior.

Un hecho que demuestra la vitalidad de un sentido escultórico, en los artistas españoles, es la ininterrumpida absorción de cuantos maestros extranjeros llegaron a España en la hora de construir las primeras catedrales góticas. Sus discípulos españoles se convertirían, con el tiempo, en maestros de los hijos de estos artistas extranjeros, ya naturalizados en el país, en cuyo espíritu, como en sus propios nombres de origen, se produciría esta asimilación a los gustos y tendencias raciales de su patria adoptiva. De este injerto extranjero, así como de los directos o indirectos que recibiera en el Renacimiento, se formaría una más sazónada concepción del arte, capaz de florecer, en el siglo XVII, magníficamente y con un contenido propio. Los Egas, Guas, Siloé, Bigarny, Juní, como tantos otros artistas extranjeros atraídos por la fama de las grandes construcciones que se realizaban en la Península durante el siglo XV y, mayormente, después del descubrimiento de América, se convirtieron en auténticos representantes de la escultura española en los tiempos en que la nación veía realizado su sueño imperialista.

En resumen, el esfuerzo del señor Ráfols ha tendido a presentar, en una anotación sintetizada a los rasgos esenciales, el proceso evolutivo de la escultura en España, documentando la selección de cien obras que le había sido encomendada. Desde el busto de la Dama de Elche, brote del oriente clásico en suelo ibérico, hasta el otro busto, atribuido a Ramón Amadeu, representando a la Virgen leyendo, desfilan las obras que ilustran magistralmente la perenne transformación del concepto estético. Comparadas estas dos esculturas extremas que abren y cierran, respectivamente, el ciclo evolutivo presentado en este centón escultórico, se descubre el inmenso camino andado. Lo que era abstracción, simbolismo y misterio, en la representación de la figura humana, ha derivado hacia un idealismo de más cálida sencillez terrena. La mayestática sacerdotisa ibérica necesita de sus aparatosos joyeles como atributos de su jerarquía; su expresión tiene algo de la sabiduría misteriosa y enigmática de la esfinge, en tanto la humilde y tierna figura de María, bajo su aureola que simboliza la celestial misión que la aguarda en la Tierra, se nos ofrece sumisa, absorbiendo de su libro esta ciencia infinita que no cabe en la mente del hombre. En la fuerza plástica de ambas figuras hay el mismo contraste. Vigorosa, estática y solemne, la primera, evocando lo finito y concreto de una mitología sin compleja espiritualidad, en la cual la vida y la muerte se sujetan a una ley de ciega predestinación, máximo dic-

tado de la potencia de sus dioses. Intuitiva y sensible, la Virgen, sintiendo que en su ignorancia humilde se contiene la más profunda sabiduría de las cosas divinas, tiene la palpitante humanidad de la doctrina cristiana; es una mujer de nuestro mundo, llana y sencilla, cuyos solos atributos son las virtudes de su alma, que trascienden en el reposo y en la serenidad de su rostro cándido y puro.

Entre estas dos imágenes está contenida toda la evolución espiritual de nuestra civilización, y fiel traductora de ella, la forma artística refleja esta lucha para aunar la estructura plástica y la expresión de la vida, este soplo que hace vibrar en el bloque de piedra o de madera algo íntimamente sentido, pero profundo y secreto para el humano saber, que es el alma.

En el prólogo de la obra, el director de la colección, don José María Junoy, traza brevemente el programa de esta historia de la escultura española, desde su nacimiento hasta la plenitud del barroquismo. Su calificación hace destacar el preponderante sentido religioso, no sólo en la temática sino en el espíritu, que anima la producción hispánica ya desde la primera floración de un arte de neta estirpe nacional, y recoge, con sutileza, de los momentos culminantes, los matices y sugerencias que contribuyen a dar una fisonomía propia a la labor de los imagineros y escultores españoles.

Una nota preliminar sirve de pórtico a este libro que reseñamos, avalándolo con su autoridad

el insigne historiador del arte español don Manuel Gómez Moreno.

El volumen está pulcramente presentado, conteniendo en total 245 ilustraciones, 10 de ellas a todo color, reproduciendo la espléndida coloración de algunas obras policromadas, técnica pictórica que entre los imagineros españoles llegó a constituir una imprescindible disciplina complementaria del arte de la Escultura.

J. S.

“THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA.” Handbook Museum and Library Collections. — New York 1938. -1 vol. XII 444 páginas con numerosas ilustraciones.

La fecunda labor que en favor de la cultura y del arte hispano viene realizando “The Hispanic Society of America”, queda patente en este hermoso volumen en el que condensa en forma de guía toda la labor llevada a cabo por esta meritísima institución. Para poder hacerse mejor cargo del objeto y finalidad transcribimos a continuación las palabras que el director de las publicaciones Mr. Archer M. Huntington pone en el prefacio de este manual: “The Hispanic Society of America” fué fundada en 1904. Su principal objeto, entre otros, era la presentación de la cultura de los pueblos hispanos. En su principio comprendía una sola colección particular que ha crecido enormemente. En tal forma que

estudiosos, especialistas y el público en general pudo tener inmediatamente acceso al estudio y admiración de la mayor parte del material. Este último fué dado a la “Society”, con la condición que sólo los miembros o la junta de la institución serían los exclusivamente indicados para la redacción y publicación de los temas inéditos referentes a objetos del museo. El magnífico trabajo de este grupo queda manifiesto en más de seiscientos originales redactados por los miembros y conservadores desde su fundación.

El presente volumen es, en resumen, un índice de las colecciones, así como una muestra de las publicaciones indicadas. Esta edición y las que la han precedido han sido redactadas de la manera más comprensible que se ha podido. El lector tendrá presente que este manual está concebido para el uso del público en general. El especialista podrá recurrir a las publicaciones más técnicas de la “Society” donde encontrará además, otros pormenores. Estudiosos y especialistas son invitados a ayudar con sus esclarecidos comentarios para el mejoramiento de futuras reimpressiones y suplementos, pues si la tarea de coleccionar, organizar y dirigir de los socios activos de la “Society” ha sido el tributo de un tiempo de vida, pues con estos centenares de amigos y compañeros que han colaborado dentro y fuera de la institución y que han contribuido a su desarrollo cuenta pendiente tenemos una. Con estas palabras queda hecha la síntesis de la labor efectuada y el elogio de

la institución que ha publicado el libro que comentamos. Su contenido está repartido en doce capítulos: Pintura, Escultura, Cerámica, Vidrio, Orfebrería y Platería, Hierro forjado, Mobiliario, Tejidos, Encajes y Bordados, Cartografía, Grabados, Manuscritos y Libros. Todas estas monografías debidas a la pluma de las señoritas que a continuación se expresan: Elisabeth du Gué Trapier: Pintura; Beatrice Gilman Proske: Escultura; Alice Wilson Frothingham: Cerámica y Vidrio; Ada Marshall Johnson: Orfebrería y Platería; Anne Sawyer Durand: Hierro forjado; Grace Hardendorff Burr: Mobiliario; Florence Lewis May: Tejidos, Encajes y Bordados; Anne Pursche: Cartografía; Eleanor E. Sherman: Grabados; Clara Louisa Penney: Manuscritos y Libros. La selección de ilustraciones y los dibujos decorativos de los títulos y colofones de las secciones son obra de Miss Frances Spalding.

La sección de Pintura comprende: retablos y fragmentos de retablos desde el siglo XIV al XVI de las escuelas catalana, valenciana, aragonesa, castellana y leonesa, y telas de Morales; Greco: ocho telas; una atribuída a Jorge Manuel Theotocopuli y una al discípulo del Greco Francisco Preboste o Luis Tristán. Obras de Moro, Sánchez Coello, de Bartolomé González, José Ribera, Zurbarán, Velázquez: seis telas y dos de sus discípulos Juan de Pareja y Alonso Mora, de Collantes, Alonso Cano, varios de la escuela de Murillo, Valdés Leal, Carreño de Miranda, Sebastián Muñoz, Antonio

Escalante, uno atribuído a Claudio Antolínez. Dibujos de Francisco Preciado de la Vega, Maella. Retratos y aguafuertes de Goya. Telas de Lucas. Apuntes y pinturas de los Madrazos; notas de Fortuny. Dibujos de Rico, Urrabieta Vierge. Pinturas de Raimundo de Madrazo, Emilio Sala, Francisco Domingo, Ignacio Pinazo, Beruete, Padilla, Rusiñol, Mir, Bilbao, Barrau, Pedro Ribera, Sorolla, Zuloaga, Anglada Camarasa, Chicharro, Benedito Sotomayor, Pinazo, hermanos Zubiaurre, López Mezquita, Viladrich, y de artistas americanos que han tratado asuntos españoles, como Sargent, Child Hassam, Ernest Lawson, Max Kuehne, William J. Potter, William Sanger, Florence Robinson, Carroll Bill, Orville H. Peets, y dibujos Ernest D. Roth y André Smith.

Finalmente, quedan incluídos en esta sección los ilustradores que se han interesado por asuntos españoles, como George Wharton Edwards, Vernon Howe Bailey y Ernest Clifford Peixotto.

Esto, acompañado de las pinturas y dibujos y grabados de los autores anónimos o de determinadas escuelas, sin que se haya podido precisar el autor, muestran a grandes trazos la labor fecunda que en Pintura ha hecho "The Hispanic Society".

El artículo Escultura nos muestra la importancia de la sección, empezando por unos marfiles fenicios, encontrados por Bonsor en los Alcores, sierra a lo largo del Guadalquivir; por monedas griegas de Ampurias, figurilla de Despeñaperros, bronce esculpi-

dos de Felanitx y Lluchmayor, esculturas del período romano de Itálica, una arquilla árabe de marfil, capiteles y lápidas hispanoarábigos; puertas mudéjares, esculturas cristianas del siglo XIII, XIV y XV en piedra y talla policroma, esculturas y relieves en talla y policromos del siglo XVI, así como sepulcros y laudas sepulcrales del mismo siglo, trípticos y medallones. Obras del siglo XVII y XVIII, anónimas unas y de artistas conocidos otras. Azabaches compostelanos y marfiles de influencia filipina. Entre la escultura contemporánea, sobresalen esculturas de Benlliure, Rodríguez Villar, Pinazo, Ismael Smith, Moisés de Huerata, Armando Godoy, y del cubano Juan José Sucre, un busto de Fortuny por Gemitó y otro del conde D'Épinay. Cuenta también con la sección de artistas extranjeros que han tratado asuntos españoles, entre los cuales figuran: Paul Troubetzkoy, Herbert Haseltine, Gutzon Borglum, Brenda Putnam, James Earle Fraser y Anna Hyatt Huntington.

El grupo de arte cerámico abarca desde el neolítico con piezas de El Acebuchal descubiertas por Bonsor, cerámica prerromana de la Cruz del Negro, cerca de Carmona; fragmento de mosaico romano procedente de Alcolea del Río, urnas cinerarias y utensilios de barro cocido romano. Cerámica galorromana del siglo I y II de nuestra Era, una placa de cerámica visigoda, probablemente estela funeraria del siglo VII; cerámica hispanoarábica del siglo XIV con un cuello de gran vaso del tipo del de la Alhambra, fragmentos de ali-

catado, cerámica de cuerda seca de Toledo y Sevilla, una tinaja con incisiones y una pila bautismal de barro vidriado de Toledo. Cerámica de Paterna, Teruel, Manises, Valencia y Cataluña de reflejo y azul y reflejo metálico. Azulejos sevillanos, cerámica de Talavera de la Reina, de la Puebla de Méjico, influenciada de la de Talavera; cerámica azul catalana, cerámica de Alcora y porcelana del Buen Retiro. Cuenta con una sección de cerámica moderna y contemporánea, con ejemplares que siguen los trazos de los de sus mejores tiempos y otros inspirados o siguiendo la tradición de los antiguos.

Siguiendo la industria cerámica, viene el vidrio, que empieza su representación con piezas helenizantes del siglo I-II a. de J. C., Vidrios romanos de la provincia de Sevilla. En esta sección, que es quizá la menos numerosa de "The Hispanic Society", da un salto desde el siglo I-II hasta el siglo XIII, que nos muestra un fragmento de vidriera, pasando después al siglo XVI con un vidrio esmaltado barcelonés que es un hermoso ejemplar y un vaso del mismo tiempo y origen. En vidrios del siglo XVIII hay ejemplares de Cataluña, Andalucía y Castilla. De la Real Manufactura de la Granja cuenta con buenos ejemplares, y, finalmente, igual que en la cerámica posee ejemplares modernos inspirados o reproducción de los antiguos.

La orfebrería y platería muestra sus comienzos en unas cuentas de collar de oro, fenicias de la Cruz del Negro y un col-

gante también de oro parecidos a los que ostenta la Dama de Elche, un escarabeo de una necrópolis andaluza, con jeroglífico egipcio de tiempo posterior a Tutmosis III. Siguen después dos *trullae* romanas de plata, vasijas de bronce y anillos de oro con camafeos romanos, de la segunda y primera centurias antes de nuestra Era.

De lo visigodo hay unos facsímiles de las Coronas del Guarrazar.

Pasa después a unos eslabones de cadena de bronce con inscripciones árabes del siglo xv.

Pertenecen ya a la orfebrería cristiana, un crucifijo sin cruz, de cobre esmaltado imitando las labores de Limoges, del siglo xii, y un crucifijo del siglo xiii, de bronce, a los que siguen una serie de crucifijos de altar y cruces procesionales de los siglos xiv, xv y xvi, de plata dorada o de cobre, portapaces, incensarios, cálices de los siglos xv y xvi, una custodia de Becerril, de finales del siglo xvi, relicarios, navetas, imágenes, arquillas, saleros, aguamaniles, bacinetas, lámparas, custodias del siglo xvii, orfebrería de servicio del siglo xviii y algunos ejemplares del siglo xix.

El hierro forjado está representado por unas espadas prerromanas; después, hasta la Edad Media, no se encuentra representación alguna: una llave mudéjar, del siglo xv; unos clavos de puerta, del siglo xv-xvi; aldabones, fragmentos de reja, cerraduras, candelabros, arquillas y arcones de los siglos xv y xvi; fragmentos de reja, rejas, llaves, llamado-

res, escudos de cerraduras, braseros, palomillas, etc., de los siglos xvii y xviii, y, finalmente, un cañón del siglo xviii, de bronce fabricado por Solano.

El capítulo de mobiliario nos muestra el esfuerzo realizado para obtener una representación del mobiliario hispano. Cuenta con arcones del siglo xv, con herrajes y mobiliario del siglo xvi y xvii; armario de taracea, sillones fraileiros, vargueños, arcas, mesas, arquimesas, sillas, bancos, arcones, braseros, sillas de coro y algunas piezas de moblaje del siglo xviii. No es de sorprender que esta sección no sea más abundante, puesto que en moblaje español, con todo y ser rico y abundante en sus respectivos tiempos, ha sido mal cuidado, destrozado y echado a perder en parte por la carcoma, y por otra por el poco interés en conservarlo los poseedores o herederos de los mismos, lo cual hace que sea cada vez más difícil poder reunir conjuntos de mobiliarios de los diferentes estilos y épocas.

La parte textoria está compuesta por hermosos ejemplares de brocados hispanoárabes, de los siglos xiii y xiv; sedas de los siglos xv y xvi, alfombras del siglo xv y sedas mudéjares del siglo xv, piezas de indumentaria litúrgica, de seda, terciopelo y brocado del siglo xvi, así como alfombras del mismo siglo. Hermosas piezas de bordado procedente de la indumentaria litúrgica, en seda y oro; alfombras y telas del siglo xvii-xviii.

La sección de encajes posee hermosos fragmentos de piezas de

los siglos XVI, XVII y XVIII, de malla, ganchillo, tul, bolillos, aguja, blonda *valenciennes*, *chantilly* y *bruselas*, cuyos centros de producción fueron: Cataluña, Castilla, Andalucía, Galicia, Valencia. Esta sección, a nuestro entender, podía ser más amplia y con más variedad de ejemplares, pues todavía hay buenas piezas y en cantidad suficiente para que esté mejor representado el arte del encaje español, al que cabe también incluir el arte colonial, especialmente el canario, el cual no hemos visto citado en el manual, pues de la misma forma que incluyen el "ñanduti" podría haberse incluido las puntas de Tenerife, que cuando menos es un tipo muy característico, aunque no pueda compararse por su habilidad con los puntos clásicos, españoles, franceses, italianos, ingleses o belgas.

La cartografía, a cuyo desarrollo tanto contribuyeron los catalanes, mallorquines e italianos en los siglos XIV, XV y XVI, tiene una buena representación en las colecciones de "The Hispanic Society", pues cuenta una serie de "portolarios" muy interesante. El mapa más antiguo de Giacomo Givoldi, parecido a uno firmado por él mismo, de 1426; otro de tipo catalán con la firma de Petrus Roselli, 1468, perteneciente a una famosa escuela de cartógrafos de Mallorca y discípulo de Battista Becarrio de Génova, otro de Nicolaus Nicolo, firmado en 1470.

Del siglo XVI, uno del vizconde de Maggiolo fechado en 1512; otro de Battista Agnese, de principios

del siglo XVI. Posee también obras cartográficas atribuidas a Bartolomé, Jaime y Juan Olives, miembros de la conocida familia mallorquina; de Juan Martínez, fechado en 1562; uno de Jaime Olives, de 1566; otro de Domenico Vigliarolo, de 1590.

Pertenecen al siglo XVII, una carta geográfica firmada por Baldassare de Maggiolo, posible descendiente de la célebre familia Maggiolo, de Génova, y por Giovanni Antonio de Visconte, con la fecha de 1605, y uno de Giovanni Battista Cavalini, fechado en 1637, hasta completar 32 que forman el total de la colección.

Los grabados que forman el núcleo de otra sección que empieza la serie con un grabado al boj de finales del siglo XV, de escuela sevillana, comprende además 590 reimpresiones de la casa Guasp, de Mallorca, que empezó a trabajar en 1579 y existe todavía hoy; de la casa Plantin, de Amberes, fundada en 1576, posee 1.440 que fueron empleados por la casa Guasp, y continúa con una serie de grabados al boj, de los siglos XVII, XVIII y XIX, de casas editoriales y periódicos.

Grabados al cobre o al acero, que empiezan a finales del siglo XV y continúan con los de los siglos XVI y XVII y los aguafuertes de los cuales hay copias de los de Goya, junto con grabados de los siglos XVIII y XIX con todas las técnicas y procedimientos, forman un hermoso conjunto en los que se ha procurado tener los representantes más esclarecidos de esta rama de arte aplicado. La litografía tiene también su represen-

tación; es de esta manera que puede verse representada la evolución de la ilustración gráfica a través de los tiempos hasta llegar a los procedimientos mecánicos.

El Arte del Libro con sus divisiones de manuscritos y libros impresos, queda ampliado por pergaminos y autógrafos que avaloran la colección.

Cronológicamente ordenados los pergaminos son de 1255, firmado por Alfonso X, rey de Castilla y León, otro de 1324, dos de Enrique II, uno de 1333 y otro de 1379. A esta sección se suman varios autógrafos de personas reales y de personas que han sobresalido en la Iglesia, en la política, en lo militar, en las artes o en las ciencias.

En los libros miniados sobresalen un libro de horas, decorado en blanco y negro, o sea un negativo; un misal de Barcelona de 1460, otro misal con una lujosa encuadernación de la capilla de los reyes de Portugal, una Biblia hebrea del siglo xv, cartas ejecutorias, cartas hológrafas, libros de coro, etc.

La imprenta está representada por una serie de incunables, excluyendo los libros del *Quijote* que forman una sección aparte, los primeros de 1477, 1478, 1480, 1491, 1492, 1493, 1495, 1498, 1499 y algunos con fecha dudosa, pero dentro los últimos años del siglo xv, nos muestran la intensificación de la labor hacia la posesión del mayor número de piezas posibles; enriquecen la colección la serie de grabados que ilustran estas obras, algunos de ellos de muy fina ejecución y gusto, así como los colofones y marcas de

impresores que testifican su autenticidad y las iniciales de los títulos y páginas, verdaderas joyas de arte.

Además del valor bibliográfico tiene interés la colección por las obras literarias que contiene como *La Celestina*, *Las siete partidas*, *Regiment de Príncipe*, el *Yorch Deah*, en hebreo, *Tirant lo blanc*, *Furs de Valencia* y *Constituciones de Zaragoza*, estas dos últimas útiles a los estudios históricos.

Forman un sector aparte las ediciones cervantinas del *Quijote* que ha procurado recoger las ediciones hechas en vida de Cervantes, aunque no las posee todas, no por eso es de despreciar la paciente actividad que pone en ver completado su deseo.

Con los índices acostumbrados adorna las guardas del manual un curioso mapa de España y Portugal con indicación de las localidades de origen de los objetos que posee "The Hispanic Society".

F. DE P. B.

HISPANIC GLASS WITH EXAMPLES IN THE COLLECTION OF "THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA", por Alice Wilson Frothingham. Corresponding Member "The Hispanic Society of America".—New York 1941.-1 vol. XVIII 206 páginas y 125 ilustraciones.

En 1917 publicaba "The Hispanic Society of America" el primer catálogo de los vidrios españoles que poseía en su colección, al cabo de veinticuatro años sale otro, am-

pliado con las adquisiciones recientes y enriquecido además con una historia de la fabricación del vidrio en España, que si bien es resumida contiene una serie de datos para poder seguir en el transcurso de los siglos los diferentes centros manufactureros de España y Portugal de la industria de producción más frágil y por ende la que con más dificultad se encuentran ejemplares que aparte de los de las colecciones ya formadas cada día van escaseando más y son de difícil obtener los buenos ejemplares que ya no abundan.

La autora divide su obra en siete capítulos: 1.º Vidrio medievo y fabricación del vidrio en España. 2.º La fabricación del vidrio en el Levante español desde el Renacimiento hasta el siglo XX. 3.º Vidrio andaluz. 4.º Vidrio castellano desde el siglo XVI al XIX. 5.º La real manufactura de vidrio en el Palacio de la Granja. 6.º Fabricación de vidrio en Portugal y las colonias españolas. 7.º El vidrio español en la colección de "The Hispanic Society of America". Notas. Referencias. Índices.

Por el enunciado de los capítulos fácilmente se ve que quedan tratados todas las principales manufacturas españolas y los vidrios producidos desde el siglo XII hasta el siglo XIX, es decir, que se resume en dicha obra la iniciación, ascensión, apogeo, decadencia, renacimiento y desaparición de la que en su tiempo fué floreciente industria del vidrio.

Es muy notable y digna de admiración y encomio la forma como está estructurada la obra.

Salvando las distancias de época y tiempo nos atreveríamos a decir que es un modelo de cómo se trabajan las obras de carácter históricoartístico; el formidable arsenal de notas acumuladas pacientemente durante largos años referentes todas a la materia que se desea trabajar, unidas, compulsadas, ordenadas e intercaladas unas con otras ha proporcionado a la autora material suficiente para salir airosa de la empresa acometida. A base de la extensa bibliografía que nos indica la autora, suponemos que le habrá sido difícil entresacar un resumen no sólo que esté de acuerdo con los diversos autores, sino que ella a su vez se habrá encontrado con problemas que no los haya podido resolver, y para evitar confusiones y responsabilidades cuando ha encontrado una duda se ha inclinado por el autor que a ella le merecía más crédito; téngase además en cuenta que, no obstante la abundante bibliografía, nos encontramos que hay fabricaciones citadas por autores que no han sido estudiadas de una manera seria para diferenciarlas de otras, y que a veces sólo se hace alusión, sin detallar nada concreto, o con sólo la noticia de que se fabricó en tal o cual población, así pues, no es de extrañar que no se citen o precisen en el texto manufacturas que muy posiblemente la autora habrá notado faltar en los historiadores que la han precedido. No obstante, saca el mayor partido posible y con lo que le han podido precisar sus notas expone la verdad que de ellas se desprende. Como la colección que dispone

"The Hispanic Society of America" no es muy numerosa, no habrá podido la autora tener muchas piezas para familiarizarse con ellas, y sacarles todo el provecho para poder seguir otro camino o rectificar el trazado por los historiadores cuando éstos, por hipótesis formadas o por opiniones desviadas desde un principio han caído en afirmaciones rectificables después de un sereno examen de los objetos y controladas por las referencias bibliográficas.

Una nota muy simpática es la inclusión de los vidrios fabricados en las colonias españolas, de los que sobresalen los vidrios fabricados en Méjico que habían sido confundidos con los de fabricación española por unos, u omitidos por otros. Es muy natural que por serles más próximos estuviera más familiarizada con ellos y tuviera interés en ponerlos de manifiesto. Es una aportación que merece serle agradecida. De desear fuera que estudiosos como la autora vinieran a España a trabajar con los medios que ella cuenta en su país, para poner en claro una serie de dudas y cuestiones que sobre la fabricación del vidrio aparecen, especialmente en lo que se refiere a vidrios de Castilla y Aragón.

En resumen, creemos que el trabajo de Alice Frothingham es una buena aportación a la literatura histórica de la fabricación del vidrio en España. Queda valorado por las citas históricas que cuidadosamente anota al final de la obra, haciendo patente la metódica labor que ha venido realizando en el transcurso de la formación del libro.

La sección de catálogo, cuidadosamente elaborada, la hacen modelo de los trabajos de semejante índole.

La selección de grabados destinados a ilustrar la sección histórica dicen mucho en favor de la autora que como hemos dicho, no desperdicia dato por insignificante que parezca para ponerlo a contribución de la tarea que se impone.

F. DE P. B.

LA BELLEZA IDEAL, de Estèban Arteaga; prólogo, texto y notas del P. Miguel Batllori, S. J., "Clásicos castellanos". Madrid 1943.

Esta nueva edición de "La belleza ideal", del abate Arteaga, que publicaron hace pocos meses los "Clásicos castellanos", debe ser comentada en su aparición, aunque sólo fuera por la importancia del prólogo que la encabeza y en el cual demuestra el P. Batllori, S. J., su hondo conocimiento de la vida intelectual del siglo XVIII, los conocimientos atesorados en sus años de estudio en Italia. Presente siempre la honda huella dejada por el P. Casanovas en la dedicación del P. Batllori.

Éste había publicado ya, no hace mucho, un estudio sobre los manuscritos de Arteaga — *Analec-ta Sacra Tarraconensia*, 1941 — y acaba de publicar un extenso estudio sobre las ideas estéticas de Arteaga en la "Revista de ideas estéticas" n.º 3.

Ahora, con esta introducción, marca un jalón en la historia

del pensamiento español setecentista, del que buena parte cupo a los jesuitas españoles desterrados.

Arteaga con sus inquietudes, sus debilidades y con las anticipaciones a ideas que luego otros desarrollaron por extenso, aparece analizado en el estudio de Batllori, y también el mundo de los españoles en Italia y el de los italianos a Arteaga afines.

Con hondo conocimiento de la materia, escribe Batllori de los españoles preocupados por entonces en los problemas de la belleza; Azara, el primero; Azara el editor de Mengs y embajador de España en Roma.

Tras este prólogo nos da Batllori, en edición clara y asequible un libro español de estética, raro de hallar en edición completa.

Pero si todo esto merece comentario, también lo exige el mero hecho de esta edición, coincidente con la erudita nota de Orozco en "Archivo Español de Arte" número 58 [1943], en la que se comenta la participación de Azara en la edición de la obra de Mengs y la intervención de Llaguno en la misma; y aun aquella otra nota mía sobre la correspondencia de ambos en vías de publicación. Todo ello sobre un tema coincidente: el de la estética del neoclasicismo y sus cultivadores.

Esta edición hay que interpretarla como suceso capital dentro de una corriente artística y crítica que parece formada y que tiende, de nuevo, a formas de belleza ideales.

X. DE S.

INDICE

ARTE ANTIGUO

	<u>Págs.</u>
ANTONIO GALLARDO: La iglesia mozárabe de San Pedro de Brunet	7
JOSÉ M. ^a MADURELL: Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos.	13
X. DE SALAS: Escultores renacientes en el Levante español	93
 MUSEOS, EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS:	
Museo de Historia de Barcelona	119
Exposición de Cerámica de "Amigos de los Museos"	121
El Museo Marítimo y la Exposición del Libro del Mar	127
Conferencias sobre temas de arte	129
 BIBLIOGRAFÍA	 133

ANALES Y BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA

ANALES
Y
BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA

ARTE MODERNO

VOL. I - 3 ~ INVIERNO ~ Año 1943

HISTORIA DE UN CUADRO DEL "CAU FERRAT"

ZULOAGA Y RUSIÑOL A TRAVÉS DE CARTAS INÉDITAS
Y DE SU COMÚN AMIGO MIGUEL UTRILLO, MI PADRE

Para O. Navarro, en su lejanía

No sólo esfuerzo de una vida, la de Santiago Rusiñol, pintor, escritor, coleccionista y hombre de varia y fuerte personalidad, y no sólo tampoco museo, hoy de cosas vivas con su dueño muerto, es el famoso "Cau Ferrat", de Sitges, legado por el maestro a la blanca villa. Para nosotros, sobre todo eso, el "Cau Ferrat", con derechos indiscutibles, es el templo artístico de un tiempo de la cultura y el sentimiento catalanes y aun remontando más su símbolo, la piedra angular de un grupo, de una Escuela, con mayúscula, de un modo de ver e interpretar lo europeo desde España, puesto que por el "Cau Ferrat", mejor que por ningún sitio, pasó un día el "meridiano de París" en más amplias y entonces inéditas expresiones y premisas del arte nuevo.

Sitges, a España es, por lo menos, lo que Barbizón, retiro y escuela de los preimpresionistas, es a Francia.

El "Cau Ferrat" asocia con el nombre de Rusiñol el del pintor Casas y el de Miguel Utrillo, mi padre, con otro, por fortuna superviviente de aquel tiempo de ilusiones y trabajo que anduvo muy cerca siempre del grupo sitgetano: el pintor Zuloaga.

Hoy, entre las muchas obras de arte que la que fué casa y estudio de don Santiago encierra, los visitantes de todos los climas que llegan al "Cau Ferrat" contemplan un cuadro de Zuloaga, "El reparto del vino", que el vasco donó a través de no poca historia, anécdota y peripecia al autor admirable de *L'alegria que passa*. Repasando cartas de mi archivo y también el manuscrito inédito de mi padre (aunque no tanto que no haya

sufrido excesivas incursiones piratas (1), encuentro detalles que me parecen extremadamente curiosos sobre las relaciones de Rusiñol y Zuloaga en tiempos, sobre todo para el gran Zuloaga, de bohemia y esperanza, y entre los cuales la historia del Zuloaga del "Cau Ferrat", que antes fué otro, tiene, a mi entender, primer plano de interés tanto sentimental como erudito.

* * *

Dice mi padre en su obra citada (2) que "la parte que en la obra del pintor vasco Zuloaga tiene en el conjunto del "Cau Ferrat" es grande porque también fué grande la influencia ejercida en las obras y en la vida de Santiago Rusiñol".

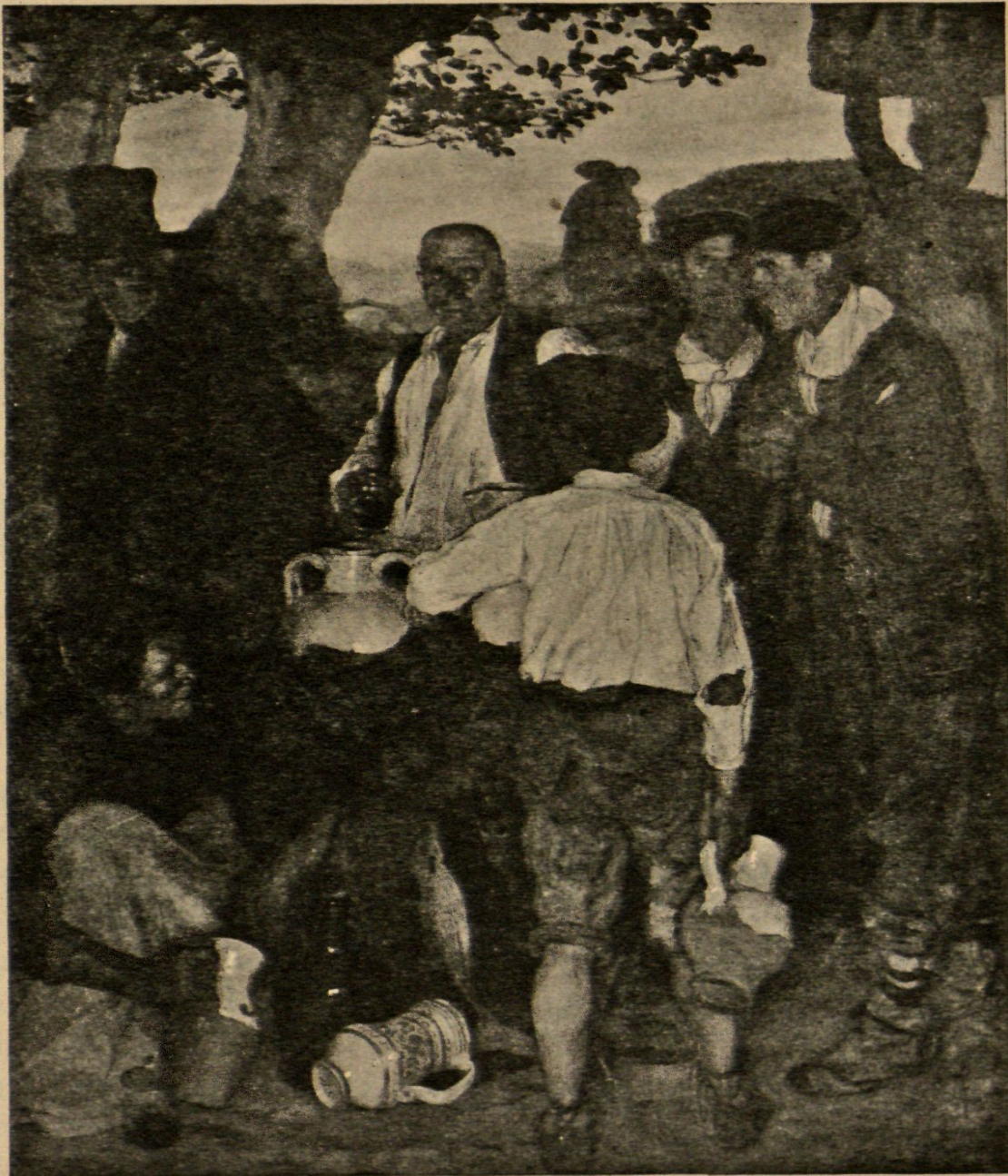
Su relación, su amistad, fué mucha y hubo en ella de todo hasta plaza para los pequeños roces y diferencias de donde luego el verdadero afecto y la mutua estimación artística, no más pequeña que aquél, había de salir triunfante.

"Primeramente — continúa diciendo mi padre — distanciados en París, como buenos jefes de grupo que cada uno era, no se enemistaron nunca gravemente, en las disputas que casi corrientemente había entre las figuras accesorias de cada grupo. Ninguno de los dos se entregaba abiertamente al otro; cuando era inevitable ceder, una pequeña ausencia, un resfriado o un cambio de café, dejaban apagar las molestias y una obra lograda, una exposición, el teatro, los conciertos o una excursión borraban todo rastro de disputa así que se veían."

¿Qué representaba el uno para el otro? Para Zuloaga, Rusiñol debía de ser un hombre extraordinario, dotado de enormes posibilidades, ayudado además por ciertos privilegios de orden económico que él no tenía entonces. Pero debía ser también el barco mal gobernado que podía en cualquier momento zozobrar. Los pánicos que el vasco enterizo y bastante simplista sentía por su amigo Rusiñol, entregado con bastante frecuencia a los excesos de la vida, a los paraísos artificiales y a tantas cosas que escapaban de la comprensión de Zuloaga, hombre desde la infancia dedicado y consagrado a la sola idea del trabajo, debieron

(1) *La vida anecdótica del "Cau Ferrat"*, por Miguel Utrillo, manuscrito depositado en los archivos de la Junta de Museos de Barcelona.

(2) Capítulo V: "Rusiñol y Zuloaga o la generosidad".



Ignacio Zuloaga. — "El reparto del vino"
"Cau Ferrat", Sitges

ser casi angustiosos en algunos momentos. Hay cartas exclusivamente dedicadas a advertirle, con buena y sana voz de vasco fornido, de los peligros en que ve la vida del catalán cosmopolita de honda y peligrosa vida literaria. Una carta suya desde Sevilla (3) lo dice bien claro:

“Querido Rusiñol: Empezaré ante todo por decirte que no comprendo cómo tienes tan poca voluntad para dejarte dominar por la morfina (siendo un veneno tan activo).

Eso lo hacen los hombres impotentes, nulos o hastiados de la vida, pero no un hombre a tu edad (en la flor), con tu talento, habiendo producido lo que tú has producido y, sobre todo, teniendo por delante el porvenir que tú tienes.

Domínate, querido Rusiñol: mira que luego es tarde, y que te lo dice un amigo que te quiere más que un hermano.”

Zuloaga era para Rusiñol, naturalmente, todo lo contrario. Quizá admiraba por las mañanas los valores que por la noche le merecían desdén. Mi padre dice:

“Para Rusiñol (4), Zuloaga era el hombrón gran pintor, sanote y más joven, siempre fué el querido *Bato* como le llamaba Rusiñol, el pastor fuerte o bueno de los pastorcitos de la infancia y aunque anduvieran paralelamente o en sentido divergente, aunque estuviesen distanciados, no era más que un efecto óptico y con una especie de tristeza más intuitiva que explicable, siempre se buscaban con afecto en cuestiones esencialmente artísticas, manifestando el culto de una estética idéntica. El tiempo, la experiencia, los desengaños y los triunfos fortalecieron la amistad, el respeto y la afinidad de ideas. Cada entrevista o cada vez que se encontraban casualmente, la marcaba un abrazo absolutamente paternal del hermano mayor al Benjamín.”

Sus orígenes también eran distintos. Venía Zuloaga de familia de artífices y Zuloaga debía tener muy arraigadas ciertas ideas tradicionales de que en la vida todo se consigue por la constancia y el trabajo.

Don Daniel Zuloaga, el gran ceramista de la barba florida, hablando de su familia a mi padre entre otras cosas en una

(3) Conservada en la Biblioteca Santiago Rusiñol, de Sitges.

(4) Véase la obra citada de mi padre.

curiosa carta (5), le da noticia del bisabuelo y abuelo de Ignacio Zuloaga. Habla primero de un don Blas Zuloaga, nacido en Eibar en el siglo XVIII, que casó en Madrid "con una fina madrileña, por cuya causa y por su talento entró de armero con el rey Carlos IV, llegando a ser Director de la Armería y Arcabucero Mayor de aquellas Majestades, construyendo ricas armas al estilo de la época en la que el maestro era el célebre Montargis."

Su hijo, don Eusebio Zuloaga, nacido en Madrid, en 1808, fué pensionado por Fernando VII, en París, donde estudió con el armero Lepage Monstier la arcabucería, viniendo luego a establecerse en Eibar donde fundó primero un taller que llevó más tarde a Madrid. "Fué — dice la carta mencionada — Arcabucero Mayor de Fernando VII, de María Cristina y de Isabel II, y Director de la Armería Real, la cual encontró almacenada en las buhardillas del Palacio Real de Madrid, por haberlo ordenado así el rey José Bonaparte que tenía que dar un baile.

"Los maniqués de los caballos que hoy sostienen las armaduras ecuestres de Palacio, las organizó don Eusebio con el escultor Pérez y con un italiano llamado Gaspar Sensi a quien había traído de Italia el pintor José de Madrazo, para hacer litografiar los cuadros del Prado.

Dejó de ser Director de la Armería Real, cuando el destronamiento de Isabel II, cuya cesantía figuró en una lista al frente de los mozos de las Caballerizas Reales. No quiso volver a ocuparla a pesar de haberle ofrecido el cargo el rey don Amadeo, siendo substituído por un tal tío Kico que robó unos brillantes y piedras preciosas a poco de haber sido nombrado Director en los primeros días de la revolución del 52."

Sigue la línea de los Zuloagas el hijo de éste y padre ya del actual pintor, que estudió también damasquinado, incrustado y repujado de armaduras antiguas. Éste fué también escultor y excelente esmaltador.

En 1870, el 26 de julio, nació este nuestro actual y estupendo don Ignacio Zuloaga. ¿Qué había en los destinos de aquel hijo, nieto y biznieta de artífices virtuosos?

(5) Con fecha 22 de octubre de 1906. Colección de autógrafos de Miguel Utrillo de Vidal.

* * *

Recibió Ignacio educación esmerada y todos los propósitos paternos se estrellaban contra lo decidido de su precoz vocación.

Hay una carta de enorme valor biográfico, aunque un tanto confusa en las explicaciones de su credo artístico que teniendo treinta años envía Zuloaga a mi padre (6) y en la que habla de su vida.

“Quisieron — dice — que fuera comerciante, arquitecto, qué sé yo (mil cosas), pero yo no tenía afición más que a la pintura. Mi padre me llevó a Roma, en donde estuve seis meses, pero vi que aquel ambiente no me convenía y me trasladé a París en donde ya conoces mi vida.

Ya desde aquella época quise ser independiente, y pasé las fatigas que todos hemos pasado.

En cuanto a la cuestión torera (que tanto han exagerado), te diré que tiene parte de verdad. Es decir, que me dediqué una temporada a ello con verdadero entusiasmo y que alguna vez que otra he matado, de una manera prodigiosa, novillos, y aun hoy, cuando la ocasión se presenta, hecho un capotazo.

Pero de ahí a ser verdadero torero, hay distancia.

En arte ya sabes cuáles son mis ideales y cuáles mis odios. Soy admirador de los antiguos y mis predilectos son: El Greco, Goya y Velázquez, y creo que en arte no pueden hacerse cosas nuevas como se hacen en los automóviles, fonógrafos, etc.

Tengo odio a lo que es pintar: el *trompe l'œil* y copiar la naturaleza como cab...

Tampoco creo que en arte consiste en ser fiel a lo que uno ve; pues si yo encuentro una mujer muy guapa y muy mal vestida para pintarla, la vestiré a mi gusto para hacer de ella una *œuvre d'art*. No me gusta el *plein air*; pues no encuentro en él “claro-oscuro” cosa inevitable para el complemento de un cuadro.

Los antiguos (que no eran más tontos que nosotros) lo tenían y no lo aprovechaban.

(6) Carta de 31 de octubre de 1906. Colección de autógrafos de Miguel Utrillo de Vidal.

De los *pleinairistes* admiro solamente a Claude Monet. Manet me gusta más en sus cosas negras.

Admiro mucho a Cézanne en sus naturalezas muertas y algunas figuras. En fin, ¡qué sé yo, chico, qué te estaría hablando tres días! Pero el hablar no sirve para nada. Lo que hay que hacer es *obrar*.

Yo llevo pintados desde los ocho años más de 130 cuadros que casi todos están en el extranjero.

¡En España ya sabes lo que me quieren! Pero yo no sueño, ni vivo más que para mi arte (el cual muchísimo me hace sufrir), pero no le pido a Dios más que salud para poder *sacar* lo que tengo *dentro*."

* * *

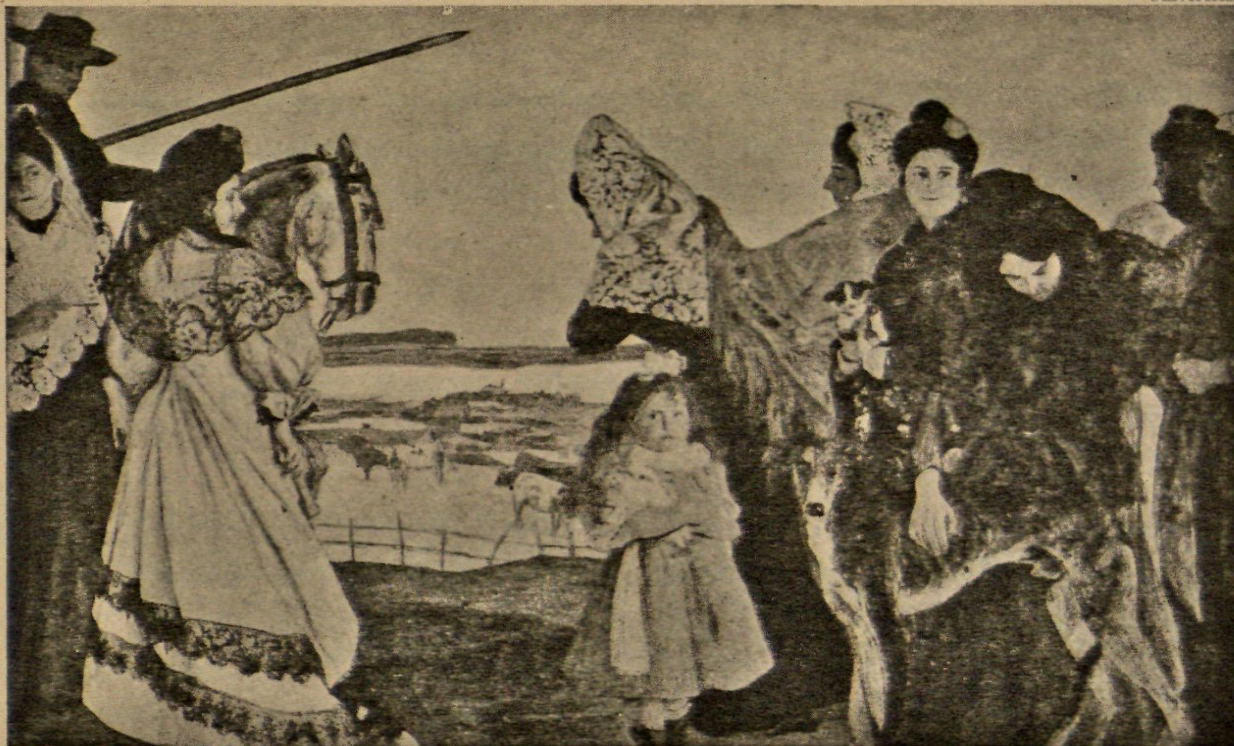
Han pasado desde esa carta muchos años, los principales, naturalmente a la vida artística de Zuloaga, pero si se observa bien, tanto lo que dice como lo que quiere decir en esta carta juvenil, se ve que el ideal artístico es el mismo desde el pináculo de su maestrazgo en triunfo que desde la época en que Rusiñol y mi padre fueron predilectos amigos de los años intensos y ricos en anécdotas — sobre las que tanta literatura barata se ha hecho — que motivan este artículo, breve muestra de todo lo que se podría escribir alrededor del "Cau Ferrat" y su historia.

Vamos ahora con la historia del cuadro prometida al principio de estas cuartillas.

* * *

Por el triste escotillón de la muerte han ido desapareciendo con otras no por de segundo plano menos entrañables para el período de la vida artística que señalamos, la de Santiago Rusiñol, la del pintor Ramón Casas después, y después la de mi padre. De aquel grupo, queda en pie, para alegría del arte nacional, la figura del maestro Ignacio Zuloaga, animado y animador con el mismo sano optimismo de los años mozos.

Corría el año 1896 cuando Zuloaga obtuvo la medalla de oro de la Exposición de Bellas Artes de Barcelona. Como con desgraciada frecuencia en el mundo artístico español, todo esto



Ignacio Zuloaga. — "Antes de la corrida"



Ignacio Zuloaga y su esposa, al pie del monumento al Greco, en Sitges

del oro es puro símbolo, el éxito merecido no fué acompañado del provecho económico. El cuadro que había sido premiado era "Antes de la corrida", famoso en la obra zuloagalesca y que no debe quedar menos famoso por su divertida y auténtica historia.

Pasaba el fuerte vasco por un momento malo y para aliviarlo en medida de lo posible vendió el cuadro a un amigo suyo. No lo sé, pero es posible que el comprador fuese mi propio padre.

Más tarde, y por común acuerdo, decidieron ambos que el cuadro pasara a ser propiedad de Santiago Rusiñol (7) y que iría a las paredes, ya muy ricas, del "Cau Ferrat".

Hay dos cartas de Zuloaga con este motivo, una a Rusiñol y otra a mi padre, donde además de iniciarse la historia del famoso cuadro se menciona ya otra que entonces estaba en vías de realización: la historia curiosísima del monumento al Greco que hoy presenta la villa de Sitges.

En la carta a Rusiñol, Zuloaga, entre otras cosas, le dice:

"Mucho sentí que no estuvieses en ésa cuando yo estuve, pues hubiéramos pasado muy buenos ratos, pero te aseguro que el día que estuve en Sitges fué para mí un día de sufrimientos y goces mezclados. ¡Qué de recuerdos encontré allí!

¡Toda nuestra vida! Pero sobre todo te felicito por la instalación de la casa que es un verdadero museo. ¡Qué delicia vivir allí con las comodidades que tú tienes y rodeado de tan buenos y viejos amigos!

¡Un abrazo bien fuerte por los hierros!

He recibido carta de Utrillo, donde me dice que estás dispuesto a darme los 100 duros por mi cuadro. Creo que no te parecerá caro; pero yo gozo al mismo tiempo en pensar que mi cuadro vivirá entre amigos.

El cuadro es tuyo desde hoy mismo, pero con la condición de que el día que se inaugure la estatua del Greco, me paguéis el viaje a ésa en segunda, pues si por falta de dinero no pudiese estar en ésa, ese día creo que me moría de pena.

Hoy escribo a Utrillo.

Sin más por hoy, con recuerdos a todos los amigos y a Miralles si está en Sitges.

Sabes soy tu amigo de verdad,

IGNACIO ZULOAGA"

(7) Véase M. Utrillo, manuscrito citado.

La carta dirigida a mi padre, como la anterior escrita en Sevilla, dice así:

“Querido Utrillo (8): He recibido tu carta por la que veo que Rusiñol se queda con mi cuadro. Casi preferiría regalárselo que venderlo en ese precio; pero para volver a pintar necesito dinero.

En fin, siendo para un amigo que quiero tanto y sabiendo que mi cuadro estará rodeado de amigos buenos, es lo único que me consuela.

Pero en la carta que acabo de escribir a Rusiñol le digo lo mismo que a ti y es: que ha de ser con la condición que me paguéis el viaje de ida y vuelta a Sitges, en segunda, el día de la inauguración de la estatua del Greco, pues si yo me encontrara sin medios para ir a ésa ese día, estoy seguro que me daba algo y caía enfermo.

Creo esta petición natural, pues creo que el cuadro no es caro.

Dime si Rusiñol ha trabajado mucho en Granada y dime lo que piensa sinceramente de mi cuadro. ¿Cuándo piensan hacer algo estos críticos sobre la exposición?

Sinceramente tuyo y agradecido,

ZÚLOAGA

Luchana, 10. Sevilla.”

Así es como “Antes de la corrida” quedó instalado en el “Cau Ferrat”. Pero no, como los amigos Zuloaga, Rusiñol y mi padre creían, esto es, no definitivamente.

* * *

No definitivamente porque en el año 1900, Zuloaga, queriendo concurrir a la Exposición Universal de París, le pidió a su amigo Rusiñol el cuadro. Santiago Rusiñol aceptó gustosísimo, pero contra toda lógica el cuadro no fué admitido “pretextando — dice mi padre en sus recuerdos — que era demasiado grande cuando se veían cuadros que representaban salas

(8) Véase epistolario de M. Utrillo y sus amigos, anotado y catalogado por su hijo (obra inédita).

de hospital de tamaño natural y coliseums en cuyo pedazo de tela cabían un poco más que una cuarta parte de entrada.”

Pero entonces una oferta considerable había de impedir el retorno de “Antes de la corrida” al “Cau Ferrat”. El Museo de Bruselas hizo una proposición ventajosísima de adquirirle su obra al artista rechazado en la Exposición Universal de París y éste, naturalmente, le consulta a su propietario y amigo Santiago Rusiñol.

Rusiñol, antes que propietario de nada y que coleccionista, era eso que es tan raro de encontrar: un verdadero camarada. Naturalmente — no podía ser de otro modo — le contesta a Zuloaga que puede venderlo.

Dato curiosísimo también es que el cuadro “Antes de la corrida” mientras estuvo en el “Cau Ferrat” figuró tal como lo reproducimos. Pero al enviarlo a la Exposición Universal de París, el artista borró el perro y pintó con colores algo más vivos los vestidos de las señoras que aparecen a la derecha, que es como actualmente debe de estar en el Museo de Bruselas.

A cambio del cuadro vendido Zuloaga le envía otro: “El reparto del vino”, que es el que hoy puede admirarse en el Museo del “Cau Ferrat”.

Como pocos — quizá ninguno — de los visitantes de esta casa que Rusiñol amó tanto y que tan enorme papel y símbolo juega en la historia del arte contemporáneo español, podía conocer estos detalles al menos curiosos y reveladores de muchas anécdotas hoy valiosas por la importancia de quienes la produjeron y vivieron, he creído interesante organizar estas notas que tal vez me animen a otras, porque si es una tentación incomparable para mí glosar epistolarios, revolver memorias, sacar a la luz capítulos dormidos de la vida del arte y de las letras en algunos casos, como en el mío, es también un deber, y un deber sentimental ineludible.

MIGUEL UTRILLO

Sitges, otoño de 1943.

LOS DIBUJANTES DEL "GUAYABA"

En el *bureau* somnoliento de una cierta editorial barcelonesa yacen nuestros papeles sobre el grabador Ricart y el ambiente en que se mueven los diversos períodos de su arte. En determinado pasaje intentamos inquirir, en relación con el ambiente, las influencias estilísticas que en los años infantiles de Ricart gravitaban en dibujantes y pintores de la ciudad de Barcelona. Decimos allí que paralelamente a un marcado galicismo se advierten acentos germánicos e incluso rasgos ingleses; insistiremos sobre ello en el presente artículo.



Dibujo de Eugenio Ors,
(Octavio de Romeu)
Museo de Arte Moderno,
Barcelona

Un movimiento artístico descastado, de atracción hacia lo exótico, de "supernacionalismo", como por entonces se decía, estalla en nuestra urbe hacia fines de siglo. Las revistas y las ediciones de *L'Avenç* principalmente lo acogen en sus comienzos; el seminario *Joventut* lo representa en su segunda fase; si la *Catalunya* dirigida por Carner concentrara la tercera deberíamos añadir que la dirección global hacia el nihilismo y la heterodoxia se trocó en otra dirección fundamentalmente católica, bendecida del obispo doctor Torras y Bages.

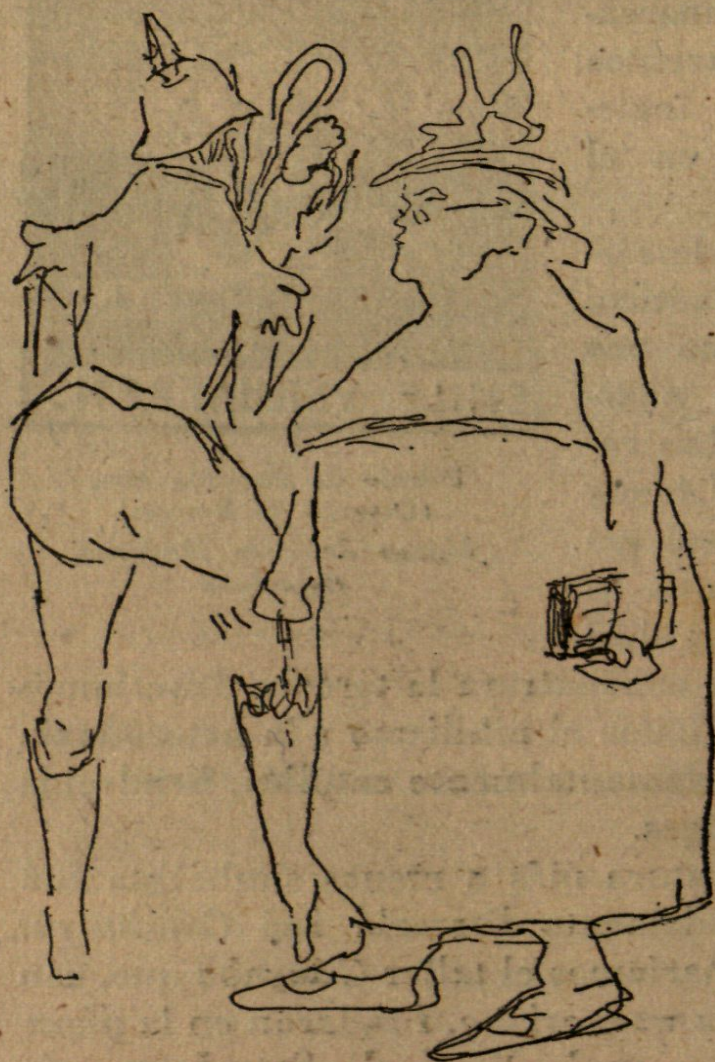
Revista política y de literatura más o menos simbolista fué *Joventut*; revista más refinadamente literaria fué *Catalunya*; entre ambas publicaciones situaríamos el taller *Guayaba* que, con nombre de caricatural fonética wagneriana, fundaron en la plaza de l'Oli, número 4, rehicieron en la Riera de San Juan, número 17 — cuando la plaza mentada desapareció con la reforma

ciudadana — dos estudiantes de Medicina, don Salvador Ventosa y don Joaquín Borralleras; un estudiante de Leyes, don Enrique Jardí, y un discípulo de Fuxá, pergeñador de modernos retablos y colector de entusiasmos, don Juan Vidal y Ventosa.

Pasada su vida estudiantil, el otorrinolaringólogo doctor Ventosa, concentrado en su especialidad, ha obtenido alto prestigio; el doctor Borralleras no ha abandonado la ruta de



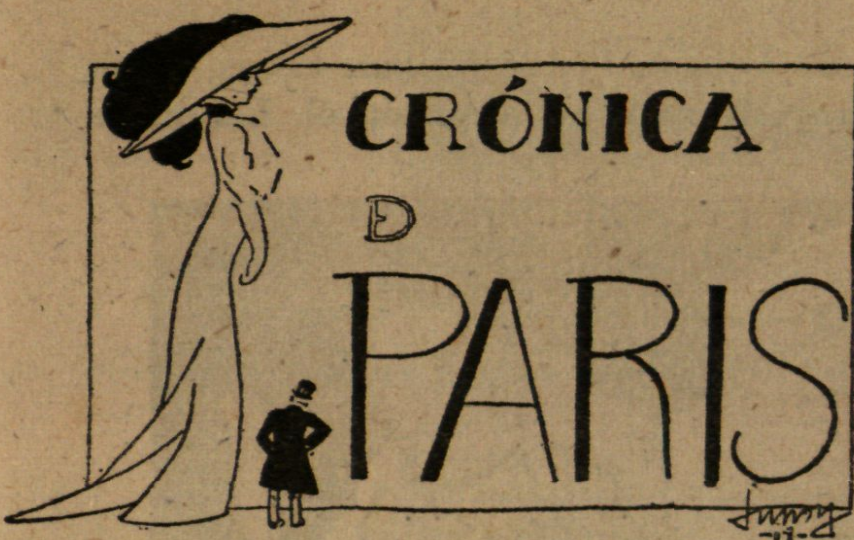
Dibujo de Eugenio Ors
 Museo de Arte Moderno, Barcelona



Dibujo de Eugenio Ors
 Museo de Arte Moderno, Barcelona

amador de las artes y las letras que en el *Guayaba* iniciara, y es su nombre inseparable de toda empresa de tal género; el abogado Jardí murió hace poco, queridísimo de todos por su bondad y por su profesional renombre, habiendo en aquellos sus lejanos años mozos osado dibujar, y también escribir sobre las obras de Gaudí en cierta publicación belga; y el señor Vidal y Ventosa ha seguido día por día con sus trece de catador de la Pintura, y lo tenemos hoy llenando cada tarde con su charla inquisitiva las veintitantas salas donde pueden exponer su producción nuestros artistas.

Fundaron los cuatro prohombres que acabamos



Dibujo de José María Junoy

nuel Rius y Rius, hijo de todo un Alcalde de la Exposición Universal, gustaba de la camaradería en medio de los muebles y los chismes inundados de polvo del *Guayaba*, mucho más que del debate político en el Ayuntamiento de que por entonces él formó parte; don Emilio Junoy, obstinadamente joven, se sentiría aún más joven, más animado, más impelido a emprender nuevas campañas, al departir con la juventud auténtica del piso de la plaza de l'Oli, y don Eugenio d'Ors, el joven Ors de entonces, no usando todavía de la eufónica *d'*, valiéndose de las manos sutiles de *Octavio de Romeu* trazaría, en sus ocios del *Guayaba*, sus caligrafías a lo Aubrey Beardsley.

En el ambiente extraescolar del juvenil cenáculo, el culto al dibujo, el culto a la línea, el culto a la mancha — japonesa o muniquesa —, el culto ya no a la grafía naturalista de Steinlen, y casi ya no a la de Ibels, sino a los más estilizados, a los más hiperbóreos, a los más simbólicos, toma importancia capital.

Steinlen llena por ente-

de mentar un taller artístico-juvenil, un taller de entre clase y clase, un taller de entre tarde y vela ya fuera de las noches de concierto, de conferencia o de mitin, ya fuera de las pesadas noches de preparación de examen.

Allí muchos otros concurren: don Ma-



Dibujo de Ismael Smith

ro "Els Quatre Gats" y, con Forain, *Pèl & Ploma*: Casas, Rusiñol, Pichot, Llimena, Opisso, Nonell, bebieron en él. Las cosas

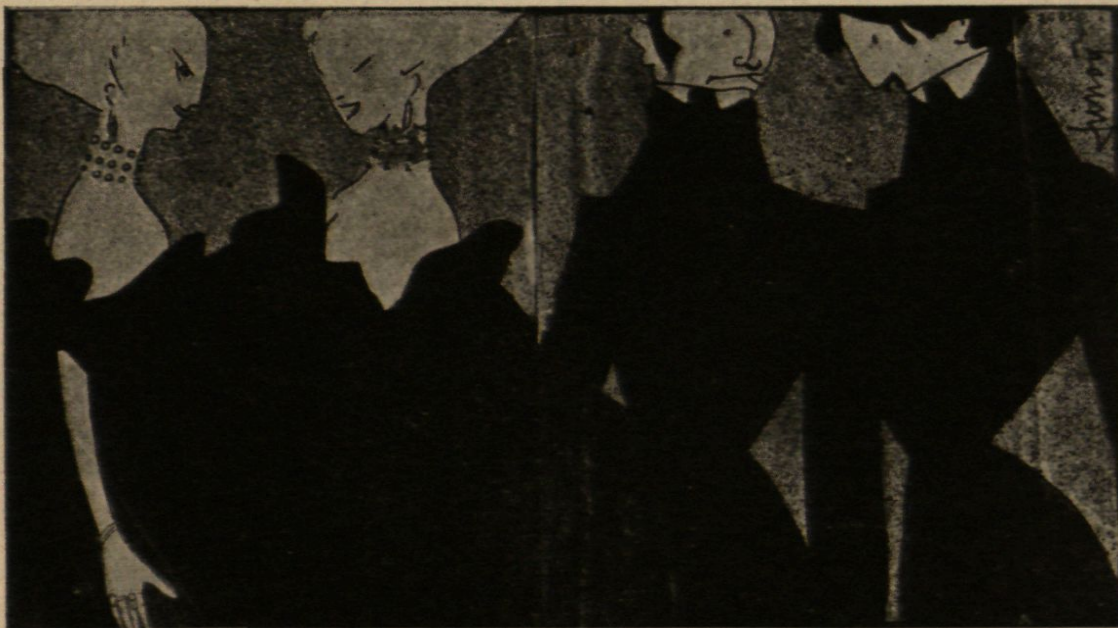


Dibujo de Ismael Smith en la cubierta de *El darrer miracle*, obra escénica de Rafael Marquina

han cambiado ya, y si algo representa el *Guayaba* precisamente fué la substitución de Steinlen por Roubille, por



Dibujo de Eugenio Ors
Museo de Arte Moderno, Barcelona



Dibujo de José María Junoy
Museo de Arte Moderno, Barcelona

Rouveyre, por Jossot, por Paul Iribe, por la serie de prodigiosos dibujantes del *Simplicissimus*, por el mentado wildeano Aubrey Beardsley.

Y ello fué por gracia de Ors y por gracia de otros tres jóvenes — de entonces... —, pues pensamos que, bien cribado, son los que pueden ostentar en pleno rigor el nombre de dibujantes del *Guayaba*: José María Junoy, Ismael Smith y Pedro Ynglada que por aquellos días firmaba abreviadamente *Yda*.

Eugenio d'Ors es cosa sabida que empezó doblemente armado con el lápiz y la pluma. Fué uno de los asistentes a la academia libre del "Círcol de Sant Lluc", fué el ilustrador de unas baladas de Maeterlinck que tradujo el añorado Magín P. Sandiumenge, fué el propio ilustrador de las crónicas de la Conferencia de Algeciras de sus comienzos periodísticos en *La Veu*, fué el autor de unas pequeñas máscaras, a lo Vallotton, de los "poetas malditos", que por donativo de Vidal y Ventosa posee nuestro archivo de dibujos anexo al Museo. Y con el andar del tiempo, aun veríamos que "Un ingenio de esta corte", es decir, de Madrid, renacía como dibujante en la ilustración de sus glosas en *Blanco y Negro*, o cómo se decora con dibujos de don Eugenio d'Ors una muy rara *plaquette* de Adriano del Valle. Las seducciones lineares del dibujante filósofo: todo lo "maldito", todo lo refinado del triángulo París-Munich-Londres, Aubrey Beardsley a la cabeza.

Asimismo Junoy, el sensibilísimo escoliasta del cubismo en *Arte y Artistas* (1912), antes de tal fecha dibujó. Dibujó fúlgidamente yendo su lápiz, su pluma, su pulverizador o su pincel en pos de este rebuscado Roubille — y tan bien compuesto como rebuscado — que sería su más sabroso pasto al hojear *Le Rire*, si no se sentía atraído también por la sesuda caligrafía del *Simplicissimus*.

La carrera de dibujante de José María Junoy, pletórica sin duda de posibilidades, contando ya con aciertos, truncóse definitivamente para dar paso a sus trabajos de crítico y de aromado escritor.

Ismael Smith, lleno de promesas en su obra escultórica, autor por aquellos días del *Guayaba* de los *bibelots* distensos de pomposas damiselas y erguidas manolas que en la blanca porcelana reprodujo Serra, lo fué asimismo de dibujos y acuarelas donde,



Dibujo de Pedro Ynglada (Yda)

en extraño amasijo, se alía con el Aubrey Beardsley de sus pecados la sintética línea sobria de Rouveyre.

Pedro Ynglada, el animalista de ahora, viene precedido de



Acuarela de Ismael Smith
Colección Juan Vidal y Ventosa

una etapa de dibujante de costumbres, de dibujante de mundanas siluetas, influído poderosamente, al parecer, por el formidable Cappiello. Fué por los días del *Guayaba* cuando la Sala



Dibujo de Pedro Ynglada (Yda)

Parés se engalanó de un doble friso de dibujos del joven Ynglada; *La Esquella de la Torratxa*, algo el ¡*Cu-cut!*!, publicaron sus composiciones hechas aquí y en París, sobriamente enmarcadas por el propio hombre elegante, con la ayuda de Vidal y Ventosa.

Siempre, entonces como ahora, hay en las obras de Ynglada un punto excesivo de cálculo que no permite adscribirlas totalmente a la línea vital de los grandes maestros extremo-orientales, las de ahora, ni a la del gran cartelista italiano las de entonces: quizá una inyección del desembarazado Hermann Paul aguara en él la sangre de las obras del livornés Leonetto Cappiello.

J. F. RÁFOLS



Escultura de Ismael Smith

**El original en tierra cocida forma parte de la colección Rosendo Partagás.
Una reproducción en porcelana, por Serra, figura en el Museo de Arte Moderno,
de Barcelona**

MUSEOS, EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS

EL NUEVO MUSEO DE OLOT

Aprovechando la agradable oportunidad del centenario del nacimiento del pintor Joaquín Vayreda, celebrado en Olot con varios actos de innegable relieve artístico el día 30 de mayo de este año, el Excelentísimo Ayuntamiento de aquella localidad inició las obras de instalación de un Museo Municipal. Para ello ha sido utilizada una finca, comprada al efecto, que está situada en los alrededores de la ciudad, pero a una distancia del casco urbano prácticamente asequible para quien se interese por las cosas del Arte.

Es un acierto la idea de instalar el museo en esta finca, conocida con el nombre de "Torre Castanys". Trátase de un edificio de dos plantas que, previas unas obras de adecentamiento de la fachada y del interior, ha adquirido una noble prestancia. A ello y al maravilloso parque que lo rodea, tupida fronda donde a cada momento sorprendemos la materia y el espíritu de los mejores paisajes olotinos, débese que este museo tenga un encanto especialísimo, siendo a pesar de su modestia, de lo más notable que puede verse en nuestro país en este orden de instituciones.

Este museo fué inaugurado el día 10 de septiembre de este mismo año, siendo, por lo tanto, notable el impulso y actividad dados a las obras de restauración e instalación. Domingo Carles fué el alma de esta instalación y a su buen gusto y exacto conocimiento de lo que se requería en estas circunstancias debemos el hecho de que el museo sea un acierto en todos sus detalles.

En cuanto al contenido del mismo, puede decirse que es un notable resumen de buena parte de la pintura catalana del ochocientos y novecientos. Predominan, como es natural, los artistas que han contribuido a formar lo que por razones de tema o de mutuas influencias se ha llamado escuela olotina. Están representados los viejos maestros olotinos Amadeu, Berga Boix, Berga

Boada, Domenge, Blay, Clará, Joaquín Vayreda, Mariano Vayreda, Devesa y Claret. No faltan obras de las más recientes promociones — Ivo Pascual, Francisco Vayreda, Legares, Martí Casadevall, Solé Jorba, Gussinyé, Barnadas, Pujol, Marsillach y Mas Collellmir — y a su lado artistas que tuvieron alguna relación con aquel paisaje y que bien pueden considerarse como ligados a él — Juan Llimona, José Llimóna, Rafael Llimona, Galwey, Nogués, Carles, Benet, Pichot, etc.

Pero al lado de estos pintores más o menos hermanados por el asunto tratado y que nos dan una de las facetas decisivas de nuestro paisajismo, pueden admirarse también las obras de otros pintores que no tuvieron relación alguna con Olot. Así F. Amell, José Arrau, T. Baixas, Juan Brull, T. Masriera, Román Ribera, Martí Alsina, Casas — una bellísima cabeza de mujer —, Anglada Camarasa, Gosé, Rusiñol, Isidro Nonell y Olegario Junyent.

Joaquín Vayreda tiene una sala especial. En ella se admiran el famoso “Viernes Santo”, cedido por el Museo de Barcelona, y un maravilloso paisaje de gran tamaño. Aparte de estas obras de innegable importancia, que refleja la primera de ellas el momento más anecdótico y la segunda la máxima intensidad emocional, podemos ver una serie de notas de paisaje cuya calidad y significación es muy variable. En conjunto, lamentamos que una serie de hechos difíciles de superar en un momento en que la adquisición de telas de Vayreda es sumamente difícil, no permitan que en estas salas figure una representación más nutrida y representativa de la obra del gran paisajista. Era agradable imaginar que este museo pudiera ser la consagración del pintor en su propio ambiente. Nada mejor que ver las obras del artista en el mismo lugar que las vió nacer. En espera de que este museo pueda llegar a ser, en cierto modo, un museo dedicado a Vayreda, celebramos de momento esta notable empresa empezada con tan buenos auspicios.

J. T.

LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE BARCELONA DE 1942

Las exposiciones oficiales de arte, de Barcelona, tienen ya una historia interesante que abarca buen número de años.

La última tuvo lugar en la primavera del año pasado y estuvo organizada directamente por el Excmo. Ayuntamiento.

Para ello designó los siguientes organismos:

Un Comité de honor, formado por su S. E. el Jefe del Estado, los ministros, Presidente de la Junta Política, de Educación Nacional, de Gobernación y Secretario General del Partido; el señor Director General de Bellas Artes y las primeras autoridades de Barcelona.

Una Comisión-jurado de admisión y colocación, de la que era presidente el señor Alcalde, vicepresidentes los señores tenientes de alcalde don Tomás Carreras Artau y don José Ribas Seva, y vocales el diputado-ponente de Cultura, el crítico don José Francés, el Comisario de la Zona de Levante del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, el Comisario-Director del Museo de Bellas Artes de Cataluña, el académico don Manuel Rodríguez Codolá y el coleccionista don Manuel Rocamora; vocales suplentes el coleccionista don Jaime Espona, el catedrático don Manuel Sánchez Camargo, el crítico don José María Junoy, el jefe provincial de Propaganda de F. E. T. y de las J. O. N. S. y el crítico don Alberto del Castillo, y secretario don Joaquín Montaner.

Y una Comisión asesora, que presidía también el señor Alcalde, y de la cual eran vocales el Comisario de la Zona de Levante del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, el Director de la Academia de Bellas Artes de San Jorge, los presidentes de la Junta de Museos, del Centro Artístico, del Ateneo Barcelonés, de la Sociedad "Amigos de los Museos", de la Academia de Buenas Letras, del Fomento de las Artes Decorativas, de la Asociación de la Prensa Diaria y del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, el Comisario-Director del Museo de Bellas Artes de Cataluña, el jefe provincial de Propaganda, el Director de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, los críticos de arte don José María Junoy, don Alberto del Castillo y don José Fran-

cés, y el secretario provincial de Prensa, actuando de secretario don Joaquín Montaner.

Constituyéronse y actuaron, además, los correspondientes jurados de admisión para cada una de las secciones, formados todos ellos por la mayor parte de las personas antes citadas y algunas otras personalidades de destacado prestigio dentro de la rama correspondiente.

Se denominó "Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona, Primavera de 1942", y quedó instalada en las naves central y laterales del Palacio de la Ciudadela.

Se inauguró el día 2 de junio de 1942, bajo la presidencia del Capitán General de la región, don Alfredo Kindelán, que ostentaba la representación del Caudillo, y con asistencia de todas las autoridades, además del Director General de Bellas Artes, marqués de Lozoya, que representaba al Ministro de Educación Nacional.

Pronunciaron discursos el Alcalde, don Miguel Mateu; el marqués de Lozoya y, por último, el Capitán General, que dió por abierta la Exposición.

Las obras expuestas fueron clasificadas en cinco secciones de Pintura, Escultura, Dibujo, Grabado y Arquitectura, y se distribuyeron en veinte salas, dos galerías y tres vestíbulos, sumando en total 805 obras.

Durante el tiempo en que estuvo abierta al público se celebraron una serie de sesiones musicales, denominadas "Viernes selectos", con audiciones vocales e instrumentales de señalado valor artístico; y hubo además un homenaje a la memoria de Fortuny con la exhibición temporal de las obras más notables del insigne artista que se conservan en nuestro Museo, acompañadas de otras de famosos pintores.

Antes de que la Exposición fuera clausurada los correspondientes jurados otorgaron los siguientes premios:

Medalla de honor extraordinaria: "La reunión en la botica", de José Gutiérrez Solana.

Medalla de honor: "Reposo", de Antonio Vila Arrufat.

Diplomas de primera clase. Pintura: "Figura de mujer en un interior", de Alfredo Sisquella; "Vendedor de pescado", de Juan Luis López; "Oviedo", de Joaquín Vaquero Palacios. — *Escultura*: "Desnudo de mujer", de José Cañas Cañas; "Baño de sol",

de Pedro Torre-Isunza. — *Dibujo*: “Los pintores”, de Ricardo Opisso Sala. — *Grabado*: “Grabado”, de Daniel Vázquez Díaz. — *Arquitectura*: “Proyectos”, de Gabriel Alomar.

Diplomas de segunda clase. Pintura: “Retrato de señora”, de Víctor Moya; “Patrulla de caballería en la Serena”, de Abelardo Covarsi Yuste; “Paseo de mar”, de José Amat; “Maternidad”, de Rafael Estrany; “Marina”, de José Campillo; “Desnudo”, de Luis Muntané Muns. — *Escultura*: “La moza de antaño”, de José Tenas Alivés; “Nereida”, de Leonardo Martínez Bueno; “Castellano viejo”, de Carlos Ridaura. — *Grabado*: “La pesca”, de Enrique C. Ricart. — *Arquitectura*: Por diversas restauraciones de la Diputación, Hospital de la Santa Cruz y Biblioteca Central, a A. Falguera, A. Florensa y J. Vilaseca.

Diplomas de tercera clase. Pintura: “Roma”, de Magdalena Leroux de P. Comendador; “Bodegón”, de José M.^a Santa Marina; “La Rosario”, de Armando Miravalls; “Tienda de flores”, de Gregorio Toledo; “La lectura”, de José M.^a Mallol Suazo; “Flores”, de José M.^a Prim; “Sol de tarde”, de D. Olivé Busquets; “Grupo de Sajonia y abanicos”, de la condesa de Melgar; “Cerro de suburbio”, de Luis M.^a Güell; “Tisú sobre mármol”, de José Moncada Calvache; “El Canigó”, de Ramón Reig Corominas; “Puerto”, de Gabriel Amat. — *Escultura*: “Mujer”, de María Llimona de Carles; “La niña de la concha”, de Jaime Durán Castellanas; “Desnudo”, de Margarita Sans Jordi; “Niños jugando”, de Carlos Gómez Moya. — *Dibujo*: “Figuras de ballet”, de Juan Gil y Gil; “Retrato del dibujante Opisso”, de Alfredo Opisso Cardona; “Animalitos”, de Carlos Bécquer Domínguez. — *Grabado*: “Dominio”, de José Luis Sánchez Toda; “Puente”, de José Pedro y Gil. — *Arquitectura*: “Fuente en Villanueva”, de Manuel Herrero Palacios.

Adquisición extraordinaria. Con carácter extraordinario, el Excelentísimo Ayuntamiento adquirió la obra “Pujanza”, de José Clará, obra que se declaró fuera de concurso por expresa voluntad de su autor.

Premios especiales. Del Ministerio de Educación Nacional: “Gerona”, de J. Vila Puig (pintura); de don Miguel Mateu y Pla: “Plaza Vieja”, de Javier Blanch Pla (pintura); “Despertar”, de Jorge Baró Escalante (escultura); “Desnudo de mujer”, de José Truco Prat (dibujo); “Recodo de carretera”, de Julio

Franco (grabado), y Proyecto de Capilla a la Virgen de la Piedad, de Arbucias, de Bartolomé Llongueras Galí (arquitectura); de la *Diputació Provincial de Barcelona*: "Garrotín en el pueblo de Alcolea", de Domingo Carles Rosich (pintura), y "Manijero andaluz", de Jacinto Higuera Fuentes (escultura).

Las obras que en virtud de estos premios pasaban a ser propiedad del Ayuntamiento, han pasado a la Sección de Arte Moderno del Museo de Bellas Artes de Cataluña.

Se clausuró el 30 de julio también bajo la presidencia del Capitán General, al que acompañaron todas las autoridades, y además el Director General de Arquitectura, don Pedro Muguruza.

Se abrió la sesión con unas palabras del Alcalde, señor Mateu, anunciando la breve disertación que a continuación pronunció el Teniente de Alcalde, ponente de Cultura, don Tomás Carreras Artau, quien hizo un examen de la Exposición.

Seguidamente don Pedro Muguruza dió una interesante conferencia bajo el tema "La Arquitectura y la Exposición de Bellas Artes de Barcelona".

El Gobernador Civil, don Antonio Correa, pronunció luego unas breves palabras, y por último el Capitán General, don Alfredo Kindelán, dió por clausurado el certamen.

EXPOSICIÓN DE ARQUITECTURA MODERNA ALEMANA

Bajo la dirección del Inspector General de Arquitectura y Ministro del Reich, Albert Speer, y a fin de poner de manifiesto el avance de la arquitectura y las artes decorativas a través del actual régimen de Alemania, se organizó una exposición de maquetas y reproducciones gráficas a gran tamaño de lo que se ha producido en aquel país durante estos últimos años, la cual fué instalada durante el año pasado en distintas capitales de Europa.

Siguiendo el plan de diversas instalaciones de esta exposición, le tocó el turno a Barcelona del 20 de octubre al 4 de noviembre de dicho año, situándose en el Palacio de la Ciudadela, cedido expresamente por el Ayuntamiento y sometido previamente a las más indispensables obras de adaptación, en el que ocupó todas las salas de la planta baja.

Hasta treinta y seis grandes obras figuraban representadas en esta exposición, cada una de las cuales estaba compuesta por un extenso número de vistas fotográficas, maquetas y a veces el mobiliario auténtico, suficientes para dar al visitante una idea completa del original.

Muchas de estas obras se levantan como muestras admirables de la ingeniería en distintos puntos del territorio alemán, y otras acusan el genio urbanístico de los arquitectos de aquel país y la importancia de la obra realizada en este orden para embellecimiento de ciudades como Munich, Nuremberg y Berlín.

Llamaron también la atención los colosales y suntuosos edificios destinados a diversos usos oficiales o públicos, que durante estos últimos años han sido levantados en aquellas y otras localidades del Reich, pudiéndose apreciar en ellas la existencia de una personalidad artística autóctona, una concepción amplia y monumental y, por otra parte, la importancia que el Gobierno alemán concede a las diversas instituciones sociales, deportistas o de cultura que han de tener albergue en esas grandes edificaciones.

Durante los días que estuvo abierta al público, el Consulado alemán invitó a las entidades de enseñanza secundaria de Barcelona a fin de que sus alumnos visitaran gratuitamente y por grupos la exposición, ofreciéndoles además expertos conocedores de la materia, que acompañaron a los escolares, dándoles amplias e interesantes explicaciones ante cada instalación.

El día 28 de octubre tuvo lugar en los locales de la exposición la proyección de una película sobre "La arquitectura en la Alemania de Adolfo Hitler", y otra que tenía por título "Expresión en piedra", las cuales vinieron a completar el objetivo de la exhibición.

Junto a ella y en los mismos locales figuró además una exposición de urbanismo español, organizada por el Estado español, en la que se exhibieron importantes obras de arquitectos e ingenieros nacionales, con una buena aportación de proyectos de urbanización de Barcelona realizados por los técnicos de nuestro Ayuntamiento.

EXPOSICIONES PARTICULARES

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

Enero. — 1. Julio Martín en “Arte”; J. Aulí Bassols en “Atenea”; J. Aguiló Fosca en “Galerías Españolas”. — 2. Estudiantes de Arquitectura en “Afha”; Mario Vilatoba en “Alfa”; Pierrette Gargallo en “Argos”; Santasusagna en “La Pinacoteca”; Pruna en “Pictoria”; Julio Borrell en “Galerías Layetanas”; J. Galofre Suris en “Gaspar”; Santiago Pellicer en “Galerías Dalmau”; Pedro Costa en “Busquets”. — 6. Solá Roma en “Casa del Libro”. — 9. Juan C. Mirabent en “Argos”; J. A. Fuster Valiente en “Galerías Syra”; Abelardo Llauradó en “Vinçon”; J. Riera Modolell y José Pellere en “Galerías Pallarés”; J. Cuéllar en “Galerías Costa”; Elena de Videgar en “Barcino”; José Cases en “Galerías Augusta”. — 15. Emilio Vilá en “Atenea”, Julio Soler en “Sala Parés”. — 16. Francisco Labarta en “Argos”; Julio Pascual en “Rovira”; Juan Fuster en “Reig”; J. Olivet Legares en “La Pinacoteca”; Melchor Font, Jou Palau y Roig Ensenat en “Galerías Layetanas”; Morell en “Gaspar”; Pedro Perpiñá en “Galerías Dalmau”; Ramón Cortés en “Busquets”; Eduardo Tenas en “Fayans Catalán”; Francisco Labarta en “Argos”; J. M. Vall Verdaguer en “Galerías Españolas”; José Busquets en “Arte”. — 23. Barbeta-Calsina en “Galerías Syra”; Valls-Clusas en “Vinçon”; F. Vidals Palmada-Zaragoza-Navas en “Galerías Pallarés”; Eduardo Torrents en “Galerías Augusta”. — 28. García Galofré en “Gaspar”. — 30. A. Utrillo en “Busquets”; Antonio Ventós en “Galerías Costa”; Zsolt en “Fayans Catalán”; Rocabertí en “Arte y Decoración”.

Febrero. — 1. Solá Andreu en “Argos”; Pintores de Madrid en “Atenea”. — 2. A. Costa en “Reig”. — 3. E. Meifren en “Galerías Layetanas”. — 6. Roqueta en “Galerías Syra”; José Amat en “Sala Parés”; A. Ziegler en “Galerías Pallarés”; Vilá Cañellas en “Barcino”; Marsillach en “Galerías Augusta”; Tarrassó en “Casa del Libro”. — 8. Teodoro N. Miliciano en “Arte”;

Julibert en "Vinçon". — 13. R. Trulls Pons en "Galerías Españolas"; Ivo Pascual en "La Pinacoteca"; Pujol en "Pictoria"; Doce pinturas escogidas en "Mediterránea"; J. Castellanas en "Galerías Layetanas"; Prat en "Galerías Dalmau"; José M. Mascort en "Busquets"; Joaquín Vaquero en "Argos". — 15. Rochi en "Atenea". — 18. Moncada Calvache en el "Prats Fatjó"; Odra en "Arte"; Ismael Blat en "Palacio Virreina". — 20. Francisco Domingo en "Vinçon"; Planas Doria en "Galerías Pallarés"; J. Barrenechea-Rexach en "Casa del Libro"; José Civil en "Barcino"; J. Ariet en "Galerías Augusta"; Ceferino Olivé en "Campaná". — 21. Calsina-Andreu en "Galerías Syra". — 27. F. Jarinda Mateu en "Galerías Españolas"; C. Planas Massó en "Reig"; A. Ollé Pinell en "La Pinacoteca"; J. Gil-Vidal Hijosa en "Pictoria"; Grau Pintova en "Sala Pares"; J. Gubians en "Mediterránea"; R. Umbert-R. Lleret en "Galerías Layetanas"; L. Ripoll en "Galerías Costa"; Francisco Guerrero y J. Ismael en "Galerías Dalmau"; Lucio Rivas en "Galerías Españolas"; M. Ramírez en "Fayans Catalán"; C. Casanova en "Argos".

Marzo. — 1. Sesiones de práctica musical y pictórica en "Atenea". — 6. Roqueta y M. Capdevila en "Galerías Syra"; L. Pallarés en "Vinçon"; J. Solé Jorba en "Galerías Pallarés"; Ros y Güell en "Casa del Libro"; R. Barnadas en "Barcino"; S. Cerdá en "Galerías Augusta". — 13. Canals, Fabré, Garrido y Oliaga en "Galerías Españolas"; Muntané en "La Pinacoteca"; Ll. Arnau y S. Fariñas en "Galerías Layetanas"; Sicart en "Galerías Dalmau"; J. Rovira en "Busquets"; Dibujos humorísticos de Aguilera Martí en "Arte"; Paco Ribera en "Argos". — 15. S. Badía en "Mediterránea"; Yrsell en "Fayans Catalán". — 16. J. Colom en "Gaspar". — 20. Bosch Roger en "Vinçon"; Alfredo de Tarrés en "Galerías Pallarés"; Bosch Bierge en "Casa del Libro"; J. Serra en "Galerías Augusta". — 21. José Civil y J. Ferré en "Barcino". — 22. Javier Gómez en el "Palacio de la Virreina"; Exposición retrospectiva de primeras firmas en "Galerías Syra". — 23. Javier Blanch en "Reig". — 27. V. Blasco y S. Blasco en "Galerías Españolas"; Luis Morató en "Pictoria"; Agrupación de Acuarelistas en "Galerías Layetanas"; R. Estrany en "Gaspar"; E. Vidal y Mariano P. Husas en "Bus-

quets"; Cañas en "Argos". — 28. Díaz Costa en "La Pinacoteca"; Tres maestros del paisaje en "Sala Parés"; F. Guerrero en "Galerías Dalmau".

Abril. — 2. Pintura contemporánea en "Arte". — 3. R. Pellicer en "Galerías Augusta"; Rafael Salvá en "Galerías Syra"; N. Martí Gras en "Vinçon"; Roca Delpech en "Galerías Pallarés"; Sarabia en "Barcino"; T. Boix en "Arte y Decoración". — 7. José Guardiola en el "Palacio de la Virreina". — 10. J. Nogué Massó en "Busquets"; Ramis en "Galerías Españolas"; J. M. Prim en "Reig"; Puig Perucho en "La Pinacoteca"; Ricardo Rotllán en "Pictoria"; Pintores de fama en "Sala Parés"; Gousseff en "Galerías Layetanas"; Walter Riener en "Gaspar"; Francisco Climent en "Galerías Costa". — 11. Luis Victori en "Galerías Dalmau". — 17. Pintores barceloneses en "Ateneo Barcelonés"; M.^a Teresa Bedós en "Galerías Syra"; José Margalet en "Vinçon"; G. Coll en "Galerías Pallarés"; Esteban Moya en "Galerías Augusta"; Cardenal en "Afha". — 24. Luis M. Güell en "La Pinacoteca"; Luis A. Noblom en "Galerías Layetanas"; Manuel de Azpiroz en "Gaspar"; Constantí en "Galerías Dalmau"; J. Escayola en "Busquets"; Gutiérrez Solana en "Argos". — 29. París visto por pintores barceloneses en el "Instituto Francés".

Mayo. — 1. Vila Arrufat en "Galerías Syra"; J. Commele-rán en "Reig"; Ramón de Capmany en "Sala Parés"; J. Vicente Cardellat en "Galerías Pallarés"; P. Batalla en "Barcino"; J. Mauri en "Arte". — 3. Julio García Gutiérrez en "Busquets". — 8. Daniel Noriega en "Rovira"; López Salas en "Vinçon"; Porcar en "La Pinacoteca"; R. Termens en "Galerías Layetanas"; E. Jener en "Gaspar"; A. Pérez y J. Villarrubias en "Galerías Dalmau"; Oates en "Galerías Augusta"; José M.^a Santamarina en el "Ateneo Barcelonés". — 15. E. Doménech Farré en "Reig"; J. Socías en "Pictoria"; Juan Vaucells en "Mediterránea"; Wifredo Vilaró en "Arte". — 16. Juan B. Borrás en "Galerías Pallarés". — 18. Italia e Spagne en el "Palacio de la Virreina". — 20. Dompierre en "Argos". — 22. Pinturas de varios autores en "Galerías Syra"; Rodríguez S. Clemente en "Vinçon"; Dunyach, Mercadé e Ynglada en "La Pinacoteca";

Pintura antigua y moderna en "Sala Parés"; José M. Martí en "Gaspar"; J. Miret en "Galerías Dalmau"; R. Clapés en "Busquets"; Barcelona típica y urbana en "Rovira". — 29. G. Tarracena en "Galerías Pallarés".

CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE

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

En el mes de enero:

Día 5, de don Juan Vallvé Creus, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Teoría y procedimientos modernos de metalistería".

Día 21, de don José Francés, en la "Sala Barcino", sobre: "Pinturas de la condesa de Melgar".

Día 22, de don Manuel Baldrich, en el Instituto de Cultura para la Mujer, sobre: "La vivienda de renta reducida".

Día 29, de don Manuel Casas, en el Instituto de Cultura para la Mujer, sobre: "El acondicionamiento del hogar".

Día 29, de don Ignacio Valls, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Procedimientos y aplicaciones modernas de la pintura".

En el mes de febrero:

Día 5, de don Manuel Casas, en el Instituto de Cultura para la Mujer, sobre: "El embellecimiento del hogar".

Día 6, de don Valentín Moragas, en "Galerías Layetanas", sobre: "Bajo los cielos de España: homenaje a Meifrén".

Día 10, de don Mario Meuwrier, en el Instituto Francés, sobre: "Augusto Rodin y las catedrales de Francia".

En el mes de marzo:

Día 17, de don Luis Monreal, en "Sala Barcino", sobre: "Silueta Artística de Ramón Bernadas".

Día 20, de don Manuel Capdevila, en el Fomento de las

Artes Decorativas, sobre: "Materias, taller, especialidades, proyectos y ejecución".

En el mes de mayo:

Día 5, de don A. Durán y Sanpere, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "La restauración artística de la ciudad".

Día 14, del doctor Wos, en el Instituto de Cultura Alemán, sobre: "Arte degenerado. Nuevo arte alemán".

En el mes de junio:

Día 12, de don Federico G. de Planella, en Estudio Planella, sobre: "El Arte y su progreso".

Día 23, de don César Villalba, en el Fomento del Trabajo Nacional, sobre: "Progresos de la técnica en la construcción de grandes arcos".

NECROLOGÍA

JOAQUÍN VANCELLS

Por los primeros días de 1943 moría en Barcelona este pintor, en Barcelona nacido en 1864 pero que por su ascendencia y por su vida se une de una manera especial a Tarrasa. Fué un gran señor de la ciudad afanosamente fabril; y así como muchos egarenses estuvieron y están alerta siempre a los progresos de la manufactura, lo estuvo él a las evoluciones del espíritu en el arte, no ya en la pintura tan sólo — su amada actividad — asimismo en la decoración y en las artes industriales, como amigo fraterno de aquel Alejandro Riquer que quiso encauzarnos en el rito composicional de Morris y de Walter Crane (o como suscriptor que fué de aquel *Studio* que entre nosotros tuvo singular boga y del *Jugend* de las simbolizaciones decorativas); mas asimismo estuvo siempre alerta a las evoluciones del espíritu en la música siguiendo con ello el sentido seleccionador de su padre, el liceísta que gustara particularmente de Weber y de Mozart y después apasionóse por Wagner. Él, Joaquín Vancells, en sus devociones supo aunar figuras tan diversas como Debussy y Strawinsky.

La música persiguió perpetua- mente al cazador que recorriera

los alrededores de Tarrasa y de Llavaneras — como el poeta y cinegeta Francis Jammes los campos de Béarn — en busca de tordos y perdices e infiltróse en los motivos pictóricos caros a la aprehensión de su retina. Sería la íntima escena “cazada” en el jardín familiar con la muchacha apacible al dar de comer a las gallinas, sería la soledad de los bosques con lírico paralelismo de troncos, sería el verdear ufano de las calabaceras de la huerta, sería el amplio paisaje montaraz que interpretara y volviera a interpretar incluso con mayor insistencia que a su sinceridad plugiera... siempre la música actúa en el arte de este paisajista en continua renovación que, con su prestigio y su recta moral artística, formó parte del Jurado de recompensas de la famosa e inolvidable Exposición Internacional celebrada en Barcelona el año 1907.

GASPAR CAMPS

Este pintor, nacido en Igualada en 1875 y muerto en Barcelona en 11 de abril de 1942, representa la adaptación del estilo del cartelista de Sarah Bernhardt, Mucha, en el *bric-à-brac* de la Barcelona de fin de siglo. Pudiéramos emparejar su producción

con la de aquel raro G. Eugenio Chiorino que en las páginas del señorial *Blanco y Negro* fué adjetivada siempre de "prerrafaelita", de un prerrafaelismo en todo caso más cercano al *Jugend* muni-qués que al *Studio* londinense. En vano buscaremos en el *Thieme-Becker* o donde fuera, qué extraño personaje sería este Chiorino de las simbolizaciones de los meses, en 1900, en el semanario madrileño; ni tampoco hallaremos publicados los rasgos biográficos de Gaspar Camps, el autor de otras alegorías de igual tema en el *Album Salón* del siguiente año 1901. Lejos de los ojos de Sarah Bernhardt, de su voz y su teatro, el intrépido ilustrador igualadino presenta sus composiciones en la citada revista barcelonesa con un decorativismo banal, desprovisto de hechizos.

ANTONIO DE FERRATER Y FELIU

Hacia sus setenta y cuatro años ha fallecido este pintor especializado en el paisaje dentro del ciclo rusiñoliano. Amaba la vagarosidad para sus lienzos, los temas algo melancólicos... A veces, en sus cuadros, el cadmio del sol poniente enardecía el suelo y el amarillo levemente verdeante animaba las copas de los árboles.

Con su colorismo reflejo quiso poner al día su formación académica, seria y completa. Su caballeridad y su buena fe sentíanse heridos por el mercantilismo invasor de los medios artísticos.

FERNANDO VALLS Y TABERNER

El día 2 de octubre de 1942 falleció en Barcelona a la edad de cincuenta y cuatro años el eminente historiador don Fernando Valls y Taberner que por sus altas condiciones dentro de esta especialidad científica y por su clara inteligencia se había destacado brillantemente en el cultivo de las letras así como en la vida política, ocupando en uno y otro ramo diversos cargos oficiales y públicos.

Cuéntase entre los primeros el de catedrático de Historia en las Universidades de Murcia y Barcelona, jefe de la Biblioteca Universitaria y del Archivo de la Corona de Aragón de nuestra ciudad, del Museo Arqueológico Provincial de Tarragona, profesor del Instituto de Estudios Catalanes, miembro del cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, director de la Escuela Superior de Bibliotecarias y académico de la de Buenas Letras de Barcelona.

Dentro de este aspecto de sus actividades deben recordarse el crecido número de trabajos históricos publicados en un período de años realmente limitado, en su mayoría dedicados a las instituciones jurídicas de la Edad Media que estudió con singular ahinco y señalado provecho.

Entre los cargos públicos destacan el de diputado provincial y el de diputado por el Parlamento Catalán.

En virtud del primero de estos cargos formó parte de la Junta de Museos en representación de la



JOAQUÍN VANCELLS. — Paisaje
Museo de Arte Moderno, Barcelona



Joaquín Vancells

corporación provincial de octubre de 1921 a febrero de 1923 y de octubre de 1930 a junio de 1931.

La participación del señor Valls y Taberner en las actividades de la Junta fué particularmente benéfica a los intereses culturales que están encomendados a esta institución por el acierto de todos sus juicios y el entusiasmo de su cooperación.

ANTONIO MARTÍNEZ DOMINGO

Don Antonio Martínez Domingo, persona destacada en los altos medios de la sociedad barcelonesa, fué desde muy joven elevado a diversos cargos públicos por sus innegables condiciones de probidad e inteligencia.

Al sobrevenir el cambio político operado en nuestra ciudad a

comienzos del presente siglo, Martínez Domingo fué uno de los elementos de la etapa anterior que merecieron beligerancia y respeto de la subsiguiente, hasta el extremo de que fué solicitado para desempeñar cargos de dirección política simplemente en atención a sus positivos merecimientos personales.

Por ocupar la Alcaldía de Barcelona fué presidente honorario de la Junta de Museos de julio a diciembre de 1915, de junio a diciembre de 1917, y de mayo de 1919 a abril de 1922. Siendo concejal del Ayuntamiento fué designado para representante en la misma Junta de octubre de 1930 a junio de 1931. En cada uno de estos períodos contribuyó con su claro juicio y sus opiniones siempre acertadas a la próspera marcha de los Museos.

Falleció en nuestra ciudad el día 7 de octubre de 1942.



RAMÓN CASAS. — Retrato de
Antonio de Ferrater y Feliu

*Museo de Arte Moderno,
Barcelona*



Gaspar Camps

INDICE

ARTE MODERNO

	<u>Págs.</u>
MIGUEL UTRILLO: Historia de un cuadro del "Can Ferrat"	7
J. F. RÁFOLS: Los dibujantes del "Guayaba"	17
MUSEOS, EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS:	
El nuevo museo de Olot	25
La Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona de 1942	27
Exposición de Arquitectura moderna alemana	30
Exposiciones particulares	32
Conferencias sobre temas de arte	35
NECROLOGÍA	37

