

**AYUNTAMIENTO DE BARCELONA**

---

**ANALES**  
**Y**  
**BOLETÍN**  
**DE LOS**  
**MUSEOS DE ARTE**  
**DE BARCELONA**

**VOL. II-3 • JULIO • Año 1944**



AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES

BOLETÍN

**ANALES Y BOLETÍN**

DE LOS

**MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA**

DE BARCELONA

ARTE ANTIGUO

Vols. I-3 - 1911-19 - 1921-1924



AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

---

# ANALES

Y

## BOLETÍN

DE LOS

# MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA



*ARTE ANTIGUO*

VOL. II - 3 ~ J U L I O ~ Año 1944



AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES

BOLETÍN

DE 1900

MUSEOS DE ARTE

DE BARCELONA

ARTE ANTICO



## HALLAZGO DE UNA IMAGEN DE LA VIRGEN

Con ocasión de los trabajos de restauración que se están emprendiendo en la Basílica de la Merced, ha sido hallada incidentalmente una imagen de la Virgen. Es de terracota; consta de cuatro piezas sobrepuestas; mide 1,86 metros de altura, y está colocada sobre una peana de 18 centímetros, de la misma materia. Está completa, bien conservada y con abundantes trozos de la policromía antigua.

Se removía el subsuelo de la sacristía para cerciorarse del estado de humedad de aquella parte de la Basílica; pero la Providencia quiso que el primer hoyo se practicara precisamente en el mismo lugar de la imagen. Hasta los 2,50 metros se encontró terreno flojo, de relleno, echado allí para ganar el nivel actual. Luego vino la capa de arena, común a toda aquella región contigua a la que fué muralla del mar. A los 40 centímetros de dicha capa arenosa apareció la estatua. Estaba colocada en posición yacente, de manera que el zócalo de la misma estaba yuxtapuesto al fundamento del ábside actual. A un lado del hoyo se encontró, a 1,20 metros de profundidad, un muro que arrancaba desde el mismo nivel inferior de la tierra de relleno. Este muro coincide aproximadamente con el testero del ábside. Indudablemente se trata del muro que limitaba el perímetro antiguo del convento y lo separaba de las casas contiguas que, en el siglo XVIII, fueron adquiridas durante la edificación de la iglesia actual para alargar la sacristía. Debajo de la imagen se encontraron restos humanos acumulados allí con cierto desorden y provenientes sin duda de las varias sepulturas que tuvieron que arrasarse al construir los fundamentos. Creo que estas circunstancias son suficientes para afirmar que la imagen recientemente encontrada fué enterrada al edificar la iglesia actual, por los años 1765 - 1775.

La imagen había sido colocada allí con sumo cuidado. Las



cuatro piezas de que se compone estaban tan bien ajustadas que hasta momentos antes de ser extraída no nos dimos cuenta de este detalle. A fin de proteger la cabeza de la Virgen y la del Niño, colocaron ladrillos verticales a uno y otro lado de la cara sobre los que se apoyaba otro en posición horizontal para cubrirlas reverentemente. Se extrajo la estatua con todo cuidado, pieza por pieza, y fué montada en un ángulo de la sacristía. Únicamente el pie del Niño y un trozo de pliegue del manto de la Virgen fueron encontrados separadamente. La fotografía que acompaña nos muestra la imagen recién exhumada.

La túnica de la Virgen es de color rojo vermellón, con abundantes pliegues, que descansan sobre el pedestal y sólo permiten ver la punta del pie derecho. El manto es de azul intenso, con restos de motivos decorativos en oro. El cabello es muy rubio, con el peinado hacia atrás. La Virgen sostiene al Niño con ambas manos. Éste viste humilde túnica de color amarillento, con las mangas arrebujuadas en el brazo. Con la mano izquierda ostenta una bola de color azul, y tiene la diestra levantada con dos dedos rectos en actitud de bendecir. Lleva el pelo algo rizado y rubio, como el de la Virgen. Como detalle no corriente es de observar que apoya el pie derecho en la manga de su Madre. El tronco de la Virgen decrece hacia el cuello, en forma cónica, como si careciese de hombros. Otros detalles de menor importancia pueden observarse en la misma fotografía.

\* \* \*

Cabe ahora satisfacer a tres preguntas: la antigüedad de la imagen, el porqué la enterraron y de dónde proviene.

Los detalles estilísticos son los propios de las estatuas de fines del siglo xv. Se tiene noticia de otras imágenes de ese período, modeladas con la misma materia. El peinado de la Virgen se encuentra ya en los retablos del siglo xiv, aunque renace en la segunda mitad del siglo xv; la factura del Niño acusa una época no anterior a fines del siglo xv y hasta podría colocarse en los primeros años del siglo xvi. Se sabe que precisamente en este período, fines del siglo xv y principios del siglo xvi, hubo gran actividad en las obras de restauración y embellecimiento del antiguo templo gótico de la Merced.





Conjunto y detalle de la Virgen hallada en la basílica de la Merced



Sería una hipótesis completamente gratuita y disconforme con la Historia el suponer que la imagen fué enterrada ante el peligro de alguna revolución religioso-social, pues tales barbaridades no se han puesto de moda en la Edad Moderna hasta después del tentador ejemplo de la Revolución francesa, y comenzaron en nuestro país precisamente con la invasión de los franceses (1808 - 1814); en cambio, la situación en la que fué hallada lleva a creer, como indiqué anteriormente, que fué sepultada al poner los fundamentos del ábside actual, hacia el año 1765. Por otra parte, es inverosímil que para esconder una imagen en el siglo pasado excavaran un hoyo de más de tres metros de profundidad.

En cambio, es cosa sobradamente probada por la Historia, la manera cómo se despreciaron a partir del Renacimiento las imágenes góticas y el arte de todo aquel período. Desprecio que más de una vez degeneró en verdadero odio a lo que ellos llamaron arte bárbaro. Sin movernos de la Basílica de la Merced, basta recordar que de aquel gran templo gótico demolido en 1775 no se conservó, que se sepa, ni una piedra, ni un altar; las claves de los arcos fueron vendidas durante la demolición, y las demás piedras se emplearían como material en la nueva construcción. Podríamos contar por centenares las imágenes medievales retiradas del culto durante los siglos XVII y XVIII; unas fueron destruídas, otras, abandonadas en los desvanes, otras, enterradas. Indudablemente nos encontramos en este caso: el estilo de la imagen no era grato al gusto de la época y, dado el tamaño y buena conservación, no encontraron otra solución más a propósito para deshacerse de ella, que sepultarla. Eso no quita que la enterraran con todo cuidado, pues si a causa del estilo fué despreciada, como imagen les mereció respeto.

En el templo gótico de la Merced hubo tres altares dedicados a la Virgen: el altar mayor, cuya imagen es la misma que hay en la actualidad; el altar de la Soledad y el altar de Nuestra Señora de los Ángeles. Sin embargo, no se trata de ninguna de las tres, pues la imagen que nos ocupa no parece estuviera nunca dedicada al culto; más bien parece que se trata de una estatua destinada al exterior. Su material, sus dimensiones y, sobre todo, el que conste de varias piezas, que nunca fueron unidas entre sí, según se pudo observar, la hacen mucho más



apta para una fachada. Por otra parte, consta documentalmente que encima de la puerta principal del antiguo templo hubo "una imagen de la Virgen, grande, de piedra" (proceso de san Serapio); estaba colocada entre dos ángeles, de cuyo paradero no tenemos noticia alguna. El que la imagen fuera grande coincide con la encontrada últimamente; el que fuera de piedra ya no coincide tanto, pero tampoco lo niega, pues en lenguaje poco preciso se puede llamar piedra a la terracota, y para un observador normal podía muy bien pasar como una imagen en piedra.

Para dar fin a esta breve noticia del hallazgo, añadiremos que la imagen que nos ocupa ha sido restaurada atentamente por don Fernando Bolet, siguiendo la policromía primitiva, y se ha destinado al culto, presidiendo el nuevo altar de la sala contigua al camarín en substitución de un relieve en mármol, obra del escultor Llimona, que representaba el descenso de Santa María de la Merced en Barcelona, y que fué destruido en el saqueo del año 1936.

**JUAN FERRANDO**



## **PEDRO NUNYES Y ENRIQUE FERNANDES, PINTORES DE RETABLOS**

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

*(Conclusión)*

### **ADDENDA**

Nuevas notas documentales podemos aún ofrecer relativas a diferentes pintores contemporáneos de Pedro Nunyes y de sus colaboradores, tanto de aquellos que les precedieron como de los que les sobrevivieron.

Con esta nueva aportación creemos poder contribuir a completar en parte el historial de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI, dando también a conocer algunas otras figuras relevantes de pintores de la época, sí que también aquellas otras, que aunque tal vez más humildes o hasta ahora poco conocidas, no por ello dejan de ser dignas de estudio.

Séanos permitido dar algunos nuevos detalles relacionados con los pintores Nicolau de Credensa, Pedro Serafí, Jaume Fontanet y Jaume Forner, que anteriormente han ocupado nuestra atención.

### **NICOLAU DE CREDENSA**

El malogrado arqueólogo mossén Capdevila nos da noticia de la muerte de un napolitano acaecida el día 2 de noviembre de 1515 en la vivienda de "mestre Nicolau pintor", enclavada



dentro de las casas propias del arcediano de Vilaseca, en la ciudad de Tarragona (1).

La circunstancia de que la nacionalidad del mencionado difunto coincide con la de Nicolau de Credensa, nos da lugar a suponer que el recién fallecido sería un servidor del referido maestro que en aquel entonces estaría accidentalmente establecido en la urbe tarraconense.

Otra circunstancia que debemos hacer observar es la de que el pintor barcelonés Gabriel Alemany dió muestras patentes de su rivalidad hacia Nicolau de Credensa, al alegar ante los consellers de Barcelona ciertos derechos adquiridos por la dinastía de los Alemany como pintores de nuestra ciudad (2), o sea la de aquella familia compuesta en su mayor parte por profesionales del arte pictórico, el fundador de la cual lo creemos ver en la persona de Joan Alemany, de quien sabemos estaba casado con la hija del pintor barcelonés Pedro Albinyana (3) y con quien hemos de suponer practicó el noble arte de la pintura.

Por lo que hace referencia a otro artista considerado como sucesor de Nicolau de Credensa y que ostenta su mismo nombre y apellido, podemos indicar que en 1582 junto con Pedro Paulo de Albergues "Petrus Paulus de Alberges et Nicholaus de Credencis, pictores, cives Barchinone" firmaron una declaración jurada ante el notario Luis Rufet después de haber reconocido un par de retablos destinados a decorar dos capillas del templo llamado del Palau de Barcelona, contratados por el pintor italiano residente en nuestra ciudad, "mestre Isac Hermes, pintor italià ara resident en Barcelona", cuya obra los dos mencionados técnicos pintores la valoran en la suma de 400 libras, comprendiendo tan sólo el importe de la pintura y dorado de

(1) S. Capdevila. "La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes i els capitulars" en "Analecta Sacra Tarraconensia", 10 (1934), p. 113.

(2) J. Puiggarí. "Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento" en "Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 3 (1880), pp. 291-292.

(3) Consta que "Iohannes Alamany, pictor, civis Barchinone", firmó una carta de pago de 40 libras a cuenta de las 55 libras convenidas dar en concepto del dote de su esposa Angelina, cuya cantidad acredita haber recibido de manos de su suegro, o sea de Pere Albinyana, padre de su esposa, "Petri Albinyana, pictoris, civis eiusdem civitatis, patris vestri". (AHPB. Pedro Brines, leg. 1, man. 20 años 1405-06: 28-6-1406).



la misma. Estos dos retablos representaban plásticamente las escenas del Descendimiento de la Cruz. "Nostre Senyor Jesucrist mort al peu de la Creu", y la del Santo Sepulcro, "del Sepulcre" (4). El primero está aún en la capilla.

## PEDRO SERAFÍ, PINTOR Y POETA

Ya hemos referido que Pedro Serafí colaboró con Jaume Fontanet en la pintura y acabado de un retablo para la iglesia parroquial de la villa de Lloret, para lo cual previamente firmaron un contrato que autorizó en funciones de notario el vicario de aquella parroquia.

Para evitar posibles cuestiones que más tarde pudiesen surgir entre ambos artistas, éstos firmaron una escritura de convenio en la cual se delimitaban y particularizaban todas y cada una de las atribuciones que mutuamente se conferían. Así constatamos cómo, en 5 de marzo de 1548, Pedro Serafí prometía a Jaume Fontanet, pintar al temple las tablas planas del retablo "fara la pintura y personatges de les taules planes de dit retaule" de acuerdo con el contrato firmado por ambos artistas pintores. Además Pedro Serafí se comprometía en encargarse del encarnado de las figuras corpóreas que decorarían el retablo

(4) AHPB. Luis Rufet, leg. 7, man. 35, años 1581-83: bolsa: 1-3-1582).

*Die iovis prima marcii anno MDLXXXII.*

*Petrus Paulus de Alberges et Nicholaus de Credença, pictores, cives Barcinone, personaliter constituti in domo habitationis mee Ludovici Rufet, auctoritate regia notarii publici Barcinone, presentibus testibus infrascriptis ad petitionem magnifici Francisci de Agullana et Calders, domicelli Barchinone domiciliati medio juramento per eos in manibus et potestate meis dicti notarii prestito retulerunt michi eidem notario que patrio sermone sequentur, scilicet:*

*Que ells dits dos pintors per orde y comissio del dit Senyor Franci de Agullana y Calders han molt bé mirat, vist y regonegut los dos retaules que Mestre Isac Hermes, pintor italià ara habitant en Barcelona, ha fet en dues capelles de la sglésia del Palau que la (dita) Senyora Marquesa de los Veles té en esta Ciutat de Barcelona, ço és, un en cada capella, que son (lo un de la Pietat de Nostre Senyor e del) de Nostre Senyor Jesu Christ mort al peu de la Creu, que s diu de la Pietat, y en l'altre del Sepulcre (de Nostre Senyor) y que ells dits dos pintors mitgençant dit jurament y segons Déu y ses consciènties arbitren y estimen que la pintura y dauradura de dits dos retaules, és a saber (ço és) les mans y or y colors de quiscú de aquells val per tots dos quatrecentes liures a raó de doscentes liures per quiscú.*

*De qua relacio me dictus Franciscus de Agullana et Calders petivit... etc.*

*Testes Jacobus Estrada, violerius, et Montserratus Subirana, alumnus dicti magnifici Francisci de Agullana et Calders.*



contratado, “encarnara totes les encarnadures dels personatges que son fets de bulto”, percibiendo en pago de su labor la suma de 400 libras de moneda barcelonesa, que le sería abonada en tres plazos, “terces”, y que corresponderían a los pagos estipulados mediante la firma del referido contrato a que se obligaron los prohombres de la villa de Lloret. De estas entregas de dinero, Pedro Serafí tomaría cuatro partes, o sean las citadas 400 libras y Jaume Fontanet las cinco restantes, o mejor dicho — las 500 libras —, hasta completar las nueve porciones en que se dividió el precio total convenido que se fijaba en 900 libras.

Por su parte Jaume Fontanet cuidaría del dorado del retablo, aplicando oro fino a todos los elementos arquitectónicos que constituían la obra de talla, excepto las superficies planas de las tablas pictóricas que corrían a cargo de Pedro Serafí, “haia de apparellar e daurar d or fi totes les mollures, cornices, pilas, ymages de bulto y pasteres y tota la obra de talla que sia en lo susdit retaule, e totes les altres que sien en lo dit retaule, excepto los plans de la pintura plana”. Asimismo el propio Jaume Fontanet se obligaba a aplicar azul fino en “los campers de la obra de talla y pasteres y en qualsevol altre part que sia necessari de azur fi”.

En cuanto a las imágenes escultóricas se convino fuesen doradas, el pintado de las cuales correría a cargo de Pedro Serafí, con la condición de que Jaume Fontanet le secundaría en su tarea, “li haie de ajudar a grantar y pintar y ajudar tot lo temps que si sta en pintar, exceptat les encarnacions” (5).

Meses después de la firma del convenio que ahora acabamos de comentar la obra pictórica estaría en plena realización, ya que en 12 de octubre, Jaume Fontanet otorgó una escritura de poder a favor de Pere Pau, tintorero habitante en la villa de Blanes, facultándole para cobrar en su nombre de los jurados de la Universidad o común de Lloret, la suma de 30 libras convenidas pagar a los artistas contratantes Jaume Fontanet y Pedro Serafí, importe del plazo vencido en el mes de septiembre anterior y convenido en el contrato para la fábrica del retablo para la iglesia parroquial de aquella villa, “ratione fabrice

(5) AHPB. Francisco Solsona, leg. 1. man, 19, año 1548: 53-1548.



cuiusdam oratori sive retaula quod fabricatum in dicta villa de Loret" (6).

En el mes de agosto del siguiente año Jaume Fontanet y Pedro Serafí facultaron mediante la firma de la correspondiente escritura de poder, al reverendo Joan Fontanet, presbítero, beneficiado de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona para que pudiese cobrar en su nombre de la Universidad y singulares de la villa de Lloret el plazo, "illa tertia", vencido en el mes de marzo anterior, correspondiente a la pintura del retablo de la citada parroquia, "ratione fabrice cuiusdam oratorio sive retaula dicte ville de Loret" (7).

Transcurridos seis años, Jaume Fontanet ha de ocuparse aún de las cantidades que se le adeudaban por la fábrica del altar de la iglesia de Lloret, "ratione fabrice altaris ecclesie dicte ville". Así nos lo constata una escritura de poder que otorgó a favor del mercader de San Feliu de Guixols, Antoni Caritat para que en su nombre pudiese reclamar, exigir y cobrar de los jurados y prohombres de la villa de Lloret las sumas que faltaban percibir a tenor del contrato firmado (8).

No hay unidad de criterio entre los biógrafos de Pedro Serafí en cuanto a la coincidencia de la personalidad artística y la poética en una misma persona. Unos consideran que el Pedro Serafí, pintor no es el Pedro Serafí, poeta.

A deducir por los documentos que ahora vamos a comentar creemos ver vinculado en Pedro Serafí al poeta y al pintor, si tenemos en cuenta que las mencionadas escrituras fueron todas ellas otorgadas en poder del notario barcelonés Juan Esteban Mir en distintas fechas por un Pedro Serafí señalado como pintor, y en otro por un Pedro Serafí, sin indicar su profesión, pero en la que se le denomina maestro.

La primera de las citadas escrituras es un contrato de aprendizaje del oficio de pintor entre Jaume Huguet, de Villafranca del Panadés, de una parte y Pedro Serafí, pintor y ciudadano de Barcelona, de la otra (9).

(6) AHPB. Francisco Gual, leg. 2, borr. man. año 1548: 12-10-1548.

(7) AHPB. Francisco Gual, leg. 2, borr. man. año 1549: 27-8-1549.

(8) AHPB. Francisco Solsona, leg. 8, man. 30, años 1554-55: 19-3-1555.

(9) "Dicto die [iouis VI. mensis septembris anno a Nativitate Domini. M.D.LXV].

Ego Iacobus Uguet, Villefranche de Panades, maior decem octo annorum



Tres meses antes de la firma del anterior contrato el maestro Pedro Serafí, "mestre Pedro Cerafi", firmó otro con el magnífico Galcerán Serapi Jeroni de Sorribes, doncel, domiciliado en Barcelona y el mercader Francesc Creus, cuyo plazo de duración se fija en diez años. El objeto del citado convenio era el de condicionar la primera edición de tres libros del maestro Pedro Serafí, o sean "del Art Poetica" dirigido al Rey y de "La Silva", de diversas obras de poesía y otro libro de obras catalanas (10).

minorem viginti quinque, curatorem aliquem non habere nec habere velle per tempus unius anni que currere incipit die prima presentis mensis septembris, affirmo me vobiscum Petro Ceraphi, pictori, civi Barcinone ad ediscendum artem pictoriam et ad serviendum vobis et familie vestre in omnibus mandatis licitis et honestis de die pariter et de nocte.

Promittens quod si de domo vestra abiero dono facultatem et potestatem reducendi me in servitium vestrum. Ad hec ego dictus Petrus Cerafin accepto vos in famulum et promitto docere officium pictoris pro ut melius scivero et potuerro et eciam promitto tenere vos sanu et egrum et providere vos scibo et de potu et dare vos in fine dicti temporis quatuor libras et sexdecim solidos barcinonensis. Et hoc promitto attendere et complere. Et pro his obligo omnia et singula bona pars parti, etc.

Testes: Bernardus Masnovell et Andreas Vilar, scriptores Barcinone". (AHPB. Juan Esteban Mir, leg. 2, borr. man. agosto-diciembre 1565). Por una nota facilitada por el amigo don José M.<sup>a</sup> Pons Guri, consta que el maestro Jaume Huguet en 1599 doró la imagen de la Virgen del Rosario destinada para la iglesia de San Martín de Arenys, esculpida por Gaspar Preses, de Barcelona. Da amplias noticias sobre este pintor del siglo XVI el reverendo Manuel Trens, en "Quaderns mensuals d'Acció" (vol. II, enero y febrero 1929, Villafranca del Panadés).

(10) "Dicto die [sabbati XVI. mensis iunii anno a Nativitate Domini M.D.LXV.]"

En nom de Nostre Senyor sia y de la Verge Maria. Amen. Sobre la impremta primera que s'a de fer dels tres llibres de mestre Pedro Serafi, ço es del Art Poetica dirigida al rey y de La Silva de diverses obres de poesia e altre libre de obres catalanes per e y entre lo magnífich mossen Galceran Cerapio, Hieronim de Sorribes, donzel en Barcelona domiciliat y lo honorable en Francesc Creus, mercader, de una part y mestre Pedro Cerafi, de la part altra, duradora per temps de deu anys, ho son successor.

Primo lo dit mestre Pedro dona als dits los dits tres llibres per imprimir aquells per los dits deu anys.

Item, los dits convenen y prometen de donar y pagar tots los gastos axi de paper de stampa y altres gastos que en dita impremta se haura de fer.

Item, es pactat, punctat y concordat que de la primera impremta que de dits llibres se fara lo guany, se haie de fer de aquesta manera, ço es, que detret lo capital, dels gastos que's faran en dita impresio (lo guany) se haie de partir lo guany de aquesta manera, fent se'n tres iguals parts, tirant ne quiscu sa part. E de les altres impremptes que's faran dites obres, los dits deu anys que's faran lo guany dedehintne lo capital se han de partir per meytat, ço es, que de dit guany s'en fassen dos iguals parts, ço es, la una per a dit mestre Pedro Serafí y l'altra meytat se n' haien de fer dos iguals parts, la una per a dit mossen Sorribes, y l'altra per a dit mossen Creus.

Item, es pactat que imprimits dits llibres se haien tots de portar en casa de dit mossen Francesch Creus.



Con posterioridad a la muerte de Pedro Serafí, su viuda Ángela "*Angela Seraphina, vidua, uxor relictæ honorabili Petri Seraphi, quondam pictoris, civis Barchinone*" como poseedora de los derechos que le correspondían de su difunto esposo y como heredera universal de los bienes de aquel, según consta en el testamento que otorgó en poder del notario de Barcelona Juan Esteban Mir, arrienda por el término de cinco años a Cristófol Camilla, hotelero de Barcelona unas casas situadas en la calle de Serra de aquella ciudad (11). Este testamento a pesar de las investigaciones practicadas no nos ha sido dado encontrar.

La coincidencia de que un mismo notario en un lapso de tiempo relativamente corto autorizase escrituras otorgadas por un Pedro Serafí, pintor y por otro de su mismo nombre y apellido nos da lugar a suponer se trataba de una misma persona como antes ya hemos indicado. Tal vez nuevas investigaciones permitan aclarar estas circunstancias.

Item, es pactat que tots donen facultat a dit mossen Creus per a que procure de despedir dits llibres per a les parts ahon benvistes li seran y peril de dita companyia.

Item, es pactat que quiscu per son us propri pugue pendre fins en una dozena de cada sort de dits llibres per lo pur cost.

Item, es pactat que lo temps de dits deu anys, haie de comensar a correr immediatament apres de esser arribat lo privilegi que dits llibres no's puguén imprimir en castella.

Item, es pactat que apres de una ho altres imprissions durant lo dit temps aparexent al dit mestre Pedro se haie de fer altra impressio repugnant en aquella los dits companys no sen puga fer altra sens que primer lo dit mestre Pedro no haie requerit a dits companys, lo qual sent requirits y refusant de fer la puga dit mestre Pedro per si ho per altre fer la dita impressio, de la qual no's traguen a llum sens que primer no sien esbaldits los que per la companyia seran imprimits.

E les dites coses, totes e sengles, convenen y en bona fe prometen la una part a l'altra y ensemps atendre y complir, tenir e servir, y contra aquelles no venir ni fer per alguna causa ho raho, sots pena de cent ducats d'or guanyadora per lo tot a la part contrafaent, la qual pena sie tantes vegades comesa, etc. E la qual pena comesa ho no graciosament remesa, etc. E per ço ne obliguen la una part a l'altra tots sos bens, etc. E renuncién totes les dites parts a totes les leys que en aço los puguén ajudar. E ho juren a Nostre Senyor Deu, etc.

Testes: Franciscus de Cantos, civitatis de Cambror, ducatus Burgundie et Iacobo Casanoves, ville de Cubelles, diocesis urgellensis. (AHPB. Joan Esteban Mir, leg. 2, borr. man. 1565. junio-julio. La cota de este documento, entresacada de las notas inéditas de don Ramón M.<sup>a</sup> Vilanova Rosselló, según dato facilitado por don Agustín Durán y Sanpere).

(11) AHPB. Juan Esteban Mir, leg. 6, man. 7 contr. com. año 1568: 7-1-1568.



## **JAUME FONTANET, PINTOR DE RETABLOS Y MAESTRO DE VIDRIERAS**

La personalidad artística de Jaume Fontanet, considerada en el doble aspecto profesional como destacado pintor de retablos y excelente pintor de vidrieras, no queda desvalorizada aunque hayamos constatado actuase asimismo como dorador de retablos, como ocurrió en el caso del retablo para la iglesia de Lloret que ya hemos referido, de cuyas pinturas se encargó Pedro Serafí.

Tampoco no nos es desconocida su actividad industrial pictórica como contratista de obras de tipo menor, tal como la reparación de unas banderas para los cónsules del Mar de Barcelona, por cuya labor percibió la suma de 18 sueldos y 10 dineros (12).

Además podemos referir que en su taller se pintaban "rodelles", el policromado de las cuales, Jaume Fontanet lo convenía con el pintor Agustí Puigvert, mediante la firma del correspondiente contrato. En esta escritura se concreta el número de "rodelles" cuyo pintado y acabado se encomendaban a Puigvert, el cual se fija en 110, las cuales pintaría de blanco y negro, para esgrafiarlas luego, "les acabara de pintar de blanch y negre y sgrafiar", diez de las cuales serían de la clase llamada "turqueses". Jaume Fontanet, se obligaba a pagar la manutención "despesa" a Agustí Puigvert, durante el tiempo que fuese necesario para pintar las mencionadas "rodelles", y al final del trabajo convenido entregaría la cantidad de 4 libras de moneda barcelonesa como recompensa a su labor (13).

El propio Agustí Puigvert, "Augustinus Puigvert, pictor, habitator Barchinone", más tarde firmó un convenio con Jaume Fontanet, por el cual se obligaba a pintar y esgrafiar 500 "rodelles". Se establece el pacto de que Jaume Fontanet le proporcionaría los colores y cuidaría de la manutención de Agustí Puigvert, durante el tiempo necesario para llevar a cabo la labor contratada, "pintades y sgrafiades que no sia obligat dit Fontanet, sino en donar les hi colrades y les colors per pintarles,

(12) Biblioteca del Ateneo Barcelonés. Libro de albalaes y cartas de pago del Consulado de Mar de Barcelona, años 1537-40: 8-6-1538.

(13) AHPB. Francisco Solsona, leg. 3, libr. 13 notas, años 1550-52: 26-3-1550.



entenentse blanquet y flor de tinya". Puigvert se obligaba cada semana en dejar acabadas 25 "rodellas", por cuya labor percibiría 5 libras por cada centenar de piezas. Se convinieron además otros pactos de un secundario interés que para mayor brevedad omitimos comentar (14).

Estas piezas pintadas por Agustí Puigvert, tal vez sean las mismas que en número de 200 revestidas o decoradas de cuero, "rodellas sgrafiades extra bonas et receptibilis gornitas de coreo" fueron vendidas por Jaume Fontanet al mayordomo de la artillería de Su Majestad, Sebastián de Ibarra, "Ivara", por la suma de 132 libras barcelonesas (15).

Jaume Fontanet, en su calidad de pintor de vidrieras, podemos referir que ejecutó varias para la iglesia parroquial de Santa María del Pino de Barcelona, "ratione quarumdam vitrearum sive vedrieres per me factarum in ecclesia parrochiali Beate Marie de Pinu", a deducir por una escritura de poder que en 27 de marzo de 1541 otorgó a favor del causídico barcelonés Joan Llorenç Turmo, facultándole para cobrar en su nombre las cantidades que se le adeudaban por razón de aquellas obras (16).

Cuarenta años después fueron reparadas seis vidrieras y el rosetón, "la O", del citado templo de Santa María del Pino, previa la firma de un convenio entre los obreros que en aquel entonces regían aquella parroquia, de una parte, y Elisabet, viuda del pintor barcelonés Jaume Fontanet y su servidor, "criat seu", el pintor Pau Forcada (17), que, como es de suponer, regentaría el taller de la referida viuda.

Consideramos que Pau Forcada debió ser un notable artista, ya que en 1587 contrató por su cuenta la pintura de un retablo

(14) AHPB. Francisco Gual, leg. 3, borr. man. año 1551; leg. 4, man. años 1550-52: 19-6-1551.

(15) AHPB. Francisco Gual, leg. 3, borr. man. año 1551: 30-10-1551. En 1552 Agustí Puigvert, "Augustinus Puigvert, pictor, habitator Barchinone", continuaría al servicio de Jaume Fontanet. Así lo deducimos debido a que actuó como testigo de la firma de una escritura de poder que Jaume Fontanet otorgó a favor del notario barcelonés Onofre Coll. (AHPB. Francisco Solsona, leg. 8, man. 27, año 1552: 6-5-1552.)

(16) AHPB. Francisco Solsona, leg. 2, man. 7, años 1541-42: 23-3-1541.

(17) La reparación que debía ser terminada antes de la próxima fiesta de Pascua; comprendía lo siguiente: "tornant aquelles alli ont falta del compte staven abans no s trencassen; ab los matexos vidres recuyts que abans tenien, axi de colors com altrament". El precio convenido se fija en 100 libras de moneda barcelonesa. (AHPB. Pablo Mallol, leg. 10, lib. com. 16, años 1580-81: 24-11-1581.)



para el altar mayor del monasterio y colegio de Santo Tomás de Riudeperes, de los frailes de Jesús, enclavado en el término de la parroquia de San Juliá de Vilatorrada, cerca de la ciudad de Vich. Esta obra pictórica Pau Forcada la contrató con Gabriel Cassador, como procurador del obispo de Gerona, Jaume Cassador (18).

Podemos aún dar noticia de otra obra encomendada a Jaume Fontanet, y que corresponde a las vidrieras por él construídas e instaladas en la iglesia del Palau, "sglesia vulgo dita sglesia del Palau", de nuestra ciudad condal. Ello aparece consignado en una escritura de cesión de crédito en pago de deuda que Jaume Fontanet firmó a favor del tonelero de la villa de Martorell, Antoni Canals, para satisfacerle la suma de 22 libras y 3 sueldos de moneda barcelonesa correspondiente a un suministro de "una summa de rodelles". El crédito cedido por Jaume Fontanet a Antoni Canals correspondía a una suma igual que la anteriormente referida, que el noble Luis de Requesens, comendador mayor de Castilla, le adeudaba en abono de la obra de las citadas vidrieras (19). Notemos cómo en 1582 debieron ser reparadas las vidrieras correspondientes al cimborio de la citada iglesia del Palau, "sis panens de vedrieras del simbori de la capella o sglesia del Palau del Comanador Major, ara de la illustrissima senyora Marquesa de los Velez, que s en la present ciutat de Barcelona". La citada reparación fué encomendada a "Joan Moles, pintor y mestre de fer vedrieres, ciutada de Barcelona", mediante la firma del correspondiente contrato (20).

Notemos la relación de Jaume Fontanet con el pintor de Solsona, Ganxa Germano, "Ganxa Germano, pictore, habitatore

(18) AHCB. Papeles notariales: 22-7-1587. Ver también Cayetano Barraquer, Las Casas de Religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX, tomo I, págs: 510-511.

(19) AHPB. Francesc Solsona, leg. 8, man. 26, años 1551-52: 17-3-1552.

(20) AHPB. Luis Rufet, leg. 7, man. 35, años 1581-83. bolsa: 20-3-1582. Por una carta de pago otorgada por "Ioannes Moles, pictor, ac magister et factor vitriariarum, civi Barchinone", a favor de doña María de Requesens y de Mendoza, marquesa de los Vélez, sabemos percibió en total la suma de 93 libras barcelonesas, 50 de las cuales corresponden al precio fijado en el convenio de 20 de marzo de 1582, y las 40 libras restantes en pago de plomo, manos y jornales invertidos en la reparación de 14 "panens vitriariarum simbori dicte capelle de Palau", correspondientes a 200 palmos a razón de dos reales el palmo. (AHPB. Luis Rufet, leg. 7 man. 35 años 1581-83 f. 54: 17-7-1582.)



dicte ville de Solsona" (21), y con los pintores barceloneses Antoni Joan Toreno y Gabriel Alemany (22).

Con referencia a notas familiares relacionadas con el pintor Jaume Fontanet, hemos de poner de manifiesto trataban de dos artistas que ostentaban el mismo nombre y apellido, como se ha podido comprobar en el presente estudio documental, y que ahora constatamos eran padre e hijo, naturales de la villa de Iborra, de la diócesis de Urgel (23), o sea de la misma población natal del maestro de vidrieras Gil Fontanet, que ya conocemos. Por otra parte, debemos indicar que Elisabet, hija del primer pintor llamado Jaume Fontanet y hermana del artista del mismo nombre y apellido, contrajo nupcias con el farmacéutico Antoni Magarola, como es de ver en las capitulaciones firmadas para tal efecto (24).

#### JAUME FORNER Y EL RETABLO DE MALENYANES

Una de las más destacadas figuras de pintores catalanes renacentes, es sin duda la de Jaume Forner, o sea la del mismo que anteriormente hemos señalado como autor de la pintura del retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Santa Agnes de Malenyanes. De esta obra hemos dado ya noticia concisa, tal

(21) Jaume Fontanet otorgó poderes a favor de Francesc Vila de Bases, presbítero, residente en la villa de Solsona, facultándole para que en su nombre pudiese pedir, exigir, recuperar y haber de Ganxa Germano lo consignado en un memorial: "un Sant Lorens gran dels primers, y la ystoria dels Ignoscents gran, y una batalla gran, y lo robo de Clara, y la preycacio de Sant Pau". (AHPB. Francisco Solsona, leg. 1, man. 14, año 1548: 3-2-1548.)

(22) Antoni Joan Toreno, "Antonius Ioannes Toreno, pictor, habitator Barchinone", firmó un debitorio a favor del pintor Jaume Fontanet, por la suma de 12 libras de moneda barcelonesa, importe de "centum rodellas ligni albas". En esta escritura figura como avalista de Antoni Joan Toreno, el pintor Gabriel Alemany. (AHPB. Francisco Solsona, leg. 8, man. 22, años 1549-50: 13-11-1549.) Hemos de suponer que Antoni Joan Toreno no debió cumplir su compromiso, ya que Gabriel Alemany, en su calidad de avalista, pagó la cantidad adeudada por aquél, como así lo acredita una carta de pago firmada por Jaume Fontanet. (AHPB. Francisco Solsona, leg. 8, man. 23, año 1550: 25-2-1550.)

(23) "Iacobus Fontanet, pictor, civi Barchinone, heres universali ut assero Iacobi Fontanet, pictoris, civis Barchinone, naturalis tamen ville de Ivorra, urgensis dicesis, quondam patris mei". (AHPB. Francisco Solsona, leg. 8, man. 23, año 1550: 27-3-1550). Jaume Fontanet, padre, fabricó en 1522 las tres magníficas vidrieras del ábside de la iglesia parroquial de San Justo, de Barcelona, según amplias referencias contenidas en el libro de fábrica (ibid., Archivo de la Obra).

(24) AHPB. Francisco Solsona, leg. 4, cap. matr., años 1547-60: 3-12-1552.



como corresponde a la brevedad de la nota de archivo que así nos corroboraba su paternidad artística. Esta referencia está entresacada del protocolo del notario Francisco Solsona, en uno de cuyos manuales tan sólo se halla transcrito el encabezamiento del contrato para la pintura del mencionado retablo, en el que se omite la transcripción de las cláusulas correspondientes a los pactos convenidos tal como era costumbre establecer en aquella clase de documentos (25).

En consideración a que la citada obra pictórica se halla en parte conservada en el Museo Diocesano de Barcelona, y a la oportunidad de haber podido encontrar no sólo el texto íntegro del contrato para la pintura del referido retablo, sí que también otros documentos directamente relacionados con las incidencias surgidas en la contratación de aquellas pinturas, hemos creído conveniente hacer un pequeño historial de las mismas.

Ante todo debemos recordar que la confección del retablo de madera y la correspondiente obra de talla que constituía la arquitectura del mismo, fué encomendada a la habilidad del notable retablero barcelonés Joan Romeu, muy acreditado en tales obras, como hemos tenido ocasión de exponer, de quien sabemos además elaboró parte de la sillería del coro de la iglesia parroquial de San Miguel de Barcelona (26), algunos de cuyos sillones se hallan en los depósitos del Museo de Arte de nuestra ciudad, posiblemente los mismos entallados por Joan Romeu.

Puiggarí da amplios detalles del contrato para la fábrica del retablo que ahora es objeto de nuestra atención y que en 1527 firmó el citado maestro carpintero de retablos barcelonés Joan Romeu. Refiere que se convino que la obra contratada fuese del mismo estilo del retablo de la iglesia parroquial de San Juliá de Argentona, pero adaptando las proporciones del que se iba

(25) "*Die martis nona dictorum mensis et anni [mayo 1536]. Instrumentum capitulacionis et concordie facte et inhite inter parrochianis Sancte Agnetis de Malanyanes, ex una parte, et Iacobum Forners, pictorem, ex parte altera, super pictura facienda in retabulo ecclesie parrochialis dicti Sancte Agnetis. Fiat prout in cedula. Testes in cedula. (AHPB. Francisco Solsona, leg. 2, man. 1, años 1529-36.)*"

(26) La contrata comprendía la confección de 12 sillones de madera, "*dotze cadires de fusta*", "*de aquell granaria, art y forma que son aquelles cinch cadires que dins dit cor, y deuant les altres son*", por el precio de 40 libras de moneda barcelonesa. En el acto de la firma de la citada escritura contractual, Joan Romeu percibió la suma de 11 ducados de oro a cuenta las referidas 40 libras barcelonesas, según así consta en una carta de pago firmada para tal efecto. (AHPB. Francisco Solsona, leg. 2, man. 3, años 1537-38: 24-4-1538.)



a construir a las dimensiones del templo de la parroquia de Malenyanes, con la salvedad de hacer dejar un espacio suficiente para una honesta sacristía, que es de suponer se emplazaría al fondo del altar, o sea en la parte posterior del mismo.

En cuanto a los elementos de que se compondría el retablo, se convino el empleo de la madera blanca, "alber", para las tablas planas, mientras que para los correspondientes a la obra de talla se utilizaría la madera de pino.

Completaría el conjunto del retablo un sagrario, un bancal con dos compartimientos, dos puertas laterales y los elementos de talla, "tubas" y pilares revestidos. El cuerpo principal contaría con una hornacina, "pastera", en el interior de la cual se colocaría la imagen corpórea de santa Inés, de seis palmos de altura, cobijada por una tabla plana con "tuba" y otra "tuba" sobre la referida hornacina. A ambos lados de ésta dos espacios o compartimientos para desarrollar en las superficies planas de los mismos dos escenas pictóricas con sus correspondientes "tubas" bien labradas. Sobre el cuerpo del retablo se aplicarían además cuatro pilares en relieve, "tous", finamente labrados, y los guardapolvos correspondientes.

El precio ajustado para la ejecución del retablo de madera encomendado al reputado retablero Joan Romeu era el de 10 libras, y el plazo señalado para su entrega una vez terminado se fija en cuatro años, contaderos a partir de la próxima fiesta de los santos Abdón y Senén.

El propio Puiggarí refiere su visita al templo parroquial de Malenyanes, y constata la existencia de aquel preciado retablo, que se conservaba tal como se describía en la contrata, revestido de excelentes pinturas alusivas a la vida de la santa mártir, de las cuales hace su elogio con las siguientes palabras, "que nos embelesaron por su delicadeza de concepto y primor de ejecución, acusando una verdadera mano maestra para su época" (27).

Transcurridos siete años de la firma del contrato por el maestro carpintero de retablos Joan Romeu, fué convenida la firma de otro con el pintor barcelonés Jaume Forner, o sea tres años más tarde del plazo convenido para la terminación de la

(27) J. Puiggarí. "Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento" en "Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 3 (1880), p. 296.



obra de madera del referido retablo. Ello tal vez represente un notable retraso en su acabado, y que posiblemente se derivaba de la cuestión planteada entre los parroquianos de Malenyanes y el carpintero Joan Romeu, como luego indicaremos.

Las cláusulas establecidas en el contrato que debían firmar Bartomeu Bruniquer y Joan Oriach, en su calidad de obreros de la parroquia de Santa Agnés de Malenyanes, y como representantes de los demás obreros y coparroquianos, de una parte, y el pintor Jaume Forner, de la otra, permiten que ahora seamos más explícitos, dando curiosos detalles relacionados con la referida contratación.

El objeto del convenio era fijar tanto las condiciones técnicas, económicas y demás que era costumbre establecer en estas clases de escrituras de carácter contractual, y que para este caso particular se redactaron con miras a fijar la forma conveniente para llevar a buen término las pinturas del retablo mayor de la iglesia de Malenyanes.

En virtud del primer pacto que se establece, Jaume Forner tomaría a su cargo la confección de una imagen escultórica de santa Inés, entallada en madera, dejándola “molt ben afaysonada y acabada” y de las dimensiones adecuadas para instalarla en la cámara u hornacina practicada en el retablo. Hemos de recordar que la altura de la citada imagen de santa Inés se fijaba en seis palmos en el contrato firmado por el retablero Joan Romeu, a fin de que éste lo tuviera en cuenta al construir la hornacina que más arriba acabamos de aludir.

El pintor contratante se comprometía también en tomar a su cargo el añadir o levantar la pieza central del retablo hasta la bóveda del altar mayor donde aquél debía instalarse y proporcionalmente añadiría o prolongaría las de los lados. Este aumento de dimensiones se practicaría agregando unas piezas suplementarias que se señalan en el contrato con el nombre de “smortiments”. “E lo dit creyximent se ha de fer affegint smortiments”. Además, Jaume Forner se encargaba de mandar hacer en cada uno de los cuatro pilares, que ya hemos indicado eran de relieve, una espiga bien labrada, como asimismo cuidaría de la prolongación de todas las tubas, “tubes”, hasta los mencionados pilares.

Se convino también que el pintor Jaume Forner tomase a su cargo el confeccionar unos pilaretes, “filloles o pilarets”, en las



partes laterales del retablo, en las pulseras. Además, en cada lado del bancal mandaría labrar un pilar de madera en cada pulsera.

Todas estas modificaciones, o, mejor dicho, ampliaciones, que como podemos ver fueron ordenadas después de la obra practicada por el carpintero Joan Romeu, destacado como maestro de retablos de madera y entallador de la obra de talla que constituía la arquitectura de los mismos. Ello nos hace suponer que los parroquianos de Malenyanes tal vez quisieron enriquecer aún más la obra artística que encargaron a la probada habilidad del retablero Joan Romeu.

En cuanto a los demás pactos que se consignan en el citado contrato, podemos referir que Jaume Forner, además de las cosas antedichas, cuidaría de encolar y calafatear y aun del encañamado y enyesado del referido retablo, o sea de aquellas operaciones delicadas, previas e indispensables, o, mejor dicho, de unas labores de preparación que sin duda contribuían poderosamente a la obtención de un perfecto pintado.

Consta, además, que al artista contratante, Jaume Forner se le confería también la labor del dorado de toda la obra de talla, "pillars, tubes, smortiments", y demás elementos decorativos que así lo requiriesen, empleando para ello el oro fino de ducado.

Por lo que respecta a la iconografía, y concretamente a las escenas pictóricas que se debían desarrollar en las superficies planas del retablo, serían todas ellas relacionadas con actos o episodios de la vida de santa Inés, y precisamente aquellas que fuesen del beneplácito de los vecinos de la feligresía de Malenyanes.

Luego se fijan las representaciones plásticas que debían ser pintadas en la "pradella" o bancal del retablo. Así en el compartimiento de la derecha de la citada "pradella", o sea en el de la parte del Evangelio, se pintaría la escena de la flagelación de Jesucristo, mientras que en el departamento de la izquierda, o el de la parte de la Epístola, la escena de Jesús llevando la Cruz a cuestas. El sagrario adosado a la parte central del bancal, siguiendo la costumbre de la época, ostentaría la representación gráfica pintada de la Piedad con los improperios en la tabla del centro; en la de la derecha la imagen de la Virgen María, y en la de la izquierda la figura de san Juan Evangelista.



En las puertas laterales del retablo se debían pintar las imágenes de dos personajes, precisamente aquellas que eligiesen los parroquianos de Malenyanes.

Siguiendo la costumbre en aquel entonces muy generalizada, en la tabla alta central del mencionado retablo, encima de la figura corpórea de santa Inés, Jaume Forner venía obligado a pintar la escena del Calvario, o sea la imagen del Crucificado, con los ladrones, las Marías y santa Magdalena al pie de la Cruz y abrazada a ella.

En cuanto a los colores a emplear para el pintado del retablo objeto del contrato que ahora comentamos, se previene fuesen el azul, carmesí y rojo, “adzur, carmesi, vermello”, y demás finos colores. El procedimiento pictórico a adoptar se conviene sea el de la pintura al temple. Se previene, además, que la imagen de santa Inés, que mostraría un corderillo a sus pies, debía ser dorada con oro fino, y la cabeza y manos de aquella figura se encarnarían haciendo uso de la pintura al óleo. En las pulseras se convino fuesen pintadas algunas imágenes, aquellas que se solicitasen.

Se condiciona, además, que la totalidad de la obra que Jaume Forner ejecutase en el retablo, tanto si se trataba de la de madera como de la de pintura, la haría bien y debidamente, ya que los obreros de la parroquia de Malenyanes se reservaban el derecho de hacerla reconocer por buenos maestros especializados en tales obras.

Después de las condiciones técnicas que acabamos de exponer, siguen las de carácter económico. Por ellas nos enteramos cómo los mencionados obreros y parroquianos malenyaneses prometen al maestro pintor Jaume Forner, como precio de sus trabajos por razón de dicha obra y por todo lo demás necesario para el buen acabado de la misma, le sería abonada una cantidad, que se fija en 200 libras barcelonesas, las cuales le serían satisfechas en un término limitado a tres años, contaderos a partir de la fiesta de san Miguel de septiembre más próxima e inmediata.

El abono del precio total convenido, del que hemos hecho mención, se practicaría en varios plazos. Así, durante el primer año el referido pago se limitaría tan sólo a la suma de 62 libras, 6 sueldos y 8 dineros, en tres entregas cuatrimestrales, o tres



plazos en que subdivide el pago para facilitar el abono de la antedicha cantidad, y así en los dos años siguientes hasta que le fuese entregada a Jaume Forner la suma de 187 libras.

Como complemento de la cantidad anteriormente señalada de 187 libras, debían abonarse a Jaume Forner otras 13 libras como saldo de las 200 estipuladas como precio convenido, los obreros y parroquianos de Malenyanes consignan a favor del propio Jaume Forner, y que el maestro retablero Joan Romeu venía obligado a pagar a la mencionada Obrería en virtud de un pacto simple en pago y satisfacción de las faltas o defectos, “defalls”, observados en el retablo que aquel maestro carpintero de retablos había elaborado y entallado.

En esta cláusula del contrato que acabamos de referir se hacía constar, además, que las citadas 13 libras adeudadas por Joan Romeu, y de las que se hace cesión a favor de Jaume Forner, con la condición de que los mencionados obreros no estarían obligados de evicción, “de eviccio”, queriendo que la citada transferencia de crédito fuese ordenada con las debidas cláusulas, y muy singularmente con aquella de “dicens sens eviccio”. Este pacto no debió ser del agrado de Jaume Forner, como luego indicaremos.

Finalmente, otra cláusula contractual hace referencia al pago del último plazo, “paga del derrer any”, en la que observamos cómo se facultaba a los mencionados obreros para que pudiesen retener 50 libras de aquella misma moneda hasta tanto que el maestro Jaume Forner hubiese dado cumplimiento a su obra según el dictamen emitido por dos maestros peritos en el arte pictórico. Si a juicio de los citados visuradores era necesaria la práctica de alguna reparación en el aludido retablo, Jaume Forner venía obligado a realizarla dentro de un plazo de seis meses, transcurrido el cual si el artista contratante no lo hubiese reparado, los obreros de Malenyanes quedaban facultados para ordenar aquella reparación por cuenta y riesgo del maestro Jaume Forner (28).

(28) “Die sabbati .I. may anno a Nativitate Domini millessimo. D.XXXV. in parrochia Sancte Agnetis de Malanyanes.

Capitulació feta y fermada entre Berthomeu Bruniquer e Joan Oriachs, pagesos, obres lo present any de la parrochia de Sancta Agnes de Malanyanes, del bisbat de Barchinona, en nom y per part de la dita parrochia y obreria de aquella, de una



part, y mestre Jaume Forners, pintor, ciutada de Barchinona, de la part altra, en e sobre la pintura o pintar lo retaule maior de la sglesia parrochial de dita parrochia.

E primerament, lo dit mestre Forners pren a carrech seu de fer fer una ymaja de Sancta Agners de bulto de bona fusta y dar la molt ben afaysonada y acabada, de aquella granaria que sera mester per la cambra que ja es feta en lo dit retaule. E mes lo dit mestre Jaume Forners pren a carrech seu y sens despeses de la dita parrochia en pujar lo retaule fins que la peça del mig vingue fins a tot (?) li no toch de la volta y les dels costats a proporsio. E lo dit creyximent se ha de fer affegint smortiments. E mes se te de fer fer en quiscu dels quatre pilars una spiga ben obrada. E mes a de fer a ses despeses y sens dan de la parrochia que totes les tubes han de esser crescudes fins a tocar en los sobredits pilars. E mes ha de fer unes filloles o pilarets en los costats del dit retaule en les polseres. E mes en quiscuna part del banchal a les polseres un pilar de fusta a cada polsera.

E mes, lo dit mestre Jaume Forners te de molt ben encolar, calafatar, encanyemar, enguixar de guix gros y de guix prim, a fi que la pintura sia perfeta y daurar tota la obra de talla, ço es, pillars, tubes, smortiments e tot lo que requerra la dita obra de or fi de ducat.

E mes, lo dit mestre Jaume Forners pintara tot lo dit retaule de les hystories de Sancta Agnes, ço es, a beniplacit dels habitants y parrochians en dita parrochia.

E mes, en lo banchal ha de pintar lo Açotament de Jesu Christ a la man dreta; y a la part sinistra lo Portament de la Creu al coll; en lo sacrarí en lo mig una Pietat ab los improperis, en la part dreta la Maria y en la squerra lo Joan. E en les portes dos personatges los que volran los dits parrochians. E en la taula sobre lo personatge de Sancta Agnes ha de pintar lo Crucifici ab dos ladres y les Maries, Maria Magdalena abraçada al peu de la Creu y la hystoria fornida de tot lo mester. E totes les colors de dites hystories, ço es, adzur, carmesi, vermello y totes les altres colors totes fines e ben posades com de bona obra y mestre se pertany. Mes en dites hystories, ço es, los campers, diademes tot de or fi ben daurades, e tot lo dit retaule pintat al trempre e la ymaga de Sanct Agnes daurada de or fi e testa e mans encarnada al oli ab un anyell als peus, e les polseres pintades ab ymages les que seran demanades. Les quals coses e sengles axi de fusta com de pintura fara be e degudament a coneixensa de bons mestres si los dits obres o parrochians la volran fer veure e judicar.

E per les sobredites coses, los dits obres e parrochians de dita parrochia prometen e convenen al dit mestre Jaume Forners que li donaran e per preu de sos treballs per raho de dita obra y per tot lo mester de dit retaule, doscentes liures barçaloneses, les quals li pagaran dins tres anys primer vinents y comptadors de la festa de Sant Miquel de setembre primer vinent evant comptadors, les quals li pagaran, ço es, a saber en lo primer any sexanta dues liures, sis sous y vuyt, de quatre en quatre mesos, e axi quiscun any fins sien pagades cent vuytanta y set liures. E a compliment de les dites doscentes liures, li consignaran com ara de present li consignen tretze liures, les quals mestre Romeu, fuster, ciutada de Barchinona es obligat pagar per pacte simple a la dita obreria per pagar y satisfer los defalls de dit retaule, lo qual ell havia obrat de fusta, de les quals tretze liures la dita obreria no sia obligada de eviccio volent que la dita cessio sie ordenada ab totes les clausules degudes y senyaladament ab la clausula de dicens sens eviccio, empero la qual solucio de dites dos centes liures en lo modo sobre dit pagadores e per les tandes sobre-dites pagadores, li prometan que ly donaran sens dilació ab salari de procurador.

Item es concordat que de la paga del derrer any los dits obres o parrochians se puguén retenir vers si cinquanta liures de la dita moneda fins a tant lo dit mestre Jaume haia fet donar compliment a dit retaule a judici de dits mestres, en lo qual si a juy de dits mestres lo dit retaule feye adobar lo dit mestre Jaume li haie de a dar dins sis mesos o abans si abans pora, los quals passats si lo dit mestre Jaume no n havie donat compliment los dits obres haien facultat fer ho adobar a despeses del dit mestre Jaume. E per lo si lo semblant encontinent que dit mestre Jaume haia donat compliment a dit retaule les dites .L. liures no li puguén esser detengudes.



La transferencia de crédito de las 13 libras adeudadas por Joan Romeu y que los obreros de la parroquia de Malenyanes otorgaron a favor de Jaume Forner, no debió ser del agrado de éste, ya que no se dignó firmarlo. En 4 de mayo del año siguiente de la fecha señalada en el contrato que acabamos de comentar, el reverendo Jaume Mas, párroco de Santa Agnés de Malenyanes, escribió una carta a su primo el notario barcelonés Francisco Solsona, de cuya misiva era portador el propio Jaume Forner, "mestre Jaume".

Por aquella epístola nos enteramos cómo el citado pintor se hallaba ya dispuesto a firmar las capitulaciones y dar buenas e idóneas fianzas, pero añadiendo una cláusula por la que los parroquianos de Malenyanes se obligaban a satisfacer 11 libras, si no era de justicia que el maestro retablero Joan Romeu las tuviese de pagar o de éste no se pudiesen haber o cobrar (29).

Cuatro días más tarde de la anterior epístola, el párroco de Malenyanes, Jaume Mas, volvió a escribir a su pariente el notario Francisco Solsona, insistiendo sobre la firma del memorado contrato, para lo cual se dirigen a Barcelona los obreros de aquella parroquia, manifestando que son 13 libras en vez de las 11 indicadas en su carta anterior a que los referidos parroquianos se obligaban a pagar en vez de las que debía abonar el maestro Joan Romeu por la reparación del retablo. Luego aquel mismo párroco da cuenta del establecimiento de un nuevo pacto de carácter económico, mediante el cual Jaume Forner se compromete a tener perfectamente terminado el retablo antes de la fiesta de san Miguel de septiembre próxima venidera, con la condición de que se le hiciese una entrega inmediata limitada a 100 libras. En cuanto a las 100 libras restantes como saldo del precio conve-

Testes firme Ioannis Oriach, Bartholomei Broniquer, Petri Ioannis Riba, Narcissi Messeguer, Narcissi Masnou, Bartholomei Vidal, Ioannis Rovira, Sebastiani Pujol, Petri Ioannis Tries, Michaelis Verdager, Michaelis Cruells, Vincencii Recorda, Petri Ioannis Mata, Francisci Ledo, Marcus Alzina, Gasparis Puig, Gabrielis Quintana qui firmaverunt in dicta parrochia, omnium parrochianorum Sancte Agnetis de Malanyanes Sunt venerabilem Iacobus Cortada et Andreas Beguer, presbiteri et Onofrius Dolç, scolanus". (AHPB. Francisco Solsona, leg. 9, "primus liber notarum", años 1534-35.)

(29) "Molt discret cosi. Aquí va mestre Jaume portador de la present, present per fermar la capitulacio del retaule y donar bones e ydonees fermances, les quals pendreu y al peu de la capitulacio posareu com los parroquians se obliguen que si no sera de justicia que los diners que mestre Romeu ha de pagar, dega pagar y que no s poguessen haver, que ells los prometen pagar, satisfer, que son onze liures.



nido, se conforma en percibir las del producto del arrendamiento del "vuite" que se recaudaba en aquella parroquia (30).

Por fin, el día 9 de mayo de 1536 fué firmada una nueva contrata, en la que se hacen constar los nuevos pactos y condiciones por los que los parroquianos de Malenyanes se comprometían a pagar al susodicho maestro Jaume Forner, antes de la fiesta de Quincuagésima próxima inmediata, la cantidad que fuese necesaria hasta completar la suma de 100 libras sobre las sumas de dinero ya entregadas a cuenta. Por su parte Jaume Forner se comprometía antes de la siguiente fiesta de Navidad a terminar el referido retablo de acuerdo con los pactos establecidos en la antigua concordia, todo lo cual loan ambas partes contratantes, por cuanto no era contraria a la nueva.

Como garantía del pago de las 13 libras que el retablero Joan Romeu era obligado a pagar a los parroquianos de Ma-

Y de les fermances y fermes me havisareu ab letra vostra. Y per la present nomes salvo que m coman a tots de casa. De Sancta Agnes, dijous a 4 de maig 1536.

Prest a vostre manar

*Jaume Mas, rector*

Al molt discret y virtuos cosi mossen Francesch Solsona, notari de Barchinona. En Barchinona." (AHPB. Francisco Solsona, leg. 9, "primus liber notarum", años 1534-35: hoja anexa al contrato.)

(30) "Molt discret y virtuos cosi. Per mestre Jaume, lo pintor, vos tinch scrit sobre la capitulacio del retaule de Sancta Agnes, en la qual mestre Jaume no a fermat ni donas ydonees fermances com havia promes. Per ço aqui van los obres del present any de la sglesia de Sancta Agnes per a que ferme y done les fermances que deu donar y jatsia que en la letra jo us hage scrit que los parroquians se obliguen en pagar les onze liures que mestre Romeu devia pagar per reparacio del retaule si per justicia no s trobave esser obligat. Ver es que en tal se obliguen, mes la quantitat es .XIII. liures a compliment de doscentes liures y si son necessaries les fermes preneu dels obrers aqueixs que y van que apres del restant fare lo que n trametreu fassi aci dels altres per vos sols mireu sia per a tots segur com acostuman fer.

Avis vos com ara de nou se a mogut hun pacte entre ells y es que mestre Jaume a promes que si de present li donen cent liures que ell d assi a Sanct Miquel de setembre donara perfetament acabat lo dit retaule y de les restants los sperara sia pagat segons los qui auran arendat lo vuite auran de pagar en les mateixes pagues, o segons ja en la capitulacio es continuat, o de la manera que ab los qui aqui van se pora convenir e per ço feu que per tot se mire que jo no so pogut anar aqui per millor donar vos o entenent y per quant se fa pacte o concordia nou per a haver les fermes dels altres parroquians trametreu transllat de la capitulacio y jo pendre les fermes assi per vos, o de la manera que paria si millor y per lo present no mes salvo que m comam a vos y a la cosina y a tots. De Sancta Agnes, dia de Sanct Miquel [8 mayo 1536].

A vostre honor prest

*Jaume Mas, prevere*

Al molt discret y virtuos cosi mossen Francesch Solsona, notari de Barchinona. En Barchinona." (AHPB. Francisco Solsona, leg. 9, "primus liber notarum", años 1534-35: hoja anexa al contrato.)



lenyanes y que éstos hicieron cesión al maestro Jaume Forner, como ya hemos indicado, los representantes de aquella parroquia ofrecían abonarlas en el caso de que el citado maestro carpintero de retablos demostrara no estar obligado al pago citado.

Jaume Forner, como garantía del cumplimiento del contrato, presenta al bordador Joan Deu y al maestro batihoja Antoni Rossell (31).

La cronología hasta aquí relacionada permite identificar a nuestro artista con el pintor perpiñanés Jaume Forner, ya citado en 1516 (?), que en 1524 contrató la pintura del retablo de santa

(31) Die .VIII. may .M.D.XXXVI.

Item, mes es concordat entre les dites parts que attenent les dites parts que fins lo dia present que comptam nou del mes de maig .M.D.XXXVI. lo dit mestre Forner no ha fèrma la sobredita concordia ni ha donat compliment a donar les fermanses y que ara novament per maior expedicio del sobredit retaule entre les dites parts es insurgida entre les dites parts altra nova concordia, ço es, a saber que los sobre-dits parroquians donen e paguen e donar e pagar prometen al di mestre Jaume Forner d aci a la festa de Cinquogesima, tota aquella quantitat que sera mester per a fer compliment a cent liures de la dita moneda sobre les que los parrochians ja han pagat al dit mestre Forner, de les quals tenen ja albarans. E lo dit mestre prometia y ab la present promet que d aci a la festa de Nadal primer vinent acabara y donara acabat lo dit retaule, be e degudament segons los capitols de la vèlla concordia. E per ço les dites parts loant la dita concordia en tot ço y quant no es contraria a la present nova concordia, prometen, ço es a saber los dits parrochians que d aci a la festa de Cinquogesima primer vinent, pagaran al dit mestre Forner lo dit compliment, sens dans ni despeses sues. Y lo dit mestre Jaume Forner, promet que lo dit retaule acabara y dara acabat be e degudament juxta los capitols de la dita vèlla concordia d aci a la festa de Nadal primer vinent.

Item, mes, es concordat entre les dites parts que si lo dit mestre Forner no podia cobrar aquelles .XIII. liures que mestre Romeu, fuster es obligat pagar als dits parrochians per esmena del retaule, y lo dit mestre Romeu mostrare esser obligat a los dits parrochians no mostrant lo dit Romeu esser obligat a la solucio de aquelles que en tal cars los dits parrochians les asseguren al dit mestre Jaume Forner.

Item, mes, es concordat que lo dit mestre Jaume Forner sper y sperara per rebre les cent liures que a compliment de les doscentes lliures deu haver per les pagues y termens que stan constituits en los capitols de la concordia primera.

Item, lo dit mestre Jaume Forner per complir totes y sengles coses per que mes cautament sia assegurat als dits parrochians los ne done per fermanses lo senyer en Joan Deu, brodador y mestre Antoni Rossell, batifulla, ciutadans de Barcelona, e quiscun d ells insolidum qui ab ells y sens ells sien tenguts y obligats a totes coses per lo dit mestre Jaume Forner promeses, les quals fermances, etc., e tots, ço es, principals de dites dues parts y les fermances ne obliguen, etc. Renunciant, etc.

Testes firme dictorum Iacobi Forner et Antoni Rossell, fideiussoris qui firmanverunt die nona maii sunt: Gabriel Atzet, de Bigues, et Michael Sacrista, ville de Caldes, cultores, et Ioannes Gaçol, scriptor, habitator Barchinona.

Testes firme dicti Ioannis Deu, qui firmavit dicto die sunt: Geraldus Pages, botigerius ferri, civis, Ioannes Gassol et Ioannes Paulus Riera, scriptores habitatores [Barchinone]. "(AHPB. Francisco Solsona, leg. 9, "primus liber notarum", años 1534-35: hoja anexa al contrato.)



Petronila para la capilla de los Paraires en la iglesia de San Juan, de Perpiñán. Forner debió morir en Barcelona en enero de 1555 (32).

## LOS PINTORES PORTUGUESES JOAN BAPTISTA Y BENITO SANXES

Vamos ahora a dar noticia de dos artistas lusitanos señalados como pintores de retablos establecidos en Barcelona, respectivamente, llamados Joan Baptista y Benito Sanxes.

Del primero constatamos era ciudadano de Lisboa con residencia en nuestra ciudad, "Joan Baptista, pintor, ciuteda de la ciutat de Lisboa, del regne de Portugal, ara resident a Barcelona", y que en 1565 contrató con el párroco y los síndicos y procuradores de la universidad o común de Sant Iscle y Santa Victòria de Dosrius, la pintura al óleo y dorado de un retablo de madera para el altar mayor de la iglesia de aquel lugar, "pintara y daurara en lo dit loc de Dosrius, lo retaule de fusta que de present esta assentat en lo altar major de dita sglesia". Asimismo Joan Baptista se obligaba en pintar las puertas de la sacristía. El precio convenido para el total acabado de la obra contratada se fija en 600 libras. En garantía del cumplimiento del contrato firmado, Joan Baptista presenta como fiadores suyos a los pintores Jaume Fontanet y Ramón Puig (33).

El dorado de este retablo Joan Baptista lo encomendó al pintor barcelonés Ramón Puig, mediante la firma de un convenio

(32) Para J. F. de Perpiñán, ver Monsalvatge, "El Obispado de Elna", v. 2, págs. 18 y 155. En 7 de enero de 1555, Jaume Forner, pintor, ciudadano de Barcelona, otorgó su testamento, el cual fué publicado el día 29 de aquel propio mes y año, después de sepultado el cuerpo del testador. Su esposa Catalina, otorgó también su última voluntad en el mismo día que la firmó su esposo, pero sin que conste la fecha de su publicación (AHPB. Antonio Mur, leg. 9, pliego testamentos).

(33) Se consigna en una de las cláusulas del contrato que Joan Baptista pintaria en el retablo las historias y figuras que le designaran los síndicos de Dosrius, y de otros pormenores, tales como cuidaría de la pintura de "les portes de la sacristia que son al peu del retaule y las diademas y caras dels personatges, fara o pintara de perfil de or molt, y los camps de dites hystories pintara dit Joan Baptista a coneguda sua, de bones y fines colors. E mes tota la architectura, y talla, y figures de relleu de dit retaule, y los camps de dita talla y canals dels pilars y columnes, daurara o fara daurar de or fi. E que les pasteres y campers de dites pasteres campira de azur fi, y posara en dits camps de dites pasteres carxofes de or, o stelles segons a ell millor le apparra". (AHPB. Luis Rufet, leg. 2, man. 16, año 1565, f. 87: 8-8-1565.)



en virtud del cual el segundo se comprometía dentro del término de un año a practicar aquella obra (34).

Del otro artista lusitano, Benito Sanxes, habitante en nuestra ciudad, "honorable Benito Sanxes, pintor, natural del regne de Portugal y per al present habitant en la present ciutat de Barcelona", podemos referir que contrató con fray Pere Frígola, abad del monasterio de San Benet de Bages, la pintura al óleo y acabado de un retablo para el mencionado cenobio, empleando los colores, "els tints", que le designase el citado abad, y debiendo cuidar, además, del dorado de los elementos decorativos, "pillars, cornises, vases, capitells y pilastres, y tot lo que passa de mollura". Se convino también que "los frisos de les cornises se obren al romano", y que "entorn del retaule en la paret sien pintats uns penjants de blanch y negre de quatre fins en cinch palms com convindra". Como precio de la obra contratada se fija la suma de 300 libras de moneda barcelonesa (35).

#### LOS PINTORES BARCELONESES DE RETABLOS JOAN MATES Y DAMIÀ VICENS

Un contrato sin fecha relativo a la pintura de un retablo que Antoni Serra encarga a los maestros Joan Mates y Damià Vicens, nos ofrece la oportunidad de que tal vez podamos capacitarnos de la personalidad artística de ambos pintores.

Respecto al primer artista, ya hemos referido era natural de la ciudad de Gerona y que en 1577 contrató con los prohombres de la Cofradía de San Juan Bautista de los Carpinteros de Barcelona la pintura de las puertas del retablo de la capilla de San Juan del templo catedralicio de nuestra ciudad (36). En

(34) Además del dorado, Ramón Puig se comprometía en blanquear por su cuenta los cuadros del retablo que Joan Baptista debía pintar, "sia tingut y obligat enblanquir o aparelar de blanc", "los quadros de dit retaule que lo dit Joan Baptista haia de pintar". Con la misma fecha del contrato el pintor portugués Joan Baptista firmó una época a favor de los jurados del común de Dosrius por la suma de 50 libras de moneda barcelonesa, a cuenta de la pintura del mencionado retablo. (AHPB. Luis Rufet, leg. 2, man. 16, año 1565: 30-8-1565.)

(35) AHPB. Francisco Solsona, leg. 7, man. 41, año 1563: 31-8-1563.

(36) Dicto dia est transactio et concordia facta et firmata per et inter honorabiles proceres et clavarium ac persones electas Confratrie Sancti Ioannis Bapteste honorabilium fusteriorum presentis civitatis Barchinone, ex una parte, et honorabilem Ioannem Mates pictorem naturalem civitatis Gerunde, parte ex altera, super



cuanto al pintor Damià Vicens, no poseemos ninguna otra noticia referente a él, pero sí poseemos la de otro artista profesional de la pintura, llamado Bernat Vicens, y considerado como ciudadano de Gerona (37).

El retablo contratado por Joan Mates y Damià Vicens, constaría de una tabla central en la que se pintaría al óleo la escena de la Coronación de la Virgen y en los laterales las figuras de dos profetas, y un bancal con la representación pictórica de la colocación del Cuerpo de Jesús en el Santo Sepulcro. Completarían, además, la "pradella", dos pilastras con sendas figuras pintadas de un obispo y de la de san Jaime y de otros elementos que no detallamos (38).

Joan Mates, "Ioannes Mates, pictor, civis Barchinone", debió tener relaciones profesionales con el pintor barcelonés Narcís Triter, las cuales debieron quedar rotas con motivo de la revocación de poderes que el primero con anterioridad había otorgado a favor del segundo, motivada, según se indica, "citra infamie notam" (39).

Podemos referir en cuanto al pintor y ciudadano barcelonés Narcís Triter, "lo honorable mossen Arcis Triter, pintor, ciutada de la dita ciutat", que en 1586 contrató la fábrica de un retablo

pingendo portas altaris Sancti Ioannis constructi in capella sub invocacione eiusdem Sancti Ioannis in Ecclesia Sedis Barcinone etc. Est largè tacta in sedula posita in bursa Consiliorum et Negossiorum dicte Confratrie. Testes ut in dicta sedula. AHPB. Pedro Talavera, leg. 2, man. 1.º, año 1577: 3-11-1577. Anteriormente por error indicamos que las puertas del altar de san Juan eran las de la iglesia de San Juan de Barcelona.

(37) AHPB. Bartolomé Sumes, leg. 1, man. 1501-02: 11-5-1502.

(38) "Primo se a de pintar la istoria de la coronacio de Nostra S[enyora] en lo pla del mix de alt retaule, ab la llegio de angells [y] serafins, conforme esta dibuxada. Y en lo matex p[la] de baix de la nivellada, dos companyies de dexeplinats e dexeplinades axi com ja esta dibuixat. Y en la taula del bancal, se a de pintar lo posar de[ll] sepulcre de Nostre Senyor Ihesucrist, conforme estava dib[ui]xat. Y en los pedestrals de dit bancal, se a de pintar una figura a cada hu, ço es, a la hu un bisbe y ha l'altra Sant Jaume, y ditas figuras cada huna dins un e[n] casament, axi com esta dibuxat. Y en los costats de la istoria del mitx, huns profetas a cada camper axi com esta dibuxat. Y en lo friso de la cornixa se an de pintar dos angells que tingan una targa al mitx, ab uns retols de Nostra Senyora, axi com es[tan] dibuxats. Y tota la demont dita pintura a de e[ser] a l'oli pintada de dos vengudas, y de bonas colos, y a[ca]bada que sia de pintar se a de valuar per dos m[estres] esperts, la hu per part del dit mossen Antonio Serra y l'altra per part dits mestres Joan Matas y Damia Vicens." (AHPB. Caja III.)

(39) AHPB. Andrés Juan Ces Illes, leg. 1, borr. man., años 1577-83: 5-11-1577. En aquel mismo año, "Ioannes Mates, pictor, civis Barchinone", firmó poderes a favor del ciudadano barcelonés Andreu Cucurella. (AHPB. Andres Joan Ces Illes, leg. 1, borr. man., años 1577-83: 14-4-1577.)



con el magnífico señor Jaume Vila, ciudadano honrado de Barcelona. La obra contratada iba destinada para la iglesia de Santa María del Mar de nuestra ciudad, la cual sería pintada al óleo y su coste se fija en 45 libras de moneda barcelonesa, y sabemos se trataba de un retablo dedicado a san Salvador (40).

## EL PINTOR JOAN AUSIAS

Pintor barcelonés, cuyo apellido presenta algunas variaciones en la grafía del mismo, tales como "Usias" (41), "Ausias" (42) y "Osias" (43), la segunda de las cuales hemos adoptado por creerla más correcta.

Este artista se distingue como autor de la pintura de un retablo para el altar mayor de la iglesia de Santa Oliva, del cual por el contrato nos damos cuenta de sus dimensiones, forma, distribución de las escenas pictóricas y de su coste, limitado tan sólo a 22 libras barcelonesas (44).

(40) AHPB. Pedro Ferrer, man. contr., años 1575-86: f. 310: 2-6-1586.

(41) "Iohannes Usias, pintor, civis Barchinone" firmó poderes a favor del causídico barcelonés Guillem Massa. (AHPB. Antonio Benito Joan, man. 14, años 1510-11: 22-3-1510).

(42) Joan Ausias, pintor y ciudadano de Barcelona, y Gabriela, su esposa. (AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 1, man. 1528-30: 31-3-1528.)

(43) Su esposa Gabriela Beneta, "Gabriela Beneta, uxor Ioannis Osias, pictor, civis Barchinone, absentis", arrienda la entrada de su casa, situada en la calle de la Merced, vulgarmente llamada de la Atarazana, "in vico vocato de la Merce, vulgariter dictum de la Dressana", por el tiempo que durase la estancia de la emperatriz en Barcelona. (AHPB. Juan Savina, leg. 2, borr. man. 1533: 19-3-1533.)

(44) "de llargaria de XV. pams e mig de cana, so es, lo tou tingue .XIII. pams e mig, e hun pam lo repolç; e de ample .VI. palms, so es .VIII. pams lo tou, e dos los repolsos, hu quada part".

"que en lo mig del retaule, demunt lo sacrari ha de aver huna pastera de fusta de poll, de llargaria de .IIII. pams e mig, en la amplària para que vingue a comte, tota pintada de carmesi fi, carxofada de or, dins la qual te star la Verge Maria, es per a en dit altar, la qual ell a pintar de nou, so es la vestidura de or, e lo mantel de atzur que sie fi".

"que dalt e la punta del mig te de pintar lo Crusifixi, e a la huna part, la Verge Maria; e a l'altra part Sant Johan; e al peu de la Creu. Santa Magdalena.

"que ab set spays que troban resten en lo retaule, dit mestre a de pintar los .VII. goigs de la Verge Maria ab los personatges que mester y seran".

"ab dos spays que aura en lo banqual, so es, hu a quada part, te de pintar los Sancts o histories que mossen Spuny, prior de Santa Oliva volia, lexant a la huna part y l'altra a sa conexenssa ab pilas de or".

"que trobau aver mester en dit retaule .IIII. pilas que devallen dalt a baix, los quals ayen esser tot molt ben daurat".

"trobam al dit retaule onze spays en que volen dites parts, e son de acort y



## BERNAT BOFFER, PINTOR ALEMÁN

La personalidad artística de Bernat Boffer en el año 1475 debió ser muy destacada, ya que en aquel entonces junto con el pintor barcelonés Jaume Sibilia, "*Iacobus Sibilia, pictor, Bernardus Boffer, pictor*", ostentaba el cargo de prohombre de la Cofradía de San Esteban de los Freneros de Barcelona (45), a la que estaban adheridos los pintores.

En 1491 aquel mismo artista, "*Bernardus Boffer, pictor, civis Barchinone*", firmó una carta de pago a favor del prior del monasterio de predicadores de Barcelona, en la que confiesa y reconoce haber recibido la suma de 70 libras que se le adeudaban por el policromado de una imagen de la Virgen María para el servicio del culto de la iglesia monasterial dominicana de nuestra ciudad (46). Tres años más tarde el propio Bernat Boffer, "*Bernardus Gofer, pictor, civis Barchinone*", mediante la firma de una carta de pago acreditó al prior de aquel monasterio haber percibido la cantidad de 39 libras barcelonesas a cuenta de su salario por la pintura de dos imágenes con sus correspondientes tabernáculos, "*illarum duarum ymaginum et tabernaculum eorumdem*", de acuerdo con el contrato otorgado ante el notario barcelonés Galcerán Balaguer el día 5 de mayo de 1490 (47).

Según el malogrado don Ramón M.<sup>a</sup> Vilanova Rosselló, conde de Vilanova, Bernat Boffer, por una nota de archivo del año

fasse dit mestre, onze tubes daurades, axi ells com los spays romandran baix a coneguda de dit mossen Spuny".

"los repolsos de hun palm d ample, ayen a esser daurats, ab huna obra romana a coneguda de dit mossen Spuny". (AHPB. Benito Joan, leg. 3, años 1514-15; bolsa: 26-3-1515.)

(45) AHPB. Francisco Terrassa, leg. 9, man. 26, años 1474-75: 31-7-1475. Se constata además por su asistencia a la reunión del Consejo de la Cofradía de los Freneros de Barcelona, a la que estuvo presente el pintor Miquel Rovira. (AHPB. Francisco Terrassa, leg. 9, man. 26 años, 1474-75: 15-6-1475.)

(46) "*perficiendi et depingendi quandam ymaginem Beate Marie ex illis ymaginibus quas reverendus magister Paulus Plegat, dicti Ordinis de bonis suis uessit in capite ecclesie dicti monasterii*". (AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 9, man. 32, años 1491-92: 28-9-1491.)

(47) AHPB. Galcerán Balaguer, caja n.º 5, man. 39, años 1494-95: 22-12-1494.



1486, consta como autor de un retablo dedicado a santa Eulalia Emérita (48).

Por nuestra parte podemos referir que Bernat Boffer, “Bernardus Goffer, pictor, civis Barchinone”, en 1496 contrató con los jurados de la universidad y común de San Pedro de Premiá la pintura de un retablo para la iglesia parroquial de aquel lugar, “super pictura et aliis faciendis in et pro retabulo ecclesie dicte parrochie de Premiano” (49).

Transcurridos cuatro años el propio Bernat Boffer, “Bernardus Gofer, pictor, civis Barchinone”, firmó una carta de pago a favor de los obreros de la parroquia de San Pedro de Premiá, correspondiente a la cantidad de 60 libras de moneda barcelonesa importe de la pintura de un retablo para la iglesia de aquel lugar, de acuerdo con el contrato firmado en 26 de mayo de 1496, “pertinentes pro depingendo et operandum retrotabulum dicte ecclesie parrochialis, iuxta concordia” (50).

Hemos de advertir que en 1504 el pintor de Barcelona, Antoni Marqués contrató la pintura de un retablo para la iglesia de San Pedro de Premiá (51), ignorando, por lo tanto, a qué altar iba destinado, ya que el contrato es poco explícito para que lo podamos declarar. Se trataría tal vez de la terminación de la obra iniciada por Bernat Boffer, que murió en 1502, o posiblemente para ser instalado en alguna otra capilla de aquel templo parroquial. Actualmente en el Museo Diocesano de Barcelona se guardan dos tablas correspondientes a los plafones de las dos puertas del retablo del altar mayor referido del templo de San Pedro de Premiá, sin que podamos fijar el nombre del artista que las pintó,

(48) “La Vanguardia”. Barcelona, 31-1-1936. “Vida Cultural. La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos”.

(49) AHPB. Galcerán Balaguer, caja n.º 5, man. 42, año 1496: 26-3-1496. En el protocolo notarial solamente se transcribe el encabezamiento del contrato, por lo que hemos de ser poco explícitos.

(50) AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 13, man. conts. 49, años 1499-1500: 14-2-1500. El retablo mayor de San Pedro, obra magnífica por sus relieves y arquitectura, había sido labrado en su parte de talla por otro alemán, Miquel Luch, Luchner o Lochner, según contrato de 17-6-1487, y cobrado por sus albaceas en 1491. AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 4 bis, nonum manuale 1490-91: 16-6-1491.

(51) AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 10, man. 56, año 1504: 23-8-1504. “Instrumentum capitulorum factorum et firmatorum inter Iacobum Castellar, Salvatorem Puig alias Mora, iuratos, Bernardum Ferrer alias Figueres et Franciscum Boter, adiuntos parrochie Sancti Petri de Premiano ex parte una, et Anthonium Marqués, pictorem, civem dicte Civitatis ex parte altera, super pictura retabuli dicte ecclesie. Est in cedula.”



además de un retablo de principios del siglo xvi dedicado a los Siete Gozos de la Virgen.

El pintor Antoni Marqués nos es conocido por ser autor de la pintura del retablo del altar mayor de la iglesia del monasterio de la Virgen de la Merced de Barcelona, en el que se veneraban las imágenes de los santos "Nonat" y "Armengol", de la Orden mercedaria, esculpidas por el maestro imaginero Joan de Casell, "mestre Joan de Casell, ymaginayre, ciutada de Barcelona" (52).

#### EL PINTOR BENET GALINDO Y SU AVALISTA MARTÍN DÍEZ DE LIATZASOLO

Una de las primeras obras que documentalmente nos son conocidas del pintor y ciudadano barcelonés Benet Galindo, es la de un retablo de madera, cuyo pintado contrató en 1569 con el guantero manresano Joan Verdala, como representante de la Cofradía del Santo Espíritu, San Marcos y San Poncio, de la ciudad de Manresa, y que se instalaría en la capilla dedicada a aquel último santo.

En la tabla central de la "pradella" el artista contratante se comprometía a pintar la escena de La Piedad, y en las dos tablas laterales sendas imágenes de las santas Bárbara e Inés. En el compartimiento del centro del retablo pintaría la figura de san Poncio, mientras que en las tablas laterales, altas o superiores, las efigies de los santos Mauricio y Fructuoso, y en las bajas o inferiores dos escenas relativas al martirio de ambos santos. En el frontispicio la figura de Dios Padre si hubiere espacio para ello. Benet Galindo, como garantía del cumplimiento del contrato, además de obligar sus bienes, señala como fiador suyo o avalista al notable imaginero barcelonés Martín Díez de Liatzasolo, "honorable mossen Martí Dias de Liassosolo, imaginayre, ciutada de Barcelona". El precio ajustado para la pintura de esta obra era el de 10 libras de moneda barcelonesa (53).

(52) AHPB. Pedro Triter, leg. 12, man. contr., años 1498-99: 16-1-1499. El contrato de la pintura, de fecha 3 abril 1503, publicado por S. Sanpere y Miquel, "Los Cuatrocentistas", vol. II, págs. LIX a LXII.

(53) "Per causa de la pintura fahedora per lo honorable mossen Benet Galindo, pintor, ciutada de Barcelona".

"que ell pintara aquell retaule, lo qual los confreres de dita Confraria han fet fer de fusta per l altar de Sanct Pons".



Podemos referir, además, que Benet Galindo ejecutó algunas pinturas para el monasterio de San Benet de Bages, según nos lo acredita una época o carta de pago que el mencionado artista, “Benedictus Galindo, pictor, habitator Barchinone”, firmó a favor del abad del mencionado monasterio, y en la que confiesa y reconoce haber recibido la suma de 15 libras barcelonesas en concepto de pago de las pinturas por él practicadas de acuerdo con la transacción firmada por ambas partes contratantes. En la citada escritura se señala también como avalista de Benet Galindo al notable escultor Martín Díez de Liatzasolo, “Martinum Dies, imaginarium, civem Barchinone” (54).

La intervención de Martín Díez de Liatzasolo, como avalista de Benet Galindo en las dos escrituras que acabamos de enumerar, nos hace suponer en cuanto a la primera, teniendo en cuenta la profesión de Liatzasolo como maestro retablero, que tal vez se hubiese encargado de la obra correspondiente a carpintero y entallador del mismo retablo que posteriormente el pintor Benet Galindo contrató con los prohombres de la Cofradía manresana del Santo Espíritu. En esta labor Martín Díez de Liatzasolo acreditaría el arte que le era propio y peculiar, como ya lo patentizarían en aquel tiempo otras obras similares, de algunas de las cuales ya hemos dado cuenta. Tampoco debió desmerecer su genio artístico en el ejercicio de la profesión de imaginero, en el cual excedió asimismo en un gran número de obras que hemos dado a conocer, al catálogo de las cuales plácenos añadir otras inéditas, tales como la imagen de san Lorenzo que le encomendó el platero barcelonés Graciá Ferris (55); la de la Virgen del Rosario, que labró por encargo de los obreros de la parroquia de Sant Julià de Llissà

“ço es en lo banchal, al taulell del mig, una Pietat; y als taulells als costats del banchal, a la una part Sancta Barbara, y a l'altra part Sancta Agnes. Y al tauler del mig del retaule, Sanct Pons; y als dos taulers dels costats mes alts, a la hu, Sanct Maurici y a l'altre Sanct Fructuos. E als taules devall d'aquestos, los martiris de cada hu de dits Sancts. Y al frontispicio, un Deu lo Pare, si hi cabra”.

Se convino además “que dit mossen Galindo, haia de pintar lo dit retaule assi en Barcelona y no en Manresa, y que aquell li haian a portar, com de fet dit Juhan Verdala lo promet fer portar d'assi per tota la senmana primer vinent. (AHPB. Montserrat Mora, leg. 4, protoc. any 1569: 18-11-1569.)

(54) AHPB. Francisco Solsona, leg. 5, man. 46, años 1566-67: 21-12-1566.

(55) “Per raho y occassio de aquella figura de Sanct Llorens, de bulto, la qual se ha de fer de fusta de noguer donada per lo devall scrit mossen Gracia Ferris, argenter, per y entre lo dit mossen Gracia Ferris, argenter, ciutada de Barcelona, de una part e mossen Martí Dies de Liessasolo, ymaginayra, ciutada



de Munt, y que debía ser semejante a la de la iglesia de Castellar que el mismo Martín Díez de Liatzasolo había esculpido (56); y, finalmente, la imagen de Cristo Crucificado, que contrataron los sacristanes de la parroquia del Castillo de La Granada, de la comarca del Panadés (57).

En el año 1570 Benet Galindo nos pone de manifiesto su calidad de ciudadano barcelonés, "*Benedictum Galindo, pictorem, civem Barchinone*", en el contrato que firmó relativo a la pintura de un retablo para la iglesia parroquial de Santa María de Serreateix (58). En 1581, junto con el pintor Antoni Toreno, contrató la confección de la bandera de santa Eulalia, por especial encargo que les confirieron los consellers de Barcelona (59),

de la dita ciutat, de la part altra." La imagen debería tener 3 palmos de altura, "ab la palma en la ma dreta, y, en l'altre ma un libre y unes graelles", "ab sa diadema de fusta, la qual comensara diluns primer vinent, y de la accio de aquella no n llevara ma fins tant que sia acabada, sino era per impediment de malaltia". Por manos y confección de la figura contratada Ferris abonaria a "mossen Martí Dies de Liessosolo" la cantidad de 17 libras, moneda barcelonesa, 8 de las cuales fueron abonadas en el acto de la firma del contrato y las 9 libras restantes una vez terminada y hecho entrega de la figura contratada. (AHPB. Montserrat Mora, leg. 8, protoc. años 1576-77: 16-11-1576.)

(56) Contrata para la confección de una imagen de la Virgen del Rosario, "figura de Nostra Senyora del Roser ab son Jesuset ab los brassos, de bulto, la qual se ha de fer de fusta de xiprer", entre Antoni Ros, obrero de la parroquia de San Juliá de Llíssa de Munt, de una parte, e "mossen Marti Dies de Liessosolo, ymaginayre ciutada de Barcelona". La imagen tendría 4 palmos de altura, con una peana de 3 dedos de alta, "ab un ram de roses a la ma, ab sa diadema de fusta, la qual fara ben acabada a tota perfeccio conforme a una que lo dit Marti Dies de Liessosolo, ne ha feta en la sglesia de Castellar". El artista contratante se compromete en terminar la citada figura por todo el mes de marzo próximo venidero. Como precio de manos y confección se fija la suma de 20 ducados de moneda barcelonesa, pagaderos en dos plazos, el primero de 2 ducados en el acto de la firma del contrato, y el segundo, correspondiente a las 18 libras restantes, al acabado y entrega de la obra contratada. (AHPB. Montserrat Mora, leg. 8, protoc. años 1576-77: 17-11-1576.)

(57) "Per raho y occasio de un Christo de fusta de xiprer, lo qual los sechris-tans de la parrochia y terme del castell de La Granada, del bisbat de Barcelona, en Panades, fara per la esglesia de dita parrochia." El contrato lo firmaron Cristófol Capellades, de la mencionada parroquia de La Granada, como sacristán de dicha iglesia, de una parte, "e mossen Marti Diez de Liassosolo, imaginayre, ciutada de Barcelona", de la otra parte. La imagen sería de unos cuatro palmos de altura, "mes que mancho, ab sa diadema y ab una creu de alber, en la qual dit Christo estara posat". La entrega de la obra una vez terminada se señala por todo el mes de mayo próximo venidero. En cuanto al precio, se fija en 15 libras de moneda barcelonesa, pagaderas en dos plazos, el primero de 5 libras después de firmado el contrato y las 10 libras restantes a la terminación y entrega de la obra. (AHPB. Montserrat Mora, leg. 9, protoc. años 1577-78: 19-2-1578.)

(58) AHPB. Pedro Talavera, man. com. año 1570: 27-4-1570.

(59) A. Durán y Sanpere. "La Fiesta de Corpus. Barcelona Histórica y Monumental". Barcelona, 1943, p. 51.



cuya obra más tarde fué visurada por los pintores Ramón Puig e Isaac Hermes (60).

\* \* \*

Podríamos proseguir dando noticias detalladas de otros artistas del Renacimiento, pero la excesiva extensión de este esbozo de estudio nos obliga a ser más concisos, dando tan sólo en nota una breve relación de varios pintores de la época (61), de los cuales creemos oportuno poner de manifiesto algunos aspectos no sólo relacionados con sus obras de arte, sí que también de aquellos referentes a sus vidas desde el punto de vista social y familiar.

(60) J. Puiggarí. "Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento" en "Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 3 (1880), p. 100. Sobre las relaciones en general entre Galindo y Hermes ver J. M.<sup>a</sup> March, S. J., "El Comendador Mayor de Castilla don Luis de Requesens en el Gobierno de Milán 1511-1573... Madrid, 1943, págs. 33-38 y 382-38. En 1576, mientras Hermes pintaba el retablo del Palau, tallado por Martín Díez, cuidaban de dorarlo Galindo, Martínez *il Granatense*, el romano Rafaele de la Solva, y un maestro Antonio de li Castelli.

(61) JAUME ALBERNI. Tenemos noticias de este pintor y ciudadano de Barcelona con motivo de un pleito entablado entre el pasamanero Montserrat Tentalaya, de una parte, y el pintor Ramón Puig, de la otra, motivado por la tutoría de Mariana, heredera e hija del difunto pintor Jaume Alberni. (AHPB. Luis Rufet, leg. 5, man. 27, años 1573-74, f. 87: 21-7-1574.)

ANTONIO DE ALMAZÁN. Ciudadano barcelonés, dorador de profesión. Su esposa Eulalia otorgó su testamento en 15 de octubre de 1518, y publicado el día 5 del siguiente mes y año a raíz de su muerte. (AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 1, man. testamentos: 15-10-1518.)

ANTONI ALMELL. Se hace mención de este artista en el año 1501. (AHPB. Miguel Fortuny, leg. 4, man. 1500-01, f. 38: 19-12-1501.) Con su esposa Beatriu firmó una escritura de debitorio de 12 libras y 11 sueldos barceloneses importe de cierta cantidad de atún salado y de "merlusses". (AHPB. Pedro Triter, leg. 14, man. 1503-04: 11-5-1504.) En 12 de abril de 1524 Beatriu, esposa del pintor barcelonés Antoni Almell, otorgó su testamento, el cual se hizo público el día 26 de aquel propio mes y año a raíz de la defunción de la testadora. (AHPB. Pedro Celitons, caja 12, pliego años 1523-24.)

GUILLEM ALMELL. Contrato entre Antoni Vidal, pelaire, de una parte, y "mestre" Guillem Almell, pintor de Barcelona, de la otra, para la pintura de una imagen de Nuestra Señora con el Niño Jesús en el brazo, colocada encima del pequeño portal de la iglesia de San Cugat de Barcelona. La figura contratada sería de barro cocido de cinco palmos de altura, "semblant a l'imatge que es en lo cantó de la Casa d'en Sans, revenedor de la Plaça Nova, y millor si podrà". Almell cuidaría del pintado y dorado de la citada imagen, "que ha tenir lo mantell de atzur ab unes carxofes daurades y la guonella de carmesi e la resta com axi se pertany", "la corona sera de llauna de estany daurada". La figura del Niño Divino ostentaría una diadema dorada, con los cabellos dorados al igual que los de su Santísima Madre. El artista contratante pintaría además el portal sobre el cual se veneraba la citada imagen de la Virgen María, y un letrero "titol" en el "revolt" del citado portal. El precio convenido para la obra era el de 5 libras bar-



celonesas. (AHPB. Juan Jerónimo Canyelles, leg. 18, bolsa de escrituras sueltas: 28-9-1548.)

**GASPAR ALSAMORA.** Tenemos noticia de él por una escritura del año 1500, en que se le señala como pintor y ciudadano de Barcelona. (AHPB. Miguel Fortuny, leg. 4, man. 1500, f. 96: 21-5-1500.)

**JAUME ANESTAR.** Capítulos matrimoniales entre Jaume Anestar, pintor, "ciutada de Barcelona, natural del regne de Napols, fill de Miquel Anestar, mestre de cases habitant a la ciutat de Napols y de Lluïsa, sa difunta muller", de una parte, y Climent Francina, hija de "Llorenç Guimerá, difunt fuster, ciutada de Barcelona" y de Eulària. (AHPB. Pedro Saragossa, leg. 1, man. años 1502-03: 17-5-1502.) Evidentemente se trata del napolitano J. Nascaro, ya citado.

**JOAN ARISSÓ.** Pintor residente en Barcelona, "Ioannes Arisso, pictor, pro nunch Barchinone residens", otorgó poderes a favor de Miquel Pau, prior del monasterio de San Agustín de Barcelona. (AHPB. Francisco Solsona, leg. 7, man. 38, años 1561-62: 24-7-1561.)

**JERONI ASSAMORT.** "Hieronimo Asamort, pictore, cive Barcinone et Elizabet Rius, eius uxore, nunc habitatoribus hopidi Popule di Ceguno diocesis urgellensis" (AHPB. Miguel Juan Riera, leg. 2, protoc. 9, año 1540: 28-7-1540; protoc. 13, año 1544: 3-7-1544.) "Hieronimus Assamort, pictor Popule de Segur, urgellensis diocesis habitator" arrienda una casa de su propiedad situada en Barcelona "in vico vulgo dicto la Plasseta de mossen Staper iuxta regum que ibi est." (AHPB. Juan Monjo, leg. 12, protoc. 4, año 1544: 4-7-1544.) Once años más tarde "Hieronimus Asamort, pictor, civis Barcinone" arrienda por el término unas casas situadas en la calle de San Pere "Jussá" de nuestra ciudad (AHPB. Jaime Sastre (menor), leg. 4, man. 34, años 1554-55, f. 34 v.º: 15-1-1555.)

**LLUIS BALLESTER.** "Ludovicus Balester, pictor habitator Barchinone" (AHPB. Jaime Sastre (mayor), leg. 2, man. año 1510: 21-3-1510.)

**MARTÍ BALLESTER.** Debitorio firmado por "Martinus Balester, pictor, habitator Barcinone" a favor de Pere Sanit "axalonero", ciudadano de Barcelona. (AHPB. Jaime Sastre (mayor), leg. 2, man. año 1510: 20-2-1510.)

**JAUME BAZIN.** De este pintor barcelonés "Iacobus Bazin, pictor, civi Barcinone", podemos referir pintó el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Montealegre, según nos lo corrobora una carta de pago que el mencionado artista firmó a favor del pintor del convento de Santa María "Montis Ilaris, Ordinis Cartusensis, Barchinone diocesis", correspondiente a la suma de 111 libras y 11 sueldos de moneda barcelonesa a cuenta de las 400 convenidas como precio "per lo pintar del retaule mayor ecclesie dicti monasterii". (AHPB. Onofre Rialp, leg. 4, man. 30, años 1588-89: 12-11-1588.) Por otra escritura posteriormente calendada tenemos noticia de que el citado pintor "Iacobus Bazin, pictor, civis Barcinone" ante el notario de Sabadell, Juan Noguera, firmó un contrato con los administradores de la Cofradía de San Jaime y de Santa Lucía de la iglesia parroquial de San Feliu de Sabadell, por razón del cual, Jaume Bazin, se obligaba en pintar un retablo bajo la invocación de San Jaime y de Santa Lucía. (AHPB. Salvador Capella, leg. 1, man. 5, años 1589-94: 20-2-1594.)

**JOAN BERTRÁN.** Inventario de la herencia de "Ioannis Bertran, pictoris, oriundi ville Perpiniani, tempore vero obitus sui civis Barchinone". (AHPB. Miguel Juan Riera, leg. 9, pliego de inventarios, años 1530-43: 22-3-1536.)

**RODRIGO DE BIELSA.** Capítulos entre Antoni Ça Ferrera, procurador y secretario de Pedro de Cardona, obispo de Urgel, de una parte, y "Rodericum de Bielsa, pictorem, super pictura per ipsum fienda in septem studiis contiguus domus dicti reverendum domini episcopi". (AHPB. Narciso Gerardo Gili, leg. man. años 1499-1500: 5-5-1500.)

**GERÓNIMO BOFFER.** Testamento de Eulalia, esposa de "Hieronimi Goffer pictoris civis Barchinone" hija de Francesc "Cicuad", difunto espartero de Barcelona y de Joana (AHPB. Joan Martí, leg. 10, libro 1.º de testamentos: 4-5-1507.) "Hieronimus Boffer, pictor, civis Barcinone" firma una escritura de poder a favor del mercader barcelonés Miguel Madrenchs. (AHPB. Miguel Sumes, leg. 1, man. 1517-18:



21-10-1517.) Este mismo artista "Hieronimus Goffer, pictor, civis Barchinone" consta debía una determinada cantidad por razón de la venta de oro que le hizo un batihoja "batifuller" (AHPB. Juan Martí, leg. 3, borr. man. años 1521-23: 3-6-1522.) "Ieronimus Gofer, pictor, civis Barchinone" a fin de pagar una deuda de dinero hace cesión al batihoja "verberator" Pedro Rossell, de un crédito contra el pintor barcelonés Bartomeu Esterol, "Bartholomeum Asterol, pictorem, civem Barchinone", correspondiente al importe del alquiler de una casa de la calle de Canvis Vells de nuestra ciudad (AHPB. Benito Joan, leg. 12, man. 46, años 1526-27: 10-11-1526). En 28 de noviembre de 1526 el notario Benito Joan ante testigos notificó a Bartomeu Esterol la mencionada transferencia de crédito. Sabemos además que "Hieronimus Boffer, pictor, civis Barchinone" convino con fray Felip Alemany, monje y camarero del monasterio de Santa María de Ripoll que hasta el día de Carnaval "Carnisprivi" de 1509, que confeccionaría unos estandartes para el servicio de aquel monasterio con pinturas de la Pasión del Señor, semejantes a los de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, "quedam vexilla sive ganfanonos ad opus ecclesie dicti monasterii cum pictura Passionis Domini Nostri Iesu Christi eo modo et forma et cum tot auro et argento, et flocadura, et modo et forma quo sunt facta et picta vexilla sive ganfanonos ecclesia Beate Marie de Mari Barchinone". El precio convenido para la citada obra era el de 16 libras barcelonesas. (AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 7, man. contr. com. años 1506-07: 26-1-1507.)

**GABRIEL BOSCH.** Hijo del notario de Barcelona Antoni Bosch. Contrató el aprendizaje del oficio de pintor de cortinas con Jaume Ros "pictor exelonorum civis Barchinone". (AHPB. Antonio Anglés, man. com. 2, años 1566-07: 14-11-1506.)

**PAU CAMPS.** Podemos referir que este pintor barcelonés, "Paulus Camps, pictor, civis Barchinone" que en el año 1593 ante el notario de nuestra ciudad Pablo Calopa, mediante la firma de un contrato, prometió al obispo de Barcelona, Joan Dimas Loris, el dorado del tabernáculo y del sagrario de la Seo barcelonesa (AHPB. Pablo Calopa, leg. 4, man. año 1595: 24-1-1595.) En 1599 pintó las varas de un palio para el servicio del culto de la iglesia parroquial de San Martín de Arenys (nota facilitada por don José M.<sup>a</sup> Pons Guri, entresacada de su estudio en preparación "Artistas del Renacimiento en la iglesia parroquial de San Martín de Arenys".) Pau Camps, "Paulus Camps, pictor, civi Barchinone", en 1584, firmó una carta de pago de dote a favor de su esposa Eulalia, hija de Pau Just, droguero de Barcelona y de Anna. En otra escritura se da noticia de "Gabrieli Camps, pictori, civi Barchinone". (AHPB. Pau Ferrer, leg. 1, borr. man. año 1584: 25-10-1584.)

**MIQUEL CANTÓ (A) DOMINGO.** "Michael Domingo alias Canto, pictor habitator Barchinone, filius Pauli Canto, quondam pictoris, civis dicte civitatis", firma un contrato con Joan Lopis, tejedor de velos de seda de Barcelona, a fin de servirle y para aprender el mencionado oficio de tejedor. La duración del aprendizaje se fija en tres años. (AHPB. Benito Joan, leg. 8, man. 61, año 1534: 23-3-1534.)

**PAU CANTÓ.** Tenemos noticia de este pintor barcelonés por un documento del año 1497 (ACA, MR. reg. 1443: 2-6-1497). En 1509 "Paulus Canto, pictor, civi Barchinone", firmó una época correspondiente a la dote de su esposa, verbal, "de paraula", Leonor, que recibió del padre de ella, Matías Gelabert. (AHPB. Jerónimo Pascual, leg. 1, man. año 1509: 28-7-1509). En 1512 y 1520 firmó dos escrituras de deudor (AHPB. Benito Joan, leg. 3, man. 21, años 1512-13: 10-12-1512; leg. 5, man. 39, años 1521-22: 11-12-1531.)

**JUAN CARRETER.** Consta como pintor aragonés residente en Barcelona "Iohannes Carreterius, pictor regni Aragonum, pro nunc habitator Barchinone". (AHPB. Juan Martí, leg. 6 protoc. años 1552-53: 5-8-1552.)

**JUAN CARRIÓN.** "Ioannes Carrion, pictor, civis Barchinone" percibió la suma de 5 libras, 14 sueldos y 6 dineros de moneda barcelonesa por el importe de los materiales y jornales invertidos en la reparación y pintura de dos techos correspondientes al comedor y a la cámara mayor de la casa de la calle Alta de San Pedro, "carrer Alt de Sant Pere", por encargo del mercader barcelonés Pere Miquel Vendrell. Comprendía además el pintado de las puertas. Se alega en la carta de pago que Juan Carrión firmó acreditando haber percibido aquella suma,



que la reparación era necesaria debido a que "dits sostres, portes e lances eren plens de xinxes" (AHPB. Bartolomé Torrent, leg. 9, man. com. año 1517: 29-1-1517.)

**MIQUEL CASANOVES.** "Iohanna uxor Michaelis Casanoves, quondam pictoris, civis Barchinone" (AHPB. Joan Martí, leg. 8, borr. man. 1557: 12-4-1557.)

**JAUME CASES.** Pintor de Barcelona, "Iacobus Cases, pictor, civis Barchinone, filius Nicholay Cases, cothoneri ciutatis Minorice" otorgó una carta de pago correspondiente al dote de su esposa Ángela, hija del mercader barcelonés Mateu Salavia y de Elionor (AHPB. Francisco Gual, leg. 4, borr. man. año 1553: 31-12-1553 [1552].)

**FRANCESC COSI.** Conjuntamente con el pintor Guillem Oliver, "Francesc Cosi y Guilem Oliver, pintors, habitants en Barcelona" firmaron un contrato en virtud del cual prometieron a los obreros de la parroquia de San Jaime de nuestra ciudad, que para la fiesta de Pascua de Resurrección de 1562 pintarían la capilla de Nuestra Señora del Pilar de dicha parroquial iglesia, dejándola aquella acabada "del peu fins alt, axi lo peu com la pastera, pilas y angels de aquell a l'oli, de or y atzur y altres colors necessaries". Se condiciona además que "la pastera de afora a les spatlles de ella te de esser pintada de color de japsi y los pilas de or". El precio convenido para la citada obra se fija en 45 ducados. (AHPB. Onofre Bou, leg. 5, man. com. año 1562; caja 11, pliego escrituras sueltas.) Tenemos nota de dos cartas de pago de 12 libras una y la otra de 13 ducados a cuenta de las mencionadas pinturas. (AHPB. Onofre Bou, leg. 5, man. com. año 1562: 4-2 y 3-3-1562.)

**MATEU DIUMER.** "Matheus Diumer, pictor, civis Barchinone. filius Bernardi Diumer, quondam" curtidor de la ciudad de Tarragona (AHPB. Francisco Gerardo Fogassot, leg. 1, man. año 1515: 1-6-1515). Este mismo artista "Matheum Diumer, pictorem, cives Barchinone", contrató con el mercader barcelonés Macià Ferrer la pintura de un medio cofre "promet pintar hun mix cofre e hum ligador, be e degudament con se pertany, ha us y costum de bon pintor de la ciutat de Barcelona, so es, tot deurat en los calaxos, e losoll, en los enfronts del sobiran calaix, tot deurat e de fora aiximateix tot de or fi de ducat, e pintat de atzur", "e dit Mateu, pintor, ha de fer en lo cobertor de dit mix cofre huna Salutacio que feu l'angel Gabriel a la Sacratissima Mare de Deu. E les diademes e fresedures de hor". (AHPB. Bartolomé Bellsoley, leg. 1, "protoc. contr. 15", años 1517-18: 18-3-1518). Del año 1519 tenemos noticia de su esposa llamada Joana. (AHPB. Juan Savina, leg. 4, man. 13, años 1518-19: 8-1-1519.)

**CLIMENT DOMÈNECH.** Firmó una escritura de debitorio a favor de Pere Rossell, batihoja "verberatori foleis auri et argenti" por la suma de 6 dineros barceloneses importe de un suministro de oro y plata. (AHPB. Pedro Triter, leg. 13, man. año 1501: 26-5-1501). Tres años antes de la firma del documento anterior junto con los pintores Jaume Vergós y Joan Domènech, "Iacobum Vergos, Ioannem Domenech et Clementem Domenech, pictores, cives Barchinone" firmaron un contrato con el ciudadano barcelonés Francesc Oliver, señor de la Casa de Cassoles, "Franciscum Oliver, dominum domus de Casoles". Ignoramos el objeto de aquel contrato ya que en el protocolo notarial tan sólo hallamos transcrito el encabezamiento de la escritura, seguida de una carta de pago de 20 libras firmada por los tres citados pintores, asimismo muy poco explícita. (AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 9, man. 47, años 1498-99: 18-12-1498). Otra época posteriormente calendarada otorgada por los tres pintores Jaume Vergós, Joan Domènech y Climent Domènech, esta vez más explícita, nos indica que los 50 sueldos que acreditan haber recibido son a buena cuenta de las 55 libras convenidas como precio de las pinturas contratadas en poder del notario Galcerán Balaguer, sin indicar la fecha que hemos de suponer se refiere al contrato firmado dos años antes y que más arriba acabamos de mencionar (AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 13, man. contr. 49, años 1499-1500: 9-3-1500). Tal vez se trate de un retablo, ya que con anterioridad a la firma de la citada escritura contractual, Francesc Oliver de Cassoles, firmó un contrato con el carpintero Andreu Croses del cual se transcribe tan sólo el encabezamiento. (AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 15, man. 43, año 1496: 9-9-1495.)

**JERONI DOMÈNECH (A) TRITER.** Indistintamente llamado Jeroni Triter



alias Domènech o viceversa, Jeroni Domènech alies Triter o simplemente Jeroni Triter. Con esta última denominación "Hieronymum Triter", firmó unas capitulaciones con los obreros de la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor de Barcelona, de las cuales sólo poseemos el encabezamiento, no consignándose por lo tanto el objeto de las mismas. Tal vez se trate de la pintura de un retablo o de alguna obra de tipo menor (AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 2, protoc. 11, años 1543-44, leg. 9, man. 1543-44: 4-1-1544). Con la segunda denominación "Hieronymus Triter alias Domenech, pictor civis Barchinone" firmó dos escrituras de poderes, una a favor del causídico barcelonés Joan Yvanyes y la otra a favor de Joanot Ferrer, curtidor de la villa de Igualada (AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 10, man. 19, contr. año 1547, 11-5-1547). En su testamento, de fecha 5 octubre 1557, constatamos que su primer apellido era el de Domènech seguido del de Triter, ya que el testador declara ser hijo de Pere Domènech, "buidador" de Barcelona y de Eulalia. Se hizo pública su voluntad el 23 octubre 1558, a raíz de su muerte (AHPB. Lorenzo Sotalell, man. testamentos años 1553-61: 6-10-1557.)

**JOAN DOMÈNECH.** Consta firmó un contrato en 9 de marzo de 1500, juntamente con los pintores Jaume Vergós y Climent Domènech, como ya hemos referido. En 23 de agosto de 1489, Joan Domènech, pintor, ciudadano de Barcelona, hijo de Joan Domènech, difunto marinero y ciudadano de la citada ciudad y de Aldonça, firmó unas capitulaciones matrimoniales con Eulalia, doncella hija de Pere Carreres, aventurero de Barcelona, y de Margarita (AHPB. Luis Jorba, leg. 2, man. 12, años 1489-91: 23-8-1489.)

**JOAN DOROCA.** Poder otorgado por "Iohannes Doroca, pictor comorans cum Mathia Gilabert, pictore, cive Barchinone a favor de Bartomeu Gilabert (AHPB. Benito Joan, leg. 9, man. 63, año 1539: 21-2-1539.)

**JOAN DURÁN.** "Iohannes Duran, pictor, civis Barchinone" (AHPB. Juan Martí, leg. 3, borr. man. años 1530-33: 19-1-1532.)

**JOAN CRISTÒFOL ESCURRER.** "Iohanne Christoforus Scurrer, pictor, civis Barchinone". (AHPB. Juan Savina, leg. 4 man. 13, años 1518-19: 24-7-1518.)

**TRISTANY ESTADELLA.** "Caterina, uxor relictæ Tristanni Stadella, quondam pictoris, civis Barchinone". (AHPB. Juan Savina, leg. 4, man. 18, años 1522-23: 5-5-1523.)

**ARNAU ESTANTON.** "Arnaldus Stanton, pictor, habitator Barcinone", firma una escritura de poder para pleitos. (AHPB. Francisco Bonet, leg. 3, borr. man. años 1588-90: 26-6-1589.)

**BARTOMEU ESTEROL.** Capítulos matrimoniales entre Bartomeu "Sterol", pintor, natural de la ciudad de Tortosa, "ara de present ciutada y habitant" a Barcelona, hijo de Pedro "Sterol", difunto, y de Bárbara, viviente, de una parte; y Joana, doncella, hija de Antoni Ginoles, zapatero, ciudadano de Barcelona y de Paula, difuntos. (AHPB. Juan Palomeres, caja no.º 8, pliego capítulos matrimoniales: 16-5-1521). Carta de pago del dote de su esposa, de fecha 27 de enero de 1528 firmada por Bartomeu "Sterol", pintor; oriundo de la ciudad de Tortosa, ciudadano y habitante de Barcelona.

**PERE EXIMENIS.** Miembro de la Cofradía de San Esteban de los Freneros de Barcelona, junto con sus compañeros de profesión Bartomeu Solá, Antoni Pere Assamort, "Bartholomeus Sola, pictor", "Anthonius Petri Assamort, pictor", "Petrus Ximenis, pictor" (AHPB. Juan Martí, leg. 1, man. años 1521-22: 9-5-1522). Su esposa se llamaba Eulalia según se constata por una escritura de poder otorgada a su favor (AHPB. Juan Martí, leg. 3, borr. man. 1521-23: 23-7-1522). "Iohannis Eximenis, pictor tapinorum et Bartholomeus Sbert, pictor retabulorum, cives Barchinone", aparecen como testigos de la firma de una escritura (AHPB. Jaime Vilar, leg. 3 bis, man. 16, años 1495-96: 8-8-1495). Pocos meses después se nos da noticia de su esposa Angelina. (AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 15, man. 43, contr. com. año 1496: 26-10-1496.)

**FRANCESC FERRANDIS.** Dorador de la ciudad de Cardona, "ara empero ciutada de Barcelona", hijo de Pedro Ferrandis y de Elisabet, contrajo matrimonio con Joana, viuda de Antonio Gracia, causídico y ciudadano barcelonés,



hija de Arnau Ayn, molinero del reino de Francia y de Jaumeta, como así se constata en las capitulaciones matrimoniales. (AHPB. Jaime Sastre, menor, leg. 1, man. 5, año 1545: 18-7-1545.)

**BARTOMEU FERRER.** "Bartomeu Ferrer, pintor". (AHPB. Pedro Mambra, leg. 1, man. ventas, años 1559-61: 26-3-1560.)

**GIL FONTANET.** Capítulos matrimoniales entre Gil Fontanet, pintor, ciudadano de Barcelona, hijo de Joan Fontanet, sastre de la villa de Iborra, del obispado de Urgel y de Violante, de una parte, y Antonia, hija de Guerau Requesens, mercero, de Barcelona y de Eulalia de la otra (AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 15, man. com. año 1484, f. 84 v.º 17-10-1484). En 1506, "Gilius sive Gil Fontanet, pictor, civis Barcinone, filius Ioannis Fontanet, sartoris ville de Ivorra, diócesis urgellensis et Yolantis, eus uxor, defunctorum", firmó una carta de pago de parte del dote a favor de su esposa Antonia (AHPB. Galcerán Balaguer, leg. 12, man. 60, años 1506-07: 3-10-1506.)

Se le señala además como "pintor de vadrieras", (AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 4, man. años 1504-06: 9-2-1506; man. años 1508-10: 2-5-1509), "magister de vadrieras" (AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 4, man. años 1508-10: 26-1-1509) y con la doble denominación de "magister de vadrieras et pintor" (AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 4, man. años 1511-13: 12-12-1512.)

Una carta de pago firmada por Gil Joan Fontanet, "magistrum victriarum" y ciudadano de Barcelona a favor de los administradores y mayores de la Co-fradía de Santa María de los Ángeles de los tejedores de tela de lino, de 6 libras y 10 sueldos barceloneses a cuenta de 9 libras y 10 sueldos de la mencionada moneda, importe de las obras de reparación de unas vidrieras "quandam vitriariam" de la capilla erigida bajo la invocación de Nuestra Señora de los Ángeles en la iglesia de Santa María de la Merced de esta ciudad condal de acuerdo con el contrato firmado en poder del notario Guillermo Jordá (AHPB. Guillermo Jordá, leg. 118, man. año 1484: 29-10-1484). En 1502 "magistrum Gilum Fontanet, magistrum de vadrieras" firmó un contrato con los obreros de la iglesia parroquial de Santa María del Mar de Barcelona. La finalidad del contrato no se indica en el protocolo notarial debido a estar transcrito tan sólo el encabezamiento de la citada escritura (AHPB. Esteban Soley, leg. 2, man. 1502-03: 3-1-1502. Cfr. B. Bassegoda "Santa María de la Mar. Monografía histórico-artística" Barcelona 1925, I, p. 368.)

**LLORENÇ GARCÍA.** Tenemos noticias de este artista que en su primera época se distinguía por su profesión de pintor "Laurencius Garcias, pictor, civis Barchinone". (AHPB. Pedro Pascual, caja n.º 11, man. años 1487-88: 21-12-1487; Miguel Fortuny, leg. 4, man. 1500, f. 93 v.º: 23-10-1500; Benito Joan, leg. 2, man. 3, año 1508: 9-6-1508). Posteriormente ejercía una duplicidad de oficio ya que en su testamento de fecha 15 de mayo de 1512 así lo declara, "pintor et ymaginayre", al mismo tiempo que su condición de ciudadano barcelonés y de ser hijo del difunto notario de Guisona Francisco García y de Catalina. Elige albacea a su esposa Paula. Se hizo pública la última voluntad del testador a instancia de su viuda el día 16 de septiembre de aquel mismo año a raíz de la muerte del testador. (AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 1, man. 2, testamentos: 15-3-1512.)

**RAMÓN GARRIGA.** Pintor de Granollers. En 1577 confesó la posesión de unas casas recientemente construídas en la calle de "Les Traveseres", de la citada villa. (AHPB. Joan Carles, Cabreo de Jaume de Rocaberti y de Tagamanent, años 1577-84-f. 35: 10-5-1577.)

**MACIÀ GILABERT.** Capítulos matrimoniales entre Macià Gilabert, pintor, ciudadano de Barcelona, hijo de Macià Gilabert, coralero, y de Juana, de una parte, y Jerónima, doncella, hija de Bernat Tarafa, barbero de Barcelona y de Gracia, de la otra (AHPB. Benito Joan, leg. 5, man. 39, años 1521-22: 24-11-1521). Siete años más tarde "Mathiàs Gilabert, pictor, civis Barchinone" firmaba una carta de pago correspondiente al dote de su esposa Jerónima (AHPB. Benito Joan, leg. 12, man. 49, años 1528-29: 20-10-1528). En 1539 firmó una escritura de poder



a favor de su hermano Bartomeu Gilabert (AHPB. Benito Joan, leg. 9, man. 63, año 1539: 21-2-1539.)

Como pintor de cortinas consta contrató con Martí Moreno la confección de cuatro cortinajes que debía llevar a término dentro de 20 días a partir de la firma de la escritura de compromiso "quatre cortinatges de tela vella bona e rebedora de cinch peces cada hu, ab sos delanteros de llit de la mateixa tela de setze palms de cayguda e lo vogi de les parets segons se usa, en quatre cambres de casa den Bigarrat, los quals cortinatges haga de pintar cada hu de sa pintura ab invencions y fantasies del dit en Macia Gilabert bones empero e rebedores". El precio convenido es el de 12 ducados de oro. (AHPB. Jerónimo Mollet, caja n.º 11, pliego año 1538: 29-3-1538.)

**JERÓNIMO GONSALES.** Pintor y ciudadano de Barcelona. "Ieronimo Gonsales, quondam (sic), pictori, civi Barchinone, presenti". Tuvo un discípulo Sebastià Sanxo, "Sabestianus, Sanxo, pictor, filius Anthoni Sanxo, magistri domorum, loci de Torn, comitatus de Pallas", con quien firmó un contrato de aprendizaje (AHPB. Benito Joan, leg. 3, man. 14, año 1514: 18-3-1514.)

**BENET GUARAU.** Pintor habitante en la villa de Perpinyá (AHPB. Juan Palomeres, leg. 2, man. 1505-06: 19-12-1505.)

**BERENGUER DE GURREA.** Pintor barcelonés. Figura como avalista del pintor tarraconense Joan Montoliu y del pintor mallorquín Guillem Mesquira, "Iohannis Montoliu, pictor, civitatis Terrachone et Guillelmus Masquira, pictor, civitatis Maioricarum pro nunc in civitate Barchinone comorans", en el contrato que ambos artistas firmaron relativo a la pintura de un retablo encargado por el honorable Dalmau de Montoliu, doncel, del campo de Tarragona. (AHPB. Bartolomé Torrent, leg. 6, man. com. años 1496-97: 22-8-1496). En otra ocasión Berenguer "Durrea" firmó una escritura de absolución y definición a fray Joan Urgell, general de la Orden de la Merced de la redención de cautivos, de todas las acciones, cuestiones, demandas, pleitos y controversias por razón del contrato que firmó ante el notario de Vich, Bernardo Prat por la pintura de un retablo para una iglesia cuyo nombre aparece ilegible en el documento original. (AHPB. Pedro Triter, leg. 72, man. contr. año 1498: 1498.)

Una escritura de debitorio nos da noticia de este pintor, cuyo apellido aparece con la grafía de "Durrea", y de su esposa Isabel (AHPB. Antonio Benet Joan, man. 16, años 1514-16: 21-4-1516.) En otro debitorio firmado años más tarde por el citado artista nos da la grafía de Gurrea, "Berengarius Gurrea, pictor, civis Barchinone". (AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 1, man. años 1519-20: 1-12-1519.)

**FRANCESC GURREA.** Hijo del pintor Berenguer de Gurrea y de su esposa Isabel. Ésta junto con su hijo, "Isabel uxor Berengarii Gurrea, pictoris, civis Barchinone, pro nunc in civitate Valencie residens et Francisco Gurrea, eciam, pictor, civi dicte civitatis Barchinone, dictorum coniugum filium", firmaron una escritura de debitorio a favor de Margarita, viuda de Joan "Sturs", notario de Barcelona, hermana de Isabel y tía de Francisco, por 23 ducados de oro, equivalentes a 27 libras, 12 sueldos de moneda barcelonesa, cuya cantidad se comprometían a devolver en el término de dos años. (AHPB. Francisco Gerardo Fogassot, leg. 1, man. año 1517: 30-6-1517). El propio Francesc Gurrea, "Francescus Gurrea, pictor, civis Barchinone, filius Berengarii Gurrea, quondam pictoris civis civitatis et domine Isabelis", firmó una carta de pago correspondiente al dote de su esposa Violant, "Yolanti sponse me per verbum de presentem, filiam Ludovici Castell, coralerii civi civitatis [Barchinone] et domine Serene, eius uxoris". (AHPB. Pedro Celitons, leg. 1, "manuale-tum sive protocollum años 1529-30: 27-1-1530.)

En el año 1536 "Francesc Gurrea, pictor, ciutada de Barcelona", firmó un contrato con los prohombres de la Cofradía de San Matías, Santa Tecla y Santa Catalina, instituida en la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona. En virtud de la firma de aquella escritura, Francesc Gurrea se comprometía antes de la próxima fiesta de Navidad a pintar tres grandes tablas colocadas en el centro del altar de la mencionada Cofradía, plasmando en cada una de ellas una imagen. Así en la del centro representaría la figura de san Matías, en la de la derecha la de santa



Catalina y en la de la izquierda la de santa Tecla, las cuales enyesaría de nuevo y las repararía, "les fara enguixar de nou y reparar", para luego ser pintadas y encarnadas, empleando azul fino y carmesí, y oro para las diademas de cada imagen. La pintura sería al óleo o al temple, a elección del pintor, "pintara a l oli o al temple a sa coneguda". El precio ajustado para la citada obra era el de doce libras barcelonesas. (AHPB. Miguel Cellers, leg. 4 bis, man. 30, contr. años 1530-37: 6-11-1536.) En 31 de abril de 1534, Francisco Gurrea firmó una carta de pago a cuenta de las citadas pinturas.

Francesc Gurrea debió dedicarse a la confección de rodela, como nos lo comprueba una escritura que junto con su esposa Violant, "Franciscus Gurrea, pictor, civis Barcinone et Hiolans, eius uxor", firmaron a favor del mercader barcelonés Pau Tàrrega, menor de días, relativa a la venta de 150 rodela esgrafiadas de diferentes clases, "rodelles agrafiades diversarum sortium", por el precio total de 75 libras, a razón de 10 sueldos por cada rodela. (AHPB. Francisco Gual, leg. 4, man. 14, años 1550-52: 6-10-1550.)

JAUME JANER. Pintor de la parroquia de San Feliu de Llobregat. (AHPB. Francisco Solsona, leg. 2, man. 8, año 1542: 27-6-1542.)

JOAN DE LUNAR. Dorador barcelonés, "Iohannes de Lunar, daurator, civis Barchinone". (AHPB. Antonio Benito Joan, man. 26, año 1533: 7-6-1533.)

JOAN LLUCH ROCA. Ya hemos indicado cómo este pintor usaba sus dos apellidos en forma alterna, anteponiendo el uno y postponiendo el otro, o viceversa, de estas dos maneras: Joan Lluch Roca y Joan Roca Lluch. También se presentan en formas más simples, tales como la de "Luchas Rocha, pigtor, civis Barchinone". (AHPB. Benito Joan, leg. 4, man. 32, años 1518-19: 29-9-1518; Antonio Anglés, leg. 5, man. 23, años 1526-27: 4-1-1527), y la de "Iohannes Rocha, pintor, civi Barchinone". (AHPB. Antonio Benito Joan, man. 16, años 1514-16: 4-5-1516.)

No sabemos qué relaciones tenía Joan Lluch Roca con otro pintor barcelonés llamado Martí Lluch, "Martinus Lluch, pictor, civis Barchinone". (AHPB. Esteban Soley, leg. 1, man. años 1463-64: 19-3-1463), o sea con aquel artista que pintó unas banderitas colocadas en los confites que como obsequio la abadesa y comunidad del monasterio de Santa Clara de Barcelona ofrecieron al serenísimo príncipe Carlos de Viana, hijo del rey Juan, por cuya labor "Martinus Lluch, pictor, civis Barchinone" percibió 30 sueldos de moneda barcelonesa de terno. (AHPB. Francisco Terrassa, leg. 10, libros de negocios del convento de Santa Clara de Barcelona, años 1457-62: 18-7-1460.)

JAUME DE MADRILL. Capítulos matrimoniales entre "Jaume de Madrill, pintor", ciudadano de Barcelona, hijo de "Jaume Madrill, pintor", de la villa de Perpiñán, y de Joana, de una parte, y Lluïsa, hija de Gabriel "Revater", pintor, ciudadano barcelonés, y de Violante. (AHPB. Antonio Benito Joan, man. 17, años 1516-17: 12-10-1516.)

GABRIEL MADUXER. En su calidad de pintor contrató la confección de una bandera para el Gremio de Panaderos de Barcelona. (AHPB. Juan Modolell, leg. 1, man. año 1502 (bolsa): 6-2-1503.)

JERONI MALASANCH. "Hieronimus Malasanch, pictor, diocesis urgellensis", firmó una escritura de deudor a favor del reverendo Mateu Sorribes, "Çorribes", oficial eclesiástico de Barcelona, por la suma de 30 florines corrientes, a razón de 11 sueldos por florín, equivalentes a 16 libras, y que el referido pintor adeudaba correspondiente al salario que le correspondía de la sentencia dictada en la causa incoada por el matrimonio entre el mencionado Jeroni Malasanch y Angela Guardiola. (AHPB. Juan García, leg. 1, borr. man. años 1532-35: 6-9-1532.)

PERE MANIALT. Capítulos matrimoniales entre "Petrus Manialt, pictorem, habitorem Barcinone, filium legitimum et naturalem venerabili Michaelis Manialt, presbiteri, olim molineri, nunc vero vicarii parrochie Sancte Marie de Corniliano, diocesis Barcinone, et Beatricis, eius uxor defuncte", de una parte, y Elisabet, hija de Antoni Texidor y de Bàrbara. (AHPB. Pedro Vicente Guerau, leg. 1, "primum manualetum", años 1511-30: 25-4-1520.) En una carta de pago del año 1536 consta como ciudadano de Barcelona, "Petrus Manialt, pictor, civis Barcinone".



(AHPB. Jerónimo Mollet, leg. 2, "reportorum quintum", años 1536-37: 6-7-1536.) Este mismo artista, "Petrus Manial, pictor, civis Barchinone", firmó un debitorio a favor de Pere Masó, prior del monasterio de San Pablo del Campo de Barcelona, por la suma de 6 libras de moneda barcelonesa, prestadas generosamente, cuya cantidad se comprometía a devolver por la fiesta de Navidad próxima venidera. (AHPB. Pablo Renard, leg. 4, man. año 1536: 15-7-1536.) En otra oportunidad otorgó una escritura de poder a favor del maestro de obras barcelonés Bartomeu Aroles. (AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 2, "protoc" 14, años 1545-46: 3-3-1546.) Su hija Ana, casada con el maestro de obras de Barcelona Pere Pinyes, otorgó su testamento en 1572. (AHPB. Antonio Mur, leg. 9, pliego testamentos: 3-10-1572.)

**NICOLAU MARLES.** Pintor y ciudadano de Gerona. En su calidad de procurador de Guillem Brunet, carpintero de la referida ciudad, firmó un contrato con Miguel Enrich, imaginero, "imaginayra", de la ciudad de Barcelona, por el cual comprometía a Miguel Brunet, de 18 años de edad, hijo de su poderdante, para servirle en todo lo que fuere necesario, con la condición de que pudiese practicar el aprendizaje del oficio de escultor. (AHPB. Pedro Mambla, leg. 5, man. com. años 1566-67: 13-3-1567.)

**MIQUEL MARQUILLES.** El notario de Barcelona Pablo Renard arrendó a "Michaeli Marquilles, pictori, civi Barchinone", unas casas de su propiedad, situadas en la calle de San Juan, "in vico Sancti Iohanni", de aquella ciudad. (AHPB. Clemente Calopa, leg. 5., man. 1553: 12-4-1553.)

**JOAN MARTÍ.** Pintor, natural de Santa Eugenia, del obispado de Vich, habitante en la ciudad de Barcelona, hijo de Joan Martí y de Magdalena, contrajo matrimonio con Catarina Munt, hija de Pere Munt, tonelero del lugar de Manlleu, y de Catarina, como así consta en las capitulaciones matrimoniales. (AHPB. Juan Andreu, leg. 5, man. com. 5, años 1587-88: 29-2-1588.)

**JAUME MIRO.** Pintor y ciudadano de Barcelona, "Iacobus Miro, pictor, civis Barchinone". (AHPB. Juan Savina, leg. 4, man. 21, año 1525: 18-11-1525.)

**PERE MOLI.** Consta como pintor y ciudadano de Lérida, "Petrus Mali, pictor, civis Ilerde". (AHPB. Jerónimo Pascual, leg. 1, borr. man. año 1511: 25-9-1511.) En otro documento se señala como pintor, natural de Alcarraç, "Petri Moli, pintor, naturalis loci d El Carras", hijo de Bernardo del Moli, difunto tejedor de dicha villa, y de Esperanza. La esposa de Pedro Moli consta se llamaba Elionor. Ambos cónyuges firmaron una escritura de donación de tierras situadas en aquella villa a favor de su sobrino, "Iohannis Ferrando de Montemolino, sartore dicte ville El Carras, nepote meo sive nebot". (AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 4, man. años 1511-13: 19-2-1513.)

**PERE MOLINES.** Isabel, hija de "Pere Molines, pinctor, ciutada de Barcelona, quondam", y de Catalina, viuda en primeras nupcias de Bartomeu Monjo, guarda del General y ciudadano de Barcelona, y en segundas del cirujano de la villa de Caldas de Montbui, Guillem Mases, firmó unas capitulaciones matrimoniales con Joan del Mas, "ymaginayre", habitante en Barcelona, hijo de Joan del Mas y de Agnés Soberana, del lugar de "Ventiul", del obispado de "Secori", del reino de Francia. (AHPB. Joan Monjo, caja 23, pliego año 1544: 24-4-1544.)

**JOAN MONYOS.** El maestro pintor y ciudadano de Barcelona Joan Monyos, "mestre Joan Monyos, pintor", firmó un contrato para el dorado y esgrafiado de un retablo, que más tarde pintaría Doménec Torres, que le fué encargado por el mercader barcelonés Simó Canyes, cuya obra de madera y talla había elaborado el carpintero Francesh Bosch, "a la dauradura de or fi de un retaula y asgrafiar de blau lo retaula fet per ma de Francesc Bosch, fuster". En la contrata se hallaban además comprendidas "las tres claus de las capellas". El precio convenido para la ejecución de la obra contratada se fija en 25 libras. Aparecen como firmantes de esta escritura de convenio el imaginero Bernat Bruguera y el pintor Doménec Torres, calificados como ciudadanos de Barcelona. (AHPB. Bartolomé Bofill, leg. 6, man. concordias, años 1585-91: 25-6-1585.)

**JORDI OLIVAR.** Pintor barcelonés, hijo de Joan Olivar y de Angela, de la ciudad de Mallorca, contrajo nupcias con Bartomeua, hija de Joan Soldevila,



molinero de Ibiza, y de "Silia", según lo atestiguan las capitulaciones matrimoniales. (AHPB. Bernardo Janer, leg. 1., pliego cap. mat.: 26-9-1517.)

JOAN PETIT. En una carta de pago por él otorgada a favor de Eufrasina Riera, hace constar que su profesión era la de "pintor de tapins". (AHPB. Benito Joan, leg. 4, man. años 1507-08: 19-4-1508.)

JAUME PLANES. Se encargó del dorado del retablo nuevamente confeccionado en la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, "in pilari quod est ante capellam Sancte Anne", según así lo declara aquel artista, "Iacobus Planes, pictor, civis Barchinone", en una época en la que confiesa y reconoce haber recibido 22 libras y 16 sueldos barceloneses a cuenta de aquella obra. (AHPB. Miguel Sumes, leg. 1, man. año 1518: 22-5-1518.) Tenemos una referencia de este pintor correspondiente al año 1533, "Iacobus Planes, pictor, civis Barchinone. (AHPB. Joan Martí, leg. 3, borr. man. años 1530-33: 13-10-1533.)

FRANCESC PRATS. Dorador de Barcelona, "Franciscus Prats, daurator, civis Barchinone", que en 1551 firmó una escritura de arriendo de un torno para tejer. (AHPB. Juan Martí, leg. 7, protoc. años 1551-52: 24-1-1551.)

BENET RAFART. Su apellido aparece también escrito con una variación de grafía, "Benedictus Reffard, pictor". (AHPB. Juan Martí, leg. 5, protoc. 13, años 1543-44: 3-2-1545.) En 1549 "Benedictum Rafart, pictorem, civem Barchinone", hijo de Jaume Rafart, sastre de la parroquia de Santa María de Badalona, y de Antonia Celestina, contrajo matrimonio con Angela, doncella, hija de Pere Joan Escardo, difunto mercader de Barcelona, y de Elisabet, según nos lo atestiguan las capitulaciones matrimoniales. (AHPB. Juan Martí, leg. 6, "protocollum" 17, años 1548-49: 19-10-1549.) El propio Benet Rafart por el término de tres años arrendó al zapatero badalonense Francisco Nogués unas casas de su propiedad sitas en el camino real de la parroquia de Santa María de Badalona. (AHPB. Joan Martí, leg. 7, "protoc." años 1553-54: 10-5-1554.) Consta además como tutor y curador de los hijos y del heredero del pintor Mateu Rossell, "Matheu Rossell, quondam pictoris civis Barchinone", en la escritura del arrendamiento de una casa situada en Barcelona, "in vico d'en Gimnas". (AHPB. Juan Martí, leg. 8, borr. man. años 1555-56: 8-6-1556.)

Posteriormente "Benedicto Raffart, pictori, civi Barchinone", tomó en arriendo unas casas en Barcelona emplazadas en la calle de la Boquería, cercanas al Portal de aquel mismo nombre, propias del batihoja barcelonés Francesc Roig, "Franciscus Roig, cuditori folei auri et argenti, civis Barchinone". (AHPB. Juan Martí, leg. 8, borr. man. 1517: 31-3-1517.) En 1570 actuó como prohombre de la Cofradía de San Esteban de los Freneros de Barcelona. (AHPB. Pedro Talavera, leg. 2, man. com. año 1570: 8-7-1570.) Cuatro años más tarde firmó un contrato con Climent Bonin, por el cual ponía al servicio de éste a su hijo Francesc Rafart, de 14 años de edad, con la condición precisa de que le ejercitara en el aprendizaje del oficio de batihoja. (AHPB. Pedro Ferrer, man. com. 1574-75: 19-10-1574.)

JUAN RAMIRES. Pintor de Zaragoza. Su hijo Vicente, "Vincencius Ramires, filius Iohannis Ramires, quondam pictoris, civis civitatis Serauguste, regni Aragonum et domine Isabelis Lopis, viventis", firmó un contrato con Guillem Duran, para practicar el aprendizaje del oficio de sombrerero, "capeller". (AHPB. Juan Martí, leg. 3, borr. man. años 1530-33: 12-3-1532.)

GABRIEL REVERTER. Ciudadano barcelonés, pintor de profesión, "Gabriel Reverter, pictor, civis Barchinone", como así consta en una escritura de venta de un violario a favor de Joana, viuda de Pere Lull. (AHPB. Benito Joan, leg. 2, man. 13, año 1508: 6-6-1508.) Mossén Capdevila indica era natural de Tarragona. (S. Capdevila. "La Seu de Tarragona" en "Analecta Sacra Tarraconensia", 10 (1934), p. 113), en cuya ciudad poseía propiedades. Así podemos referir que "Gabriel Reverter, pictor, civis Barchinone" firma una escritura de poder a favor del hostelero tarraconense Gabriel Salzina, facultándole para cobrar en su nombre las pensiones de censales y otros derechos que le correspondían sobre unas casas, tierras, honores y posesiones que tenía en la ciudad de Tarragona. (AHPB. Benito Joan, leg. 2, man. 14, años 1508-09: 13-4-1509.) Gabriel Reverter, en su calidad de padre



de Damián Reverter, de 13 años de edad, firmó un contrato con Bartomeu Peyra, para que su hijo pudiese practicar el oficio de tapicero. (AHPB. Juan Martí, leg. 1, man. 1521-22.) El propio Gabriel Reverter, en su testamento, que otorgó en el año 1535, declara su profesión de pintor de cortinas, "*pictor axelonorum*". (AHPB. Pedro Celitons, caja n.º 11, pliego años 1531-36: 8-8-1535.)

**JOAN MIQUEL REYNER.** Ciudadano de Barcelona y dorador de profesión, "*Ioannes Miquel Reyner, daurator, cives Barchinone*". (AHPB. Benito Joan, leg. 12, man. 50, año 1529: 6-5-1529.)

**ALONSO RIVALLES.** Consta que "mestre Alonso Rivaless, pintor, habitant en Vilafranca del Panadés", contrató con Montserrat Rovira, jurado del lugar del Pla, del término de Lavid y otros, la pintura de un retablo, "*retaula de fusta*", que se le proporcionaría. En virtud de la firma de aquella escritura contractual, Alonso "Rivalles" por todo el mes de julio de 1558 se comprometía en pintar al óleo con los colores necesarios cuatro escenas relativas al martirio de la gloriosa santa Lucía, aquellas que eligiere el mencionado artista, o bien aquellas otras que le ordenarían los jurados de aquel lugar, precisamente dentro del término de quince días. Se señalan 20 libras barcelonesas como precio de la obra contratada. (AHPB. Luis Rufet, leg. 1, man. 4, años 1557-58, f. 32. v.º: 10-5-1558.)

**JOAN ROMERO.** Dorador de profesión, "*Ioannes Romero, daurator, filius Ioannis Romero, cinterii, quondam, civis Barchinone*". (AHPB. Francisco Bonet, leg. 3, man. 6, años 1581-82: 17-7-1581.)

**ANTONI ROPIT.** El pintor barcelonés Antoni Ropit, "*Anthonius Ropit, pictor, civis Barchinone*", otorgó una escritura de poder a favor de Gabriel Nin, residente en la ciudad de Cáller, para que en su nombre pudiese renunciar en poder del subveguer de Caller el privilegio a él concedido para el bienio de 1544 y de 1545. (AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 2, protoc. 12, años 1544-45: 13-3-1544.) Meses más tarde de la firma del documento anterior, en una carta por él mismo otorgada, declara ser ciudadano barcelonés, pero haciendo la salvedad de que antes residía en la villa de Mataró, "*Antonius Arropit, pictor, civis Barcinone, olim vero habitator ville Beate Marie de Matarone*". (AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 2, protocolo 12, años 1544-45: 24-7-1544.) Podemos indicar que en 1545 los prohombres de la Cofradía de San Esteban de los Freneros de Barcelona firmaron una concordia con "*Anthonium Ropit, pictorem, civem dicte civitatis*". Por estar transcripto tan sólo el encabezamiento de la escritura, no nos es dado conocer el objeto de la misma. Pero por una carta de pago que en aquella misma fecha el citado pintor firmó a favor de los referidos prohombres, sabemos confesó y reconoció haber percibido la suma de 22 libras, 13 sueldos y 4 dineros de moneda barcelonesa correspondiente a la primera "terça", en pago de su labor expresada en los siguientes términos poco explícitos, "*terrepleni dicte Confratrie ad laborandum*". (AHPB. Juan Martí, leg. 5, protoc. 13, años 1543-44: 12-2-1545.) En 13 de marzo de aquel propio año Antoni Ropit firmó otra carta de pago similar.

**JAUME ROS.** Contrato de aprendizaje del oficio de pintor de cortinajes entre el ciudadano barcelonés Jaume Ros, "*pictor axelonorum*", de una parte, y Gabriel Bosch, hijo de Antonio Bosch, notario de Barcelona. (AHPB. Antonio Anglés, man. com. 2, años 1506-07: 14-11-1506.)

**MATEU ROSELL.** En dos escrituras de poder por él otorgadas manifiesta su calidad de pintor y ciudadano de Barcelona. (AHPB. Juan Martí, leg. 3, borr. man., años 1530-33: 15-9-1530; leg. 2, man. 23, año 1541: 22-6-1541.) En 1545 consta como difunto, como así nos lo declara su esposa Elionor, "*Eleonor Rossella, uxor Matheu Rossell, quondam pictoris, civi Barchinone*". (AHPB. Juan Martí, leg. 5, man. años 1545-46: 3-11-1545.)

**ANTONI SABATER.** Maestro pintor, "mestre Antoni Sabater, pintor", hijo de Antoni Sabater, pelaire, y de Eulalia, contrajo nupcias con la doncella barcelonesa Catarina Sagarra. (AHPB. Juan Jerónimo Canyelles, leg. 16, cap. matr., años 1550-63: 29-9-1558.)

**ANDREU SALVALSACABA.** Tenemos noticia de este pintor y ciudadano de Barcelona, "*Andreas Salvasalcaba, pictor, civis Barcinone*", por una escritura de



debitorio por él otorgada. (AHPB. Jaime Sastre (menor), leg. 4, man. 40, años 1556-57, f. 72: 26-2-1557.)

**DOMÈNEC SANS.** Pintor barcelonés, "*Dominicus Sans, pictor, civis Barcinonie*", firmó un debitorio a favor del notario real de Barcelona Francisco Carbonell, por el importe de varias escrituras. (AHPB. Bartolomé Torrent, leg. 7, man. com. año 1496: f.23: 17-3-1496.) Su viuda Celestina, junto con su hijo Nicolau Sans, y su nuera Montserrat, en 1515 firmaron una escritura de debitorio, "*Selestina, uxor relictæ Dominici Sans, quondam pictoris, civis Barchinone et Nicholaus Sans, pictor civis dicte civitates, dictorum coniugum filius, et Montserrada, eius uxor*". (AHPB. Juan Savina, leg. 4, man. 10, años 1515-16: 18-5-1515.)

**NICOLAU SANS.** Su primera esposa Joana Navarro, "*Joana, muller de Nicholau Sans, pinctor, ciuteda de Barcelona, filla dels honrats mestre Joan Navarro, cirurgià e de la dona Ana*", otorgó su testamento, en el que elige albaceas a su propio padre, a Gregori Morros, "*illuminador de letres*", y a su suegra Celestina, viuda del pintor Domènech Sans. (AHPB. Caja III: 26-10-1513.)

**ANDREU SENDRA.** Pintor de Tarragona, (*Andreas Sendra, pictor, civitatis Tarraconensis*), el cual en 1513 otorgó poderes a favor del librero barcelonés Pere Blanch. (AHPB. Benito Joan, leg. 2, man. años 1513: 20-6-1513.)

**ANTONI SERRA.** Pintor y ciudadano de Barcelona, que en 1561 contrató con el carpintero barcelonés Joan Maymó la pintura de un retablo de 22 palmos de altura y 16 de ancho, construido con madera de "*alber, ço es pillars y quadros y fulatges*", de acuerdo con la traza en papel librada al notario autorizante del contrato. En pago de su labor, Antoni Serra percibiría la suma de 20 libras barcelonesas. (AHPB. Pedro Mambra, leg. 1, man. 1560-61: 27-3-1561.) De doce años más tarde tenemos noticia de otro artista del mismo nombre y apellido, señalado como pintor de la ciudad de Caller, del reino de Cerdeña, "*Antonius Serra, pictor civitatis Caller regni Sardinie*". (AHPB. Francisco Solsona, leg. 4, man. 55, año 1573: 14-4-1573), tal vez el mismo considerado como familiar del conde de Quirra, "*honorabilem Antonium Serra, pictorem, familiarem illustris comitis Quirre, Barchinone residentem*". (AHPB. Baltasar Puigjaner, leg. 5, man. 43, año 1577: f. 8 v.º: 21-6-1577.) Este mismo artista, "*mestre Antoni Serra, pintor, resident en Barcelona*", contrató con el carpintero barcelonés Pere Roig la fábrica de un retablo por el precio de 16 libras de moneda barcelonesa. (AHPB. Baltasar Puigjaner, leg. 5, man. 43, año 1577: f. 88: 21-10-1577.) Más tarde notamos cómo se le designa como pintor del reino de Cerdeña, residente en Barcelona. (AHPB. Baltasar Puigjaner, leg. 4, man. 45, año 1578: 2-10-1578.)

**BARTOMEU SOLÀ.** En 1513 se comprueba la existencia de un pintor llamado Bartomeu Solà, como habitante de Barcelona, "*Bartholomeus Sola, pictoris, habitator Barchinone*" (AHPB. Bartolomé Torrents, leg. 6, man. com. año 1513: 17-6-1513), mientras que en 1534 se señala la de otro del mismo nombre y apellido considerado como ciudadano de Lérida, "*Bartholomeus Sola, pictor, civis civitatis Ilerde*". El hijo de este último artista, Francesc Jeroni Solà, de 13 años de edad, lo contrató su propio padre a Joan Plana, zapatero barcelonés, a fin de que le sirviese y le instruyese en la práctica del mencionado oficio de zapatero. (AHPB. Benito Joan, leg. 8, man. 61, año 1534: 18-5-1534.)

**FRANCESC SORRIBES.** Pintor de Berga, "*Franciscus Sorribes, pictor, olim vero parator ville Berge*". (AHPB. Baltasar Puigjaner, leg. 3, man. 30, años 1570-1571, f. 9.)

**PAU SUNYER.** Pintor barcelonés. Su viuda Elionor, "*Elionor, uxor Pauli Sunyer, quondam pictoris civis Barchinone*", contrató a su hijo Sebastián Sunyer, de 13 años de edad, a Miguel Mag, a fin de que practicara con el citado maestro el aprendizaje del oficio de "*tapiner*". (AHPB. Benito Joan, leg. 7, man. 56, años 1531-32: 5-2-1532.)

**PERE TERRÉ.** El sastre barcelonés Joan Soriano arrendó a Pere Terré, pintor y ciudadano de Barcelona, por el término de tres años el usufructo de unas casas con un portal situadas en la calle Ancha, "*Ample*", de Barcelona, cerca de la Carnicería, por el alquiler anual de 8 libras y 10 sueldos barceloneses. (AHPB.



Pedro Triter, leg. 14, años 1504-05: 3-12-1504.) Una carta de pago otorgada por "Petrus Terre, pictor, civis Barchinone", a favor de "Sbert" Vilella, nos pone de manifiesto que el primero percibió del segundo la suma de 40 libras barcelonesas, importe de unos trabajos pictóricos, "pro pintando quoddam armarium et unum mig cofre et unum ligador ad opus vestre". (AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 4, man. 8, contr., años 1519-20: 9-6-1520.)

ANTONI TORENO. Pintor barcelonés, "Antonius Toreno, pictor, cives Barchinone", que en 1574 era prohombre de la Cofradía de San Esteban de los Freneros de Barcelona. (AHPB. Pedro Talavera, man. com. año 1574: 22-11-1574.) Una nota facilitada por el amigo don José M.<sup>a</sup> Pons Gurí nos da noticia de un maestro Toreno, dorador de Mataró, que en 1598 doró una cruz de madera para el servicio del culto de la parroquia de San Martín de Arenys.

JOAN TORENO. Pintor domiciliado en Barcelona, "Ioannes Toreno, pictor", figurando como testigo de la firma de una escritura. (AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 2, protoc. 16, años 1547-48; leg. 9, man. contr. año 1547: 12-7-1548.)

DOMÈNEC TORRES. Pintor barcelonés que en 1585 contrató con el mercader de Barcelona, Simó Canyes la pintura de un retablo, cuyo dorado anteriormente había contratado el pintor Joan Monyos.

El pintor contratante Doménec Torres aceptó los pactos del convenio en la forma siguiente: "promet de pintar lo retaule retroscrit, ço es, los taulons, y pedrastrals, y polseras de dit retaula, ço es, al pedestral dret Santa Agnes; y al mig, al taule del banchal, Sant Magi; y al segon pedestral Santa Eulalia; y al segon taule del banchal, Sant Francesch com se li empremtaren las plagas; y al tercer pedestral, Santa Madrona; y al tercer teulo del dit banchal Sant Antoni, hermita; y al quart pedestral, Santa Magdalena. Y al primer teulo sobre dit pedestral Sant Joan quant bategava a Nostre Senyor. Y al taule del mig, Sant Joan Bapista; y a l altro teulo, Sant Joan quant fou degollat; y altra andana al primer taule de man dreta Sant Jaume com a romeu; y al del mig Nostra Senyora del Roser; y a l altre teulo, Sant Elm; y a l altre taule, al cap de la dita aldana un Christo Crucificat ab Sant Joan a la una part, y la Maria a l altra. Y sobre lo dit taule, lo deu lo Pare, conforme mes largament esta convengut en una trassa de paper s en porta dit mestre". Los colores a emplear se conviene sean finos y las pinturas serian conforme a la tabla que representa la escena de Jesús cargado con la Cruz a cuestas, que se establece como modelo. En pago de su labor, Doménec Torres percibiría la suma de 45 libras. (AHPB. Bartolomé Bofill, leg. 6, man. concordias, años 1585-91: 25-6-1585.)

ALFONSO VALLADOLID. Pintor natural del reino de Castilla, habitante de Barcelona, hijo de Juan "Valladolit" y de María "Alvarez", contrajo nupcias con Margarita, doncella, hija del zapatero barcelonés Bartomeu Abelló y de Joana, según así consta en las capitulaciones matrimoniales. (AHPB. Marcos Busquets, leg. 3, man. año 1505: 6-5-1505.)

## POST SCRIPTUM

Redactadas y compaginadas las anteriores notas documentales relativas a diferentes artistas del Renacimiento, nos damos cuenta de que faltan aún incluir algunas otras que posteriormente nos ha sido dado encontrar, de un mayor o menor interés, pero que sin duda contribuirán a completar no sólo el estudio de los pintores renacientes, sí que también de algunos de los escultores



de la época que colaboraron con aquéllos en la confección de retablos.

He aquí una relación alfabética de algunos pintores y escultores del siglo XVI:

**GUIOT AUMONT.** "Guido Homont, pictor, civis Barchinone", firmó una escritura de debitorio a favor de "Petro Paulo de Mudalbergo, pictori, civi Barchinone hiis presenti", por la suma de 200 libras barcelonesas prestadas graciosamente. (AHPB. Pedro Fitor, leg. 2 man. o protoc. 11, año 1580: 11-5-1580.) Esta cantidad "Petrus Paulus Mutalbergis, pictor Barchinone" la cobró de Joan Serra, "calligario", ciudadano de Barcelona, tutor de los hijos y herederos de "Guidonis Amont", según nos lo acredita una carta de pago. (AHPB. Pedro Fitor, leg. 1, man. o protoc. 12, año 1581: 30-1-1581.)

**BARTOMEU CARRERES.** "Bartholomeus Carreres, pictor, civis Barchinone". (AHPB. Gabriel Montaner, leg. 5, man. 11, años 1567-68: 25-1-1568.)

**NICOLAU DE CREDENSA.** Un hijo de este notable pintor, llamado Magí, "Maginius Cradensa, filius legitimus et naturalis Nicholai Cradensa, quondam pictoris, civi Barchinone et Anne, illius uxor, defunctorum", de 25 años de edad, firmó un contrato de aprendizaje del oficio de zapatero, con el zapatero barcelonés Miquel Molist, por el término de dos años. (AHPB. Esteban Gilaberto Bruniquer, leg. 5, protoc. 18, año 1608: 10-8-1608.)

**MARTÍN DÍEZ DE LIATZASOLO.** Contrató la obra de talla del retablo de san Esteban para la iglesia parroquial de Castellar, el cual sería semejante al del templo de la parroquia de Parets, tal como se describe en la escritura original que transcribimos a continuación.

[Die sabbati .XV. mensis octobris anno M.D.<sup>o</sup>LXVIII.<sup>o</sup>]

En Nom de Deu sie y del glorios prothomartyr Sanct Esteve. Amen.

Sobre lo fer y fabricar del retaule en la iglesia parrochial de Sant Esteve de Castellar, bisbat de Barchinona, y altres coses desus scrites, per y entre mestre Marti Diez Liasasolo, ymaginaire, ciutada de Barchinona, y ses fermanes deius scrites, de una part, e los honrats Jaume Cadamada, Antich Cossidor, obrers de dita sglesia, y Francesch Barba, clavari, en nom y per part de tota la dita parrochia de Castellar com a tenint ne peraço com baix se dira facultat expressa, plen poder del Consell de dita parrochia, de la part altra, son estats fets, fermats y jurats los pactes, concordia y avivencies següents:

Primerament, lo dit mestre Marti Diez Liasasola, conve y en bona fe promet als dits obres y clavari, en dit nom, que ell a ses propries despeses fara y fabricara un retaule de Sanct Steve, de fusta bona, apte y convenient, lo qual retaula ha de tenir de altaria trenta y sinch palms y mig, y de amplaria vint y tres palms, entenent de les punctes de les mollures per tenir la pedra del altar hont ha de servir dit retaula, de largaria vuyt palms y tres quarts. Lo qual retaule ha de tenir dos portals, los dos peus de stalles en sos festons de fruytes entallades, y sobre dits portals ha de haver dues madalles, ço es, una sobre cada portal. Mes, ha de tenir en cada costat de dit retaula festo redo entallat conforme esta en la mostra del retaula de Parets. De sobre del qual altar, ha de haver sis columnes entallades, aixi com estan en dita mostra entallades, lo ters del cos de las columnes encanalades, aixi com esta en dita mostra, ab vassos y capitells. Mes ha de haver sobre de les dites madalles, un friso alquitrau y cornisson qui passara sobre les columpnas de part a part del altar. Mes, lo quadro del mig lo sacrari, tindra un pavello ab dos angels que tindran dit pavello, y un imatge en mig, aixi consta en dita mostra.

Item, al segon orde, ha de haver sis columpnas de mig releu entallades, com consta en dita mostra y com esta en dit retaula de Parets. E mes, en dit orde ha de haver tres cases per a tres ymages entallades les voltes de dites cases conforme a dita mostra.

Mes, han de esser los ymatges de bulto, sinch, y han de tenir, ço es, los quatre, sis palms cada hu, y l altre de Sanct Steve y ha de tenir, un palm mes,



ço es, set palms. En lo costat dels quals ymatges ha de haver dos taulells plans, y en lo costat del sacrari altres dos. Les madalles empero que stan en lo segon orde de dita mostra s en leven per no aparerlos be. Mes, sobre les ymages del segon orde, ha de passar un alquitrau y cornisso frisso, com esta en dita mostra, passant sobre los capitells, un alquitrau. Mes, sobre dit segon orde, passa un bancalet ab unes canals, segons dita mostra.

Item en lo tercer orde ha de haver una casa en cada part forana, o, en les altres segones cases per proporcionar lo lloc ab ses voltes y... ses com estan les altres cases, y quatre columpnas com es mig releu encanalades, buydes y plenes en sos capitells y vases com esta en dita mostra, tot segons la proporció del lloch. Item, la casa del mig mes alta ahont esta deboxada la ymatge de Nostra Senyora ha de esser un taulell y al costat dos taulells que los tots seran set taulells, com en dita mostra.

Item, sobre del taulell del mig y ha dos pilarets encanalats sobre dels quals hi ha de haver un alquitrau frisso y cornisson segons dita mostra.

Item, sobre tot lo dit retaule y ha de haver tres paxines, de la una al altra ha de haver una obra com esta en dita mostra. E aço, si poran star, y sino la obra que pora star. Mes ha de fer dit mestre Marti un Christo, y ha de tenir un palm y mig de cors ab son peu com se pertany y en dit peu un Monte Calvari ab un cap de mort. La fusta empero de la qual ha de fer y fabricar dit retaule dit mestre Marti ha de esser, ço es, les columpnas de xiprer y los frissos y talla de tot lo dit retaule de melis ho de xiprer, y tot lo pla y mollures ha de esser de alber tot bona fusta, lo qual retaule ab tota la perfeccio tocant a son art, conve y promet dit mestre Marti de ferlo y acabar dins spay de dos anys del dia que li sera girada la primera paga en la taula de la Ciutat de Barcelona en avant comptadors, sots pena de cent lliures barceloneses, la qual dit mestre Marti, graciosament se imposa la qual pena la meytat de aquella sia de dits obres, a obs y utilitat de dita sglesia de Castellar y l altre meytat a la cort executant en cars fos comesa. Entes empero y declarat que si acars dins lo dit temps de dos anys dit ymaginayre, ere malalt que per lo temps sera malalt no li corregue lo temps lo qual retaule dit mestre Marti a ses propries despeses haie de posar y assentar en dit sglesia de Sanct Steve de Castellar. E que dits obrers y clavari no sien tinguts ni obligats, sino tant solament a donar li entenes per posar dit retaule y portar dites entenes a cost de dita parrochia en dita sglesia.

Lo preu de dit retaule es trecentes trenta lliures barchinoneses pagadores, ço es, per la primera paga cent y trenta lliures abans de tocar en dit retaule ni comensar aquell. E cent lliures quant dit retaule sera mig fet. E les restants cent lliures a compliment de dites .CCC.XXX. lliures quant dit retaule sera acabat y posat en son lloch, y vist y judicat que sia per dues persones expertes en semblant cossa, com son, ymaginayre y pintor, que la obra stigue ab la perfeccio que requer. Les quals pagues se li haien de girar y pagar en la taula de Barchinona. Lo dit mestre Marti aixi per lo que toch en acabar y perfeccionar dit retaule quant encara per lo anticiparli part de dita paga, com altrament per attendre y complir tot lo sobre dit, ne done a dits obrers y clavari per fermanses mossen. Pere Burgas mercader de Barcelona y Jaume Draper, pages de la Ametlla. E quiscu de ells insolidum, los quals una ensemps ab dit principal llur, y sens ell, sien tinguts y obligats en atendre y complir tot lo sobre dit. E las dites fermanses accepten lo carrech de dita fermansa convenient y prometent que una ensemps ab dit principal seu y sens ell seran tinguts y obligats atenyar y complir tot lo sobredit. E per aço attendre y complir tot lo sobre dit. E per aço attendre y complir tenir y observar ne obliguen tots y sengles bens seus axi principal com fermanses, mobles e imobles haguts y per haver ab totes renunciacions axi de benefici de noves Constituciones dividores accions Epistola de Adria y benefici de fermanses com altres de que des y pertanyents. E axi fermen, e, u juren. E ne fan y fermen scripturas de terç en la Cort del honorable veguer de Barcelona obligant-ne persones y bens ab jurament.

Fiat cum salario procuris intus Barcinone .V. et extra .X solidos pena de non



Testes firme dictus Martini Diez Liasasola, Iacobi Cadamada, Antici Cossidor, et Francisci Barba, sunt honorabiles Franciscus Dionisius Ferrer, agricultor, et Bernardus Casanovas, textor lini ville Sabadelli." (AHPB. Pedro Fitor (mayor), leg. 6, man. 33 año 1569.)

El propio Martín Diez de Liatzasolo cuidó del esculpido en madera de una imagen de san Pedro, según nos lo testimonia la siguiente carta de pago que otorgó a favor del notario barcelonés Miguel Benito Gilabert:

"Die veneris .XIIII. mensis et anni predictorum [1550].

Ego Martinus Diez de Liatsosolo, imaginarius, civis Barcinone, confiteor et recognosco vobis honorabili et discreto Michaeli Benedicto Gilabert, notario publico Barchinone, presenti, quod modo infrascripto dedistis et solvistis mihi omnes illas centum quinque libras et quinque solidos monete barcinonense que sunt processe ex listis factis ad opus fabricacioni cuiusdam ymaginis Sancte Petri, quam ego dictus Martinus Diez de Liatsosolo fabricavi et feci. Modus vero solucionis dictarum CV. libras V. solidos talis fuit, quem ex una parte dedistis mihi novem libras numerando, ex alia parte triginta quatuor libras et sex solidos, residuas vers sexaginta una libras decem et novem solidos ad complementum dictarum C. V. libras .V. solidos dedistis et solvistis mihi numerando in presencia testium infrascriptorum. Et ideo renunciando, etc.

Testes: Iacobus Tinctorer, agricola et Andreas Biscayo, scriptor Barcinone, habitatores." (AHPB, Miguel Pablo Fonoll, leg. 2, protoc. año 1550: 14-11-1550.)

**JERONI DOMÈNECH (A) TRITER.** "Hieronymus Domenech alias Triter, pictor, civis Barchinone", alquiló una tienda situada en la plaza de San Jaime de Barcelona, por el término de un año. (AHPB. Pedro Juan Garau, leg. 1, protoc. 3 años. 1549-51: 10-9-1549.)

**JAUME FONTANET.** Carta de pago otorgada por "Iacobus Fontanet, pictor, civis Barchinone" a favor del reverendo Gaspar Paratge y de Bellfort, abad perpetuo o comendador del monasterio de San Quirze, de la diócesis gerundense, y canónigo de la Seo de Vich, por la suma de 7 libras y 4 sueldos barceloneses a cuenta de las 24 libras de aquella misma moneda debidas por el monje y camarero de aquel monasterio, Joan Garau, "ratione facture et fabrica cuiusdam vitriarie facte in sacello sive capelle Sancti Benedicti eiusdem monasterii" (AHPB. Pedro Fitor (mayor), leg. 2. man. 11, años 1558-59: 15-12-1558.)

El propio artista, "Iacobus Fontanet, pictor, civis Barchinone", firmó el acta de la entrega de 89 libras, 18 sueldos y 9 dineros que el mercader y ciudadano barcelonés Joan Ayguabella hizo en el Banco del cambista de Barcelona, Bernardo Taverner. En esta escritura aparece como testigo instrumental "Christophol Alegret, pictor ville Cervarie". (AHPB. Miguel Cuberta, leg. 1, man. 4, contr. com. 1563-64: 14-8-1563.)

Arrendamiento por el término de dos años otorgado por "Iacobus Fontanet, pictor, civis Barchinone" a favor de Llätzer Lloret, y Pere Sabater, merceros barceloneses, de "totum illam botigiam et duas rebotigias cum duabus instanciis" situadas en la calle de Regomir, antiguamente llamada de la Cadena, "vici de Regomirio omni tempore de la Cadena". (AHPB. Miguel Cuberta, leg. 2, man. 1574-75: 14-4-1575.)

**BARTOMEU FORNER.** Venta de un violario otorgada por "Bartholomeus Forner, pictor, civis Barchinone", a favor de Francesc de Amat, doncel de Barcelona. (AHPB. Miguel Cuberta, leg. 1, man. año 1565: 10-4-1565.) Semanas más tarde el propio Bartomeu Forner firmó una escritura de debitorio a favor del mencionado Francesc de Amat. (AHPB. Miguel Cuberta, leg. 1, man. año 1565: 4-5-1565.) Asimismo podemos añadir que el pintor barcelonés Bartomeu Forner otorgó poderes a favor de su cuñado Bartomeu Daniel, peraire de paños de lana. (AHPB. Miguel Cuberta, leg. 1, man. año 1565: 4-7-1565.)

**JAUME FORNER.** El documento que transcribimos a continuación comprueba la intervención del pintor Jaume Forner en la pintura del altar de san Román, patrón de la villa de Lloret, como colaborador del pintor Pedro Serafí:

"Die iovis .XXVI. dictorum mensis et anni.

Iacobus Forner, pictor, civis Barchinone, confessus fuit et recognovit se



debere honorabile Francisco Ioanni Ferrandis, guadamissillerio civi Barcinone, triginta quinque libras barchinonenses ratione mutui gratiosi sibi facti quasque triginta quinque libras promisit solvere et restituere eidem hinch ad festum Sanctum Ioannis mensis iunii proxime venturi, sine dilacione, etc.

Testes: Bernardus Fitor, auri faber, Hieronymus Moxo et Iacobus Ioannes Muntanyola, scriptores Barchinone.

Item cum alio instrumento firmavit apocham de dictis triginta quinque libras receptis numerando in presencia notarium et testium infrascriptorum.

Testes predicti.

Item cum alio instrumento dictus Iacobus Forner, pro solvendo et satisfaciendo dicto Francisco Ioanni Ferrandis in dictes triginta quinque libris sibi prima ratione debitis cessit assignavit et consignavit eidem Francisco Ioanni Ferrandis consimilem quantitatem triginta quinque librarum ex ei de quibusvis peccunie quantitibus que sibi solvende erint per honorabilem Petrum Ceraffi, pictorem, civem Barchinone, hiis presentem, ratione mercedis adiutori per ipsum Iacobum Forner prestiti dicto Petro Ceraffi in pingendo altare Sancti Romani parrochie de Lloret, que peccunie quantitatis sibi solvi debent modo et forma in actu recepto penes Ioannem Pujó, notarium, civem Barchinone, die et anno in eo contentis, hanch autem, etc. Sicut melius, etc. Dicens et intimans, etc. fiat cessio largo modo cum eviccione in omni casu. Et dictus Petrus Ceraffi acceptavit et solvere promisit dictas triginta quinque libras ex dictis pecuniis eis modo et forma quibus tenetur solvere dicto Forner et non aliter.

Testes predicti."

En una nota consta fué cancelado este debitorio en 12-8-1557. (AHPB. Pedro Fitor (mayor) leg. 2, man. 9, año 1556.)

**MIQUEL MARQUILLES.** "Michael Marquilles, pictor, civi Barchinone", arrienda una cámara que él habita con los suyos, situada en la calle del Hospital, de Barcelona, al comisario regio Gabriel Pujol, natural de la villa de Rupit, de la diócesis vicense. (AHPB. Benito Ferrer, leg. 1, man. años 1579-82: 3-4-1582.)

**MIQUEL MARTÍ.** Capitulaciones para la venta de 200 "rodelles" de madera entre Bartomeu Roig, tonelero y ciudadano de Barcelona, y "Michaelem Martí, pictorem, civem dicte civitatis". (AHPB. Pedro Juan Soler, leg. 1, protoc. 3, contr. com. años 1544-45: 5-10-1545.)

**MIQUEL MIRANALDA.** Capítulos matrimoniales entre "Miquel Miranalda, pintor, ciutada de Barcelona", de una parte, y Lluisa, doncella, hija de Pau Vila, notario de la ciudad de Manresa, y de Isabel, de la otra. (AHPB. Jaime Benito Miquel, leg. 2, man. 9, año 1541: 10-5-1541, y leg. 7 pliego cap. matrim. 10-5-1541.)

**PETRO PAULO DE MONTALBERGO.** "Petrus Paulus Mudalbergo pictor, civis Barcinone" hace donación a Francesc Jeroni Bonet, mercader y ciudadano de Barcelona, de lo que le faltaba percibir de "illis triginta quinque doliis Vini", que compró en la playa de Barcelona en el mes de octubre a fin de cargarlo en la "Sagetiam", patroneada por el marinero barcelonés Pere Regnés, a fin de conducir la citada mercancía a la ciudad de Roma y consignada al noble de la curia romana "Petro de Albergis, civi romano". (AHPB. Nicolás Molner, leg. 1, protoc. 5, año 1561: 1-4-1561.)

"Anthonius Granollachs, ligni faber, civis Barchinone", firmó una escritura de debitorio a favor de "Petro Paulo, pictori, civi Barchinone" por la suma de 16 libras y 16 sueldos barceloneses graciosamente prestada. (AHPB. Pedro Fitor, leg. 2, man. o protoc. 11, año 1580: 19-3-1580. Consta fué cancelada la mencionada deuda el día 13 de septiembre de 1580.)

**RAMÓN PUIG.** En 1570 contrató la pintura del retablo de santa Margarita por encargo de la Cofradía de los Leprosos "Masells" de Barcelona, como nos lo atestigua el siguiente contrato:

"Die III.<sup>a</sup> mensis februarii anno predicto .M.D.L.XX.

Per y entre Antoni Gui, taverner, y Montserrat Comes, levadors y cullidors de les rendes y emoluments de la Confraria de Santa Margarida dels Masells, de la ciutat de Barcelona, de una part, y Ramón Puig, pintor, ciutada de Barcelona, de la part altra, sobre lo pintar un retaula de Sancta Margarida, es estada feta la Capitulacio seguent:



Primerament, lo dit Ramon Puig conve y promet als dits lavadors que per tot lo present mes de febrer dara pintat y acabar lo dit retaule. Y que en aquell daurara d or fi tota la talla y lo camper de atzur fi, y les histories pintara al temps de colors fines y los perfills y diademas de or fi, y aquell pintara y daurara be y degudament com se pertany a coneguda de mestres y a contentament d ells. Y per aço attendre y complir, tenir y servir, ne obligue tots y sengles bens seus, haguts y per haver. E per maior seguretat ne dona per fermansa a mestre Montserrat Tentallaya, passamaner, lo qual accepta la dita fermansa, conve y en bona fe promet que ab dit son principal y sens ell, sera tingut a les coses per dit son principal promeses y aixi tant principal com fermansa ne obliguen tots y sengles bens seus y de quiscu d ells insolidum, ab renunciacions oportunes aixi de noves Constitucions, etc., y a benefici de fermansa, y a son propi for y a tot altre dret y ab jurament.

Item, los dits Anthoni Giu y Montserrat Comes, convenen y prometen al dit Ramon Puig, que li daran y paguaran per lo or, pintures, y treballs del dit retaule vint y sis liures barceloneses, ço es, la meytat tot ora y quant comensara lo retaule y altre meytat com lo aura acabat. Fiat cum obligacione honorum ad invicem ac iuramento.

Testes firme omnium predictorum sunt: Petrus Aymar, portarius regius, civis, Salvator Oliveres, agricola, loci de Sant Boy et Simeon Morell, scriptor Barchinone." AHPB. Mateo Falcó, leg. 1, man. 7, contr. años 1569-70.

El propio Ramón Puig, en 1581, contrató con el obispo de Gerona, fray Benet de Tocco, la pintura y dorado de la reja de la capilla del mencionado prelado en el monasterio de Santa María de Montserrat, como nos lo acredita la concordia siguiente:

"Die iovis mensis augusti anno Domini .M.D.L.XXXI.

Concordia feta y fermada per y entre lo Illustrissimo y Reverendissimo Senyor bisbe de Gerona, fra Benet de Toco, y mestre Ramon Puig, pintor, de y sobre lo pintar y daurar la rexa de la capella de dit Senyor bisbe en la esglesia nova del monestir de Monserrat.

Primo: lo dit mestre [Ramon] Puig, conve y promet al dit senyor bisbe que a ses proprias missions y despeses pintara de azul bo y tal que conve les dites rexes y daurara totes les roses, relevats y obres de la dita rexa, y les armes del dit senyor bisbe, ben pintat, daurat y acabat com se pertany y lo dit Reverendissim senyor bisbe li donara per tot, fet y acabat que sia trenta liures. Y axi ho promet la una part a l altra, sots obligacio de llurs bens y ab jurament, etc.

Testes firme dicti reverendi episcopi, sunt: magnificus Iosephus Bellafila, domicellus, et Iohannes .....

Testes firme dicti Raymundi Puig, que firmaverint die XV septembris dicti anni sunt: Petrus Lougatillo, domificator, et Michael Mijans, libraterius, cives Barchinone."

AHPB. Francisco Guamir, leg. 3, man. año 1581.

ANTONI SABATER. "Anthoni Sabater, pintor", ciudadano de Barcelona, contrató la pintura y dorado de siete figuras escultóricas, "de bulto", correspondientes a siete imágenes de los Apóstoles, para la iglesia de la villa de Santa María de Guisona, las cuales deberían ser de la misma forma o manera de las seis figuras, "bultos", en aquel entonces colocados en la parte trasera, "spatilles", del coro de la iglesia de Santa María del Mar, de Barcelona. (AHPB. Gabriel Montaner, leg. 4, man. 10, año 1567: 2-9-1567.)

PEDRO SERAFÍ. El cerrajero, "manyá", barcelonés, Miguel Bofill, otorgó poder para pleitos a favor de "Petro Ceraphi, pictore, civi Barchinone". (AHPB. Pedro Juan Garau, leg. 1, protoc. 2, años 1547-49: 11-8-1548.)

Una carta de pago nos señala a Pedro Serafí como autor de la pintura de un retablo para la iglesia monasterial de Santa María de Jesús, de Barcelona, por encargo de la Cofradía de Panaderos de aquella misma ciudad.

"Die iovis .XXIIII. mensis aprilis. M.D.LXI.

Apocha firmata per honorabilem Petrum Ceraphi, pictorem, civem Barcinone, honorabili Iacobo Vendrell, flaquerio, proceri in capite Confratrie Furnariorum et



**Flaqueriorium civitatis Barcinone, de octo libris barcinonensis habitis numerando in presenciam notarium et testium infrascriptorum et sunt ad complementum quinquaginta librarum que sunt precium de la tercera andana retrotabuli quod dictus Petrus Ceraphi facere tenetur in monasterio Beate Marie de Iesu. Et ideo renunciando, etc.**

**Testes: Petrus Capdevila, agricola loci de All, terre Ceritanie et Ioannes Calbus, scriptor Barcinone.**" AHPB. Andrés Fontova, manual 7, años 1560-61.

**JOAN DE TOURS.** Este conocido maestro de retablos e imaginero debe señalarse como autor de la obra de talla o arquitectura del retablo que bajo la invocación de san Miguel más tarde pintaron los maestros portugueses Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, por encargo del Gremio o Cofradía de San Miguel de los Carniceros de Barcelona, fundada en el monasterio de Santa María del Carmen de esta propia ciudad.

La paternidad de esta obra de talla aparece claramente constatada en la concordia firmada entre los prohombres de la aludida Cofradía y el referido imaginero, "Iohannem de Torres, ymaginarium", en la que se indica el objeto de la contrata en esta forma concisa: "Super retabulo fiendo in capella dicte Confratrie intus dictum monasterium fundate." (AHPB. Juan Benito Miquel, leg. 1, borr. man., año 1532: 10-3-1532.)

Una hoja suelta sin fecha nos proporciona la transcripción íntegra de la mencionada concordia o contrata que a continuación reproducimos:

"Concordia feta entre los senyors en Bartomeu Conill, Anthoni Joan Navarro, Pere Sahuch y Andreu Canyet, carnisers, ciutadans de Barchinona, promens e administradors, ensemps ab lo senyor en Pere Sahuch, carnisser, absent, de la Confraria dels Carnissers de Sant Miquell, fundada en la sglesia del monastir de la Verge Maria del Carme de Barcelona, Johan Caselles, Rafell Casanoves, clavari de dita Confraria, y los senyors Raffell Lastis, Perot Blanch, Pere Reverter, menor, Raffell Passolles, Peyrato Ortall, Johan Riera, confreres de la dita Confraria, celebrants la maior part dels confreres de aquella en nom y per part de dita Confraria, de una part, e mestre Johan de Torres, ymaginayre, ciutada de Barchinona, de la part altre, sobre lo retaule, lo qual novament se ha de fabricar en lo dit monastir per lo dit mestre Johan, en la capella de la dita Confraria sots invocacio del glorios archangel Sanct Miquell, en la forma seguent:

Primerament lo dit mestre Joan de Torres, ymaginayre demunt dit, conve y en bona fe promet als demunt dits promens y confreres de dita Confraria que, del dia present a hun any y sis mesos mes prop vinents, de fer y fabricar hun retaule de fusta entretallat ab sis personatges de fusta de xiprer de bulto, ço es, Sanct Miquell, dos Martirs, lo Crucifix, Sanct Johan y la Maria en la demunt dita capella, segons forma de hun patro en pregami pintat per lo dit ymaginayre fet y sotascrit de ma del notari devalscrit. Lo Sanct Miquell sera de altaria de nou pallms, y los Martirs, per lo semblant, la Maria y Sanct Joan, ha discrecio del dit mestre per las pasteres conformant als demunt dits personatges. Lo qual retaule sera al romano fet y promet de fer lo dit retaule de fusta, ço es, las taules de alber ab lo bastiment, lo pla de pi de Valencia o de Tortosa, y los personatges de xiprer, tot a despeses de dit mestre, y acabara aquell ab tot compliment de fusta per tot lo dit temps, y acabat que sia posara lo dit mestre aquell a despesas del dit mestre e ymaginayre. Promet no resmenys que lo dit retaule (sera) stara ben acabat a conexensa de dos mestres elegidors, hu per part del dit mestre y altre per part de dita Confraria, iu[x]ta forma del patro. E si los dos elegidors per dits mestre e Confraria los apparra no estar ben acabat ab tot son compliment. Conve e promet lo dit mestre de adobar lo que no estaria be en dit retaule a despeses del dit mestre segons dits dos elegidors ordenaran e volran.

Item, los demunt dits promens e confreres fahents aquestes coses en nom e per part de la demunt dita Confraria, convenen e prometen al demunt dit mestre Joan de Torres, ymaginayre, de donar e pagar a ell de bens y diners de la dia Confraria per la fusta e mans del dit retaule acabat y fet sia del retaule com demunt es dit ab tot son compliment dos centes y deu liures barchinonines, ço es, ara de present per comprar fusta vint e sinch liures. E a la festa de Sanct Miquell del mes de setembre



mes prop venidor del present any, sinquanta liures. E lo restant a compliment de dites doscentes e deu liures acabat sia dit retaule ab tot son compliment com dit es e iuxta forma del primer capitoll com en dita mostra se conte.

Item, lo dit mestre e ymaginayre, conve e promet de donar la fusta del dit retaule axi de las posts com de la tala y dels personatges bona e seca tallada de luna com se pertany a conexensa dels demunt dits dos mestres elegidors per dita Confraria e per dit mestre o imaginayre.

Item, es concordat entre los promens e confreres y ymaginayre que si sera cars que als dits promens y confreres los apparria de affegir altres obres en dit retaule de les obres que son en dit patro que sia licit e permes als dits promens confreres de posa aquella obra que als dits promens, confreres aporta fahent satisfaccio e pagua de la obra sera mes crescuda, ultra lo demunt dit patro al dit mestre, segons tatxaran e ordenaran las dues persones elegidores per dita Confraria e mestre ymaginayre.

Item, lo dit mestre Joan de Torres, ymaginayre, per seguretat dels dits promens confreres, conve e promet de donar dues fermanes per complir les coses contingudes en dita capitulacio, ço es, lo senyer en Anthoni Jorda, daguer, e lo senyer en Bartomen Vidall, calsater, ciutadans de Barchinona, las quals fermanes se obliguarian en fer e complir les coses en la present concordia contingudes e obliguar ne han tots e sengles bens llurs e de cascu d els insolidum e renunciarian a qualsevöll leys e drets contra asso nuents. E ho juraran las qualls fermanes formaran ans de esser paguades a ell les demunt dites .XXV. lliures primeres, prestant ne caucio de totes les demunt dites coses com se pertany a coneguda del notari deval scrit...”

“Est apocha .XI. agost .M.D.XXX.III.” (AHPB. Juan Benito Miquel, leg. 5, pliego Concordias.)

Dos años más tarde de la firma de la contrata anterior, Joan de Tours, mediante una carta de pago nos certifica haber percibido cierta cantidad a buena cuenta de las 217 libras barcelonesas convenidas como precio de la mencionada obra de talla.

Sit omnibus notum Quod ego Iohannes de Torres, fusterius et ymaginarius, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis Michaeli Puyades, Anthonio Iohanni Navarro, Petro Ravarter et Peroto Ravarter, carnificibus, civibus Barchinone, proceribus anni presenti Confratrie Sancti Michaelis Carnificum Barchinone et Petro Sahuch, carnicerio, clavario anno presenti dicte Confratrie, quod modo subscripto dedistis et solvistis michi ducentas decem septem libras pro precio retabuli per me noviter fabricati de fust in monasterio Beate Marie de Carmelo dicte sintatis pro dicta Confratria prout in quadam capitulacione sive concordie de predictis retabulo factis apud subscriptum notarium continetur die decima marcii M.D.XXXII. Et restantes septem libras et quatuor solidos proquadam adiudicacione facta per Anthonium Carbonell et... Aymerich, fusterius, super pulseras mutatas dicti retabuli pose factum ipsum retabulum vobis dictis nominibus taxatasolvere michi. Modus vero solucionis dictis CCXVII. libras .IIII. solidos tales fuit qum ex illis proceres preteriti michi dederunt in diversis partitis factis indiversis tabulis camporum centum quinquaginta libras duodecim solidos de quibus firmavi eisdem apocha apud subscriptum notarium .III.<sup>a</sup> octobris M.D.XXXIII. Item vos dictus Michael Puyades dedistis et solvistis michi triginta sex libras, de quibus feci et firmavi vobis apocham in posse dicti notari .XXI. novembris proxime devoluti. Item diebus preteriti dedit et solvit michi dictus Petrus Sahuch ut clavarius decem novem libras et quatuor solidos de quibus feci eidem duo albarana vero ad complementum dictis CCXVII. libras et .IIII. solidos, quod est undecim libras et octo solidi dedistis et solvistis vos dicto Petro Sahuch, ut clavarius predictus misi numerando die presenti de quibus solvistis pro parte mea notario infrascripto pro dicta concordia viginti solidos. Et ideo renunciando, etc.

Testes sunt: Bernardus Tolosa, argenterius, civis, et Michaelis Geraldus Vilar, parrochie Sancti Vincenci de Sarriano, diocesis Barchinone.” (AHPB. Jaime Benito Miquel, leg. 2, man. 2, año 1534: 11-8-1534.)

El pintor Petro Paulo de Montalbergo pintó el retablo para la iglesia parroquial de Santa María de Pineda, cuya obra fué reconocida y valorada por los peritos pin-



tores Nicolau de Credensa y Benet Rafart, como así nos lo acredita la siguiente acta de reconocimiento:

"Dicto die [18 junio 1555], honorabiles Nicholaus de Credença et Benedictus Rafart, pretiores (sic), cives Barcinone, extimatores, vissores et recognitores cite dixerunt operis sive picture depicte et facte uc fabricate per honorabilem Petrum de Montalbergo, civen dicte civitates Barcinone in quodam retabulo per honorabiles operarios venerabilis Comunitates parrochialis ecclesie Beate Marie de Pineda, diocesis Barcinone eidem ad pingendum tradito inde electi, nominati et deputate verum dictus. Nicholaus de Credença a venerabili Ioanne Flaquer, presbytero et procuratore dicte venerabilis Comunitates et a Petro Correu, marinerio ac uno ex dictis operariis et dictus Benedictus Raffart a dicto venerabili Petro de Montalbergo constitute dicto nomine in domibus solite residence eiusdem Petri de Montalbergo, sitis in Platea monasterii Sanctissime Trinitatis presentis civitates Barcinone, testium ad ista vocatorum specialiter et assumptorum presentibus instantibus et requirentibus dictis domino Ioanne Flaquer, Petro Curreu et Petro de Montalbergo dixerunt hec vel similia verbo que eum de corum ore proferebantur ferunt sue dictum et infrascriptum notarium scripta et continuata in hanc qui sequetur modum: Nosaltres Nicholau de Credença e Banet Rafart, pintos com stats elegits per mossen Pere de Montalbergo e per mossen Joan Flaquer, prevere, procurador e, per en Pere Curreu, obrer de la parrochia de Pineda per mirar e veure la obra que lo dit mossen Pere de Montalbergo ha feta e lo retaula que los obres de la dita parrochia li han donat a pintar e que axi han vista mirada e regoneguda la dita obra e pintura e tot lo que se havia de mirar e que la dita obra los apar que sta molt ben feta e acabada e que n sen merexia docentes liures com un diner. De quibus, etc." (AHPB. Lorenzo Sotalell, leg. 2, manual año 1555: 18-6-1555).

Además Ramón Puig contrató la pintura del retablo para la capilla de Nuestra Señora de la iglesia parroquial de Malenyas, como nos lo indica la siguiente escritura de concordia:

"Dicto die [30 abril 1572].

En nom de Deu sie. Amen.

De e sobre les coses davall scrites per y entre lo venerable mossen Jaume Valls, prevere, rector de la parrochial sglesia de Sancta Agnes de Malenyas, bisbat de Barcelona, de una part, e lo honorable mossen Ramon Puig, pintor, ciutada de Barcelona, de part altra, es estada feta e fermada la capitulacio e concordia ab la forma e manera que s segueix.

Primerament, lo dit Ramon Puig, per temps de dos mesos, del dia present en avant comptadors, promet que pintara en lo retaule que esta fet en la capella de Nostra Senyora de Melanyes, al tempore totes les taules de les histories, conforme la trassa de asso feta y en poder del notari davall scrit de voluntat de les parts reservada y daurar tota la mollura y pilars de colors y or fi, segons que de bon mestre se pertany, y no resmenys pintar los quatre bultos y pasteras, conforme dita trassa del retaule y reglassar algunas coses de sanch de drago en los lochs haont sera mester.

Item, es pactat y concordat que lo dit mossen Jaume Valls haia de donar e pagar segons que ara per les hores promet que donara e pagara al dit Ramon Puig, setanta liures barceloneses, les quals es pactat haia de donar a raho vuit liures per quintar ab dos liures de cera de tara, les quals haia de donar encontinent acabat lo dit retaule. E no resmenys ultra la dita fera li haia de donar lo dit mossen Valls, dos corteres de forment mesura de Granolles y mija carrega de vi vermell sempre que lo dit Puig ho demanara.

Pena de complendo predicta est .L. libras monete Barcinone sub qua promiserunt predictae partes predicta attendere et complere. Et pro maiori tuncione dictus Puig dedit in fideiussorem Montserratum Teutalaya, pass amanerium et pensatorem ponderis farine, cive Barcinone.....

Testes: Ioannes Bonet et Antonius Rossell, scriptores Barcinone." (AHPB. Lorenzo Sotalell, leg. 5, man. año 1572: 30-4-1572.)

ANTONI TORENO. Contrató de aprendizaje del oficio de pintor, por el término de tres años, entre "Montserratus, filius Ioannis Pons, quondam agricole et hostalerii



habitoris in parrochia Sancti Phelicis de Lupricato, diocesis Barcinone et Catharine, illius uxoris, vivents", y "Anthonio Toreno, pictori, civi Barcinone presenti", de la otra. (AHPB. Lorenzo Sotalell, leg. 6, man. 1560.)

**NOTA:** Por error hemos consignado en este estudio, que el retablo de los santos Pedro y Juan, de la iglesia parroquial de San Martín de Arenys, fué destruído durante los luctuosos sucesos revolucionarios del año 1936, siendo así que ya lo fué en el pasado siglo.

**JOSÉ M.<sup>a</sup> MADURELL MARIMÓN**



## MÁS, SOBRE DESTORRENTS

### "DOS CONTRATOS TRESCENCISTAS DE APRENDIZAJE DE PINTOR"

#### ADDENDA

Por un error de compaginación fué suprimido de nuestro anterior artículo del número de enero de *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* la última de las notas a pie de página, en la que hacíamos referencia a Ramón Destorrents como pintor de miniaturas (1). La única obra de este género atribuída al artista lo fué por Sanpere y Miquel (2) sin argumentación plausible: por la razón de constar un tal Celestí Destorrent como calígrafo del ejemplar de la Crónica de Jaime I, escrita en 1343 en Poblet y conservada en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, dió las miniaturas del libro como de la mano del que llamó *su hermano* Ramón Destorrents. El motivo no nos parece suficiente y el contraste del citado manuscrito con los trabajos pictóricos atribuíbles al mismo Destorrents aun cuando confirma la coetaneidad, no parece establecer identidad alguna de taller ni mano.

\* \* \*

En prensa ya nuestro artículo, apareció el nuevo libro de Gudiol *Historia de la pintura gótica en Cataluña* (3), primera obra

(1) Además, y no por culpa del autor, deslizáronse en el texto errores de interpretación de bastante importancia. Aunque rectificados en las separatas, para los lectores del artículo en los "*Anales*" precisará indicar que debe siempre leerse *predella* donde diga *peana*; *Jaume* y no *Pere* en la página 70, línea 1; *no sin pesar* en vez de *no sin querer* en la penúltima de la página 72, nota; y que el número de errores contenidos en las notas de la página 72 y en la 74, encabezamiento del primer párrafo, es excesivo para permitir indicación de detalle. En la misma página penúltimo párrafo, donde dice *variación* debería decir *seriación*; también en la nota al pie del árbol genealógico será acertado leer 1451 y no 1351.

Téngase en cuenta, finalmente, que, distribuidos arbitrariamente los signos de puntuación que puso el autor, cambió, o perdió del todo, el sentido que aquél quiso dar a muchas de sus frases.

(2) S. Sanpere y Miquel. "Els trescentistes", vol. 1, págs. 260-266 y 290-294.

(3) Gudiol Ricart, José. "Historia de la pintura gótica en Cataluña". Ediciones Selectas, Barcelona. [1944.]



de síntesis que haya incluido en sus páginas el nombre de Destorrents, “personalidad de primera categoría, exponente máximo de la escuela sienesa en Cataluña”. Gudiol, gran conocedor de nuestra pintura gótica, con todo, deniega claramente a Destorrents la paternidad de la tabla con la vida de san Onofre, la tablita de san Matías y sus compañeras del Museo de Lille, atribuyéndolas al mayor de los hermanos Serra en su período inicial anterior a 1361. Respecto a la primera de las tablas — de la que escribe que “conteniendo todavía mucho de la técnica minuciosa” del pintor real, “presenta nuevas facetas en la ejecución de los detalles y un cierto aire juvenil con tendencia a lo anecdótico” —, hubimos ya de indicar un casi imperceptible desplazamiento del círculo pictórico del maestro; pero la clara atribución a Jaume Serra creemos que es aún más discutible que la inclusión de la tabla entre las obras del primero. En cuanto a las piezas del políptico repartido entre Barcelona y Lille, nos sigue pareciendo que, sus figuras de santos caen de pleno por todas sus características, dentro de la órbita artística trazada por el propio Destorrents; al cual, en cambio, concede Gudiol la miniatura del Misal de Reus (1363), aun aceptando que Sanpere y Miquel “lo publicó atribuyéndolo por pura inspiración, sin el más leve dato para probarlo”.

\* \* \*

Otra obra, recién publicada por el infatigable investigador señor J. M.<sup>a</sup> Madurell (4), aporta nuevas noticias inéditas sobre la persona de Destorrents; dos de ellas por completo ignoradas hasta el presente: la de que en 1353 ejecutó por encargo del Ceremonioso “la pintura de un retablo con destino a la capilla real de la ciudad de Mallorca o de la [de] Valencia”, y la de que en 1358 firmaba conjuntamente con el escultor Pere Moragues un contrato para la realización de “siete imágenes entalladas en madera, una de ellas de la Virgen sosteniendo su santísimo Hijo, de la misma forma y medida de la que en aquel

(4) Madurell, José M.<sup>a</sup> “Luis Borrassá. Su escuela pictórica y sus obras”, en “La Notaría”, órgano oficial del Colegio Notarial de Barcelona. Año LXXIX, 1944, segundo trimestre, págs. 164 a 195. Las referencias a Destorrents en la pág. 168.



entonces se veneraba en el altar mayor del templo parroquial de Santa María del Pino de nuestra ciudad" (5).

\* \* \*

Una aclaración, finalmente, sobre el apellido Destorrents: dímosle éste al pintor porque corresponde a la traducción del "de Torrentibus", transcrito en el contrato de aprendizaje que hubimos de comentar. En otros documentos redactados en catalán se lee el singular: Destorrent. La falta de precisión en detalles de este tipo no es extraña a su época y sólo la mayor frecuencia en el uso de una de las formas dirá en el futuro, después de conocidos nuevos documentos, cuál de las dos es mejor aceptar.

F. - P. V.

(5) Da para estos documentos, respectivamente, las cotas siguientes: Archivo de la Corona de Aragón, reg. 1142, f. 98 v.º Barcelona: 26-3-1353, y Archivo de Protocolos de Barcelona. Francisco de Laderosa. Leg. 1, man. 5, años 1358-60: 16-10-1358.

Añade la noticia del retablillo de los Siete Gozos de la Virgen y la del contrato de aprendizaje.



## **MUSEOS, EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS**

### **ÚLTIMAS PUBLICACIONES DE LOS MUSEOS**

Los Museos de Bellas Artes de Cataluña han publicado un álbum relativo a los frontales románicos que se exhiben en el de Arte Antiguo instalado en el Palacio Nacional.

Es una lujosa publicación en la que se reproducen ejemplares en color y en negro, cada uno de los cuales va acompañado de una detallada explicación.

En las primeras páginas se contiene una sucinta noticia sobre la pintura románica de Cataluña.

\* \* \*

La Comisión Gestora del "Cau Ferrat", de Sitges, ha publicado un tercer volumen dedicado a este Museo de Sitges.

Está especialmente dedicado a los muebles y obras escultóricas que se contienen en aquellas colecciones.

Precede al libro un curioso epistolario a Rusiñol, que constituye una interesante contribución al estudio de los memorables días en que se fundó el "Cau Ferrat" y colabora al mejor conocimiento de la vida y la obra del célebre artista.

### **EXPOSICIÓN DE TAPICES EN EL AYUNTAMIENTO**

Entre las exposiciones que han tenido lugar dentro del primer trimestre de este año, debe señalarse particularmente la que organizó el Ayuntamiento para dar a conocer al público la colección de ocho tapices antiguos que ha adquirido para decorar la sala llamada del Tinell, que había sido últimamente iglesia del convento de monjas clarisas y que, una vez quede



totalmente restaurado, quedará incluido entre las dependencias municipales de la Plaza del Rey.

Esta exposición se instaló en el Salón de Ciento del Ayuntamiento, siendo inaugurada con motivo de las fiestas celebradas para conmemorar la fecha del 26 de enero en que entraron en Barcelona las tropas nacionales del Caudillo.

Dichos tapices fueron seguramente ejecutados en Bruselas dentro de la primera mitad del siglo XVIII por mano del maestro tapicero Antonio Wauters, cuya marca aparece claramente en algunos de ellos.

La colección completa estuvo formada de diez piezas, faltando, por lo tanto, dos. Miden 3'50 metros de altura y su ancho varía entre los 2'60 y los 5'30 metros.

Los temas se refieren a la historia de la reina Ester.

El episodio de esta historia que se reproduce en cada uno de ellos está encuadrado por unas columnas a los dos lados y una cenefa floreada en la parte superior.

Los episodios de los ocho tapices adquiridos son los siguientes: 1.º *Coronación de Ester por el rey Asuero*; 2.º *Amán, el favorito de Asuero, irritado contra Mardoqueo*; 3.º *El rey Asuero entrega a su favorito Amán el sello con que validar sus decretos contra el pueblo judío*; 4.º *Los servidores de Ester comunican a la Reina la orden de persecución de su pueblo*; 5.º *Intercesión de Ester en favor de su pueblo*; 6.º *El Rey manda honrar a Mardoqueo*; 7.º *Amán asiste al festín de los Reyes*; 8.º *Triunfo del pueblo elegido sobre sus enemigos*.

Los dos tapices que faltan en la colección representan respectivamente *Ester engalanándose para comparecer a la presencia del Rey* y *Ester en los jardines del palacio recibiendo del Rey la gracia solicitada*.

La Ponencia Municipal de Cultura publicó un folleto explicativo de esta exposición.

\* \* \*

En el mismo salón y en los mismos días estuvieron asimismo expuestos al público los proyectos gráficos y corpóreos que se habían presentado al concurso abierto por el propio Ayuntamiento para el monumento que se ha de erigir a la memoria de los barceloneses muertos en la guerra de Liberación.



## EXPOSICIÓN DEL GRABADO ITALIANO

Celebróse en nuestra ciudad en febrero. La organizó el Instituto de Cultura Italiana y acogióla en el Palacio de la Virreina el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. En el acto de inauguración el señor director del mentado Instituto departió sobre ella ante la selecta concurrencia, encabezada por autoridades y por representantes de los centros culturales barceloneses, y don J. F. Ráfols leyó unas cuartillas alusivas a la historia del grabado italiano. Sobre igual tema, y como acto clausural de la exposición, don Manuel Rodríguez Codolá disertó en la sala de actos del Instituto de Cultura Italiana extensa y documentadamente.

Bello conjunto histórico del grabado italiano antiguo y moderno ofreció La Virreina en la ocasión que sucintamente reseñamos. La sala central con la Roma de Piranesi — adicionada en otra dependencia con *las cárceles* del propio fantasioso artista de gran temple — bipartía el acopio en antiguo grabado y grabado moderno. Figuraban dentro del primer grupo obras de Giovan Battista Pasqualini, Orazio Borgianni, Domenico Cuneo, Andrea Camassei, Luigi Tomba, Giovanni Folo, Domenico Marchetti, Simone Cantarini, Giovan Battista Mercati, Gio. Benedetto Castiglione, Pietro Aquila, Stefano della Bella, J. F. Gemelin, Giovan Battista Scultori, Giorgio Ghisi, Giulio Bonasone, Bartolomeo Pinelli, Diana Scultori, Adamo Scultori, Guido Reni, Salvator Rosa, Luigi Calamatta, Giuseppe Vasi, Pietro Bettelini y Marcantonio Raimondi. De tales obras, unas grabados originales; otras grabados de interpretación.

Notábase en la muestra una laguna, que es de doler, relativa a los grabadores del siglo XIX y de entrada del presente siglo. Notable y muy interesante el grupo xilográfico y calcográfico moderno, por lo general del pleno novecientos: obras de Pietro Arrigoni, Armando Baldinelli, Augusto Baracchi, Giovanni Barbisan, Luigi Bartolini, Pierluigi Bartolucci Alfieri, Lino Bianchi Barriviera, Giuseppe Biasi, Marcello Boglione, Bruno Bramanti, Remo Bianca, Anselmo Bucci, Mario Calandi, Duilio Cambellotti, Antonio Carbonati, Giorgio Carta, Leonardo Castellani, Celes-



tino Celestini, Francesco Chiappelli, Arnaldo Ciarrocchi, Lorenzo d'Ardia Caracciolo, Mario Delitala, Stanislao Dessy, Cornelia Ferraris, Giuseppina Fortini, Valerio Frascchetti, Alberto Gagliardo, Attilio Giuliani, Giovanni Giuliani, Lino Lipinski, Anna Marongia, Bruno Massili da Osimo, Emilio Mazzoni Zarini, Giorgio Morandi, Publio Morbiducci, Sarino Papalia, Carlalberto Petrucci, Diego Pettinelli, Umberto Prencipe, Mimí Quilici Buzzacchi, Antelma Santini, Luigi Servolini, Virgilio Tramontin, Giuseppe Viviani e Italo Zetti.

Nuestros plácemes al Instituto de Cultura Italiana por la interesante exposición, y a don Luis Monreal — hijo adoptivo de la Barcelona artística —, director del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de la Zona de Levante, por haberla hospedado en La Virreina.

#### CONFERENCIAS EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CATALUÑA

Durante el mes de marzo de 1944 tuvieron lugar en el Museo de Bellas Artes de Cataluña las siguientes cuatro conferencias del funcionario técnico de nuestros Museos don Juan Ainaud de Lasarte, organizadas por la entidad Fomento de las Artes Decorativas, formando parte de las continuas actividades culturales de esta benemérita entidad.

Día 5, primera. "La pintura mural románica".

Día 12, segunda. "La pintura sobre tabla" (siglo XIV. Los hermanos Serra y su escuela.)

Día 19, tercera. "La pintura sobre tabla" (siglo XV. Jaime Huguet y su época.)

Día 26, cuarta. "La escultura medieval".

La iniciativa del ciclo, que se debe al señor presidente del Fomento de las Artes Decorativas, tomó como punto de partida las actividades de algunas sociedades extranjeras de "Amigos de los Museos", singularmente de Bélgica: conferencia monográfica ante el objeto, desarrollada en la misma sala de exposición, habilitada con asientos para un público relativamente reducido. La presente experiencia puso a prueba la elasticidad del sistema, ya que por una parte era necesario atender a un público relativamente nu-



meroso — de 100 a 200 personas —, a pesar de tratarse de plazas limitadas y quedar reducido el derecho de inscripción a los socios del Fomento de las Artes Decorativas; por otra, los temas eran relativamente limitados, pero en ninguna ocasión se reducía el estudio a un solo objeto. La misma elección de los temas era difícil, puesto que, si exceptuamos las salas Serra y Huguet, en ningún departamento de las secciones medievales del Museo las pinturas presentan suficiente homogeneidad estilística ni cronológica, y el desorden de la escultura es completo. El ensayo se hacía extensivo también al público, y debe destacarse aquí una vez más el interés y afecto que el Fomento de las Artes Decorativas y todos sus miembros han demostrado por nuestros Museos en cuantas ocasiones se presentaron. La experiencia constituye además un valioso documento preliminar para las futuras actividades de propaganda del Museo, cuya total inexistencia vino a remediar momentáneamente.

Como características especiales de cada conferencia pueden señalarse las siguientes:

Primera, en la sala de San Clemente de Tahull (VIII); el público, situado frente al ábside, pieza capital de nuestra pintura románica. La extensión del tema (necesidad de alguna referencia a otras salas, etc.), y las malas condiciones térmicas del local son las dos principales deficiencias a notar.

Segunda, en la sala Serra (XIX), frente al retablo de Sijena. Como complemento se expuso la peana del retablo de Cubells, habitualmente en la reserva. Conjunto reunido en un local único, hecho por sí sólo suficientemente favorable a pesar de la dispersión de las piezas de un mismo conjunto en la sala y la existencia en ella de algunos objetos de épocas y estilos muy dispares.

Tercera, en la gran sala Huguet-Vergós (XXVII), frente a la arquería del fondo. Además de las obras expuestas habitualmente, se colocaron piezas del retablo “del Condestable” (tabla central, Anunciación, santa Isabel) y “Revendedores” (episodio del Mont Saint-Michel y tabla con la Virgen rodeada de santas). Con tales suplementos, las condiciones resultaron parecidas a las de la sala XIX.

Para la cuarta conferencia hubo de renunciarse a emplear una sala de exhibición. Tuvo lugar, pues, en la sala de conferencias del Museo en la que se reunieron algunas piezas sueltas, es-



cogidas entre las más importantes de las exhibidas (con posibilidad de traslado) y algunas de las mejores de los almacenes. Entre las primeras, la Majestad de la sala segunda, el Santo diácono procedente de Tredós, la magnífica cabeza de Cristo, (siglo XIV, habitualmente en la sala Huguet-Vergós), y el busto de mármol, italianizante, del palacio Moyá (expuesto desde fecha reciente en la sala XXIX) y del segundo grupo el monstruo devorando un carnero (siglo XII, de una puerta destruída del monasterio de Ripoll), un relieve de alabastro con la Anunciación (siglo XIV), fragmentos del retablo de piedra de Maldá, etc. El conjunto resultaba suficiente para una ilustración general, dada la extensión del tema.

Dificultades insuperables imposibilitaron el funcionamiento de un servicio especial de coches previsto en un principio para trasladar de la Plaza de España al Palacio Nacional a las personas matriculadas.

#### CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE

Durante el primer trimestre del año 1944 han tenido lugar en las entidades de Barcelona que a continuación se indican, las siguientes conferencias públicas sobre los temas de arte antiguo:

##### *En el mes de enero:*

Día 14, de don Manuel Rodríguez Codolá, en el Centro Cultural de los Ejércitos, sobre "Velázquez, el gran pintor español".

##### *En el mes de febrero:*

Día 15, de don Luis Monreal, en el "Instituto de Cultura para la Mujer", sobre "El santo Cáliz de la Catedral de Valencia".

Día 16, de don Emilio Ribas, en el Ateneo Barcelonés, sobre "Las piedras que hablan. Las grandes catedrales góticas".

Día 25, de don Miguel Farré, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre "La teoría de la pintura mural a través del tiempo".



**En el mes de marzo:**

Día 5, de don Juan Ainaud de Lasarte, en el Museo de Arte, sobre "La pintura mural románica".

Día 12, de don Juan Ainaud de Lasarte, en el Museo de Arte, sobre "La pintura sobre tabla" (siglo XIV. Los hermanos Serra y su escuela).

Día 14, de don José Ferrandis, en la Facultad de Filosofía y Letras, primera lección de su curso del arte hispanoárabe.

Día 16, de don Antonio García Bellido, en los Amigos de los Museos, sobre "La Dama de Elche y la vida de los iberos".

Día 19, de don Juan Ainaud de Lasarte, en el Museo de Arte, sobre "La pintura sobre tabla" (siglo XV. Jaime Huguet y su época).

Día 23, Willy Ancheas, en el Instituto Alemán sobre "La cultura de ciudades imperiales alemanas a través de sus obras de arte".

Día 26, de don Juan Ainaud de Lasarte, en el Museo de Arte, sobre "La escultura medieval".

Día 30, de don Elías Tormo, en los Amigos de los Museos, sobre "Isis, Minerva y la Virgen María".

**NOTA:** En la última referencia de conferencias sobre arte antiguo dejamos de consignar por olvido la de don Pedro Batlle, dada el 1 de febrero de 1943, sobre "Arte romano y arte cristiano", y la de don Lamberto Font, dada el 22 del mismo mes, sobre "Artes industriales románicas", ambas organizadas por "Amigos de los Museos". La de don José Francés, Luis Monreal, y Manuel González Martí, los días 17 y 30 de diciembre de 1943 y 8 de enero de 1944 en la Exposición Vicente López sobre diversos aspectos de este pintor y la de don Xavier de Salas en el Ateneo Barcelonés, el 7 de enero de 1944 sobre "El arte de Vicente López."



## BIBLIOGRAFÍA

VELÁZQUEZ, por Enrique Lafuente Ferrari: Ediciones Selectas. — (Barcelona, 1943.)

“Ediciones Selectas” (es decir, don José María Cruzet) cada día manifiestan más sus deseos de selección en los colaboradores de la “Biblioteca de Arte Hispánico” que constituye su caballo de batalla para el enriquecimiento de la documentada y sagaz crítica históricoartística de los grandes maestros peninsulares. No queremos ir más lejos en su pasado editorial para que nuestro elogio sea completo y entusiasta que reducirnos a recordar sus dos últimas publicaciones: *El Greco* del maestro Gómez-Moreno y, ahora, el *Velázquez* de Lafuente Ferrari. Verdaderamente podemos decir que en ambos libros se ensanchan y se fijan los conocimientos, se abren — a la divulgación pública — nuevos horizontes a la depuración y la hondura del análisis de caracteres estilísticos, de influencias y de no influencias en dos de los luminares más gloriosos del arte hispano.

Lafuente Ferrari, tras una biografía sucinta y animada, fija el valor y la evolución del arte velazqueño, su constante acercamiento, a lo largo de la vida del pintor, a una más pura idealidad

dentro de su cautivador y señero realismo; a una idealidad personalísima que en nada contradice a su poco interés por la obra de Rafael, sino que se manifiesta en su cada día más depurado sentido del color y de la forma, en sus retoques inacabables a las pinturas propias que pudo mirar y tornar a ver incesantemente gracias a su cargo anodino de aposentador del Real Palacio, en su meditado sentido de la composición que llega, con las postrimerías de la vida del pintor, a la culminación gloriosa de *Las hilanderas*.

Con metodismo eficaz, Lafuente fija el número y la cronología de las obras velazqueñas rectificando o ratificando, según los casos, los catálogos de los anteriores biógrafos del pintor de *Las meninas*.

R.

ACCESORIOS DE LA MODA, por Max von Boehn, con un estudio preliminar del marqués de Lozoya.

Han transcurrido ya algunos años desde el día en que la casa Salvat dió al público los ocho tomos de la obra *La Moda*, de Max von Boehn, confeccionada con suma pulcritud e ilustrada con un número considerable de grabados



que completan el interés del texto.

Ahora la misma casa editorial ha dado a luz un nuevo volumen de la misma obra titulado *Accesorios de la Moda*, y que, como su título indica, viene a ser una especie de complemento de los volúmenes anteriores, puesto que aquéllos se referían a la moda en general de cada época y éste trata particularmente de encajes, abanicos, guantes, bastones, paraguas, sombrillas, joyas, adornos y demás accesorios de la indumentaria a través de todas las épocas.

La presentación de este volumen, sometida en absoluto a las mismas normas que rigieron la confección de los precedentes, ofrece idénticas cualidades de buen gusto y de perfección tipográfica, y se enriquece asimismo con una copiosa serie de grabados, algunos de los cuales unen a su valor puramente histórico el interés de la anécdota.

Conocido y comentado ya el texto de la parte principal de la obra, o sea de la que se publicó tiempo atrás, sólo hay que añadir, ante el tomo que acaba de aparecer, en cuanto a este particular, que en él se mantienen íntegros el acierto y la extensión de las investigaciones históricas del autor y el gusto en exponerlas de una manera apta para atraer la atención de toda clase de lectores, lo que logra, sin duda, no sólo gracias a la agilidad de su pluma, sí que también a la exactitud de las relaciones que establece constantemente entre el hecho particular, en este caso minúsculo, y el carácter, el

ambiente y las circunstancias generales del momento.

Los lectores y la crítica tuvieron ya ocasión de constatar el valor de los estudios preliminares que el ilustre historiador señor marqués de Lozoya puso a la cabeza de cada uno de los indicados ocho tomos de *La Moda*.

No sólo situaban al lector para sacar el mejor provecho de las páginas escritas por Max von Boehn, sino que en muchos aspectos las completaban con datos relativos a España y sobre todo, con sugerencias y comentarios tan substanciosos como todos los que tantas veces nos han brindado su extensa cultura y su claro juicio.

Eso mismo puede decirse, con igual justicia, del que ocupa las primeras páginas del tomo que ahora acaba de publicarse.

**HISTORIA DE LA PINTURA GÓTICA EN CATALUÑA**, por José Gudiol Ricart: Ediciones Selectas. — (Barcelona, 1944.)

Cabe decir, antes de pasar a hacer su análisis, que este libro de Gudiol constituye un hito en la historia de la pintura gótica en Cataluña. Tras la publicación de los estudios de Sempere y Miquel y de Mossén Gudiol, de las aportaciones realizadas por Bertaux y de las síntesis de Richert, el libro de Ch. R. Post recogió la extensa serie de estudios acerca del sinnúmero de pinturas góticas catalanas y sintetizó, con personalidad y con numerosos hallazgos y aciertos críticos, su his-



toria y evolución. Pero la aparición de su "*History of Spanish painting*" durante una larga serie de años, las adiciones y rectificaciones que el mismo autor ha ido haciéndose en los siguientes y sucesivos tomos, hacen esta obra de lectura complicada.

Un libro como el de José Gudiol, recién aparecido, era de necesidad, pues los viejos libros de Mm. Gudiol y de Sampere están envejecidos, la historia de Post siempre difícil de manejar y las historias del arte español y de la pintura española — aun las más valiosas, como las de Lozoya y de Mayer — son necesariamente de una brevedad excesiva para quien desee estudiar la historia de nuestra pintura gótica. Caen forzosa-mente en el extremo opuesto a la minuciosa extensión del libro de Post que quedará como de imprescindible consulta.

Gudiol, pues, realizó el tipo del libro preciso; ni demasiado compendioso o superficial, ni tampoco el que abarca en sus páginas las discusiones y las teorías, los argumentos y las réplicas surgidas alrededor de nombres y de piezas dudosas o litigiosas. Un libro que es un manejable manual, concienzudamente trabajado en muchos años de labor realizada junto a los mayores ficheros gráficos, con el material preciso y conociendo cuanta crítica se ha hecho sobre la numerosa serie conservada de pinturas góticas catalanas.

Es una síntesis que, sin embargo, encierra novedades — como luego veremos —. Una clara síntesis de dos siglos de pintura. En los dos primeros capítulos analiza Gudiol

las obras de estilo franco-gótico e italo-gótico, estudiando en éste las obras de maestros de características conocidas y en algún caso con nombre conocido: Ferrer Bassa el primero, luego el maestro de Estopiñá y el de San Vicens dels Horts, Juan de Tarragona, Jaime y Pedro Serra y sus seguidores, Domingo Valls y el maestro de Torroella, Arnau de la Pena y Marc de Vilanova. En el tercer capítulo se estudian los maestros de estilo internacional Luis Borrassá, y sus seguidores Grau Gerner, el maestro del Rosellón, Juan Mates, Ramón de Mur, Ortoneda, Jaime Cabrera, Jaime Cireva y Jaime Ferrer I. En el IV a Bernardo Martorell, revelándole en su grandeza, luego su escuela: los Jaime Ferrer II, Valentín Montoliu, los maestros de Ampurias y Bañolas, Miguel Nadal y Pedro García. En el V se estudia el influjo flamenco, los maestros de Pedralbes, Gerona y Olot, Juan Figuera y Rafael Tomas. En el VI se estudia la escuela que concentrada en Barcelona tuvo como cabeza a Jaime Huguet y como colaboradores con personalidad y seguidores, los Vergós, Pedro Alemany, Francisco Solives y Gabriel Guardia. Terminando en el capítulo VII el estudio de la pintura gótica con el de los maestros forasteros que trabajaron en Cataluña a fines del siglo xv y principios del xvi: el cordobés Bermejo, el posible flamenco maestro de la Seo de Urgel, y Juan Gascó.

Este resumen del índice de este libro da idea, más clara que la pudiera dar ninguna otra explicación, de las líneas generales, si-



guiendo las cuales se compuso y como en éstas se perfila el trabajo y los estudios de los predecesores. Pero, el contexto encierra novedades — en atribuciones, en ordenación y en fecha — que no podemos analizar una a una. Los nombres que aparecen en esta relación transcrita y los que dejan de consignarse a pesar de tener una tradición crítica indicarán — a quien recuerde lo que escribieron los predecesores de Gudiol — cómo éste innovó en su ejemplar libro. Él mismo, al fin de su prólogo, da nota de las equivalencias entre su libro y las denominaciones implantadas o aceptadas por Post; como el maestro de S. Marcos le considera Arnau de la Pena, como el maestro de Guimerá es Ramón de Mur; como el maestro de Pañafel es Juan Mates, y como los maestros de Albatarrec y de Solsona se funden en Jaime Ferrer I y los maestros de la Paheria y de Verdú resultan ser Jaime Ferrer II.

Las razones de todo ello se apuntan en algunos casos en el contexto del libro, en otros nos toca esperar sus estudios y análisis para que nos queden reveladas y confirmadas. Tampoco diremos de las listas de obras de cada autor, que aparecen en muchos casos rectificadas. La razón de ello está en la propia esencia de este libro, pues nos hallamos ante un libro mesurado y agudo en el desarrollo de su exposición, breve, pues no alcanza las setenta páginas. Y un libro que todo él incita al lector a tener a mano, para mejor estudio de estos dos siglos de pintura, las fotografías de las obras

relacionadas, ya que las 85 de que consta y que le ilustran escogidas y claras — magníficamente reproducidas — revelan fragmentos y detalles característicos, pero dejan en el ánimo la curiosidad de ver los restantes fragmentos no presentados y de gozar del sentido del conjunto.

Todo no se puede hallar en una historia breve, pero Gudiol logró en la suya hacer un resumen modelo. Una clara exposición ornada con bellos y determinadores detalles; haciendo su "Historia" logró José Gudiol hacer patente sus condiciones de agudo historiador y su preparación cuidadosa.

X. DE S.

#### HISTORIA DEL GRABADO EN VALENCIA, por Vicente Ferrán Salvador. — (Valencia, MCMXLIII.)

Esta "Historia del grabado en Valencia" premiada por la Excelentísima Diputación Provincial de Valencia, recoge en sus 164 páginas, y en dos partes bien distintas un mismo estudio: el del cultivo en Valencia de este arte desde el siglo xv hasta nuestros días.

En la primera parte ordenó Ferrán con cuidado cuantas noticias se tienen de grabados y grabadores; desde aquellos que abrieron las más antiguas xilografías, aquellos tan importantes de Fr. Francisco Doménech, hasta las obras de artistas contemporáneos.

Desfila así buena parte de la historia del grabado en España y especialmente la del siglo xviii, pues valencianos fueron su mayor parte, quienes entre nosotros gra-



baron en este siglo y aun diremos que los más importantes con la excepción de Goya, claro está.

Por tanto este resumen de Ferrán se transforma en la historia de un arte cuyo cultivo en España todavía alcanzó poco estudio. La copiosa bibliografía consultada confirma este aserto al mostrarnos cómo la mayoría de las obras citadas se refieren a otros temas y especialidades y no tienen que ver directamente con el arte de grabar, pero que fueron consultadas con todo provecho, ya que encerraban noticias olvidadas o poco conocidas.

Sigue a esta primera parte, formando la segunda del libro, el *Elenco de grabadores valencianos*. En él se determinan en forma de ficha los datos conocidos referen-

tes a la vida y las obras de dichos artistas. Sobre ese *Elenco* permítasenos hacer una objeción: hubiese sido del mayor interés mantener al pie de cada biografía la nota bibliográfica completa, pues será para todos difícil tarea la verificación de cualquier dato, la determinación de la fuente de tanta información. Ferrán remite tácitamente a la copiosa nota bibliográfica general.

Pero este es defecto menor que queda apagado ante el interés de mucha aportación, fruto de las investigaciones del señor Ferrán en los archivos valencianos, por el corte de esta bien escrita y equilibrada *Historia* y por el cumplido índice general que la hace manejable y utilísima.

X. DE S.



## ÍNDICE

---

### ARTE ANTIGUO

	<u>Págs.</u>
JUAN FERRANDO: Hallazgo de una imagen de la Virgen .....	7
JOSÉ M. <sup>a</sup> MADURELL MARIMÓN: Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos .....	11
F.-P. V.: Más, sobre Destorrents.-Dos contratos trescentistas de aprendizaje de pintor .....	63
MUSEOS, EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS:	
Últimas publicaciones de los Museos .....	67
Exposición de tapices en el Ayuntamiento .....	67
Exposición del grabado italiano .....	69
Conferencias en el Museo de Bellas Artes de Cataluña .....	70
Conferencias sobre temas de arte .....	72
BIBLIOGRAFÍA .....	75



AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES

BOLETÍN

**ANALES Y BOLETÍN**

DE LOS

**MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA**

DE BARCELONA

ARTE MODERNO

UAB 3 JULIO 1980



# ANALES

Y

## BOLETÍN

DE LOS

# MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA

*ARTE MODERNO*

VOL. II - 3 ~ JULIO ~ Año 1944



AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES

BOLETÍN

DE LAS

MUSEOS DE ARTE

DE BARCELONA

ARTE MODERNO



## DE LA COLECCIÓN DE ENCAJES DEL MUSEO

Nuestros Museos poseen varias colecciones de arte, como por ejemplo la de tejidos, de cerámica, etc., que conservan actualmente en sus depósitos esperando el momento de instalarlas en local adecuado y ser exhibidas al público.

Entre éstas se encuentra la de encajes.

En realidad se trata por ahora de una colección más modesta de lo que corresponde a una ciudad como Barcelona. No puede negarse que si no se enriquece con nuevas adquisiciones, alguna de las familias de la especie quedará con escasa o ninguna representación cuando la colección sea exhibida al público.

Sin embargo, por la naturaleza de la materia y hasta por alguna de las piezas que forman parte de la repetida colección, es interesante señalar aquí algunos de sus valores o particularidades.

Los encajes se dividen en clases, géneros, familias, especies y variedades que pueden dividirse en diez y seis grupos.

A tenor de esta división el primer grupo está formado por los encajes a lanzadera o sea el de tejido de malla y el llamado de *frivolité*.

\* \* \*

Veamos el encaje de tejido de malla.

La adaptación artística de las antiguas redes utilizadas desde tiempo inmemorial para la pesca y la caza es lo que dió lugar, según algunos autores a esta clase de encajes llamados también de malla bordada, que desde el siglo xv vienen elaborando las mujeres de todos los países para los ornamentos litúrgicos y los del hogar; si bien el marqués de Valverde atribuye el origen de estos famosos encajes, por lo que a España se refiere, a "los paños deshilados en el sentido de la trama y del urdimbre, y



ornamentados después con tejidos de dibujos ingenuos como corresponde al arte popular”.

Sea como quiera el encaje de malla bordada al zurcido o al pasado ha sido un trabajo cultivado y apreciado en todas partes por la facilidad de su ejecución; por la flexibilidad de que está dotado, la cual permite adaptarlo fácilmente a diversos adornos del indumento; por la duración que ofrece su consistencia; y por la gracia de sus tradicionales dibujos. Las mallas venecianas y florentinas han gozado de fama mundial en la época del Renacimiento y las producidas en todas las regiones de Francia, así como las andaluzas, vascas, castellanas de aquella época y aun del siglo XV, no disfrutaron de menor prestigio.

El encaje de tejido de malla destinado a ser bordado tiene siempre las mallas cuadradas sujetas por un nudo en cada uno de los ángulos. Los cuadros que marcan la silueta de la ornamentación se llenan al zurcido o al pasado formando tela compacta y dejándose vacías las mallas que marcan los trozos del dibujo. De la feliz disposición de estos vacíos depende la belleza de la obra, y ésta es la principal característica de los encajes de tejido de malla de Cataluña.

A propósito de esta circunstancia y refiriéndose a nuestras mallas, dice Augusto Lefebure en el prólogo del catálogo de encajes que forman la magnífica colección reunida por nuestro compatriota don José Pascó, hoy propiedad de la Cámara de Comercio de Lyon: “Esta colección contiene, en primer término, mallas de una gran belleza, blancas y policromas y, entre ellas, una maravillosa *Coronación de la Virgen* que servía de cortina transparente en un convento de monjas claustradas para separar las religiosas del público cuando una novicia tomaba el velo, y un Cristo con tal expresión de dolor que es probablemente la obra maestra de su género. Esta última figura quedará grabada con intensa sensación de arte en la memoria de cuantos la miren atentamente, pues sólo la pintura parece capaz de dar una tal idea de la realidad.”

Las religiosas de nuestros conventos que elaboraban estas famosas piezas litúrgicas en tejido de malla, sentían especial predilección por la presentación de temas marianos. Hay en la colección de nuestro Museo un interesante frontal con este tema. Fué adquirido en 1887, antes de ser creado el Museo, por la co-





Fig. 1.—Encaje de tejido de malla. Frontal con tema mariano adquirido para el Museo en 1887



Fig. 2.—Colcha de tejido de malla, de tipo catalán bordado al zurcido e ingresado en el Museo en 1922



misión que entonces lo organizaba y recogía objetos para hacer posible su formación; procede del convento de monjas de Castellfullit de Boix y data del siglo XVI. Es un magnífico ejemplar de hilo blanco, compuesto de dos piezas disimuladamente unidas; está bordado al zurcido con el mismo material y mide 2 metros de largo por 0,97 metros de altura (Fig. 1).

Unidos en una composición total, tiene tres pasajes de la vida de la Virgen, formando como una especie de tríptico en líneas divisorias. A la izquierda, la *Anunciación*, en la que se ve el arcángel san Gabriel, mensajero de Dios, saludando a María y comunicándole el gran misterio que en ella va a operarse. A la derecha la *Encarnación*, con la majestuosa imagen de la Virgen, en actitud humilde, en el momento en que, por obra y gracia del Espíritu Santo, presidido por el Padre Eterno, que está entre nubes en la parte superior frontal, el Verbo se encarna en Ella. En medio la *Maternidad*. En ella aparece la Virgen con el Hijo en brazos, amparados ambos por la aureola llamada de la almendra mística, símbolo de la luz de santidad que emana de los sagrados cuerpos de la Madre y el Hijo. Dentro de la almendra, a los dos lados de las imágenes, estrellitas cuadradas y animalitos fantásticos; en la parte superior, encima de la cabeza de María, una gran estrella; ángeles y querubines entran en escena, completando la composición; crucecitas equilaterales, estrellas cuadradas, pequeñas mariposas y dados llenan los vacíos a fin de que todo quede bien ponderado.

La autora no se entretuvo en cálculos matemáticos para centrar los temas; por eso en la parte izquierda quedó un espacio de mallas vacías que hubo de llenar bordando cinco pájaros, uno descansando en tierra y los restantes enfrentados dos a dos y colocados en sentido vertical a pesar de tener una disposición apropiada para ser colocados en sentido horizontal. Este mismo defecto lo notamos en los tres querubines de los dos lados de la almendra mística, los cuales presentan una cabeza descomunal en comparación con las de las figuras restantes. Es que en realidad la proporción y el equilibrio se supeditaron al buen efecto del conjunto. Como basamento hay tres líneas de dados alternada con una malla llena y otra vacía.

El tejido de malla, con las dimensiones adecuadas al objeto a que iba destinado sólo se hacía en casos excepcionales para



piezas litúrgicas como la que acabamos de describir, laboradas por las religiosas. Las mujeres del pueblo en todas las regiones se limitaban a hacer cuadritos o tiras de igual anchura que la del lienzo del propio hogar que ellas mismas hilaban y tejían. Dichas tiras, combinadas con otras clases de bordados o unidas hábilmente las unas con las otras, formaban delanteras, cubrecamas y otras piezas propias para el ornato de la casa.

Las mujeres españolas — dice Mildred Stapley — tienen una especial facultad para el bordado, y sus “dechados” son curiosísimos y dignos de estudio. Los hacían usando diversas técnicas, y si bien sentían especial predilección por los bordados de puntos contados con adornos tradicionales de fauna y flora cuando imperaba el analfabetismo, a medida que éste fué desapareciendo los “dechados” evolucionaron y su campo fué invadido por los abecedarios, pasando los adornos a segundo término.

En Cataluña se conserva un número considerable de muestrarios llamados *tachados* (catalanización de “dechados”) que servían de modelo a las mujeres de los viejos tiempos para bordar los cuadros y las tiras de tejido de malla y, en general, para todos los trabajos de puntos contados.

Las andaluzas y toledanas sacaron buen partido de esta labor: combinando los cuadros de tejido de malla con otros de “cortadillo” (bordado genuinamente español) confeccionaban arri-maderos que colgados en las paredes de las habitaciones imitaban los de azulejo vidriado (en los dibujos de los cuales se inspiraban) que había por lo general en las casas acomodadas, y así conseguían con su constancia en el trabajo que su humilde hogar estuviese más suntuosamente ornamentado que el de las familias ricas.

Las camas se adornaban con delanteras o tiras que eran tejidas o bordadas por ellas, con las cuales se tapaban las telas de los colchones, ya que el cubrecamas no llegaba precisamente a cubrirlos.

La muchacha al llegar a la pubertad, guiada por la madre, empezaba a trabajar en las piezas de su ajuar: la sábana con vuelta de hilo tirado, las fundas de almohada, los paños de ofrenda, las delanteras, los arri-maderos, las toallas y la colcha, sobre todo ésta, fué una obsesión que perduró hasta últimos del siglo pasado. Los capítulos matrimoniales, además de la ropa



de uso personal, consignan profusamente las piezas que acabamos de indicar, pues la dote de las novias se formaba principalmente de ropa de uso personal o doméstico.

En Castilla, el día de la boda se adornaban las puertas y ventanas con las piezas de ropa confeccionadas de más valor y más mérito, como cortinas, toallas, delanteras de cama, colchas, etc. La exposición duraba una semana, pasada la cual pasaba todo a las talladas y tradicionales cajas de novia. De Cataluña sólo sabemos que en algunos pueblos se exhibían en la ventana de la casa de los novios la ropa de la cama nupcial y que en Morella las casas acomodadas se vanaglorian de no pasar más que una colada al año y tienden toda la ropa en la parte exterior de la casa a fin de que el pueblo pueda cerciorarse de que las piezas tendidas corresponden a las mudas semanales de todo el año.

Las colchas en Cataluña se hacían en un principio de tejido de malla bordada, forradas de damasco encarnado o de otro color; después se tejieron a punto de media y más adelante a punto de ganchillo, pero siempre con hilo blanco. No faltaba, empero, quien las tejía a punto de confite blancas o combinadas en blanco y azul o azul y amarillo.

Estas colchas tejidas tenían preferencia ante las del resto de España, pero eran también famosas las de Las Alpujarras (Granada), de colores vivos; las blancas de red, de Valdevardeja (Toledo) o bien las bordadas imitando en el dibujo y el colorido los estampados de la India. Estaban fechadas y firmadas por lo general con una ortografía que denotaba claramente el analfabetismo de las autoras y resultaba muy en consonancia con el dibujo y la ejecución.

Las colchas se obraban al mismo tiempo con miras a ser colgadas en el balcón o en la ventana para honrar el paso de las procesiones; por esto los temas ornamentales eran muchas veces religiosos: imágenes e insignias de la Pasión y Muerte de Jesús, animales simbólicos de tradición oriental, pavos reales afrontados simbolizando la inmortalidad del alma, cruces, estrellas, iglesias o casas, principalmente en las catalanas. No hace muchos años tuvimos ocasión de ver algunas de estas colchas en balcones y ventanas de varios pueblos de la costa con motivo de dichas solemnidades religiosas.



Hecha esta digresión, para la cual tanto nos ha servido la obra de Mildred Stapley *Tejidos y bordados populares españoles*, describiremos una colcha de tejido de malla que figura en la colección del Museo y que, a nuestro entender, es catalana, puesto que abunda en motivos repetidos en otras obras de punto contado hechas en nuestra región: tejido de malla, hilo tirado y *tachados* en los que aparecen a menudo las casas o las iglesias iguales o muy semejantes a las representadas en la obra de que vamos a ocuparnos.

Ingresó en el Museo en 1 de febrero de 1922; es de tejido de malla de hilo blanco, bordado al zurcido con el mismo textil; mide 2,81 metros de anchura por 2,45 de largo (Fig. 2).

Está compuesta de tres tiras unidas que forman el gran cuadro central, orlado con una espléndida cenefa y rodeada en tres de sus lados por un encaje de ganchillo de 0,17 metros de anchura.

La tira central está formada por tres cuadriláteros, ornamentados con las piñas propias de los tejidos góticos, adaptadas al estilo Renacimiento. Entre el cuadrilátero inferior y el que le sigue hay un calado con el correspondiente motivo de la piña o alcachofa, el cual por ser más convencional aun que los de los otros, nos recuerda más los dibujos orientales.

A los dos lados de esta amplia tira hay otra más estrecha formada por la unión de tres cuadrados, y una pequeña parte de calado. El calado de la izquierda comprende sólo un motivo de zigzag; el de la derecha tiene, además de estos motivos, dos medios rosetones y un rosetón completo de cuatro pétalos.

En el cuadro de la parte superior de cada una de estas tiras hay un edificio de dos cuerpos superpuestos; el de abajo presenta tres puertas que parecen acusan las tres naves de una iglesia, y remata en una crestería y dos banderolas; el de arriba va cubierto con tejado sin arquitrabe a la manera de las construcciones románicas y presenta un ventanal y un minúsculo ojo de buey en la fachada. Rematando con una cruz y el adorno de otras dos banderolas; a los lados del primer cuerpo aparecen dos pájaros con el corazón encima del plumaje, elemento de tradición sasánida que a menudo se ve en los bordados populares españoles; cuatro cruces griegas campean en el cielo, y acaban de llenar los vacíos dos animales fantásticos también afrontados y situados en los dos ángulos superiores.





Detalle de la fig. 2



Detalle de la fig. 2



En el cuadro central hay bordado un monstruo, fusión de diversas naturalezas, de tradición asiria y persa, que nos trajeron los iberos. Entre las patas del monstruo se ve una pequeña figura femenina, llevada al último grado de estilización, figura que vemos constantemente representada en los *tachados*; una hojita de tres lóbulos, cruces equilaterales y rodillos acaban de llenar el campo.

El cuadro de la parte superior es la repetición del primero, pero en los ángulos en vez de animalitos hay un motivo piramidal que tanto puede ser la representación del simbólico ciprés como la estilización de un olmo, el árbol de vida de los persas.

La orla se compone de diversas tiras que se diferencian por sus dibujos. La de arriba y parte de la de la derecha llevan el clavel persasasánida que tanto ha influído en nuestros bordados; dentro de un triángulo formado por ornamentos fasciculados, dispuestos en zigzag. La orla de la izquierda va adornada con grandes tulipas influenciadas también del estilo persa sasánida, invertidas y en la misma disposición de los claveles antes indicados. Los vacíos del fondo son ocupados por cruces y pajaritos. La orla de abajo y parte de la de la derecha se componen de florones que afectan la misma forma de piña tan repetida en bordados y tejidos del siglo XVI, invertidos también y separados por una especie de columnita con base y capitel floreados. En el centro del fuste lleva enlazados por la cola dos delfines estilizados y afrontados, con otros formando zigzag. Crucecitas equilaterales llenan como siempre, los espacios vacíos que deja la composición.

Remata la obra un encaje de ganchillo, de 0,17 metros de anchura, que la rodea por tres de sus lados; es de fácil ejecución y de dibujo geométrico muy elemental.

Probablemente las tiras y los cuadros de tejido de malla que acabamos de describir habían tenido antes otro destino, y luego, posiblemente en el siglo XIX (del cual data el encaje de ganchillo) se compuso la colcha con estos elementos. Nos afirma en la opinión de que esta pieza es catalana la circunstancia de ser rematada con encaje al ganchillo por ser esto, cosa muy corriente en nuestra región, mientras que en Andalucía y en Castilla, constantes con la tradición arábiga, estas piezas rematan siempre con flecos más o menos suntuosos.



Hay además en la colección del Museo otros dos encajes de tejido de malla catalana muy notables.

Son de época contemporánea, probablemente entre 1900 y 1906.

La primera es un pañuelo de guipure de malla, de hilo blanco muy fino, con dibujo geométrico en el que predominan las cruces equilaterales inscritas en círculos. El encaje va aplicado a la ropa por medio de un cordoncito bordado al pasado. Este trabajo de matemática perfección recuerda por su forma y dibujo los guipures de malla florentina. Su autora, doña María Laura Milieri de Estela, lo depositó en el Museo el 27 de febrero de 1930. Tiene 0,135 metros de largo y otros tantos de ancho (Fig. 3).

La segunda obra es un abanico, notable por la rareza de su ejecución, pues el dibujo, que es de estilo moderno, no está supeditado a la forma cuadrada de la malla, como en los encajes clásicos de tejido de malla bordados. Doña María Laura Milieri, autora de este trabajo, creó un nuevo género, aplicando al encaje de tejido de malla la técnica del encaje bordado, es decir, de la blonda bordalesa, poniendo el dibujo de modelo debajo del reticulado resiguiéndolo con un hilo de contorno para transportarlo a la malla, y tejiendo, después, los motivos con tanta regularidad que dan la sensación de una tela de tafetán, o de los llenos hechos al bolillo. Los troncos están bordados a punto indefinido. Un caladito forma el botón de las margaritas, y otros dos, hábilmente combinados, llenan el reticulado. Elementos al céfiro (aplicados al aire) completan la composición. Fué depositado en el Museo por su autora el 27 de febrero de 1930. Mide 0,14 metros de ancho (Fig. 4).

\* \* \*

Vamos ahora al tejido llamado de *frivolité*.

El *frivolité* es un trabajo que en el siglo XVIII estuvo muy en boga. Se hacía con lanzadera a nudos picoteados que forman ojetes o semicírculos, únicos elementos de que se componen los dibujos de esta labor. Se clasifica entre las pasamanerías o entre los encajes, según la manera cómo está hecha y según los textiles empleados.



Sirve para hacer galones que adornan cortinas, almohadas y otros complementos del mueble, y para ornamento de lienzo casero. En el primer caso, se hace en seda; en el segundo, con hilo blanco.

La denominación de *frivolité* es esencialmente francesa y todos los países la han adoptado, a excepción de Italia, donde se conoce por *punti d'occhi*, y en Oriente que le llaman *makouk*. El único ejemplar de esta labor que posee el Museo es el cedido por doña María Nieves Albiñana de Argemí (Fig. 5).

\* \* \*

Los trabajos de media y de ganchillo forman el segundo grupo en que hemos dividido los encajes para su clasificación.

En nuestro Museo este grupo sólo está representado por un ejemplar de ganchillo compuesto de cuello y unos puños, de punto de Irlanda auténtico, y veintidós ejemplares de poco mérito artístico. Uno de los de menos valor se ha dado a conocer por ir adherido a la colcha de red que ya hemos descrito.

No obstante, confiamos ver a no tardar este grupo tan bien representado como está en otros Museos, entre ellos el de Etnografía de Viena, pues pocas son las mujeres de nuestra tierra que no tienen su pequeña colección de muestras de ganchillo y de randado de punto de media, de los cuales se conservan también numerosas prendas en casas antiguas, porque era el trabajo predilecto de las abuelas y bisabuelas. Colchas, cortinillas de alcobas y de balcón, encajes para guarnecer sábanas y almohadas, etc., todo se ha arrinconado por no armonizar con el mueblaje y vestimenta actual y no se han ofrecido al Museo, por razón de su insignificancia, considerándolas indignas de figurar en sus vitrinas. Son en verdad trabajos humildes como humildes son las que los elaboraron, pero llenos de interés como interesante es y muy digna de ser estudiada toda manifestación de arte popular, por su ingenua espontaneidad y por su valor étnico. La mujer de pueblo, cuando hace puntillas de ganchillo o randados de media, no tiene la pretensión de hacer arte; no obstante, siente la necesidad de dar forma al innato sentimiento estético que le impulsa a embellecer la propia casa y el lienzo de su uso particular a la manera que le



permiten sus aptitudes y fantasía, y plasma en estas labores todo su sentir.

Dicho lo que precede, me permito invitar a las personas que poseen ejemplares de estos géneros de encajes tan poco apreciados, que se sirvan prescindir del pequeño interés personal que pueden tener para tales objetos, y en aras al patriotismo y al bien colectivo se sirvan regalarlos o depositarlos en el Museo.

Los randados de punto de media, no se ha podido averiguar cómo, cuándo ni dónde empezaron a hacerse, y si bien algunos autores como Eh. Dillmont, dicen que son muy antiguos, no pueden concretar ninguna fecha. Nosotros sólo sabemos que estuvieron de moda durante la época isabelina y que paulatinamente decayeron hasta dejarse de hacer al venir la restauración borbónica. En la época actual, ha resurgido esta labor mucho más artística que en el siglo pasado: se hacen trabajos delicados con un hilo tan fino que resultan casi impalpables, de gusto exquisito, de estilo moderno, que armonice con los muebles del propio estilo, de madera lisa y bruñida. En España sobresalen Cataluña y Castilla la Vieja en esta manifestación del arte de punto de calceta. Pudo promover la afición a ejecutar estos encajes la circunstancia de que fueron presentados en la Exposición Internacional de Barcelona del año 1929 - 1930 ejemplares de Hungría, Checoslovaquia, Alemania y Francia, donde también se dan, por lo que vemos en las revistas de labores alemanas, normas para ejecutarlas.

Para los trabajos de media originales no precisa dibujo; nacen de la casualidad, de la feliz combinación de mallas y nudos producidos con el hilo, que aumenta o disminuye encabalgando o aumentando puntos o bien haciéndolos del derecho o del revés, inversamente forma un complicado randado que en los ejemplares antiguos se repite indefinidamente, acabando por fatigar su aspecto monótono, pero en los trabajos modernos de que hemos hablado impera la variedad en los puntos y la fantasía en la combinación de los mismos. El original se fotografía para que sirva de guía cuando se trata de repetir el ejemplar.

Actualmente, el punto de media no se hace solamente con hilo de lino, sí que también con lana, de variadísimos colores, gruesos y calidades para confeccionar *jerseis*, *pullovers*, blusas,





Detalle de la fig. 2



Fig. 3.—Pañuelo de guipure de malla, ejecutado por doña María Laura Milieri de Estela y depositado en el Museo en 1930



bufandas, guantes y otras prendas que hoy se usan y que las mujeres tienen gusto no solamente de confeccionarse, sino incluso de hacerse el tejido. Es la labor del día; todas, sin distinción de clase social, la trabajan con fervoroso afán: las señoras y señoritas de la alta sociedad en playas y balnearios de moda, la niñera en el jardín o plaza pública cuidando de los niños, la oficinista y hasta la obrera, la dependienta, la niña que asiste a la escuela, aprovechan los minutos de espera para entrar al trabajo haciendo la sugestiva labor, que llevan siempre consigo.

El punto de media es sumamente elástico, y al idearse, como su nombre indica, servía para hacer medias, espesas en un principio y randadas después. Al evolucionar se aplicó a las diferentes prendas de que hemos hablado.

El punto de media se trabaja con agujas de acero largas; con pomito a cada extremo para que no se escapen los puntos al hacer las labores de grandes dimensiones; han de ser de grueso apropiado al hilo que ha de emplearse. Para sostener la aguja de la mano derecha, que es con la cual se tira el hilo, las mujeres se ponían un canutillo en la cintura sostenido por una cinta ceñida a la misma. Los canutos más populares eran de boj torneados, teñidos de rojo y las señoras de categoría lo usaban de marfil o hueso artísticamente trabajados. Hoy este útil no se usa: las agujas que son sumamente largas se sostienen sobre o debajo del brazo derecho y para evitar el peso, que sería excesivo si fueran de acero, se fabrican de aluminio, hueso, celuloide o galalita.

Para hacer obras cilíndricas nos hemos de valer de 4 agujas; para hacerlas circulares, de 5, 6 ó más, según el diámetro de la pieza, y para hacer encajes a tiras, de 2.

Cedido por A. Ferré, ingresó en el Museo, en el mes de julio de 1934, un ejemplar de randado de media, elaborado en Cataluña a principios del siglo XIX. Es un fragmento de cortinilla de balcón. Tiene de largo 0,70 metros y de ancho 0,33 metros. Es de hilo blanco (Fig. 5).

El punto de ganchillo de *crochet* (que también se conoce con este nombre) lo toma del útil con que se ejecuta.

Es un punto hecho sin patrón, sin tela de fondo ni pergamino; se trabaja al aire, sobre el dedo índice de la mano izquier-



da. Con la mano derecha, el hilo se riza, se tuerce, se pasa, se retuerce, se anuda y se vuelve a coger, siempre con el ganchillo que lo conduce. No obstante cuando se hace punto de Irlanda, el más difícil y artístico de todas las variantes de puntos de ganchillo, se montan las piezas sueltas sobre un dibujo que sirve de guía para componer el objeto que se desea hacer, si es de complicada composición.

El tecnicismo de este trabajo lo idearon según R. Asplanato, las monjas irlandesas que en los conventos de Bélgica ejecutaban encajes al bolillo en flores sueltas, al formar con la aguja de ganchillo el lazo de enlace para la unión de una flor con otra; en vez de hacer la barrita con el hilo torcido, tuvieron la idea de hacer cadenilla, el punto básico del encaje de ganchillo, al que siguieron los tejidos compactos de punto corto y pilanillos.

Irlanda, dice Mme. Bury Palliser, se había distinguido durante la Edad Media en los trabajos de aguja y en la época moderna las irlandesas demostraron tener grandes aptitudes para reproducir los encajes belgas, sajones, italianos y españoles. Al intentar reproducir, una mujer del pueblo, el punto de Venecia que los jesuitas habían introducido en Irlanda, creó con la técnica del ganchillo un punto nuevo, el *crochet-lace* por todas partes conocido con el nombre de su país de origen.

Irlanda pasaba por la aguda crisis pesquera que sumió al país en la miseria; era el año del hambre, el 1846, y aquella mujer humilde y abnegada, la anónima artista, enseñó a hacer el trabajo que le hubiera podido proporcionar grandes rendimientos a sus compatriotas, y juntas crearon una industria nacional que el éxito coronó, pues exportados los encajes a Bélgica, Francia, España y otras naciones europeas, fueron acogidos con entusiasmo, poniéndose de moda los cuellos de punto de Irlanda para adorno de los vestidos femeninos. Los encargos abundaron y el hambre quedó saciada después de haber causado no pocas víctimas, quedando en consecuencia muchos niños huérfanos, por los cuales se interesaron un grupo de señoras de la buena sociedad irlandesa, entre las que sobresalió Lady Vere, enseñando a dichos niños el arte de hacer encajes de ganchillo, para que con dicho trabajo pudieran subvenir a sus necesidades.

Los guipures que Irlanda envió a la Exposición de Londres de 1862 honraron a la nación y, creyendo que era un trabajo



susceptible de perfeccionamiento, el departamento de Ciencias y Artes del Kensington se preocupó sobre todo en lo concerniente a la parte artística. De esta época y procedencia es el juego de cuello y puños recientemente ingresado en el Museo, donativo de la señora M. Fath, en los que se ve la evolución del encaje de aguja al de ganchillo.

Extendida la producción, se ejecutó en toda Europa, imitando los encajes de *frivolité*, *macramé*, malla, bolillo y punto a la aguja, haciéndose encajes genuinos de dibujo espontáneo, además de los de punto de Irlanda ya mencionados. Bosnia y Túnez se especializaron en la confección de galones hechos a ganchillo.

Por la facilidad de su ejecución y por su consistencia que le hace muy durable, es el encaje predilecto de la clase humilde.

Cedidas por la señora Manuela Mulleras, en fecha de 22 de noviembre de 1934 ingresaron en el Museo 17 muestras de ganchillo y doña Dolores Mallofré, viuda de Ferrés, cedió 4. Todas son trabajadas en Cataluña.

La que lleva el número 1 del primer donativo es de hilo blanco e imita el *frivolité*, y como las que siguen hasta el número 17 está ejecutada por dicha donante. Data de finales del siglo XIX. Tiene de largo 0,06 metros y de ancho 0,08 metros.

La ficha del donativo número 2 dice: Encaje de ganchillo de hilo blanco; imita el *frivolité*. Siglo XIX. Largo 0,11 metros. Ancho 0,09 metros. La del número 3: Muestra de punto de ganchillo, en hilo blanco propia para adornar lencería. Siglo XIX-XX. Largo 0,08 metros. Ancho 0,07 metros.

Número 4: Muestra de encaje de ganchillo hecha con hilo blanco para adorno de sábanas y almohada. Siglo XIX-XX. Largo 0,12 metros. Ancho 0,09 metros.

Número 5: Muestra de ganchillo de hilo blanco imitando encaje al bolillo, género *torchon*, siglo XIX-XX. Largo 0,09 metros. Ancho 0,07 metros.

Número 6: Entredós de ganchillo hecho con hilo blanco imitando guipure al bolillo. Siglo XIX-XX. Largo 0,23 metros. Ancho 0,07 metros.

Número 7. Encaje de ganchillo de hilo que imita el de bolillos. Siglo XX. Largo 0,17 metros. Ancho 0,02 metros.

Número 8: Muestra de punto de ganchillo de hilo blanco,



género de Irlanda. Siglo XIX-XX. Largo 0,09 metros. Ancho 0,085 metros.

Número 9: Encaje de ganchillo a punto de horca, hecho en hilo blanco. Siglo XIX. Largo 0,30 metros. Ancho 0,03 metros.

Número 10: Encaje de ganchillo imitando el randado de Dieppe, hecho en hilo blanco. Siglo XIX-XX. Largo 0,09 metros. Ancho 0,03 metros.

Número 11: Muestra de punto de ganchillo, de hilo blanco, propia para ser colocada en forma de volante. Siglo XIX-XX. Largo 0,12 metros. Ancho 0,075 metros.

Número 12: Muestra de punto de ganchillo, de hilo blanco propio para volante. Siglo XIX-XX. Largo 0,12 metros. Ancho 0,075 metros.

Número 13: Entredós de punto de ganchillo de hilo blanco imitando recticela. Siglo XIX-XX. Largo 0,16 metros. Ancho 0,06 metros.

Número 14: Muestra de punto de ganchillo de hilo blanco imitando el punto de arañita hecha al bolillo. Siglo XIX-XX. Largo 0,065 metros. Ancho 0,08 metros.

Número 15: Muestra de punto de ganchillo de hilo crudo imitando el punto de aguja griego. Siglo XIX. Largo 0,13 metros. Ancho 0,065 metros.

Número 16: Encaje de ganchillo de hilo blanco, con miñardis mecánico. Largo 0,08 metros. Ancho 0,11 metros.

Número 17: Encaje de ganchillo hecho con trencilla mecánica formando pequeños óvalos que imitan el punto claro hecho al bolillo. Siglo XIX-XX. Largo 0,10 metros. Ancho 0,06 metros.

Número 18: Aplicación de punto de ganchillo, de hilo blanco imitando la recticela. El dibujo está formado por una cruz bizantina, enlazada con un cuadro. Obra catalana del siglo XX, ejecutada por doña Dolores Mallofré, viuda de Ferrés. Largo 0,05 metros. Ancho 0,05 metros. Cedida al Museo por dicha señora. Ingresada el 22 de noviembre de 1934.

Número 19: Aplicación de punto de ganchillo hecho con algodón *perlé* blanco. El dibujo consiste en una flor de jazmín inscrita en un cuadro lobulado. Obra catalana de finales del siglo XIX hecha por doña Dolores Mallofré, viuda de Ferrés. Largo 0,06 metros. Ancho 0,06 metros. Cedida al Museo por dicha señora. Ingresada el 22 de noviembre de 1934.



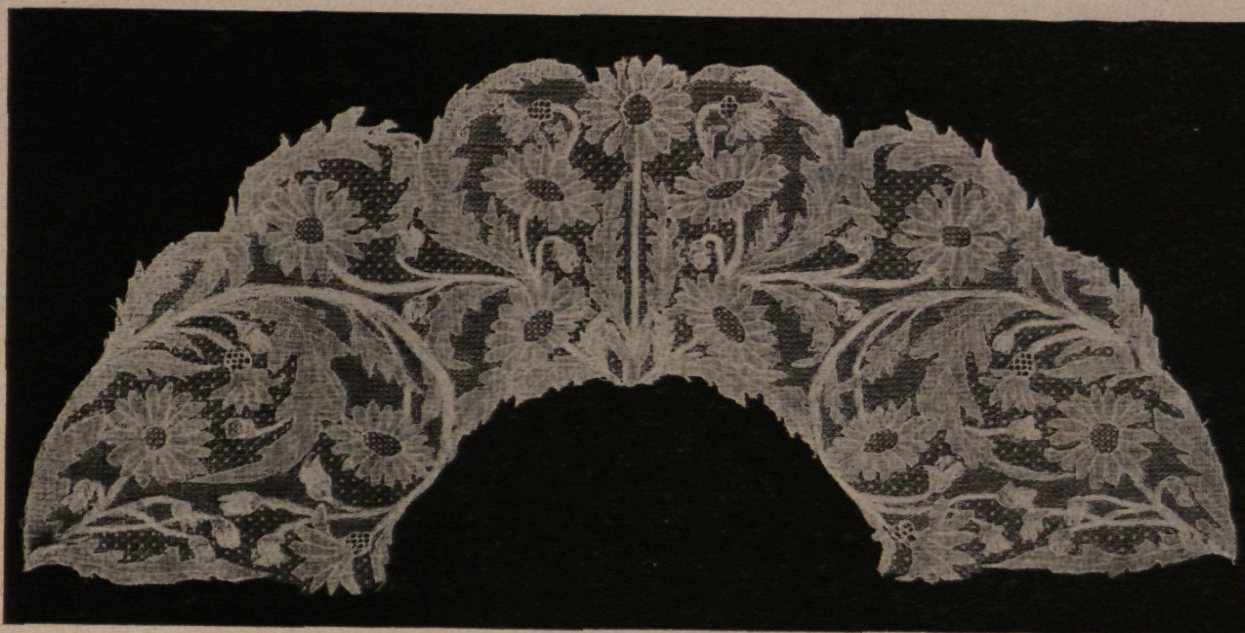


Fig. 4. — Encaje de tejido de malla para un abanico, ejecutado por doña María Laura Milieri de Estela y depositado en el Museo en 1930

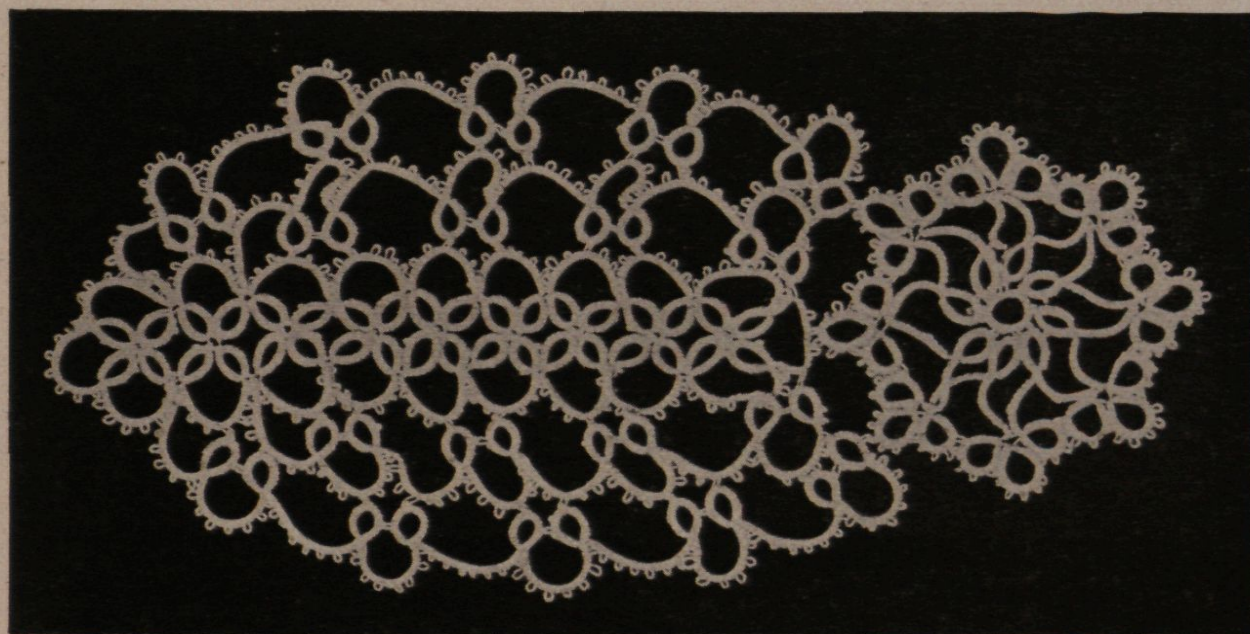


Fig. 5. — Ejemplar de *frivolité*,  
cedido al Museo por doña María Nieves Albiñana de Argemí



**Número 20:** Muestra de punto de ganchillo, de hilo blanco con el campo sembrado de florecitas puestas en forma regular. Obra catalana de finales del siglo XIX, debido a doña Dolores Mallofré, viuda de Ferrés.

**Número 21:** Encaje de ganchillo de algodón *perlé* blanco, género de Irlanda; el dibujo consiste en una hoja estilizada en forma de palmeta. Obra catalana del siglo XIX, debida a doña Dolores Mallofré, viuda de Ferrés. Largo 0,09 metros. Ancho 0,06 metros. Cedida al Museo por dicha señora. Ingresada el 22 de noviembre de 1934.

#### ADELAIDA FERRÉ DE RUIZ-NARVÁEZ



## CONTRIBUCIÓN A LA BIOGRAFÍA DE FLAUGIER

### SU SEPULTURA

La personalidad del pintor, francés de nacimiento y español de adopción, José Flaugier, no sólo tiene su importancia dentro del movimiento artístico de Barcelona sino en relación con la historia de la ciudad.

En este último aspecto es curioso recordar que en realidad él fué el iniciador de nuestros museos públicos de arte.

En 1809 fué nombrado director de la Escuela de Nobles Artes de la Lonja, por el general Duhesme, jefe de las fuerzas francesas de ocupación, en substitución del que, junto con el resto del profesorado, se había negado a reconocer a las autoridades intrusas.

A poco de haberse posesionado del cargo, dichas autoridades dispusieron el cierre de determinados conventos de Barcelona.

Flaugier que, como francés sentíase inclinado a las ideas de sus compatriotas y como barcelonés de adopción deseaba contribuir al progreso cultural de su segunda patria, debió pensar que dicha disposición le ofrecía la oportunidad de hacer aquí algo semejante a lo que habían hecho los revolucionarios en París, o sea, constituir en museo público con las colecciones de arte que hasta entonces habían estado situadas en las residencias particulares de reyes y magnates.

A este efecto propuso a la Junta de Comercio, patrocinadora de la Escuela de que era director, la incautación de las pinturas importantes que existían en los conventos clausurados, para situarlas en el local de dicha Escuela.

La Junta, a pesar de haber sido nombrado por los franceses, también en substitución de la que se había mostrado hostil a los intrusos, sintió viva repugnancia a imitar las expoliaciones que se habían realizado en la capital de Francia, pero hubo de acceder al fin.



Entonces el citado jefe expidió autorización a Flaugier y al escenógrafo italiano Lucini, que a la sazón se hallaba en Barcelona pintando decoraciones para el Teatro Principal, para que se incautaran de aquellas pinturas y las situaran en los locales de la Escuela.

Al terminarse, en 1814, la ocupación extranjera, se tuvo el criterio de rectificar todos los desmanes que durante aquel período se habían llevado a cabo, pero se dió el caso singular y significativo de que la Junta de Comercio antigua, que había sido repuesta y que, por lo tanto, debía sostener este criterio de rectificación, no se sintió francamente dispuesta a la devolución de los cuadros de que se había incautado Flaugier.

Entablóse entre la Junta y las comunidades religiosas afectadas una larga discusión, y al cabo se convino en que sólo se devolvieran a éstas la mitad de dichas obras, quedando el resto definitivamente en la Escuela, donde formaron la Galería de Pinturas que durante mucho tiempo fué el único museo público de arte de que disponía Barcelona.

En 1849 esta Galería pasó, junto con la Escuela, a la Academia Provincial de Bellas Artes, y en 1902, al organizarse los museos municipales, buena parte de ella fué a engrosar estas nuevas colecciones públicas.

\* \* \*

Últimamente don Andrés Clarós y Flaugier, biznieto del célebre pintor, repitiendo ofrecimientos anteriores, propuso a nuestros Museos de Arte la adquisición del autorretrato de Flaugier, que tantas veces ha sido publicado.

No se llegó a un acuerdo sobre dicho ofrecimiento, porque al fin se hubo de reconocer que dicha obra tenía más valor histórico que artístico.

Pero la obra no se ha perdido para el patrimonio de la ciudad, puesto que en atención a su valor histórico ha pasado con innegable acierto al Museo de Historia de Barcelona, que tan inteligentemente dirige don A. Durán y Sanpere.

Acompañaba a la oferta una serie de interesantes documentos relativos a la obra y la vida del pintor, que han ingresado en el





Autorretrato de Flaugier



Archivo Histórico de la Ciudad y nos ofrecen nuevos e interesantes detalles para su biografía.

\* \* \*

Raimundo Casellas reunió los datos de la vida de Flaugier, que hasta entonces eran conocidos con más o menos exactitud, en unos artículos publicados en la "Página Artística" de *La Veu de Catalunya* en 1910, y Alfonso Maseras adujo otros y esclareció algunos en trabajos que se publicaron en el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* en 1933.

Este último aportó un dato de principal interés biográfico acerca del cual se había incurrido en constante error, o sea el del lugar y fecha exactos de su nacimiento, además de la verdadera grafía de su apellido, que había sufrido también muchas modificaciones.

La documentación a que ahora nos referimos permite constatar, en primer lugar, el hecho de que la familia Flaugier vivió siempre faltada de recursos, como han dicho todos los biógrafos del pintor, pues uno de los documentos atestigua que el padre, viudo ya de su esposa Catalina Blai, o Blahi o Blaij, falleció el 19 de abril de 1768 en el Hospital de Córdoba.

Como se sabe, Flaugier vivió y trabajó durante sus primeros tiempos en tierras de Tarragona; hizo varios viajes a Francia y situóse, finalmente, en Barcelona, donde alcanzó el predicamento artístico de que nos habla Casellas y que resulta acreditado por las obras que le fueron encargadas.

Uno de los documentos a que me refiero viene a indicar que su emplazamiento en Barcelona debió tener lugar en 1774, pues está fechado en 1810 y dice que a la sazón lleva treinta y seis años de residencia en nuestra ciudad.

Un pasaporte de 1796, y otro fechado en los días de la ocupación napoleónica, nos ofrecen pormenores de su persona en consonancia con el autorretrato antes indicado.

Tenía entonces cinco pies de altura, los cabellos, las cejas y los ojos castaños, la nariz gruesa, la boca y la barba redondas y la cara ovalada.

Cómo y dónde vivía Flaugier antes de su matrimonio, es cosa que continúa por precisar; pero nos enteramos de que su herma-



na Rosalía, nacida en Francia el 12 de noviembre de 1759, o sea dos años más tarde que el pintor, residía en una casa del vecino pueblo de Gracia, donde falleció el 21 de mayo de 1803, siendo enterrada en la iglesia de los Santos Justo y Pastor; y esto nos permite suponer que viviría con ella.

Flaugier no casó, como dijo el citado historiador, con una sobrina suya, sino con su prima Manuela, hija del tío del pintor, Pedro Flaugier, y de su segunda esposa María Lacosta, natural de Mataró.

Casellas dió a conocer la partida de bautismo de la primera hija de Flaugier, nacida el 18 de mayo de 1810, que fué bautizada en la catedral con los nombres de Luisa, Magdalena, Josefa y Juana Nepomucena.

Además de poderse atestiguar ahora que el matrimonio de nuestro pintor con su prima Manuela Flaugier y Lacosta se efectuó el 27 de febrero del mismo año en que nació dicha niña, nos enteramos, además, del nacimiento de otro hijo, ocurrido en 1812, a quien se impusieron los nombres de José, Pedro y Francisco.

Precisados, como queda dicho, el lugar y la fecha del nacimiento del pintor, faltaba conocer exactamente los de su fallecimiento para completar su biografía.

La documentación aludida nos hace saber que Flaugier hizo testamento el 23 de diciembre de 1812, nombrando albaceas a su esposa y al beneficiario del Pino, don Manuel Postius, e instituyendo heredera a la primera y en defecto de ella a su antes mencionado hijo José.

A continuación atestigua que el fallecimiento ocurrió exactamente el 2 de enero de 1813, en la casa número 3 de la calle de Aray, siendo enterrado en la Sepultura General de Nuestra Señora de los Santos Justo y Pastor.

Partiendo de lo que consta en este documento hice las pertinentes averiguaciones en la mencionada iglesia parroquial.

En el archivo de la parroquia no consta este fallecimiento.

Recurrí entonces al de la comunidad.

Este archivo fué revuelto y desplazado durante la revolución, y no habiendo podido ser ordenado de nuevo, se encuentra todavía amontonado y sin limpiar, lo cual hace poco menos que imposible la consulta.

Sin embargo, gracias a la amabilidad del reverendo don José



Pedregosa, encargado de este archivo, penetré en él y tuve la singular fortuna de que el primer libro que extraje al azar de un montón de papeles fuese precisamente el "Llibre d'Obits XLIX", tomo 44, en cuyo folio 192 vuelto aparece la inscripción que, copiada al pie de la letra, dice así:

"Die tres de Janer de mil vuit cents tretze. Professo associant a enterrar en la present Iglesia ab sepultura genl. de Nra. Senyora y sis atxas blanques lo cadaver de Joseph Flaugier Pintor y Director de la Escola Gratuïta de Dibuix de la Ciutat de Barcelona, natural de Martega en Provença de França de edat de sinquantadós anys tret del carrer den Aray lo qual mori lo dia antes de sufocació després de haber rebut tots los sagraments."

Sabemos, pues, exactamente la fecha y el lugar de su fallecimiento.

Y tal vez se podría precisar el sitio donde está enterrado, pues no hay que olvidar que en los sótanos de la mencionada iglesia de los Santos Justo y Pastor subsiste todavía, y puede penetrarse en él, parte del antiguo cementerio.

Esta averiguación no sería ciertamente inoportuna, ya que la personalidad del artista volverá a cobrar actualidad en el momento en que se abran al público las puertas de la capilla del Hospital Militar, cuya cúpula está ornamentada con una de sus mejores producciones.

\* \* \*

La viuda de Flaugier casó en 25 de abril de 1818 con Domingo Ubach, tejedor de oro, el cual falleció en 1821, dejando de este matrimonio dos hijos, que se llamaron, respectivamente, Domingo y Francisca.

Con fecha 23 de noviembre de 1823 Manuela Flaugier formalizó el inventario de los bienes de sus dos maridos, sin duda con el propósito de deslindar las herencias que correspondían a los hijos respectivos.

Es de notar que entre los bienes pertenecientes al pintor figura "un retrato en tela del difunto", que debe ser el autorretrato antes indicado.

El obrador del segundo marido de la viuda Flaugier debió estar situado en la calle de Flassaders, número 10. Consta que el



hijo del pintor, por lo menos entre 1831 y 1835, continuaba el negocio o el oficio de su padraastro y vivía en la calle de Assahonadors, 17, piso tercero.

Sin embargo, el joven Flaugier debía sentir más inclinación por las letras o creyó que debía dejar el negocio al hijo del difunto Ubach.

En efecto, en 1834 ya había terminado unos cursos de Arquitectura en las clases de la Junta de Comercio que dirigía Antonio Celles; de octubre de 1836 a junio de 1838 siguió otros de Matemáticas en la Academia de Ciencias, y, por último, en 12 de enero de 1840 le fué conferido el título de maestro, siendo inmediatamente destinado a la Escuela Pública de Badalona.

Flaugier (hijo) casó en esa localidad con Joaquina Argullol, de la que tuvo dos hijas, llamadas Mercedes y Josefa, nacidas, respectivamente, en 1840 y 1843, y fallecidas en 1851 y 1853.

Parece ser que tuvo, además, otra hija llamada Catalina, que le sobrevivió.

El 1 de noviembre de 1842 había sido destinado a la Escuela de San Juan de Vilasar, pero no tomó posesión del nuevo destino y continuó residiendo en Badalona.

Los esposos Flaugier-Argullol fallecieron en la misma localidad en 3 de marzo de 1847, ella, y él en 1 de junio de 1861.

\* \* \*

Otros documentos nos dejan entrever que el artista hubo de sostener prolongadas y enojosas discusiones para cobrar los honorarios que le correspondían por las pinturas de la capilla del convento de los Padres de la Misión, o sea del edificio del Hospital Militar, recientemente derribado.

Ante todo, nos enteramos de que el autor invirtió cinco meses en estudiar su trabajo y otros tantos en ejecutarlo, por lo que hubo de abandonar totalmente sus ocupaciones.

Dedúcese que la eficacia de tal esfuerzo ya obtuvo entonces el aplauso de todas las personas peritas.

El precio convenido fué de dos mil pesos fuertes.

Esta cantidad había de reunirse por donativos, y en el caso de que la recaudación no llegara a alcanzarla, don Tomás Serralach, que fué quien en representación de la comunidad encargó





**Pintura de Flaugier que decora la cúpula de la capilla del que fué  
Hospital Militar**



el trabajo al pintor, había de satisfacer el resto hasta la cifra máxima de 300 ó 400 libras barcelonesas.

Pero al parecer, y por motivos que ignoramos, los Padres de la Misión se negaron a hacer aquella recaudación, y Serrallach manifestó que el compromiso contraído se entendía sólo para el caso de que ésta hubiese existido.

Flaugier intentó un arreglo amigable, y, según manifiesta en un escrito que presentó el 5 de noviembre de 1802 solicitando el apoyo del monarca, nada había podido conseguir en este terreno.

La misma instancia sufrió idéntico fracaso, suponiendo Flaugier que ello fué debido a la influencia que los Padres de la Misión podían ejercer cerca del Rey.

Entonces dirigióse a la Embajada de su país para que recomendara a los altos poderes de España una acción favorable a sus legítimos derechos.

Un documento de 1809 nos demuestra que en estas fechas Flaugier seguía un proceso contra la comunidad a propósito de este asunto, y que el demandante hallaba dificultades en los trámites del mismo por la presión que los demandados ejercían en las esferas oficiales.

Flaugier debió morir sin haber solucionado todavía este pleito, pues vemos que en 1839 su hijo toma en préstamo la cantidad de doscientos cincuenta duros a devolver cuando se cobre la cantidad que se había fijado como transacción para el cobro del importe de dichas pinturas.

P. BOHIGAS TARRAGÓ



## EL ARTE EN EL LIBRO ACTUAL

Cada día es más y más intensa la producción editorial. Existe una verdadera fiebre del libro, que moviliza a una infinidad de autores, editores, tipógrafos, encuadernadores, libreros y lectores. Se publican un promedio de tres mil obras mensuales, obras que no pueden ser leídas por todo aquel que se interesa por ellas, pues el factor tiempo no resiste a la impetuosidad editorial.

Y es un fenómeno digno de ser tenido en cuenta el que esta enorme cantidad de libros publicados actualmente no sólo no perjudique la calidad de los mismos, sino que redunde a su favor, ofreciéndonos cada día más perfectos tipográficamente y más bellos en su forma exterior.

Antes de hablar del arte en el libro moderno, demos una rápida ojeada histórica a la evolución del libro bello a través de los siglos.

Tratándose del libro actual no podemos traspasar la frontera del siglo XVI, puesto que sólo el libro impreso tiene relación con el moderno.

Dejemos, pues, los códices miniados y de bella caligrafía gótica, pues sólo tendrían interés para nuestra visión histórica si, como pasó en otros países, los incunables fueran sólo un reflejo mecanizado del manuscrito; pero en España tardó en introducirse la imprenta unos treinta años, tiempo suficiente para que nuestros incunables tengan ya personalidad tipográfica independiente de la influencia manuscrita que resalta en los primeros impresos maguntinos y otras obras de los primeros años de la imprenta.

De los novecientos incunables que se cuentan en la bibliografía española, sólo doscientos estaban ilustrados con grabados que es lo que en realidad decora un libro, aunque tengan gran importancia también los tipos de imprenta, márgenes espaciosos, calidad del papel, estética de la encuadernación, etc.



En el siglo XVI, el arte del libro va adquiriendo preponderancia y las ilustraciones se intensifican, sobre todo en las portadas que contienen orlas, viñetas y decoración con motivos arquitectónicos.

Pero cuando mayor es el esplendor literario de España, en pleno siglo de oro de las letras españolas, cuando más se necesitaba una pujanza artística en la tipografía y en la ciencia editorial, es decir, en el siglo XVII tan pródigo en ediciones príncipes de nuestros mejores libros, el arte editorial entra en un período de franca decadencia debido, principalmente, al decreto de Felipe IV, dado en 1629, prohibiendo "imprimir papeles" sin licencia. Ni el *Quijote*, ni el *Guzmán de Alfarache*, ni los *Sueños*, de Quevedo, tienen en sus primeras ediciones la belleza física que su contenido espiritual necesita.

Con el advenimiento de Carlos III resurge poderosamente el arte tipográfico, y gracias al mecenaje de este rey, que extendió unas ordenanzas en 1763 eximiendo del servicio militar a los tipógrafos, impresores y grabadores, las artes del libro adquieren un esplendor inigualable.

Puede decirse que el siglo XVIII es el de oro para el libro español en su forma extrínseca. Es entonces que se establece en Madrid el aragonés Joaquín Ibarra, que nada tiene que envidiar a los grandes tipógrafos extranjeros Bodoni, Didot, Baskerville y Caslon. El papel adquiere también gran importancia, y a raíz de la formidable impresión de *La conjuración de Catilina y la guerra de Yugurta*, de Salustio, en 1772, edición de lujo, verdadero regalo visual en arte tipográfico sobre papel excelente de la casa Guarro, Carlos III concede un privilegio a esta gran fábrica catalana de papel.

El siglo XIX trae consigo una revolución en las artes del libro. El romanticismo femeniza los libros y los reduce a tamaños microscópicos. Surgen los primeros libros "de bolsillo". Hay una verdadera rivalidad en editar los libros más asequibles a todos, por las corrientes democráticas que llenan a Europa, y si los libros pierden así su valor lujoso que les dió el floreciente siglo XVIII, ganan en difusión y en ilustraciones.

Tres formas de grabados luchan por invadir el campo tipográfico. El grabado en metal — hasta entonces en auge —, el grabado en madera al que retorna el libro romántico por su sentido popu-



lar y por último el grabado litográfico que amenaza vencer los dos procedimientos anteriores. En pleno siglo XIX los libros adquieren, pues, una profusión de grabados que no tienen en otros siglos anteriores y superiores quizá tipográficamente.

Con el siglo XX, las artes gráficas adquieren su máxima difusión. El libro no es ya sólo un privilegio de pocos, sino una necesidad de todos. Los procedimientos fotomecánicos abaratan el libro y lo ponen al alcance de todo lector. La mecanización del libro contribuye por su parte al aumento progresivo de su producción.

En el primer cuarto de siglo, la producción editorial se intensificó, pero todavía los libros baratos tenían un aspecto totalmente desagradable. Y si bien no hemos comprendido nunca al bibliófilo amante del libro exclusivamente en su forma física, no podemos comprender tampoco cómo podían leerse las bellezas literarias universales en estas ediciones infames de papel negruzco, tipografía ilegible y márgenes minúsculos.

Afortunadamente, hoy no existen tales ediciones. Hay un amor propio editorial digno de todo elogio. Vemos con sorpresa un gusto exquisito en publicaciones de casas editoriales que se habían distinguido por sus infernales ediciones de antaño.

No se trata ya de obras magnas, tipográficamente hablando, como la *Semana Santa*, de Gabriel Miró, publicada en 1933 en las ediciones "La Cometa", verdadera joya tipográfica con ilustraciones de Daragnés, cuya belleza física corre pareja a la brillante prosa de Miró y a su esencia religiosa. Ni de tipos de imprenta con tanta personalidad artística como los que llenaban las páginas de la *Revista de Occidente*, tipos — sobre todo aquellas eses y aquellas eles — que constituían por sí sólo un verdadero placer estético.

Tampoco se trata de señalar obras actuales admirables tipográficamente. Son innumerables. Sólo tratamos, como hemos dicho al principio, de recalcar el nivel artístico del libro moderno, mucho más elevado que en cualquier otro momento.

Demos una ojeada a nuestras librerías. En todos los escaparates, una profusión de libros nuevos. Por doquier buen gusto en los colores de la portada y en las encuadernaciones artísticas. Sobre papel de tacto agradable, la letra amable y acogedora que facilita la lectura en graciosa distribución blanquinegra de



márgenes y texto, nos hace recordar aquel poema arábigo del siglo XI:

“Mi pupila rescata lo que está preso en la página, lo blanco a lo blanco y lo negro a lo negro.”

Las ilustraciones distribuídas adecuadamente dan forma plástica a las ideas del libro. Alguna viñeta en madera como en *El Ahorcado*, de Eça de Queiroz, editado por la Editorial Pedagógica bajo la “Insignia de Bitácora”, subraya elegantemente el final de los capítulos. Todo ello con gusto exquisito que atrae cada día más al lector poco ávido que necesitaba ser estimulado por un acicate de belleza física que nuestros editores actuales se esfuerzan en dar a los libros que publican.

Creemos que el florecimiento físico del libro que estamos observando en nuestros días es un exponente de una mayor profusión de cultura, aun considerando que esto puede provocar un cierto snobismo a valorar el libro sólo como un objeto decorativo, snobismo que no dudamos puede servir de estímulo para crear verdaderos lectores de nuestras bellezas literarias.

AURORA DÍAZ-PLAJA



## **MOVIMIENTO DEL "INVENTARIO GRÁFICO DE LOS MUSEOS" DE 1939 A 1942**

### **ORIGEN**

La Dirección de los Museos de Barcelona se dió cuenta desde un principio de la necesidad de poseer fotografías de los objetos de los Museos y de los que sin ser de su posesión tienen relación con ellos y pueden facilitar su estudio. Para satisfacer esta necesidad creó un laboratorio fotográfico propio.

Este laboratorio, atendiendo a las necesidades del servicio, a cada momento iba haciendo acopio de material; pero sin un método de trabajo, método que debido a los apremios y a su modestia le era imposible imponerse. Sin embargo, a esta época debemos los más valiosos clisés de nuestro archivo, que en algunos casos han sido inestimables para el estudio, reconstrucción o revaloración de objetos de arte desaparecidos por diversos motivos, o de los que cayeron en malas manos y el abandono, el tiempo, la ignorancia o la malicia de restauradores habían desfigurado.

Así fué creándose un fondo de material, que controlaba el mismo laboratorio, de una manera empírica, muy eficiente, debido a su cantidad relativa; pero al ingresar de una vez los 14.000 clisés de los objetos de arte concurrentes a la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, sección "El Arte en España", coincidiendo con la organización de los servicios técnicos de los Museos de Arte de Barcelona, se pensó en la necesidad de metodizar este servicio y crear el Archivo de Clisés Fotográficos.

### **MISIÓN**

Este Archivo tiene la misión de efectuar el inventario gráfico de todos los objetos de los Museos municipales de arte de Bar-



celona, cuyo inventario debe componerse de un clisé, al menos, de cada objeto, debidamente ordenado y con su correspondiente ficha gráfica, donde se anotan, entre otros datos, el número de orden, indicación del tamaño del clisé y el número de inventario del objeto fotografiado. Con esos datos esenciales se facilita el hallazgo, sin búsqueda, del clisé y las referencias del objeto fotografiado valiéndose del fichero literario en su clasificación "Orden numérico".

Además de la ficha de inventario gráfica, se intercalan en los ficheros las fichas de objetos de fuera de los Museos de los cuales poseemos clisé. Dentro de su clasificación por épocas y materias, aquéllas llevan el orden de su número de inventario y éstas la indicación F M (fuera de Museos).

Aparte de estas fichas de inventario y registro, se hacen las fichas destinadas al "Repertorio Iconográfico de España" de la Biblioteca de los Museos de Barcelona, con una copia que ya dedicamos a este servicio al hacer las del inventario, o simplemente con las fotografías recogidas de estudios de los servicios técnicos y donativos de corporaciones, empresas editoriales particulares y artistas que, dicho sea de paso, deberían acordarse un poco más en interés de todos de esta sección cuando les sobran fotografías de sus obras.

Finalmente, se atiende a las solicitudes de fotografías hechas directamente por el público o por mediación de los puestos de venta instalados en los vestíbulos de los Museos y prepara y sirve las fotografías para publicaciones nacionales y extranjeras.

## CONTENIDO

El contenido del Archivo consta de las siguientes agrupaciones:

- 1.<sup>a</sup> Los objetos de arte antiguo, medieval, moderno y contemporáneo de los Museos de Barcelona y el del "Cau Ferrat", de Sitges.
- 2.<sup>a</sup> Colección de objetos aportados a la sección "El Arte en España", de la Exposición Internacional de Barcelona 1929, que se exhibieron en el Palacio Nacional.
- 3.<sup>a</sup> Referencias gráficas de exposiciones nacionales e inter-



nacionales de arte, celebradas oficialmente en Barcelona. Conjuntos y selecciones de objetos.

4.<sup>a</sup> Varios clisés de arte de fuera de los Museos, procedentes de estudios o publicaciones de los Museos de Barcelona o de donativos.

5.<sup>a</sup> Varios clisés de la vida de los Museos; instalaciones actuales y retrospectivas, traslados, actos y servicios.

6.<sup>a</sup> Sección de diapositivas para ilustrar conferencias de arte, seleccionadas de las secciones precedentes.

### **RITMO DE TRABAJO**

La gran cantidad de clisés sin identificar y de pruebas correspondientes a los mismos acumulados en el laboratorio fotográfico, hizo lenta y trabajosa la clasificación.

En 1939, después de la reorganización del Archivo que pasó por diversos traslados y pruebas durante la guerra de Liberación, teníamos clasificados y con su ficha correspondiente 16.500 clisés. Hoy llegamos a los 30.000. No nos queda ningún clisé por identificar y sólo por escasez de material, pues el que conseguimos lo absorbe el menester diario de registro y servicio, quedan unos 5.000 clisés clasificados provisionalmente por falta de la ficha gráfica; no obstante, por su clasificación provisional ni un sólo clisé deja de prestar su servicio.

Por consiguiente, en el período 1939-1943 se ha llevado a cabo la clasificación y archivo de 13.500 clisés con sus correspondientes fichas gráficas y se ha identificado y dado una ordenación provisional a 5.000 clisés.

Los fotografiados de nuevo, corresponden a los siguientes lotes:

Ingreso de 1.212 clisés de arquitectura medieval y moderna española con sus correspondientes pruebas para el fichero gráfico.

Fotografías, archivo y ficha de la colección completa de miniaturas propiedad y depósitos de los Museos de Barcelona.

Fotografiado, archivo y ficha de las arquetas propiedad de los mismos Museos.



**Fotografiado, archivo y ficha de la colección de relojes propiedad de los citados Museos.**

**Fotografiado, archivo y ficha de todos los objetos ingresados durante este período.**

**Incorporación de cincuenta diapositivas de un viaje a Roma y Tierra Santa (monumentos y costumbres).**

**Aumentado en 3.000 fichas del "Repertorio Iconográfico de España", de la Biblioteca de Arte de los Museos de Barcelona.**

Es innegable que en otras circunstancias, de no haber ocurrido todo lo acontecido, podríamos hallarnos más adelantados en el camino del inventario gráfico, seguramente a su realización completa. No obstante, como la labor realizada se ha hecho en gran parte por atenciones apremiantes del servicio de un organismo vivo, sin querer, se ha hecho una selección que si bien para los efectos de inventario tiene poca o ninguna importancia, para el servicio de documentación artística ha sido altamente beneficiosa; pues difícilmente se nos pedirá los objetos que falta fotografiar, que afortunadamente ya no son muchos.

Al fin, mediando Dios, no estamos lejos de ver terminado el inventario gráfico y podernos dedicar a hacer los estudios detallados de varios objetos de los Museos que lo merecen, y que no han tenido la suerte de otros muchos que ya los tienen hechos.

**MIGUEL XIRGU**



## **EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS**

### **EXPOSICIONES A LA MEMORIA DE RIGALT Y DE BAIXERAS**

Dentro del primer trimestre de este año han tenido lugar en dos salas particulares de exposiciones dos manifestaciones pictóricas en honor y a la memoria de los celebrados artistas Luis Rigalt y Dionisio Baixeras.

La primera fué organizada por la Sala Parés y estuvo abierta del 29 al 15 de febrero, siendo motivada por la celebración del cincuentenario del nacimiento del pintor.

Un elegante catálogo contenía el retrato y los datos biográficos más importantes de Luis Rigalt, así como una relación bibliográfica de obras relativas a este artista, en la que figura, como es natural, una mención de la interesante conferencia que sobre el tema dió Raimundo Casellas en 1900.

La exposición estaba formada por 44 obras divididas en 10 óleos, 10 acuarelas y 11 dibujos, facilitados por la familia del autor y algunos coleccionistas, que en conjunto ofrecían una idea acabada y perfecta de la valiosa obra del gran paisajista.

La exposición homenaje a Dionisio Baixeras se efectuó en "La Pinacoteca", inaugurándose el 25 de marzo y clausurándose el 14 de abril.

Estaba formada por 29 producciones del prestigioso artista, escogidas por su hijo, que acreditaban todas las características de su personalidad artística, y merecieron por esto mismo la admiración y elogio de la crítica.

### **EXPOSICIONES PARTICULARES**

De enero a marzo de 1944 se han celebrado en las salas de exposiciones privadas de Barcelona las que se indican a continuación:



**Enero.** — 1. Andorrà en “Galerías Costa”; Galofré Serrés en “Sala Gaspar”; Ventosa en “La Pinacoteca”; José Balcells en “Rovira”. — 8. Pedro Mazas en “Argos”; F. Grisien en “Galerías Dalmau”; F. Osés en “Galerías Españolas”; Perona en “Galerías Layetanas”; Arturo Carbonell en “Pictoria”; José Mapiola en “Galerías Syra”; S. Badía en “Vinçon”. — 15. José M.<sup>a</sup> Chico en “Barcino”; R. Cortés en “Busquets”; M. Renom en “Gaspar”; Bosch Roger en “La Pinacoteca”; Sanjuan en “Reig”; Luis Morató en “Rovira”. — 22. Vila Puig en “Argos”; Thomas en “Casa del Libro”; V. Pérez en “Fayans Catalán”; exposición colectiva en “Galerías Layetanas”; Jacinto Morera en “Mediterránea”; Millastre en “Galerías Pallarés”; José María Marqués en “Pictoria”; V. Prim en “Vinçon”. — 26. F. Climent Matas en “Galerías Costa”. — 27. J. Ariet en “Galerías Augusta”. — 29. Vilas Cañelas en “Barcino”; Rovira en “Busquets”; José Nogales en “Reig”; L. Reig Enseñat en “Rovira”.

**Febrero.** — 1. Oliver Legarés en “La Pinacoteca”. — Rafael Benet en “Argos”; J. Marsillach en “Galerías Augusta”; González Carbonell en “Galerías Españolas”; R. Palmarola en “Galerías Layetanas”; María Fraser en “Mediterránea”; J. Gascón en “Galerías Pallarés”; Olivé Busquets en “Pictoria”. — 6. J. Roquetas en “Vinçon”. — 11. C. Ripoll en “Galerías Costa”. — 12. Luis Masriera en “Gaspar”; Alejandro Cabanyes en “La Pinacoteca”; Mallol Sirera en “Rovira”; Marqués Puig en “Busquets”; Ordiñano en “Reig”; Jesús Lozano en “Galerías Syra”. — 19. Solá Andreu en “Argos”; exposición colectiva pintores siglo XIX y XX en “Galerías Augusta”; Luis Berdejo en “Galerías Españolas”; Ceferino Olivé en “Galerías Layetanas”; Elvira Elías en “Mediterránea”; Planas Doria en “Galerías Pallarés”; Médard Verduch en “Pictoria”; Dionisio Nadal en “Galerías Syra”. — Mestres Gabino en “Galerías Dalmau”. — 24. Ivo Pascual en “La Pinacoteca”. — 26. M. Gispert Vila en “Busquets”; Consuelo Matoses en “Fayans Catalán”; Víctor Moya en “Gaspar”; J. Gelabert en “Reig”; C. Jeremías en “Rovira”.

**Marzo.** — 4. Joaquín Sunyer en “Argos”; Oates en “Galerías Augusta”; José Civil en “Barcino”; Tarrassó en “Galerías Laye-



tanás"; Castells en "Pictoria"; F. Vidal Gomá en "Galerías Syra". — Elisa Lagoma en "Fayans Catalán"; Díaz Costa en "La Pinacoteca"; Pinyol en "Rovira": — 14. Olga Svchoroff en "Mediterránea". — 18. Miguel Ferré en "Argos"; Francisco Coll en "Galerías Españolas". — 25. Baixera en "Pictoria".

### CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE

Durante el primer trimestre del año 1944 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 Xavier de Salas, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "El arte de Vicente López".

Día 8, de don Manuel González Martí, en el Palacio de La Virreyna, sobre: "Vicente López. Notas de su vida y de su arte".

Día 13, de don Antonio Requesens, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Alfombras. Su tejido mecánico y el anudado a mano".

Día 15, de don Manuel Guasch, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Papeles pintados".

Día 21, de don José de Lapayese, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Guadamaciles". Demostraciones técnicas sobre cueros de Córdoba".

Día 28, de don José M.<sup>a</sup> Mainar, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Características y modalidades decorativas del mueble".

#### *En el mes de febrero:*

Día 8, de don Santiago Marco, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "La humanización del mueble".

Día 29, de don Miguel Farré, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "El procedimiento de la pintura al fresco".

#### *En el mes de marzo:*

Día 10, de don José Llorens, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "La porcelana y el gres".



## BIBLIOGRAFÍA

**LA FIGURA PATRICIA Y EL ARTE DE JOAQUÍN VAYREDA**, por Rafael Benet. Ediciones Aymá. — (Barcelona, MCMXLIII.)

Pasados dos lustros de la aparición de su libro sobre Vayreda, el pintor y crítico Rafael Benet ha dado a las prensas el libro que comentamos. Diez años han transcurrido entre uno y otro; la posición de Benet ante el paisajista de Olot sigue en esencia siendo la misma. Benet ha guardado fidelidad a su juvenil ilusión y ha rehecho su libro anterior, manteniendo sus líneas generales y también muchos de sus anteriores juicios. En este último, sin embargo, es Benet más conciso y menos apegado a detalles e incisos; resultando su libro, pues, más importante y valioso. Más valiosos los juicios y los elogios más certeros.

A partir del siglo XIX son imposibles de alcanzar completo estudio nuestras artes y nuestros artistas sin tener en cuenta las escuelas extranjeras; especialmente la francesa. Benet concede amplio campo a ésta haciendo un estudio de la pintura contemporánea francesa que vió o pudo ver Vayreda. Es evidente que hay en él enseñanzas aprendidas y ejemplos recogidos de los pintores del *juste*

*milieu*, quizá de los impresionistas; digamos que más de aquéllos que no del esfuerzo de éstos. Pero en ella hay también ese algo indefinible — la decantación — que produce el trabajo en soledad.

De Vayreda, pintor y señor provinciano, poco más se podrá decir después de lo dicho y recopilado por Benet. De su señoría y de sus esfuerzos generosos, de la limitación de su vivir, de los viajes a los que fué forzado, y de su formación como pintor — en Barcelona con Martí Alsina, en el sur de Francia y sus viajes a París — y luego de su buena vida y sus soledades ante el dulce paisaje de su rincón natal.

En su pintura limitado e íntimo, agudo en la expresión de las delicadezas que iba resolviendo, reiterador de sus aciertos, abonanzado en su vida tranquila, provinciana. Maestro menor — sin duda — cuya trascendencia en la historia de nuestra pintura ha sido mucha. Descubridor de los encantos del suave paisaje del bajo Pirineo e iniciador de unos procedimientos pictóricos que tantos, luego, han seguido. Maestro que todos recuerdan y recordamos con cariño en su efusión lírica y en su limitada y laboriosa dignidad.

X. DE S.



EUGENIO LUCAS Y PADILLA, por Elizabeth du Gué Trapier. — *Hispanic Notes & Monographs*. (N. York, 1940.)

Entre las importantes publicaciones de la serie hispánica editada por la Hispanic Society, de Nueva York, que llegan ahora a nuestras manos con el atraso obligado por las circunstancias bélicas, descuella este *Eugenio Lucas* excelentemente trabajado. Primera monografía de nuestro pintor romántico, pues la de Balsa de la Vega no pasa de ser un ligero ensayo, y cuanto fué recogido por los distintos articulistas — cuya suma bibliográfica constituye un importante apéndice de esta publicación — que sobre él se ocuparon, lo fué acerca de aspectos de su obra, repitiendo, con distinta música, la letra del diccionario de Ossorio. Poco sobrepasa esta categoría; las aportaciones del Catálogo del Museo Romántico y los artículos de Tormo, pero nada más. Pues bien, sobre este armazón, con detallado conocimiento de todos ellos, con aportación de buen número de obras indubitables que se hallan hoy día en colecciones americanas, du Gué Trapier ha resumido una vida y ha tratado de darnos a conocer el arte de este proteico maestro, sobre el que pesaron tan variadas influencias. Aunque sobre ellas dice — y habla de su momento de madrileñismo, de los influjos que sobre él pesaron, de los paisajistas ingleses vistos en París, y quizá en Italia; de Manet, su amigo en Madrid — todo ello quedó sin aclarar gráficamente, pues en la serie de repro-

ducciones de la obra del maestro que siguen al ensayo — algunas de ellas obras capitales del mismo, otras desconocidas hasta la fecha — se nos presenta el pintor seguidor más o menos lejano de Goya; el pastichista de Velázquez y el paisajista que sufrió influjos de los maestros ingleses. Pero Eugenio Lucas, el padre, es todo esto y algo más.

En Aranjuez, inédita, que yo recuerde, existe pintura de su mano — un bodegón —, en la cual el esfuerzo del pintor tiende a realizar con detalle y con suntuosa y exacta reproducción de calidades un bodegón, tal como los maestros flamencos de avanzado el siglo XVII los realizaron. Y en colección madrileña existe retrato firmado y fechado, en el cual la intención de Lucas fué la de realizar una insistente y dura pintura, un retrato académico cual por aquellos días realizaba don Vicente López con mayor fuerza y dureza, claro está. Y en el Museo de Arte Moderno, de Madrid, se conserva su *Cazador*, en donde nos encontramos el ejemplo de cómo en un momento de su vida tendió a realizar obras siguiendo las directrices que daba el realismo francés — Courbet más que Manet.

Por todo ello, esta importante monografía se nos antoja incompleta. Una sensación de obra uniforme surge de la contemplación de las reproducciones que la ilustran y, sin embargo, es evidente la variedad, la multiplicidad de aspectos de la extensa obra de Lucas. Y en ello mismo está la extrema dificultad de definir y compendiar aún su arte. X. DE S.



**MEMORIAS DE UN PINTOR (1912-1930)**, por Domingo Carles; prólogo por José Plá.—Ed. Berna, S. A. (Barcelona).

Hace tiempo, mucho tiempo, que ningún pintor español publicaba sus memorias. Bien es verdad que en España son las memorias género poco cultivado. Ni los escritores gustan de recordar, escribiéndolos, sus tiempos pasados, los hechos vividos y los dichos de sus amigos, sus conocidos y sus enemigos. Y si entre los profesionales de la pluma sucede así, y si los políticos olvidan también escribir la historia que vivieron y en la que intervinieron, no es de extrañar demasiado que nuestros artistas no gusten escribir sus vidas y recordar, escribiéndolas, anécdotas y sucesos.

Quizá la causa esté en el desinterés y falta de curiosidad por la vida propia y aun por la ajena; quizá entre nosotros no se den aquellos núcleos fervorosos que siguen al hombre de letras y al artista, y que le obligan a confesar, a explicarse, a explicar su obra y su vida a fuerza de sostenida admiración. Sea la causa la que fuere, el caso es que esta ausencia de memorias en nuestra literatura es cosa que ya ha sido notada por muchos y comentada más de una vez.

Ahora Domingo Carles comienza a publicar sus memorias bajo el título: *Memorias de un pintor*. Hechos y dichos, sus primeros viajes, sus recuerdos de Nonell, de Picasso, de Mariano Llavenera—alguno del mayor interés—, sus recuerdos de cosas intrascendentes

y su versión también de trascendentes problemas que rozan con el arte de la pintura y que al mismo se refieren. Más de esto que no de aquello, siendo en conjunto estas *Memorias* un pulcro libro, bien ilustrado, equilibradamente compuesto y de mucho interés.

Un libro casi único, por no decir único, en nuestra bibliografía. Martín Rico es otra excepción que ahora nos viene en mentes; ninguna más.

Los amigos que Carles tiene—aquellos que acuden a él como fino conocedor de obras de arte y los que de él quieren la última pintura llena de agrado, los floreros o las marinas—son quizá quienes con su amistad le han forzado a escribir estas páginas, comienzo al parecer de unas extensas memorias.

Si en estas primeras encontramos la verdad, que en las siguientes haya la verdad, toda la verdad. Porque ante la posteridad un libro se escribe siempre para ella, y más un libro de memorias, no es posible ser constantemente amable. La vida no es sólo un amable transcurso entre gentes llenas de simpatía, como en estas memorias sucede.

En las memorias, Carles amigo, el curioso lector busca el eco de la dura realidad, el recuerdo, junto a los amables momentos, de los agrios y hondos y hoscos que la vida ofreció; los recuerdos de los malos y de los buenos, también los mínimos detalles que a veces explican lo que fué con más hondura que un largo juicio. En un libro de memorias el lector busca la historia de la vida de un autor, sus



luchas por lograr su expresión, sus fracasos y sus logros. El dramático empeño por sobrevivir en el recuerdo.

X. DE S.

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA (Oviedo, 1944), por Enrique Lafuente Ferrari.

En esta separata de la Revista de la Universidad literaria de Oviedo que es publicación de una o varias conferencias, con las transformaciones habituales de lo que fué escrito para ser dicho y lo que se escribe para ser leído, y quizá algún cambio más — no sabemos —, Enrique Lafuente aborda el problema del estudio de nuestra pintura contemporánea, que es, cual él mismo dice, una parte del problema del estudio de nuestra España contemporánea.

¿Cuál es la causa que ha producido este alejamiento de la Universidad española de los temas históricos cercanos? ¿Por qué? — como Lafuente dice poniendo su ejemplo mismo —. ¿Por qué no pasamos en nuestros estudios universitarios por los de la historia del siglo XIX, precedente y causa de todos los problemas que agitan nuestra vida? Y pudiéramos añadir: ¿Qué razón hay para este desinterés hacia lo inmediatamente muerto y pasado, desinterés que hace rara y escasa la bibliografía española referente al siglo XIX?

Pues si una curiosidad reciente removi6 algunos temas, ¿cuántos quedan aún sin aflorar? En este siglo de nuestra mayor decaden-

cia, que se abre siendo España gran potencia aun y que se cierra tras derrotas de varia clase, tan trágicas situaciones políticas, tan confusa y heroica y estéril pasión; habiéndose perdido resto final del Imperio en una triste minoría, empobrecidos el Estado y la nación; de este siglo XIX español una de las claves de su íntima comprensión está, sin duda, en estas obras de arte. De las pinturas y de las artes de menor interés entonces, la escultura y la arquitectura.

Lafuente ha hecho una guía previa del largo camino a recorrer, que, ciertamente, será de los más fecundos en sorpresas y descubrimientos. Ciñéndonos al tema que es origen de esta nota y sobre el que versa el estudio de Lafuente: *La historia de nuestra pintura decimonónica*, la cual, como la de nuestras artes todas en ese siglo, está en su mayor parte por hacer. El libro de Beruete y el de Temple, el apéndice de Manuel Abril y el diccionario de Ossorio Bernard, junto a un parvo manojo de monografías, son, en conjunto, y a pesar de sus méritos, bien poca cosa para cien años de pintura. De pintura de buena casta, realizada por muchos y bien dotados pintores. Pintura cuya historia en este siglo la inicia genialmente Goya, cuyas esencias, en lo que de castizo tienen, perduran en una estirpe de pintores hasta que el siglo finaliza. Mientras otras corrientes y otros gustos, influyendo y adaptándose, recogiendo y transformándose entre nosotros, completan el cuadro general y hacen de extremada complicación esta historia que reclamamos.



El cultivo de un arte con tanta o más copiosa fecundidad como nunca le tuvo y junto a ello, bueno o malo —de esto se hablará en otra ocasión—, el hallar por vez primera en la historia de nuestras artes el comentario contemporáneo posible de conocer, de estudiar y de valorar. Los cientos de revistas publicados durante los últimos cien años están llenas de artículos de crítica, se publican libros y folletos —mejores o peores— y muchedumbre de poetas comenta o canta, se inspira o las inspira en las obras de pintura y de escultura. Una serie de datos de toda índole, de comentarios de diversísima calidad, espera aún quien penetre en ellos y les ordene, como una de las labores previas para el conocimiento de las artes y los artistas en el pasado siglo.

Lafuente promete avances bibliográficos. Otros seguramente le seguirán en esta tarea, que es larga y compleja. Tras ella vendrá a ser posible esta historia cuya falta lamentamos ahora. Tras ella y tras recoger lo que las correspondencias aportan y también algunas memorias, y los cien mil documentos más de toda índole que aguardan su resurrección. También estos inventarios de tantas colecciones menores, hoy desconocidas; el ha-

cerse publicar tantas y tantas obras de artistas del siglo pasado hoy totalmente desconocidos u olvidados.

Lafuente sintetiza en forma de cuadro estas diversas tareas, que a su vez son precisas para alcanzar el completo conocimiento del arte español decimonónico. Divide y subdivide estas muchas tareas. Dice de la necesidad de catálogos de los muchos museos españoles que conservan estos fondos — todos los provinciales — y de los que no hay manera de conocer su contenido. Dice también de la necesidad de la historia de las exposiciones de Bellas Artes, la de las pensiones y de las Academias. En fin, que este cuadro y la explicación que le antecede, llena de legítima pasión, son un temario de una de las más apasionantes tareas que entre nosotros existen por hacer en el campo de las ciencias históricas.

Por el estudio de las artes plásticas alcanzaremos con mayor claridad el conocimiento de todos los fenómenos espirituales y de los factores de toda índole que intervinieron y se entrecruzaron en este siglo XIX, que ve el final de nuestro Imperio, la ruina de una política de varios siglos, y tiene el triste destino de transcurrir sobre una España dividida y exangüe.

X. DE S.



## **ÍNDICE**

---

### **ARTE MODERNO**

	<u>Págs.</u>
<b>ADELAIDA FERRÉ DE RUIZ-NARVÁEZ:</b> De la colección de encajes del Museo ....	7
<b>P. BOHIGAS TARRAGÓ:</b> Contribución a la biografía de Flaugier .....	23
<b>AURORA DÍAZ-PLAJA:</b> El arte en el libro actual .....	31
<b>MIGUEL XIRGU:</b> Movimiento del "Inventario gráfico de los Muscos" de 1939 a 1942 .....	35
<b>EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS:</b>	
Exposiciones a la memoria de Rigalt y de Baixeras .....	39
Exposiciones particulares .....	39
Conferencias sobre temas de arte .....	41
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	43



Vol V-1-2 Gen fey 1947  
Les amonacions Baruch

1945