

**AYUNTAMIENTO DE BARCELONA**

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

**VOL. III-1 • ENERO • Año 1945**

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

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES  
Y  
BOLETÍN  
DE LOS  
MUSEOS DE ARTE  
DE BARCELONA



*ARTE ANTIGUO*

VOL. III - 1 ~ ENERO ~ AÑO 1945

R. H5.136

# LOS MAESTROS DE LA ESCULTURA RENACIENTE EN CATALUÑA

MARTÍN DÍEZ DE LIATZASOLO

La incesante búsqueda en nuestros Archivos históricos, y muy singularmente en el de Protocolos de Barcelona, nos ofrece la oportunidad de dar a conocer una serie de notas documentales directamente relacionadas con la vida y las obras del notable escultor del Renacimiento, Martín Díez de Liatzasolo, o sea de aquel artista que hasta poco ha era casi desconocido, y que en su época debió considerarse como el mejor de Cataluña, ya que durante su larga vida, gozaría en nuestra Barcelona de gran fama y popularidad, a juzgar por los numerosos encargos con que se vió continuamente honrado y favorecido, no sólo para el entalle de retablos, sí que también de un buen número de imágenes.

El hallazgo de nueva documentación inédita a añadir a la que anteriormente hemos publicado (1) y recogida por Xavier de Salas en su estudio sobre Martín Díez de Liatzasolo (2), nos inducen a publicar las siguientes notas, que sirvan de base para el estudio de esta notable personalidad, muy destacada entre los escultores catalanes renacientes.

La primera noticia que nos da cuenta de la existencia del maestro Martín Díez, la constata la visura que hizo del retablo de San Ginés, de Vilasar, pintado por los dos artistas portugueses, Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, a deducir del acta levantada a tal efecto en la referida parroquia, el día 13 de enero

(1) J. M.<sup>a</sup> Madurell. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Vol. I-3. Invierno. Año 1943, pp. 53-55.

(2) X. de Salas. "Escultores renacientes en el Levante español. Martín Díez de Liatzasolo", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Vol. I-3. Invierno. Año 1943, pp. 95-97.

de 1527, en la que se le señala como habitante de Barcelona (3), sin que aun aparezca indicada la condición de ciudadano barcelonés, debido tal vez, a su reciente establecimiento en dicha ciudad, es decir, que contaría con una residencia fija y habitual en nuestra urbe, inferior a dos años, plazo mínimo requerido para la obtención del mencionado título o carta de ciudadanía.

Ignoramos, por lo tanto, de donde vino y cuando comenzó a residir en nuestra ciudad de Barcelona. Lo que si podemos comprobar, es que debió conceptuarse como artista ya formado, al ser elegido como perito para el reconocimiento del aludido retablo de Vilasar, por tratarse de un delicado encargo y de un gran compromiso, que al ser aceptado por Martín Díez de Liatzasolo, venía éste obligado a dictaminar o enjuiciar sobre la bondad o excelencia de la obra que se sujetaba a su examen, o bien de la mala calidad o deficiente ejecución de la misma.

Tres años más tarde de la práctica del peritaje que venimos de señalar, en 3 de enero de 1530, en la oportunidad de la firma de una época o carta de pago a cuenta de la obra del retablo del altar mayor, de la iglesia parroquial de San Jaime, de Barcelona, claramente declara su nueva condición de ciudadano barcelonés — “*Martinus de Liatxasolo, ymaginarius, civis Barcinone*” — (doc. I), señal inequívoca de que, en aquel entonces, había ya adquirido carta de ciudadanía barcelonesa.

A partir de la fecha anteriormente indicada hasta la del 24 de agosto de 1578, en la que Liatzasolo contrató el entallado del retablo de san Magín, para el monasterio de San Pedro de las Puellas, de nuestra ciudad condal, tal vez su obra póstuma, debió hacer continua residencia en Barcelona, ya que en la citada escritura contractual se hace constar su condición de ciudadano barcelonés — “*Martinus Dies de Liatchasolo, imaginarius, civis Barcinone*” — (doc. XVII).

De todo lo que acabamos de referir, deducimos que Martín Díez, durante más de 51 años debió trabajar por tierras barcelonesas. Ello explica y justifica plenamente el sinnúmero de obras escultóricas salidas de su obrador, y que decorarían los altares de diversos templos, no sólo de algunos de aquellos enclavados

(3) J. M.<sup>a</sup> Madurell. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”. Vol. II-1. Enero. Año 1944, pp. 27-28. Vol. II-2. Abril. Año 1944, p. 38, doc. IX.

dentro de nuestra urbe, sí que también de otras iglesias alejadas de la ciudad de los condes.

Después del año 1578, nada más hemos podido averiguar sobre este singular artista renaciente, pero hay que suponer, habida cuenta de su avanzada edad, que debió morir en Barcelona, por lo que no es probable muriese o emigrase a otras tierras como Xavier de Salas presupone (4).

La esposa de Martín Díez de Liatzasolo, Paula Botey, le debió sobrevivir algunos años, ya que ésta murió en 1583, como consta en el acta de la publicación de su postrera voluntad (doc. XVIII).

Del matrimonio que nuestro artista contrajo con la referida Paula Botey, en 1535, según así nos lo acreditan las capitulaciones matrimoniales firmadas para tal efecto (doc. VII) no hemos podido constatar que los citados cónyuges tuviesen descendientes; siendo de notar que en el último testamento otorgado por la mencionada señora, no se hace mención de ningún hijo. Asimismo, según una nota de archivo del malogrado investigador, don Ramón M.<sup>a</sup> de Vilanova Roselló, conde de Vilanova, se comprueba que la mencionada viuda de Martín Díez, con anterioridad otorgó otro testamento en el que tampoco se da noticia de su descendencia, contrastando con la disposición en virtud de la cual sus bienes relictos los legaba al Hospital General de la Santa Cruz, de Barcelona, al que consideraba como su heredero universal.

Es de lamentar que en las capitulaciones matrimoniales más arriba mencionadas, se hace omisión del nombre y apellidos del padre y de la madre del contrayente, Martín Díez, mientras se declaran explícitamente los de los padres de la novia, o sean, Pedro Botey, pelaide de paños de lana y causídico, ciudadano de Barcelona y Catalina, ambos difuntos en aquel entonces. Asimismo por las mencionadas capitulaciones se nos pone de manifiesto la edad aproximada de Paula Botey, que era menor de veinticinco años y mayor de catorce, según declaró bajo juramento — “en virtud del qual jurament aferma ésser manor la dita Paula de XXV., maior, empero, de .XIII. anys” — (doc. VII).

(4) X. de Salas. “Escultores renacientes en el Levante español Martín Díez de Liatzasolo”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”. Vol. I-3. Invierno. Año 1944, p. 93.

Cuatro años más tarde del matrimonio de Martín Díez, con la doncella Paula Botey, comprobamos como ambos cónyuges firmaron una escritura cuyo contenido debió ser reservado, y que según se consigna en el protocolo del notario barcelonés Miguel Benito Gilabert, se conservaba entre los testamentos secretos — “Est quoddam instrumentum inter Martinum Diez, ymaginarium, civem, et Paulam, eius uxor. Est inter testamento secreta” — (5). Tal vez, ambos esposos en aquel documento disponían respectivamente sobre sus últimas voluntades. A pesar de nuestras investigaciones para dar con aquella escritura no nos ha sido dado encontrarla.

El conocido y popular poeta catalán Joan Boscá Almogáver mantuvo tratos con Martín Díez, ya que podemos referir que aquél le arrendó por el término de tres años, las casas de su propiedad, sitas en la calle del Regomir, cerca de la Casa del Consejo de nuestra ciudad de Barcelona (doc. VIII). Apenas transcurrido el plazo señalado en el contrato de arrendamiento de las citadas fincas, Joan Boscá Almogáver percibió el importe del alquiler de las referidas casas (6).

## LA COMPAÑÍA ESCULTÓRICA

La confección de la arquitectura de los retablos para las iglesias parroquiales de Mollet, Canyamás, Dosrius y Marata vemos cómo fué encomendada a tres artistas entalladores: el barcelonés Martín Díez de Liatzasolo, el mataronés Joan Massiques y el francés Joan de Tours.

Todo ello motivó la firma de una escritura de compañía entre los aludidos tres escultores, en virtud de la cual éstos se obligaban mutuamente en trabajar en la fábrica de los antedichos cuatro retablos.

La participación de los tres socios, como consecuencia de los pactos establecidos en la mencionada escritura de socie-

(5) J. M.\* Madurell. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”. Vol. I-3. Invierno. Año 1943, p. 54.

(6) AHPB (Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona). Miguel Benito Gilabert, leg. 2. protoc. 10, años 1542-43: 2 mayo 1542. No transcribimos el documento debido al mal estado del citado protocolo.

dad, no se limitaba tan sólo a la prestación personal de los artistas contratantes, sí que también les afectaba directamente en lo económico, es decir en las pérdidas o ganancias que pudiesen resultar de la explotación industrial de la fábrica de los aludidos retablos, y aun de los gastos necesarios para el buen término de aquellas mismas obras, en la parte encomendada a cada uno de ellos.

En la escritura de sociedad, que ahora estudiamos, se previene el caso, de que si para terminar los aludidos retablos, era preciso contratar algún oficial, — “fadri” —, para que les secundase en su tarea, en tal caso, el importe del jornal de aquel operario, lo abonarían los tres citados consocios por partes iguales.

Para dar una mayor firmeza a los pactos establecidos, los tres firmantes de la escritura de la memorada sociedad escultórica, en el caso de incumplimiento de lo convenido entre ellos, se obligan mutuamente, bajo la pena de 110 ducados.

Es curioso consignar que, en una hoja suelta correspondiente al protocolo del notario barcelonés Juan Saragossa, se encuentra transcrita la escritura de compañía, que ahora es objeto de nuestra atención. En ella se mencionan los tres socios, Liatzasolo, Masiques y Tours, como industriales del arte escultórico (doc. IV). Como contraste, en un borrador de manual de aquel mismo depositario de la fe pública, aparecen tan sólo escritos, los nombres y apellidos de dos artistas, o sean los de Liatzasolo y Masiques, omitiendo los del francés, Joan de Tours (7).

Posteriormente, queda constatada la colaboración establecida entre Martín Díez de Liatzasolo y Joan de Tours sin que hallemos ninguna concomitancia con Joan Masiques.

Así observamos cómo en el año siguiente de la constitución de la referida sociedad industrial escultórica, Joan de Tours contrata por su exclusiva cuenta la obra de talla del retablo de san Miguel por encargo de los prohombres de la Cofradía

(7) “Die sabbati. XXIII. mensis augusti. MDXXXI.

Instrumentum concordie firmatum per et inter Martinum de Liatzasolo, ymaginarium, civem Barcinone, et Ioannem Masques, ville de Matarone et alias. Et in nota.

Testes in nota.”

AHPB. Juan Saragossa, leg. 8, borr. man. años 1531-34.

de los Carniceros, de Barcelona, y que debía instalarse en la capilla distinguida con aquella invocación, dentro del ámbito de la iglesia del monasterio de la Virgen del Carmelo, de nuestra ciudad condal (8).

Transcurridos cuatro días de las antedichas capitulaciones, Joan de Tours, firmó otra escritura pública, conjuntamente con Martín Díez de Liatzasolo, por razón de la cual ambos artistas se comprometían formalmente en repartirse por partes iguales las 210 libras del precio convenido para la confección del retablo más arriba mencionado, y aun de aquellas cantidades que percibiesen de la fábrica de una capilla de la iglesia conventual franciscana de Santa María de Jesús, de Barcelona, cuya obra emprendían por encargo especial de los cónsules del Gremio de Plateros, de aquella ciudad (doc. V).

La cooperación establecida entre Joan de Tours y Martín Díez de Liatzasolo, queda comprobada por la obra del famoso retablo mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, de Barcelona, entallado por ambos artistas (9) y como nos lo ratifica una carta de pago y en la que se nos pone de manifiesto que aquéllos eran imagineros y maestros del citado retablo — “Ioannem Torres et Martinum Dies de Liasola, ymaginarios et magistros retrotabuli ecclesie parochialis Sanctorum Iusti et Pastoris, civitatis Barchinone” — (doc. VIII).

Aun, en el año 1540, se registra la colaboración entre Martín Díez de Liatzasolo y Joan de Tours, en la obra de talla del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Martín, de Arenys, de la que nos ilustra el amigo José M.<sup>o</sup> Pons Guri (10).

(8) “Die dominica X.<sup>a</sup> dicti mensis et anni [marzo, 1532].

Instrumentum concordie factum inter Proceres et Confratres Confratrie Carnificium Barchinone fundate in ecclesia Beate Marie de Carmelo, ex una, et Ioannem de Torres, ymaginarium, ex parte altera, super retabulo fiendo sub inoveacione Sancti Michaelis in capella dicte Confratrie, intus dictus monasterium fundate. Est in cedula.

Testes sunt: Dominicus Galcerandus Loberolla, curritor auris, Petrus Tio, verberator folee auri et argenti et Anthonius Orelles, fusterius, cives Barchinone.

AHPB. Juan Benito Miguel, leg. 1. borr. man. año 1532.

(9) A. Durán y Sanpere. “De l’escultor Martin Dies de Liatçasolo”, en “Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya”, 31 (1921), p. 291.

(10) J. M. Pons Guri. “Un siglo de arte religioso en San Martín de Arenys”. Arenys de Mar, 1944, p. 16.

## JOAN MASQUES, CONSOCIO DE LIATZASOLO

La personalidad de Joan Masiques, es para nosotros poco menos que desconocida, tal vez por tener fijada su residencia fuera de Barcelona, por ser vecino de Mataró.

De él podemos decir, que intervino en la fábrica del órgano de la iglesia parroquial de Santa María, de aquella propia villa, la cual había contratado el notable constructor de órganos barcelonés, Miquel Cerdanya, en aquel entonces verguero de los consellers de nuestra ciudad — “virgarius honorabiles consiliariorum civitatis Barchinone” — (11), asimismo señalado como contratista de sendos órganos para las iglesias monasteriales de las Jerónimas, de Barcelona (12), de San Cugat del Vallés (13) y para el gran convento de Franciscanos de Palma de Mallorca (13 bis), como asimismo, para los templos parroquiales de Báscara (14), Tarrasa (15) y San Vicente de Sarriá (16), como lo acreditan diferentes contratos y cartas de pago que se otorgaron para tal efecto. En cuanto a la última obra contratada la emprendió con la cooperación del organero Miquel Salom.

Una vez terminada la obra de la arquitectura del órgano mataronés y de la de carpintería de la misma, el fabricante de órganos, Miquel Cerdanya, no estaría de acuerdo con el carpintero mataronés, Joan Masiques — “Ioannem Maciques, fusterius, ville Beate Marie de Matarone” — en cuanto a la valoración de la labor practicada por éste. Con el laudable fin de terminar con aquellas diferencias, ambos contratantes, a tenor de una antigua costumbre, convinieron en elegir a los carpinteros barceloneses Pere Borrás y Bernat Batlle, para que en calidad de árbitros y amigables componedores, dictaminasen sobre la cuantía de los salarios por razón de los trabajos sostenidos por Joan

(11) ABPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 1, borr. man. año 1536: 30 mayo 1536.

(12) AMPB. Antonio Benito Joan, man. 14 años 1510-11: 17 octubre 1511.

(13) AHPB. Jaime Sastre (mayor), leg. 4, borr. man. año 1526: 17 octubre 1526.

(13 bis) AHM. B. Fondos notariales, contrato del 4-VI-1529, confirmado por Serdanya el 15-XI-1529.

(14) AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 4. man. 7, contr. com. año 1519: 30 junio 1519.

(15) Andrés Miguel Mir, leg. 4, man. 9, contr. com. año 1520: 13 noviembre 1520.

(16) AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 1, borr. man. año 1533: 4 marzo 1533; borr. man. años 1134-35: 29 diciembre 1535 [1534].

**Masiques, en la obra de carpintería y entallado del órgano que se destinaba para la iglesia de Santa María de Mataró.**

Los peritos elegidos para el caso, declararon solemnemente, que el citado carpintero mataronés debía percibir la suma de 54 libras en remuneración de su labor, importe de la madera, jornales de aserrado de la misma y demás faenas propias del ramo de carpintería para la construcción del memorado rey de los instrumentos (17).

Ninguna obra artística podemos señalar entallada por el maestro carpintero Pere Borrás. En cambio, a Bernat Batlle podemos señalar como autor del monumental retablo de la iglesia de San Miguel, de la villa de Molins de Rey (18), y tal vez otro para el templo parroquial de Santa Eulalia, de Provençana (19).

Sabemos además, que Bernat Batlle, en unión de Andrés Remires, en calidad de peritos, intervinieron en el reconocimiento del retablo para la iglesia parroquial de Calella, el labrado del cual corrió a cargo del tallista Miquel Enrich, mientras que la parte pictórica fué encomendada al pintor gerundense Joan Mates y al arquitecto y pintor Joan Moles (20).

Andrés Remires, aparece como pintor barcelonés — “Andrea Remires, pictori, civi dicti civitatis Barcinone, presenti” —, y como maestro del pintor Narcís Triter, con quien firmó un contrato de aprendizaje del mencionado oficio (21). Suponemos que el aludido Andrés Remires sea el mismo que asociado con el platero Diego de Bolanyos, emprendieron la confeción de una figura de plata de san Roque (22).

(17) AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 1 borr. man. año 1536: 30 mayo 1536.

(18) J. M.\* Madurell. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”. Vol. I-3. Invierno. Año 1943, pp. 43-44.

(19) AHPB. Joan Savina, leg. 2 “manualetum” 22, año 1531: 17 enero 1531.

(20) ACA (Archivo de la Corona de Aragón). Real Audiencia, registro 81 de conclusiones civiles, año 1580: ff. 145-154.

(21) “Arcissus Triter, pictor, Barchinone habitator, filius legitimus et naturalis Benedicte Triter, quondam negotiatoris, civis Barcinone et Francine, illius uxor viventis”.

AHPB. Luis Torres, leg. 2, man. 17, contr. año 1576: 30 junio 1576. Mantuvo relaciones con el pintor barcelonés, Joan Mates.

AHPB. Andrés Juan Ces Illes., leg. 1, borr. man. años 1577-83: 5 noviembre 1577.

Narcís Triter, contrató la pintura de un retablo de san Salvador, de la iglesia parroquial barcelonesa de Santa María del Mar.

AHPB. Pedro Ferrer, man. contr. años 1575-86: f. 310: 2 junio 1586.

(22) Jerónimo Talavera, leg. 1, “quaternus aprisiarum”, año 1576: 9 agosto 1576.

En cuanto al otro artista, Miquel Enrich, podemos referir ejercía la doble profesión de maestro de obras e imaginero (23).

Del gerundense Joan Mates, nos es conocida una de sus obras, actualmente conservada, relativa a la pintura de las puertas del retablo de la capilla de San Juan, del templo catedralicio de nuestra ciudad (24). También tenemos noticia de la del retablo de la Coronación de la Virgen, que pintó conjuntamente con su colaborador Damiá Vicens (25), considerado como ciudadano de Gerona (26). En 1584, Damiá Vicens, residía en el monasterio de San Gerónimo de la Murtra (27), señal inequívoca de que allí desarrollaría una labor propia de su oficio, contando con la cooperación de Joan Mates, a deducir por una escritura de compromiso firmada en aquel propio año por ambos artistas, aunque por estar aquélla inacabada, o mejor dicho tan sólo encabezada, no se especifica el objeto del convenio (28).

Finalmente, ya hemos puesto de manifiesto la duplicidad de profesión de Joan Moles, que ostentaba los títulos de arqui-

(23) Capítulos matrimoniales entre Miquel Enrich, "mestre de cases y ymaginayre", hijo de Esteve Enrich, "mestre de cases", de la ciudad de Gerona, de una parte, y Estefanía Florensa, doncella, hija de Pablo Tarroja, "corredor de coll" de Barcelona, y de Joana. En la carta de pago del dote consta la denominación latina de los dos oficios en esta forma: "magister domorum et faber ymaginarium".

AHPB. Pedro Mambla, leg. 4, man. com. año 1566: 5 y 7 enero 1566.

Cfr.: ACB (Archivo de la Catedral de Barcelona). Licencias matrimoniales. Oficialato, años 1565-67 f. 54: 7 febrero 1566.

(24) AHPB. Pedro Talavera, leg. 2, man. 1, año 1577: 3 enero 1577.

Una carta de pago posteriormente calendada, firmada por "Ioannes Mates, pictor, naturalis, civitatis Gerunde" a favor de los prohombres de la Cofradía de Carpinteros de Barcelona, nos pone de manifiesto que el artista percibió 76 libras barcelonesas, importe del precio fijado en el contrato de fecha 3 enero 1577, por haber dado cumplimiento a su obra.

AHPB. Jerónimo Talavera, leg. 5 man. año 1578: 20 abril 1578.

En la primera parte de nuestro último trabajo consignamos por error que este retablo era destinado para la iglesia de San Juan, de nuestra ciudad, mientras que en realidad lo fué para la capilla de San Juan, de la Seo de Barcelona. J. M. Madiurell. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte, de Barcelona". Vol. I-3. Invierno. Año 1943, p. 47. La rectificación va ya en la última parte del mismo (ibid., vol. II-3, julio, p. 33-34).

(25) AHPB. Caja III: documento sin fecha.

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

(27) "Honorabile Damianus Vicens, pictor, habitator in monasterio Sancti Hieronimi de la Murtra, diocesis Barcinone".

AHPB. Martín Juan Carmona, leg. 1 borr. man. año 1584: 22 agosto 1584.

(28) AHPB. Martín Juan Carmona, leg. 1, borr. man. año 1584: 22 agosto 1584.

La esposa de Joan Mates, se llamaba Catalina, mientras que la de Damiá Vicens, consta se denominaba Margarita.

AHPB. Martín Juan Carmona, leg. 1, borr. man. año 1584: 21 septiembre 1584: borr. man. año 1585: 10 mayo 1585.

tecto y pintor, a la que debemos añadir el de maestro de vidrieras — “Joan Moles, pintor y mestre de les vidrieres, ciutada de Barcelona” —, y que en calidad de tal cuidó de la reparación de las vidrieras del cimborio de la iglesia del Palau, de nuestra ciudad (29).

Hasta aquí, algunas referencias directa o indirectamente relacionadas con Joan Masiques, pero que por su indudable interés hemos creído oportuno publicar.

### JOAN DE TOURS, COLABORADOR DE MARTÍN DÍEZ

Anteriormente hemos indicado que Joan de Tours, juntamente con Martín Díez de Liatzasolo y Joan Masiques, entalló los retablos de Mollet, Canyamás, Dosrius y Marata. Asimismo, colaboró con Liatzasolo en la confección de la arquitectura del retablo de San Miguel de los Carniceros barceloneses; en la obra de la capilla del platero Mayol, de la iglesia conventual franciscana de Santa María de Jesús, fuera de los muros de nuestra ciudad; en la del retablo del altar mayor de la parroquial iglesia de los Santos Justo y Pastor, también de Barcelona, y finalmente en la del retablo mayor del templo de la parroquia de San Martín, de Arenys.

Como obras individuales de Joan de Tours, debemos señalar la obra de talla de los retablos de santa María de la Rosa, de la iglesia de frailes predicadores, y el de san Onofre, con destino a la capilla del templo conventual de San Agustín, de nuestra ciudad (30); y la de los dos altares de los santo Pedro y Juan y de santa María, de la parroquia de San Martín de Arenys. Confeccionó, además, la imagen de san Martín que presidía el altar mayor de la iglesia mencionada en último lugar, la del santo partiendo su capa con el pobre en el tímpano de la puerta de entrada y unos candelabros para el servicio de aquella misma

(29) AHPB. Luis Rufet, leg. 7, man. 35, años 1581-83: bolsa: 20 marzo 1582; f. 64: 17 julio 1582.

(30) J. M.<sup>a</sup> Madurell. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos” en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”. Vol. I-3. Invierno. Año 1943, p. 90; vol. II-1. Enero. Año 1944, p. 49.

parroquia (31). Según el amigo J. M.<sup>a</sup> Pons Guri, labró la puerta de entrada del templo parroquial de Calella.

Joan de Tours, intervino también en las obras de ornato de la Casa de la Diputación del General de Cataluña, y en diversas reparaciones del coro de la Catedral barcelonesa y en otros lugares de aquel mismo templo, como asimismo, en el esculpido de las figuras del surtidor del claustro de nuestra Seo. Consta, además, reparó la pila del agua bendita de la capilla del jardín de la Lonja de Mar, de Barcelona, y que labró por encargo del consejo municipal de aquella ciudad, los pomos del tálamo destinado a las procesiones.

La grafía del apellido de este artista, generalmente aparece con las dos formas de Torres o de Tours, expresión indistintamente usada para indicar este sobrenombre en nuestra lengua vernácula o bien con la francesa. Este mismo apellido ofrece aún otras variaciones de grafía (32).

Recordemos, aún, que Joan de Tours, en unión del tallista Martín Díez de Liatzasolo, el pintor Pedro Nunyes y el platero Berenguer Palau, aparecen señalados como peritos elegidos para la visura o reconocimiento del retablo mayor del monasterio de Santa María de Poblet, labrado por el célebre maestro imaginero Damián Forment, con motivo de un ruidoso pleito entre este último artista y el abad del citado cenobio populetano (33).

### MARTÍN DÍEZ DE LIATZASOLO, PERITO EN PINTURA Y ESCULTURA

La primera referencia documental de este artista, se relaciona con la visura del retablo de San Ginés, de Vilasar, pintado por los portugueses Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, según nos lo certifica el acta notarial levantada para tal efecto, en la que se da testimonio, o mejor dicho se consigna claramente el juicio de Liatzasolo, y que éste exteriorizó con cierta severidad

(31) J. M. Pous Guri. "Un siglo de arte religioso en San Martín de Arenys". Arenys de Mar 1944, pp. 13, 14, 16, 17, 23, 24, 28.

(32) J. M.<sup>a</sup> Madurell. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. I-3. Invierno. Año 1943, p. 90.

(33) J. M.<sup>a</sup> Madurell. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. I-3. Invierno. Año 1943, p. 50.

al exponer sus apreciaciones sobre las pinturas sujetas a su examen (34).

Sobradamente conocida es la intervención de Martín Díez de Liatzasolo, en el famoso pleito entre el abad del monasterio de Poblet y el renombrado escultor Damián Forment, como consecuencia de ciertas diferencias surgidas por la fábrica del retablo del altar mayor de la iglesia cenobítica populetana, labrado por el mencionado artista valenciano. Sus declaraciones, a instancia del aludido abad, y las del escultor francés Joan de Tours, las del platero barcelonés, Berenguer Palau, y las del pintor lusitano Pedro Nunyes, fueron totalmente contrarias a la obra ejecutada por Damián Forment (35).

Xavier de Salas, transcribe íntegramente la declaración de Liatzasolo, en su estudio sobre este artista, y en un pequeño comentario pone de manifiesto que aquélla fué dictada ciertamente con la máxima severidad, pero que en muchos detalles con evidente justicia.

Liatzasolo era, sin duda, enemigo capital de Forment, como éste declaró, ignorándose con absoluta certeza las causas que determinarían esta enemistad, tal vez, por la competencia de su oficio (36).

Observemos, además, la antigua amistad de Liatzasolo, con uno de los peritos del retablo mayor de Poblet, o sea con el platero Berenguer Palau (37), el mismo que firmó como avalista de Martín Díez en las capitulaciones matrimoniales que éste firmó con su futura esposa Paula Botey (doc. VII).

(34) J. M.<sup>a</sup> Madurell. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Vol. II-1. Enero. Año 1944, pp. 27-28. Vol. II-2. Abril. Año 1944, p. 38, doc. IX.

(35) J. M.<sup>a</sup> Madurell. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Vol. I-3. Invierno. Año 1943, p. 50.

(36) X. de Salas. "Escultores renacientes en el Levante español. Martín Díez de Liatzasolo", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Vol. I-3. Invierno. Año 1943, pp. 108-115.

(37) El platero barcelonés Berenguer Palau, firmó unas capitulaciones para la confección de un relicario de plata para la iglesia parroquial de San Jaime, de Barcelona.

AHPB. Benito Joan, leg. 7. man. 56, años 1531-32, bolsa: 30 octubre 1531.

Capítulos matrimoniales entre Berenguer Palau, platero, ciudadano de Barcelona, hijo de Joan Palau, difunto, platero de Barcelona y de Sibilia, difunta, de una parte, y Constanza, doncella, hija de Antonio Clos, colchonero de Barcelona, y de Leonor.

AHPB. Benito Joan, leg. 12, man. 47, años 1527-28; bolsa: 27 mayo 1527.

Por otra parte, debemos recordar la efectividad de la colaboración artística entre el otro perito, Joan de Tours y el propio Martín Díez, que anteriormente ya hemos puesto de manifiesto.

Finalmente, no es por demás referir las relaciones amistosas entre Liatzasolo y el pintor portugués Pedro Nunyes (38), otro de los expertos elegidos para el reconocimiento del retablo mayor de Santa María de Poblet, tantas veces referido.

Es de notar que Martín Díez de Liatzasolo, en 1547, en unión con el pintor poeta Pedro Serafí, y el pintor napolitano Nicolau de Credensa, figuró en la terna de expertos, propuesta por Pedro Nunyes y la viuda de Enrique Fernandes, o sea del antiguo consocio del artista portugués, al ser requerido como autor de las pinturas del retablo de San Miguel, de la iglesia del monasterio de Santa María del Carmelo, de Barcelona, por parte de los representantes del Gremio de Cortantes. Éstos alegaban que la citada obra pictórica no se ajustaba a las condiciones requeridas y convenidas en el contrato, y que por lo tanto debía sujetarse a la revisión de otros maestros, y por otra parte éstos rehusaban efectuar el laudo (39).

Finalmente, hemos de indicar que la obra de talla de este retablo, objeto de revisión tan sólo en lo que afectaba a la parte pictórica, anteriormente había sido labrada por los maestros imagineros Martín Díez de Liatzasolo y Joan de Tours, como luego indicaremos.

## PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE LIATZASOLO

La consulta previa de las fuentes documentales y bibliográficas nos facilita la formación del catálogo de las obras escultóricas de Martín Díez de Liatzasolo, hasta el número de veintidós, entre ellas catorce clasificadas como individuales y ocho colectivas. En cuanto a las penúltimas, seis corresponden a re-

(38) J. M.<sup>a</sup> Madurell. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Vol. I-3. Invierno. Año 1943, p. 53.

(39) J. M.<sup>a</sup> Madurell. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. II-1. Enero. Año 1944, p. 48.

tablos, siete a figuras corpóreas y otra a un grupo de imágenes esculpidas sobre piedra.

Así, las primeras obras personales cinceladas por Martín Díez, que nuestras notas de archivo nos proporcionan noticia, hacen referencia al entallado del retablo para la iglesia parroquial barcelonesa dedicada al apóstol san Jaime.

Siguen luego, a tenor del orden cronológico que hemos establecido, las obras que hacen referencia al esculpido de sendos retablos, uno de ellos destinado a decorar la capilla de la Lonja de los mercaderes, de Barcelona; otro por especial encargo de don Jaime de Aguilar; los que se destinaban para las iglesias de San Nicolás de Sásser (Cerdeña), y para el templo parroquial de San Esteve de Castellar, y por fin, tal vez la obra póstuma de Liatzasolo, el retablo de San Magín, para el monasterio de religiosas de San Pedro de las Puellas, de nuestra ciudad.

En cuanto a lo que se relaciona con el esculpido de imágenes, consideradas como obra personal y exclusiva del maestro Martín Díez, aparte de las que constituyen el grupo del Santo Entierro, de Tarrasa, sabemos talló la figura de santa Engracia, de Montcada; la de san Pedro, por encargo del notario barcelonés Miguel Benito Gilabert; la de san Lorenzo, que le encomendó el platero Gracià Ferris; las dos de la Virgen del Rosario, para los templos parroquiales de San Esteve, de Castellar y de San Juliá, de Llissá de Munt; y por fin, la del Santo Cristo, con destino a la iglesia de la parroquia del Castillo de la Granada, de la comarca del Panadés.

Por lo que se refiere a piezas artísticas de carácter colectivo labradas por Martín Díez de Liatzasolo, registramos un total de ocho, cuatro de las cuales se señalan como fruto de la doble colaboración con el escultor francés, Joan de Tours, y el mataronés Joan Masiques, y que corresponden al entalle de los retablos para las iglesias de Mollet, Canyamás, Dosrius y Marata. Las cuatro obras restantes constan fueron esculpidas por Martín Díez de Liatzasolo, con la cooperación de su fiel consocio, el conocido imaginero Joan de Tours. Estas cuatro piezas escultóricas se identifican con el retablo de San Miguel de los Carniceros, destinado a la iglesia monasterial de la Virgen del Carmelo, de Barcelona; la obra de la capilla del platero barcelonés Mayol o Mallol, dentro del ámbito del templo conventual franciscano de

Santa María de Jesús, extramuros de nuestra ciudad, y por fin, los dos retablos mayores de las parroquias de los Santos Justo y Pastor, de Barcelona, y el de San Martín, de Arenys.

Prescindimos de dar noticia del retablo del monasterio de San Quirze de Colera, que equivocadamente se incluye en el repertorio de las obras de Martín Díez, tal vez debido a un error de lectura al interpretar que el entallado del retablo que posteriormente pintó Jaume Forner, pudo ser obra de Liatzasolo (40).

Del gran contingente de obras salidas del obrador de Martín Díez, que acabamos de enumerar, sólo se conservan, aunque maltratadas, el grupo escultórico de Tarrasa y la figura de la Virgen de la Victoria, de la capilla del Palau, de nuestra ciudad de Barcelona, que formaba parte del conjunto del retablo entallado por aquel mismo artista.

Por razones de semejanza estilística, Xavier de Salas, añade el grupo de esculturas de la Dormición de la Virgen, actualmente conservado en el Museo de Bellas Artes, de Cataluña, procedente de la derruida iglesia parroquial de San Miguel, de Barcelona (41).

Por las mismas consideraciones de estilo y de técnica, podríamos incluir en el catálogo de las obras atribuídas a Martín Díez de Liatzasolo, la figura de la Virgen del Rosario, que en otro tiempo decoraría el tímpano de la iglesia conventual de Santo Domingo, de Vich (42), que recuerda la imagen de Santa María de la Victoria, de la capilla barcelonesa, vulgarmente llamada del Palau.

Aún podríamos atribuir al maestro Martín Díez, la obra de talla del retablo dedicado a la triple invocación del Santo Espíritu, san Marcos y san Poncio, de la ciudad de Manresa, pintado por el portugués indistintamente llamado Benito Galindo, Benito Sanxes o Benito Sanxes Galindo (43), en cuyo contrato para

(40) J. M.<sup>a</sup> Madurell. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Vol. I-3. Invierno. Año 1943, p. 56.

(41) X. de Salas. "Escultores renacientes en el Levante español. Martín Díez de Liatzasolo", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Vol. I-3. Invierno. Año 1943, pp. 104-107.

(42) C. Barraquer Roviralta. "Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX". Vol. I. Barcelona 1906, p. 55.

(43) "Benedictus Galindo, pictor, habitator. Barchinone", firmó una carta de pago a favor del abad del monasterio de San Benet de Bages, por el importe de ciertas pinturas por él practicadas.

la fábrica de la mencionada obra en su parte pictórica, aparece como fiador o avalista de éste, el maestro Liatzasolo (44). Asimismo, debemos poner de manifiesto la posibilidad de que Martín Díez, colaborase en determinadas obra u obras que en un documento no se especifican, y que en otro hace referencia a las de la pintura de un retablo, todas ellas para el monasterio de San Benet de Bages, de las que se encargó Benito Galindo, y en las que Liatzasolo se presenta también como avalista de aquel maestro pintor (45).

La intervención de Martín Díez, como afianzador de Benito Galindo, hace suponer, habida la cuenta de la profesión de aquel como maestro retablero, de que tal vez se encargase de la obra del retablo de San Benet de Bages en la parte correspondiente a carpintero y entallador.

### RETABLO DE SAN JAIME

Tres cartas de pago firmadas por Martín Díez de Liatzasolo, nos acreditan que la obra arquitectónica de este retablo, fué encomendada a la probada habilidad de aquel reputado maestro, y que decoraría el altar mayor de la iglesia parroquial de San Jaime, de nuestra ciudad.

El precio total convenido para la ejecución de aquella obra,

AHPB. Francisco Solsona, leg. 5, man. 46, años 1566-67: 21 diciembre 1566.  
"Benet Galindo, pintor, ciutada de Barcelona", contrata la pintura del retablo para la Cofradía del Santo Espíritu, San Marcos y San Poncio, de la ciudad de Manresa.

AHPB. Montserrat Mora, leg. 4, protoc. año 1569: 18 noviembre 1569.

"Benito Sanxes, pintor, natural del regne de Portugal, y per al present habitant en la present ciutat de Barcelona", contrata con el abad del monasterio de San Benet de Bages, la pintura de un retablo.

AHPB. Francisco Solsona, leg. 7, man. 41 año 1563: 31 agosto 1563.

"Benedictus Sanxes Galindo, pictor, civi Barchinone", firma una escritura de poder a favor de Antic Canes, batihaja, ciudadano de Barcelona, y de su esposa Ana — "Anna Galinda, uxor mea" — para que en su nombre y representación pudiesen cobrar del magnífico don Juan Ortega de Plaza, pagador de la S. C. C. M. en el Principado de Cataluña, la suma de 280 libras debidas por el dorado y pintado de la popa del trirreme o galera Capitana de España" —, "racione daurandi et depingendi pupim trirremis Capitanæ Hispaniæ".

AHPB. Jerónimo Talavera, leg. 4, "quaternus aprisiarum", año 1588: 9 agosto 1588.

(44) AHPB. Montserrat Mora, leg. 4, protoc. año 1569: 18 noviembre 1569.

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

se fija en la suma de quinientas libras, cifra que nos da idea de su importancia.

La primera de las memoradas cartas de pago, hace referencia a la entrega que se hizo a Liatzasolo de la cantidad de diez y nueve libras a cuenta de las doscientas concertadas para el abono del segundo plazo, o parte del precio total que, como hemos dicho, se fijaba en quinientas libras (doc. I).

Otra cantidad a cuenta, percibiría Liatzasolo, según así éste nos lo declara en otra época o carta de pago, la suma de veinticuatro libras barcelonesas, a cuenta del tercer plazo estipulado en el contrato para la fábrica del retablo de San Jaime (doc. II).

Finalmente, en un tercer recibo también firmado por Martín Díez, vemos cómo la suma por éste percibida se limita a cincuenta y dos libras barcelonesas, también a cuenta del plazo tercero fijado en las capitulaciones para la confección del retablo objeto del contrato, cuyo valor total nuevamente se señala en quinientas libras de aquella propia moneda, con tal de que la obra ejecutada estuviese de conformidad con la muestra o diseño del proyecto dibujado o pintado sobre papel (doc. III).

Este retablo de la iglesia barcelonesa de San Jaime fué acerbamente criticado por el imaginero valenciano y autor del retablo populetano Damián Forment, cuando éste intervino en el ruidoso y enojoso asunto de Poblet, declarando en esta forma: "...quantes obres lo dit Martín Díez ha fetes... totes son fetes contra art, y mal fetes, y mostrat per speriència [per] lo retaule de Sant Jaume de la present ciutat, lo qual és fet contra tot art de masoneria, y té mil imperfeccions...".

No será por demás recordar la honda enemistad entre Forment y Liatzasolo, hasta tal punto, que éste era considerado como enemigo capital de aquél, como ya hemos tenido ocasión de exponer, y como nos lo comprueban las afirmaciones del escultor valenciano al asegurar que "Martín Díez encara que se fa dir yimaginare y presum saber l'art de masoneria, emperò, la veritat és que ell no té l'art ni sciència per poder desernir una obra si és bona, ben feta o falsa, com ell no sia expert, ni sàpia lo menester en lo dit art de masoneria" (46).

(46) X. de Salas. "Escultores renacientes en el Levante español. Martín Díez de Liatzasolo", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. 1-3. Invierno. Año 1943, pp. 96, 110.

## RETABLO DE LOS SANTOS JUSTO Y PASTOR

Martín Díez de Liatzasolo, junto con el valenciano Damián Forment y el francés Joan de Tours, en 1531 firmaron ya contrata para la confección del retablo mayor de la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor, de Barcelona, por lo que los tres artistas citados formaron una compañía, el objeto de la cual se limitaba tan sólo para aquella labor.

Otro documento posterior en meses, nos da cuenta de retirarse Damián Forment de la sociedad poco ha establecida, desentendiéndose por lo tanto de todos los derechos y obligaciones pactados, quedando la obra del aludido retablo al cuidado exclusivo de los maestros Tours y Liatzasolo (47).

En el nuevo convenio que firmaron el maestro Joan de Tours y Martín Díez, éstos aceptan una disminución del precio convenido antes y ciertas variaciones introducidas respecto al antecedente contrato relativo a la obra del retablo de los Santos Justo y Pastor, la cual debía someterse al juicio o revisión de Perot Çalbá y del maestro Antonio Carbonell, para lograr que aquélla fuese aceptada (48).

Diez años más tarde de la firma de las primitivas capitulaciones, en 3 de octubre de 1541, Joan de Tours y Martín Díez de Liatzasolo, señalados como imagineros y maestros del retablo de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, de nuestra ciudad — “*Ioannem Torres et Martinum Dies de Liasola, yimaginarios et magistros retrotabuli ecclesie parochialis Sanctorum Iusti et Pastoris, civitatis Barchinone*” — acreditaron mediante la firma de una carta de pago a favor de los obreros de la citada parroquia, haber percibido la suma de cien libras barcelonesas a cuenta de la tercera tanda o plazo convenido pagar en el memorado contrato, para la factura del aludido retablo, o sea un abono parcial de las 900 libras de aquella misma moneda, estipuladas

(47) J. M.<sup>a</sup> Madurell. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”. Vol. I-3. Invierno. Año 1943, p. 55.

(48) X. de Salas. “Escultores renacientes en el Levante español. Martín Díez de Liatzasolo”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, vol. I-3. Invierno. Año 1943, p. 95.

como precio total para el entallado de la arquitectura del retablo de los dos hermanos mártires, Justo y Pastor (doc. IX).

Omitimos dar más detalles relacionados con esta obra, ya que el ilustre director del Instituto Municipal de Historia de Barcelona, don Agustín Durán y Sanpere, nos ilustra ampliamente sobre la misma (48 bis).

### RETABLOS DE MOLLET, CANYAMÁS, DOSRIUS Y MARATA

La referencia de estas obras, la encontramos en la escritura de sociedad que Martín Díez de Liazasolo firmó conjuntamente con sus compañeros de profesión, el escultor francés, Joan de Tours, y el mataronense Joan Masiques (doc. IV).

Ninguna otra circunstancia podemos añadir, ya que es la única nota documental que poseemos relativa a los mencionados cuatro retablos.

Por otra parte, en el contrato de sociedad entre los tres ciudadanos artistas, sólo se insertan los pactos con que se reglamenta la aludida compañía pictórica, que ya hemos comentado en otro lugar de este estudio. Así, pues, nada más podemos referir, ni tan sólo sobre la forma de los retablos contratados, condiciones económicas, plazo de ejecución de las obras, y otros detalles y características, ni los demás pactos que era costumbre establecer en las escrituras contractuales.

### RETABLO DE LA LONJA BARCELONESA

Otra de las obras encomendadas a la habilidad del cincel del maestro Martín Díez de Liatzasolo, es la que corresponde al entallado del retablo de la Lonja de Mar, de Barcelona, previa la firma de un contrato, el 8 de abril de 1531, ante el notario de nuestra ciudad Pedro Janer.

Examinados los manuales de este depositario en la fe pública, que se conservan en la Biblioteca Central de la Excelentísima Diputación Provincial de Barcelona, procedentes de los

(48 bis) A. Durán y Sanpere. "L'escultor Damià Forment i l'altar major de Sant Just, de Barcelona", en "Vida Cristiana", 17 (1929-30), pp. 215-224.

protocolos notariales de la antigua escribanía del Hospital de la Santa Cruz, de aquella ciudad, no nos ha sido dado encontrar el referido contrato.

Dos cartas de pago firmadas por Martín de Liatzasolo — “Martinus de Liathosolo, entretallador” —, nos comprueban cómo este artista realmente dió mano a su obra, y al mismo tiempo nos acreditan que el aludido maestro entallador percibió el importe del segundo y tercer plazo, correspondiendo cada uno de ellos a la suma de 12 libras y 16 sueldos barceloneses a buena cuenta de los 32 ducados de oro prometidos pagar como importe total de la obra contratada.

En el primer recibo firmado por Liatzasolo, en 11 de septiembre de 1531, éste declara que la suma percibida era a cuenta del precio convenido para la construcción de un retablo que el mencionado artista debía fabricar “per ell fahedor e fabricador”; mientras que en la otra carta de pago, de 21 de febrero de 1532, notamos la declaración de otra circunstancia que revela el total acabado de la obra contratada, con las siguientes y concisas palabras “fet y fabricat”.

La parte pictórica del retablo de la Lonja de los mercaderes barceloneses, en el transcurso de los años 1530 a 1532, corrió a cargo del artista Jaume Forner, una de las personalidades más destacadas y representativas de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI (49).

### RETABLO DE SAN MIGUEL DE LOS CARNICEROS

Tal como antes hemos indicado, se trata de una obra fruto de la colaboración del maestro Martín Díez de Liatzasolo con el maestro imaginero francés, Joan de Tours, la cual ambos artistas entallaron por expreso encargo de los prohombres de la Cofradía de San Miguel de los Carniceros, de Barcelona, con miras a ornamentar dignamente la capilla propia de aquella piadosa asociación, y que estaba erigida en honor de su santo patrón, dentro del recinto de la iglesia del monasterio de Santa María

(49) J. M.<sup>a</sup> Madurell. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, vol. I-3. Invierno. Año 1943, pp. 54, 56.

**del Carmelo de nuestra ciudad condal.** Así lo hallamos expresado en la escritura de concordia que firmaron los dos citados escultores, en la que se precisaba su mutua cooperación para el entallado de este retablo del arcángel san Miguel, así como se concertaba para la labor emprendida en la fábrica de una capilla del templo franciscano de Santa María de Jesús, de Barcelona (doc. V).

Es de notar que con anterioridad a la firma del convenio más arriba mencionado, Joan de Tours, había convenido con los representantes del referido Gremio de Cortantes, la confección del retablo dedicado a san Miguel, patrón de aquéllos, cuyos detalles de carácter técnico, económico y jurídico nos son desconocidos, puesto que tan sólo poseemos nota del encabezamiento de la escritura de contrato, en el que se omite la transcripción de los pactos y condiciones que se insertan en esta clase de documentos.

En 11 de agosto de 1534, Joan de Tours, en su exclusivo nombre otorgó una época del precio total de la obra contratada como finiquito de cuentas, por el importe de 217 libras y 4 sueldos de moneda barcelonesa, 210 de los cuales correspondían al precio convenido para la confección del retablo, mientras que las restantes 7 libras y 4 sueldos de aquella misma moneda que percibió en virtud de la adjudicación asignada por los peritos carpinteros Carbonell, y Aymerich por el cambio de las pulseras del aludido retablo.

La cantidad total que Joan de Tours acredita haber percibido de los citados prohombres del Gremio de Carniceros barceloneses, la percibió en varios plazos o entregas en diferentes mesas de cambios hasta la suma de 150 libras y 12 sueldos barceloneses, de las que firmó recibo ante el notario Jaime Benito Miquel, en 4 de octubre de 1533 (50); una nueva entrega se limita a 36 sueldos, según época de 21 de noviembre de aquel mismo año; y más tarde otro abono a cuenta que se fija en 19 libras y 4 sueldos, de los que Tours firmó dos albalaes.

El saldo de la cantidad total convenida y la del sobreprecio tasado por los expertos Carbonell y Aymerich, o sean 11 libras

(50) AHPB. Juan Benito Miquel, leg. 1, borr. man. año 1532: 10 marzo 1532.  
Véase nota n.º 8.

y 8 sueldos, las percibió Joan de Tours en el mismo día que firmó la carta de pago de finiquito de cuentas (doc. VI).

Debemos consignar que la pintura de este retablo fué encargada a los maestros Pedro Nunyes y Enrique Fernandes. Esta obra dió origen a una serie de enojosas cuestiones, tal vez un ardor para retardar el pago a los dos artistas lusitanos que ejecutaron tales pinturas, estratagema que redundaba en evidente perjuicio de ambos pintores y consocios, pero que un dictamen emitido por especialistas en el pintado de retablos, resultó indirectamente una vindictoria a la labor por aquéllos desarrollada (51).

### RETABLO DEL MONASTERIO DE JESÚS

La referencia documental de esta obra es poca explícita para poder declarar si se trataba de la confección de un retablo o bien de la decoración de la capilla que los plateros barceloneses tenían a su cargo emplazada en el templo del convento de Santa María de Jesús, aunque creemos debemos inclinarnos por la primera hipótesis.

En la transcripción del pacto que se establece para la obra de la capilla de la iglesia monasterial franciscana, vulgarmente llamada de Jesús, constatamos cómo Joan de Tours y Martín Díez de Liatzasolo, ambos por igual, se obligan en fabricar la referida capilla, la cual sería para utilidad del platero Mayol, y de la que tenían cargo los cónsules del Gremio de Plateros, de Barcelona — “Item los dos, y la hu a l’ altro se obligan de fer endos ensembs, una capella en la sglesia de Jhesus, la qual ha de servir per en Mayol, l’argenter, y tenen lo carrech los cónsols del Argenters” — (doc. V).

Ninguna otra referencia podemos ofrecer respecto a esta obra de arte encargada a los célebres escultores Joan de Tours y Martín Díez de Liatzasolo.

(51) J. M.<sup>a</sup> Madurell. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos” en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, vol. II-1. Enero. Año 1944, pp. 46-49.

## RETABLO DE DON JAIME DE AGUILAR

Ahora nos corresponde referir, que Martín Díez de Liatzasolo, por especial encargo de don Jaime de Aguilar, doncel, domiciliado en nuestra ciudad, ejecutó el entallado de la arquitectura de un retablo. Así nos lo pone de manifiesto un contrato que ambas partes firmaron el día 16 de septiembre de 1545, en poder del notario de Barcelona, Joan Martí. A pesar de nuestras investigaciones, no hemos podido dar con la citada escritura contractual.

Por una carta de pago firmada por el maestro Liatzasolo en 27 de enero de 1546, sabemos que éste percibió del propio don Jaime de Aguilar, la suma de 40 ducados de oro, en concepto de abono del primer plazo señalado en el contrato más arriba mencionado.

Como testigo instrumental de la firma de este documento figura el pintor barcelonés Pere Burgés (doc. X).

## RETABLO DE SAN NICOLÁS, DE SÁSSER

Martín Díez de Liatzasolo, en cierta oportunidad trató de contratar la fábrica de un retablo para la iglesia de San Nicolás, de Sásser (Sassari), de la isla de Cerdeña, para cuyo efecto, en 20 de enero de 1548, firmó una escritura de poder especial, por la que nombraba procuradores suyos, a los magníficos Bernat de Gaver y Miquel Serra, facultándoles para que en su nombre y representación pudiesen firmar las correspondientes capitulaciones (doc. XI).

Ignoramos si esta tentativa pudo tener plena efectividad, así como en el caso de que así fuese, sería considerado aquel retablo como obra de exportación, debido a ejecutarse ésta en el propio obrador de Liatzasolo y que una vez terminada debió remitirse directamente a Sásser, no siendo por lo tanto probable el traslado a la mencionada ciudad para proceder al entallado del referido retablo de San Nicolás.

## RETABLO DE LA CAPILLA DEL PALAU, DE BARCELONA

En plena madurez de su producción artística, Martín Díez de Liatzasolo, en 3 de diciembre de 1556, contrató con don Luis de Requesens, la obra del retablo de la Capilla barcelonesa del Palau, comprometiéndose además en labrar la imagen de la Virgen de la Victoria, única pieza que aun se conserva de la parte escultórica de aquel grandioso conjunto que ornamentaba el altar mayor de aquel pequeño templo.

La estatua de esta Virgen, Xavier de Salas nos la describe minuciosamente en uno de sus documentados estudios sobre los escultores renacentes en el Levante español, en el apartado especial que dedica exclusivamente a Martín Díez de Liatzasolo. Por ello creemos poder prescindir de dar detalles sobre dicha obra para remitirnos al citado estudio.

Omitimos publicar el contrato para la confección del referido retablo de la iglesia del Palau, ya que Salas lo transcribe íntegramente por indicación de una de nuestras notas de archivo, cuyo original coincide casi por completo con una copia conservada en el antiguo Archivo del Palau (52).

## RETABLO DE SAN ESTEBAN DE CASTELLAR

Una obra de grandes dimensiones esculpida por el maestro imaginero Martín Díez de Liatzasolo, es la del retablo de la iglesia parroquial de San Esteban de Castellar, que en 15 de octubre de 1569, aquel reputado artista contrató con los obreros de aquella parroquia.

La circunstancia de que el retablo contratado se condiciona debería ser en su mayor parte similar al del templo parroquial de Parets, y que se toma como modelo del que se iba a fabricar, nos hace suponer que el retablo que se señala como patrón lo debió esculpir el propio maestro Liatzasolo.

Observamos que entre los diversos pactos y condiciones de

(52) X. de Salas. "Escultores renacentes en el Levante español. Martín Díez de Liatzasolo", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. I-3. Invierno. Año 1943, pp. 97, 101, 104, 115, 118.

carácter técnico, económico y jurídico, sobresalen una minuciosidad de detalles que nos permiten imaginarnos tal como debió ser la obra contratada para el templo parroquial de Castellar, la cual por comparación nos puede tal vez proporcionar una ligera idea de tal como estaría formado el retablo de Parets.

El primer pacto establecido en el mencionado contrato, es aquel en el que se condiciona que el maestro Martín Díez de Liatzasolo, a sus propias expensas, cuidará de la confección del retablo dedicado a san Esteban, empleando para ello buena madera, apta y conveniente para el objeto a que iba destinada aquella obra. Después se fijan las dimensiones del retablo, señalándose una altura de treinta y cinco palmos y medio, y una anchura de veintitrés, comprendiendo en ellas las puntas de las molduras sustentadoras de la piedra del altar, de ocho palmos y tres cuartos de largo.

Se conviene, además, que el retablo contaría con dos portales en los dos arranques de las escaleras, con sus festones de frutas entalladas. Encima de ambas puertas se colocarían dos medallones o sea uno para cada una de aquellas aberturas.

Constatamos, también, que cada lado del retablo, se decoraría con un festón redondo entallado, conforme lo estaba su similar de Parets, que como nuevamente podemos comprobar se utiliza como modelo.

Encima del altar, se instalarían seis columnas entalladas, de acuerdo con el referido modelo, y una tercera parte del cuerpo de las mismas serían acanaladas, con un complemento decorativo de bases y capiteles.

Por otra parte, encima de los medallones de las sobrepuertas, que ya hemos aludido, se decoraría con la aplicación de un friso, arquitrave y cornisón, el cual pasaría sobre las referidas columnas, de parte a parte del altar.

Además, en el cuadro central encima de la mesa del altar, se instalaría un sagrario, ornamentado con dos figuras de ángeles, sosteniendo un pabellón y una imagen en el centro.

El segundo orden o piso del retablo ostentaría seis columnas entalladas de medio relieve, dividido en tres departamentos para colocar en ellos tres imágenes escultóricas. Las bóvedas de aquellos compartimientos serían conforme a la muestra o diseño dibujado para el caso.

El número de figuras corpóreas que completarían el conjunto del retablo, se fija en cinco, cuatro de las cuales tendrían seis palmos de altura, mientras que la de san Esteban, tal vez por ser la del titular de la parroquia de Castellar, sería algo mayor, o sea un palmo más, o mejor dicho siete palmos de altura total.

Se establece aún que en el lado de las citadas imágenes habrían dos tableros planos, y en la parte correspondiente al sagrario otros dos.

Las medallas proyectadas colocar en el segundo orden del retablo, se suprimen por no ser del gusto de los referidos obreros contratantes.

Encima de las imágenes del segundo piso, se colocaría un arquitrave y un cornisón-friso, y sobre los capiteles correría otro arquitrave. Completaría la decoración un pequeño bancal con unas canales.

El tercer orden del retablo, constaría de un departamento en cada parte foránea, y en los otros segundos compartimientos se dejaría un espacio para las bóvedas, en forma similar a las otras divisiones. El ornato se completaba con cuatro columnas de medio relieve acanaladas, vacías y llenas, con sus capiteles y bases, todo ello de acuerdo con la proporción del espacio a decorar.

En el compartimiento alto central, en la que se mostraría la imagen de Nuestra Señora, contaría con un tablero, y en los lados, otros dos, que en total formarían un número de siete.

Sobre la tabla central se alzarían dos pilaretes acanalados, sobre los cuales correría un arquitrave, friso y cornisón.

Como elemento decorativo del retablo se señalan tres conchas con unas alcachofas —“carxofes”—, aplicadas sobre aquéllas. Entre las conchas citadas se intercalaría una obra, que no se indica en qué consiste para remitirse al dibujo del proyecto del retablo objeto de contratación.

El maestro Martín Díez de Liatzasolo, en virtud de un pacto establecido en el contrato, se comprometía en confeccionar una imagen de Cristo, de un palmo y medio, con su correspondiente pie o pedestal, en el que se mostraría el Monte Calvario y un cráneo.

La madera a emplear para la fábrica del retablo de San Es-

teban de Castellar se condicionan expresamente su calidad, de manera que para las columnas se emplearía la madera de ciprés, mientras que para los frisos y el resto de la obra de talla del referido retablo, se recomienda la madera de melis o la de ciprés indistintamente. En cambio — “el pla” — o sean las superficies planas y las molduras tendrían de ser elaboradas con madera de álamo, toda de buena calidad a fin de que el retablo se ejecutase con la perfección debida a tal clase de obras.

Por lo que hace referencia al plazo de ejecución del retablo contratado, el maestro Martín Díez se compromete a terminarlo dentro de un plazo de dos años, contaderos a partir del día en que le fuese girada la primera paga o primer plazo estipulado en el contrato, en la Tabla de Cambio de la ciudad de Barcelona, bajo la pena de cien libras barcelonesas, que el mencionado imaginero graciosamente se imponía. El importe de la mitad de la referida pena, en el caso de infracción por parte de Liatzasolo, sería de los mencionados obreros de la parroquia de Castellar, y la otra mitad a favor del tribunal del Veguer. La exacción de la citada multa se hace constar se puede practicar por la vía ejecutiva.

Luego, se previene el caso que si durante dichos dos años el mencionado maestro imaginero enfermase, que por el tiempo de su dolencia no corra el plazo de terminación o entrega de la obra estipulada en el contrato.

Los gastos de colocación y asiento del retablo a instalar en la iglesia de San Esteban de Castellar, correrían a cuenta de Liatzasolo. Por su parte los obreros y el clavario de aquella parroquia venían tan sólo obligados a proporcionar al aludido maestro entallador, las antenas para el montaje del andamio a fin de facilitar la instalación del retablo, en el bien entendido que los gastos de transporte de las citadas antenas irían a cargo de la mencionada parroquia.

Entrando ya de lleno en las cláusulas contractuales de carácter económico, sabemos que el precio convenido en las capitulaciones para la confección del antedicho retablo, era el de 330 libras barcelonesas, pagaderas en tres plazos, el primero limitado a 130 libras de aquella misma moneda, que precisamente serían abonadas antes de dar comienzo a la obra.

En cuanto a la segunda entrega de dinero que se estipula en el convenio, se fija en la suma de cien libras, también de la misma moneda, cuando el retablo estuviese a medio construir.

Por fin las cien libras restantes, en concepto de saldo y finiquito de cuentas, serían abonadas a la completa terminación de la obra encargada y una vez instalada en su lugar de destino, y después de haber sido reconocida y juzgada por dos personas expertas en semejantes obras, tales como un maestro imaginero y un maestro pintor, a fin de comprobar si el retablo recién terminado se había labrado con la perfección requerida.

Era condición precisa que los pagos se verificasen por medio de la Tabla de Cambio de Barcelona, girando y pagando en aquélla las cantidades convenidas y fijadas en las capitulaciones que ahora comentamos.

Otra cláusula contractual previene el caso, por lo que correspondía al acabado y perfeccionamiento del retablo, objeto del contrato, al anticipo de parte de la mencionada paga, y para atender y cumplir todo lo que se estipula en la antedicha escritura de convenio, el maestro Martín Díez de Liatzasolo, presenta a los aludidos obreros y clavario de la parroquia de Castellar, como fiadores suyos, al mercader barcelonés Pere Burgas, y al agricultor de La Ametlla, Jaume Draper, para que juntos y a solas, al mismo tiempo con su principal o sin él, fuesen tenidos y obligados en atender lo antedicho y estipulado en las capitulaciones para el caso.

Para mejor atender y cumplir, tener y observar, las cosas antedichas se obligan todos ellos, cada uno por sí, sus bienes, así del principal como de los avalistas, tanto muebles como inmuebles, habidos y por haber.

Después de transcurridos once días de la firma del contrato que acabamos de comentar, Martín Díez de Liatzasolo, otorgó una carta de pago por la suma de 130 libras, recibidas en la Tabla de Cambio de Barcelona, por el importe del primer plazo en abono de la obra del retablo de San Esteban de Castellar (doc. XIII).

Debemos suponer que el maestro Liatzasolo, a tenor de una de las cláusulas del convenio concertado, inmediatamente daría comienzo a su obra.

Con posterioridad a la fecha de las capitulaciones antedi-

chas, nada conocemos relativo a la obra de este grandioso retablo de Castellar, en la que Martín Díez, una vez más acreditaría el arte que le era propio y peculiar y que sin duda le proporcionó gran fama y popularidad.

### RETABLO DE SAN MAGÍN

En una carta de pago, de fecha 24 de agosto de 1578, firmada por Martín Díez de Liatzasolo, consta que éste recibió de manos del presbítero Berenguer Genovés, y de los pelaires Bartomeu Soldevila y Damiá Oliu, la suma de catorce libras y ocho sueldos barceloneses, a cuenta de los treinta y seis ducados de Barcelona, prometidos pagar por el valor de la madera y mano de obra del esculpido de un retablo y de una imagen de san Magín, destinada a decorar la iglesia monasterial de San Pedro de las Puellas de nuestra ciudad, de acuerdo con el convenio entre ellos firmado (doc. XVII).

Ninguna otra noticia podemos comunicar relativa a esta obra de arte cincelada por el maestro Liatzasolo.

### LA IMAGEN DE SAN PEDRO

La ejecución de esta obra escultórica por parte de Martín Díez de Liatzasolo, nos la acredita una carta de pago que este notable imaginero, el 14 de noviembre de 1550, firmó a favor del notario de Barcelona, Miguel Benito Gilabert, en la que justifica haber percibido la suma de 150 libras y 55 sueldos de moneda barcelonesa, por el importe de la confección de una imagen del Príncipe de los Apóstoles (doc. XII).

No nos ha sido dado conocer ninguna otra otra referencia relativa a aquella figura cincelada por el maestro imaginero Martín Díez de Liatzasolo, por especial encargo del aludido notario barcelonés.

### LA IMAGEN DE SANTA ENGRACIA, DE MONTCADA

Por una referencia documental publicada por el malogrado Mossèn Mas, sabemos que el maestro imaginero barcelonés Mar-

tín Díez, firmó una carta de pago a favor de Benet Oller y Salvador Llobet, obreros de la parroquia de Montcada, en la que aquél acusa recibo de la suma de siete ducados de oro, importe del precio de la confección de una imagen de santa Engracia, que se veneraría en el altar mayor de su iglesia titular de Montcada (53).

Esta figura años ha desgraciadamente desaparecida; tan sólo algunos pocos conservan su recuerdo.

### LA IMAGEN DE SAN LORENZO

Otra nota inédita de Martín Díez de Liatzasolo, nos pone de manifiesto el encargo de una imagen de san Lorenzo por parte del platero barcelonés Graciá Ferris, previa la firma del correspondiente contrato, el día 16 de noviembre de 1576.

En los pactos convenidos y que se insertan en las capitulaciones firmadas para el caso, se estipula que la imagen sería entallada sobre madera de nogal que el contratante Graciá Ferris proporcionaría a Liatzasolo. Se establece, además, que la figura de aquel santo tendría tres palmos de altura, decorada con una diadema de madera, y una palma en la mano derecha, mientras que en la otra sostendría un libro y una parrilla, símbolos o atributos de su diaconado y de su martirio.

Hay que observar que en cuanto al plazo de ejecución no se señala un término fijo. Tan sólo podemos referir que el artista contratante, en virtud de uno de los referidos pactos contractuales, se comprometía a iniciar el esculpido de la figura de san Lorenzo el lunes siguiente al día de la firma de las capitulaciones, obligándose a trabajar en aquella obra continuamente hasta que aquélla quedase completamente terminada, a no ser por impedimento de enfermedad.

En remuneración de su labor, o sea por manos y confección de la figura contratada, Martín Díez Liatzasolo percibiría la cantidad de diez y siete libras barcelonesas, ocho de las cuales le serían abonadas en el acto de la firma de la mencionada escritura

(53) J. Más. "Notes d'escultors antichs a Catalunya", en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 7 (1913), p. 122.

de contrato, y las nueve libras restantes una vez terminada y hecha entrega de la figura escultórica del mártir san Lorenzo (doc. XIV).

Graciá Ferris nos es conocido como contratante de la fábrica de una veracruz de plata sobredorada para el servicio de la iglesia parroquial de los Santos Pedro y Pablo, de la villa de Vall de Canet (54), de unos bordones para la iglesia de la parroquia de San Fructuoso, de Castelltersol (55), y como cincelador de unos candelabros de plata por encargo de los obreros de la parroquia de San Martín, de Arenys (56).

## LA VIRGEN DEL ROSARIO DE CASTELLAR Y DE LLISSÁ DE MUNT

Una imagen escultórica salida del obrador de Martín Díez de Liatzasolo, corresponde a la Virgen del Rosario con la de su Santísimo Hijo en sus brazos, que aquel artista cinceló por especial encargo de Antonio Ros, en calidad de obrero y como representante de la parroquia de Llissá de Munt.

En las capitulaciones otorgadas para tal efecto, se condicionaba que la imagen contratada fuese semejante a aquella que bajo la misma advocación el propio maestro Martín Díez de Liatzasolo había entallado para la iglesia parroquial de Castellar.

En la referida escritura contractual, se establece que la imagen a esculpir sería de madera de ciprés, de cuatro palmos de altura, montada sobre una peana a tres dedos. La figura de la Virgen, siguiendo la costumbre de la época, ostentaría en una mano, un ramo de rosas, y asimismo mostraría la correspondiente diadema entallada en madera.

Como plazo de ejecución de la referida obra, el artista contratante se compromete a dejarla acabada por todo el mes de marzo siguiente, es decir en un término máximo de unos cuatro meses y medio.

(54) Francisco Pedralbes, leg. 6, man. 35, año 1578; caja n.º 46, pliego años 1576-80: 20 diciembre 1578. Una carta de pago nos confirma la ejecución de la obra encargada. AHPB. Francisco Pedralbes, leg. 7, man. 38, año 1579, f. 14 v., 19 octubre 1579.

(55) AHPB. Francisco Pedralbes, caja n.º 46, pliego años 1576-80: 5 marzo 1578.

(56) J. M. Pons Guri. "Un siglo de arte religioso en San Martín, de Arenys". Arenys de Mar 1944, p. 29.

En concepto de abono de la mano de obra y demás, se fija la suma de veinte ducados de oro de moneda barcelonesa, pagaderos en dos plazos, el primero limitado tan sólo a dos ducados, que se entregarían en el acto de la firma de la escritura de convenio; y en cuanto a la segunda paga correspondiente a los diez y ocho ducados restantes de aquella misma moneda, como saldo y finiquito de cuentas, al total acabado y hecha entrega formal de la imagen contratada (doc. XV).

### EL SANTO CRISTO DEL CASTILLO DE LA GRANADA

El esculpido de esta venerada imagen de Cristo crucificado, consta fué encomendada al notable imaginero barcelonés Martín Díez de Liatzasolo, mediante el otorgamiento de una escritura pública, el día 19 de febrero de 1578, y que firmó conjuntamente con el mencionado artista el sacristán Cristófol Capellades, como representante de los demás sacristanes de la iglesia parroquial del Castillo de La Granada, de la comarca del Panadés.

Como única dimensión de la imagen se señala una aproximada, que se fija en unos cuatro palmos de altura. La madera a escoger sería la de ciprés. Una condición precisa se hacía constar expresamente, y era que la figura del Santo Cristo estaría realizada con su correspondiente diadema, cuya imagen descansaría encima de una cruz de madera de álamo.

Respecto al plazo máximo para la entrega de la obra contratada, se fija por todo el mes de mayo próximo venidero, o sea en un término de unos tres meses y medio. Por lo que hace relación con el precio, se limita a la suma de quince libras barcelonesas, pagaderas en dos plazos, el primero de cinco libras una vez firmado el contrato, y las diez libras a la terminación y entrega de la obra (doc. XVII).

### EL SANTO ENTIERRO, DE TARRASA

La amplia descripción que Xavier de Salas da de este magno grupo escultórico cincelado por el maestro Martín Díez de Liatzasolo, hace que nos remitamos al estudio del referido señor,

uno de los más profundos hasta ahora publicados sobre este genial artista (57).

Sólo diremos que en el transcurso de los años 1539 a 1542, se le abonaron diferentes sumas de dinero en pago de las figuras del Santo Entierro, de Tarrasa, y que por la documentación coetánea consta que en 1540 las referidas imágenes estaban ya terminadas.

Esta es la única obra de Martín Díez de Liatzasolo hasta el presente conocida, que aparece firmada con todas las letras, ya que en el zócalo de la pieza que representa a Cristo yacente, en la orla del Santo Sudario, corre una inscripción que dice a la letra: — “Opus Martini Diez de Liatzasolo - 1544” — o sea con la grafía del segundo apellido del célebre escultor, la misma que hemos adoptado, a fin de dar una unidad a aquel sobrenombre que las escrituras de la época nos presentan en múltiples y variadas formas (58).

\* \* \*

Resumida queda ya, y puesta de manifiesto la ingente labor desarrollada por Martín Díez de Liatzasolo, y que la debemos considerar como un pequeño reflejo de las obras que en gran cantidad saldrían de su taller, durante su larga campaña artística en nuestra ciudad de Barcelona, en el transcurso de más de medio siglo, si juzgamos una ininterrumpida efectividad de trabajo que le permitió producir un sinnúmero de piezas escultóricas diseminadas por todos los ámbitos de nuestro país, como un testimonio de su arte personal.

JOSÉ M.<sup>Á</sup> MADURELL MARIMÓN

(57) X. de Salas. “Escultores renacientes en el Levante español. Martín Díez de Liatzasolo”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”. Vol. I-3. Invierno. Año 1943, pp. 96-101.

(58) El segundo apellido o sobrenombre de Martín Díez, lo hallo como transcritto con las grafías siguientes: “Liatxasola”, “Liatxasolo”, “Liatchasolo”, “Liatixasolo”, “Liatxeasolo”, “Liatsosolo”, “Liathosolo”, “Liasosolo”, “Liassolo”, “Liessosolo”, “Liasosola”, “Liasola”, “Liatxaso” y “Sosolo”.

## DOCUMENTOS

### I

*Barcelona, 3 enero 1530*

Carta de pago otorgada por el imaginero, Martín Díez de Liatzasolo, a favor de los obreros de la iglesia parroquial de San Jaime de Barcelona, a cuenta del segundo plazo convenido pagar, para la fábrica del retablo de san Jaime.

“[Die lune tercia mensis ianuari .M.D.XXX.]

Ego, Martinus de Liatxasola, ymaginarius, civis Barchinone, confiter et recognosco vobis magnificis Peroto de Munrredon, domicello; Michaeli Çatorra, civi; Andree Rigau, operariis ecclesie parrochialis sancti Iacobi Barchinone, quod dedistis et solvistis michi numerando realiter et de facto, in presencia notarium et testium infrascriptorum, decem novem libras barchinonenses ad complementum illarum ducentarum librarum pro secunda solucione illarum D. librarum, pro quibus tener fabricare sive facere quoddam retrotabulum de fusta Sancti Iacobi Barchinone. Et ideo, etc.

Testes: Iohannes Albert, scutiffer, et Melchior Ioannes Figuerola, notarius, habitatores Barchinone.”

AHPB. Juan Saragossa, leg. 8, borr. man. años 1530-31.

### II

*Barcelona, 4 marzo 1530*

Martín Díez de Liatzasolo, firma una carta de pago a favor de los obreros de la parroquia de San Jaime, por la suma de 24 libras a cuenta del tercer plazo, estipulado en el contrato para la fábrica del retablo mayor de aquella iglesia.

“Die veneris quarta mensis marci .M.D.XXX.

Ego, Martinus de Liatxaso, ymaginarius, confiteor et recognosco vobis, magnifico domino Perot de Munrredon, domicello; Michaeli Çatorras, civi; Andree Rigau, frenerio; et Petro Vidal, calsaterio, civibus Barchinone, operariis ecclesie parrochialis Sancti Iacobi Barchinone, quod dedistis et solvistis michi numerando, realiter et de facto in presencia notarium et testium infrascriptorum, viginti quatuor li-

bras barchinonenses et sunt insolutum prorrata tercii centenarii vel tercii solucionis, racione cuiusdam retrotabuli quam fabrico ad opus dicte ecclesie parrochialis Sancti Iacobi. Et ideo, etc.,

Testes: honorabiles Petrus Losellas, miles populatus, et Ioannes Çaragossa, notarii, civis Barchinone."

AHPB. Juan Saragossa, leg. 8, borr. man. años 1530-31.

### III

*Barcelona, 3 octubre 1530*

Ápoca otorgada por Martín Díez de Liatzasolo, a favor de los obreiros de la iglesia parroquial de San Jaime de Barcelona, por la suma de 52 libras barcelonesas, a cuenta de la obra del retablo mayor del citado templo.

"Die lune tercia mensis octobris. Millessimo quingentesimo.

Ego, Martinus de Liatxasola, ymaginarius, habitator Barchinone, confiter et recognosco vobis magnifico Michaeli Çatorra, cive Barchinone; Andree Rigau, franerio; Guillermi Paner, guarnimenterio; et Petro Vidal, calsaterio, civibus Barchinone, operariis anni presenti ecclesie parrochialis Sancti Iacobi, Barchinone, quod dedistis et solvistis michi numerando in presencia notarium et testium infracrip-torum, quinquaginta duas libras barchinonenses, et sunt ad comple-mentum illarum centum librarum que est tercia solucio retrotabuli quod edifico in ecclesia Sancti Iacobi Barchinone; que centum libre cunt insolutum porrata illarum quingentiarum librarum pro quarum precio teneor facere dictum retabulum prout est in quodam papiro depictum, et inter vos et me capitulatum. Et ideo, etc.

Testes: discretus Hieronimus Mollet, notarius et Petrus Muno for-nierius, civis Barchinone."

AHPB. Juan Saragossa, leg. 6 "primum manuale" años 1530-31: borr. man. años 1530-31.

### IV

*Barcelona, 23 agosto 1531*

Concordia entre el maestro imaginero Martín Díez de Liatzasolo, Joan Masiques y Joan de Tours, para la confección del entallado de los retablos de Mollet, Canyamás, Dosrius y Marata.

"Die mercurii vicesima tercia mensis augusti .M.D.XXXI.

En Nom de Nostre Senyor Deu, sia, y de la gloriosa Mare sua, sia. Amen.

Concordia feta y fermada, entra mestra Martin de Liatxasolo, imager, ciuteda de Barcelona, Johan Masiques, de la vila de Mataró, y Johan de Torras, ciuteda de Barcelona, sobre las cosas devall scritas.

Primerament, las ditas parts, la una l'altra, y endesemps, prometen que fabricaran tots plegats los retaulas segunts: ço es, participant en lo gany y en la perdùa, y en totas las despesas que serán mester per part a cada hù pertanyent, ço es, lo de Mollet, lo de Canyamàs, y de Dosrrius, y de Marata. Y ells dits, de dita Companyia tinguen per sí personalment fer feyna en ditas obras, y que si per ventura si posa algun fadri per acabar la dita fabricació que haien de pagar lo que guanyarà per eguals parts.

Et hec promitunt dicte partes sub pena centum decatorum, etc.

Et ideo predicte partes, laudantes, aprobantes, ratificantes, et confirmantes predicta omnia et singula, prout ad utrumque tenere et observare et in nullo contrafacere vel venire. Et pro his obligarunt alteri alteri bona sua, etc.

Renunciantes, propio foro, etc., submittentis se foro cuicunque officialis sive indicis coramque alter alterum proprie missis convenire voluerit iurantibus.

Testes firme omnium supradictorum sunt: Iohani lo Blanquer, de Fiac, regni Francie, et Pierres Tixer, de... "Fuit data copia in papiro cum fide."

AHPB. Juan Saragossa, leg 3, pliego hojas sueltas.

## V

Barcelona, 14 marzo 1532

Concordia entre los imagineros Joan de Tours y Martín Díez de Liatzasolo, para la fábrica del retablo de San Miguel de los Carniceros, en el templo monasterial de la Virgen del Carmelo y para la obra de la capilla de los Plateros, en la iglesia franciscana de Santa María de Jesús, de Barcelona.

"Die iovis .XIIII mensis marci M.D.XXX.II.

En Nom de Nostre Senyor Deu sia. Amén.

Concordia feta, per he entra mestre Johan de Torras, yimaginario, ciutèda de Barcelona, de una part, y mestra Martín de Liatxasolo, yimaginari, de la part altra, sobre las cosas desus scritas.

Primerament, convé y promet dit mestra Johan de Torras a dit mestra Martín de Liatxeasolo que en lo retaule que ha anprés dels Carnicers que en la sglesia del Carme en la Capella dels Carnicers per preu de .CCX. Iliures participerà en la meytat en totes cosas, tant en la paga principal, com encara ab las strenas que se n'hauràn, y tot de partir ab ell com a germà, etc., y dit mestra Martin treballarà en dit retaule tant com ells se avendrá.

Item, los dos y la hú a l'altro se obligan de fer endos ensembs una capella en la sglèisia de Ihesús, la qual ha de servir per en Mayol, l'argenter, y tenen lo càrrech los cònsols dels Argenters, y també se partirán lo guany que'n procehirà com a germans. Y açó prometen, quiscuna part a l'altro, sots pena de cent ducats y jurament y ab obligació de bens y de persona.

*Et ideo nos dicte partes.*

Testes firme omnium predictorum sunt: Petrus Thió, batifulle et Jacobus Caxa, scriptor Barchinone."

AHPB. Juan Saragossa, leg. 5, pliego hojas sueltas.

## VI

*Barcelona, 11 agosto 1534*

Joan de Tour, firma una carta de pago o finiquito de cuentas del precio para la obra del retablo de San Miguel, del Gremio de Carniceros, de Barcelona. "[Die martis. XI<sup>a</sup> mensis augusti anno M° D° XXX.IIII.]

Sit omnibus notum. Quod ego, Iohannes de Torres, fusterius et ymaginarius, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis Michaeli Puyades, Anthonio Ioahanni Navarro, Petro Ravarter, et Peroto Ravarter, carnificibus, civibus Barchinonem, proceribus anno presenti Confratrie Sancti Michaelis Carnificum Barchinonem, et Petro Sahuch, carnicerio, clavario anno presenti dicte Confratrie, quod modo subscripto dedistis et solvistis michi ducentas decem septem libras, et quatuor solidos monete Barchinone, videlicet, ducentas decem libras pro precio retabuli per me noviter fabricati de fust in monasterio Beate Marie de Carmelo dicte civitati pro dicta Confratria prout in quadam capitulacione sive concordie de predicti retabulo facte apud subscriptum notarium continetur die decima marcii .M.D.XXX.II. Et restantes septem libras et quatuor solidos pro quadam adiudicacione factam per Anthonium Carbonell, et.

Aymerich, fusterios super polseras mutatas dicti retabuli, post factum ipsum retabulum vobis dictus nominibus taxatas solvere michi. Modus vero solucionis dictis .CC.XVII. libras .III. solidos, talis fuit quem ex illis proceres preteriti michi dederunt in diversis partitis factis in diversis tabulis campsorum centum quinquaginta libras et duodecim solidos de quibus firmavi eisaem apocham apud subscriptum notarium .III<sup>a</sup>. octobris M.D.XXXIII. Item, vos dictus Michael Puyades deaistis et solvistis michi triginta sex libras, de quibus feci et affirmavi vobis apocham in posse dicti notarii .XXI. novembris proxime devoluti. Item, diebus preteritu dedit et solvit michi dictus Petrus Sahuch, ut clavarius, decem novem libras et quatuor solidos, de quibus feci eidem duo albarana. Residuum vero ad complementum dictis.

**CC.XVII. libris .III. solidis quod est, undecimi libri et octo solidi, dedistis et solvistis vos dictus Petrus Sahuch, ut clavarius predictus michi 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 Vincencii de Sarriano, diocesis Barchinone."**

AHPB. Jaime Benito Miguel, leg. 2, man. 2, año 1534, f. 112 vº.

## VII

*Barcelona, 18 septiembre 1535*

**Capítulos matrimoniales entre el imaginero Martín Díez y Paula Botey.**

**"Die sabbati .XVIIIº. mensis septembris anno a Nativitate Domini M.D.XXX.V.**

En Nom de Déu sie. Amen.

Tractat es per gracia de Déu, concordat e avengut que matrimoni sie fet, per y entre, lo honrat mestre Martí Díez, yimaginare, ciutada de Barchinona fill

de una part, e na Paula, donzella, filla d'en Pere Botey, perayre de draps de lana y causidic, ciutadà de la dita ciutat, y de la dona Caterina, muller de aquell, defunts, de la part altre. De e per lo qual matrimoni son stats fets, concordats e avenguts les dites parts, los capitols següents:

Primerament, en Hieronym Botey, fuster, germà de la dita Paula, per contemplació del dit matrimoni, lo qual la dita Paula, germana sua, de son consentiment e voluntad fa e contracta ab lo dit mestre Martí Díez, en paga y satisfacció de legat de aquelles XII lliures per la dita dona na Caterina, mare sua, en son derrer testament, lo qual ha fet y fermat en poder del notari devall scrit a la dita germana sua fet y de la part heretat legitima sua materna y supplement de aquella y de la part del screix a la dita dona Caterina mare llur pertanyent fet per lo dit Pere Botey a la dita lur mare a temps de lur matrimoni y de qualsevol altres drets o accions a ella provinents en la heretat y bens de la dita quondam mare sua el del dit germà seu, ara o sdevenidor, en altra manera, per amor fraternal induit, dona y per títol de donació, atorga a la dita Paula, germana sua e als seus, o a qui ell volrà, a totes ses voluntats liberament faedores, vint lliures moneda de Barcinona, les quals li promet donar a ella o per ell al dit mestre Martí Díez, sdevenidor marit seu o a qui ell volrà quinze dies ans de noces sens dans e missions d'ella e dels seus. E per aquestes coses attendre y complir, ne obliga a la dita germana sua

e als seus tots, sos bens, mobles e inmobles, haguts y per haver. E convé e promet a la dita germana sua, que la present donació tendrà e observarà e contra aquella no farà o vindrà, e aquella no revocarà, per raho de ingratitud, inopia o ofensa, o per altre qualsevol causa o rahó, renunciant quant en açò a la ley, o dret, dient que donació per ingratitud, inopia o ofensa, o per altre qualsevol causa se puixa revocar, e a tot altre dret, ley, o costum o a açò contrarians. E axí ho jure. E la dita na Paula, accepta la dita donació per lo dit germà seu a ella feta ab referiment de moltes gràcies que l'in fà.

Item, la dita Paula dona, constitueix e aporta en dot y per dot y en nom de dot sua al dit mestre Martí Díez, sdevenidor marit seu, de una part, aquelles cent lliures, les quals lo dit Pere Botey, quondam, pare seu, li ha lexades en son derrer testament, les quals ha volgut li sien liurades quant serà en matrimoni collocada, e no abans, e entretant ha volgut sia alimentada en tots los seus aliments a ella necessaris, e les quals ha a totes ses voluntats, segons en lo testament fet e fermat en poder del discret en Miquel Riera, notari real, se conté. E de altre part, li constitueix e aporta en dot, les dites vint lliures per lo dit Hieronym Botey, germà seu a ella demunt donades a totes ses voluntats.

Item, lo dit mestre Martí Díez fà y ferma carta dotal o de spoli a la dita Paula, sdevenidora muller sua de dites cent y vint lliures barcinonines. E per aquelles li fa creix o donació per noces a ús e costum de Barcinona, de sexanta lliures de la dita moneda. Axí que son en summa tots los dits diners, entre dot y screix, o donació per noces, cent vuytanta lliures barcinonines, les quals li salva, assigna e assegura, en e sobre tots e sengles bens seus, mobles e inmobles, haguts e per haver, haquelles, li promet restituuir, e tornar encontinent, e en tot cas, que entre ells dits sdevenidors marit e muller, hage loc restituir de dot, seus dan e missions de la dita Paula, e dels seus. E hage e tinga, la dita Paula, tots los dits dinés del dit dot e screix, testemps de vida sua natural ab marit, o sens marit, e ab infant, o infants, o seus aquells, e sens contradicció e embarkh d'ell, e dels seus e de altres qualsevol personnes. E lo die empero del seu óbit, hage la dita Paula les dites cent y vint lliures suas ditals a totes ses voluntats. Les dites empero .LX. Iliuras del dit creix, après óbit de la dita na Paula, tornen e sien de infant, o infants del dit mestre Martí Díez, e de la dita na Paula, procreats, si en lo die del seu óbit la dita na Paula, ne haura e'n lexarà hú o molts, en cas de contenció de aquells al quall o, al quals ara per lavors e lavors per hara, lo dit mestre Martí Díez los na fà donació irrevocable entre vius, en mà y poder del notari dels presents capitols, com a pública persona, per lo dit infant o infants en càs d'existència de aquells, stipulant, e rebent. E, si lo que Déu no vulla tal infant, o infants la dita Paula no haurà o no lexarà, en tal cas, les dites LX. Iliuras del dit servei tornen al dit mestre Martí Díez, si lavors viurà e si no

viurà a son hereu o, successor, o a aquell, o a aquells al qual, o als quals ella haurà volgut, o ordenat de paraula, o ab testament, o, en altre qualsevol manera. E per aquestes cosses attendre y complir, lo dit mestre Martí Díez, ne obliga a la dita Paula, sdevenidora muller sua, tots sos bens, mobles e inmobles, haguts y per haver, y axí ho jure.

Item, la dita na Paula fà e ferma carta debitoria dit mestre Martí Díez, qui Déu volent, sera son marit, de les dites cent y vint liuras, de les quals li ha feta la dita carta dotal, com sie cert que aquelles no hagudes ni rebudes, e que la dita confessió hage feta sots speransa de haver les. E les quals li promet pegar y donar en aquesta manera, çó es, LX. lliuras, de continent, fetes entre ells les sposalles, e les restants. LX lliures a compliment de les dites cent y vint lliuras .XV. dies ans de les noces sens dan y messions dels seus, y per que sie mes segur per les dites cent lliures, ne dona en fermansa lo dit Hyeronym Bote, germà seu, la qual fermansa acceptant, conve y en bona fé, promet que ensembs ab la dita germana y principal sua, será tingut y obligat a pagament de les ditess cent lliures. E per ço attendre y complir, los dits principal y fermansa, ne obligan tots lurs bens y de quiscú d ells per lo tot, mobles e inmobles, haguts y per haver, y axí ho jure ab totes les renunciacions degudes y pertinents axí de fermansa com altres, en virtud del qual jurament aferma ésser manor la dita Paula de XXV., maior, empero, de .XIIII. anys, renuncia quant en assó a benifet de manor edat, restitució ab intrega demanant, e a tot altre dret largament.

Item, los dits mestre Martí Díez, de una part, y Paula, de la part altra, sdevenidors marit y muller, sos pena, o càrac de cent liuras barchinonines, la qual de bon grat se imposen, acquisidores del tot a la part qui servaria, a servar volria les coses dessus escrites. E per aquesta pena tantes vegades sia comesa, que tantes serie fet lo contrari lo pacte tostems stant convenen e prometen la una part a l altre e endesemps que faràn, contractaràn e celebraràn entre ells, matrimoni per paraules de present, abtes y suficiens a celebrar matrimoni, çó es, sposalles, de açi per tota la sammana primer vinent. E que solemnitzaràn lo dia matrimoni en fàs de Sancta Mare Sglèisia, bendicció eclesiàstica rebent segons les Divines Institucions e canòniques sancions de açi a la festa de Nadal primer vinent. E que entretant, ne faràn ni scoltaràn altre matrimoni ne faràn o diràn cosa alguna perquè lo present matrimoni entre ells seguesca per turbar o empatxar lo alguna manera. E que vinents ells abdosos, lo hú ne l'altra no consentiràn en altra matrimoni sots la dita pena, ultra la qual pena prometen les dites parts, çó es, la una a l'altre e et desemps restituir, satisfier esmanar totes y qualsevol missions e despeses, dans e interessos que la una part en culpa de la altre ne haurie fetes a sostengudes en juy, o fora juhí pes les dites coses sobre les quals sie creguda aquella part que les faría o fetes hauria de sa plana e simple paraula sens altra prova. E per aquestes coses attendre, complir, tenir, e observar, ne

obliguen, çó es, lo una part a l'altra e endessemps tots y sengles bens lurs mobles e inmobles, haguts y per haver. E axí ho juren. E per que de la dita pena la una part de la altre ne sie mes segura, les dites parts donan per fermanses la lur pena en cars que fos comesa, çó es, lo dit mestre Martí Díez, a la dita na Paula, sdevenidora muller sua, lo honrat Berenguer Palau, argenter. E la dita na Paula, al dit Martí Díez, sdevenidor marit seu, lo honrat en Joan Dalmau, apotecari, ciutada de Barcelona. Les quals fermanses acceptant en si, de bon grat lo càrrec de la dita fermansa, convenen e prometen que ab los dits principals lurs e sens ells, seran tenguts e obligats en pagar la dita pena en cars que fos comesa. E per ço attendre y complir, ne obliguen tots lurs bens, mobles y inmobles, haguts y per haver. E renuncien les dites fermanses a la ley o dret dient que primer sie convengut lo principal que la fermansa e a tot altre dret largament. E axí ho juren.

Volen empero les dites parts que los dits terminis de sposalles e noces, se puxen allegar y acurçar una vegada y moltes, a coneугda dels dits Berenguer Palau e Joan Dalmau.

Finalment, volen les dites parts dels presents capítols y de quiscú de aquells sien fetes y dictades una y moltes cartes ab tots aquells pactes, paccions, stipulacions, penas, obligacions de bens, renunciacions de altres clausules y caùteles, opportunes y convenientes ab jurament roborades, a coneuguda del notari dels presents capítols, substància du fet principal en res no mudada.

Item, la dita Paula, tenint se per contenta e plenament satisfeta del dit Hieronym Botey, germà seu, de les dites .XX. lliures, per los drets demunt expressats e altres qualsevol que dir o pensar se pusquen, a ella donades, per les quals li pertangue, o pertànyer pusca a la dita Paula algun dret, accio, questió, petició e demanda en les heretats y bens dels dits pare y mare seus, e del dit germà seu, ara o en sdevenidor. Convé y en bona fé promet al dit Hieronym Botey, germà seu y als seus, tots la pena devall scrita, en la forma devall scrita cometedora e acquisidora, que ella ab consentiment del dit mestre Martí Díez, sdévenidor marit seu, lo qual sots la mateixa pena li promet consentir y firmar e fer e curar e dar obra ab acabament, tota excepció remoguda que la dita Paula farà e fermarà al dit Hieronym Botey, germà seu, dins vuyt jorns après de ésser consumat lo dit matrimoni en fàs de Sancta Mara Sglesia seguidors, carta de donació, absolució, definició, relaxació, remissió, e fí de tots los dits drets e altres qualsevol per los quals les dites .CXX. lliures li consta de çó per lo dit germà seu donades, lo qual sie feta e dictada ab cessió de drets e accions sues, e ab totes aquelles clausules opportunes e necessàries a tot profit e utilitat del dit Hierònym Botey, segons que de present aquella fà e ferma, retense empero la dita Paula institucions, substitucions e vincles apposats, capposaders en lo testament e derrera voluntad del dit germà seu e successors ab intestat e mes

si lo dit sou jermà li volrà donar entre vius, o lexar en son testament o derrera voluntad. E per ço attendre y complir ne obliguen les dits sdevenidors marit y muller al dit Hieronym Botey, tots lurs bens, mobles e inmobles haguts y per haver. E axí ho juren.

Testes firme dictorum.

Petrus Michael Romaneda et Mathias Thomas et Honofrius Valls.

Testes firme dictarum partem cum principalium quam fideiussorumis que firmaverunt "dicte die, sunt: honorabiles Petrus Romaneda, Mathias Thomas, mercatores, et Honofrius Valls fusterii, cives Barcinone."

AHPB. Pedro Celitons, caja n.<sup>o</sup> 11, pliego años 1531-36.

## VIII

*Barcelona, 17 septiembre 1539*

El poeta Joan Boscà Almogàvers, arrienda a Martín Díez de Liatzasolo, por el término de tres años, unas casas de su propiedad situadas en la calle del Regomir, de Barcelona.

"Dicto die [mercurii .XVII. mensis septembris .M.D.XXX.VIII.]

Ego, Ioannes Almugàver olim Boscà, domicellus Barcinone poplatus, act tres annos qui currere incipient die crastina in antea continue numerandos, loco vobis Martino Díez, ymaginario, civi Barchinone, presenti, illas domos meas quas habeo et possideo in presenti civitate Barcinone, in vico del Regomir presentis civitatis Barcinone, ad latus domum que fuerunt magnifici Ioannen Almugàver ..... prope Domum Consilii civitatis predicte Barcinone. Hoch itaque, etc., Sicut melius, etc., Promitens non evicere vos ratione maioris minoris aut consimilis logerii, nisi ratione proprii usus et operum. Merces est .XVI. libras ad racionem .VII. libras pro quolibet auno antecipando de medio in medio annum. Ad hec ego dictus Martinus Dies, acceptans dictum logerium a vobis dicto Boscà, convenio et bona fide promitto vobis solvere dictum logerium dictarum .XXI. librarum modo predicto sine dilacione, etc., missiones, etc., Et pro hiis oblico bona, etc.

Testes: Michael Rovirola et Georgius Ioannes Tost, notarius, habitatores Barcinone."

AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 1, protoc. 6, años 1539-40.

## IX

*Barcelona, 3 octubre 1541*

Carta de pago otorgada por Joan de Tours y Martín Díez de Liatzasolo, por la suma de 100 libras barcelonesas a cuenta del tercer

plazo convenido en las capitulaciones para la fábrica del retablo mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, de Barcelona.

**“Die lune .III. mensis octobris anno M.º D.º XXXXI.”**

Apocha facta et firmata per Ioannem Torres et Martinum Dies de Liasola, ymaginarios et magistros retrotabuli ecclesie parrochialis Sanctorum Iusti et Pastoris, civitatis Barchinone, magnifico et honorabile Peroto Salba, domicello, Barchinone populato; Ioanni Salavert, mercatori, et Ioannes Vilar, notario publico Barchinone, et civibus Barchinone, operariis una cum aliis dicte parrochialis ecclesie Sanctorum Iusti et Pastoris, de centum libris barchinonensis habitis, videlicet, octo libris et octo solidis, diebus preteritis numerando voluntati ipsorum, et .XXXVIII. libras, VI. solidos VIII.º numerando in notarium et testium subscriptorum presencia, die presenti, et restantes .LII. libras .V. solidos .III. que sunt complementum dictarum centum librarum barchinonensem, habitas per ditam tabule cambie sive depositorum civitatis, die presenti et subscripta. Et sunt ad complementum tercie tandem retrotabuli dicte ecclesie, et eciam sunt dicte centum libre ad complementum nongentorum librarum barchinonensium, CC. libras prorate que sunt precium tocius dicti retrotabuli ipsius ecclesie Sanctorum Iusti et Pastoris, prout et quemadmodum in capitulacione in et super fabricacione dicte retrotabuli facta per casdem partis nominibus plenius continetur de qua publicum fuit receptum et testificatum instrumentum per notarium infrascriptum die      mensis      anno.

Et ideo renunciantes, etc. mandantes obligaciones per dictos operarios eisdem magistris factas de predictis nougentis libris barchinonensis, esse cassas et nullas sicut et taliter que eisdem valere nech dictis operariis et ecclesie noscere modo aliquo non possit.

Testes: magnificus Galcerandus Lull, miles Barchinone populatus, et Antonnis Vius, scriptor Barchinone.”

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

## X

*Barcelona, 7 enero 1546*

El imaginero Martín Díez de Liatasolo, firma una carta de pago a favor de don Jaime de Aguilar, por la suma de 40 ducados de oro, importe del primer plazo para la fábrica de un retablo.

[“Die iovis .VII. mensis ianuarii anno a Nativitate Domini M.ºD.ºXXXVI.”].

Martinus Dies de Liatasolo, ymaginarius, habitator Barchinone confiteor et recognosco vobis magnifico Iacobo Aguilar, domicello, Barchinone domiciliato, quod solvistis et tradistis michi bene etc., numerando in presencia notarium et testium subscriptorum, quadraginta

ducatos auri. Et sunt, pro prima solucione operis retabuli ego pro vobis facturus et fabricaturus sum iuxta concordiam inter me et vos factam et firmatam in posse Ioannis Martini, regia auctoritate notarii publici Barchinone, sextadecima die mensis septembres proxime lapsi. Et ideo ad cauthelam renunciantes. In testimonium, etc.

Testes: Petrus Burges, pictor, habitator Barchinone et Benardus Castellar, familiaris dicti magnifici Iacobi Aguilar."

AHPB. Juan Martí, leg. 5, "protocollum 14", años 1545-46.

## XI

*Barcelona, 23 enero 1548*

Poder otorgado por Martín Díez de Liatzasolo, a favor de Bernat Gaver y Miquel Secca, facultándoles para firmar en su nombre el contrato para la fábrica del retablo mayor de la iglesia de San Nicolás de Sásser, del reino de Cerdeña.

"[Die lune .XXIII. ianuari anno .M.D.XXXX.VIII].

Ego Martinus Diez alias Sosolo, ymaginarius, civis Barchinone, ex mea certa sciencia, constituo et ordino procuratorem meum certum, etc., Ita tamen, etc., vos magnificos Bernardum de Gaver et Michaelem Secca, domicellos in civitate Saceris domiciliatos, et utrumque vestrum insolidum. Ita, etc., condicio primittus ocupantis pocior non existat nec processus unius processum alterius non impedit sed etc., per unum vestrum inceptum fuerit it per alterum finiri possit ducique totaliter ad effectum, ad videlicet, pro me et nomine meo faciendum, inhiendum et firmandum cum quibusvis personis et preciis ac convencionibus bonis benevisis quecumque capitula, concordie et avinencie, pretextu fabricacionis faciende retabuli maioris ecclesie Sancti Nicholai cuiusdem civitatis Saceris, at pro hiis et eorum occasione ac eciam alias quecumque instrumentorum cum bonorum meorum obligacionibus, renunciacionibus, iuramentis, ae aliis clausulis et cautelis inde utilibus et necessariis faciendum et firmandum. Promittens habere ratum. Obligo bona, etc. Iuro non revocare, etc.

Testes sunt: Anthonius Lodovicus Avella et Georgius Ioannes Tost, notarius, habitatores Barchinone."

AHPB. Miquel Benito Gilabert, leg. 2, protoc. 16, años 1547-48.

## XII

*Barcelona, 14 noviembre 1550*

El maestro imaginero Martín Díez de Liatzasolo, firma una carta de pago a favor del notario de Barcelona, Miquel Benet Gilabert, por el importe del esculpido de una imagen de san Pedro.

“Die veneris .XIII. mensis et anni predictorum [noviembre 1550].

Ego, Martinus Diez de Liatsosolo, imaginarius, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis honorabili et discreto, Michaeli Benedicto Gilabert, notario publico Barchinone, presenti, quod modo in frascripto dedistis et solvistis michi omnes illas centum quinque libras et quinque solidos monete Barchinone, que sunt processi ex listis factis ad opus fabricacionis cuiusdam ymaginis Sancti 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 michi novem libras numerando, ex alia parte triginta quatuor libras et sex solidos; residuas, vero sexaginta unam libras, decem et novem solidos at complementum dictarum .CV. libras .V. solidos, dedistis et sotvistis mihi numerando in presencia testium in frascriptorum. Et ideo renunciando, etc.

Testes: Iacobus Tinctorer, agricola, et Andreas Biscayo, scriptor Barchinone habitatores.”

AHPB. Miquel Pablo Fonoll, leg. 2, “protocollum” año 1550.

### XIII

*Barcelona, 15 octubre 1569*

**Contrato para la fábrica de un retablo para la iglesia parroquial de San Esteban de Castellar, entre Martín Díez de Liatzasolo, y los obreros de aquella parroquia.**

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

En Nom de Déu sie y el del gloriós prothomàrtir Sanct Steve. Amén.

Sobre lo fer y fabricar del retaule en la sglèisia parrochial de Sanct Steve de Castellar, bisbat de Barchinona, y altres coses desús scrites, per y entre mestre Martí Díez Liasasola, ymaginayre, ciutedà de Barchinona, y ses fermances deiús scrites, de una part, e los honorats Jaume Cadamade, Antich Cossidor, obrers de dita sglesia, y Francesch Barba, clavari, en nom y per part de tota la dita parròchia de Castellar, com a tenint ne per aço, com baix se dira, facultat expressa, plen poder del Consell de dita parròchia, de la part altra, son estats fets, fermats y jurats, los pactes, concòrdia y avinencies següents:

Primerament, lo dit mestre Martí Díez Liasasola, convé y en bona fé promet als dits obrés y clavari, en dit nom, que ell a ses pròpies despeses, farà y fabricarà 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 puntes de les mollures per tenir la pedra de l'altar, hont hà de servir dit retaula; de largaria vuyt palms y tres quarts. Lo qual retaule ha de tenir dos portals, los dos peus de scalles, en sos festons de fruy-

tes entallades, y sobre dits portals, ha de haver dues madalles, ço es, una sobre cada portal. Mès, haie tenir en cada costat de dit retaule, festò, redò 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 tres del cos de las columnes encanalades, aixi com està en dita mostra, ab vassos y capitells. Mes, ha de haver sobre de les dites madalles, un frissó alquitrau y cornissón qui passarà sobre les columpnes de part a part de l'altar. Mes, lo quadro del mig, lo sacrari, tindra un pavelló ab dos angels, qui tindràn dit pavelló, y un ymatge en mig, aixi consta en dita mostra.

Item, al segòn orde, hà de haver sis columpnes de mig releu entallades con està en dita mostra, y com està en dit retaula de Parets. E mes en dit ordre, ha de haver tres cases per a tres ymages entallades les voltes de dites cases, conforme a dita mostra.

Més, han de ésser 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 stán en lo segon orde de dita mostra s'en leven per no aparèixer los bé. Més, sobre les ymages del segón orde, ha de passar un alquitrau y cornissó frissó, com esta en dita mostra, passant sobre los capitells un alquitrau. Més sobre dit segón orde, passa un hancalet 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 lloch ab ses voltes y represes com estan les altres cases y quatre columpnes, com es mig releu, encanalades, buydes y plenes, en sos capitells y vases, com està en dita mostra, tot segons la proporció del lloch. Item, la casa del mig, mes alta, ahont esta deboxada la ymatge de Nostra Senyora hà de esser un taulell, y al costat altres dos taulells que los tots seràn set taulells com en dita mostra.

Item, sobre del taulell del mig y ha dos pilarets encanalats, sobre del quals hi hà de haver un alquitrau, frissó y cornissón, segons dita mostra.

Item, sobre tot lo dit retaula y ha de haver tres paxines, ab unes carxofes sobre les paxines. Y entre les paxines de la una a l altra, ha de haver una obra con està en dita mostra. E açó si poràn star, y sinò la obra que pora star. Mes, ha de fer dit mestre Martí, 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 y ab un cap de mort. La fusta, empero, de la qual ha de fer y fabricar dit retaule, dit mestre Martí, ha de ésser, ciò es, les columpnes de xiprer, y los frissos y talla de tot lo dit retaula de melis ho de xiprer, y tot lo plà y mollures hà de esser de àlber, tot bona fusta, lo qual retaule ab tota la perfecció tocant a son art, convé y promet, dit mestre Martí, de ferlo y acabarlo dins spany de dos anys, del dia que li serà girada la primera paga en la taula de

la ciutat de Barcelona, en avant comptadors, sots pena de cent liures barceloneses, la qual dit mestre Marti, graciosament se imposa. La qual pena, l 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 fós comesa. Entès, emperò, y declarat, que si acars dins lo dit temps de dos anys, dit ymaginayre, ere malalt, que per lo temps serà malalt no li corregue lo temps. Lo qual retaule dit mestre Marti, a ses pròpies despeses, haie de posar e assentar en dita sglésia de Sanct Steve de Castellar. E que, dits obrers y clavari no sien tinguts ni obligts sino tant solament a donar li entenes per posar dit retaule, y portar dites entenes a cost de dita parrochia dita sglésia.

Lo preu de dit retaule, es trescentes trenta lliures barchinonines, 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 serà mig fet. E les restants, cent lliures, a compliment de dites .CCC.XXX. lliures, quant dit retaule serà acabat y posat en son lloch, y vist y jūdicat que sia per dues personnes expertes en semblant cossa, com som ymaginayres y pintors, que la obra stigue ab la perfecció que requer. Les quals pagues se li haien de girar y pagar en la taula de Barchinona. Lo dit mestre Marti, aixi per la que toq en acabar y perfeccionar dit retaule, quant encara per lo anticiparli la 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 quiscú d'ells insolidum los quals una ensembs ab dit principal llur y sens ell, sien tinguts y obligats en atendre y ecomplir tot lo sobredit. E las dites fermanses, accepten lo càrrec de dita fermansa, convenint y promètent que, una ensembs ab dit principal seu y sens ell, seràn tinguts y obligats atenyer y complir tot lo sobredit, e per açó attendre y complir tot lo sobredit. E per çó attendre y complir, tenir y observar, ne obligaren tots y sengles bens seus, axi principal com fermanses, mobles e inmobles, haguts y per haver, ab totes renunciacions axi de benefici de noves constitucions dividores accions, Epistola de Adrià y benefici de fermanses com altres deguedes y pertanyents. E axi u fermen, e u juren, e ne fan y fermen scriptura de terç en la cort del honorable veguer de Barcelona, obligantne persones y bens, y ab jurament.

Fiat cum salario procuris intus Barcinone, V. et extra .X. solidos, pena de non firmando, de iure .L. solidorum bonorum insolidum. Obligamus et renunciamos proprii fori et renunciacionis necessariis cum beneficio novarum constitutionum dividendarum accionum quem eciam fideiussorum et cum scriptura tertii in curia vicarii Barcinone, obligantes personas, et bona et iuramento, et quia sunt extra vicarie Barchinone constituerunt procuratores ad firmandum dictam scripturam tertii, discretos, Thomanm Guardia et Ioannem Castelló, et omnes singulas alias scripturas dicte curie insolidum cum plenissima facultate.

Testes firme dicte Martini Diez Liasasola, Iacobi Cadamada, Antici Cossidor et Francisci Barba, sunt: honorabiles Franciscis Dionisnis Ferrer, agricultor, et Bernardus Casanovas, textor lini ville Sabadelli.

Testes firme dicti Petri Burgués, fideiussoris qui firmavit Barchinone, die veneris quarta mensis novembris anni predicti, sunt: honorabiles: Onofrius Ascesar, curritor auris, civis, et Petrus Ferrando, scriptor, habitator Barcinone.

Testes firme dicti Iacobi Draper, fideiussoris prefati, qui firmaverunt Barcinone die mercurii .XI. ianuari .anni .M.D.L.XX. instrumenta sunt: Hieronymus Ollers et Petrus Ferrando, scriptores. Barchinone habitator.

Dicto die honorabile Petrus Burgués, fideiussor, fecit et firmavit indemnitatem dicto Iacobo Draper, confideiussori suo, de fideiussione prefata per dictum Draper, precibus et amore dc respectu dicti Burgués, facta largue extendenda cum eisden clausulis et eo modo et forma quibus ipsi Burgués et Draper se obligarunt et seu obligatis inet cum pesenti concordia et cum iuramenti.

Testes: Hieronymus Ollers, et Petrus Ferrando, scriptores Barcinone.

**“Die mercurii .XXVI. mensis octobris .anno M.D.L.XVIII.”**

Martinus Diez Liasasola, ymaginarius, firmavit apocam de .CXXX. librarum, receptis in tabula cambii Barcinone, pro prima solucione dicti retabuli.

Testes: Petrus Ferrando et Hieronymiis Ollers, scriptores. Barcinone.”

AHPB. Pedro Fitor (mayor), leg 6, man. 3, año 1569.

## XIV

*Barcelona, 16 novembre 1576*

Convenio entre el platero Gracià Ferris, y el escultor Martín Díez de Liatasolo, para el entallado de una imagen de san Lorenzo.

**“Dicto die [Die veneris .XVI. mensis novembris anno a Nativitate Domini .M.D.L.XXVI].**

En Nom de Nostre Senyor Déu Jesuchrist.

Per rahó y occasió de aquella figura de Sanct Llorens, de bulto, la qual se ha de fer de fusta de noguer, donada per lo devall scrit mossén Gracià Ferris, argenter, per y entre, lo dit mossén Gracià Ferris, argenter, ciutada de Barcelona, de una part, y mossén Martí Díes de Liessosolo, ymaginayre, ciutadà de dita ciutat, de la part altra, son stats fets los pactes e convencions deval scrits.

E primerament, lo dit mossen Martí Díes de Liessosolo, convé y en bona fé promet al dit mossén Gracià Ferris, present, que ell fará

de la dita fusta de noguer que li te donada, un ymage de Sanct Llorens, de alçada de tres pamps, ab la palma en la ma dreta, y en l'altre mà un libre, y unes graelles, la qual farà ben acabada a tota perfeció conforme conve a bon mestra, y ab sa diadema de fusta; la qual comensarà diluns primer vinent y de la acció de aquella no'n llevarà mà fins tant que sia acabada, sinò era per impediment de malaltia, y acabat que sia, lliurarà aquell a dit mossèn Gracià Ferris.

Item, es pactat y convingut entre dites parts que lo dit mossèn Gracià Ferris, per les mans de dita figura e confecció de aquella, haie de dar y pagar de dit mossèn Martí Diez de Liessosolo, deset lliuress moneda barcelonesa, de aquesta manera, ço es, de present, vuyt lliures e les restants nou lliures encontinent que li lliurara dita figura acabada conforme a bon mestre se pertany.

Et ideo nos dicte partes, etc.

Pena de servando est, centum libre monete Barcinone qua pena, etc.,  
Fiat cum obligacione bonorum utriusque partis.

Fiat eciam cum renunciacionibus solitis et necessariis et proprii  
fori et submissione fori regentis vicariam et baiuliam Barcinone, etc.

Et fiat eciam cum iuramento.

Testes sunt: venerabiles Petrus Bach, presbiter in ecclesia Beate Marie de Mari, Barcinone, beneficiatus, et Ioannes Vincencius Çellarés ac Laurencius Genís, scriptores. Barcinone, habitatores.

Item, cum altero instrumento dictus Martinus Dies de Liessosolo, firmavit apocham dicto Graciano Ferris, de dictis octo libris receptis numerando bene, etc., in presencia notarium et testium infrascupitorum.

Testes sunt predicti."

AHPB. Montserrat Mora, leg. 8, protoc. años 1576-77.

## XV

*Barcelona, 17 noviembre 1576*

Contrato para el esculpido de una imagen de la Virgen del Rosario, destinada a la iglesia parroquial de Llissá de Munt, firmado por Martín Díez de Liatasolo.

"Dicto die [Die sabbati .XVII. mensis novembris anno a Nativitate Domini .M.D.L.XXVI.]

En Nom de Nostre Senyor Déu Jesuchrist.

Per rahó y ocassió de aquella figura de Nostra Senyora del Roser ab son Jesuset ab los brassos, de bulto, la qual ha de fer de fusta de xiprer, per y entre en Anthoni Ros, obrer de la sglèisia de la parrochia de Sanct Julià de Llissà d'Amunt, en dit nom, de una part e mossèn Martí Díes de Liessosolo, ymaginaire, ciutadà de Barcelona, de part altra, son stats fets los pactes e convencions següents e devall scrits.

E primerament, lo dit mossèn Martí Díes de Liessosolo, convé y en bona fé promet al dit Anthoni Ros, obrer sobredit, que ell farà de la sobre dita fusta de xiprer, un ymage de Nostra Senyora del Roser ab son Jesuset, de alsada de quatre pamps, ab sa peanya de alsada de tres dits, ab un ram de roses en la mà, ab sa diadema de fusta, la qual farà ben acabada a tota perfecció, conforme a una que lo dit Martí Díes de Liessosolo ne ha feta en la sglésia de Castellar, la qual promet donar acabada a tota perfecció de açi per tot lo mes de mars primer vinent y del present any M.D.LXXVI., sens falta alguna, y aquella donarà y lliurarà al dit Anthoni Ros, obrer sobredit.

Item, és pactat y convengut entre dites parts que lo dit Anthoni Ros, obrer sobredit, per les mans de dita figura e confecció de aquella, haie en dit nom de dar e pagar a dit mossen Martí Díes de Liessosolo, vint ducats moneda barcelonesa d'esta manera, çó es, ara de contans dos ducats, y los restants devuyt ducats, encontinent que li lliurara dita figura acabada conforme a bon mestre se pertany.

Et ideo nos dicte parte, etc.

Pena de servando est centum libre monete barcinonense, de qua pena, etc., Fiat cum obligaciones bonorum utriusque partis.

Fiat eciam cum renunciacionibus solitis et necessaris et proprii fori et submisione fori curie honorabiles regentis vicariam et baiuliam Barcinone et Regie Audiencie aut alterius, etc. Fiat eciam cum iuramento.

Testes sunt: honorabiles Anticus Comes, agricultor, parrochie Sancti Juliani de Llissà de Munt et Joannes Vincencius Cellarés et Laurencius Gomis, scriptores Barcinone habitatores.

Item, altero instrumento dictus Martinus Díes de Liessosolo, firmavit apochm dicto Anthonio Ros de dictis duobus ducatis receptis numerando bene, etc., in presencia notarium et testium infrascriptorum

Testes sunt predicti."

AHPB. Montserrat Mora, leg. 8, protoc. años 1576-77.

## XVI

*Barcelona, 19 febrero 1578*

**Martín Díez de Liatzasolo, contrata la confección de una imagen de Cristo para la parroquia del Castillo de La Granada.**

"Dicto [Die mercurii .XVIII. mensis februarii anno a Nativitate Domini M.D.LXXVIII.]

En Nom de Nostre Senyor Déu Jesuchrist sia. Amen.

Per rahó y occasió de un Christo de fusta de xiprer lo qual los sechristans de la parrochia y terme del Castell de la Granada, bisbat de Barcelona, en Panadés, fan fer per la sglésia de dita parrochia, per y entre, los honorables en Christòphol Capellades, pagès de dita paròchia, sechristà de dita sglésia, ensembs en Thomás Martí, pagés de

dit lloch, del qual te comissio e potestat per aquestes coses, de rattia-bició de les quals vol ésser tingut e obligat, de una part, e mossèn Martí Díez de Liassosolo, imaginayre, ciutadà de Barcelona, de part altra, son estats fets los pactes e convencions devall scrits:

Primerament, lo dit mossèn Martí Díez de Liassosolo, convé y en bona fé promet a dits sechristans, encara que sie absent lo dit Thomàs Martí, e al dit Christophol Capellades, present, e per les dos stipulant que ell farà un Christo tot de fusta de xiprer, de altaria de quatre pamps, ans mes que no mancho, ab sa diadema y ab una creu de alber, en la qual dit Christo estarà posat, lo qual farà ben fet, conforme se pertany a bon mestre de son art, lo qual donara fet per tot lo mes de maig primer vinent.

Item, lo dit Christofol Capellades, tant en nom seu propri com encara en nom del dit Thomàs Martí com sechristà seu de rattia-bició del qual vol ésser tingut e obligat, promet que ell y dit son companyó pagaran al dit mossèn Martí Díez de Liassosolo, present, que per les mans y fusta del dit Christo li donaràn y pagaran, quinse lliures moneda barcelonesa, pagadores ab les pagues següents, ço es, de present, sinch lliures, e les restants deu lliures decontinent que serà fet lo dit Christo a tot punt del que toca a fer a ell.

Et ideo nos dicte partes, etc.

Pena de servando est, viginti librarum monete barcinonensem.

Fiat cum obligacione honorum utriusque partis et dictus Christophorus Capellades obligavit omnia et singula bona sua et dicti Thome Marti, consachriste sui, et utriusque ipsorum insolidum mobilia et immobilia, etc.

Fiat eciam cum iuramento large.

Testes sunt: honorabilis Franciscus Comelles, mercator, civis Barcinone et Matheus Colomer, agricultor parrochie Sancte Columbe de Gramanet diocesis Barcinone.

Item, altero instrumento dictus Martinus Diez de Liessosolo, firmavit apocham dictus Christophoro Capellades, et Thome Marti, de quinque libris receptis numerando bene, etc., in presencia notarium et testium infrascriptorum per manus dicti Christophori Capellades.

Testes sunt predicti."

AHPB. Montserrat Mora, leg. 9, protoc. años 1577-78.

## XVII

Barcelona, 24 agosto 1578

Carta de pago otorgada por el maestro imaginero, Martín Díez de Liatzasolo por la confección de un retablo de madera y de una imagen de san Magín, con destino a la iglesia de San Pedro de las Puellas, de Barcelona.

"Dicto die, dominica .XXIII. augusti anno a Nativitate Domini  
.M.D.LXX.VIII.

Ego, Martinus Dies de Litchasolo, imaginarius, civis Barcinone, confiter et recognosco, vobis venerabili Barengario Genoves, presbitero Barchinone, Bartholomeo Soldevila, et Damiano Oliu, paratoribus, civibus dictae civitates, presentibus, quod dedistis et solvistis michi numerando realiter et de facto in notarium et testium infra-scriptorum presencia, quatuordecim libras et octo solidos barchinonensis, et sunt ad complementum illorum triginta sex ducatorum barcinonenses, quos vos michi solvere promisistis pro lignis et factura seu opere faiendi quoddam altare seu retaule et imagine Sancti Magni de bulto per me iam factis et in ecclesia Santi Petri Puellarum Barchinone suo decenti loco ex ordinacione vestra poniti iuxta conventionem inter me et vos ex inde initam, firmatam et iuratam penes subscriptum notarium die Et ideo renunciando per presentem vobis facio apocham de soluto instrumento et testimonium premissorum.

Testes sund: honorabile Graniel Jener, halitor et Gaspar Torro,  
parator, cives Barchinone."

AHPB. Antonio Puig, caja n.º 1, manual año 1578.

XVIII

**Barcelona, 17 agosto 1583**

## Testamento de Paula Botey, viuda del maestro imaginero, Martín Díez.

"Die .XVII. augusti anno a Nativitate Domini M.D.LXXXIII.

En Nom de Nostre Senyor Iesuchrist, yo Paula Dies, viuda, consors  
relicta del honorable Martín Díes, imaginayre, ciutadà de Barchinona,  
filla del honorable Pere Botell, parayre, ciutadà de dita ciutat i de  
Catharina Botella, muller de aquell, defuncts, detenguda de malaltia  
corporal en lo llit, de la qual tem morir, estant emperò per  
gràcia del Senyor en mon ben acostumat enteniment, sana e integra  
memòria, ferma y clara, loquela, fès y orden mon testament y de-  
rrera voluntat. En lo qual elegesch marmessors y de aquest meu tes-  
tament y derrera voluntat executors, lo reverent Rector qui ara es y  
per temps sera del Collegi de la Companyia de Jesús de la pressent  
ciutat, y lo senyor micter Pere Calvo, en Drets doctor, ciutada de dita  
ciutat, als quals y a l altre d ells en absència o deffecte de l'altre, dò  
plen poder que si cars serà que yo muyra ans de fer altre testament,  
ells junts, o l autre d ells en absència o deffecte de l autre complequer  
y executen, e complequer y execute aquest meu testament y derrera  
voluntat, con baix trobaràn scrit y ordenat. E primerament e ans de  
totes coses, vull orden y man que, tots los deutes que lo dia de mon

òbit yo deuré, sien paguats, e totes les injuries e coses a restitució de les quals yo sere obligada, sien restituïdes y smenades de mos bens, breument, simplement, summarie y de plà, sens strèpit e figura de juy, la sola veritat del fet attesa segons Nostre Senyor Déu e for de anima, e com los dits deutes, injuries e coses millor provar se porán per apochas, albarans o altres legittims documents. La sepultura al cors meu, vull, orden y man, sía feta dins la sglesia del monastir de Nostra Senyora de Jesús, fora los murs de Barchinona, y que mon cors sía sepultat en lo vars o carner que los dits meus marmessors ab lo reverent Guardià y altres pares de dit monestir millor poran concertar, supplicant a dits reverents Guardià y pares de dit monastir, sien servits concedirme lo àbit de llur orde, y ab aquell lliurar mon cors a ecclesiàstica sepultura, la qual sepultura vull sia feta a coneguda de dits mos marmessors, y per la charitat de dit àbit sia donat lo que ara acostuma. E prench me per la mia anima, ço es, sepultura, misses de segón y terç die, e altres legats píos baix scrits, sexanta lliures barchinonines, de les quals vull, orden y man sia feta dita sepultura, celebrades les misses de segon y terç die, y sian donades al Hospital general de Santa Creu de la present ciutat, deu lliures barchinonines per amor de Déu, y altres deu als Infants Horfens de dita ciutat, també per amor de Déu, volent que los minyons de dit Hospital, y horfens accompanyen mon cors a la sepultura y preguen a Déu per la mia ànima, com en semblants exercicis loablement han acostumat y acostumen fer. E si fet e complit tot lo per mi alt ordenat alguna cosa de dites sexanta lliures y sobrava, vull sia tot distribuit en celebracions de tantes misses baixes com bastarà, celebradores per la mia anima en la sglésia de dit monastir de Jesús, e si alguna cosa y faltava de altres bens meus vull, orden y man y sie fet son degut compliment.

Item, de altres bens meus, vull, orden y man que, encontinent seguit mon òbit, y lo més prest se pugua, sien celebrats per remey de la mia ànima tres trentenaris de misses, hú en la capella de Nostra Senyora del Roser, de la sglésia del monastir de Santa Catharina de la present ciutat, y altra en lo dit monastir de Nostra Senyora de Jesús, fora los murs de Barchinona, y altre en lo altar maior de la sglesia de dit Hospital General de la present ciutat, per charitat dels quals vull sia donat lo qui ara se acostuma.

Item, vull, orden y man, sien celebrats per remey de les ànimes de mon pare y mare en la sglésia parrochial de Sancta Maria del Pi, de dita ciutat, de la qual só parrochiana, dos trentenaris de misses per charitat dels quals vull sia de mos bens donat lo que are se acostume.

Item, deix al dit Col·legi de la Compayia de Jesús, de la Casa de Nostra Senyora de Bethlehém, de la present ciutat, y al reverent rector de aquell, en nom de aquell, cent lliures barchinonines per amor de Déu, pregant al reverent rector, pares, e altres religiosos de aquell, sien servits ab les oracions tenir per encomanada la mia

ànima, axí com per los benfactors de aquell, loablement acostumen fer.

Item, deix a las senyoras Magdalena Puig de Roda y a Elisabet Puig de Roda, donzelles, germanes, filles de mossèn Antich Puig de Roda, mercader, y de la senyora Catharina Puig de Roda, muller de aquell, defuncts, çó es, a cada huna d elles, cinquanta lliures barchinonines per amor de Déu.

Item, deix a Joanna Guantera, donzella, criada mía que vuy esta en ma casa malalta. Primo: tota aquella peça de terra campa de tenguada de dos mujades poch més ó mancho, ab algunes oliveres, entrades y exides, drets y pertinencies sues, la qual en la Real Audiència me han adiudicada, situada en lo territori de Barchinona prop la Torra que olim era de mossen Pere de Belllloch, quondam, mercader, e vuy dita Torra es dels hereus o successors de mossen Viladomat, quondam, també mercader, ciutedans de Barchinona. E més, deix a la dita Joana Guantera, criada mia, cinquanta lliures barchinonines tot per amor de Déu. E ultra dits dos legats, vull, orden y man, sia paguada a la dita Joana Guantera, criada mia, tota la soldada que fins al die de mon òbit li serà per mi deguda, çó es de onze anys hà, que començà ésser de edat de guanyar soldada fins al dia de mon òbit, a conexensa de dos personas elegidoras, una per sa part y altra per los dits meus mermessors, de la qual soldada nuncha li he donat cosa alguna.

Item, deix a Elena Talina, viuda relictà de Francesch Tali, quondam calçater y corredor de orella, cinquanta lliures per amor de Déu.

Item, deix a Adrià Calvó, de edat de set anys, poch mes o mancho, y a Elena Calvona de edad de quatre anys poc mes o mancho, germans, fills de dit senyor micter Pere Calvó y de la senyora Marina, muller sua, cinquanta lliures entre les dos, çó es, a cada hu, vint y cinch lliures per amor de Déu.

Item, deix a mestre Pere Hortal, fuster, ciutada y vehí meu, deu lliures per amor de Déu.

Tots los altres emperò bens meus, mobles e inmobles, veus, drets, y accions, noms y crèdits universals qualsevol y hont se vulla que sien, e que a mi pertànyer e pertànyer puguen y deguen, ara o en sdevenir, per qualsevol rahons, drets, títols, o causes, deix y atorch a Nostre Senyor Déu, a la mia ànima, y a les causes pies baix scrites, a mi hereus universals, volent, ordenant, y manant que encontinent lo òbit meu seguit, los dits meus marmessors prenguen bé y lealment ab benefici de inventari, tots y sengles bens meus, y lo que no consistirà en pecunia comptant o renda arrestada àbil per estar en mà morta, venen en lo encant pùblich, y lliuren al més donant, possessió o quasi eciam per clausulam simplicis constituto possessorii, als compradors donar y lliuren los drets y accions, cedesquen de evicció tenir permeten, y sobre aquella pacten crida de trenta dies e fermances donen y las ditas cridas purgar fassien, e les fermances indempnes

sobre mos bens servar prometen y per çó e altrament tots y sengles bens meus obliguen, les preus reben y de aquells apoches fermen. E per çó qualsevol instruments de vendes e de apoches, ab tots e sengles bens meus obligacions de bens, renunciacions de drets, jurament y stipulació, e altres clàusules y cautheles en semblants actes posar acostumades, y als dits meus marmessors ben vistes fassen y fermen. E fet primer, e complit tot lo per mi alt ordenat, tot lo que restara de la mia universal heretat, vull, orden y man, sia per dits mos marmessors smerçat en lloch bo e segur a for de censal, e aquells smerçats sian per los mateixos meus marmessors en preus y pensions e altres accessoris de aquells assignats e consignats als qui tenen e per avant tinrán càrrec dels altars privilegiats de la Seu de Barcelona, e de la Capella de la Santa Spina, de dita sglèisia del Pi, de la present ciutat, e egualment, çó es, tant a hun com altre per obs de la celebració de tantes misses baixes perpetües com cada hun any de les pensions de dits censals celebrarse poràn, celebradores per la mia ànima en los dits dos altars privilegiats, çó es, hú de la Seu y altre de la capella de la Santa Spina, de dita sglèisia del Pi, egualment, çó es, tantes en un altar com altre, de les quals misses, vull, orden y man, sien administradors los qui tenen e tindràn per avant càrrec de dits altars privilegiats respective, encarregantse llurs consciències. Volent, ordenant y manant que en los dits smerços se haia de fer expressa menció, que en cars de luyció los preus sien depositats en la Taula de la present ciutat, y de allí llevar no's puguen, sinò per altre smerç, o smerços, fahedors en nom y obs de la celebració de dites misses, y axi se haie de fer sempre que semblant cars de luycio se seguirá. E pos a memòria, que dech a dit micter Pere Calvó, cent trenta sis lliures, per altres tantes ha depositades o a de depositar per mi en poder de mossen Riera, verguer del senyor regent, per la causa se porte en la Real Audiència, a relació del magnific micter Francesch Sala, en Drets doctor, y del Real Consell, ciutada de Barcelona, entre madona Hieronyma Boteya, muller de Hieronym Botell, fuster, de una part, y yo dita testadora, de part altra, en poder de mossen Bosch, notari, ciutada de Barchinona, per certs crèdits per la dita Botella, pretesos, y axi vull, orden y man ditas cent trenta sis lliures li sien integralment restituïdes.

Item, revoquo, casse, y anulle tots e qualsevol altres testaments, codicils, o qualsevol species de ultimes voluntats per mí fins lo die present exclusivament fets y fermats en poder de qualsevol notaris o altres persones publiques, enchara que en aquell o aquells hagués paraulas derogatòrias, de les quals ab lo present ne hagués de fer de verbo ad verbum, expressa menció, per qui de tots fets ans del present y de qualsevol paraules derogatòries del tot me penit ab lo present y vull aquest a tots los altres prevaler. E aquesta és la mia última voluntat, la qual vull que valeguen y valer pugua per dret de testament, e si per dret de testament no valia ni valer podia, vull que

valegue y valer pugua per dret de nuncupatiu o codicil, o en altra qualsevol manera com millor de dret porà valer y tenir. De la qual mia testamentaria ordinació y de qualsevol de les clàusules de aquella, vull orden y man, sien fetes tantes copies autèntiques o fé fahents, quantes per los marmessors, legataris, hereu e altres qualsevol personnes de qui sia o serà interés, ne seràn demandades èsser tretes per lo notari baix escrit. Fet es aquest testament en la casa de la propia habitació de mi testadora propdita, situada en la present ciutat de Barcelona, al costat de la scaleta del fossar del Pi, en lo entrant per dita part, a ma dreta del carrer de la Palla de dita ciutat a decet de agost de l'any de la Nativitat de Nostre Senyor Déu Jesuchrist, mil cinch cents vuytanta tres. S  nyal de mi Paula Dies, testadora predicta, que aquest meu últim testament y derrera voluntat, llohe, approve y ferme.

Testimonis cridats et per pròpria bocha de dita testadora pregats de aquest testament son: los honorables, Barthomeu Riera, studiant, y Bernat Castanyer, familiar del senyor don Francesch de Clariana, en Barchinone residents.

Die martis .XXIII. augusti, anno a Nativitate Domini .M.D.LXXX.III.

Noverint universi, quod anno a Nativitate Domini millesimo quinquesimo octuagesimo tercio, die vero martis vigesimo tercio augusti intitulata, defuncta domina Paula Dies, vidua, consorte relicita honorabilis Martini Dies, quondam, sculptoris sive imaginare, civis Barchinone, filia vero honorabile Petri Botell, paratoris, civis dicte civitatis et Catharine, illius uxor, defunctorum, et ers cadavere ecclesiastice tradito sepulture in ecclesie monasterii Beate Marie de Iesu, extramuros civitatis Barchinone, instante et requirente, magnifico Petro Calvo, utriusque iuris Doctor, cive dicte civitatis, altero ex manumissoribus per ipsam Paulam Dies, suo ultimo per eum condicto testamento acto apud notarium infrascriptum decimo septimo die predictorum mensis et anni, electis dictum ultimum ipsius Paule Dies testamentum, fuit lectum et publicatum, per Franciscum Moner, scriptore iuratum sub me notario infrascripto in domibus in quibus dicta defuncta dum viveret morabatur sitis ad latus gradus cimiterii ecclesie parrochialis Beate Marie de Pinu Barchinone, ad dexterum introitus vici vulgo dicto de la Palla iamdicta civitatis, presentibus honorabiles Benedicto Roig, boterio, et Petro Gisbert, botonerio, civibus Barchinone, pro testibus ad premissis vocatis specialiter atque rogatis."

AHPB. Antonio Puig, leg. 4, manual de testamentos, años 1575-87.

## LAS ACUÑACIONES BARCELONESAS DE ORO DE CARLOS I Y LA INTRODUCCIÓN DEL ESCUDO EN ESPAÑA

### PRELIMINAR

No creemos que haya sido suficientemente estudiado el período histórico correspondiente al gobierno de Carlos I por lo que a Cataluña se refiere. Es más, aun de algunas obras de historia general de España se saca una impresión pesimista sobre el papel desempeñado por aquélla en la época del Imperio español, señalándose que la atonía es la nota dominante en el noreste peninsular, por lo que a grandes figuras u hombres representativos atañe. En contraposición a esta pretendida falta de vitalidad se marca la potencialidad de la Bética y Celtiberia en dos momentos, presentados como semejantes, en la historia de España, el del Imperio romano y el del español, “sin que aparezca ninguno — de los hombres representativos — en los extremos noreste y noroeste y lo mismo ocurre en los siglos XVI y XVII...” “Lo cierto es — se añade — que el mapa cultural de la península en tiempos del Imperio romano es igual al del Imperio español: ambos cubren de igual color las mismas regiones fecundas y señalan la misma chocante atonía del noroeste y noreste durante estas dos épocas de poderosos ideales universalistas y de extraordinaria exaltación en la actividad general...” (1).

Si de este lado se escribía así por lo que a los valores culturales se refiere, de otro se señala una también pretendida “decadencia”, un descenso considerado como fatal e inevitable, un desdibujarse continuo y pacífico, preludio de otro violento y extremado. Pero en el enjuiciamiento de los valores de un pueblo

(1) MENÉNDEZ PIDAL en el prólogo de la *Historia de España*, volumen II, *España Romana*, editada por Espasa-Calpe, pág. XL.

deben ser tenidos en cuenta todos los elementos culturales; y no sólo los que se manifiestan a través de la pluma o del pensamiento escrito, sino también del arte, de los gustos artísticos, de la vida económica, de las actividades comerciales y de la potencialidad monetaria, reflejándose en los pequeños discos metálicos una suma de valores culturales que no puede ser olvidada al juzgar del papel desempeñado por esta o aquella región, ciudad o país en el inmenso conjunto del Imperio español. Éste es el caso del nordeste peninsular, de Barcelona concretamente, durante el reinado de Carlos el Emperador.

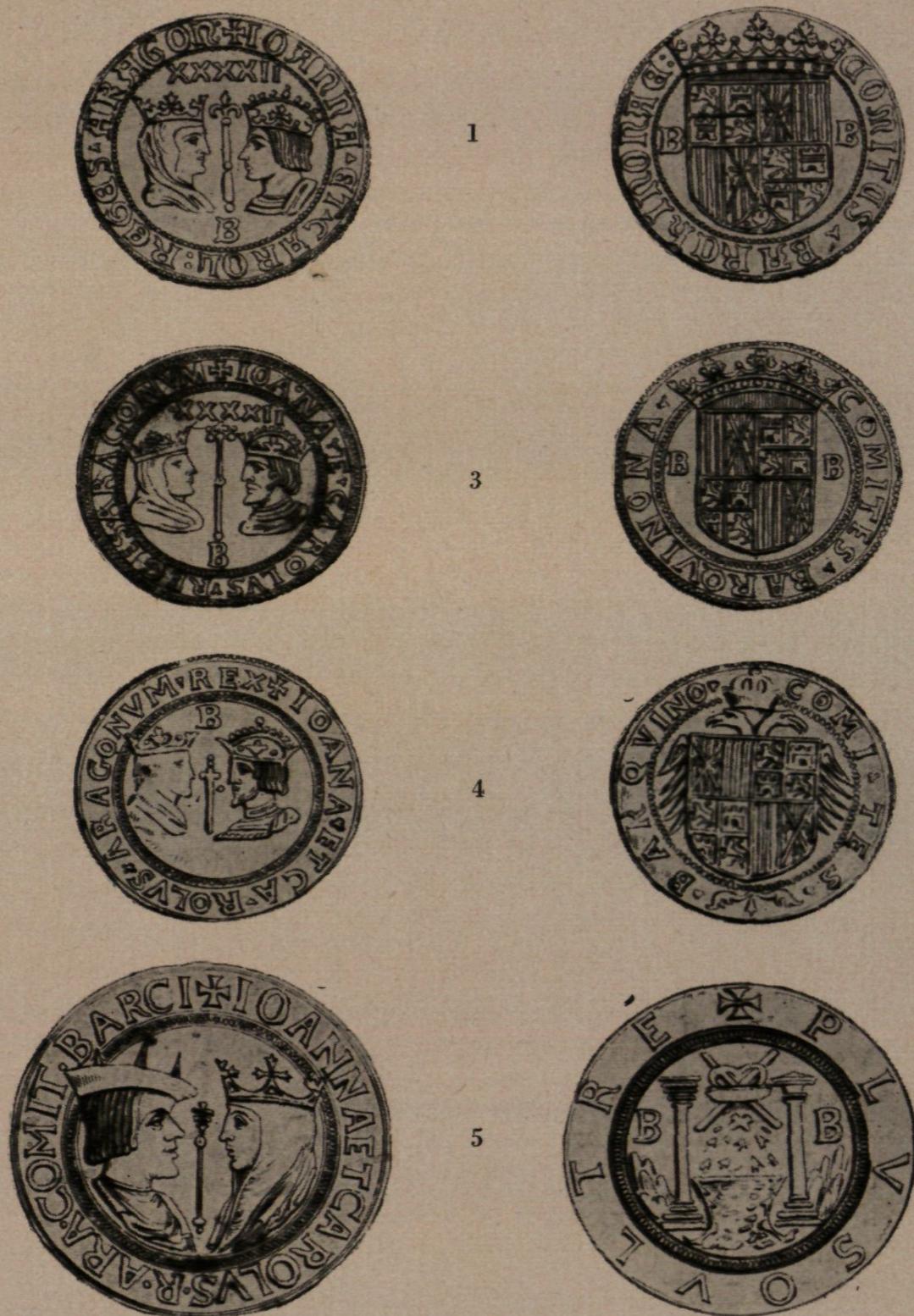
## 1. BARCELONA Y CARLOS I

Ya Menéndez y Pelayo señaló, en cuanto al momento en que por la unión de Fernando e Isabel se abría una nueva época, que “cuando Cataluña se une a la España central no trae un solo síntoma de decadencia” (2), y, por otra parte, Bofarull y Sans en 1891 hacía resaltar la actividad diplomática de Carlos en lo referente a Cataluña, en una memoria de la Real Academia de Buenas Letras titulada *Predilección del Emperador Carlos V por los catalanes* (3). Muy recientemente se ha puesto de relieve el valor del reinado que nos ocupa, en lo cultural y, sobre todo, en lo exterior, mejor camino éste que el de derramar sombras y dudas sobre el papel del nordeste peninsular en época tan trascendental, y se ha dicho que “el tradicional cosmopolitismo de los catalanes contaba también por mucho. Podían haber insistido en el mantenimiento de sus privilegios, pero eran capaces de apreciar una política exterior” (4). Todo el nervio del tema propuesto aquí está precisamente en la función desempeñada en esta política exterior, y de ella pende la introducción del “escudo” en España, que tiene efecto por Barcelona bajo Carlos. En lo que toca a la política mediterránea, Barcelona fué el eje de la misma y centro de las empresas imperiales contra Túnez y Argel.

(2) La *Ciencia española*, tomo II, pág. 146.

(3) “Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona”, tomo V, págs. 315 a 434 con 131 documentos del Archivo de la Corona de Aragón y del Municipal de Barcelona.

(4) F. SOLDEVILA en su *Història de Catalunya*, tomo II.



1 y 3: Dobles ducados o dobles "principats" de Juana y Carlos anteriores a 1521 según un dibujo. — 4: Doble ducado con águila imperial. — 5: Cuádruple ducado de Juana y Carlos con PLVS OVLTRE

De los medios económicos utilizados por los monarcas en la Edad Media para sus guerras, dan clara idea los documentos de nuestros archivos, que contienen las cuentas de acuñaciones o la razón de sueldos a servidores en el Ejército, como de recepción de donativos de ciudades y corporaciones para el servicio del rey. En la empresa de Túnez juegan un papel de primer orden las importaciones de oro y plata de las Indias. Barcelona, lugar de residencia frecuente del Emperador, sería el centro en que estas importaciones se convertirían en moneda para las empresas africanas de Carlos (5).

## 2. EL DOMINIO DEL DUCADO

Cuando Carlos I comienza a reinar, los Estados españoles se hallan incluídos en el área del “ducado”, unidad monetaria que con los precedentes de Juan II se adopta en Valencia en 1483, en Barcelona en 1493, en Castilla en 1497, en Aragón en 1506, en Mallorca en 1508 y en Navarra en 1513. En este último año todo el oro de Fernando el Católico respondía a la talla y ley del ducado, esto es, 67 piezas en marco y 23 y 3/4 de fino. En los Estados insulares ultramarinos la moneda de oro se ajustaba también al peso del ducado veneciano, imitado por los Reyes Católicos. En Cerdeña, en 1492, se creía lo más conveniente “*batre ducat que fos a ley e pes de les águiles que huy se baten en Sicilia que son a ley e pes de ducat veneciá*”, y en esta otra isla Fernando el Católico venía ya acuñando la moneda de oro llamada “águila” con el peso de 3'50 gramos, que es el del ducado veneciano (6).

Cuando la corte de Carlos I se establece en España, el ducado era la unidad áurea, muy abundante, pues los Reyes Católicos lo habían labrado en grandes cantidades, tanto en sus reinos de Cas-

(5) El hecho no ha sido puesto de relieve suficientemente. Las acuñaciones barcelonesas de Carlos I que no son propiamente para la ciudad y el principado, no han sido estudiadas por Botet: “*De les nombroses monedes encunyades a nom d'aquest sobirà — escribe — solament donarem compte de les catalanes...*” *Les monedes catalanes*, III, 10.

(6) La introducción y propagación del ducado en España puede verse resumida en mi artículo *El ducado unidad monetaria internacional oro durante el siglo xv y su aparición en la península ibérica*. Notas a propósito del hallazgo de Puerto de Santa María (Cádiz) en “Anuario del Cuerpo F. de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos”, vol. II, 1934, 34 páginas y 2 láminas.

tilla — donde se llamaba “excelente de la granada” desde 1497 — como en los de Aragón, donde con las designaciones de *ducat* y *ducado* se acuñaba desde 1483. Pero en el primer tercio del siglo XVI la mayoría de los Estados europeos se hallaban bajo las dificultades originadas por la escasez de oro y los numerarios nacionales habían reducido la ley a 22 quilates, de donde los ducados españoles ofrecían ventajas para la codicia de los extranjeros. La conocida frase “sálveos Dios — ducado de a dos — que monsieur de Chievres — no topó con vos” con que el pueblo aludía a la extracción del oro por los que vinieron con el Emperador, está confirmando el “drenaje” del metal amarillo por parte de los demás países que, teniendo el “escudo” por unidad monetaria, hallaban granjería en sacar de España los ducados, aquellas piezas de los Reyes Católicos, los “excelentes”, y muy particularmente el doble excelente o “ducado de a dos”, llamado también por lo común “doblón de dos caras”, designación con que se halla en los escritores castellanos del siglo XVI y aun del XVII (7).

### 3. LAS IMPORTACIONES DE ORO DE INDIAS

En esta situación las importaciones de oro de las Indias venían a favorecer a los reinos extranjeros que extraían la moneda de España. El oro americano era convertido en moneda en las cecas de los reinos de Castilla, pero pronto aquella salía del reino. Por otra parte, no se distinguió el reinado de Carlos I por sus acuñaciones, y tanto es esto así que, en rigor, contrasta la magnitud de las empresas exteriores, la duración del reinado y la potencia del Estado con las escasas labras de numerario, aun comprobables en las colecciones numismáticas, donde tan pocas piezas se conservan a nombre del Emperador.

La mayor parte del oro importado era labrado en aquellos doblones de dos caras o dobles excelentes de los Reyes Católicos, ahora con letra latina en lugar de gótica, distinguiéndose en esto,

(7) Era así — escribe el padre MARIANA — que Carlos de Gevres, ayo del nuevo rey, no contento con hacer después de la muerte del cardenal don fray Francisco Jiménez a su sobrino, hijo de su hermana, Guillermo de Croy, arzobispo de Toledo con diferentes mañas rebañara la moneda de oro y doblones de dos caras muy subidos de ley”, “*Historia de España*, lib. XII, p. 53.

como en el arte, las acuñaciones monetarias a nombre de los reyes don Fernando y doña Isabel anteriores y posteriores a 1504 (8).

Hallándose el Rey precisamente en Barcelona, en 1519, a 19 de junio ordenó las instrucciones convenientes para el desempeño del oficio de veedor del oro de Tierra Firme, dándose el título a favor de Fernández de Oviedo; y poco tiempo después, en 5 de julio siguiente, desde la misma ciudad daba la disposición oportuna para que los oficiales de Castilla del Oro marcasen los lingotes del metal amarillo que se trajesen a la metrópoli. “El oro que se fundiese en la dicha Castilla del Oro — decía — se le echen las marcas e cuños de mi divisa que es la vanda de Castilla con las columnas de Hercole... porque se conozca e haya diferencia del oro desa tierra al de las yslas e otras partes” (9). Los cuños enviados a Indias para marcar el oro llevaban las divisas indicadas y en su circunferencia la leyenda *Castilla del Oro, Plus Oltre.*

#### 4. ACUÑACIONES DE CARLOS I EN BARCELONA HASTA 1535

La intitulación de los documentos diplomáticos de Carlos va a nombre de su título solamente, *El Rey*, o bien al de su madre doña Juana, unido al de aquél. Así en las cartas y cédulas enviadas a los conselleres de Barcelona se ve *El Rey o Joana et Carolus Dei gratia Reges Castelle Aragonum Legionis* y demás Estados peninsulares, sin faltar *Indiarumque insularum et Terre firme maris oceanii*, y el título *Comites Barcinone*. La intitulación solemne va a nombre de madre e hijo, así, por ejemplo, la convocatoria de Cortes de Cataluña en 1518 (10).

(8) La separación de las emisiones hechas antes y después de 1504 fué establecida por ANTONIO VIVES en su artículo *Reforma monetaria de los Reyes Católicos* en “Boletín de la Sociedad Española de Excusiones” 1897; las piezas de letra latina o romana son posteriores a 1504; las de letra gótica anteriores.

Sobre la escasez de numerario a nombre de don Carlos véase C. M. del RIVERO, *Segovia numismática*, pág. 26 donde hace resaltar “que la primera noticia acerca de la acuñación de moneda se refiere al año 1537”, por lo que a Castilla atañe.

(9) Recientemente se han publicado documentos que, indirectamente, vienen a esclarecer estas cuestiones numismáticas. Véase en el libro de Pablo ÁLVAREZ RUBIANO *Pedrarias Dávila* (Madrid, C. S. de I. C. 1944) los docs. 48, 49 y 53 y la pág. 255 donde se describe el cuño del oro con la divisa *Plus Oltre*, de 1519.

(10) Véase la Memoria de BOFARULL Y SANS, *Predilección de Carlos V por los catalanes*, en su apéndice diplomático.

De la misma forma las acuñaciones de Barcelona van a nombre de Juana y Carlos. Desde el punto de vista de la metrología o del valor están dentro del área del ducado, en Barcelona llamado también *principat*, por tradición desde el siglo anterior, reinados de Juan II y sus competidores y de Fernando el Católico, pero ajustado al sistema uniforme a Castilla y los reinos de Aragón.

A pesar de las obras numismáticas conocidas de Heiss, Botet y Sisó, Vidal y Quadras y los manuales o resúmenes, las acuñaciones barcelonesas de Carlos I no han sido fechadas ni ordenadas cronológicamente, y hasta sobre alguna de ellas se han echado sombras y dudas, cuando no pueden admitirse estas vacilaciones por cuanto se dirá más adelante.

Una ordenación cronológica y metrológica de todas las acuñaciones barcelonesas de Carlos I exige un año divisorio, que es el 1535. Dentro de este primer grupo, que debe llamarse de las emisiones de ducados, cabe establecer dos momentos, uno anterior al *Plus Oltre*, año 1519, y otro posterior a éste, con aquel mote o sus iniciales, es decir, que hay unas primeras emisiones de tipo gótico, que enlazan con las de los Reyes Católicos, y otras, más abundantes, que presentan el tema ultramarino o las iniciales P. V., más la fecha de la moneda, éstas de 1521.

## 5. LA SITUACIÓN MONETARIA EN CASTILLA ANTES DE 1535

Clara idea de la situación monetaria de Castilla en los primeros años del reinado del Emperador da la *Crónica de Alonso de Santa Cruz*. En los *Capítulos que hicieron los de la Junta en la villa de Tordesillas para enviar a Su Majestad a Alemania para que los confirmase*, se pedía “que se labre luego moneda nueva en estos reinos que sea diferente en ley y valor a la que se labra en estos reinos comarcanos y que sea moneda aplicable y baja y de ley de veinte dos quilates, que en el peso y valor venga al respeto de las coronas de sol que se labran en Francia, porque de esta manera no la sacarán del reino...” Con anterioridad las Cortes de Valladolid de 1518 se habían pronunciado en el mismo sentido, y más adelante, las de 1537, pedirían al Rey la adopción del “escudo” en la forma que se verá.

## 6. PROSPERIDAD DE BARCELONA BAJO CARLOS

En las dos primeras décadas del reinado de Carlos, Barcelona destaca en numerosos aspectos de la cultura, como también ocurrió en tiempos siguientes. No entrando en el propósito de estas páginas estudiar otras cuestiones que la propuesta en su título, se omiten estas grandes manifestaciones culturales de la Barcelona de aquellos años, que editaba las *Crónicas* de Tomic y Carbonell, veía vivificada su Universidad con aportaciones tan destacadas como la del aragonés Juan Costa, el valenciano Pedro Juan Núñez, que brillaban junto a Cosme Damiá Hortolá, alcanzando gran desarrollo los estudios gramaticales, filosóficos y jurídicos, editándose a Ramón Llull, a Ausias March y otros autores medievales, en una actividad tipográfica que ponía el nombre de Rosenbach, Carles Amorós, Tovans, Pedro Posa y tantos otros impresores, cuya producción fué extraordinaria. Convertida Barcelona en corte del Imperio, merecía los elogios de los embajadores veneciano y florentino, que la llamaron *bellissima cità ed in bellissimo sito, bella città e grande e bene popolata*, como Marineo Siculo la cantara cual *pulcherrima omnium civitatum*. Boscán la hacía objeto de sentida loa en castellano, mientras Dionís Jorba pregonaría en catalán las *Excellencies de Barcelona*. Si en lo cultural brillaban nombres como los de Bernat Andreu, Antonio Solís, Antich Roca, Onofre Pou, Pedro Sunyer y Juan Cassador, en lo político resaltaban Hugo de Moncada y Juan Alemany, embajadores de Carlos I; Antonio de Cardona, virrey de Cerdeña; Berenguer de Oms, general de las galeras del Rey; Miguel May, embajador en Roma, y muchos otros al servicio del monarca. Ya en 1516 el escribano Jaime Planer había sido enviado por la ciudad a Flandes para saludar al Príncipe (11).

(11) Una breve pero substancial evocación del momento puede verse en SOLDEVILA, *Història de Catalunya*, tomo II. Una ojeada general sobre la producción bibliográfica de la primera mitad del siglo XVI puede verse en el folleto *Homenaje a Boscán en el IV centenario de su muerte (1542-1942)*, Biblioteca Central, Barcelona, aparte de lo que se hallará, en cuanto a autores, en el Diccionario de Torres Amat y otros repertorios bibliográficos.

## 7. LA CORONACIÓN DE CARLOS COMO EMPERADOR

Hallándose en Vormacia — Worms — Carlos escribía a los conselleres de Barcelona, a 18 de enero de 1520, acusando recibo de una carta suya que contestaba a la que él les había escrito dándoles cuenta de su próxima coronación: "Somos bien cierto de lo que os habreis alegrado dello porque para vosotros no es cosa nueva", decía, dando con esto una nueva muestra de su frecuente comunicación con la ciudad.

Alonso de Santa Cruz refiere "cómo el emperador don Carlos después de elegido Emperador mudó el estilo de escribir". "Después de muchos pareceres que sobre ello tuvieron (los del Consejo) en que algunos decían que se llamase Emperador, aunque no fuese coronado, así como se había llamado rey de España antes de ser jurado, otros decían que pues España era exenta de los Emperadores, que no se llamase en ella Emperador, porque más cosa era rey de España que no emperador de Alemania, y la última resolución que se tomó fué que se dijese en sus escrituras: Don Carlos Rey de romanos semper augusto electo Emperador y Doña Juana su madre y el mismo don Carlos por la gracia de Dios Reyes de Castilla y de León, como antes se escribiese doña Juana y don Carlos por la gracia de Dios Reyes de Castilla y Aragón." (12.)

En las acuñaciones barcelonesas Carlos se titula con doña Juana así: *Ioanna et Carolus, Reges Aragonum*, en anverso, y *Comites Barcinone*, en reverso, de acuerdo con la intitulación diplomática anterior a la coronación. Ésta se refleja en las monedas por la corona que ciñe el monarca, ahora cerrada por arriba, como correspondía al Emperador, si bien no siempre el artista monetario observaba este tipo del emblema de la realeza y del Imperio al abrir el cuño, manteniendo la corona real, la abierta, como en los tiempos medievales, sin duda porque, como decía Alonso de Santa Cruz, "más cosa era rey de España que no emperador de Alemania". Barcelona puso siempre en su moneda de oro de este período la efigie del Rey-Emperador afrontada con la de su madre doña Juana, a diferencia de lo que se

(12) SANTA CRUZ, *Crónica del Emperador Carlos V*, publicada por la Real Academia de la Historia, Madrid, 1920, pág. 204.

hacía en el reino de Valencia, donde, siguiendo la tradición de Fernando el Católico, después de 1504 sólo se ponía la cabeza del rey (13). En 1532 don Carlos escribía a los diputados comenzando con estas palabras: “*Nos per lo gran amor que tots temps havem tingut y tenim a aqueixa ciutat*” (14).

## 8. LOS DOBLES “PRINCIPATS” DE 42 SUELLOS ANTERIORES A 1521

Las últimas emisiones de oro de Fernando el Católico eran de ducados o *principats*, que tenían en anverso la cabeza del Rey y en reverso el escudo de los Reyes Católicos, esto es, Castilla, León, Aragón, Sicilia —en algunas piezas Granada—, y a cada lado del escudo una B inicial de la ciudad, Barcelona, marca de ceca. Se labraron también dobles ducados, y antes piezas grandes de diez principados, con carácter excepcional probablemente.

Con el mismo escudo de los Reyes Católicos, incluso la granada, la misma letra B como marca, los mismos peso y ley como valor, se conocen dobles ducados de Juana y Carlos, *Comites Barcinone*, como Fernando se titulara *comes*, en letra gótica y en estilo que liga con el del siglo xv, época de los reyes Fernando e Isabel. Los *principats* o ducados de Fernando II valían 12 croats o reales de plata, de donde el *doble principat* valía 24 croats o 48 sueldos, pues un *croat* en este tiempo tenía el valor de 2 sueldos. Anteriormente había valido sueldo y medio, o sea 18 dineros, y en siglos todavía anteriores valió 12 dineros, o sea un sueldo. Los dobles ducados de Juana y Carlos llevan marcado un nuevo valor, XXXXII, 42 sueldos, con el que aparecen valorados en 1552, como indica Botet.

Examinadas las piezas de Juana y Carlos con esta cifra de valor, se distinguen dos emisiones, una de letra gótica y otra de letra latina, más otra con águila bicéfala.

A) La primera enlaza con las últimas de Fernando II. La descripción de uno de sus ejemplares es así:

Núms. 1 y 2. Anv.: + IOANNA-ET-CAROL: REGES-ARA-

(13) Véanse tipos en HEISS, *Descripción de las monedas hispanocristianas*, tomo II y otros más documentos, en mi libro *La Ceca de Valencia*. Doña Juana no figura para nada en la moneda de aquel reino; como es sabido entonces era virreina doña Germana de Foix.

(14) BOFARULL, en la memoria citada en la nota 3.

**GON.** En el campo los dos bustos coronados y afrontados; entre ambos cetros y debajo B, marca de ceca. Encima de aquéllos **XXXXII**, marca de valor.

Rev.: **COMITES: BARCHINONAE.** En el campo escudo coronado, cuartelado en 1 y 4 León y Castilla, en 2 y 3 Aragón y Sicilia; en la punta, Granada; a cada lado B, marca de ceca. Peso, 6'90 gramos. *Doble principat.* Colec. Rómulo Bosch y Alsinia, Barcelona. Botet, *Les mon. cat.*, III, núm. 538. Heiss, *Descripc.* II, 1. 81, núm. 4. Véase un ejemplar según dibujo en la lámina I que acompaña y según fotografía en lámina III.

B) Los ejemplares de la emisión de letra latina han de ser forzosamente posteriores a los góticos. Su descripción es:

Núm. 3. Anv.: + IOANA E CAROLVS REGES ARAGONVM. El mismo tipo que el número 1.

Rev.: **COMITES BARQUINONA.** El mismo tipo.

Vidal Quadras, *Catálogo*, núm. 6865. Botet, *Les mon. cat.*, III, núm. 540, var. En la lám. I, núm. 3.

C) Coronado Carlos I Emperador en la ceca de Barcelona, se hizo una emisión de dobles ducados con el águila bicéfala con corona imperial, el escudo de la monarquía de España y los bustos de Juana y Carlos, éste con corona imperial también, acuñación que, sin indicación de año, se fecha por sí sola en 1520, pues las posteriores ya llevan fecha, 1521, como se verá.

La descripción de los ejemplares conocidos es así:

Núm. 4. Anv.: IOANNA ET CAROLVS ARAGONVM REX. Bustos de los Reyes afrontados. Entre ellos un cetro; encima de éste una B, marca de la ceca, Barcelona.

Rev.: **COMITES BARQVINO.** Águila bicéfala con el escudo de los Reyes Católicos sin la granada. Peso: 7 gramos. Heiss, tomo II, lám. 81, núm. 7. Vidal Quadras, núm. 6867. Botet, núm. 544.

## 10. EL CUÁDRUPLE DUCADO DE BARCELONA CON PLUS OULTRE

Botet y Sisó, que tan abundante documentación recogió sobre las monedas catalanas, apenas si pudo ilustrar con textos de archivo las emisiones de Carlos I en Barcelona. Solamente el nombramiento de maestro de la ceca a favor de Francisco Cassador



6



9 b.



12



13



6: Doble ducado de Juana y Carlos de 1521. — 9 b: Doble ducado de la misma época.

12: Doble ducado de 1532. — 13: Medio ducado de la misma época

en 1531, por fallecimiento de Jaime Serra, que lo era (15), y las noticias que trae Salat referentes a 1534. “*Cap disposició hem trobat — escribe Botet — referent a la fabricació de les monedes d'or, que com veurem al descriureles s'ecunyaren durant aquest regnat a Barcelona i Perpinyà; lo que ens fa creure que no s'introduiren modificacions en el valor intrínsec d'elles i que varen continuar aplicantse a les mateixes les disposicions dictades per Ferràn.*” (16.)

Entre las primeras acuñaciones de Carlos en Barcelona, parece debe ponerse la que se describe a continuación. En el año 1519 Barcelona fué corte de Carlos I durante bastante tiempo. La reunión del Capítulo de la Orden del Toisón y las diversas actividades diplomáticas del monarca dieron a la ciudad especial relieve. En aquel mismo año, y desde ella, Carlos I había dado las disposiciones sobre la marca del metal amarillo que se fundía en Castilla del Oro, como queda dicho. El sello o cuño que se estampaba en el metal traído de Indias llevaba la leyenda, en francés, PLVS OVLTRE, con las columnas de Hércules.

Los repertorios numismáticos reproducen una pieza, magnífica, de oro a nombre de Juana y Carlos, cuya descripción es:

Núm. 5. Anv.: IOANNA ET CAROLVS-R-ARA-COMIT-BARCI, esto es, *Reges Aragonum* y *Comites Barcinone*; en el campo los bustos de los Reyes afrontados, en la izquierda el de Carlos, en la derecha el de doña Juana, reproduciendo el tipo de los Reyes Católicos en sus excelentes; entre ambos un cetro.

Rev.: PLVS OVLTRE. En el campo las columnas de Hércules, entre ambas los bastones de Borgoña; en la parte superior, debajo de éstos, un hornillo, del que salen chispas; a los lados de las columnas sendas letras B sobre montañas, picos que recuerdan Montserrat por su forma.

Este complejo tipo monetario tiene, a nuestro parecer, la explicación siguiente: La leyenda Plus Oultre es la divisa dada por Carlos en 1519 al veedor del oro de Castilla del Oro, como las columnas de Hércules, escudo de Indias. Este mote en francés aparecerá después en las tapicerías de Juan Vermayen o Joanne Maio, el Barbalunga, realizadas por Guillermo Pannemaker, quien las terminó en 1554. Los bastones de Borgoña son el es-

(15) *Les monedes catalanes*, tomo III, pág. 10.

(16) *Les monedes catalanes*, tomo III, pág. 11.

cudo de los Estados de don Carlos; el hornillo — eslabón y pederal — hace alusión al Toisón de Oro; las letras B y B que figuran a los lados de las columnas son la marca de la ceca de Barcelona, de la que era maestro en estos años Jaime Serra; por último las montañas picudas ¿podrían aludir a Montserrat visitado por Carlos en 1519 y 1520 o son las ondas del Plus Ultra? (17).

Metrológicamente esta pieza es un “cuádruple ducado” pues pesa 14 gramos. Se conserva un ejemplar en la Bibliothèque National de París; lo reproducen Heiss y Botet (18). Es anterior, pues, a 1534.

Acerca de él escribía Botet y Sisó: “*pel seu estil y més que tot per la manera d'estar escrita la paraula ultra, OVLTRE, sospitem que no fou fabricat a Barcelona o al menys, que no va tallar els cuyns un artista del país*” (19). Con los datos aportados anteriormente quedan desvanecidas las dudas de Botet y Sisó, debiéndose tener esta pieza, indudablemente de carácter excepcional, como barcelonesa, del peso del sistema del ducado, en relación con las disposiciones de 1519 sobre el oro de Indias, con la estancia del Rey en la ciudad y probablemente como una de las acuñaciones de oro de Barcelona anteriores a 1521 y, desde luego, a 1534.

(17) BOTET, *Les mon. cat.* III, 22, escribe: “*en el camp columnnes de Hèrcules; entre les columnes, a dalt, el foguer y els bastons de Borgonya, ab guspries; a baix la mar; al costat de cada columna una B, sobre montanyes*”. Las ondas del mar se representan siempre entre las columnas y debajo, no a los lados. Si el grabador quiso representarlas con los picos citados, no acertó y si se propuso representar montañas, las hizo muy recortadas. Sea o no la santa montaña el 6 de febrero de 1519 domingo, estaba “El Rey en Montserrat, donde firmó cinco cartas, a saber, una al Papa sobre la muerte de Maximiliano y las otras a los cardenales de Médicis, san Jorge, Antonitano y de los Santos, sobre varios asuntos”. En 7 de febrero, lunes, “El Rey comió en Montserrat, cenó y pernoctó en Marturel” (Martorell), según las cuentas de Pedro Boisot.

Otras veces estuvo Carlos V en Montserrat, como es sabido: en 20 de enero de 1520 había dado nombramiento perpetuo de Sacristán Mayor de S. M. a favor de los Abades del Monasterio de Montserrat y el día 5 de aquel mes y mismo año estuvo comiendo allí: “25 de enero de 1520, miércoles, comió en Nuestra Señora de Montserrat, cenó y pernoctó en Igualada” (Igualada), según las cuentas de Pedro Boisot. Volvió a estar en Montserrat en 1529, 1533 y en 31 de marzo de 1535: “El Emperador en el Monasterio de Nostre Dame de Montserrat”. Véase FORONDA y AGUILERA, Manuel de, *Estancias y viajes del Emperador Carlos V*, Madrid, 1914, págs. 135, 157 y 158. Luego volvió en 1538, 1542 y 1543, cuando la expedición a Árgel.

(18) HEISS, *Descripción*, tomo II, lám. 81, núm. 1. BOTET, *Les mont. cat.* tomo III, pág. 21, núm. 535.

(19) *Les mon. cat.*, tomo III, pág. 32.

Cuando la Numismática se desarrolla en períodos de los que existen archivos no es lícito hacer conjeturas; la moneda ha de descansar sobre el documento; pero aquí indirectamente, la pieza solemne de *Plus Oltre*, está ilustrada por las disposiciones de 1519, la reunión del Toisón pudo motivarla y la prolongada estancia del monarca en Barcelona causarla en sus temas. La efigie de Carlos, joven, aun no lleva corona, sino gorra. Pieza barcelonesa auténtica, el cuádruple ducado de *Plus Oltre* no puede ser muy posterior a los años 1519-1520, citados. De 1521 hay piezas con fecha.

## 10. LOS DOBLES “PRINCIPATS” O DUCADOS DE 1521

En un orden cronológico determinado por los mismos elementos de la moneda hay que situar detrás de la acuñación de *Plus Oltre* la que lleva las iniciales P. V. del mismo mote. Identificada la pieza de cuatro ducados antes descrita, las de dos ducados con P. V. se ordenan tras aquélla y como éstas llevan, además, la fecha, 1521, resulta datada la anterior, esto es, como labrada antes de este año.

Se conocen diversos ejemplares de dobles ducados de 1521. En ellos aparece por primera vez la cruz de Jerusalén, con las armas de Sicilia, esto es el escudo de las dos Sicilias, con el de Aragón.

Núm. 6. Anv.: — IOANNA ET CAROLVS REGES ARAG. Busto de los Reyes coronados, mirándose; entre ellos un cetro y sobre éste “*el briquet o foguer heráldic*” como dice Botet o los bastones de Borgoña unidos por el eslabón. Rev. COMITES BARCINONE P. V. 1521. Escudo ochavado con las armas de Aragón y las Dos Sicilias, coronado. Pesa 7 gramos. Publ. en Heiss, to. II. *Descripc.* lám. 81, núm. 3.

Núm. 7. Ejemplar como el anterior, Salat, *Tratado*, tomo III, lám. 2, núm. 35.

Núm. 8. Ejemplar como los anteriores, Botet. *Les mon. cat.* tomo III, núm. 538.

Núm. 8 bis. Como el 9 que sigue; de un catálogo de venta.

Núm. 9. Ejemplar como los anteriores, pero la última palabra de la leyenda del anverso es ARAGONVM. Botet. *Les mon. cat.* tomo III, núm. 537.

Núm. 9 bis. Ejemplar como los anteriores, pero sin fecha ni P. V.; el escudo es igual al del núm. 10 que se describe a continuación. Heiss, tomo II, lám. 81, núm. 2.

## 11. LA ACUÑACIÓN DE PERPIÑÁN DE 1522

Dentro de los mismos tipos y valores que la acuñación de Barcelona de 1521, se hizo otra en Perpiñán. Era maestro de aquella ceca Grau Bohigues, a quien sucedió Joan Salrà en 1524 (20). En 1523 Carlos I dió licencia para acuñar *minutos sive monetam minutam aut aliam vocatam de billó*. En 1529 se acuñaron sueldos, dobles sueldos y piezas de medio sueldo, con la imagen de san Juan Bautista. La moneda de oro fué el doble ducado, como el de Barcelona de 1521. Su descripción es:

Núm. 10. Anv.: + IOANNA ET CAROLVS REGES ARA-GONV. El mismo tipo barcelonés de 1521.

Rev.: + COMITES ROSSILIONIS. 1522. El mismo escudo de las piezas de Barcelona, salvo las fajas de Hungría que acompañaban a la cruz de Jerusalén; a los lados sendas P, marca de la ceca, Perpiñán. Esta sigla atestigua el taller e indirectamente comprueba ser las piezas de 1521, de Barcelona, aunque no lleven marca. Vidal-Quadras, *Catálogo*, núm. 6.873. Reprodúcelo Botet, *Les mon. cat.*, tomo III, núm. 548, pero el escudo no es igual que el de las piezas de Barcelona.

## 12. CORONAS DEL SOL DE FRANCIA Y ESCUDOS ITALIANOS

En el escudo real francés Luis XI había puesto encima de la corona un sol, de donde el nombre de *ecu au soleil*, o “escudo del sol” y también “corona del sol” con que fueron designados los escudos franceses. Durante Francisco I (1514-1546) se labró el escudo o corona del sol, de 22 quilates y 70 y 72 piezas en marco no solamente en Francia sino también en Milán, Génova y Asti. El peso de estas coronas era de 3'37 gr. En Italia el escudo también se había introducido en los diferentes numeraarios con peso en el papal, de 3'15 a 3'45 gr. y múltiplos de

(20) BOTET, *Les mon. cat.*, tomo III, pág. 10.

dos, *doblones* y de cuatro, *doblone doppio di Italia*, característicos en los siglos XVII y XVIII (21). El papa Julio II (1503-1513) había acuñado el escudo y el doble escudo, de 3'39 y 7 gr. respectivamente.

### 13. ACUÑACIONES DE DOBLES DUCADOS BARCELONESES EN 1531 Y 1532

Después de las acuñaciones de 1521, no aparecen otras, según el estado actual de la investigación, hasta 1531. Como se había introducido en España la costumbre de fechar las piezas, de poner el año en las monedas, los dobles ducados sin fecha parece que deben colocarse antes de los de 1521 y a partir de este año deben ordenarse las emisiones según su propia cifra (22). De consiguiente, se describen ahora los dobles ducados que llevan los años 1531 y 1532.

Núm. 11. Anv.: + IOANNA ET CAROLVS D. G. R. ARAGO. Bustos afrontados y entre ellos los bastones de Borgoña encima de un cetro. Rev. COMITES BARCINON P. V. I. 1531. Escudo de Castilla, León, Aragón y Sicilia, con los cuarteles repetidos, más Granada en punta.

Vidal Quadras, *Catálogo*, núm. 6.866. Botet, *Les mon. cat.* núm. 543. Esta pieza es del mayor interés, pues sobre ella se ha escrito con precipitación. Las conjeturas de HEISS, para explicarse las letras P. V. I. por S y V, iniciales de Sicilia y Valencia, no pueden admitirse; tenía razón Salat al interpretar

(21) Sobre el *ecu au soleil* escribe A. DIEUDONNÉ: "Or l'Ecu au soleil n'est pas un Florin dégénéré ni un Ducat faible; c'est une pièce née pour son époque, destiné à remplacer normalement les monnaies de 24 carats ou de 23 3/4 en attendant que l'évolution économique prépare le titre de 22 carats (0'916), et, comme tel, l'Ecu de 70 a 72 au marc colporté par nous rois en Italie (il fut frappé à Gênes, à Milan, à Pise, à Naples) institue sur le marché européen un étalon très apprécié (*Les monnaies françaises*, p. 104-105). Véase también SCHRÖTTER, *Worterbuch der Münzkunde*, en *Ecu au soleil* y mi *Catálogo de los ponderales monetarios del M. A. N.* pág. 200 y ss.

(22) La costumbre de fechar las monedas aparece precisamente en estos años; ya en 1520 se fecha la gran pieza de 20 ducados de Zaragoza y se introduce la fecha en estas piezas barcelonesas un año después. Más tarde Felipe II ordenaría en 1588 que "en toda la moneda que se labrase así de oro como de plata, se pusiese el año en que se hubiese labrado por letra de guarismo y si no cupiesen todas cuatro letras en la moneda menuda se pusiesen las dos últimas, para que mejor se pueda averiguar lo que se quiera saber acerca de ello". SALAT, *Tratado* pág. 53. *Nueva recopilación*, lám. X, Lit. XXI, lib. V. También BOTET, *Les mon. cat.*, tomo III, pág. 36.

estas siglas por *Plus Ultra*, Botet escribe: “*Per la nostra part confessem ingenuament que no sabem què signifiquen aquestes lletres*” (23). Ni Vidal Quadras ni Botet la dibujan; el primero la da como una variante del número de Heiss y, si está bien leída y la letra I no es la primera cifra del año 1531, hay que ver en P. V. I. la primera letra de *Plus* y las dos primeras de *Ultra*, como en las piezas de 1521. De no ser así habría que suponer estas iniciales marcas de grabadores; mas la pieza de *Plus Oltre*, de cuatro ducados, abona la adopción de las siglas P. V. para expresar el lema del Emperador, tal como pensó Salat, acertadamente (24).

Núm. 12. Anv.: + IOANNA ET CAROLVS D. G. REGES A. El mismo tipo. Rev. COMITES BARCINONE 1532. El mismo tipo. Colección De Kochne, San Petersburgo. Heiss, tomo II, pág. 92, lám. 81, núm. 6. Botet, núm. 542. En esta acuñación no se pusieron ya las siglas P. V.

#### 14. LOS DIVISORES DEL DUCADO

Se conocen *migs principats* o medios ducados con las iniciales de los reyes, I C esto es *Ioanna* y *Carolus* en anverso y los palos de Aragón Cataluña en reverso. No llevan fecha y por esta razón habría que ordenarlos después de los dobles ducados de letra romana con la cifra de valor, XXXXII o con ellos mismos. Por el escudo de reverso se acercan a las emisiones de 1521; de todos modos son siempre anteriores a 1535.

Núm. 13. Anv.: + IOANNA ET CAROLVS R. En el campo I C. Rev.: + ARAG.COMIT. BARCINO. Escudo real de Aragón. Peso: 1'80. Heiss, tomo II, lám. 8, núm. 8; Vidal Quadras, núm. 6.868, Botet, núm. 545.

Núm. 14. + IOANNA CAROLVS. D. G. R. Mismo tipo. Rev.: + COMITES BARCINONE. Mismo tipo. Peso: 1'80 gr. Hiss, II, lám. 81, núm. 9. Bibliothèque National, París; Botet, núm. 546.

Núm. 15. Anv.: + IOANA ET CAROLVS. Mismo tipo. Rev.: + COMITES BARCINON, mismo tipo. Salat, tomo III,

(23) *Les mon. cat.*, tomo III, pág. 32.

(24) *Tratado*, pág. 53.

lám. 2, núm. 34; Heiss, lám. 81, núm. 10; Vidal Quadras, núm. 6.869. Botet, núm. 547.

## 15. EL “DRENAJE” DEL ORO

Después de 1521 se hizo en Perpiñán la acuñación mencionada, de 1522. En Barcelona no parece haberse acuñado más dobles ducados desde aquella fecha que los de 1532, última emisión de este tipo, pues desde 1534 la moneda de oro se ajustaría al peso y ley de los “escudos”. En estos diez años, poco más o menos, 1521-1533, los catalanes siguen teniendo un papel destacado en la historia de Carlos. En 1520 Hugo de Moncada, virrey de Sicilia se distinguía en la sumisión de Gerba; dos años después llegaba a Barcelona y Montserrat Iñigo de Loyola. El mismo Hugo de Moncada y Juan Alemany firmaban en nombre de Carlos V la paz con Francisco I en 1526 y las Cortes de Monzón otorgaban en 1528 al Emperador un servicio de 20.000 libras. En 1529 éste acordaba la paz con Clemente VII y embarcaba para Italia.

En medio de esta actividad diplomática de Carlos I se estaba operando un proceso desfavorable a sus reinos españoles, por lo que a la moneda de oro se refiere. Las Cortes de Valladolid de 1523 pidieron la igualdad de la moneda castellana con los escudos franceses. El vecino Estado fomentaba la extracción de monedas españolas. Los pagos a los banqueros extranjeros se hacían en pasta la mayor parte de las veces. Por aquellos años, 1530, se mantenía la polémica sajona entre albertinos y ernestinos, sobre la moneda. Carlos figuraba en la posición católica que defendía la moneda sana, en la falta de numerario. Carlos I era aconsejado que envileciera las piezas de oro, para evitar su extracción; él pensó no envilecer la ley de la moneda aurea sino adaptar ésta a la moneda francesa, lo que en rigor venía a ser cosa idéntica (25). La reforma del oro se imponía y no se haría esperar, luego de tantas reclamaciones de las cortes castellanas y del continuado “drenaje” del oro a favor de Francia, principalmente.

(25) Ramón CARANDE en *Carlos V y sus banqueros. La vida económica de España en una fase de su hegemonía, 1516-1556*. Madrid, 1943, pág. 138.

## 16. EL PELIGRO TURCO Y BERBERISCO

En 1518 Horuc hermano de Barbarroja se apoderó de Túnez cuyo rey era vasallo de los españoles. Berbería constituía de nuevo un peligro para las costas de la península. Fernando el Católico precisamente con una escuadra mandada por Bernat de Vilamarí había sometido Orán, Bujía, Trípoli, Árgel y casi toda la costa de Berbería; pero por estos años, 1518-1520, el litoral africano era una amenaza para el español. Los agermanados de Valencia alegaron para armarse la necesidad de defender el reino de las piraterías moriscas. En septiembre de 1532, los diputados referían al rey los daños que las fustas de moros inferían a las costas catalanas (26).

Carlos I proyectaba en 1534 la conquista de Túnez; esta empresa había de tener consecuencias en la historia monetaria española, porque al haberse de acuñar moneda, en Barcelona, para la expedición a África se adoptó, para el oro, el tipo del escudo francés o italiano a fin de evitar el “drenaje” que venía operándose desde años anteriores.

Para ayudar a los grandes gastos de “ir a resistir al Turco” como para la “guarda y defensa de las ciudades que tenemos en África”, Su Santidad concedió “una muy santa bulla o cruzada” según decía la reina en carta de 20 de junio de 1535 a los “consellers” encareciéndoles su ayuda (27).

## 17. BARCELONA, CARLOS I Y LA CONQUISTA DE TÚNEZ

Para las grandes construcciones llevadas a cabo en 1534 se disponía de las Atarazanas, ya mandadas reparar en 1528, “para que las galeras que en ellas se hacen estén sin recelo de ser quemadas de franceses como lo piensan hacer” (28).

En septiembre de 1534 ordenaba el Emperador la construcción de veinte galeras y “adereçar las otras que estan hechas

(26) Bofarull, *Predilección de Carlos V*, pág. 365 de las Memorias citadas en la nota 3.

(27) En el mismo lugar, de Bofarull, pág. 372.

(28) El rey en carta a los conselleres, dada en Burgos a 24 de enero. Bofarull, *Predilección de Carlos V*, doc. 54, pág. 361. Memorias citadas en la nota 3.



2



8



8 b.



9



16



15

15

2: Doble ducado o doble "principat" anterior a 1521, según fotografía.—8, 8 b. y 9:  
Dobles ducados de 1521.—15: Medio ducado.—16: Dinero de vellón resellado  
con B en 1556

para podernos servir a la primavera” — decía a los diputados — y en noviembre siguiente les manifestaba no estar “sin admiración muy grande que sabiendo las necesidades que cada día se nos ofrescen en cosas de nuestro estado... y señaladamente para la armada que havemos mandado hacer para invadir a Barbarossa...” no hubiesen cumplido aquéllos “con lo que eran obligados del servicio”, encargándoles que se pagara a Micer Puig, apoderado del regente de la Tesorería, Luis Sánchez, la cantidad adeudada (29).

El *Ceremonial dels magnífichs Consellers y Regiment de la Ciutat de Barcelona* está lleno de noticias referentes al Emperador, entre ellas la procesión celebrada en 22 de agosto por la toma de Túnez, y la Goleta; “*per la navegació de Sa Magestat a Espanya*” en 5 de diciembre de 1536, al año siguiente de la empresa africana y por paces y acontecimientos internacionales diversos, lo que da idea del eco que hallaban en ella los sucesos de la política imperial.

En mayo de 1535 Carlos realizaba la gran “muestra” o revista de las fuerzas reunidas para la conquista de Túnez. Celebrada una misa en Santa María del Mar partían cuatrocientas velas a Baleares, escenas representadas pocos años después por Pannemaker en las famosas tapicerías del pintor Juan Cornelisz Vermayen el Barbalunga, entre 1548 y 1554, que presentan en sus lados el emblema heráldico, ideado por el Emperador, las Columnas de Hércules con el mote *Plus Oltre*, como en 1519 mandara poner en los cuños de los lingotes de Castilla del Oro y en la moneda de cuatro ducados en Barcelona, por aquellos años, como se ha visto.

Estas obras de arte han perpetuado las escenas de los desfiles en que figuraron el Marqués del Vasto, que llevaba después del Emperador el principal cargo del ejército por tierra; de Andrea Doria, Príncipe de Melfi general de la armada, y de tantos conocidos personajes que intervinieron en los famosos hechos. Ante aquel espléndido cortejo la admiración de la ciudad debió ser tan grande como la que se sentía por Carlos I, a quien Martín de Ivarra, en epístola dirigida a don Galcerán de Cardona en 1534 llama *invicte César* cantando sus hechos y

(29) Bofarull, Memorias citadas en la nota 3, págs. 383 y 384, docs. 84 y 85.

empresas en la edición de las *Histories e conquestes*, de Pere Tomic, salida a luz en Barcelona en aquel año (30).

Como es sabido Carlos V entraba en Túnez el 21 de julio de 1535, tomaba la Goleta y liberaba a 20.000 cautivos, reponiendo a Muley Hacen, su vasallo (31). En aquella empresa se halló, siendo mozo, Luis del Mármol Carvajal.

## 18. LA ACUÑACIÓN EN BARCELONA DE ESCUDOS EN 1534-1535

La empresa de Túnez requería medios económicos. El oro de Indias venía acuñándose en Sevilla. El año 1534 fué de gran actividad en Barcelona: Carlos I había ordenado que se reuniesen en esta ciudad los monederos de Perpiñán, Zaragoza, Pamplona, Burgos, Toledo, Cuenca y Fuentes para que con los de la ceca barcelonesa procediesen a amonedar el oro de Indias que con tanta lentitud se acuñaba en Sevilla. Consta que en abril de 1534 los monederos de Perpiñán se hallaban en Barcelona con aquel fin. Salat, en su *Tratado de las monedas labradas en el Principado de Cataluña* dió así la noticia: "En la calle de Basea en una casa grande se habilitó una ceca general reuniéndose las de Pamplona, Burgos, Zaragoza, Toledo, Perpiñán, Cuenca, Fuentes y Barcelona, en la que se labraron escudos de oro, de valor de 12 sueldos barceloneses, medios escudos, coronas de plata y menudos, para lo cual se condujeron desde Sevilla, acémilas cargadas de oro y plata procedentes de las nuevas colonias del Perú. En anverso se grabó la cruz de Jerusalén y en reverso las columnas de Hércules con el Plus Ultra. Labrada la expresada moneda, sirvió para el pago de la armada de 150 velas y 14.000 soldados de desembarco que se dirigió por orden del Emperador al África. La moneda fué muy baja de ley, motivo por el cual circuló poco y se destinó casi toda para el pago

(30) Véase mi libro *Los historiadores de la corona de Aragón bajo los Austrias*, Barcelona, 1944.

(31) En Bofarull, Memorias citadas en la nota 3, pág. 387, doc. 89, la carta del rey al arzobispo de Zaragoza, lugarteniente del Principado de Cataluña, fechada en 25 de julio de 1535 en la alcazaba de Túnez, dándole cuenta de la toma de esta ciudad. Doc. del A. C. A. Secret, fol. 93. En el mismo lugar, doc. 90 "Memorial de la Infanteria gent darmes de cavall e exercit maritim que la cesarea Magestat del emperador y Rey nostro Señor don Carles vuy benaventuradament regnant ha tengut en Tuniz per apendre Barbarroxa e sos adherents e destruir la armada marítima de aquell", A. C. A. Secret, fols. 91 y 92.

de los soldados (32). La noticia dada por Salat, en el texto puede ilustrarse con los datos siguientes: en primer lugar con los que dió el mismo Salat en el apéndice CII de su *Tratado*, tomados del libro titulado *Cosas notables del any 1249 fins 1656*, de Jaime Çafont, encargado de la Diputación del General de Cataluña, que dice así:

“1534: A 20 de abril avian arribadas a sa Magestat 14 carregas de or y argent, las quals venian per terra de Sevilla y era tot vingut de las islas trobades del Perú, y que y avia algunas setras de or tant grans com una persona, cosa de gran valua, de que sa Magestat en una casa gran, en lo carrer de Baseya, de fron qui va a mar, feu diversos apartaments per batrer dit or y argent y fer de tota moneda; y feu venir las secas y mestransas de diversas terras y ciutats, ço es, la mestransa y seca de Pamplona, la de Burgos, la de Zaragoza, la de Toledo, la de Perpinya y la de Cuenca, la de Fuentes y la de Barcelona y cascuna mestransa estaba en son apartament y raxat de fust ab un gran titol demunt la porta del rexat que deya BURGOS, TOLEDO, ZARAGOZA, y les altres; eren entre tots los que feyen feyna 120 homens, cosa be de veurer y de sentir grandissima remor, los uns feyan escuts de or, los altres reals, altres coronas, altres menuts; les monedes que feren foren aquestes, escuts de or que valian 21 s. barcelonesos e mitg escuts ho coronas, que valian 11 s. e coronas de argent que valian 11 s.; de mijas coronas 5 s. 6; de reals que valian 22 dines e molts menuts y tota la dita moneda axi de or com de argent de una part tenia forjat la creu de Jerusalem y de altra las columnas ab lo plus ultra. En Barcelona corregué poch y casi no gens dita moneda, que tota servi per pagar la armada que sa Magestad entenia fer y de fet feu.

(32) SALAT, *Tratado*, tomo I, pág. 242 y tomo II, ap. CH. BOTET, *Les mon. cat.*, tomo III, pág. 10. ROVIRA, *Hist. nac. de Cat.* tomo VII, pág. 595“ FELIU DE LA PEÑA, *Anales de Cataluña*, tomo III, pág. 176, da así la noticia:

1535: “Llegó por este tiempo a Barcelona el oro y plata de la Flota, y entonces se batió la moneda de oro que llamavan coronas y medias coronas; valía la corona veinte y dos sueldos y la media onze: Fabricose moneda de plata con las dos Columnas”.

“Despues de la Fiesta del Corpus deseando partir a Africa el Emperador, pretendió se admitiese la moneda que avia mandado fabricar para poder pagar a los soldados; pero como pareció a la ciudad de poco valor, y que obstava a sus Privilegios puso dissentimiento; y admitidas las razones por el Emperador, llevose toda la moneda de la nueva fábrica fuera de Cataluña” (Archivo de la Ciudad de Barcelona, *Dietario* de este año).

A 28 de maig de dit any sa Magestat feu altra crida notificant a tothom generalment de la nova moneda que avia feta estampar, manant que fos presa e que valgues un escut de aquells onse reals, dels que ell havia fet estampar e quiscun real valgues 24 dines dels que ell havia fet estampar. La qual moneda parague a la ciutat ser baxa de lliga perçò no corregue en la present ciutat sino molt poch, sino que se len portaren y corregue en lo camps aont anaren y sen paga larmada."

Por un documento del Archivo de Simancas se sabe que Carlos I en 30 de mayo de 1535 ordenó a los ensayadores de varias cecas analizar la "corona del sol" de Francia y el "escudo" italiano, ambos de 22 quilates y 68 piezas en marco, "el peso y fino de los mejores escudos de Italia, llamados escudos imperiales" para proceder a acuñar oro (33). En virtud de esta disposición se labró una moneda de los citados metal, peso y ley, que es de 3'20 a 3'38 gramos, menor que el ducado, de 3'50 y de 22 quilates, inferior a éste, que tenía 23 y 3/4.

Para comprobar el peso de las nuevas monedas se labraron dinerales con la cruz de Jerusalén por tipo (34). El escudo de Carlos I acuñado en esta ocasión valió 350 maravedís, en Castilla (35).

## 19. ORIGEN DEL TIPO MONETARIO DE LAS CORONAS O ESCUDOS

El *escudo*, la nueva moneda de Juana y Carlos, hubo de ser diferente en tipos de los ducados. Suprimidos los bustos de los Reyes, el anverso se destinó a la leyenda personal, *Ioanna et Carolus* y al escudo grande de la monarquía española formado por las armas de Castilla y León cuarteladas y repetidas en uno y cuatro; en dos se pusieron las de Jerusalén y Navarra, y en tres las de Aragón y Sicilia. En reverso la intitulación de los monarcas, *Hispaniarum Reges Sicilie*, que se refería a los reinos peninsulares por *Hispaniarum* y a los italianos por *Sicilie*. En las acuñaciones de La Coruña se adoptó la intitulación *Hispania-*

(33) Simancas, diversos de Castilla. Véase Hamilton, *La moneda en Castilla*, página 180.

(34) Véase mi *Catálogo de los ponderales monetarios del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1934, pág. 101 y lám. III, núms. 24-26.

(35) Hamilton, *La moneda en Castilla*, pág. 180.

*rum et In(diarum)*. Se puso la cruz de Jerusalén, propia de Nápoles, en el reverso, ocupando todo el centro del campo, como ya se había hecho en los dobles ducados de Barcelona de 1521, en los que aparecía en la mitad misma del escudo, eje de la composición heráldica.

## 20. DESCRIPCIÓN DE LAS CORONAS O ESCUDOS DE 1535

Según el dietario de Cafont en los locales de la calle de Baseya había *rexats de fust*, cancelas y cierres de balaustres de madera separando los talleres de acuñación de las Maestranzas de Burgos, Toledo, Zaragoza, Pamplona, Perpiñán, Cuenca, Fuentes y Barcelona. Se conocen escudos con las marcas de Toledo, Cuenca, Segovia, Sevilla y La Coruña, y existen datos documentales de algunas de estas cecas, Segovia. Si las piezas conocidas fueron labradas en Barcelona en 1535 con las marcas respectivas, B (Burgos), puente (Segovia), T (Toledo), S (Sevilla), venera (La Coruña), o en las ciudades a que se refieren las siglas, es cuestión que no puede resolverse fácilmente. De las cecas castellanas siguientes se conocen coronas o escudos:

A) SEGOVIA. Por pragmática expedida en Barcelona en 22 de abril de 1543 al tesorero y oficiales de la Casa de Moneda de Segovia, se mandó labrar "coronas de oro de ley de 22 quilates y de peso de 68 piezas en marco según se venía practicando". En la disposición se da la estampa que había de tener: "De una parte nuestras armas reales como se pone en los ducados sencillos e un letrero que diga IOANA ET CAROLUS HISPANIA-RUN REGES e de la otra parte una cruz."

Las piezas de Segovia tienen, en efecto, en el anverso: IOANA:ET:CAROLVS, y el escudo de los ducados o excelentes de los Reyes Católicos; pero en lugar del cuartel repetido de Aragón y Sicilia, el de la cruz de Jerusalén y Navarra. En el campo, a derecha e izquierda, respectivamente, la puente, marca de la ceca y letra A, inicial del ensayador Antonio del Sello. En alguna emisión, Karolus, con K. En el reverso, castillo al comenzar la leyenda, HISPANIARVM:REGES:SICILIAE y la cruz de Jerusalén en el campo (36).

(36) Ejemplares de las acuñaciones segovianas de 1543 pueden verse en: Heiss, *Descripción*, tomo I, lám. 28, núm. 3.

**B. TOLEDO.** Se conocen piezas con los tipos de las coronas y la marca de la ceca de Toledo, una T. En anverso IOANA.ET. CAROLVS, escudo con las armas de Castilla-León en 1 y 4, Aragón-Sicilia en 3 y la cruz de Jerusalén y Sicilia en 2, en una pieza que Heiss, tomo II, lám. 125, núm. 1, atribuye a Sicilia, sin justificar la designación. Marca de ceca T y de ensayador M. Otro ejemplar en Heiss, tomo I, lám. 27, núm. 3, con la misma marca M, pero en el escudo del anverso las armas de Navarra en lugar de Sicilia en 2 con la cruz de Jerusalén.

**C) SEVILLA.** Hay piezas con una S por marca de ceca; en anverso IOANA:ET:CAROLVS; a la derecha del escudo S, a la izquierda estrella. En reverso el tipo y leyenda conocida. Un ejemplar en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Hay otra emisión con las marcas cambiadas de lugar; en el lado derecho del escudo la estrella, en el izquierdo la S. Vidal Quadras, *Catálogo*, núm. 6825, tomo I, lám. 25, núm. 4.

**D) CUENCA.** Los dobles ducados aragoneses de Juana y Carlos llevan por marca de ceca una C, inicial de Çaragoça, donde los de Barcelona tenían B, es decir, entre los bustos de los Reyes. Hay coronas con una C por marca, de factura análoga a las de Toledo, Segovia y Sevilla. La ceca de Cuenca tuvo por marcas una C o CA, una estrella, un vaso o cuenco, según las épocas. Como las coronas aludidas son iguales a las de las cecas castellanas, nos inclinamos a tenerlas como de Cuenca, antes que de Zaragoza, pues en Aragón el oro de Juana y Carlos posterior a 1535 hubiera conservado, como el de Valencia de 1544, algún elemento alusivo al reino. Un escudo con esta marca C puede verse en Vidal Quadras, núm. 6820, lám. 25, núm. 2 del tomo II.

**E) LA CORUÑA.** Clasificadas todas las piezas conocidas por sus marcas de ceca, Toledo, Segovia, Sevilla, Cuenca, queda una acuñación que tiene por marca un signo que es una venera más o menos estilizada; al otro lado del escudo una C. En reverso la leyenda es HISPAÑIARVM ET IN (diarum reges), a diferencia de los escudos de las cecas anteriores, que tienen HISPANIA-

Vidal Quadras, *Catálogo*, núm. 6821, en el tomo II, lám. 25, núm. 3. En reverso: HISPAÑIARVN REXES. En anverso la marca de ensayador una P.

Véase Rivero, Casto M. del, *Segovia numismática*, y también García de la Fuente, Arturo, *La numismática española en el reinado de Felipe II* para ésta y las otras cecas.

**RUM REGES SICILIE.** Esta acuñación es, pues, distinta y debió ser posterior a las otras.

Si se identifican las coronadas labradas por las cecas de que se ha hecho mención en 1535 en Barcelona o en años posteriores en sus ciudades, quedan por precisar como consecuencia de la disposición de dicho año, qué piezas fueron labradas con las marcas de las Maestranzas de Perpiñán, Pamplona, Zaragoza y Barcelona. Quedan también por describir las piezas de plata que, según los cronistas, tenían las columnas y el Plus Ultra, monedas que habrá que discriminar entre muchas que se tienen por americanas. Las monedas del reinado distan mucho de haber sido totalmente descritas en los repertorios; han de dar muchas novedades todavía. Y siendo frecuentes las acuñaciones barcelonesas de coronas del tipo castellano o español de Carlos I, como acusan los documentos, *escuts de la creueta*, habrá que hallar ejemplares de éstos probablemente confundidos entre las piezas de oro, de martillo, no de molino, que se ven como de Carlos I y los Felipe II y III de Castilla en los repertorios numismáticos.

## REPERCUSIONES DE LA REFORMA DE 1535

En Castilla, donde ya se habían manifestado deseos de reformar la moneda de oro, como queda dicho, a petición de las Cortes de Valladolid de 1537, se declaró la ley de los "escudos" o "coronas imperiales", los 22 quilates, que son 91'67 de fino, en vez de los 23 3/4 del ducado, que son 98'96. "Mandamos — decía el monarca — que las coronas y escudos que habemos mandado y mandásemos labrar sean de 22 quilates y que 68 de ellas pesen un marco." El peso máximo de estas coronas en gramos es de 3'38. Su valor referido a pesetas oro de la Unión Monetaria Latina es de 10'68 pesetas, contra 12 que valdría el ducado.

En Portugal las Cortes de Torres Novas de 1525 y 1535 expresaron el mismo deseo que las castellanas, y consecuencia de ello fué que Juan III ordenara la reducción de la ley de los "cruzados" de oro a 22 quilates. La reforma se hizo también en el reino de Valencia, donde aun circulaba el ducado en 1544. Practicándose el drenaje del oro valenciano a favor de Castilla, en dicho año se obtuvo licencia para acuñar coronas de 21 7/8

quilates y 69 piezas en marco, con lo que se evitó aquél (37). En agosto del repetido año se fundían ducados valencianos para convertirlos en “coronas” (38). También en Mallorca se acusó la reforma, aumentándose en 1544 el valor de los ducados mallorquines de 32 sueldos a 32 sueldos y 6 dineros. En 1547 subieron a 33 sueldos, acordándose, además, la acuñación de coronas, como en Valencia, que valieron 30 sueldos en el año últimamente citado (39). Con esto la corona o escudo quedó introducida en el numerario de los reinos españoles, abandonándose el ducado.

### ACUÑACIONES BARCELONÉSAS POSTERIORES A 1535

Según la documentación conocida, después de 1535 si volvió a acuñarse oro en Barcelona, en el resto del reinado, no fué del tipo del ducado, sino del escudo. Los escudos labrados aquel año habían pasado a la circulación con el nombre de *escuts de la creueta*, por la cruz de Jerusalén que los caracterizaba. Las acuñaciones de la ceca de Barcelona fueron de vellón, *menuts*, como los que se habían labrado en 1523, 1524, 1532 y 1534. En 1536 el Concejo deliberó hacerlos hasta en cantidad de 3.500 marcos, en 1540 se hicieron 1.500 y en 1547 se labraron 4.000 (40).

La moneda de oro corriente fué el escudo en todo el resto del siglo XVI. En 1546, a 17 de enero, los conselleres deliberaron que fuesen pagadas 24 libras “*a un argenter*” que había hecho “*pilons de Scuts dor per la Taula de la Ciutat*” (41). En 29 de mayo de 1566 los conselleres acordaron que se acuñaran *sisens* de plata (42). Ya en pleno reinado de Felipe II, en 1591 esta-

(37) Véase mi libro *La ceca de Valencia*, pág. 110.

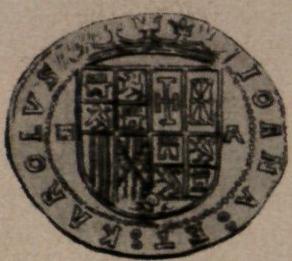
(38) “Attes que ses magnificencies han donat carrech al magnifich mossen Hieroni Artes, generos, que fongues ducats per ops de fer batre corones en la Seca de la present ciutat de Valencia, per ço proveheixen que de la taula de Valencia li sien donats e liurats a dit magnifich mossen Hieroni Artes vint milia ducats de or moneda real de Valencia pera fondre aquells per ops de fer batre corones en la dita seca de la dita ciutat de Valencia.” Archivo Municipal de Valencia. Quern de Provisions, 29, B. En mayo de 1545 otra entrega de 23.000 ducados de la Caixa de gros pera batre corones. Quern de Provisions, 29, B.

(39) Véase Campaner, *Numismática balear*, pág. 183.

(40) *Rúbriques de Bruniquer*, vol. IV, pág. 136.

(41) *Rúbriques de Bruniquer*, IV, 137. *Pilons* eran los cuños inferiores o fijos con que se acuñaba la moneda. Véase mi artículo *El vocabulari medieval de l'exercici de la monederia...* en “Butlletí de Dialectología Catalana”, vol XXIV, págs. 98-126.

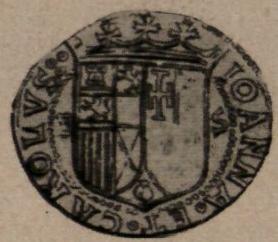
(42) *Rúbriques*, IV, 137.



17



18



19



20



17 y 18: Escudos o coronas con la marca de la ceca de Segovia.— 19 y 20: Escudos o coronas con la marca de la ceca de Toledo

blecieron que se acuñaran cien mil *reals de las pessas de 4 y de 8 eren en la Taula* (43). Notándose en 1599, reinando Felipe III de Castilla, la falta de moneda oro, pidieron al monarca licencia para acuñar *Scuts de la creueta de la moneda vella dor que y havia en la Taula* (44). Los escudos de 1535 y sus continuadores llenaron el vacío que se advierte en las series de moneda catalana, de la que no pueden excluirse aunque los tipos no sean propiamente barceloneses. La moneda de oro desde los Reyes Católicos iba ajustándose a tipos generales; los mismos ducados barceloneses de Juana y Carlos, anteriores a 1535, copiaban los excelentes castellanos de Fernando e Isabel. Los acuerdos de fabricar *escuts de la creueta* fundiendo los antiguos *pacifics* que tenía la Taula de la ciudad son frecuentes en los primeros años del siglo XVII (45).

Ya el resto del reinado de Carlos no ofrece interés numismático. Luego de 1535 el numerario corriente en Barcelona es el descrito (46). El sistema de cuenta es siempre el tradicional, libras, sueldos y dineros. Cuando el Emperador acude a los reinos de la corona de Aragón pidiendo subsidios ante la pobreza de Castilla, en las Cortes de Monzón de 1537 los aragoneses le otorgan 200.000 libras jaquesas, los valencianos 100.000 y los catalanes 300.000.

En la Cataluña de 1539-1541 Francisco de Borja es virrey; se imprime el *Consolat de Mar* por Carles Amorós; en 1541-1543 se efectúa la expedición a Argel; en el año últimamente citado el

(43) *Rúbriques*, IV, 137.

(44) *Rúbriques*, IV, 137 y 159. "A 20 de juliol 1599 Consell per tractar de fer Scuts de moneda vella de or que y havia en la Taula."

A 23 de juliol 1599, scriuen al Rey los don licencia de fer Scuts de la creueta de certa quantitat de moneda era en la Taula, que ara no corra."

"Divendres a 27 de agost 1599 en Dietari apar se tractava de haver Privilegi del Senyor Rey per a poder fabricar Escuts de or de las monedas antigua ques trobaban a la Taula y eran florins, pacifichs, morabatins, quarts, mitgs quarts y altres generos de monedas de or que ja no corrian."

(45) *Rúbriques*, IV, 137: "En los anys 1602 y 1603 la Ciutat feu fabricar Scuts de or. A 21 de novembre 1602 deliberacio de fondre los pacifichs que eran en la Taula y de ferne Scuts de la creueta, y diuse aquí la forma y orde ab que y com se han de fer. A 27 de novembre 1602, deliberaren fer Scuts de la Crueta, y mitgs Scuts de or y a 28 de dit, lo Mestre de la Seca presta caució."

(46) Ya en 1556 se halla la siguiente noticia referente al vellón: "Dimars a 5, y 8 de maig 1556 en Dietari apar se feu la crida dels menuts marcats de una B ab un colp en mitg que feye un gep y a 31 se tingue Concill de cent sobre dits menuts y a 2 de Juny y altres dies se tracta del mateix." *Rúbriques de Bruniquer*, IV, 158. Y en 1605 esta otra: "A 26 de setembre 1605 crida que tothom prenga los diners picats de B. novament assenyalats." *Rúbriques*, IV, 138.

Emperador da en Palamós las instrucciones al príncipe don Felipe; cuando llega a Mallorca admira La Lonja y exclama haber hallado “un pueblo desconocido y un reino escondido” en ocasión de la empresa argelina.

Años antes, en 1538, Barbarroja señoreaba el mar Jónico y en 1539 se hacía el último nombramiento de cónsules por Barcelona en el Oriente Mediterráneo.

En 1546 se editaban las Crónicas de Carbonell, y antes, en 1545, Juan Páez de Castro hacía grandes elogios de Barcelona y de toda Cataluña, deteniéndose en la visita a las Atarazanas. La defensa de Malta por Bernat de Guimerá y las figuras de Pere Galés y san José de Calasanz cierran el largo y fecundo reinado de Carlos con nombres catalanes.

Las acuñaciones monetarias de Carlos V en Barcelona, ya del sistema del ducado, ya del escudo, están demostrando el papel desempeñado por la ciudad en la política mediterránea, y en general internacional, del Emperador. Las frases que se atribuyen a éste asegurando “tener en más el título de conde de Barcelona que el de Emperador de romanos” no deben ser tenidas como pura lisonja.

## CONCLUSIONES

I. En la historia del reinado de Carlos V debe ser recordado el papel que desempeña Barcelona en el orden de la política internacional, cultural y económica. Las acuñaciones de oro hechas en Barcelona durante el reinado de Carlos se hallan separadas por el año 1535. Las anteriores a éste responden al peso y ley del “ducado” de los Reyes Católicos — en 1493 había sido ajustado el oro barcelonés al valenciano (1483) y el castellano en 1497; las posteriores al del “escudo”.

II. Las acuñaciones anteriores a 1535 responden a siete momentos distintos o pueden clasificarse en estos grupos: el primero formado por los dobles ducados o dobles “principats” a nombre de Juana y Carlos, con letra gótica, dentro del estilo del siglo xv, y con la cifra de valor XXXXII sueldos; parece que deben ser tenidos como anteriores a 1521.

III. El segundo momento o grupo es el de los dobles ducados de Juana y Carlos con letra romana y la misma cifra de valor.

IV. El tercer lugar en un orden cronológico parece corresponder a una emisión de letra romana con el águila bicéfala cobijando el escudo de la monarquía de Carlos, coronado éste con corona imperial, eco de la coronación de 1520.

V. En un momento excepcional y solemne se labraron las piezas de cuatro ducados con la divisa *Plus Oltre*, salidas de la ceca de Barcelona, probablemente hacia 1519-1520, cuando se recibía el oro de Indias marcado con el mismo sello y se reunió la Orden del Toisón.

VI. En quinto lugar deben situarse las emisiones de dobles ducados con la fecha 1521, escudo de Aragón, Sicilia y Jerusalén y las letras P. V. al fin de la leyenda del anverso, alusión al mote *Plus Ultra* que se vió en la pieza de cuatro ducados.

VII. En sexto lugar se sitúan los dobles ducados de 1531 y 1532, sin las letras P. V. y con el escudo de Castilla, León, Aragón y Sicilia.

VIII. En 1535 se acuña en Barcelona y por las Maestranzas de diferentes cecas, incluso la suya, para la empresa de Túnez el escudo o corona, llamado luego *dobra de la creueta* vulgarmente, en el que se convirtieron los antiguos *principats* o ducados que tenía la Taula de la ciudad. El escudo respondía al peso y ley de los mejores escudos italianos llamados escudos imperiales.

IX. La reforma de 1535 tuvo efecto en Castilla en 1537, en Valencia en 1544 y también en Mallorca y Portugal, ajustándose en este reino bajo Juan III el oro al peso y ley del escudo adoptado en España, como consecuencia de la extracción del metal amarillo por parte de los países extranjeros y principalmente por Francia.

X. Como consecuencia de la reforma de 1535, en Barcelona se labraron diferentes veces *escuts de la creueta* a fines del siglo XVI y principios del XVII.

XI. El tipo puesto en los escudos de 1535 no desapareció de la moneda de oro española hasta el siglo XVIII, cuando la cabeza del rey vino a substituir en las onzas a la cruz de Jerusalén.

FELIPE MATEU Y LLOPIS

## CONFERENCIAS

### CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE

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

*En el mes de julio:*

Día 1. Retransmisión por Radio Barcelona del número 11 del Boletín de Divulgación Histórica, con el siguiente sumario: 1.<sup>º</sup> Itinerarios por la ciudad. Viaje alrededor de las segundas murallas. Tercera jornada: desde el Parque de la Ciudadela a la Plaza de Cataluña. 2.<sup>º</sup> Las ballestas en la defensa de la ciudad. 3.<sup>º</sup> El drama de "Musiu Arban". Texto de Carlos Urbez.

Día 8. Retransmisión por Radio Barcelona del número 12 del Boletín de Divulgación Histórica, con el siguiente sumario: 1.<sup>º</sup> Itinerarios por la ciudad. Viaje alrededor de las terceras y últimas murallas. Primera jornada: desde la Plaza de Cataluña a la Puerta de San Antonio. 2.<sup>º</sup> Las Indianas. A propósito de una Exposición recientemente clausurada. 3.<sup>º</sup> Los Cofrades de San Bernardo.

Día 15. Retransmisión por Radio Barcelona del número 13 del Boletín de Divulgación Histórica, con el siguiente sumario: 1.<sup>º</sup> Itinerarios por la ciudad. Viaje alrededor de las terceras y últimas murallas. Segunda jornada: de la Puerta de San Antonio a la Puerta de la Paz. 2.<sup>º</sup> El público en el Teatro de la Santa Cruz. Modos y maneras de protestar. 3.<sup>º</sup> Un juicio de prohombres por un delito de piratería.

Día 22. Retransmisión por Radio Barcelona del número 14 del Boletín de Divulgación Histórica, con el siguiente sumario: 1.<sup>º</sup> Los antiguos mesones barceloneses. 2.<sup>º</sup> Comentarios históri-

cos a hechos actuales. Las más antiguas Ferias de Muestras de Barcelona. 3.<sup>º</sup> Motín en el Borne en 1604.

Día 29. Retransmisión por Radio Barcelona del número 15 del Boletín de Divulgación Histórica, con el siguiente sumario: 1.<sup>º</sup> Bodas principescas en 1373. Texto de José M.<sup>a</sup> Madurell. 2.<sup>º</sup> Ecos populares en las festividades del mes de julio. 3.<sup>º</sup> Toledo y Barcelona. Cómo la imperial ciudad acogió a unos embajadores barceloneses en 1618.

*En el mes de agosto:*

Día 5. Retransmisión por Radio Barcelona del número 16 del Boletín de Divulgación Histórica, con el siguiente sumario: 1.<sup>º</sup> Breve guía descriptiva del Archivo de la Corona de Aragón. Texto de J. E. Martínez Ferrando. 2.<sup>º</sup> Los santos Justo y Pastor. Su fiesta y su iglesia. 3.<sup>º</sup> El retablo barcelonés de Carlos el Emperador. Descripción general.

Día 12. Retransmisión por Radio Barcelona del número 17 del Boletín de Divulgación Histórica, con el siguiente sumario: 1.<sup>º</sup> Panorama histórico del barrio de Gracia. Texto de Miguel Brasó y Vaqués. 2.<sup>º</sup> Las primeras experiencias fotográficas en Barcelona. 3.<sup>º</sup> El retablo barcelonés de Carlos el Emperador. Cuadro primero: la primera entrada solemne en Barcelona.

Día 19. Retransmisión por Radio Barcelona del número 18 del Boletín de Divulgación Histórica, con el siguiente sumario: 1.<sup>º</sup> Un bautizo seiscentista de gran estilo. 2.<sup>º</sup> El barrio de Barcelona visto desde Madrid. 3.<sup>º</sup> El retablo barcelonés de Carlos el Emperador. Cuadro segundo: Barcelona corte del Imperio.

Día 26. Retransmisión por Radio Barcelona del número 19 del Boletín de Divulgación Histórica, con el siguiente sumario: 1.<sup>º</sup> Monumentos eulalianos en la Plaza del Ángel. 2.<sup>º</sup> Paseo a San Genís dels Agudells, con ilustraciones históricas. 3.<sup>º</sup> El retablo barcelonés de Carlos el Emperador. Cuadro tercero: la emperatriz Isabel.

*En el mes de septiembre:*

Día 2. Retransmisión por Radio Barcelona del número 20 del Boletín de Divulgación Histórica, con el siguiente sumario: 1.<sup>º</sup> El barrio de marina de Barcelona en el siglo XVII. 2.<sup>º</sup> Esmeralda Cervantes, genial artista barcelonesa. 3.<sup>º</sup> El retablo bar-

celonés de Carlos el Emperador. La primera puesta: Adriano de Utrecht es elegido Papa.

Día 9. Retransmisión por Radio Barcelona del número 21 del Boletín de Divulgación Histórica, con el siguiente sumario: 1.<sup>º</sup> Alejandro Cardunets y su interpretación artística de la ciudad. 2.<sup>º</sup> Historia de las costumbres: Auto de fe en el Borne, en 1647. 3.<sup>º</sup> Nuevas informaciones sobre el aeronauta Mr. Arban. 4.<sup>º</sup> El retablo barcelonés de Carlos el Emperador. Segunda puesta: el Rey Francisco I de Francia, prisionero en Barcelona.

Día 16. Retransmisión por Radio Barcelona del número 22 del Boletín de Divulgación Histórica, con el siguiente sumario: 1.<sup>º</sup> Singular incidente marinero en 1598. 2.<sup>º</sup> El duque de Calabria huésped de honor de Barcelona. Texto de José M.<sup>a</sup> Madiurell. 3.<sup>º</sup> El retablo barcelonés de Carlos el Emperador. Primer cuerpo del bancal: san Ignacio de Loyola.

Día 23. Retransmisión por Radio Barcelona del número 23 del Boletín de Divulgación Histórica, con el siguiente sumario: 1.<sup>º</sup> Primeros pasos de la prensa diaria barcelonesa. 2.<sup>º</sup> La campana de las horas de la Catedral. 3.<sup>º</sup> El retablo barcelonés de Carlos el Emperador. Cuerpo central del bancal: Nuestra Señora de la Merced.

Día 30. Retransmisión por Radio Barcelona del número 24 del Boletín de Divulgación Histórica, con el siguiente sumario: 1.<sup>º</sup> Fiestas barcelonesas en la canonización de san Ramón de Peñafort. Contribución de las parroquias forasteras. 2.<sup>º</sup> Nuestro siglo XVIII. Cosme de Médicis en Barcelona. 3.<sup>º</sup> El retablo barcelonés de Carlos el Emperador. Tercer y último cuerpo del bancal: san Francisco de Borja.

## BIBLIOGRAFÍA

**BARCELONA HISTÓRICA Y MONUMENTAL.** Colección de monografías ilustradas que se publica bajo la dirección de don Agustín Durán y Sanpere, director del Instituto de Historia de Barcelona. "Ediciones Aymá".

Vol. I. DURÁN Y SANPERE, A. *La Casa de la Ciudad.* Barcelona, MCMXLIII. 67 págs. de texto y bibliografía; con 32 láms. fuera texto.

Vol. II. DURÁN Y SANPERE, A. *La fiesta del Corpus.* Barcelona, MCMXLIII. 79 págs. de texto, bibliografía e índices; con 32 láms. fuera texto y 13 grabados intercalados en él.

Vol. III. CAMP, FEDERICO. *La invasión napoleónica.* Barcelona, MCMXLIII. 92 págs. de texto, bibliografía e índices; con 32 láms. fuera texto y 3 grabados intercalados.

Vol. IV. CAPMANY, A. y DURÁN Y SANPERE, A. *El Gremio de los Maestros Zapateros.* Barcelona, MCMXLIV. 61 págs. de texto, bibliografía e índices; con 32 láms. fuera texto y 2 grabados intercalados.

Vol. V. VERRIÉ, F.-P. *La iglesia de los Santos Justo y Pastor.* Barcelona, MCMXLIV, 101 págs. de texto, bibliografía e índices; con 32 láms. fuera texto, 18 grabados

intercalados y una planta del edificio.

Vol. VI. MARTÍNEZ FERRANDO, J. ERNESTO. *El Archivo de la Corona de Aragón.* Barcelona, MCMXLIV, 87 págs. de texto, bibliografía e índices; con 32 láms. fuera texto.

Vol. VII. ROCAMORA, MANUEL. *Un siglo de modas barcelonesas (1750 - 1850).* Barcelona, MCMXLIV. 83 págs. de texto, bibliografía e índices; con 32 láms. fuera texto, 5 grabados intercalados y una lám. en color.

La figura de Barcelona ha alcanzado, de unos años a esta parte, categoría de personaje literario de primerísima fila al ser tomada repetidamente, y a veces con demasiía, como protagonista principal de cursos, conferencias, emisiones, artículos y libros; lo mismo en el campo de la erudición histórico-arqueológica que en el de la narración periodística y en el de la novela.

Como ha escrito Pla, con frase simple pero exacta, Barcelona está de moda.

Por ello tiene asegurada discreta acogida cualquier monografía que trate de Barcelona; bien se consagre a estudiar historia, arquitectura, organización municipal, música o economía, bien se

límite a narrar las pequeñeces del Paseo de Gracia a principios del siglo XX.

Al impulsor inicial de esta corriente de barcelonismo, el profesor Durán y Sanpere, bajo cuya dirección se desenvuelven las complejas actividades del Instituto Municipal de Historia de Barcelona, ha sido entregada la responsabilidad de dirigir la serie que bajo el título **BARCELONA HISTÓRICA Y MONUMENTAL** ha lanzado al público "Ediciones Aymá".

Bajo tan inteligente dirección no ha sido difícil a "Ediciones Aymá" exceler, con la serie que comentamos, sobre otras empresas editoriales adscritas al barcelonismo: por la variedad temática e interés de los títulos publicados y prometidos, lo documentado de los estudios que han ido apareciendo, correcta realización tipográfica de los ejemplares, acertada selección de grabados y láminas y asimismo por lo sugestivo de la presentación externa.

El profesor Durán y Sanpere firma el volumen que inicia la serie, dedicado como al principio dejamos anotado, al edificio de nuestro palacio comunal.

Bajo el título *La Casa de la Ciudad*, un epígrafe —*Historia de su construcción. Guía para su visita*— indica claramente el criterio a la vez cronológico y topográfico seguido de la ordenación de las materias.

El tema no es nuevo para su autor; constituye en realidad el resumen y a un tiempo revisión y puesta al día de sus estudios y publicaciones anteriores sobre el mismo sujeto.

Partiendo de la modesta estan-

cia que los *consellers* poseían en el convento dominicano de Santa Catalina a principios del siglo XVI, el señor Durán nos lleva hasta el Salón de las Crónicas del edificio que alberga actualmente nuestra corporación municipal.

En este espaciado viaje conocemos las disputas que originaron la erección del edificio público, a fines del siglo XIV, las dificultades y aciertos de la nueva construcción, el nombre de los artistas que intervinieron en ella: arquitectos, escultores y pintores, plateros, tapiceros, tallistas, bordadores; se nos detallan las bellezas del patio ya desaparecido, del retablo de Dalmau, de las esculturas que exornaron el Salón de Trentenario y los tapices que lucieron en el del Consejo.

Concluye la obra con los desmanes del urbanismo ochocentista y nos narra el autor el trance de perderse en que estuvo la bella fachada esculturada del XV; las pinturas de Sert vienen a ser el colofón enfático y las de Nogués la frase perfecta con que se cierra la historia del edificio desde donde durante más de cinco siglos ha ido ordenándose la vida de este pequeño estado independiente que es Barcelona.

Con un exacto sentido de la proporción, el profesor Durán y Sanpere ha escrito un libro que sin dejar de ser erudito y minucioso puede interesar a un amplio sector de este público de hoy, mixtura tan desigual de inteligencia, afición y esnobismo.

A su misma pluma debemos el segundo de los volúmenes de la serie *La fiesta del Corpus*, en el que se estudian detalladamente

las diversas facetas de la solemnidad eucarística en Barcelona a lo largo de los seis siglos transcurridos desde su primera celebración en 1320.

Ninguno de los aspectos tradicionales y populares de la fiesta religiosa es olvidado en el texto; pero más que el ceremonial de la procesión y el cuadro de costumbres creado a su alrededor con la espontánea e ininterrumpida intervención ciudadana, interesa reseñar aquí el aspecto artístico-arqueológico de la fiesta del Corpus del que el profesor Durán ha reunido en el libro interesantes notas: en primer lugar, sobre los entremeses y figuraciones que en el siglo xv transformaron la procesión en verdadero retablo viviente; en segundo lugar, sobre las grandes piezas de orfebrería que centraban el interés público: la silla del rey Martín y también la custodia de cuyo robo perpetrado en 1401 da el autor del libro curiosas referencias.

Completan la lista de temas estudiados otros elementos artístico-populares como son la bandera de Santa Eulalia, los gigantes, las águilas y otros animales que intervienen en la procesión y los "ventalls" con que los *consellers* solían obsequiar a las personas reales o a los lugartenientes y vireyes. Menciónanse, además, y se reproducen en las láminas algunas de las joyas que adornan la custodia y varios grabados, "fulls de rangle" y series de figuras de plomo de épocas diversas representando la sucesión de personajes que integraban el cortejo procesional.

No menos interesante es el tercer volumen *La invasión napo-*

*leónica*, repleto de menuda erudición, concisamente expuesta, y firmado por Federico Camp, especialmente conocedor de cuantos temas se relacionan con la era napoleónica: obra a la que no dedicamos más extenso comentario por concretarse al tema histórico sin invadir en ninguna ocasión el campo del arte, motivo de la presente noticia bibliográfica.

Sigue a éste el volumen dedicado a *El Gremio de los Maestros Zapateros*, del que son autores los señores A. Capmany y A. Durán y Sanpere.

Tema interesante no ya por la antigua fundación e importancia del gremio, sí que por el valor de las obras de arte costeadas por éste, "como los sucesivos retablos de su capilla y el bellísimo frontis de su casa de la calle de la Corribia" (hoy desaparecida).

Mientras Aurelio Capmany ha contribuido a la obra con su anterior bibliografía y la recopilación de la ajena, la mano del director de la colección se entrevé en la aportación de noticias documentales inéditas, y en general de todas aquellas relacionadas con materias de arte, múltiples e interesantes, relacionadas con la capilla de San Marcos: trátese de los retablos de su primera capilla, del contratado en 1437 por Bernat Martorell—citado como *pulchrum depictum* en las visitas pastorales—, del frontal pintado por Huguet, de la tabla con los santos Aniano, Crispín y Crispiniano, o bien, pasado el Renacimiento, de la casa gremial, del retablo seiscentista o de las pinturas de Tramulles que le acompañaban a cada lado de la capilla.

El estudio de la evolución orgánica de la corporación, las disputas entre sus varias ramas, la intervención en el gobierno y defensa de la ciudad y en la celebración de festejos y procesiones, constituye el fondo histórico sobre el cual toman interés y cobran relieve propio todas las obras citadas hasta un momento.

Sigue en orden de publicación la monografía sobre *La iglesia de los Santos Justo y Pastor*, en la que su autor, F.-P. Verrié, recoge las leyendas formadas en torno al templo, su origen y privilegios, traza una pequeña historia de su construcción y estudia e inventaria las piezas de arte conservadas en su ámbito.

Es particularmente interesante el capítulo dedicado a la obra arquitectónica trecentista, por la aportación de nuevos datos cronológicos y, tal vez, la identificación del maestro constructor: el arquitecto real Bernat Roca, que había trabajado también en la catedral y murallas de Barcelona.

Puesto que por su extensión y detalle de ésta es posible que no aparezca en algunos años otra publicación sobre el mismo tema, justo será notar en beneficio de los lectores de la obra algunos errores deslizados en la misma, y antes que ningún otro el haber publicado el autor la sospechosa lectura del nombre de Barcelona en uno de los cuatro anagramas del capitel bizantino que sirve de pila; cierto que por haber fiado en informaciones verbales y erróneas de eruditos, y por no haber aparecido aún, al entrar el libro en prensa, el artículo de Schlung con referencias a tal capitel anagramático.

En segundo lugar, haber olvidado indicar que las dos tablas con los santos Severo y Paciano se conservan en los depósitos del Museo Diocesano, y aun haber afirmado ser del siglo XVIII la sillería del trasaltar, que lo es sólo en parte y lo más antiguo del XVI, como atestigua la documentación de Santa Catalina, de donde se dice que procede.

Sobre el retablo de la capilla de San Félix, añadiremos ahora que las dos piezas del bancal que se hallaban en falta fueron reclamadas al Servicio de Defensa del P. A. N. por el coleccionista señor Graells, del que es de esperar las reclame la diligente Junta de Obra del templo.

J. Ernesto Martínez-Ferrando ha escrito el volumen sexto de la colección, titulado *El Archivo de la Corona de Aragón*, en el que no sólo se expone el largo proceso de formación —más de un millar de años— de tan notable tesoro documental, a través de la dinastía de archiveros que lo han servido y los reyes que lo han subvencionado, sino que, además, se estudia el edificio continente del mismo archivo en sus diversas épocas; especialmente el palacio del lugarteniente o virrey —cuya construcción se iniciara en 1549—, que es el edificio que en el presente lo alberga.

El detallado estudio del señor Martínez-Ferrando incluye además referencia a las más importantes piezas bibliográficas que integran el archivo, en particular los libros miniados procedentes de los cenobios de Ripoll y de Sant Cugat y los libros *Feudorum*.

El último de los volúmenes apa-

recidos está consagrado a estudiar las modas barcelonesas en la segunda mitad del siglo XVIII y primera del pasado, y va firmado por el coleccionista Manuel Rocaborma, bien conocido como erudito en materia de indumentaria.

El texto resulta un entrelazado de curiosas noticias, que el autor ha sabido espiar entre los manuscritos, folletos y periódicos de la época, y tiene no menor interés para el conocimiento de las costumbres privadas de aquel siglo que para los usos de indumento.

La variada ilustración contenida en las láminas y grabados intercalados en el texto completa el valor de esta obra, en la que sólo echamos en falta, para mejor

aprovechamiento del caudal de noticias reunido en ella, una exposición más sistemática de la materia tratada.

Es de esperar que en los volúmenes prometidos por "Ediciones Aymá", dentro la misma colección, se mantendrá, acrecentándose si ello es posible, el interés de los temas, el valor documental y literario de las obras, la pulcritud de edición y la acertada selección de grabados, índice todo ello de una concienzuda y encomiable labor editorial, a la que no es en modo alguno ajena la del director de la repetida colección.

F.-P. V.

## ÍNDICE

---

### ARTE ANTIGUO

Págs.

JOSÉ M. <sup>a</sup> MADURELL MARIMÓN: Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña ( <i>Martín Díez de Liatzasolo</i> ) .....	7
FELIPE MATEO Y LLOPIS: Las acuñaciones barcelonesas de oro de Carlos I y la introducción del escudo en España .....	63
CONFERENCIAS:	
Conferencias sobre temas de arte .....	93
BIBLIOGRAFÍA .....	97

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

ANALES  
Y  
BOLETÍN  
DE LOS  
MUSEOS DE ARTE  
DE BARCELONA

*ARTE MODERNO*

VOL. III - 1 ~ ENERO ~ AÑO 1945

---

Industrias Gráficas Seix y Barral Hnos., S. A. - Calle Provenza, 219. - BARCELONA

## NOTAS PARA UN INVENTARIO DE LA OBRA DE XAVIER NOGUÉS

Las notas que siguen no tienen otra finalidad que la de contribuir a establecer las bases para un inventario completo de la obra de Xavier Nogués. Es tiempo aun para que esta tarea pueda ser realizada con cierta facilidad. Y ello por dos razones: en primer lugar porque en los mismos papeles que nos ha dejado el artista encontramos elementos preciosos para esta catalogación. Xavier Nogués, hombre meticuloso, ordenado, nos ha dejado dos libretas donde se consigna el detalle de buena parte de su producción. Existen, además, los catálogos de sus exposiciones. Por otra parte, y esta es la segunda de las dos razones, la obra del artista puede localizarse casi íntegramente entre nuestro Museo de Arte Moderno y varias colecciones particulares. Citamos entre ellas la de don Luis Plandiura, poseedor del mayor lote de la obra del artista. Así, gracias a que la producción de Nogués no se halla todavía muy desperdigada, son fáciles las comprobaciones exigibles siempre en el momento de fijar un catálogo con visos de exactitud.

Insistimos una vez más en que las notas que hoy publicamos son como un primer esquema para este inventario total. Posiblemente completo por lo que se refiere a los grabados, litografías, óleos, ediciones ilustradas y pinturas murales. Vago e indeterminado aun por lo que concierne a cerámicas y vidrios y a su extensa obra de dibujante. Con todo creemos que el interés de los datos aportados justifica su publicación, admitiendo gustosamente que puedan ser sujetos a revisión en cualquier momento.

La clasificación en apartados que sigue ha sido hecha teniendo en cuenta el procedimiento utilizado por el artista en la elaboración de su obra. Xavier Nogués, hombre de varias técnicas, aportó a cada una de ellas el sello inconfundible de su arte.

*Dibujos.* — Xavier Nogués se dió a conocer como dibujante. Colaboró asiduamente en el semanario satírico *Papitu*, en su primera época dirigida por Feliu Elías (Apa) y Mario Aguilar (años 1909-1911), firmando sus dibujos con el seudónimo “Babel”. En el año 1912 se encarga como director de *Picarol*, publicación artística de vida efímera (seis números), fundada por don Santiago Segura, donde publica dibujos en cada número. En 1914, el mismo Santiago Segura edita la *Revista Nova*, semanal. Esta publicación dura desde 11 de abril de 1914 a 5 de noviembre del mismo año, con un total de 32 números. Los dibujos de Nogués para esta revista constituyen el germen o núcleo esencial de su famosa serie de dibujos reunida en *La Catalunya pintoresca*. Dibujó asimismo para la revista *Iberia* y el diario *La Publicidad*.

Aparte de sus dibujos aparecidos en revistas, Xavier Nogués realiza las ilustraciones de los siguientes libros:

- I. “La Catalunya pintoresca”. Texto de Francesc Pujols (Salvat-Papasseit, llibreters. Barcelona, 1919.)
- II. “El país de los tontos”. Texto de José Carner (Editorial Muntanyola. Barcelona, 1917.)
- III. “Peripècies. Joan Matusser”. Texto de Carles Riba (Editorial Muntañola. Barcelona, 1917.)
- IV. “Abecedari català per a nens” (Llibreria Nacional Catalana. Salvat-Papasseit. Barcelona, 1920.)
- V. “50 ninots”, per Xavier Nogués. Prólogo de Ramon Reventós (Salvat-Papasseit, llibreters. Barcelona, 1922.)
- VI. Guerau de Liost: “Sàtires” (Edicions de la Revista de Poesia. Barcelona, 1927.)
- VII. Pere Quart: “Bestiari” (Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona, 1937.)
- VIII. “L'humor a la Barcelona del vuitcents” (Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona, 1938.)
- IX. Juan Timoneda: “El patrañuelo” (Editorial Emporion. Madrid, 1941.)
- X. Ilustraciones inéditas para la obra no publicada hasta la fecha, “L'humor a la Barcelona del noucents.”

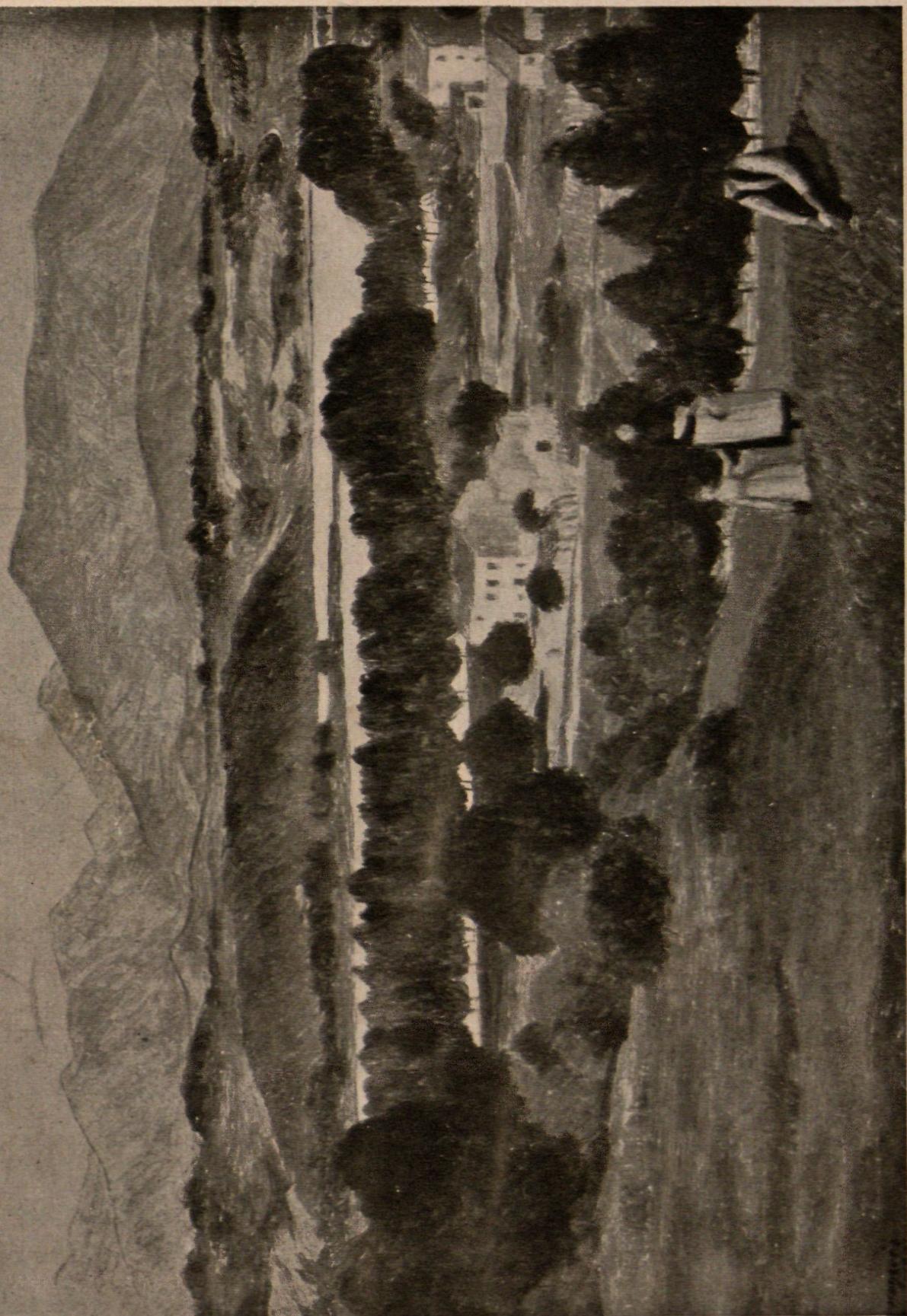
Aparte sus dibujos realizados en vistas a la publicación hay que tener en cuenta también sus importantes series de estudios para sus realizaciones murales. Así también los apuntes previos a sus óleos y decoraciones de cerámica y vidrio. Tanto unos como otros tienen casi siempre un valor en sí.

Xavier Nogués utiliza preferentemente para sus dibujos de ilustración el procedimiento de tinta china y pincel sin que ello

XAVIER NOGUÉS. — Estudio para  
el plafón del puerto, -del des-  
pacho del alcalde en la Casa  
de la Ciudad de Barcelona



XAVIER NOGUÉS. — *L'atzavara.* Aguafuerte y aguatinta



XAVIER NOGUÉS, — *Paisatge de Banyoles*. Óleo. 1921



XAVIER NOGUÉS.—Estudio para el detalle de *El Comte Arnau* del plafón alegórico de la Poesía y de la Música del despacho del alcalde en la Casa de la Ciudad de Barcelona



XAVIER NOGUÉS. — *Blancaflor*. Salón de la casa Plandura, de Barcelona



XAVIER NOGUÉS. — *La filla del Carme*. Salón de la casa Plandiura, de Barcelona



XAVIER NOGUÉS.—*El bon caçador*. Plafón del salón de la casa Plandiura, de Barcelona



XAVIER NOGUÉS.—*La puntaire*. Plafón del salón de la casa Plandiura, de Barcelona

obste a que haya utilizado el lápiz y el carbón. Sus esbozos murales y sus estudios para su obra de caballete son casi siempre realizados con este último procedimiento.

**Grabados.** — Xavier Nogués empieza a grabar en 1911. Son admirables sus aguafuertes, aguatintas y puntas secas. Por lo general las copias de sus grabados no exceden de diez o doce. Su honradez en este sentido fué irreprochable. Grabó exactamente cien planchas que detallo a continuación:

- 1 *Jugadors de cartes* (una sola prueba), aguafuerte. Año 1909.
- 2 *El desmenyat*, aguafuerte y aguatinta. Año 1910.
- 3 *Mainada*, aguafuerte y aguatinta. Año 1910.
- 4 *Els nanos*, aguafuerte y aguatinta. Año 1910.
- 5 *Diumenge*, aguafuerte y aguatinta. Año 1911.
- 6 *Diumenge* (variante), aguafuerte y aguatinta. Año 1911.
- 7 *Les tres gràcies* (primera versión), aguafuerte y aguatinta. Año 1912.
- 8 *Home i gos*, aguafuerte y aguatinta. Año 1912.
- 9 *Repòs*, aguafuerte y aguatinta. Año 1912.
- 10 *Panorama*, aguafuerte y aguatinta. Año 1912.
- 11 *Paisatge* (una sola prueba), aguafuerte y aguatinta. Año 1912.
- 12 *Les tres gràcies* (segunda versión), aguafuerte y aguatinta. Año 1912.
- 13 *La ben plantada*, aguafuerte y aguatinta. Año 1912.
- 14 *El berenar a la barca*, aguafuerte y aguatinta. Año 1913.
- 15 *La passejada*, aguafuerte y aguatinta. Año 1913.
- 16 *Cap de noia*, aguafuerte. Año 1915.
- 17 *L'atzavara*, aguafuerte y aguatinta. Año 1916.
- 18 *La fontada*, aguafuerte y aguatinta. Año 1916.
- 19 *La taberna*, aguafuerte y aguatinta. Año 1916.
- 20 *Migdiada*, aguafuerte y aguatinta. Año 1916.
- 21 *El vent*, aguafuerte y aguatinta. Año 1916.
- 22 *La sortija*, aguafuerte y aguatinta. Año 1917.
- 23 *Caçador de pardals*, aguafuerte y aguatinta. Año 1917.
- 24 *La gallina cega*, aguafuerte y aguatinta. Año 1917.
- 25 *L'endolada (tres noies)*, aguafuerte y aguatinta. Año 1917.
- 26 *Cap de nen*, aguafuerte. Año 1917.
- 27 *L'ombrella* (variantes en la segunda y tercera prueba), aguafuerte y aguatinta. Año 1917.
- 28 *L'estel*, aguafuerte y aguatinta. Año 1917.
- 29 *Bodegó amb figures*, aguafuerte y aguatinta. Año 1917.
- 30 *Cap de noia*, aguafuerte. Año 1917.
- 31 *Una atzavara amb figures* (prueba única), aguafuerte. Año 1917.
- 32 *Paisatge de la costa* (prueba única), aguafuerte. Año 1917.
- 33 *Cap de noia amb mocador*, aguafuerte. Año 1918.
- 34 *Tossa*, aguafuerte. Año 1919.
- 35 *Vila vella de Tossa*, aguafuerte. Año 1919.
- 36 *Ombrelles a la platja*, aguafuerte y aguatinta. Año 1919.
- 37 *Noia de perfil*, aguafuerte. Año 1921.
- 38 *Noia asseguda*, aguafuerte. Año 1921.
- 39 *Sota els pins*, aguafuerte y aguatinta. Año 1921.
- 40 *Atzavara florida*, aguafuerte y aguatinta. Año 1921.
- 41 *Berenar al bosc*, aguafuerte y aguatinta. Año 1921.
- 42 *Besalú*, aguafuerte. Año 1921.
- 43 *La lectura*, aguafuerte. Año 1921.

- 44 *Nu, aguafuerte.* Año 1930.  
 45 *Curiositat* (París), punta seca. Año 1930.  
 46 *L'aperitiu*, punta seca. Año 1930.  
 47 *Cortesia* (París), punta seca. Año 1930.  
 48 *Metge rural* (París), punta seca. Año 1930.  
 49 *Equitació* (París), punta seca. Año 1930.  
 50 *Caballers* (París), punta seca. Año 1930.  
 51 *El balcó* (París), aguafuerte y aguatinta. Año 1930.  
 52 *La terrassa* (París), punta seca. Año 1930.  
 53 *Damiselles*, punta seca. Año 1931.  
 54 *Mira i no em toquis*, aguafuerte y aguatinta. Año 1931.  
 55 *Altres cavaller*, punta seca. Año 1931.  
 56 *Dos cavallers*, punta seca. Año 1931.  
 57 *Nu*, aguafuerte. Año 1931.  
 58 *Circ*, aguafuerte. Año 1931.  
 59 *Parella*, aguafuerte. Año 1931.  
 60 *Cinema*, punta seca. Año 1931.  
 61 *Caravana*, aguafuerte. Año 1931.  
 62 *Tres com cal*, aguafuerte. Año 1931.  
 63 *La terrassa* (variante), punta seca. Año 1932.  
 64 *Un home dret* (Olot), "vernís tou". Año 1932.  
 65 *Cavallers i quatre a peu* (Olot), aguafuerte. Año 1933.  
 66 *Xàfec* (Olot), aguafuerte. Año 1934.  
 67 *Arbre escabellat* (Olot), aguafuerte. Año 1934.  
 68 *Café* (Olot), punta seca. Año 1934.  
 69 *Paisatge amb figura* (Olot), aguafuerte. Año 1934.  
 70 *El dia més feliç* (Olot), punta seca. Año 1934.  
 71 *Bar* (Olot), punta seca. Año 1934.  
 72 *Curses de cavalls* (Olot), punta seca. Año 1934.  
 73. *Equitació* (Olot), punta seca. Año 1934.  
 74 *Mal-coach* (Olot), punta seca. Año 1934.  
 75 *Més curses de cavalls* (Olot), punta seca. Año 1936.  
 76 Sin título (Olot), punta seca. Año 1936.  
 77 *Ja hi som* (*Homes i gossos a l'any 2000*), punta seca. Año 1936.  
 78 *Dos homes i un gos* (Olot), aguafuerte. Año 1937.  
 79 *Mala noticia* (*sordera*) (Olot), Aguafuerte. Año 1937.  
 80 *Males notices* (*altaveu*) (Olot), aguafuerte. Año 1937.  
 81 *Caçadors* (Olot), punta seca. Año 1937.  
 82 *Concert* (Olot), aguafuerte. Año 1937.  
 83 *Nit*, aguafuerte. Año 1938.  
 84 *La pipa*, aguafuerte. Año 1938.  
 85 *Metge a cavall*, aguafuerte. Año 1938.  
 86 *Cavall apocalíptic*, aguafuerte. Año 1938.  
 87 *Pagès*, aguafuerte. Año 1938.  
 88 *Pagès* (prueba única), aguafuerte. Año 1938.  
 89 *Home i gos* (*quadrum*), aguafuerte. Año 1938.  
 90 *Refugiats* (prueba única), aguafuerte. Año 1938.  
 91 *Europa* (*baralla de gossos*), aguafuerte. Año 1938.  
 92 *Cavallers i gossos*, punta seca. Año 1939.  
 93 *Parella en repòs*, aguafuerte. Año 1940.  
 94 *Circ*, punta seca. Año 1940.  
 95 *Charlotada*, aguafuerte. Año 1940.  
 96 *Cavallers i noia dormint* (*admiració*), aguafuerte. Año 1940.  
 97 *L'ànima d'en Rosegacebes* (*a cavall*), aguafuerte y punta seca. Año 1940.  
 98 *Panorama: noies amb ombrelles*, aguafuerte. Año 1940.  
 99 *Cavallets* (*parella*), aguafuerte. Año 1940.  
 100 *Cafè*, punta seca. Año 1940.

Xavier Nogués realiza además la serie de grabados correspondientes a la ilustración de la obra de Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos* (Gustavo Gili, editor. Barcelona, 1934.)

**Litografías.** — En 1937 Xavier Nogués realiza treinta litografías. Existen colecciónadas cinco series completas de estas litografías. Doña Isabel Escalada, viuda de Nogués posee dos; don Luis Plandiura, una; Joaquín Mir, una y la última está en manos de un coleccionista madrileño.

- 1 *Tres cavallers.*
- 2 *Un puro.*
- 3 *Caçador de lleons.*
- 4 *La pipa.*
- 5 *Home actiu amb garrot.*
- 6 *Encaixada.*
- 7 *Milhomes.*
- 8 *Conversa entre cavall i cavaller.*
- 9 *Excuses.*
- 10 *Cafè, copa i puro.*
- 11 *Declaració d'amor.*
- 12 *Aficionat al treball.*
- 13 *Dos cavallers i un gos.*
- 14 *Fredolic.*
- 15 *Espantaocells.*
- 16 *Home i gos.*
- 17 *Ensopits.*
- 18 *Un cavaller i dos que fugen.*
19. *Felicitat.*
- 20 *Dos matrimonis.*
- 21 *Home apoiat a l'arbre.*
- 22 *Caçador de garces.*
- 23 *Domador d'ocells.*
- 24 *Baralla de l'as de bastos amb el paraigües.*
- 25 *Precaució.*
- 26 *Dur de pelar.*
- 27 *Un cavaller al trot i altres dos.*
- 28 *Viatjant.*
- 29 *Matrimoni de bracet.*
- 30 *Descans.*

**Óleos.** — Xavier Nogués pintó unos setenta y cinco óleos, generalmente de tamaño pequeño, que se sitúan desde 1904 a 1940. Escribo en redondo los títulos, que constituyen una simple referencia justificada por el tema. En cursiva los títulos fijados por el artista en sus catálogos o en su lista particular de obras.

- “Paisatge de Banyoles”; colección Luis Miró. Año 1904.  
 “Paisatge de Banyoles”; colección Luis Miró. Año 1904.  
 “Suburbi de París”; colección Luis Miró. Año 1904.  
 “Paisatge”; colección Farrés. Año 1915.  
 “Bodegó”; colección R. Nogués. Año 1915.  
 “Port de Barcelona”; colección viuda Nogués. Año 1915.  
*Paisatge de Banyoles*; colección Farrés. Año 1921.  
*Mariner*; colección Serra. Año 1921.  
*Paisatge de Banyoles*; colección Plandiura. Año 1921.  
*Paisatge de Banyoles*; colección Plandiura. Año 1921.  
*Sardanes a Banyoles*; Museo de Arte Moderno de Barcelona. Año 1921.  
*Retrat de la senyoreta Miró*; colección doctor Sarró. Año 1921.  
*Paisatge de Banyoles amb tres figures*; Museo de Arte Moderno de Barcelona.  
 Año 1921.  
*Paisatge de Banyoles*; Museo de Arte Moderno de Barcelona. Año 1921.  
*Mercat de Banyoles*; colección V. González. Año 1921.  
*Tarda de diumenge*; Museo de Arte Moderno de Barcelona. Año 1921.  
*Tossa*; colección V. González. Año 1921.  
*Paisatge de Tossa*; colección V. González. Año 1921.  
*Figures jugant*; colección L. Plandiura. Año 1928.  
*Bar*; colección L. Plandiura. Año 1928.  
*Dinar*; colección L. Plandiura. Año 1928.  
*Envelat*; colección viuda Celis. Año 1933.  
*Fira de Sant Lluc*; colección Plandiura. Año 1933.  
*Porcellana amb tres roses*; colección V. González. Año 1933.  
*Festa major d'Olot*; colección Plandiura. Año 1933.  
*Paisatge d'Olot*; colección Plandiura. Año 1933.  
*Berenar a la "Moxina"*; colección Plandiura. Año 1933.  
*Porquets*; colección Plandiura. Año 1933.  
*Natura morta, pomes i taronges*; colección A. Fabert. Año 1934.  
*Finestra*; colección L. Plandiura. Año 1934.  
*Masia d'Olot*; colección L. Plandiura. Año 1934.  
*Plaça de braus d'Olot*; colección L. Plaudiura. Año 1934.  
*Firal d'Olot*; colección L. Plandiura. Año 1934.  
*Esbós per a un retrat*; colección R. Crespo. Año 1934.  
*Aplec*; colección L. Plandiura. Año 1934.  
*Natura morta: dos ànecs*; colección L. Plandiura. Año 1935.  
*Natura morta: tres ocells*; colección L. Plandiura. Año 1935.  
*Natura morta: llagosta*; colección L. Plandiura. Año 1935.  
*Natura morta: barats*; colección L. Plandiura. Año 1935.  
*Flors*; colección J. Sala. Año 1935.  
*Natura morta: peix, cebes i trumfes*; colección viuda Nogués. Año 1935.  
*Engegada de globus*; colección viuda Nogués. Año 1936.  
*Fira d'Olot*; colección A. Fabert. Año 1936.  
*Natura morta: raïms i pomes*; colección A. Fabert. Año 1936.  
*Natura morta: arengades i pa*; colección viuda Celis. Año 1936.  
*Fira de cavalls*; colección viuda Celis. Año 1937.  
*Dinar al camp*; Museo de Arte Moderno de Barcelona. Año 1938.  
*Migdia*; colección viuda Nogués. Año 1938.  
*Noia de l'ombrella*; colección L. Plandiura. Año 1938.  
*Excursionistes*; colección L. Plandiura. Año 1938.  
*Notes*; colección L. Plandiura. Año 1938.  
*Parella amb bou al fons*; colección L. Plandiura. Año 1938.  
*Mercat de bestiar*; colección Guardiola. Año 1938.  
*Refugiats*; colección Plaudiura. Año 1938.  
*Pagès que llesca el pa*; colección Plandiura. Año 1938.  
*Cobia petita*; colección Plandiura. Año 1938.  
*Fira d'Olot (terrissaire)*; colección viuda Nogués. Año 1938.  
*Natura morta: peixos*; colección viuda Nogués. Año 1939.

*Aplec; colección L. Plandiura. Año 1939.*  
*La cobla; colección L. Plandiura. Año 1939.*  
*Natura morta: flors i pomes; colección A. Teixidor. Año 1939.*  
*Natura morta: llagosta i llobarro; colección A. Teixidor. Año 1939.*  
*Sardana; colección V. González. Año 1939.*  
*Noies assentades; colección E. Riera. Año 1939.*  
*Natura morta: rogers; colección A. Fabert. Año 1940.*  
*Mercat, noia amb vedell; colección viuda Nogués. Año 1940.*  
*Cobla en repòs; colección J. Sala. Año 1940.*  
*Dues noies; colección Badía. Año 1930.*  
*Dos nois i un barco; colección viuda Nogués. Año 1940.*  
*Noi amb bata blava; colección viuda Nogués. Año 1940.*  
*Cobla; colección viuda Nogués. Año 1940.*  
*Finestra amb flors; colección viuda Nogués. Año 1940.*  
*Estudi de noia; colección viuda Nogués. Año 1940.*  
*Berenar al camp; colección A. Teixidor. Año 1940.*

**Pintura mural.** — En el año 1915 Xavier Nogués inicia su obra mural con la decoración al temple de la bodega instalada por Santiago Segura en los sótanos de las Galerías Layetanas. Trátase de una serie de plafones que comentan irónicamente el tema del vino. En el 1916 decora una sala de una de las casas de los Canónigos de la calle de la Piedad, donde Santiago Segura instaló “La Basílica”, tienda de antigüedades. Ésta fué la única obra de Xavier Nogués realizada al fresco. Al instalarse en este local el “Fomento de las Artes Decorativas”, desapareció la obra de Nogués alusiva a la vida de santa Eulalia en aras a la nueva decoración. En este mismo año, 1916, don Luis Plandiura le encarga la reforma general de su casa de la calle de Ribera, número 6. En esta casa decora al temple un salón a base de una serie de plafones que glosan las canciones populares catalanas. En el 1927 pinta también al temple unos plafones para el corredor de la casa de su amigo y colaborador Ramón Crespo. En el 1929 realiza al óleo los plafones y decoración general del despacho del alcalde de la Casa de la Ciudad de Barcelona, con un temario típicamente barcelonés, donde al lado de las grandes alegorías sobre el engrandecimiento material de la ciudad y de su renacimiento literario y musical, coloca en composiciones más pequeñas las figuras del “americano” y del “senyor Esteve”. Por ser imaginados como decoración, cabe citar aquí también los dos lienzos al óleo (año 1933) de la bodega del Hotel Colón, representando el uno la *Peña del Colón* y el otro el *Bar de la Bodega*. Realizadas en colaboración con Manuel Humbert, desaparecieron en el período de nuestra guerra civil. La última obra mural de

Xavier Nogués son los tres plafones al temple, realizados en los años 1934-1936, en la torre de La Garriga propiedad de don Luis Plandiura. Estos plafones aluden a la pesca y a la caza, al verano y a la vendimia.

*Cerámica y vidrio.* — A partir del 1916 Xavier Nogués se dedicó asiduamente a la decoración de cerámica. Sus azulejos y loza, realizados en colaboración con el ceramista Francisco Quer, constituyen un núcleo importante que está todavía por inventariar. Señalamos únicamente el interés de la gran decoración de cerámica destinada al Sindicato Agrícola del pueblo de Tarragona, Pinell de Bray. Trátase de un conjunto de cuarenta metros de extensión hecho por encargo del arquitecto César Martinell. Así también son notables sus plafones de cerámica que decoraban la típica chocolatería “Can Culleretes”.

Paralelamente a su cerámica hay que tener en cuenta también la contribución de Nogués en una serie de vidrios artísticos, realizados en colaboración con Ramón Crespo.

De sus vidrios poseen colecciones bastante completas los señores don Luis Plandiura y don José Sala. En cuanto a su cerámica hay que tener en cuenta la colección Esteve Riera.

JUAN TEIXIDOR

## RECTIFICACIÓN SOBRE EL “DOUANIER”

Se acaba de recibir un libro cuidadosamente editado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en colaboración con el Instituto de Arte de Chicago, titulado *Henri Rousseau*, obra de Daniel Catton Rich (25'5 × 19 cms., 80, págs., 52 láminas, 4 de ellas en color, 11.000 ejemplares en 1942), que tiene el interés de renovar completamente el punto de vista desde el que se enfoca el arte del célebre “Douanier”. El estudio demuestra, en efecto, cómo los no teñidos de *snobismo* ya hace tiempo que sospechaban con la sola contemplación de sus obras, que Rousseau no pintó tal como lo hizo por ingenuidad virgen, sino que, por el contrario, elaboró su arte y concibió su estilo después de largas meditaciones y prolongados ensayos. Como dice Catton Rich, por medio siglo el arte de Henri Rousseau ha sido obscurecido por una insistente y exclusiva creencia en su primitivismo, y porque el artista era un autodidacta fué primero objeto de burlas y después admirado y querido a causa de su *naïveté*. Los críticos, al aceptarlo como un primitivo, sin tener en cuenta que el primitivismo es, en rigor, imposible para un hombre que vive en el París de nuestro tiempo, quedaron automáticamente privados de estudiar la evolución de su obra. Si ella se consideraba como hija del chorro primigenio de la inspiración, era absurdo, en efecto, querer descubrirle una evolución formativa, un proceso de estudio, y así, mientras para apoyar la tesis de la ingenuidad del artista se han conservado centenares de pequeñas anécdotas concernientes a su vida pintoresca y realmente llena de candidez bondadosa, nadie se ha ocupado de estudiar cómo el “Douanier” fué formando su estilo.

Contra esta interpretación simple de la obra rousseaniana está, por de pronto, el fragmento de una carta del pintor al crítico André Dupont, fechada en 1910, donde se dice: *Ya he explicado que mi arte no es de este siglo. Como podéis comprender, yo no puedo cambiar mi estilo, que he adquirido como resultado de un obstinado esfuerzo.*

El director de Bellas Artes del Instituto de Chicago coloca a la luz de este hecho la obra del "Douanier" y procede a una sistematización cronológica de ella sobre el cañamazo de su biografía.

Henri Julien Félix Rousseau era hijo de un hojalatero de Laval y nació el 20 de mayo 1844. Su familia era pobre, aunque su madre, Eléonore Guyard, parece descender de una familia de cierta tradición en el Ejército, a causa de lo cual había escogido Henri la carrera de soldado. Parece que tenía 18 años cuando empezó el servicio en la expedición de Méjico (1862) como músico de una banda militar. Otra vez en Francia en 1866, fué desmovilizado en 1867 y se colocó como escribiente de un abogado. En la guerra de 1870 fué sargento, y, según él contaba después, salvó a la ciudad de Dreux de *los horrores de la guerra civil*. En 1871 ganó una plaza de consumero en una de las entradas de París, que no abandonó hasta 1885 para convertirse en un *artista-pintor* profesional. El primer período que estudia Catton Rich es el que precede a esta fecha.

## 1880-1885

Las obras más antiguas pueden fecharse en 1880. Hay que notar ante todo que si Rousseau se formó a sí mismo durante este período, no fué por oposición a los sistemas de enseñanza, sino por falta de recursos económicos. Ello quedó patente al aceptar más tarde un puesto en una escuela municipal como profesor de dibujo. Sus primeras obras son retratos, floreros, pequeños paisajes románticos del estilo popular universal dominante desde 1800. En ellas ya los detalles son realistas y minuciosos y la ordenación general está sujeta a una equilibrada ordenación geométrica. El color se encierra en contornos bien fijos, la perspectiva tiende a hacerse central y en los personajes domina la frontalidad. Dice el propio artista que entonces trabajaba sin maestro, excepto la Naturaleza y los consejos de Clément y Gérôme. Estos pintores le habían aconsejado ocultar la vivacidad espontánea de sus croquis para dar a las telas un acabado idealizado; y el consumero se aplicó a la labor, pero mientras soñaba en convertirse en un gran artista, rodeado de éxito, su subconsciente le llevaba por los



*Atardecer de Carnaval (Un soir de Carnaval)*. 1886  
Óleo, 1'125 × 0'862 m. - Colección L. E. Stern



*El castillo (Le château Fort)*. 1889 (fechado)  
Óleo, 0'967 × 0'912 m. - "The Marie Harriman Gallery"



*El gitano dormido*. 1897 (fechado)  
Óleo, 1'275 × 1'750 m. • Colección del "Museum of Modern Art", de Nueva York



El sueño (*Le Réve*). 1910 (fechado)  
Óleo, 2 × 0'592 m.. Colección Sidney Jaris

senderos del arte popular y transformaba todas las aportaciones técnicas de su aprendizaje en elementos de un estilo personalísimo. Así cuando envió al Salón de los Independientes en 1886 su *Atardecer de Carnaval* (Colección Louis E. Stern), con dos figuras pequeñas y claras ante el misterioso bosque de ramas desnudas que dibuja su arabesco minucioso sobre las nubes rosadas y el alto cielo con luna al pleno, Rousseau era ya, sin escapada posible, un artista situado en un lugar completamente original y bien cimentado por un estilo sin par.

## 1886-1891

La segunda etapa que fija Catton Rich es la comprendida entre 1886 y 1891. En ella, el artista se aplicó al estudio de la naturaleza en innumerables dibujos al lápiz o a la pluma, más de doscientos hasta 1895. La pequeñez de las figuras sentimentales en el seno de una naturaleza dominante, que era el problema básico del *Atardecer de Carnaval*, vuelve a interesarlo en *La cita en el Bosque* (1889) donde los términos se invierten y los dos amantes, con indumentaria del siglo XVIII, se distinguen a segundo término, detrás de una pantalla de vegetación primaveral. Por otra parte, el efecto de plenilunio del *Atardecer* es desarrollado en *El castillo* ("The Marie Harriman Gallery"), como el anterior pintado en 1889, cuando el artista tenía 45 años. Clemence, su primera mujer, había muerto y, casado en segundas nupcias con Josephine, ésta regentaba, a la sazón, una pequeña papelería donde vendía las telas de su marido. Henri ocupaba una plaza de profesor de dibujo que le valió las insignias de *Officier de l'Instruction Publique*, cuyo botón violeta aparece en el ojal del autorretrato de 1890. Esta obra singular pertenece al género, tan frecuente en él, de los retratos-paisaje. El fondo muestra el París de la Exposición, con el *ballon* y la Torre Eiffel y en la paleta figuran los nombres de sus dos esposas. Por esta época, Rousseau, que enviaba constantemente sus obras al Salón de los Independientes, cosechaba abundante mofa entre el público, pero empezó a hacerse notar de los entendidos, en el momento de vuelta del Impresionismo. El propio Pissarro lo apreció, Ganguin lo celebró, tanto a causa de

su amor por el primitivismo como por la presencia del negro, este color señorial rehusado por los seguidores de Monet. La inmortalidad de las figuras de Rousseau no podía dejar de interesar a quienes como Seurat luchaban por un nuevo hieratismo pariente de la musivaria bizantina, pero el "Douanier" no quiso dejarse encerrar en una fórmula y sorprendió a todo el mundo con su *Tempestad en la selva* (1891), colección Mr. y Mrs. Henry Clifford), derroche de movimiento y ubérrima naturaleza tropical. Esta temática exótica que, desde entonces reaparecerá constantemente en la obra de Rousseau, ha sido atribuída tradicionalmente a sus recuerdos mejicanos y no nos parece lícito aceptar una inspiración puramente de *Jardin des Plantes* y de zoológico como pretende Catton Rich, aunque la honradez artística del "Douanier" le condujo con seguridad a documentarse por estos lugares.

## 1892-1897

La etapa comprendida entre 1892 y 1897 es, como ha logrado mostrar Catton Rich, la de simplificación estilística. La temática de esta época, en cuanto a paisaje, se refiere con preferencia a lo suburbial, con casas y jardines, canales, puentes, faroles, muelles fluviales y barcazas. El color se hace más vivo. En 1895 se relaciona por primera vez con algunos artistas importantes y Degas llega a llamarlo *el pintor del futuro*. Un crítico que preparaba un volumen sobre artistas vivientes le pidió unas notas biográficas y Rousseau se las dió acompañadas de un autorretrato a la pluma. En esta recensión de su vida se lo calló casi todo, pero nos dió a conocer la desconcertante opinión de sí mismo escribiendo: *Se ha perfeccionado él mismo más y más en la manera original que adoptó, y está en vías de convertirse en uno de nuestros mejores pintores realistas. Como a marca característica lleva una barba hirsuta. Ha sido miembro de los Independientes durante varios años, convencido de que la completa libertad de producción debe ser dada a todo iniciador cuyo espíritu aspire a la Belleza y la Bondad.* Esta simplicidad tentó las bromas de su amigos, que le hicieron creer, cierto día, que el Presidente de la República le había invitado

a comer y otra vez disfrazaron a un hombre de Puvis de Chavannes y le hicieron visitar el taller del emocionado "Douanier".

Alfredo Jarry, nacido como él en Laval, le encargó un retrato en 1894 y le "lanzó". Gracias a él Rémy de Gourmont le encargó el dibujo para la litografía de los *Horrores de la guerra* (1896) que se tiró en papel rojo. Por esta época pintó vistas del Parque Montsouris, retratos de gente de su barrio de Plaisance, un pintoresco grupo de artilleros, y la sublime composición del *Gitano dormido* (1897) en el desierto, con trazo de rayas multicolores, una mandolina y un vaso al lado y un león husmeándolo bajo un cielo de plenilunio (Museo de Arte Moderno de Nueva York). Esta obra maestra de la pintura moderna se anticipa por un lado a la temática inorgánica de Picasso y Braque (el vaso, la mandolina) y por otro a los mundos extraños del surrealismo. En 1926 Jean Cocteau le dedicó un poema en prosa donde sugiere que el león no es real, sino soñado por el durmiente, y en 1927 Chirico se inspiró en ella para su *León y gladiadores* (Instituto de Arte, de Detroit).

Por estos años, viudo otra vez, Rousseau escribía poemas, tocaba la flauta, la mandolina y la corneta en su casa y el violín en los conciertos de las Tullerías. Fundó una *Asociación Filotécnica* donde anunciaba cursos de música, declamación, pintura y dibujo para niños y adultos.

## 1898-1906

*Los exploradores atacados por un tigre* (1904), el enorme cuadro, casi pintura mural, del *León hambriento* (1905), toda la serie de visiones tropicales de esta época obedecen al misterioso espíritu del *Gitano dormido*. Los elementos de vegetación se simplifican y estilizan geométricamente, bien situados en el espacio, cuya profundidad se acusa con velos de luz y sombra. Los paisajes suburbanos del mismo período se ordenan según perspectivas atrevidas, con notable gusto por las avenidas en perfecta profundidad anteroposterior.

## 1907-1910

Este es el período glorioso de Rousseau. Catton Rich nos habla del importante acontecimiento que fué para él el hecho de que Wilhelm Uhde le descubriera con el cuadro titulado *La Libertad invitando a los artistas a tomar parte en la XXII exposición de los Artistas Independientes*. Uhde se convirtió en su apologista y fué, después su biógrafo. En 1907 Mme. Delaunay le encargó el gran *Encantador de serpientes* que en el Salón de Otoño le valió tantos plácemes. Max Weber, su amigo, nos describe el pintoresco taller del artista, en el que figuraba el sofá rojo de *El sueño*, y por Uhde sabemos que en él tenía apariciones y se ponía en comunicación con el espíritu de su esposa muerta. El estudio estaba presidido por el enmoldado de un relieve egipcio, representante del que él tenía como el supremo de los momentos del arte.

A pesar de sus éxitos, del mundo que se reunía en las fiestas de su estudio y que pasó de estar compuesto por gentes sencillas de su barrio a comprender nada menos que Duhamel, Jules Romains, Carco, Apollinaire, Picasso, Braque, Max Jacob, Maurice Raynald, Soffici... todo el estado mayor del arte y la literatura modernos; Rousseau conservó un desconcertante mal gusto en el momento de ponerse a crítico. En el Salón sólo le interesaban los peores académicos, en El Louvre no veía más que a Courbet y sus temas favoritos eran, en música, la *Polka des Bébés*, *Cecilette* o el *Rêve d'un Ange*.

En 1908 tuvo lugar el fantástico banquete de homenaje en el taller de Picasso, el *bateau-lavoir*, donde el consumero fué consagrado "Douanier" y Apollinaire improvisó un poema que empezaba: *Tú recuerdas, Rousseau, los paisajes aztecas...* De este año son las curiosas y célebres pinturas figurales agrupadas: el *Partido de fútbol* (colección Paul Rosenberg) y *La carreta del Padre Juniet* (colección Mme. Paul Guillaume). El artista preparaba sus paisajes con apuntes del mejor impresionismo que le servían como base para la estilización posterior.

En 1909 apareció el primer comentario impreso sobre Rousseau con carácter serio, en *Comœdia* (3 de abril), gracias a Arsène Alexandre, quien se atrevió ya a compararlo con Ucello.

Su arte culminó entonces en los grandes acordes del paisajismo exótico que en 1910 dió su obra maestra en *El sueño*, alusivo quizá a su amor juvenil por cierta polaca que él llamaba Yadwigha. La mujer aparece en él desnuda, tendida en un sofá rojo, en el seno de una selva frondosa. Un encantador de serpientes se yergue entre la vegetación. La Luna y un ojo misterioso miran entre las ramas donde descansan las aves. El artista explicó el significado de la pintura al crítico André Dupont: *La mujer dormida en el sofá sueña que es transportada al bosque al oír la música del encantador de serpientes*, pero tuvo la confianza suficiente a André Salmon para decirle que si el sofá estaba entre los verdes de la selva era por su color rojo.

Daniel Catton Rich no se refiere a la parte anecdótica del final de su vida, con la aventura de su amor a los 64 años, cuando Rousseau pretendió a una mujer de 54 y los padres de ella no le concedieron su mano a pesar de exhibirles un certificado del marchante Vollard, firmado por Derain y Vlaminck, afirmando que tenía un oficio honorable.

En cambio, nos da una bella traducción inglesa del epitafio que después de su muerte, ocurrida el 4 de septiembre de 1910, redactó Apollinaire y grabaron sobre su tumba Brancusi y el pintor Ortiz de Zárate.

Sigue una breve cronología de su vida, una relación de sus exposiciones personales, la lista de sus obras escritas y bibliografía muy extensa (67 obras).

A. CIRICI PELLICER

# APUNTES PARA LA HISTORIA DE LAS EXPOSICIONES OFICIALES DE ARTE DE BARCELONA

(De 1786 a 1888)

## I

En 1720 Viladomat abrió su taller escuela de la calle del Bou de la Plassa Nova.

A ella acudieron por primera vez discípulos que no aspiraban precisamente a la posesión de unos conocimientos que les permitieran dedicarse a una profesión manual, sino a dotarse de una cultura artística que fuese, según propia frase, ornamento del espíritu.

Este sentido del arte fué continuado en la escuela que, después del fallecimiento del maestro, ocurrido en 1755, fundaron sus discípulos Francisco y Manuel Tramullas.

En aquellos días la industria de las indianas alcanzaba un gran desarrollo y se sentía la necesidad de perfeccionarla.

La Real Junta Particular de Comercio de Cataluña, que había sido creada por Fernando VI en 1758, quiso utilizar la escuela de los Tramullas para enseñanza del dibujo dedicado a la industria de indianas.

A este objeto la subvencionó primero y la convirtió después en la Escuela Gratuita de Diseño fundada en 1775 bajo la dirección de Pedro Pascual Moles.

Y ocurrió que a pesar de la finalidad industrial que la Junta daba a la institución, el espíritu preferentemente artístico de las escuelas de Viladomat y de los Tramullas, se infiltró de tal manera en ella que a poco las enseñanzas dedicadas a aquel fin quedaban desde luego aisladas y aun situadas en lugar secundario, en tanto que las del arte puro adquirían creciente y acusada preponderancia.

## II

En estas condiciones se pensó en dar pública solemnidad a las inauguraciones de curso y acompañarlas de exposiciones de los trabajos realizados por los alumnos.

La primera de que se tiene noticia corresponde al año 1786.

Dada la transformación que, como queda indicado, había seguido la Escuela, no hay que decir que esas exposiciones escolares resultaban en realidad exposiciones de trabajos propiamente artísticos, cualquiera que fuese el mérito o valor de los mismos.

En la de 1787 participaron por primera vez algunas señoritas que habían realizado trabajos artísticos por pura afición, y no pertenecían a la Escuela.

De esta manera aquellas exposiciones que en un principio habían sido exclusivamente escolares empezaron a tener un carácter general más amplio.

A la del año siguiente esa participación ajena se extendió a buen número de expositores varones.

Y en la de 1803 tal aportación llegó sumar el número de 44 expositores.

## III

En 1822 la misma Junta de Comercio, para colaborar a las campañas en favor de la política proteccionista que desde 1814 sostenían los industriales catalanes, organizó una Exposición de Productos Industriales, que estuvo instalada en la Casa Lonja y se inauguró el 6 de junio, festividad del Corpus.

Fué la primera exposición de este carácter que se celebró en España.

En ella, a pesar de su carácter y de la finalidad que perseguía, se dió un lugar a las bellas artes, que estuvieron representadas como correspondía al valor y a la importancia que tenían en aquellos momentos.

En 1829 la misma Junta tuvo intención de celebrar otra exposición del mismo género con motivo de la estancia en Bar-

celona de la entonces princesa de Nápoles, doña María Cristina, quien se dirigía a la corte para desposarse con el rey Fernando VII.

La idea no llegó a realidad, pero en el proyecto y en el anuncio de la misma se convocabía indistintamente a industriales y a artistas, es decir, que también en este nonnato certamen de carácter industrial habían de figurar debidamente las bellas artes.

En 1844, faltada ya la Junta de los medios económicos de que había disfrutado y considerablemente menoscabada en sus atribuciones, empezaba a ser substituida en sus meritorias actividades por otros organismos.

En consecuencia, no fué la Junta, pero sí una comisión de industriales catalanes la que organizó una Exposición de Productos de la Industria Española con motivo de la visita que efectuaron a nuestra ciudad la reina madre María Cristina, la reina Isabel II y la infanta María Fernanda, y a fin de coadyuvar una vez más a la ya mencionada campaña proteccionista.

Estuvo, como la anterior, instalada en la Casa Lonja, ocupando no sólo el gran salón, sino muchas dependencias del edificio, e incluso parte de la escalera de honor, y permaneció abierta al público durante quince días.

También figuró en ella la correspondiente sección de Bellas Artes.

Fué la de Pintura, cuya organización corrió a cargo de Claudio Lorenzale, Luis Rigalt y Pablo Milá, quienes reunieron, además de algunas obras propias, otras de Arrau, Parcerisas, Ferrán, Clavé, Planella y José O. Mestres.

#### IV

Poco después de la exposición industrial que se acaba de indicar, se inició el deseo de que la producción artística se manifestara francamente como a tal, separándose de las exposiciones industriales.

Recogió este general anhelo la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País, que actuaba entonces con la máxima intensidad para responder a los fines que le estaban encomendados y disfrutaba, además, de sólido prestigio.

A este fin creó el 11 de agosto de 1846 una llamada Sociedad

de Amigos de las Bellas Artes, que tenía por objeto, según rezaba su reglamento, estimular el amor a las bellas artes, excitar entre los artistas una noble emulación, propagar la noticia de sus obras y facilitar el modo de enajenarlas.

La primera Junta Directiva de esta Sociedad quedó constituida el 26 de octubre de dicho año, siendo presidente don Melchor de Prat, que lo era también de la Económica, y además, entre otros, don José de Manjarrés y don Claudio Lorenzale.

La Sociedad dispuso para sus exposiciones de unas salas del edificio del ex convento de San Juan, que entonces se levantaba en la calle de la Riera de San Juan y que, habiendo pasado al Estado a consecuencia de los sucesos de julio de 1835, había sido ocupado, en parte, por la citada Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País y, en parte, por la Academia de Buenas Letras, a las cuales abona aquélla un alquiler de 220 reales anuales para el uso de dichas salas.

En ellas tenían lugar exposiciones permanentes o continuas, y además una anual extraordinaria que se celebraba durante la octava del Corpus.

La primera exposición se inauguró poco después de la constitución de la Junta.

Es interesante la forma con que se facilitaba la adquisición de las obras expuestas.

Al abrirse una exposición, la Junta Directiva de la Sociedad emitía una serie de acciones de pequeño importe. El total de lo recaudado por esta emisión lo dividía en diversas cantidades, cada una de las cuales era igual a algunos de los precios de las obras expuestas. Ante la exposición se sorteaban las acciones, y si, por ejemplo, lo recaudado se había dividido en una cantidad de 5.000 pesetas, dos de 3.000 y cuatro de 1.000, quedaban fijados para aquel sorteo siete premios. A la acción que salía en primer lugar le correspondía el primero de estos siete premios y, por lo tanto, su poseedor podía quedarse con una de las obras de la exposición valorada en 5.000 pesetas; el de la que salía un segundo lugar con una de las valoradas en 3.000, y así sucesivamente. Por último, la Junta abonaba a los autores respectivos el importe de cada una de las siete obras retiradas, con los fondos que había reunido al emitir las acciones.

En 1848 la Económica consiguió que el uso del edificio cedido hasta entonces a precario le fuese reconocido con mayor estabilidad en cuanto a los claustros, y a causa de ello la parte destinada a exposiciones pudo ampliarse en dos salas más, en las que se efectuaron las convenientes obras de habilitación.

En 1859 la Económica hubo de abandonar el edificio y no pudo hallar de momento otro que reuniera las condiciones necesarias para la celebración de estas exposiciones de arte.

## V

Volvióse luego a la idea de la participación de las bellas artes en las exposiciones industriales.

El Instituto Industrial de Cataluña, que había sido fundado en 1848 y cuya inauguración se había celebrado con una exposición exclusivamente industrial, en 1851 organizó otra en su local, sito en la calle del Conde del Asalto, y en ella, habiéndose constituido ya la sección llamada de Nobles Artes, prevista en su reglamento, figuraron buen número de obras de arte, aunque, naturalmente, de arte aplicado a la industria y, al parecer, más particularmente a la industria de la construcción.

En 1860, en ocasión de una nueva visita de la reina Isabel II, se celebró una Exposición Industrial y Artística del Principado de Cataluña, para la que se construyó en los terrenos de la explanada, conocidos por Campo de Marte, entre el antiguo Paseo de San Juan y la Ciudadela, un pabellón que media 131 metros de fachada por 60 de fondo.

Se inauguró el 3 de octubre y concurrieron a ella 490 expositores. La parte artística de esta exposición se refería principalmente a la industria del mueble y a las de objetos decorativos.

El mismo año el Ateneo Barcelonés, que entonces se acababa de fundar con el nombre de Ateneo Catalán, se mostraba también partidario de la participación del arte en las exposiciones industriales y al efecto acordaba, a propuesta de sus secciones de Bellas Artes y de Industria, "estudiar los medios a que podía recurrirse para la construcción de un edificio que fuese a la vez Museo Permanente de Objetos Artísticos e Industriales y Palacio de Exposiciones.

## VI

Pero no había de hacerse esperar mucho la vuelta a las exposiciones exclusivamente de arte.

Seguramente debió provocarla, en parte, la suspensión de las que había celebrado la Sociedad de Amigos de las Bellas Artes, la cual no podía reanudarlas por falta de local después de haber tenido que abandonar el edificio de la Riera de San Juan.

El Ateneo, a pesar del acuerdo que se acaba de indicar, se dirigió en 1861 a la Academia Provincial de Bellas Artes, que había sido fundada en 1849 y a la cual había pasado la Escuela de la Junta de Comercio, invitándola a que acudiera en apoyo de los "Amigos" para que éstos pudieran continuar sus exposiciones. Pero no se consiguió ningún resultado.

La Diputación Provincial en 1863, nombró una comisión para estudiar la construcción de un palacio para exposiciones de arte.

Pero el estudio no llegó a realidad.

El 17 de febrero de 1866 el Gobierno Civil aprobó el reglamento de una entidad denominada Asociación para el Fomento de las Exposiciones de Bellas Artes, formada, según decía el mismo reglamento, por artistas, aficionados y amantes del progreso del país.

El 13 de mayo del mismo año el prestigioso crítico Francisco Miquel y Badía, como secretario de esa entidad, publicaba en la prensa una nota advirtiendo que las personas que desearan inscribirse como socios podían efectuarlo en la Librería Verdaguer.

El artículo del reglamento que definía el objetivo de la entidad se expresaba con las mismas textuales palabras de que se valió para este fin la antigua Sociedad de Amigos de las Bellas Artes.

En el artículo 14 se fijaba el sorteo para la adquisición de obras, exactamente en la misma forma que lo había establecido aquélla.

Una diferencia aparece entre las dos asociaciones.

La antigua organizaba por sí misma las exposiciones; la moderna no atendía esta función. En el artículo 3.<sup>º</sup> de su reglamento se decía que la "Asociación se consagrará especialmente a

conseguir su objeto en todos los casos en que en esta ciudad se celebren exposiciones, así puramente artísticas como también de arte aplicado a la industria, cualquiera que sea la corporación que las tome a su cargo".

De modo que esa nueva entidad venía efectivamente a estimular la existencia y los buenos propósitos de las exposiciones de arte, pero no resolvía todavía el problema, puesto que no iba a organizarlas por ella misma ni disponía del local que tanta falta hacía.

Aquel mismo año la Academia Provincial de Bellas Artes comenzó sus exposiciones de arte en la Casa Lonja.

Esta primera exposición estuvo dedicada al arte moderno, abundando en ella principalmente los autores catalanes, entre los que figuraban Lorenzale, Rigalt y Fortuny (este último con *La odalisca* y *El contino*), y todos los que en aquellos días gozaban de mayor renombre o eran ya promesas sólidas de prestigio. Reunieron entre todos hasta 321 obras.

La Reina envió entonces dos cuadros antiguos del patrimonio real para que se sumaran a la Galería de Arte de la Escuela, que, a pesar de que por su época no encajaban en dicha exposición, de momento fueron exhibidas en ella.

La Diputación Provincial, que ya había intentado celebrar en su Salón de San Jorge una exposición como preludio de un museo que trataba de formar, en septiembre del mismo año 1866 efectuó en el propio local una exhibición de *El coleccionista de estampas*, de Fortuny, y *La traslación del cuerpo de san Francisco*, de Benito Mercader, que constituyó un verdadero acontecimiento por la innegable importancia de estas obras, hoy situadas en el Museo de Barcelona.

Al año siguiente la Academia celebró la segunda de sus exposiciones.

Constituyó una sorprendente revelación, porque la mayoría de las 2.524 obras que la formaban pertenecían al arte catalán de la época que en aquellos días era generalmente despreciado, y, por lo tanto, eran mal conocidas o poco estudiadas.

Ante ellas empezó a surgir entre nosotros la convicción de que aquel arte tenía un valor apreciable, de que constituía un elemento importante de la cultura autóctona y de que era preciso sacarle del abandono y el olvido en que se le tenía.

La exposición estuvo abierta al público del 15 de junio al 30 de julio y fué visitada por más de treinta mil personas.

Martí y Alsina, el célebre pintor que unía a sus méritos de artista la fogosidad y el ímpetu de su temperamento, acogiendo el general anhelo de la disponibilidad de un local, empezó entonces a trabajar por la existencia de uno que fuese independiente y reuniera las condiciones materiales necesarias.

Sus esfuerzos consiguieron la adhesión de muchos artistas, y aun del ilustre prócer don Ignacio Girona, que trajo tras de sí el indispensable concurso de la finanza.

Se logró, al parecer, la promesa previa de cesión en buenas condiciones de terrenos sitos en la actual Avenida de José Antonio Primo de Rivera, entre la Rambla de Cataluña y el Paseo de Gracia, donde hoy se encuentra el Restaurante Llibre y cerca del cual se levantaba entonces el Teatro de la Zarzuela.

En marzo de 1868, a pesar de la inquietud promovida en la vida social por el ambiente revolucionario, se llegó a constituir una sociedad para la construcción de un edificio en dichos terrenos destinado a sede de las exposiciones de arte.

La constitución de esta sociedad tuvo lugar en el Salón de Ciento del Ayuntamiento el 20 de dicho mes, quedando formada la Junta Directiva por los señores don Ignacio Girona, don Pablo Milá y Fontanals, don Andrés Aleu, don Gerónimo Granell, don Miguel Elías, don Ramón Martí Alsina y don Eduardo Llorens.

En la misma sesión se aprobó el proyecto de dicho edificio, que había formulado el arquitecto don Gerónimo Granell, miembro de la Junta.

La parte del mismo que se había de construir inmediatamente estaba presupuestada en 200.000 pesetas, y constaba de una gran sala central de 250 palmos de largo por 45 de ancho y 50 de altura, y ocho salas más de 25 por 20 y 25 de altura, todas ellas dotadas de luz cenital y de espacios murales adecuados.

En la parte anterior quedaba espacio para unos jardines y en la posterior terreno suficiente para la construcción de otra sala semejante a la central.

La fachada, de líneas neoclásicas, tenía el buen gusto de la sobriedad.

Las obras comenzaron el 14 de abril.

Este local vino a facilitar los propósitos de la Asociación

para el Fomento de las Exposiciones de Bellas Artes, que se había fundado, como hemos dicho, en 1866.

La primera exposición había sido proyectada para el 8 de diciembre de aquel mismo año, festividad de la Virgen, pero no hallándose todavía terminado el edificio, la inauguración hubo de ser diferida al 21 del mismo mes, coincidiendo con las fiestas de Santo Tomás, que entonces representaban para Barcelona unos días de singular esplendor.

## VII

Y en esto llegamos a una nueva etapa de interferencia del arte y la industria.

En 1869 se celebró en el mismo edificio que se acaba de indicar una Exposición de Objetos Artístico-Industriales para dar a conocer las aplicaciones del arte a la industria.

El 23 de mayo del mismo año se celebró en el Gobierno Civil, con asistencia de las primeras autoridades y de los representantes de las corporaciones públicas de la ciudad, una reunión, iniciada por la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País, para constituir una Comisión Permanente de Exposiciones Periódicas de Arquitectura, Industria, Comercio y Bellas Artes de las Cuatro Provincias Catalanas.

Fué designado presidente de la Comisión el de la Económica, don Ramón de Martí, y secretario don A. Urgellés de Tovar, de la misma Sociedad, y formaron parte de ella en representación de la Academia de Bellas Artes don José Manjarrés y don Francisco Llorens.

Se redactó el reglamento por que debía regirse. La Económica, a petición del Gobierno Civil, informó acerca del mismo por medio de una ponencia que redactó don José O. Mestres, y el 10 de octubre quedó definitivamente aprobado por la autoridad gubernativa.

Entre tanto don Pablo Milá y Fontanals, que entonces actuaba tenazmente para orientar según sus ideas el movimiento artístico de Barcelona, organizaba en 1870, en el Ateneo, una exposición de modelos de obras de Overberck, ante las cuales dió una con-

ferencia defendiendo la escuela representada por dicho artista extranjero.

La actuación de la Comisión Permanente de Exposiciones, que, como hemos visto, se había constituido por iniciativa de la Económica en 1868, no se manifestó hasta 1871, en cuyo mes de septiembre la Comisión de Fiestas de la Merced incluyó en el programa una Exposición General Catalana, formada por productos de los diversos ramos previstos al constituirse la Comisión.

Se instaló en la parte terminada del nuevo edificio de la Universidad y, a tenor del criterio sustentado por los iniciadores y los organizadores, figuraron en ella dos salas exclusivamente destinadas a Arquitectura, Escultura y Pintura, aunque al parecer no lograron valorarse con obras de mucho interés.

Seguía dominando la idea de la convivencia del arte y la industria. Lo propugnaban los críticos, y especialmente Miquel y Badía desde el prestigioso e influyente *Diario de Barcelona*.

El Ateneo en 1872, reflejando esas ideas, convocó un concurso que debía fallarse en 1873 para premiar un trabajo sobre el tema “Disertación en que se estudie y determine la esencia y el carácter del arte contemporáneo, considerado en el doble aspecto del sentimiento expresado por las elevadas manifestaciones de las artes plásticas y de la representación de la bella forma en las artes suntuarias y en los productos de la industria, de modo que los resultados que de este estudio se obtengan sean de inmediata aplicación a los usos de la vida real”.

En el año 1874 acababan las exposiciones del edificio que se había levantado en la que entonces se llamaba Granvía.

El 25 de noviembre se anunció la subasta para el derribo de este edificio, que empezó el 9 de diciembre inmediato, para quedar totalmente terminado el 21 de enero del año siguiente.

## VIII

En este mismo año de 1875 tuvo efecto la restauración de la dinastía, que había sido derribada por la revolución de septiembre de 1868.

A pesar de que los primeros días del nuevo reinado fueron

**todavía perturbados por la secuela de las agitaciones que últimamente había sufrido el país, no se tardó mucho en establecer la paz y el sosiego públicos que la opinión ansiaba.**

**Volvióse en seguida al desarrollo de las riquezas materiales y al ambiente propicio para el de las bellas artes, manifestado con las exposiciones públicas.**

**En este período subsistió algunas veces el criterio de la interferencia del arte y la industria.**

**El Ateneo acordaba en dicho año convocar un concurso de dibujos aplicados a la industria, designando para presidente del Jurado a don Pablo Milá y Fontanals y para secretario a don Pompeyo Gener.**

**El 21 de diciembre del mismo año el Centro de Maestros de Obras inauguró en su local de la calle del Pino, número 5, piso segundo, una exposición de objetos artísticos y de industria, antiguos y modernos.**

**En los primeros días de marzo de 1877 el rey Alfonso XII visitó a Barcelona.**

**Entre los varios actos que se celebraron con este motivo, figuró preminentemente una manifestación de productos de la industria catalana, que fué instalada en el nuevo edificio de la Universidad e inaugurada por el propio monarca el día 4 de dicho mes.**

**Respondía también esta exposición a los afanes proteccionistas que apasionaban a los industriales catalanes, y no hubo en ella, como en otras, una sección expresamente dedicada a las Bellas Artes.**

**Pero a juzgar por los comentarios de la prensa de aquellos días, en los productos industriales que se exhibieron aparecían ya los primeros efectos prácticos de la interferencia del arte en la industria.**

**Nuevamente dejábase sentir la falta de un edificio destinado a exposiciones después de haber sido derruido el de la actual Avenida de José Antonio Primo de Rivera.**

**El gobernador civil, señor Ibáñez Aldecoa, hubo de hacerse intérprete del deseo de remediar tal deficiencia.**

**Y a este efecto el 24 de marzo de 1877 convocó en el Gobierno Civil una reunión de personalidades interesadas en la cuestión y de las representaciones de las más importantes sociedades.**

En esta reunión se acordó nombrar una ponencia, formada por don Agustín Urgellés de Tovar como presidente, que lo era también de la Económica de Amigos del País, y de los señores don Francisco López Fabra, don Ramón de Manjarrés y don F. Miquel y Badía, como vocales, y don Francisco José Orellana, como secretario, para que redactara las bases de una entidad que debía proceder a la construcción de un edificio que sirviera “para exposiciones permanentes y extraordinarias de los productos de la ciencia, las artes, la arquitectura, la industria y demás fines que con este pensamiento puedan relacionarse”.

Unos días después, el 21 del mes siguiente, aquellas bases debieron estar ya redactadas, puesto que el gobernador pidió informe sobre las mismas al Fomento de la Producción Nacional.

Por datos dispersos que aparecen en documentos de la época, puede suponerse que el propósito se encaminó a utilizar para este fin parte del edificio que debía levantarse en la Ronda de San Pedro para Instituto de Segunda Enseñanza y otros servicios de cultura; en otro que el Ayuntamiento debía construir expresamente para ello en los terrenos que habían de quedar disponibles después del derribo de los últimos edificios de la Ciudadela o en estos mismos previa la conveniente habilitación.

Sin embargo, no llegó a realidad ninguna de estas soluciones y el propósito quedó abandonado, siendo substituído por el de crear una organización permanente para la celebración de exposiciones, utilizando en cada caso el local que fuese posible.

Permite suponerlo así el hecho de que sólo siete días más tarde, o sea el 28 de abril de 1877, se celebrara en la Lonja, convocada por el mismo gobernador, una reunión análoga a la del día 24 de marzo anterior, en la que se aprobaron unas bases que ya no tenían por objeto llegar a la construcción de un edificio, sino a la constitución de una Asociación para el Fomento de las Artes Aplicadas a la Industria, las cuales no eran redactadas por aquella ponencia, sino por otra formada por los señores Pujol y Fernández, don Emilio Juncadella, don José M.<sup>a</sup> Cornet, Bonastre, Miquel y Badía y don Jaime Serra.

En virtud de estas bases, la proyectada entidad debía tener por objeto: la creación de una biblioteca y gabinete de lectura compuesta de obras y publicaciones en relación con los fines de la sociedad; la formación de un museo retrospectivo y otro con-

temporáneo; la celebración de exposiciones en que predomine el estudio de las artes aplicadas a la industria; la celebración de concursos de dibujos y de proyectos ya realizados, y la organización de conferencias, cursillos, etc., sobre temas que tengan analogía con los fines de la asociación.

Se nombró además la Junta que debía llevar a cabo los primeros trabajos de organización.

Fueron designados para formarla don Ignacio Girona, don Emilio Juncadella, don Elías Rogent, don Pablo Milà y Fontanals, don Antonio Serret, don Luis Rigalt, don José Masriera, don Domingo Sert, don José de Manjarrés, don Nicolás Tous, don Francisco Miquel y Badía y don Jaime Serra.

Aquel mismo año 1877 las fiestas de la Merced, que se celebraban con acusada brillantez, fueron valoradas con una Exposición de Artes Suntuarias, que se instaló en los locales disponibles de la Universidad y estuvo abierta al público hasta el 21 de octubre.

La exposición fué organizada con cierta precipitación por una comisión formada por personalidades de tan reconocido prestigio en cuestiones de Historia y Arte como don José Puiggarí, don José Pella y Forgas, don Antonio de Bofarull, don Antonio Caba, don Pablo Gibert, don José Masriera, don Benito Mercader, don José O. Mestres y don Eduardo Tamari.

Fué en realidad una manifestación de singular importancia y trascendencia.

En ella la parte moderna que había de estar formada por los productos de las industrias decorativas se redujo a 491 obras de modesta importancia, por lo que pasó casi desapercibida.

En cambio la retrospectiva alcanzó el número de 972 valiosísimos ejemplares de todas clases y dió ocasión a recordar nuevamente lo que por primera vez había recordado la de 1867, o sea la existencia casi ignorada de un riquísimo tesoro de arte catalán antiguo.

Baste decir, en este orden, que figuraron en la exposición entre otras muchas obras de primera calidad los retablos de los Gremios de Curtidores, de Plateros y de Revendedores, así como el famoso de Granollers, todos los cuales enriquecen hoy el Museo de Barcelona, a más de obras notabilísimas de Bermejo, Mengs, Rubens y Viladomat.

Su antecesora de 1867 pudo engendrar la idea de que podía y debía hacerse un museo de arte antiguo catalán empezando por dar custodia segura y definitiva a ese tesoro disperso y abandonado a manos particulares, que podían disponer de él según sus necesidades o conveniencias; esto dió ocasión a que en la prensa se orientara francamente la idea y se excitara a las autoridades para que la llevaran a realidad.

No se consiguió esto, es cierto, pero el éxito y las sugerencias de la exposición fueron la causa de que se pensase en la creación de la Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona, la cual quedó constituida bajo la inteligente y entusiasta presidencia de don José Puiggarí el 24 de noviembre del mismo año y en ella se reunieron todas las personas amantes del arte antiguo que entonces existían en Barcelona, las cuales empezaban a sumar un número considerable.

Bien puede decirse que el impulso a favor de esta valoración, iniciado tímidamente el año anterior con la fundación de las primeras asociaciones excursionistas, elevóse, con la labor de la Arqueológica, sostenida durante treinta años, a lo que podríamos llamar el terreno definitivamente preparatorio de la fundación de los Museos de Arte, de Barcelona.

Ya en la octava de Corpus del año siguiente la antedicha Asociación dió esplendorosa muestra de su vitalidad y del buen criterio con que era conducida, celebrando una magnífica exposición de joyas, miniaturas y esmaltes.

Se instaló en los locales del Centro de Maestros de Obras, ya antes mencionado, en los que la Arqueológica tenía su sede desde el 22 de enero del mismo año, figurando en ella 384 objetos de dicha clase aportados por más de treinta coleccionistas.

Deben subrayarse de esta exposición, como de todas las que luego organizó la misma benemérita entidad, el método de las instalaciones y los catálogos que publicó a continuación de ésta y de las otras, los cuales además de ser editados con buen gusto y esplendidez constituían interesantes tratados de la materia respectiva.

A primeros del año 1879, la misma entidad celebró su segunda exposición.

Se instaló en los mismos locales; estuvo dedicada a trajes y armas, cuyo número sobrepasó el de 400, pertenecientes a unos

**cuarenta expositores, y revistió, como la anterior, notable interés histórico y artístico.**

En ella dieron conferencias los señores Vallet, Puiggarí, Tamaro y Planella.

Con motivo de las fiestas de Navidad del mismo año celebró otra exposición también en su local social.

Estuvo dedicada a grabados de autores españoles y permaneció abierta al público hasta mediados de enero del año siguiente.

Se formó con la aportación de los más inteligentes coleccionistas de aquellos días, los cuales exhibieron unas 600 obras correspondientes a más de doscientos autores distintos.

En 1880 el Ateneo, continuando el pensamiento que inspiraba las exposiciones de arte, convocó, por iniciativa de su Sección de Industria, un concurso para premiar el mejor trabajo sobre “Qué medios podrían adoptarse para promover la aplicación del Arte a la Industria, dando carácter propiamente español a los productos industriales”.

A principios de 1881 el Fomento de la Producción Nacional, que en estas fechas se denominaba Instituto de Fomento del Trabajo Nacional, celebró en los salones del Palacio de Maldá, cuyo piso noble ocupaba, un Concurso-Exposición de Artes Decorativas.

La Asociación Artístico-Arqueológica continuando su labor cultural publicó luego los trabajos de esa manifestación que correspondían a su Sección de Arqueología.

Eran dibujos de Ramón Tenas, José Puiggarí, J. Serra Pausas y Santiago Rusiñol; los de este último reproducían los hierros viejos que luego constituyeron su famosa colección.

En abril de 1881 el Ateneo Barcelonés celebró, en los salones de su local, situado entonces en la parte del edificio del Teatro Principal que corresponde a los pisos superiores del actual Café del León de Oro una Manifestación Artística formada por obras de sus socios.

Fué inaugurada con toda solemnidad el día 17 de dicho mes y en el acto hicieron uso de la palabra el presidente de la entidad, don Manuel Angelón, y los de las Secciones de Bellas Artes y Literatura don Francisco de P. Carbonell y don V. de Romero.

Reuniéronse en ella varias esculturas y 133 cuadros entre cuyas firmas cabe mencionar las de Martí y Alsina, Mas y Fontanals, Masriera, Meifren, Roig y Soler, Planella, Rusiñol y Simón Gómez.

En 21 de septiembre de 1882 se inauguró el edificio que se había levantado en los terrenos de la Ciudadela para el Museo legado por don Francisco Martorell y Peña.

El Ayuntamiento encargó a la Arqueológica la organización de una exposición para dicho acto inaugural.

Esta exposición estuvo dedicada a dibujos originales de artistas fallecidos y de vistas y dibujos de edificios y monumentos desaparecidos.

Se reunieron en ella cerca de 600 obras, correspondientes a unas trescientas firmas y pertenecientes a veintisiete expositores.

En 1883 el Ateneo organizó, bajo la inteligente dirección de Modesto Urgell, otra exposición de obras originales de socios de la casa que tuvo lugar en los salones de su residencia social.

Las pinturas y esculturas expuestas llegaron a 133 y se pudo comprobar que el número de visitantes sobrepasó la cifra de quince mil.

Se abrió al público el 15 de febrero de dicho año con sendos discursos del presidente de la entidad señor Góngora y de don Salvador Armet. El día 25 dió en ella una conferencia don Joaquín Fontanals del Castillo. Y el 1 de marzo se clausuró con una sesión literaria en la que tomaron parte don José Feliu y Codina, don Luis Ricardo Fors, don Domingo Peris, don Federico Rahola y el presidente.

El 17 de diciembre de 1884 se abrió en los locales del Instituto del Fomento del Trabajo Nacional una Exposición de Industrias para el Decorado de las Habitaciones.

Fué como otras del mismo género una exposición industrial en la que de todas maneras tenía una importante participación el arte aplicado.

En 1885 el Centro de Acuarelistas celebró su primera Exposición. Se instaló en el Museo Martorell, inaugurándose el 24 de mayo.

Se exhibieron hasta 349 óleos, acuarelas y esculturas, entre cuyos autores se señalaban los nombres de Martí Alsina, Mei-

fren, Vallmitjana, Ribera, Rusiñol, Casas, Masriera, Fabrés, Roig y Soler, Pellicer y Apeles Mestres.

Después de esta exposición, el 15 de junio, se celebró un banquete, y en los brindis se inició la idea de una transformación de la entidad.

En 1887 el Centro pasó a instalarse a la casa Gibert del Paseo de Gracia, núm. 21.

Entonces algunos socios de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Barcelonés creyeron conveniente sumarse al Centro y dar mayor personalidad a la colectividad de los artistas.

Así la idea esbozada en los brindis de 1885 tomó realidad, y el 15 de noviembre de 1887 el Centro quedó convertido en el Círculo Artístico que todavía subsiste.

Ya en 1859 había existido en Barcelona un llamado Círculo Artístico y Literario de La Amistad, pero éste no había sido más que una sociedad de carácter mutualista y, por lo tanto, no tenía nada que ver con el Círculo Artístico de que ahora se trata.

El primer presidente del actual fué el eminente dibujante José Luis Pellicer, y gracias a su actividad y a sus entusiasmos la naciente entidad consiguió rápido arraigo y desempeñó un papel importante en la Exposición Universal que ya se estaba preparando para el año siguiente.

## IX

Los contactos que el Ayuntamiento había tenido hasta entonces con la vida artística de la ciudad y la importancia que el cultivo del arte iba adquiriendo en Barcelona, reclamó, por fin, de modo más especial la atención de la corporación municipal sobre estas actividades.

Y en efecto, en la sesión que el Ayuntamiento, constituido el 1 de julio de 1887, celebró el día 5 siguiente, cuando ya estaban en marcha los trabajos preparatorios de la Exposición Universal y Rius y Taulet, desde la Alcaldía, se preocupaba del engrandecimiento y la brillantez de la ciudad, uno de los concejales que acababan de ser elegidos, don Mariano Fuster, conocido y respetado en los medios artísticos de Barcelona por sus

aficiones y sus conocimientos en la materia, que en 1891 publicó una interesante y voluminosa obra sobre la acuarela y que años después fué durante mucho tiempo presidente del Círculo Artístico, pronunció un fogoso discurso en el que demostró el deber que tenía la corporación de preocuparse del fomento de las bellas artes, de la conservación de los monumentos históricos que atesoraba la ciudad y de velar por el buen gusto de las fiestas públicas, proponiendo, en consecuencia, la creación de una comisión especial encargada de estos asuntos.

Las palabras del señor Fuster fueron acogidas con evidente simpatía por todo el consistorio y, por lo tanto, fué creada una Comisión especial llamada de Bellas Artes y Actos Públicos.

Se designaron para formar dicha Comisión al propio señor Fuster, que por ser teniente de alcalde ocupó la presidencia, y los concejales don Matías Muntadas, don José Vidal-Ribas y don Miguel Querol.

Don Matías Muntadas era el fundador de la famosa colección de arte antiguo catalán, que continúa celosamente guardada por sus descendientes y es una de las más importantes de Cataluña.

Dicha Comisión quedó definitivamente constituida el día 5 del mismo mes.

No he podido averiguar si actuó con mayor o menor intensidad y, en su caso, las iniciativas que tuvo.

Es muy posible que llevara a cabo pocas cosas, principalmente a causa de venirle muy pronto encima la efectividad de aquel certamen, que debió absorber las atenciones del Ayuntamiento.

Pero de todos modos interesa constatar el hecho de que la corporación municipal había pensado en la vida artística de Barcelona antes de la Exposición Universal, que, como vamos a ver en seguida, fué el verdadero punto de partida de las exposiciones oficiales de arte que se han venido celebrando hasta el presente.

A principios del mismo año 1888, algunos meses antes de que se inaugurara dicha Exposición Universal, tuvo lugar en el local del Círculo Artístico su primera exposición colectiva.

Estuvo principalmente dedicada a dibujos y acuarelas, con inclusión de un pequeño número de esculturas, sobresaliendo,

como es natural, entre los trabajos expuestos, los dibujos de Pellicer y llamando ya la atención las primeras manifestaciones del lápiz de Rusiñol.

En esta exposición se exhibieron además unos *teatrinos* de Francisco Chia, que fueron indudablemente los primeros que se dieron a conocer al público en una manifestación de esta naturaleza.

La Exposición Universal de 1888 no fué ciertamente un éxito en relación a la industria y al comercio nacionales.

Aparte las censuras producidas por los enemigos sistemáticos del certamen, el examen desapasionado del mismo lo atestigua claramente.

En cambio, es innegable que constituyó la base del brillante prestigio de la ciudad y de su transformación.

Pero además dió otro magnífico y sorprendente resultado.

Dejó en alto y magnífico relieve las instalaciones de la Sección llamada de Arqueología y Bellas Artes.

Su organización estuvo confiada a una Comisión formada por las siguientes personalidades:

Conde de Valencia de Don Juan, presidente; don Francisco Miquel y Badía, vicepresidente; don Antonio Elías de Molins, don Elías Rogent, don Francisco Maspons y Labrós, don Ramón de Ciscar, don Manuel Vidal y Quadras, conde de Bell-lloc, don José Estruc, don José Codina, duque de Fernán-Núñez, don Manuel Martorell y Peña, don José Vallet, don Felipe Bertrán, don Francisco Soler y Rovirosa, don Eusebio Güell y Bacigalupi, don José Ferrer Soler, don José Puiggarí y don Ramón Soriano, vocales.

Se instaló en el Palacio de Bellas Artes, ocupando siete salas de la planta baja.

Las obras pertenecientes a lo que se entendía por bellas artes, eran las de pintura y escultura contemporáneas de autores nacionales y extranjeros, y las correspondientes a la arqueología las de arte antiguo.

Las obras de bellas artes figuraban por primera vez dentro de una exposición industrial con independencia y carácter propio.

José Luis Pellicer, con la autoridad que le brindaba la circunstancia de ser presidente del Círculo Artístico y principal

organizador de la sección, señalaba este hecho con notoria satisfacción en una conferencia dada en el Ateneo.

La parte de arqueología estuvo formada por obras de arte antiguo, casi totalmente nacionales y en buena parte catalanas.

A ellas correspondió el verdadero éxito de la sección.

Volvieron a poner de manifiesto la existencia y el valor del arte antiguo de Cataluña, que, como queda explicado en otro lugar de estas páginas, ya se había revelado magníficamente en las exposiciones organizadas en 1867 y 1877.

P. BOHIGAS TARRAGÓ

## **EXPOSICIONES**

### **LA EXPOSICIÓN DE LA ESCUELA MUNICIPAL MASSANA DE ARTES Suntuarias**

Entre los días 5 y 24 de junio del año pasado estuvo abierta oficialmente al público, en el local que ocupa este conservatorio de arte decorativo en el antiguo edificio del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, la exposición de los más representativos trabajos ejecutados por los alumnos de las distintas secciones que comprende dicha Escuela, durante el curso 1943-1944.

Esta exposición, ya normal en las actividades de la Escuela Massana, nos ofrece el progreso de los diversos grados de preparación que reciben nuestros futuros artífices, gracias a la iniciativa de su fundador, el patricio Agustín Massana y a la atención e impulso que a ella ha dedicado incansablemente la corporación municipal barcelonesa. En los días en que se exhiben estos trabajos de fin de curso, desfilan por las dependencias, convertidas en salas de exposición, todos los amantes de constatar el provecho alcanzado, con una adecuada disciplina, para asegurar un porvenir digno de su pasado a nuestras artes industriales. Durante este período, la Escuela abre sus puertas de par en par al público, interrumpe la necesaria clausura de sus aulas y el retramiento a que obliga el estudio concentrado y la preparación de una obra que sintetice el fruto sazonado de todo un año de lección y de práctica.

No es menester recordar la noble misión que asume esta Escuela. Por efecto de las tendencias industrialistas del arte decorativo, peligran múltiples oficios artísticos para cuya salvación precisan centros educativos especializados, que cuiden de la formación de un artesanado capaz de dar nueva vida a tantos bellos oficios en vías de desaparecer.

Si delicada es la misión que corresponde a la Escuela, no es menor la responsabilidad que recae en su profesorado, res-

pecto a los medios y manera de cumplir con ella para el logro de sus fines. Esta organización decisiva, emanada de un personal concepto de lo que en nuestros días debe ser el arte decorativo, no puede quedar al margen de las controvertidas opiniones que en nuestro momento se emiten acerca del arte, ni al abrigo de un pragmatismo académico de tipo oficial. Por esto, la actuación de cada director que ha tenido la Escuela ha imprimido un peculiar sentido a sus tareas, consecuencia inevitable de una personalidad ya afirmada por cada uno de ellos en el campo de nuestro arte. El profesorado que le secunda refleja igualmente en la marcha de la Escuela su particular intervención en la tarea de formar futuros artífices.

La visita a la exposición, índice el más elocuente para juzgar la marcha actual de la Escuela, descubre la eficacia de una preparación de sus alumnos en el sentido de darles una suficiencia de conocimientos para una posterior elaboración personal de su obra. Constante desarrollo de sus facultades naturales, estímulo de la intuición e impulso para alcanzar una libertad interpretativa exenta de fórmulas rutinarias o comunes. Esta formación disciplinaria, que va desde los conocimientos de la historia del arte al tecnicismo de cualquier oficio, tiene como puntos esenciales el cultivo del dibujo, el desarrollo del sentido plástico y cromático y la noción de unos principios básicos, perennes, respecto a lo decorativo. Con ello, no se coartan en el joven alumno las aptitudes para una más ambiciosa aspiración de su arte, ni se malogran las vocaciones de los que quieren devolver a los oficios tradicionales la noble ejecutoria de una técnica impecable, unida a una vastitud de conocimientos respecto al concepto de la decoración.

La brevedad de esta reseña nos obliga a señalar sólo en resumen los trabajos que fueron presentados en dicha Exposición. Junto a los dibujos y esculturas que nos ofrecían el desarrollo de su enseñanza a través de los distintos grados preparatorios, destacaban las secciones del arte del retablo, esmaltería, bajo sus múltiples modalidades de ejecución, el cincelado, el repujado y el grabado del metal, la decoración del vidrio a la muela y la completa elaboración de cerámica artística, el laboratorio de más reciente creación en la Escuela. Algunas de las obras expuestas, pertenecientes a la técnica del retablo, esmalte, cince-

lado y grabado a la muela, constitúan ya sazonadas realizaciones que ponían de relieve la magnífica labor que año tras año ha llevado a cabo esta institución que honra a Barcelona.

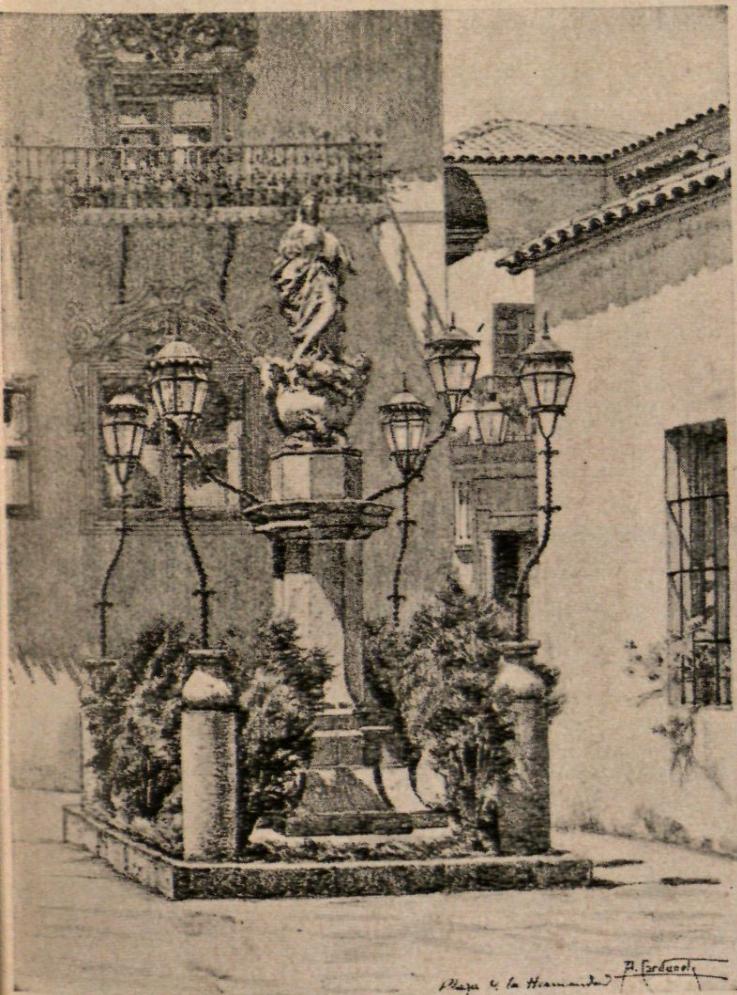
### EXPOSICIÓN XAVIER NOGUÉS

Del 23 de septiembre al 6 de octubre del año pasado tuvo lugar en "La Pinacoteca" una exposición de cincuenta dibujos de Xavier Nogués. Figuraban en ella algunos de los dibujos del insigne artista que se conservan en el Museo de Arte Moderno de Barcelona y otros pertenecientes a las colecciones Badía y Pidelaserra. En el catálogo podía leerse un breve e interesante comentario del crítico y pintor Rafael Benet.

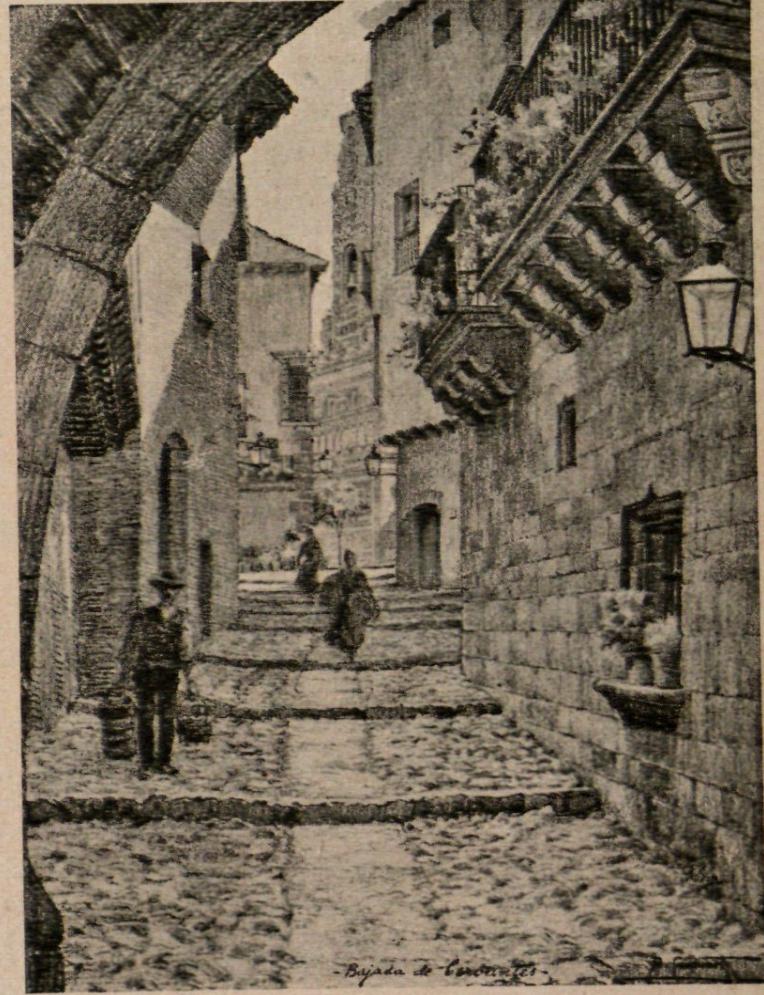
Esta exposición se ideó con el laudable propósito de rendir un homenaje a la memoria de Nogués. Pero es evidente que a pesar del buen deseo y los cuantiosos esfuerzos de sus organizadores, en la exposición no se reunieron los trabajos más importantes y característicos de la obra del inolvidable dibujante, ante los cuales habría resplandecido sin duda la admiración que su obra merece. Parece, pues, oportuno, colaborar a aquella noble finalidad recordando ahora en uno de sus aspectos la personalidad artística de Xavier Nogués. Y a este efecto publicamos en otro lugar del presente número el estudio que sobre este artista ha escrito el distinguido crítico don Juan Teixidó.



Alejandro Cardunets



Plaza de la Hispanidad P. Sedóols



-Bajada de los Condes-

Dos de los originales del artista que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Cataluña

## NECRÓLOGÍA

### ALEJANDRO CARDUNETS CAZORLA

En un ambiente propicio (Barcelona del último tercio de 1800; una familia modesta, un hermano músico, otro dibujante), el 13 de noviembre de 1871 nació en Barcelona para enamorarse de ella y dejar plasmado en sus dilectos dibujos ese enamoramiento.

A los once años entró de aprendiz de dibujante litógrafo en el taller de Miguel Camin. Cursó dibujo en una de las escuelas sucuriales de la Real Academia de San Jorge, siendo discípulo de R. Martí Alsina y de Vacarisses. También cursó en la academia de Manuel Alzamora.

A los diez y siete años entró de dibujante grabador en la editorial Luis Tasso, donde trabajó durante siete años.

Se inscribió a los diez y ocho años como socio en el Círculo Artístico, instalado entonces en la casa Gibert de la Plaza de Cataluña (Casa de Correos), trabajando intensamente en las clases de natural de esta benemérita entidad.

Desde la edad de veinticuatro años, en que se emancipó trabajando por su cuenta, su producción siguió un ritmo constante en intensidad y ascendente en calidad artística. Concurrió o hizo indivi-

dualmente exposiciones en Barcelona y diversas ciudades de España como Madrid, Bilbao, Santander y en varias otras de Francia, Bélgica y Suiza.

Obtuvo Diploma de cooperador en la Exposición de Barcelona de 1888 y premio en el concurso que con motivo de la Reforma organizó el Excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona para una colección de dibujos de las casas afectadas por la apertura de la Vía A (colección que posee el Archivo Histórico de la ciudad).

Fué presidente del Círculo Artístico, del Fomento de las Artes Decorativas y socio de mérito de varias sociedades artísticas y culturales.

Tiene publicadas tres series de litografías formando parte de la obra "Barcelona Artística y Monumental".

Son numerosos los dibujos que figuran en las más selectas colecciones particulares, en el Museo de Arte de Barcelona, en el Archivo Histórico de la ciudad, en el Museo de Montserrat y en la Biblioteca Central.

Como pintor se dedicó con preferencia al paisaje, dando a sus obras una emocionada expresión dulce y apacible. Como aguafuertista se mostró un excelente técnico y artista; pero donde se reflejó más la pasión de su alma y

se afirmó su personalidad fué en sus dibujos.

La honradez artística, la cantidad, la calidad sostenida ascendentemente hasta el fin, por el amor sentido por su arte y sus temas, hacen del conjunto de su obra un maravilloso reflejo de su moral, que las tendencias nuevas de su tiempo no lograron socavar, sino influir selectivamente en su evolución. No renegó de sus maestros ni de su escuela, y fué la continuación evolutiva de aquéllos y de ésta a través de su sutil personalidad artística y moral.

Sus últimas obras son unos dibujos de Centellas hechos en agosto de 1944 que no pudo terminar. Son una admirable obra póstuma por su valor artístico y contienen el mismo frescor de sus mejores tiempos, a pesar de haber sido realizados en un estado de dolor moral por la pérdida de su amada esposa. Dolor que no pudo sobrellevar.

Trasladado a su residencia de Badalona, murió el día 4 de septiembre de 1944.

M. X.

### FRANCISCO PAUSAS

El 29 de julio último falleció en nuestra ciudad el pintor catalán Francisco Pausas.

Fué un artista de señalado renombre en nuestro país y en el extranjero, donde residió la mayor parte de su vida y donde realizó el más crecido número de sus producciones, pues habiendo salido de España casi a los comienzos de su carrera, no regresó hasta

1929, fijando desde entonces su residencia en Barcelona.

Trabajó y cosechó abundantes éxitos durante su ausencia en Norteamérica, Panamá y Cuba.

Habiéndose distinguido en el retrato fué honrado con encargos abundantes de altas personalidades de dichos países.

Algunos de estos retratos, así como otros muchos lienzos tuyos merecieron el honor de ingresar en los Museos públicos de dichos países.

Personalmente disfrutó siempre de profundas simpatías y sólido prestigio por la bondad de su carácter y por sus vastos conocimientos.

### CARLOS VÁZQUEZ

Carlos Vázquez Úbeda nació en Ciudad Real el 11 de diciembre de 1869. Sintió vocación por la pintura desde su infancia, y las circunstancias le fueron propicias para trasladarse a los diez y seis años de edad a Madrid, donde emprendió seriamente el estudio de su arte en la Escuela Nacional de San Fernando. Pintó luego en Sevilla y distintos puntos de Galicia y Valencia. A los veinte años marchó a París y trabajó junto a León Bonnat. En 1898 se fué a Venecia donde ejecutó varios importantes encargos. Seguidamente vino a Barcelona. Aquí desarrollóse la parte más importante y extensa de su producción artística. Aquí aclimatóse esencialmente y artísticamente hasta quedar incluído en el movimiento artístico catalán. Aquí contrajo matrimo-



Carlos Vázquez en su taller



*La bendición de la comida*

Cuadro de Carlos Vázquez que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Cataluña

nio, echó raíces y falleció el 31 de agosto de 1944.

Su obra comprende el dibujo de ilustración, recogido en semanarios y libros; el cartel anunciador especialmente producido en el período en que el género alcanzó mayor predicamento; y, sobre todo, el cuadro al óleo, dedicado casi exclusivamente a la figura y, por lo tanto, con buen número de retratos.

Obtuvo distinciones de alta categoría como son: Mención honorífica en la Exposición de París de 1890; Medalla de tercera clase en la Internacional de Madrid de 1892; Segunda Medalla en la Nacional de Madrid de 1897; Medalla de Oro en la de Barcelona de 1898; Segunda Medalla en la Universal de París de 1900; Segunda Medalla en la Nacional de Madrid de 1901; Medalla de Bronce en la de París de 1904; Medalla de Plata en la de París de 1907; Medalla de Plata en la del Centenario de Buenos Aires de 1908; Primera Medalla en la Internacional de Barcelona de 1910; Primera Medalla en la Nacional de Madrid del mismo año; y Medalla de Oro en la Internacional de California de 1915.

En el Museo de Zaragoza, por cesión del de Arte Moderno de Madrid, tiene el cuadro *El torero herido*; en este último el titulado *Regalo de boda*; en el de Barcelona, la obra que reproducimos *La bendición de la comida*, galardonada con la antedicha distinción de 1898; en el de Méjico, *Una boda en Ansó*; en el de Buenos Aires, *Venganza gitana*; en el de Montevideo, *Mozos de Escuadra*; y en las colecciones de

Hearts y de la "Hispanic Society", de Nueva York, *La suegra y Luna de miel en el valle de Ansó*, respectivamente.

Entre otros cargos importantes tuvo los de miembro del Jurado de distintas exposiciones nacionales y extranjeras; miembro del Sindicato de la Propiedad Artística e Intelectual, de París; y socio honorario de la "Hispanic Society" antes mencionada, del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, y del Círculo Artístico, de Barcelona. Fué además presidente de esta última entidad y de la Sociedad Artística y Literaria de Cataluña. Poseía la Cruz del Águila Roja, de Alemania; pertenecía a la Legión de Honor de Francia, y ostentaba la Cruz de Alfonso XII, de España.

Su pintura pertenecía a una escuela completamente alejada de los gustos y las tendencias de nuestra generación. A ello se debe que, a pesar de la constante y evidente complacencia de extensos sectores del público, no mereciera de sus colegas jóvenes y de la crítica moderna una aceptación y un juicio francamente halagüeños. Sin embargo, nadie osó negarle en ningún momento el dominio absoluto de la técnica, la sólida maestría dentro de su credo y, en los retratos, ese valor tan discutido del parecido.

Por otra parte, ha quedado de Carlos Vázquez el grato recuerdo de sus cualidades personales. El aprecio de que siempre disfrutó entre los artistas y entre la alta sociedad barcelonesa constituyía la prueba fehaciente de su caballerosidad y hombría de bien.

## ÍNDICE

---

### ARTE MODERNO

	<u>Págs.</u>
<b>JUAN TEIXIDOR:</b> Notas para un inventario de la obra de Xavier Nogués .....	7
<b>A. CIRICI PELLICER:</b> Rectificación sobre el “Douanier” .....	15
<b>P. BOHIGAS TARRACÓ:</b> Apuntes para la historia de las Exposiciones oficiales de Arte de Barcelona (1786-1888). ....	23
 <b>EXPOSICIONES:</b>	
La Exposición de la Escuela Municipal Massana de Artes Suntuarias .....	43
Exposición Xavier Nogués .....	45
<b>NECROLOGÍA</b> .....	47

7/35

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

**MUSEO DE ARTE MODERNO**

Parque de la Ciudadela - Teléf. 24277

**Publicación trimestral**

*Precio del número: 20 pesetas*

**Distribución y subscripciones:**

**LIBRERÍA PORTER**

Calle Archs, 3 - Teléf. 16792