

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES
Y
BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA

VOL. III-2 • ABRIL • 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 - 2 ~ ABRIL ~ AÑO 1945

LA DOCUMENTACIÓN DEL PALACIO SESSA O LARRARD EN LA CALLE ANCHA DE BARCELONA

Circunstancias familiares trajeron a mis manos mucha y varia documentación referente al palacio levantado por el duque de Sessa, a fines del siglo XVIII, en la calle Ancha de Barcelona. Vendido por la Casa ducal a mi tatarabuelo, Juan de Larrard, según luego veremos, pasó la casa y su documentación, por herencia, a través de varias familias. Tras los Larrard, los Milans, por extinguirse en ellos la familia Larrard, y a la muerte de mi tío bisabuelo, Antonio de Milans, último varón de este apellido, pasó a sus sobrinos, los condes de Solterra, siendo actualmente propiedad del marqués de Caldas de Montbuy.

En su casa he podido consultar los papeles de su archivo correspondientes a la historia de su construcción y reformas, lo que conserva referente a construcciones anteriores, así como varias notas acerca de la historia de la casa recogidas por su erudita curiosidad en varias ocasiones y de fuentes diversas.

También conseguí ver el archivo del arquitecto Ribas, director de la obra y constructor de la misma, ya que sus descendientes, parientes míos también, lo abrieron a mi curiosidad. Hoy día se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad.

A cuantos me ayudaron y dieron facilidades, vaya mi agradecimiento. A Carlos Sanllehy, marqués de Caldas de Montbuy, muy especiales, ya que siempre encontré en su archivo todas las facilidades posibles, y pronta su ayuda para aclarar lo dudoso en la historia y cronología de nuestros comunes parientes.

LOS PROPIETARIOS DE LA CASA

Gracias a los documentos conservados en el archivo del marqués de Caldas de Montbuy no es difícil hacer la historia

de quienes poscayeron el solar en que se levanta el palacio objeto de nuestro estudio, desde que pasó a poder de los Cardonas, merced a dos distintas donaciones. De tiempos anteriores al siglo XVIII, poco conserva dicho archivo; los documentos que mencionaremos del siglo XVI, unos pleitos con ciertos inquilinos del siglo XVIII y ciertas notas referentes a la propiedad del agua que surte el palacio — procedente del Palau de la Reina — y que se leen en unas “Noticias de la antigüedad [que] tiene la Casa Palacio propia de S. Ex.^a en la calle Ancha de Barcelona”, notas manuscritas del siglo XVIII, que posiblemente fueron extraídas de documentos del archivo ducal, cuando su venta a los Larrad y que nos dan a conocer disposiciones y efemérides sobre este suministro desde remotos tiempos. No las creemos de interés a nuestro objeto, ni van en los apéndices que seguirán.

Otra cosa no se halla en él, pero quien quiera hacer la historia completa de las edificaciones que cubrieron este solar no tendrá demasiada dificultad en lograrlo ya que en parte del mismo se asentó un palacio de sobrada alcurnia e historia: el del arzobispo de Tarragona.

Los documentos originales en que se asentaban los derechos de los Cardonas fueron extendidos, en cuanto a la primera donación — hecha en nombre del rey Fernando — en 1508 y en cuanto a la segunda — la del papa León X — ocho años después. La primera se refiere a unas casas situadas en la calle de la Merced y la segunda al palacio que fué del Arzobispo, sito en la calle Ancha. De este modo pasaron a una sola mano edificios colindantes por sus partes traseras, que abrían sus puertas a las calles de la Merced y Ancha.

Pedro Badía, en virtud de comisión del rey de Aragón don Fernando, a 2 de marzo de 1508 hizo donación a don Ramón de Cardona, caballerizo mayor de S. M. y su virrey en el reino de Sicilia, de unas casas en la calle de la Merced de Barcelona, que lindaban con las de Francisco Alegra y con la calle, casas que se confiscaron a Guillén Dala, condenado por el Tribunal de la Inquisición de esta ciudad, en precio de 200 ducados, que S. M. había mandado que se diesen a las hijas de dicho penitenciario para ayuda de su casamiento y cuya suma había pagado dicho Virrey. Este documento se extendió ante Guillermo Labrador, escribano de los secuestros del Tribunal de la Inquisición y

el propio día y ante el mismo se dió posesión de los inmuebles (1).

Años después León X, a 10 de octubre de 1516, hizo donación a don Ramón de Cardona, virrey de Nápoles, de una casa en la calle Ancha y de un huerto o jardín — “*viridiarum seu jardinum*” — en la Rambla de Barcelona, que habían sido del arzobispo de Tarragona y que a su muerte revirtieron en la Santa Sede, donación que conocemos por estar contenida por extenso en el documento de confirmación extendido a nombre de Clemente VII, a petición de doña Isabel, viuda de don Ramón de Cardona, como tutora de su hijo don Fernando y de otros hijos menores (2).

Estos edificios, con las reformas y transformaciones que los años debieron exigir, siguieron en poder de los Cardonas primero y luego de los poseedores del ducado de Sessa. Podemos seguir al detalle la genealogía y entronques gracias al legajo que contiene la copiosa correspondencia que fué mantenida durante los años 1798 y 1799 por don Juan de Larrard con el marqués de Astorga, sus administradores y abogados. Se determina en ella, y en los informes que la acompañan, con toda suerte de razones jurídicas y árboles genealógicos, que esta casa de la calle Ancha podía ser enajenada, ya que no estaba comprendida en los bienes vinculados de la Casa ducal (3).

Resulta de la misma que el virrey de Nápoles, don Ramón de Cardona, hizo testamento el 24 de febrero de 1522, instituyendo heredero, según escribe, a “*D. Fernando de Cardona, fill meu legitim e natural de mi e de la susdita doña Isabel de Cardona e de Requesens, muller mia*” ordenando varias substituciones en caso de que muriese sin descendencia (4). Dicho don Fernando de Cardona, duque de Sessa, en testamento otorgado en 5 de junio de 1543, instituyó heredero a su hijo varón don Antonio Fernández de Córdoba, quien otorgó su testamento en Civitavecchia en 1 de noviembre de 1603, instituyendo heredero a don Luis, y éste a 13 de noviembre de 1642 nombró heredero a

(1) A. M. de Caldas de Montbuy: Papeles Calle Ancha, 28. Cajón I, legajo 1.

(2) A. M. C. M. Pap. Calle Ancha, 28, I, 1.

(3) A. M. C. M. Pap. Calle Ancha, 28, I, 4.

(4) A. M. C. M. Pap. Calle Ancha, 28, I, 2 y venta a D. Juan de Larrard;

Id. I, 8.

don Antonio, su hijo, quien al morir en 24 de mayo de 1659, dejó poder para testar a favor de don Francisco de Feloaga, el cual otorgó testamento en Madrid a 23 de mayo de 1659 dejando heredero en el remanente de los bienes a don Francisco Xavier, quien falleció a 12 de septiembre de 1688, dejando poder para testar a favor de su mujer, doña María Andrea de Guzmán, y a don Félix Fernández de Córdoba, conde de Cabra, su hijo, que cumplieron su encargo a 5 de noviembre de ese año.

Don Félix, su hijo, testó a 13 de junio de 1709, dejando declarado heredero a su hijo don Francisco Xavier, que murió el 19 de mayo de 1750, dejando poder para testar a su esposa, doña Teresa Fernández de Córdoba, quien en 10 de abril del mismo año evacuó el testamento cometido, otorgándole a 10 de julio siguiente a favor de doña Ventura Fernández de Córdoba, su única hija, casada ésta con don José de Guzmán, conde de Oñate. Ésta otorgó testamento a 17 de agosto de 1763 a favor de don Ventura Osorio de Moscoso, conde de Altamira, su hijo, que murió en 1768, habiendo hecho a 31 de agosto de 1761 poder para testar a favor de doña María de la Concepción Guzmán Fernández de Córdoba, su mujer (5).

Fué su heredero don Vicente Joaquín Osorio de Moscoso Guzmán, marqués de Astorga, conde de Altamira, duque de Sessa, que en este orden llevaba dichos títulos, primeros de una larga y ostentosa lista, el cual, asistido por su hijo Vicente Osorio de Moscoso, conde de Trastamara, vendió su palacio en Barcelona a mi tatarabuelo Juan de Larrard el día 4 de enero de 1799 (6).

(5) A. M. C. M. Pap. Calle Ancha, 28, I, 4.

(6) A. M. C. M. Pap. Calle Ancha, 28, I, 8. El acto fué ante el notario Ignacio Plana y Fontana, siendo el precio de 120.000 libras catalanas. En dicha escritura se establece íntegra la serie de títulos de la Casa ducal. A título de curiosidad vaya copiada aquí por extenso.

Firma el documento Dn. Cayetano Solera, como apoderado "del Excmo. Sr. Dn. Vicente Joaquín Osorio de Moscoso, Guzmán, Vélez, Ladrón de Guevara, Fernández de Córdoba y Cardona, Hurtado de Mendoza, Cárdenas, Felipez de Guzmán, Dávila, Roxas, Manrique de Zúñiga, Sarmiento de Valladares, Requesens, Navarra y Aragón, Marqués de Astorga, Conde de Altamira, Duque de Sesa, de Baena, de Soma, de Atrisco, de San Lucar la Mayor, de Medina de las Torres, y de Maqueda, Conde de Villalobos, de Trastamara, de Monteagudo, de Cabra, de Palamós, de Olivito, de Avelino, de Trivento, de Villavix, de Santa Marta, de Lodosa, de Nieva, de Chantada, de Saltés, de Aciarcollar y de Colle, Marqués de Almazan, de Elche, de Leganés, de Velada, de Poza, de Villamanrique, de Ayamonte, de San Roman de Morata y de Monasterio; Príncipe de Aracena y de sus villas y lugares: Señor de las Siete Villas, de Campos, de Monzón, de Cabia, de Buñuel, de Barca, de Moñux, de Villasayas, de Riaza y Riofrio, de la tierra de Marchena, de las

No interesa al caso hacer mención de la historia de la familia Larrard, cómo vinieron de Francia a Cataluña, cómo les fué reconocida su calidad de nobles y cómo dedicados al comercio y a la banca reunieron una gran fortuna. El caso es que Juan de Larrard, el que adquirió la casa, testó por testamento cerrado, entregado al notario J. Planas Fontana en 9 de junio de 1808, abierto y publicado a 11 de julio de 1814; en él instituyó heredero universal suyo a su hijo primogénito Pedro Alejandro de Larrard.

Éste dió testamento cerrado a don Juan Fontrodona y Minguella, notario, el 31 de julio de 1823. Abierto y publicado el 6 de agosto del mismo año, resultó de su contenido nombrado heredero su hijo primogénito Juan de Larrard y Juez Sarmiento, determinándose asimismo que si muriera sin descendencia le substituiría en la herencia su hijo segundogénito don Pedro, que a su vez, de fallecer sin descendencia, le substituiría su hijo tercero don Antonio Alejandro, y en su defecto, sus hijas doña María de los Dolores, doña María de la Concepción y María del Carmen de Larrard y Juez Sarmiento, y por este orden. Resultó que don Juan de Larrard y Juez Sarmiento murió meses después de su padre —en enero de 1824— de 20 años de edad, soltero; Pedro, su hermano, falleció, igualmente soltero, el 15 de julio de 1828, pasando por esas muertes la herencia y la casa por tanto, a don Antonio Alejandro. Vivió éste, sin contraer matrimonio hasta el 10 de marzo de 1887. Testando de manera

Montañas de Boñar, de las de Prioro, de Mogrorejo, de Valderueda, del Consejo de Valdellorma, de las Islas de Cersarga, de las Baronías de Velpuig, de Liñola, de Calonge, de Uxataba, de Momparleu, de Seana, del Mon, de Vallestar, de Almanzó, de la Sinoga, de la Cendrosa, de Axpe, de las villas de Leron y de Santiago de la Puebla, de Malpartida, de Rute, de Zambra, de Iznajar, de D.^a Mencia, de Alvendin de Lepe, de la Redondela y de Coria de la Casafuerte y tierra de Chantada, de las de Sartaguda, de Navia, de Castroverde y de Buron, Alférez mayor perpetuo del Pendón de la Divisa de Castilla y de Madrid, Regidor perpetuo de todas las Ciudades y Villas de voto en Cortes y Procurador fixo en ellas, Guarda Mayor del Rey Nuestro Señor, Capitán de una de las Compañías de Hombres de armas de Castilla, Adelantado mayor del Reino de Granada. Alguacil mayor perpetuo de las Audiencias de Indias, Alcayde perpetuo del Real Palacio y Sitio del Buen Retiro, del Castillo de Triana y de la Casa Real de Vacia-Madrid, Alcalde mayor de la Ciudad de Toledo, Alcalde de las fortalezas de la Mota, de Medina del Campo, Alcazabas y puertas de Almería, de Chinchilla y de Sax, Grande de España de primera clase, Caballero de la Insigne orden del Toyson de Oro y Gran Cruz de la de Carlos Tercero, Consejero de Estado, Gentilhombre de Cámara de S. M. con ejercicio y su Caballerizo mayor honorario, etc., y del Excmo. Sr. Dn. Vicente Osorio de Moscoso Albarez de Toledo, Conde de Trastamara, su hijo primogénito.”

no habitual, y disponiendo una “Administración de los bienes de Larrard” que debería liquidarse, a los cien años de su fallecimiento entre sus parientes, y según proporciones que establecía. Mantúvose esta herencia bien poco tiempo en esta situación, pues a su vez fallecido uno de sus sobrinos Antonio de Milans y de Larrard y disponiendo a su vez sobre los bienes indivisos que le correspondían, todos los familiares de las distintas ramas, unánimes, impugnaron su testamento, así como lo dispuesto por don Antonio de Larrard. Ganada que fué la declaración de abintestato y repartidos los bienes entre las distintas ramas, la casa de Larrard fué adjudicada proindiviso a don Joaquín de Sarriera y de Larrard y a doña Pilar de Milans y de Larrard, condes de Solterra.

La mitad correspondiente a la Condesa fué vendida por ésta a don José Fábregas y Mas (19-I-1897); al morir éste la heredó su hermana doña María Fábregas y Mas — testamento de 15-V-1899 — y dicha señora vendió la mitad que le pertenecía a don Carlos Sanllehy y Girona — 15-II-1913 —.

En tanto, la mitad correspondiente a don Joaquín de Sarriera y de Larrard, conde de Solterra, pasó a ser propiedad de su hijo don José de Sarriera y de Milans, en virtud de donación hecha en los capítulos matrimoniales — 18-III-1887 —. Al fallecer éste la heredó su única hija doña Clotilde de Sarriera y Roger, a cuyo fallecimiento la heredó su abuelo materno don Antonio Roger y Vidal, traspasándola en virtud de convenio — 8-VIII-1911 — a su actual propietario Carlos de Sanllehy, marqués de Caldas de Montbuy (7).

* * *

Pertenecía, pues, en Barcelona al duque de Sessa un conjunto de edificaciones que no debían tener unidad, aunque tuvieran cierta suntuosidad, vetustos edificios en el siglo XVII, pues de muy antiguo estaban en pie. Por ello determinó construir un palacio siguiendo las normas y el gusto del momento. Resultaba estar éste situado en la mejor calle de la Barcelona setecentista. Quizá mediaron en la decisión otras razones que las arquitectóni-

(7) A. M. C. M. Pap. Calle Ancha, 28-II, 12, 13 y 14.

cas o suntuarias. La Casa ducal tenía alquilado el edificio y era su inquilino por aquellos años la Renta del Tabaco: al parecer no era demasiado pingüe el alquiler que pagaba y no era cosa de viso tal arrendamiento, ni del mismo se seguían beneficios a las construcciones, sino muy al contrario. Escudándose en lo ruinoso y en la necesidad de hacer obras, el Duque se dirigió al Administrador de la Renta el 16 de noviembre de 1771 notificándole su decisión, y que la casa tenía que quedar libre en febrero del año siguiente (8). Como no podía menos que suceder, dicho señor se opuso y se cruzaron varias cartas en las que el Duque mantuvo enérgicamente su voluntad. El caso es que si bien no sabemos con detalle en qué paró la discusión, un documento de los arquitectos nos dice que en 1772 comenzaron las obras.

La decisión ducal debió tomarse antes de septiembre de 1771, por cuanto en este mes fechó el arquitecto, José Ribas, su “Cálculo prudencial a que assenderá la obra ydehada” de dicho palacio (9).

Por tanto debemos retrotraer a una fecha quizá anterior a 1771 la decisión de construir el edificio que nos ocupa y el comienzo de los diseños y dibujos a él correspondientes. Hay que tener en cuenta que el arquitecto residía y trabajaba en Barcelona, que S. E. vivía en Madrid y que de allí vino la aprobación de la obra y las sucesivas modificaciones que tuvo el proyecto.

(8) “Muy Sr mio: Deseoso de mantener esa mi Casa Palacio que V. M. abita, con el lucimiento que corresponde a la estimación que me merece por su antiguedad y a ser uno de los efectos de no pequeña consideración de mis Mayorazgos he determinado, antes que ella por si misma venga a arruinarse, demolerla enteramente, para construir en el propio sitio que ocupa otra en todo diferente y a el tenor de las medidas tomadas ya de orden mia, Y como para la practica de este honroso proyecto, sea indispensable que quede libre y desembarazada: por esto mismo y porque las cosas vayan con aquella regularidad, que piden la politica y la razón, me pareció muy propio de la que debo mantener con V. M. tanto por su apreciable persona, quanto por el destino que oy tiene la misma Casa, anticiparle esta noticia, y a consecuencia de ella pedirle, se sirva disponer dexarmela en la forma que aqui le signifco para en todo el mes de febrero del año próximo, en cuio tiempo, como que ya es el mas oportuno para estas obras, estoy resuelto a que se de principio a la expressada.

Nro Sor. guarde a V. M. ms. as. como deseo.
San Lorenzo 16 de Novº de 1771.

Blm de V. M. su servr.
El Marqués de Astorga-Conde-Duque.
Sr. D. Domingo Alvarez de la Secada”.
A. M. C. M. Pap. Calle Ancha, 28- II, 25.

(9) Ap. I.

José Ribas y Margarit, el arquitecto, ideó y trabajó rodeado de múltiples ayudantes cuyos nombres también aparecen en los documentos conservados. Conste desde ahora, sin embargo, y como luego podrá leerse en los documentos que siguen en apéndices, que en todos ostenta Ribas el título de Director y es siempre el primer firmante. También van en apéndices copiados ciertos recibos de diversas cantidades adeudadas por su gestión como tal Director (10). A él, pues, hay que atribuir las líneas generales del edificio y la decoración del mismo, aunque el detalle se deba a los artistas o artesanos que iremos mencionando.

Su personalidad, por lo que en su archivo rastreamos, fué muy destacada. La semejanza de trazado y detalles del palacio que estudiamos con el de otras construcciones importantes que se realizaron en Cataluña en el siglo XVIII, presenta una serie de problemas cuya resolución fuera de la mayor importancia para el conocimiento de la arquitectura catalana del setecientos. Ya volveremos sobre ello, así como sobre las obras de José Ribas y Margarit.

El caso es que un largo documento recoge las condiciones de la subasta de la obra del palacio. Se halla en el Archivo Ribas. Por no haberse publicado entre nosotros ningún documento semejante — que yo recuerde — lo inserto por entero en el apéndice II.

Inmediatamente después de verificada la subasta, según atestigua el notario don Magín Artigas, fué el día 19 de mayo (11), surgieron incidentes, pues Miguel Guardiola y Baltasar Gras, carpinteros de esta ciudad, que habían tomado parte en la misma, recurrieron al duque de Sessa acusando a su administrador y al arquitecto Ribas de haber concedido la realización de la obra a un pariente del segundo, a José Armet; hacían asimismo otras denuncias que no conocemos al detalle pues el texto del documento en cuestión no llegó a nosotros, aunque las respuestas de Ribas indican los puntos principales en que basaban su acusación (12). Ordenó entonces el Duque a tres abogados — don Narciso Ramón y de Solá, don Antonio Sicardo

(10) Ap. XI, XIII, etc.

(11) Ap. V.

(12) Ap. III.

y don Narciso Fillol — que dictaminaran sobre lo ocurrido. Éstos lo hicieron a 8 de agosto de 1772, en el sentido de considerar infundado el recurso presentado por Guardiola, Gras y C.^a (13), ya que Ribas era tan sólo pariente de uno de los fiadores de Armet; otros arquitectos — Juan Garrido y Francisco Mestres — declararon en contra de lo mantenido por los denunciantes y lo propio hizo el pregonero real (14).

Comenzadas las obras fué necesario requerir del Ayuntamiento autorización para avanzar sobre la calle una parte de la fachada de dicho palacio; se pretendía así dar mayor grandeza a la fachada.

Esto dió lugar a un nuevo incidente, ya que el Ayuntamiento no aceptó que fuese avanzada la fachada, ni siquiera los tres palmos pedidos. Escudábase en no tener facultades para aprobar el permiso solicitado. Ello fué en la sesión de 21 de mayo de 1773. Insistió entonces la Casa ducal por boca de su representante en Barcelona y por medio del largo y curioso memorial en forma de instancia, fechado en 26 de enero de 1774. Aparecen en él, como ejemplo de arquitectura, envueltos en la más difusa y barroca prosa, las de godos y romanos y cartagineses; se citan con elogio las obras arquitectónicas del extranjero, “*Francia, Alemania e Italia y demás cultos dominios*”, y se manejan con profusión otros tópicos del momento: descontento por el presente español; menoscenso hacia lo que rodea; el ejemplo en el pasado y en el extranjero. Y aun, de soslayo, alguna alusión al abandono y pobreza de lo civil ante la suntuosidad de lo eclesiástico (15).

A pesar de los godos y romanos, de lo que ocurría en el extranjero, de lo que era y tenía que ser, a pesar de todas las razones presentadas contra lo dispuesto en ciertas ordenanzas que no alcancé a ver, el Ayuntamiento no se pronunció favorablemente y en 4 de febrero del mismo año de 1774 remitió el asunto a S. E. el Capitán General (16), el cual no sabemos qué solución daría. Resumíase lo solicitado a un avance del frontispicio y de la portada del palacio a más de cuatro palmos de

(13) Ap. IV.

(14) Ap. VI.

(15) Ap. VII.

(16) Ap. VIII.

la línea de la fachada. No parece que lo construído indique conformidad con lo solicitado por la Casa ducal. La relativa estrechez del balcón, que da lugar a que el barandal de hierro se halle para el contemplador como sobrepuerto al ornato tallado en las dos pilastras; la poca robustez y saliente de las columnas que flanquean la puerta principal, parecen mostrar que lo ordenado se cumplió sin lenidades y que la ordenación de la calle se mantuvo.

El Duque había aprobado la fachada, cuyo alzado se le remitió (17). Su respuesta dió lugar a que se transformase el ornato de la puerta principal, resultando sus líneas más puras, sin la rocalla que existía a ambos lados de las columnas del portal en el proyecto diseñado que reproducimos. Y a que se aligerase el marco del balcón principal, ornándose las pilastras (18).

Los recibos que siguen nos muestran a José Gaig, carpintero, interviniendo en la confección del modelo de la nueva puerta. Pero hay un documento terminante que demuestra cómo el diseño reproducido es, según toda probabilidad, el primer proyecto de puerta. Es el proyecto de Pedro Armet, asentista en el que leemos “*en lugar del adorno, que trae al lado de cada una de las columnas deberán colocarse dos tercios de pilastra con el pedestal...*” (19).

Por entonces surgió la oportunidad de adquirir la casa del sombrerero Nadal, a fin de aumentar con ella la superficie del palacio y de hacer su planta más capaz. A pesar del favorable informe de Ribas, la repugnancia que muestra el duque de Sessa en aumentar sus bienes “*en casas algunas, ni otros artefactos difíciles de conservar*” debió pesar más. La casa no fué adquirida, al menos no se menciona en las muchas escrituras que manejamos, ni tampoco vimos nada referente a obras de adaptación de la misma, necesarias al decir del arquitecto (20).

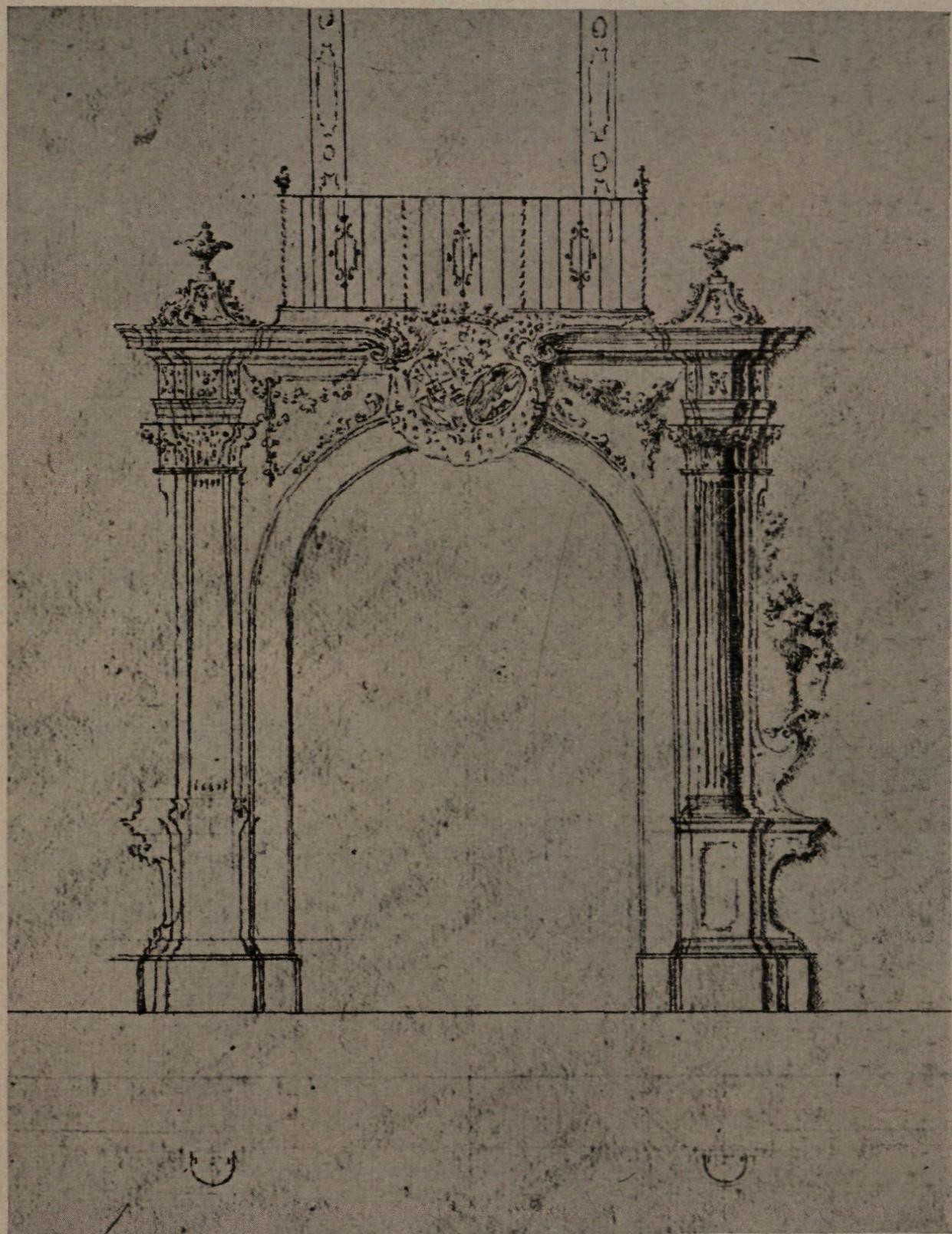
Con ritmo bastante rápido fué construyéndose el edificio. Los arquitectos nos informan por varios documentos y recibos

(17) Ap. XXV.

(18) Ap. XXV.

(19) Ap. XXV.

(20) Ap. IX.



Proyecto de la puerta principal del palacio Sessa, antes de ser modificada.
(El dibujo en la Biblioteca de Arte de los Museos de Barcelona.)

que se trabajó desde julio de 1772 hasta el 24 de diciembre de 1778, día en que la obra quedó concluída.

La Casa ducal debió considerar excesivos los gastos que se realizaron en el palacio por cuanto menudean en el archivo Ribas los papeles referentes a valoraciones y resúmenes de lo gastado en la obra. En el apéndice X doy un resumen del "*Importe del coste de la obra...*", tal y como se lee en uno de estos documentos que creo autógrafo de Ribas. A menos de suponerles del momento de su ejecución por la Casa ducal, cosa también probable y que explicaría tanto resumen y cálculo.

Es para mí imposible de imaginar las razones por las que una vez realizados estos gastos y construído el palacio de Barcelona, recién decorado y alhajado, la Casa ducal lo alquila de nuevo a la Renta del Tabaco, en contra del circunstanciado parecer de buenos consejeros que recuerdan el pasado, cómo tuvieron que realizarse las obras y el gasto y lujo del edificio. Más fácil de comprender es porqué pocos años después fué vendido. Dificultades económicas exigieron al Duque a desprenderse del mismo; el contexto de la escritura de venta a Juan de Larrard, lo indica, ya que los acreedores de la Casa ducal percibieron buena parte de las 120.000 libras entregadas (21).

A pesar de las pocas ganas que mostró el Duque en mejorar su residencia barcelonesa, ésta se hizo con el máximo esplendor que en Barcelona era posible: este precio de las 120.000 libras era entonces una suma considerable. En 1796, decidida por la Casa ducal su venta, Ribas y Armet remiten un certificado en el que consta su valoración, una copia de él llegó a nosotros (22). Daban a ese edificio un valor de 1.527.614 rs. 18 dineros moneda de ardites, en libras catalanas 152.761, ls. 9 s. 6.

Los Larrard quedaron dueños del palacio en 4 de enero de 1799, realizando seguidamente algunas obras de importancia y varias pequeñas modificaciones. Entre éstas está comprendida la desaparición del hermoso escudo ducal sobre el que galopaba Santiago, cuyo modelo realizó Amadeu; debió ser picado o arrancado, creo más bien lo segundo por cuanto la distinta calidad de las piedras de las dovelas es aún hoy día per-

(21) Archivo M. C. M. Pap. Calle Ancha, 28, I. 8.

(22) Ap. XI.

ceptible. Las armas de los Larrard, se colocaron sobre la puerta de la planta noble, sobre la escalera principal. Allí se mantienen.

Pero estas y otras obras de ornato no tienen importancia ante las que se vieron obligados a acometer por resentirse la fachada “*a causa en mucha parte de una gran torre y escalera interior y por el empuje de unos arcos pendientes en la escalera principal.*” Tal reza el documento de solicitud de autorización para verificar obras, que fué fechado a 6 de septiembre de 1800 por don Juan de Larrard (23).

Entre 1801 y 1802 el propietario recibió las cartas de pago de cuantos intervinieron en las obras emprendidas. Ellas nos dicen cómo pagó a Juan Campllonch, cerrajero, 146 libras, por jornales y material de su oficio, a Andres Planas, vidriero 741 ls, 6 s. 9 d, y a Salvador Miguel, dorador, 2.096 ls. 8 s. 9 d. Otra carta de pago — 10-X-1801 — la firman conjuntamente “*Antonio Xarrié, arquitecto, maestro albañil, Esteban Armada, carpintero, y Cayetano Farral, maestro cerrajero*”. Ésta nos indica con detalle cuáles fueron las obras ejecutadas: “*consistentes en primer lugar, en el derribo de la torre, parte de sus cimientos, de la cubierta o arcos de la escalera principal, deshacerlo y bolverlo a construir en devida forma, al tenor de la licencia que se pidió al Iltre Sr. Alcalde Mayor de esta Ciudad el Sr. D. Blas del Conde, que concedió con auto de treinta julio del citado año mil ochocientos... Y en segundo lugar de las demás obras utiles y necesarias que en las propias casas se han construido: todo de orden de dicho Sr. D. Juan de Larrard, consistentes en el segundo piso a la parte de la calle Ancha y esquina de la Plata, con una escalera interior para subirse a dicho segundo piso, con el comedor construido en el primer piso, y también la cozina, con un oratorio, estrado, recamaras, dispensas y otras divisiones que se han hecho en el primero y segundo piso, con mas en dicho primer piso una aertura vulgo “cel overt” para dar luz a la cozina, que antes era bastante obscura: renovar las boticas y almacenes y otras cosas adherentes y necesarias para la comoda havitacion... quince mil ciento treinta y una libras, nueve sueldos que nos ha pagado el susodicho Dn. Juan de Larrard*” (24),

(23) A. M. C. M. Calle Ancha, 28. I. 8.

(24) A. M. C. M. Calle Ancha, 28. I. 9. El documento se extendió ante D. Ramón Cors y Sort, notario, a 10 de octubre de 1801. Entre las cuentas del

mostrando así lo que no podemos atribuir al arquitecto Ribas y sus ayudantes.

Cuántas obras se emprendieron con posterioridad a esta fecha fueron obras menores y de ornato. En 1850, Antonio de Larrard y Juez Sarmiento, habilitó el segundo piso para vivienda. También el archivo de Caldas de Montbuy conserva las cuentas y cartas de pago. Los operarios fueron muchos: Recordemos tan sólo los pintores decoradores, Nicolás Planella y Juan Parés, que cobraron la decoración de esas habitaciones, aunque según se colige de los documentos su trabajo más debió tener de obra de artesano que no de artista (25).

LOS AYUDANTES DE RIBAS

Según dijimos, en la obra del palacio de Sessa, Ribas tuvo muchos ayudantes. Los documentos nos indican que realizaba al mismo tiempo que éstas varias obras más. El diario que aquel Amat escribió bajo el título de “*Calaix de sastre*”, muestra en sus ingenuas descripciones y comentarios la fiebre constructiva que movía a Barcelona. Los mares americanos se hallaban abiertos a las flotas abanderadas en todos los puertos de la costa catalana y fábricas nuevas surgían por toda Cataluña. El comercio la hacía, una vez más, rica. El diario de Amat es eco de esta pujante transformación, detallada con fervoroso amor y con prolífica nimiedad. No podemos hoy extendernos sobre el inicio de esta era de esplendor barcelonés.

El palacio Sessa requería para su construcción la dirección técnica de más de un facultativo. Encontramos entre los documentos conservados los nombres de otros arquitectos: el de José Gaig que “perfeccionó” un diseño de la portada (26) y el de Juan Soler, que trabajó igualmente un diseño de la portada (27). Estos pagos y la personal intervención de Ribas en la obra, nos hacen dudar acerca del autor del diseño de la portada que llegó hasta nosotros, pues pudiera ser el de uno de estos dos arquitectos auxi-

herrero aparecen una serie de reformas y obra nueva en los balcones y en la escalera “obra de flores”.

(25) A. M. C. M. Calle Ancha, 28. II, 10 y 11.

(26) Ap. XVI.

(27) Ap. XX.

liares de Ribas, o de Ribas mismo. Intervendrían también en otros detalles, así como el contratista y aparejador Armet, cuyas son buen número de las cartas de pago conservadas (28); Armet era, al parecer, persona de autoridad. Encontramos también, merced a estos documentos, el nombre de numerosos artistas y artesanos, de nombre conocido algunos; otros todavía desconocidos que intervinieron en la construcción. Justo es salvar sus nombres del olvido, máxime cuando muchas de las obras de carpintería, herrería, etcétera, cuentan entre las más bellas muestras salidas de los talleres barceloneses setecentistas.

Entre los artistas encontramos a Ramón Amadeu, el más notable escultor catalán de por aquellos días, que hizo el modelo del san Jaime a caballo en el escudo ducal (29), imagen realizada en metal por Jacinto Jaumandreu (30); Llausás, autor de los adornos en yeso del salón principal. Félix Llausás, escultor — diríamos que sólo picapedrero — que hizo los diez y seis balcones, y los adornos de las puertas (31). Manuel Tramullas, pintor de nombradía, que cobró en conjunto 1.778 libras, 19 reales por varios trabajos realizados en la casa, los “*arrimadillos o frisos*” imitando mármoles y jaspes y por haber pintado el salón grande con ocho empresas de la vida de Hércules y juegos de niños, “*alusivos al mismo asunto*”, y los consiguientes mármoles, florones y molduras. También pintó “*el frontis del segundo cuarto de dormir fingiendo una grande biblioteca y encima un Museo de cosas naturales*”, y también pintó mamparas de chimenea “*pisos a lo chinesco*”, “*fingiendo bajorrelieves*”, etcétera, según, con pormenor bastante minucioso, indica su carta de pago y confirman los inventarios (32).

Pedro Armet es el carpintero de la casa y contratista de varias obras de la misma — de los hierros obrados, de los mascarones de la cornisa — según indican sus varias cartas de pago (33). Una de ellas, por cierto, nos da la explicación de documentos que versan sobre ciertas inscripciones que no llegaron a nosotros o que enmascaran los mostradores y frontis

(28) Ap. XV, XIX, XXIII, XXIV, XXV, XXIX, etc.

(29) Ap. XXXI.

(30) Ap. XXXV.

(31) Ap. XXXVIII.

(32) Ap. XLIII y LII.

(33) Ap. XXIII.

de las tiendas que hoy día abren sus puertas a uno y otro lado de la principal. Se trataba de unas lápidas antiguas, posiblemente romanas, por cuanto se lee: “*las lápidas antiguas que deben ser colocadas en los lugares signados de núm. I las deberá limpiar y recomponer lo que necesitaren*”. (34). Las hemos buscado en vano.

A Juan Enrich, se le compran unos bloques de mármol de Génova para realizar con ellos unas chimeneas. Una de ellas ha sido trasladada por el marqués de Caldas de Montbuy a su actual residencia, la casa Sanllehy, en la plaza del Ángel, y adorna hoy el salón comedor (35). También se le compró el bloque de mármol en que tallar las armas ducales.

El dorador Francisco Borrás, doró los florones de la bóveda del salón, así como del san Jaime del escudo (36) y Francisco Petit, también dorador, intervino en obras de su oficio (37).

Tenemos un buen documento para conocer cómo fué dejada la casa. En el inventario que por extenso se recoge en el apéndice II. Redactado cuando el palacio fué alquilado a la Renta del Tabaco, es suficientemente explícito para que podamos tener idea de la decoración y las pinturas que el ingenio de Tramullas realizó en las distintas habitaciones — notemos que las historias de Hércules se llaman ahí de Sansón — aquellas decoraciones con jaspes imitados, adornos a lo chinesco, juegos de niños y países, la librería pintada y el museo de historia natural. Además se notan en este inventario las telas de colorido alegre que decoraban las paredes. Y lo que también hay que señalar, nos conservan sus páginas el orden y distribución del piso principal — el de los señores — de una noble mansión barcelonesa setecentista (38).

Los ARQUITECTOS RIBAS

Los arquitectos Ribas, de un mismo tronco, fueron, al menos, dos. El conocido, aunque poco recordado, neoclásico, Félix Ribas y Solá, posiblemente nieto de José Ribas y Margarit, cuyo

(34) Ap. XXV.

(35) Ap. XXVII.

(36) Ap. XXVII.

(37) Ap. XXVII.

(38) Ap. LII.

es "El proyecto de construcción de nueva planta de la Universidad Literaria de esa Ciudad", que mencionan varios autores, entre ellos Pascual Madoz (39), y cuyo informe-respuesta de la Real Academia de San Fernando — del 9 de febrero de 1845 — se conserva entre los papeles del Archivo Ribas en el Archivo Histórico de la Ciudad (40), así como también es suyo el proyecto de convertir el terreno de Capuchinos, hoy Plaza Real, en un teatro, salón de baile y bazar; el de urbanización de la Plaza de Palacio, convirtiéndola en porticada según nos indican los papeles de dicho archivo, que asimismo guarda numerosa documentación de innúmeras obras emprendidas por Ribas, el menor. Y Damián Ribas, constructor de la iglesia de San Miguel del Puerto, en la Barceloneta, que proyectó Pedro Zermeño, ingeniero militar (41), del que no puedo asegurar si tuvo parentesco, ni de qué grado con nuestro José Ribas.

El primero, y seguramente el más importante como arquitecto, fué José Ribas y Margarit, que hoy nos ocupa. Mucho trabajó, si hemos de creer los papeles que llegaron hasta nosotros. Fué director de obras de arquitectura y de ingeniería: entre estas últimas mencionamos tan sólo las que hizo para la conducción de aguas a Lérida y en el puerto de Palamós. Intervino en el amillaramiento de San Martín de Provensals y en la obra del Rech Condal (42). De aquéllas nos da razón detallada el diario de gastos de las obras encomendadas. Se citan en sus papeles obras realizadas en multitud de casas, palacios y torres sitas en Barcelona y sus alrededores (43). Destaca entre todas, ésta que realizó para el duque de Sessa. Un atento estudio de cuanto su voluminoso diario contiene, aportará, creo yo, rico material para el estudio de las características de su arte. Quede para otra ocasión, al igual que el determinar al detalle las relaciones familiares que ligaban entre sí a los tres arquitectos Ribas, que el voluminoso archivo familiar revelará, creo yo, sin esfuerzo.

X. DE SALAS

(39) Diccionario geográfico ... III, 1846, p. 507.

(40) Obras 2.

(41) Carreras Candi. Geografía general de Catalunya, La Ciutat de Barcelona, s. a., p. 810.

(42) A. H. M. B. Archivo Ribas, Obras 1.

(43) Ap LIII.

APÉNDICE

I

Calculo prudencial a que assenderá la obra ydehada en la cassa, que el Exmo. Sr. Duque de Cessa tiene, y possehe en la presente Ciudad, y calles, Ancha, de la Merced, y de la Plata, esto es en lo tocante a Albañileria, y canteria arreglada según los planos, y perfiles entregados por razón de dicha obra, la que calidad por calidad ha calculado, y valorado segun sus classes, haziendome cargo de havense de derribar el todo de la existente assi por amenassar ruina en muchas de sus paredes techos y texados, como por no tener en ninguno de sus pisos ygualdad de nivel, ni tampoco piessa alguna proporcionada en el quarto principal para una dessente y commoda avitacion, segun lo que da lugar, y permite el parage y terreno que ocupa la referida cassa, y assimismo hallarse el quarto segundo actual sin poder dar provecho alguno por su ynutilidad, assi de techos desiguales, como de texados a sola texa vana, y no tener tampoco escalera alguna separada del quarto principal, todo lo que no dexa lugar alguno de aprovechar paredes techos ni texados si que solamente se puede aprovechar la mayor parte de la piedra ordinaria para paredes mesclada con la nueva, y la poca que hay labrada, que son solamente tres puertas para almazenes, y la mayor parte de las texas de los texados, que se hallan enteras, de todo lo que me he hecho cargo en el referido calculo y valoración por baxa del total valor que se expressará, de cuya obra executada en todas sus partes, segun ella requiere, se pueden sacar pinguos alquileres, pues se discurre prudencialmente que el quarto principal redituara el año sien doblones, el 2º sinuenta, novveynta los almazenes, y quarenta las boticas, que junto assiente a dos sientos ochenta doblones por todo lo que y demas arriba expresados se deverá ympendir, y gastar como queda dicho en lo tocante solamente a obra de albañileria y canteria, hasta dexarla a punto de havitar, la cantidad de diez y seys mil setecientas sinuenta libras, moneda catalana.

**Barcelona a 30 de Setiembre 1771.
 Joseph Ribas Arquitecto. [rubricado]**

[lo que sigue fué anotado por el mismo Ribas en el reverso]

Sigue la cuenta de lo que me he ocupado en hazer los planos, y calculos de la obra como parece de carta de pago en poder de Magin Artigas Escrivano en 10 de Octubre 71.

Por tomar las medidas, hacer los borrones, y ponerlos en limpio ..	
25 Ps. 35 s.	
Por mudar parte de dichos, y hacer el original en limpio	
35 Ps. 49.	
Por la copia en limpio de dichos planos para remitir a S. Exa. ..	
35 Ps. 49.	
Por hacer el cálculo de total valor hazendera dicha obra atendido a lo que se puede aprovechar	
25 Ps. 35.	Total 120. Ps. 168 s.

II

Condiciones a que deberá arreglarse la persona o personas, que tomaren a su cargo el asiento de la obra de la casa que manda construir el Excmo. Sor. Duque de Sessa, sita en las calles Ancha, de la Merced y de la Plata, arreglada según los planos y perfiles aprobados por dicho S^r Exmo. o los que en adelante sobre dicho efecto se adicionen, o varien, según su orden, o de su apoderado jurisdiccional y Gobernador General. Las que son como sigue:

1 ... Será de la obligación del Asentista executar qualquiera obra de qualquier especie que sea y en los terminos que se le mandare por la persona, o personas encargadas de la dirección de ella.

2 ... Estará obligado el Asentista a proveerse, a su costa, de todos los utiles, andamios y demas que fuere necesario, y preciso, al desempeño de la obra que se le mande executar; como y assi mismo de los materiales correspondientes, procurando sean de la mejor calidad, sujetándose que para su recibo tenga la aprobación del Director, a cuyo cargo esté la referida obra; nombrando este para el reconocimiento (si lo tuviere por conveniente) persona hábil, y de su entera satisfacción.

3 ... Luego que se le de aviso estará obligado el Impressario al aprompto de jornaleros, peones y demas operarios en el número que se pidiere por dicho Director, debiendo, unos y otros ser de habilidad en su oficio, y en todo de la entera satisfacción del referido Director.

4 ... Los materiales de qualquier especie que sean, assi de Albañileria, como de carpintería, y herraje que salieren de la demolición de la actual casa, estará obligado el Asentista a colocarlos en los parajes que se mande por dicho Director, assi sea dentro o fuera de la referida casa (como no exceda de cien varas de distancia), a sola excepción de las tierras que saldrán de la demolición de murallas, suelos y tabiques de qualquier especie que sean; como, y las de los cimientos que de nuevo se ayan de abrir, los quales estará obligado a su transporte en qualquier paraje que se le mande por la persona o personas que cuiden de dicho encargo.

5 ... Para qualquier traza que sobre el terreno puede ofrecerse deberá cuidar el Asentista de las personas necessarias, cuerdas, piquetes, y demás útiles conduncentes haciendo las zanjas, señales y demás conducente al efecto, sin que por esto pretenda ningún abono, aunque se repitan las operaciones, siempre que se juzgue necesario.

6 ... Limpio el suelo de la casa de las referidas ruinas o escombros, deberá colocar el Asentista los depósitos de cal, tierra y demás materiales precisos para la continuación de la obra en los parajes que se le señale por dicho Director.

7 ... Se dará principio al trabajo, según mande el que lo aya de dirigir, haviendo a este fin de poner el Asentista el numero de trabajadores de las clases que sea menester, según pedirá la obra que se aya de trabajar o construir.

8 ... De la piedra que saliese de las demoliciones, y excavaciones podrá aprovecharse el Asentista para mampostear y demás que se le mande (a sola excepción de la piedra labrada, que esta quedará a favor del dueño para lo que pueda aprovecharse) todo con arreglo a lo que disponga el Director, pues según su especie, o calidad, podrá mezclarse con mas o menos porción de nueva, como mejor convenga a la maior firmeza, y buena construcción de la obra, quedando empero obligado el Asentista a afianzar con los puntales necessarios las casas de los vecinos quedando estas con todas seguridad y firmeza.

9 ... Toda la piedra de silleria que fuere menester, y se aya de emplear a la obra, ha de ser de la calidad que el Director eligiere, y de la magnitud, y tamaño que pidiere, bien trabajados sus lechos y sobre-lechos, según requiera la calidad de la obra para que aya de servir.

10 ... Siempre que se aya de emplear piedra de moldura, tendrá entendido, el Asentista que se incluya de qualquier especie, o, tamaño que sea, y con qualesquiera resaltos, pero no se comprenda por de esta clase faxas lisas que sueltas corren de qualquier modo, ni tampoco las de puertas y ventanas.

11 ... La sillería deberá trabajarse de la clase que el Director la pidiese, esto es debastada, según sale de la cantera, galgada a picón grueso, a punta de escoda, y atallantada en fino o con moldura en qualquiere de las anteriors especies, sin que el Impressario pueda solicitar por el menor, o maior tamaño otro precio que el que se contrate por pies quadrados a caxa vista.

12 ... Si se hubiere de emplear piedra de hilo en algún paraje que se tenga por conveniente, debería esta tener buenas caras, esquadreadas por todas sus puntas, de modo que ajusten una con otras teniendo de largo catorce pulgadas; de ancho, o alto siete, y de grueso ocho pulgadas a lo menos.

13 ... Las lambordas, o lajas, que se emplearen en qualquier genero de obras, ya sean en soleras de cimientos, ya en cubrir conductos, las apromptará el Impressario del tamaño que se necessita y se le pidan.

14 ... Toda especie de obra cocida, esto es de mahones, ladrillos, tejas

y demás, deberá ser de la mejor calidad, bien cocida y de buena tierra, pues de lo contrario el Director desechará, sin que el Impressario pueda pretender ningún abono.

15 ... La mampostería ordinaria ha de trabajarse con el mayor cuidado, bien ligada, ripiada, según reglas del arte, siguiendo las hiladas con igualdad, poniendo (como es regular) las piedras de cara, una de soga, y otra de tizón, igualando las hiladas con ripios, vulgo esquerdas para mejor hilar las referidas hiladas de soga, y tizón.

16 ... Siempre que se hubiere de construir arcos, o bovedas de qualquier especie, bien sea piedra labrada, lajas, lambordas, mahones o ladrillos, o bien de tabique doble o sencillo, será de la obligación del Impressario hacer dicha obra en qualquier figura que se ofrezca, cuydando de su solidez y hermosura, en inteligencia de que en las primeras se le pagarán por varas cubicas el sólido, y a mas por pies quadrados la superficie de la piedra labrada a cara vista, en las de lajas, lambordas, mahones o ladrillos solo por varas cubicas y en las de tabique por varas quadradas, sin que el Impressario pueda solicitar mas que el verdadero o efectivo sólido, excluyéndose los segmentos vacíos de los citados arcos, y bovedas, ni tampoco se le abonaran las sorchas, simbras, tablados, ni puntales, debiendo ser todo de su cuenta lo que podrá tener presente para poner el precio correspondiente a esta classe de obra en que se incluen arcos, y rebolsuras de puertas y ventanas.

17 ... Toda la madera que se hubiere de emplear de la calidad y tamaños que se necessite será de la mejor llamada *Meliz negral* de los bosques de Tortosa, o en donde mejor la hubiere, cortada en buena sazón, y de lo contrario no se le admitirá, si que se le desechará, de manera que no podrá poner pieza alguna en su lugar, que no sea reconocida por el Director, u otra persona que a este fin se nombrasse.

18 ... La madera assi nueva, como vieja, que salga de la demolición deberá trabajar el Impressario con curiosidad, y primor a correspondencia de lo que hubiese de servir, toda a entera satisfacción del Director, pagándose por pies cubicos, pies quadrados, varas quadradas, y lineales, según se expresará en la presente taba.

19 ... La madera que hubiese de quedar encarcelada en el grueso de la mampostería se deberá alquitranar y la que se pinte con aceite o al temple, se pagará por piés quadrados segun se expressara.

20 ... Siempre que de los despojos se le entregue al Impressario madera de qualquier especie deberá trabajarla o recomponerla antes de ponerla en obra, lo que tendrá presente para poner los precios correspondientes a essa clase de obra.

21 ... El hierro, bronce y plomo que se aya de emplear será dulce y de la mejor calidad como assi mismo bien trabajada cada pieza en su especie, lo que hará el Director reconocer antes de ponerlo en obra,

desechando el que no fuere aproposito y se pagará por quintales, arrobas, y libras catalanas, segun abajo se expressara.

22 ... Los reparos menudos, que no fueren medibles se pagarán a jornal, o bien por su justa tassacion con los materiales que se hubieren empleado, todo a los precios corrientes, tomando para este fin conocimiento el Director encargado de la obra.

23 ... Quedará el Asentista obligado no solo a executar las obras que se indican en los planos y perfiles, si también qualquiera otra que pueda ofrecerse, variar o añadir a lo proyectado en la continuación de la misma obra.

24 ... Como puede ocurrir que en la construcción, o reparos de las obras, se ofrezca alguna maniobra, o especie de material, que al tiempo de esta contrata no se tenga presente para incluirlo; el Asentista estará obligado a apromptar el citado material quando se le pida, de la mejor calidad, y a executar la obra, o reparo, debiendo satisfacer por su justo valor o costas; esto es, lo que conste vale el tal material, y por lo que se satisfaga de jornales, en que precisamente se ha de dar conocimiento al Director para hacer el correspondiente abono.

25 ... En los precios que se pongan a las diferentes especies de obras, particularmente, a la piedra labrada, madera, hierro, bronce, o qualquier otro metal, se debe entender que vaya de cuenta del Assentista el trabajo de colocar o asentar las piezas en su lugar, bien sea en obras nuevas, o reparos.

26 ... Si en las obras, o reparos se hallare algún defecto al tiempo de su ejecución, o después de concluidas, ya sea por descuido en la construcción de ellos, o por malos materiales, tendrá entendido el Asentista, que no obstante las precauciones que se han expressado, será responsable, y se le mandará por el Director deshacer las partes defectuosas, rehaciéndolas de su cuenta sin pretender abono por ellas.

27 ... A fin de cada mes concurrirá el Assentista o el que su poder tuviere al Director encargado de la obra para formar el cálculo, y medición, que separadamente apuntara cada uno en su libreta, que confrontadas unas con otras y acordes, en virtud de ellas, se formara la relación o estado del importe para con esto satisfacerle su haver.

28 ... Con las anteriores circunstancias, sin que puedan variarse, ni añadir cosa alguna, se admitiran los pliegos de precios para las diferentes especies de obras que se indican seguidamente, y tendrá entendido el Impressario que la medida que se ha de usar ha de ser la vara castellana, dividida en tres pies, y cada pie en doce pulgadas; y en cuanto al peso quintales, arrobas, y libras catalanas.

Demoliciones y Excavaciones

1 ... La vara cubica de demolicion de murallas de mamposteria ordinaria o de ladrillos de todos gruessos, quedando a favor del Asentista

la piedra de mampostear pero no la piedra de silleria, ni obra cocida, y debiendo sacar los escombros de su cuenta en qualquier paraje que se le manden depositar a ...

2 ... La vara quadrada de demolición de tabiques, suelos y texados de toda especie, empedrados y pavimentos, comprendiendose en los techos y texados las tablas, cabirones y latas; siendo de la obligacion del Asentista la limpia de los escombros, como se ha expressado en el antecedente capitulo, y el transporte, y conducción de madera, y ladrillos en el Almacen o paraje se le señale, como no exceda de cien varas de distancia de las obras a ...

3 ... La vara cubica de toda especie de demolición de tapias de qualquier grueso, y en qualquier paraje que sean, siendo de cuenta del Asentista la saca de la tierra en qualquier paraje se le mande depositar a ...

4 ... La vara cúbica de toda especie de excavación de tierra greda, o arena medida en el hueco de sus excavaciones, o desmontes, comprendido el transporte en el paraje o parajes que se le mande a ...

5 ... La vara cubica de tierra greda, arena o fango, encontrandose agua, la que debera agotar el Asentista de su cuenta, incluyendose su transporte en donde se le mande, no passando la excavación de quatro pies de profundo, contados desde nivel del agua abajo, a ...

6 ... La vara cubica de excavacion de cimientos de murallas de toda especie de gruesos, o desmontes, de que podrá utilizarse el Asentista de la piedra que salga de ellas, siendo de buena calidad, comprendiendose el transporte de los escombros que salgan de limpia de dicha piedra a los parages que se le mande a ...

7 ... La vara cúbica de la referida excavación dentro del agua con las mismas circunstancias del anterior capitulo a ...

8 ... El pie cubico de demolicion de madera gruesa passando de 8 pulgadas al quadro, debiendola empero conducir en el almacen o paraje que se le señale, como no exceda de cien varas de distancia de la obra a ...

Mamposteria, Canteria, obra cocida y de hiesso

9 ... La vara cubica de Mamposteria ordinaria de cal y canto dentro, y fuera de la tierra, assi de murallas gruesas como delgadas a ...

10 ... La vara cubica de mamposteria ordinaria de cal, y canto desdel nivel del agua abajo, siempre que sea preciso agotarla para formar cimientos, o pozos a ...

11 ... La vara cubica de mamposteria ordinaria de mahones a ...

12 ... La vara cubica de mamposteria ordinaria para bovedas de rosca de canteria, midiendose no mas que el verdadero efectivo solidio sin abonarse las serchas, simbras, tablados, ni puntales y separadamente se medira por pies quadrados la piedra labrada a cara vista, a ...

- 13 ... La vara cubica de arcos, o bovedas hechas con lajas o lambordas, abonandose unicamente el verdadero efectivo solido y excluyendose las serchas, simbras, tablados y puntales, a ...
- 14 ... La vara cubica de mamposteria de rosca de mahones, o ladrillos para bovedas y arcos, abonandose en los mismos terminos, y circunstancias que la anterior, a ...
- 15 ... La vara quadrada de lambordas, siempre que sea menester ponerse para solera en los cimientos, debiendo sentarse y ripiarse con mezcla, y abonandose separadamente el solido como mamposteria ordinaria de cal, y canto a ...
- 16 ... La vara quadrada de lombardas para rodapie u otra cosa que convenga abonandose su solido en la mamposteria ordinaria de cal, y canto, y midiendose la cara superior del todo de ellas a ...
- 17 ... El pie quadrado de piedra de silleria a cara vista desbastada, y galgada, segun sale de la cantera, a ...
- 18 ... El pie quadrado de piedra de silleria a cara vista labrada a picon gruesso, seguidas sus puntas con cinzel, a ...
- 19 ... Siendo la piedra del dueño, a ...
- 20 ... El pie quadrado de piedra de silleria abuxardada, a ...
- 21 ... Siendo la piedra del dueño, a ...
- 22 ... El pie quadrado de piedra de sillería atallantada en fino, a ...
- 23 ... Siendo la piedra del dueño, a ...
- 24 ... El pie quadrado de piedra de sillería atallantada en fino con molduras, a ...
- 25 ... Siendo la piedra del dueño, a ...
- 26 ... La vara quadrada de lozas, o lambordas de seis pulgadas de gruesso, sentadas con mezcla bien unidas y esquadradadas, sirviendo para enlozar conductos u otra qualquier cosa, midiendose separadamente su solido, como mamposteria ordinaria a ...
- 27 ... La vara quadrada de empedrado de piedra de hilo sentada con mezcla, midiendose separadamente su solido como mamposteria ordinaria, a ...
- 28 ... La vara quadrada de la misma especie, sentada con cama de arena, sin abonarse su solido, a ...
- 29 ... La vara quadrada de empedrado con mezcla, siendo la piedra del dueño, sin abonarse su solido, a ...
- 30 ... La vara quadrada de la misma especie, sentada con cama de arena, sin abonarse su solido, a ...
- 31 ... La vara quadrada de sitaras de mahones, o ladrillos sentados de llano con mezcla (vulgo dicho pared de ladrillo de llano) en que se incluyen por de la misma especie los pavimentos de mahones, o ladrillos de canto, a ...
- 32 ... Quando los mahones o ladrillos son del dueño, resultados de la demolición, siendo de cargo del Asentista el limpiarlos, a ...
- 33 ... La vara quadrada de tabique sencillo de un ladrillo de canto, a ...
- 34 ... Siendo el ladrillo del dueño, a ...

- 35 ... La vara quadrada de tabique doble de dos ladrillos de canto, a ...
 36 ... Siendo los ladrillos del dueño, a ...
 37 ... La vara quadrada de tabique sencillo de un mahon de canto, a ...
 38 ... Siendo los mahones del dueño, a ...
 39 ... La vara quadrada de un mahon de canto doblado con un ladrillo, a ...
 40 ... Siendo los mahones, y ladrillos del dueño, a ...
 41 ... La vara quadrada de boveda de tabiques de un ladrillo sin abonarse las serchas, simbras, tablados, sin puntales, a ...
 42 ... La vara quadrada de boveda de tabique de dos ladrillos, con las circunstancias del anterior articulo, a ...
 43 ... La vara quadrada de boveda de tabique de tres gruesos de ladrillo con las mismas circunstancias que las anteriores, a ...
 44 ... La vara quadrada de enladrillado de un ladrillo ordinario, a ...
 45 ... Idem amolado, y galgado, a ...
 46 ... Idem de mahones, o cayrones ordinarios, a ...
 47 ... Idem de cayrones amolados, o galgados, a ...
 48 ... Idem de ladrillos o cayrones picados, a ...
 49 ... Idem de cayrones de obra fina de alfarero, a ...
 50 ... Idem de ladrillo valenciano de todos colores, a ...
 51 ... Idem de ladrillo valenciano de muestra, o dibujo, a ...
 52 ... La vara quadrada de los anteriores articulos, siendo del Duque la especie de ladrillo que se empleare, a ...
 53 ... La vara quadrada de texado nuevo sentada en seco, a ...
 54 ... Idem siendo la texa del dueño, a ...
 55 ... La vara quadrada de texado nuevo sentado con mezcla, a ...
 56 ... Idem con la texa del dueño, a ...
 57 ... La vara quadrada de texado nuevo con ladrillo blanqueado debaxo, a ...
 58 ... Idem siendo del dueño la obra cocida, a ...
 59 ... La vara lineal de tortugas, carenas, canales vidriados, a ...
 60 ... Idem de la misma especie sin vidriar, a ...
 61 ... Por cada pomo sencillo vidriado ...
 62 ... Por cada pomo doble vidriado ...
 63 ... La vara lineal de cañones llamados de cuixa vidriados por dentro, a ...
 64 ... Idem sin vidriar, a ...
 65 ... Idem la de cañones de brazo y de estaca vidrados por dentro, a ...
 66 ... Idem sin vidriar, a ...
 67 ... Idem la de cañones llamados de medio pie vidriados por dentro, a ...
 68 ... Idem sin vidriar a ...
 69 ... La vara quadrada de rebozado ordinario en paredes viejas, y nuevas, como, y en tabiques a ...

- 70 ... La vara quadrada de blanqueo de liso, o enlucido a ...
 71 ... La vara quadrada de perfilado sobre el referido blanqueo a piedra fingida, o bien con algún dibujo, a ...
 72 ... La vara quadrada de aderezar paredes, tabiques, cielos rasos, y bovedas con yeso pardo, hasta dexarlo en estado de recibir yeso blanco o cal colada, a ...
 73 ... La vara quadrada de enlucido o blanqueo de liso con yeso blanco o cal colada en paredes, tabiques, cielos rasos y bovedas, a ...
 74 ... La vara quadrada de encañizados para cielos rasos, y bovedas fingidas a ...
 75 ... El pie quadrado de cornisas, y molduras de yeso pardo, y blanco para dichos cielos rasos, o bovedas, a ...
 76 ... La vara quadrada de enlucido de picadis según estilo del País para cisternas, algibes, u otra qualquier obra, a ...

*Carpinteria**Melis del dueño*

- 77 ... El pie cubico de madera de qualquier grueso, que passe de medio palmo cathalan en quadro labrada, según pidiere la obra o pieza, a ...
 78 ... La vara lineal de cabizones o quartones de medio palmo en quadro, a ...
 79 ... La vara lineal de latas de medio palmo de ancho, y un quarto de grueso, a ...
 80 ... La vara lineal de listones de una pulgada, y media de ancho, y quattro lineas de grueso, comprendiendose con esto los pedazos de madera necessarios para poner los referidos listones a las paredes para el fin de frisos, y tapizes, a ...
 81 ... La vara quadrada de tablero, o empotisado de tablas del grueso ordinario para suelos, y tablados azepillados por una cara, y a junta llana, siendo de cuenta del Assentista el clavazón correspondiente, a ...
 82 ... El pie quadrado de puertas foraneas de obra llana, o enrazada con los montantes, y travessaños o como vulgarmente llaman barra-menta ordinaria en cuanto a sus gruesos, distribuciones, y numero segun costumbre, y arte, siendo de cuenta del Impressario toda la clavazón y el ponerlas en obra, pagandose separadamente lo que fueren visagras, gonzes, cerraduras, y demas herraje.
 83 ... El pie quadrado de puertas y ventanas ordinarias con las mismas circunstancias que las anteriores a ...
 84 ... El pie quadrado de puertas, y ventanas con molduras, y marcos de vidrieras, incluyendose las mismas circunstancias que en el anterior artículo, a ...
 85 ... El pie cubico de marcos, o bastidores de obra llana para puertas, y ventanas con los galzes que se requieran, a ...

- 86 ... El pie cubico de marcos con molduras para puertas, ventanas y chimeneas con la figura que se requieren, a ...
 87 ... La vara quadrada de zelosias con sus bastidores, y clavazon puestas en obra, a ...
 88 ... El pie quadrado de puertas y ventanas, assi exteriores, como interiores vulgarmente dichas a la castellana, con la distribución, y numero de travesaños, y montantes que se requieren segun su altura, ancho, y figura, previniéndose que se mediran por las dos caras, a ...
 89 ... Se previene en general al Asentista, que en cuanto se pueda, deberá emplearse la madera vieja, que saldrá de la demolición, y sea buena, assi de melis, como de álamo blanco para marcos, puertas, y ventanas assi exteriores como interiores, sujetandose a este fin a lo que se le mande por el Director, que cuidará de la referida obra, lo que podrá tener presente para dar el correspondiente precio a los anteriores articulos.

Hierro, Cobre, Plomo, y otros generos

- 90 ... El quintal cathalan de hierro negro, o de martillo comprendido en esta especie de clavazón maior de manilla inclusive arriba, a ...
 91 ... El quintal de hierro blanco o de lima, comprendiendo en esta especie la clavazón menor, esto es de manilla inclusive abajo; a ...
 92 ... El quintal de hierro estañado, no comprendiendolo ninguna especie de floraje, a ...
 93 ... El quintal de hierro con floraje, o dibujo para barandas, balcones u otros parajes, a ...
 94 ... El quintal de hierro negro, o de martillo, que saliere de la demolición y recomuesto se pueda emplear a la obra, deberá tomarlo el Impressario, a ...
 95 ... El quintal de hierro de lima de cualquier espacio que sea, que recomuesto pueda emplearse a la obra, deberá también tomarlo, a ...
 96 ... Id., y finalmente el que salga de las demoliciones, y no pueda servir para la obra, deberá tambien tomarlo a ...
 97 ... La libra de cobre, o bronze para dados, muñones, passamanos de escalera, u otras obras de esta naturaleza a ...
 98 ... El quintal de plomo para planchas, sellar lanas, cañones u otras obras que convenga, a ...
 99 ... El pie quadrado de ojadelata para canales, u otras obras que convenga, a ...
 100 ... El pie quadrado de vidrieras regulares, comprendido el plomo, y las barretas, a ...
 101 ... El pie quadrado de pintura fina con azeite de linaza, y de todos colores para puertas, ventanas y demás que se ofrezca, debiendo dar a lo menos dos manos, a ...



La puerta del palacio Sessa o Larrard, tal como se conserva en la actualidad.
Nótese la dovela central, hoy de distinto material

102 ... Id. de la misma pintura al temple, dando tambien dos manos a ...

103 ... La vara quadrada de pintura basta con leche de cal a ...

104 ... El pie quadrado de embreado, o alquitranado para las maderas, que quedaran encarceladas entre las paredes, o mamposteria, a ...

105 ... El sujeto que tomare a su cargo el Assiento de las obras citadas se enterará muy por menor de todas las circunstancias expressadas en las anteriores condiciones, y tabba, con lo demás que fuere conducente a la perfecta inteligencia, para que con conocimiento pueda dar su pliego de posturas, o precios, y nunca alegue ignorancia, o engaño, advirtiendo que si se hubiesse omitido algun articulo o circunstancia conduncente a la mejor solidez, construcción o permanencia de la obra, tendrá obligación el Assentista de executarlo, como si se hubiese prevenido en terminos expresos; aviendo de dar buenos e idoneos fiadores para el puntual cumplimiento de la obra a conocimiento del Apoderado de S. E.

Sepa el Assentista que deberá satisfacer 300 sueldos de Barcelona al Escrivano Magín Artigas, que lo es de S. E. y el importe del papel sellado y assi mismo al Corredor o Pregonero 150 s. d. B. con la expressa circunstancia que en poder del dicho Escrivano y no en otro deberá formalizarse la escritura con las clausulas quarentigias y demás de estilo.

III

Satisfacción sobre la sospecha del proceder de Joseph Ribas, en el subasto publico de la obra hazedera en la cassa del Exmo de Sessa suponiendo la dicha obra sobre el valor de 30 mil L. catalanes.

Pra. Si la baxa del 4 p. 100 sobre los ultimos precios de Armet es o no beneficiosa a S. E.^a, o bien si lo es a la del referido Armet actual assentista.

Se responde ser digna de atención pues gana en su importe S. Ex.^a 1200 L. Pero es de advertir que en el penultimo dia del subasto no se le quisò admitir su postrera aunque en algunos capítulos ya sean de substancia o no fuese su postura mas ventajosa, si no lo eran por no ser valor considerable sobre el total de la obra, si lo eran porque siendo unas gentes que no les conocia mas por hombres de caudales, si que antes bien el vulgo les tenía, y tiene por muy poco o ninguno; baxo cuyo supuesto resolvio la junta de todos el que quedasse la dita a favor de Armet como a más beneficioso despues de ellos. No insistieron Gras, y su Comp.^a en que no fuese la postura de Armet la mas ventajosa a s. Ex.^a si que sin balancear aquella, ni menos tomar copia (que es mas que regular) por no entrar a siegas a una cossa tan de pessos, se echaron y passaron por encima de todo diciendo que harian la baxa de 4 por 100 sobre la postura de Armet. Se replicó por

la Junta a dichos Gras y Comp.^a sobre lo dicho de no haberlo mirado y mucho menos pensado con la reflexion que se merece, y no pudiendo dissuadirlos se resolvio en Junta que diessen sus fiadores, lesos, llanos y abonados, hasta las diez horas de la manyana siguiente, y no haviendo dalo (como VM^e no ignora) se resolvio otra vez juntos el no admitir dicha postura de baya por faltar en ella lo mas substancial del hecho para su cumplimiento.

Los motivos de no admitirla fueron dos; el primero es el que queda ultimamente referido, y el segundo que estavan acabando la obra de Graell y en ella huvo bastantes quimeras sobre su mal proceder, y en las maderas especialmente. De todo lo referido resulta que aunque dicho Gras y Comp.^a baxasse sobre el todo de la obra 1200 l. catalanas no se le pudo admitir su postura pues no era equivalente al buen cumplimiento y conduccion de la obra (que todos esperamos de Armet y su Comp.^a) Atendido lo referido resolvio el Escrivano que V.M.^o como apoderado de S. Ex.^a no devia, ni podia admitir postura alguna con sospecha de su cumplimiento, y mayormente en dichos que se vehia fundada, ya por sus fiadores, como, y por sus pocos o ningun caudal, motivo de precissar le otra vez dentro pocos dias ponerle otra vez al subasto, y hazer rehir las gentes de su modo devil de proceder; como, y el de quien le aconsejasse.

2^{da}. Sobre la 2^a fundada en el depósito de las seis mil libras, resolvio el escribano que era preciso se hiziese, o bien que el sujeto que debia hacerle por ellos hiziesse una promesa de hazerle desde luego que fuese dable, y lo que fué es que era un eclesiastico, y el escribano no le podia tomar tal promesa.

3^{ra}. Si Ribas es primo de Armet y aparentado con los otros sosios. Se responde que no es primo, ni pariente a ningun grado de Armet, si que lo es de uno de los fiadores, Joseph Casals.

4^{to}. En que consisten los creditos de Gras y sus companyeros. Queda satisfecho a la respuesta sobre la primera.

IV

Dictamen de los abogados de S. E. sobre el recurso de Miguel de Guardiola, Balthasar Gras y Compañía.

Insiguiendo lo mandado por S. E. hemos visto y examinado ... este expediente que ha motivado el recurso que acompaña hecho a V. E. por Miguel Guardiola, Balthasar Gras y Compañía. En consecuencia ... tomamos ... seguros informes ... Y desde luego nos hemos cerniorado, que es equivocada la especie de que Joseph Ribas, Director de la obra, sea primo hermano del asentista Pedro Armet, ... siendo solamente deudo de uno de los fiadores de dicho Armet, lo que no estimamos como a motivo ... capaz de fundar ... sospecha contra el

Director, pues es publicamente conocida la buena conducta y probidad de este oficial...

Por lo que toca a los demás puntos ... se ha verificado lo que resulta de las declaraciones juradas que acompañan a esta consulta y han hecho los architectos Juan Garrido y Francisco Mestres, y el Pregonero Real ...

Por estos documentos se manifiesta que Guardiola y sus compañeros no exponen la verdad de los hechos ... que son tales quales debieron ser para procederse en el subhasto ...

Todo lo referido arguye en evidencia que en el Assiento rematado en favor de Armet no aparece, ni se puede conjeturar perjuicio ... de la hacienda de S. E. ...

Este es nuestro sentir ... Barcelona 8 de Agosto de 1772. Dn. Narciso Ramon y de Sola. Dn. Antonio Sicardo. Dn. Francisco Fillol.

Archivo Caldas de Montbuy, Calle Ancha, 28, II, 1.^o

V

El infrascrito Magin Artigas, Notario publico de los de numero y Colegio de Barcelona y Escrivano del Exmo. Marques de Astorga, Conde de Altamira, Duque de Sessa en sus Estados de este Principado declara y certifica de pedimiento del S^r D Juan de Ponsich y de Alós en dicha ciudad domiciliado, que de su orden y junto con dicho S^r y Joseph Ribas Architecto el 19 de mayo ultimo, asistió en el paraje señalado para reconocer los pliegos que los licitadores presentaron en la subastacion del asiento que iba publicándose en esta Ciudad por Thomas Alaret, Pregonero Real para la construcción de la obra de las casas o Casa Palacio que S. E. tiene en la calle Ancha de la misma..."

Los Miguel Guardiola. Baltasar Gras. Carpinteros de esta ciudad mejoraron la postura de Armet en un 4 % entonces se les pidieron fiadores; presentaron a T. Cañado y al Rvdo. Leopoldo Pedrell, no idoneos este por clérigo, aquel sin conocidos suficientes bienes raíces; además no presentes. Se les pidió otros y no comparecieron a la hora señalada: las 11 de la mañana del 23.

VI

Impuesto en el papel de su excelencia a diez y ocho del corriente que con vista de su representación sobre la instancia de D. Juan de Ponsich y de Alós, que refiere en pretensión a estrechar dos palmos la calle Ancha con motivo de la obra que está ejecutando en la casa

del Excmo. Duque de Sesa, le dijo no tener arbitrio para aprobar el permiso que solicita por los motivos que expresa;

Acuerda votando los Señores Regidores solamente que se cumpla lo que manda Su Excelencia con el referido papel registrándose este original en el libro y lugar que le corresponda, y devolviéndose a dicho D. Juan de Ponsich y de Alós el mencionado su memorial con el decreto que corresponde consiguiente a la citada resolución de Su Excelencia después de registrado uno y otro en su debido lugar. [al margen] Sobre estrechar dos palmos la calle Ancha con motivo de la obra de la casa del Excmo. Duque de Sesa.

Sesión del 21 de Mayo del año 1773.

Archivo Municipal Administrativo. Acuerdos 1773, fol. 215.

VII

Muy Iltre. Sr.:

El Marqués de Astorga, respetable por su grandeza, y demás Nobles circunstancias, que le acompañan, pide a Vs. por medio de D. Juan de Ponsich en su memorial de fecha 7 de enero de este año, que se le conceda la ocupación de tres escasos palmos de terreno público de la calle Ancha en el Pedrestal de la Columnata, y su relieve, ideado para la perfección de un frontispicio, o portada de la casa palacio, que edifica, a sus expensas. Y aunque se escucharon con harta admiración las dificultades, que sobre la expedición del permiso se ofrecieron, se animan no obstante ambos Síndicos a expresar a Vs. sencillamente sus dictámenes sobre un objeto, en que andan a competencia la Constitución Política de los tiempos, y la razón del hermoseo público, con la del enoblecimiento de los Edificios de esta Capital. Pienzan fundadamente, que Vs. llamará a la memoria los intrusos estilos del Siglo, muy otros de los antiguos, que tramontaron a otras Naciones menos descuidadas. La Arquitectura que adorna las Ciudades de Francia, Alemania, Italia, y demás cultos dominios, y caracteriza los Reinos, y Provincias, facilitando mil comodidades a sus Habitantes, consagra y eterniza aquí sus desvelos solamente en los Templos, y vive escondida porqué tal vez no hay quién la sepa, y menos quien la busque. Si algunos monumentos se conservan dignos de atención, son apreciables restos de la antiguedad, que avergüenzan nuestra inacción, y habrían de estimular nuestros respetos. Si algún Amfiteatro, u obra pública de Cartagineses, Romanos, y Godos subsistía, la han deshecho, y deshacen para emplear sus materiales en otra inferior, y lo que monta más, en Corrales y Chozas. Lo ha permitido el Magistrado, y enmudecen, los que debieran hablar. Nada tenemos que decir. Porqué atraganta a cualquiera la sola consideración de la superioridad. Bástanos por ahora sincerar a Vs. nuestras consideraciones, fun-

dadas en que la Arquitectura es como el Ave Fénix que todos hablan de ella y nadie la conoce. Ceñidos a estas máximas no podemos concebir en la imaginación, que habiendo procedido S. E. y R. Audiencia con tanta escrupulosidad en la formación y mandado cumplimiento del Plano de Obrería pública que hemos leído muy atentamente para desterrar abusos experimentados, y engrandecer esta Capital, o con la recomposición, o con la nueva erección de sus caserías, no haremos en aquel disposición, ni aún previa, quanto menos arreglo, que conduzca a las Leyes observaderas en caso de levantarse Templos, Palacios y Casas de Magnificencia, de hermoseo, y de decoración, únicamente se prescribe en el mismo plano, que los balcones de cuartos principales en el ancho de Calles, y Plazas mayor de 35 palmos, no salgan del plomo y recto de las paredes mas de cuatro palmos, cuya amplitud alcanza la Cornisa proyectada en la casa palacio consabido, sin que excedan sus adornos, ni el Balcón, en el todo de su base, según la relación circunstanciada del Arquitecto, que hizo, y demostró en presencia de la Junta, y con las medidas correspondientes. Por esta circunstancia nos parece no ha de detenerse Vs. ni remorar el aspecto de una Fachada, que contribuya a hacer conocida con la habilidad de nuestros Artífices la ciencia, y el buen gusto debido en el Gobierno de Policía. Cuantas veces se celebran sin haberlos visto los primores, y grandezas extrangeras. Permitamos pues, y estimulemos con nuestra protección que los Extrangeros vean, y celebren los edificios de la Patria. En este concepto conocemos muy interesante al aspecto público que reduciéndose a la salida del remate de la Cornisa a cuatro palmos, con que no incomodar a los Técnicos, que puede Vs. servirse permitir, lo que exige la común utilidad, con el honor de la Capital, y Crédito de su antiguo esplendor y grandeza. Vs. resolverá, lo que considere corresponder a la delicadeza de este objeto. Barcelona, 26 de Enero de 1774.

Arch. Municipal Administrativo. Acuerdos del año 1774 - folios 41, y siguientes.

VIII

En vista del memorial de D. Juan de Ponsich y de Alós, con que suplica se sirva el Ayuntamiento concederle licencia por los motivos que expresa, para poder ocupar tres palmos y medio de terreno en la calle Ancha, y parage de esta en que está construyendo o reedificando la casa Palacio del Excmo. Sr. Duque de Cesa, Marqués de Astorga, conforme dice en aquél, y demuestra en el plano que acompaña; De la relación del Maestro de Obras del Ayuntamiento Pablo Más, dada por éste, y firmada con fecha de 18 de Enero último sobre el contenido, y suplica de otro memorial que mandó el Ayuntamiento

pasarle a este fin: Y el dictamen, que con la de 26 del mismo mes han dado igualmente y presentado al Ayuntamiento ambos Sres. Síndicos, Procurador General y Personero impuestos en el todo del expediente.

Acuerda: Que quedando aquí originales otros memorial, relación, y dictamen, y teniendo a la vista el Oficio del Excmo. Sr. Conde de Ricla, Capitán General de este Ejército y Principado de 2 de Diciembre de 1771 preventivo de que en casos semejantes, antes de proceder a las concesiones de terreno del público, se lo represente el Ayuntamiento para la aprobación; Se ejecute así enterando a Su Excelencia de todo lo referido en los términos que conozca conducentes la Junta de obras públicas, a la que compete la formación, y arreglo del correspondiente papel, que aprueba desde ahora para su copia, firmas, registro, y pase, incluyendo en él los tres arriba citados documentos también por copia, y el plano original que allí se menciona.

[Al margen]. Sobre licencia que pide D. Juan de Ponsich para ocupar tres palmos y medio de terreno en la casa que está construyendo en la calle Ancha, el Excmo. Sr. Duque de Cesa, Marqués de Astorga.

Sesión del dia 4 de Febrero del año 1774.

Archivo Municipal Administrativo. Acuerdos 1774, fols. 43 y 43v.

IX

No obstante que tengo resuelto por punto general no se adjudiquen a mi hacienda casas algunas, ni otros artefactos difíciles de conservar, por los cotidianos reparos que hay que practicar para mantenerlos, me ha parecido con vista de su carta de V. M. de 30 de junio anterior encargarle, haga que ese mi Architecto reconozca y value con todo cuidado la casa que quiere vender en la linde de ese mi palacio Joseph Nadal, vecino, y de profesión sombrerero de esa ciudad. Hecho esto, podrá V. M. acercarse a saber en que cantidad ... la enagenaria ...

Para en el caso, de que yo tenga a bien tomarla, convendría, ... se acerque V. M ... a saber si estan o no completos los titulos de pertenencia ...

Nto. Sor. g. V.M...

Madrid, 11 de julio de 179. El Marques, Conde, Duque.

Sr. Dn. Juan de Ponsich.

Excmo. Sr.

Haviendo passado de orden del S^r. Dn. Juan de Ponsich y Alós, apoderado jurisdiccional de V.E. a fin de valorar y atentamente reconocer la cassa que Joseph Nadal, sombrerero, tiene situada en la calle Ancha de la presente ciudad, al lado de la Casa Palacio que V.E. tiene de nuevo fabricada a la parte de Oriente, todo para el fin de mirar si

acomodaría la unión de dicha cassa con el referido Palacio de V.E. assi en el todo como en sus partes, y no menos que la referida unión en nada perjudicasse la obra que magnificamente mandó V. E. fabricar, si bien anyadir al mismo Palacio mayores comodidades especialmente al quarto principal de otro quarto con su alcoba enseguida de los estrados que le accompanyan y de recamaras, de que en algo carece dicho Palacio. Por tanto, haviendo calculado el valor de todo ello, assi en su plan terreno como en el obrador de Pro. 2º 3º. quarto y 5º pisso, en que se halla dicha cassa de unos veinte anyos a esta parte fabricada, he hallado, esto es, el valor del plan terreno que consiste en 4927 palmos superficiales, 7390 ls. 10 s. catalanas y el obrado de los dichos pisos y cubiertas de 8350 ls. que unidas dichas partidas hazienden a la de 15740 ls. 10 s. Y atendido a mas de que V.E. se le haze preciso para unir el quarto principal o primer pisso de dicha Cassa con el Palacio de V.E. derribar el techo que le cubre y volverle hacer de nuevo para igualarle o nivelarse en el de la Cassa Palacio y no menos las averturas de Puertas ventanas y tabiques que le accompanyan, todo para la mas proporcionada y comoda unión con la dicha Cassa Palacio, para qual fin se necessitara empender la cantidad de 3000 ls. de la misma moneda, corta diferencia y por ultimo devo dezir a V.E. que a mas de la union de todo lo referido con el Palacio de V. E. quedará la dicha Cassa con dos buenas tiendas en el plan terreno y sus respectivos entresuelos 2º, 3º y quarto pisso todo en el modo que oy se halla, con comodas y decentes havitaciones, de todas las cuales unidas jusgo podrá sacarse de alquiler unas 400 ls. anuales, con corta diferencia. Y si V.E. no quisiere por ahora empender las referidas 3000 ls. si dexar la cassa en el modo en que oy se halla, desde luego la redituara a V. E. passadas las 500 ls. de alquiler anual.

Esto es quanto puedo y devo informar a V.E. sobre el particular recomendado ofreciendo de nuevo estar prompto a los precectos que V.E. se sirva dispensarme, con rogar al S^r g^a y prospere a V.E. y su Exma. Cassa los m^s a^s dezea su fiel y obediente servidor

Joseph Ribas y Margarit, Architecto de Su Exma. Cassa.

Archivo Caldas de Montbuy, Calle Ancha, 28, II, 25.

X

Importe del coste de la obra de la Cassa del Exmo. S^r Duque de Sessa, y del justiprecio del terreno a saver.

Valor del terreno	60.000 L.
Coste de la obra executada desde 1772, hasta 1777 inclusive, assi de albanyileria,	

canteria, carpinteria, herrage, talla, pintura, y dorador, en junto	69.571	L.	2 s 2
La dicha obra haviendose de hacer en el presente aumentaria su coste a lo menos un tercio que es	23190	L	7 s 4
	152.761	L.	9 s 6
Del mismo coste baxado todo lo que puede suponerse sumptuosidad como es talla, pintor y dorador	4.256	L	18 s.
Y no menos baxado el $\frac{1}{3}$ de aumento que da el tiempo a la obra	23.190	L	7 s 4
	27.447	L	5 s 4
	125.314	L	4 s 2

XI

Copia. +

Los abajo firmados Joseph Ribas y Margarit, y Joseph Armet, Arquitectos, esto es el primero como Director y el segundo como a Assentista de la obra de la casa-palacio propia del Exmo. Sor. Conde de Altimira, Marques de Astorga, Duque de Sessa y Baena etc etc.

Certificamos como a tal Director y Assentista que fuimos de dicha obra que se continuó desde 12 de marzo del año 1775 hasta 24 de diciembre de 1778 en que se concluyó la mencionada obra, en la qual va comprendido no solo la obra de albañileria, canteria, carpinteria, hierro, como y tambien la de talla, pintor, dorador y vidrios que haziende a la cantidad de quinientos beinte y ocho mil quattrocientos ochenta y siete reales, beinte y cinco maravedises monedas vellon, equivalentes a 491328 rs. 11 dineros moneda de ardites.

Y assi mismo certificamos que la referida casa-palacio tendria en el dia de valor comprendido el terreno que ella ocupa y todo el obrado de nuevo en la actualidad la cantidad de 1527.614 rs. 18 dineros moneda de ardites y en libras cathalanas son 152.761 Ls. 9 s 6.

Esta es nuestra relación segun la pericie y práctica que tenemos en nuestro respectives artes y por ser assi la verdad lo firmamos en Barcelona 3 Deziembre de 1796.

Joseph Ribas y Margarit.

Joseph Armet.

Copia del compte entregat de quartillo de full.

Por el trabajo empleado en resumir las cuentas de la obra de la Casa Palacio del Exmo. Sor. Duque de Sessa, desde 12 de marzo

de 1775 hasta 24 de diciembre de 1778. Y assi mismo en hazer la valo-
ración del todo de dicha casa comprendido el terreno y su edificio.
Por total son 400 rs. de ardite.

XII

Joseph Gaig, carpintero vecino de Barcelona ... otorga carta de pago a favor de el Exmo. Sr. Ventura Osorio de Moscoso Fernandez de Cordova ... Marques de Astorga ... Duque de Sessa y Baena ... en la villa y corte de Madrid residente ... el ... Not^r ... por dicho Exmo. Sr. presente ... de la cantidad de veinte y dos libras y diez sueldos moneda cathalana. Y le pertenecen por el trabajo de sacar copia de la lapida que se hallava encima del portal de la Casa Palacio, que se va a construir. Y confesó haber recibido dicha cantidad ... por manos del Señor Dn Juan Ponsich ... assi lo otorgó en esta ciudad de Barcelona a catorce dias de el mes de agosto año del S^r. de mil setecientos setenta y dos ... (firma)

XIII

Joseph Ribas, Architecto, vecino de Barcelona de su buen grado ... otorga carta de pago a favor del Exmo. Sr. D. Ventura Osorio de Moscoso ... Marques de Astorga ... Duque de Sessa ... el infras- crito N^º por dicho Exmo. S^r presenta y azetante, de la cantidad de ducientes cincuenta, y una libras, y dies y seis sueldos, moneda cathalana ... en satisfacción y pagos de una cuenta de trabajos para el formada del thenor siguiente: Cuentas de lo que me he ocupado para la obra de la casa Palacio, que manda construir el Ex^{mo}. Duque de Sessa sita en las calles Ancha, de la Merced y de la Plata, desde el mes de octubre setenta y uno, hasta seis de Diciembre de este año setenta y dos.

Primo por lo que me ocupé para formar Tabas del todo de la obra para el subasto que fueron ocho dias a razon de veinte y seis reales ardites diarios, veinte libras y seis sueldos	20 1 6 s.
Item por tres dias que me ocupé para formar el calculo y relacion de la madera se necessitava en dicha obra, a fin de ver si Su Ex ^r quería a su coste mandar cortarla, siete libras dies y seis sueldos	7 1 16 s.
Item por quatro dias que me ocupé quando vino la aprobación para el subhasto, se formaron dos tabas esto es una de Albanileria y Carpinteria y erraje, diez libras ocho sueldos	10 L 8 s.
Item por quattro dias de subhasto dies libras ocho sueldos	10 L 8 s.
Item por los ocho dias me ocupé para hacer copia	

de los planos y perfiles, para el régimen de la obra, veinte libras, dies y seis sueldos	20 L 16 s.
Item por los doze dias me ocupé por hacer el cálculo de la demolición, treinta y un libras, quatro sueldos	31 L 4 s.
Item por quatro dias me ocupe por hacer el perfil de frente principal, que se remitió a S. Ex ^a	10 L 8 s.
Item por el salario me tiene señalado S. E ^a para la dirección de la obra, esto es, veinte pesos sensillos cada mes y por los cinco vensidos y desde seis de julio, hasta seis del corriente importan por junto, ciento quarenta libras	140 L
	251 L 16 s.

Yo dichas ...confesso haver recibido ...

Y assi lo firmó en esta Ciudad de Barcelona a veinte y quatro
dias del mes de diciembre año del Sor de mil setecientos setenta y dos.
Siendo presentes ...

Yo el dicho Magin Artigas Notario ...

XIV

Félix Llausás, mancebo escultor en Barcelona residente ... de la
cantidad de once libras, y cinco sueldos moneda cathalana. Y le per-
tenecen por las copias que ha echo de la lápida que se hallava en-
cima del portal de la Casa Palacio de Su Ex^a ...

[Barcelona a 24 XII 1772.]

XV

Pedro Armet, carpintero, vezino de Barcelona ...
de treinta y dos mil, seiscientos, sesenta reales, y diez y ocho mara-
vedis de vellón que en moneda catalana son tres mil treinta y seis
libras ocho sueldos y dos dineros ...

[Por trabajos de la demolición y medición: en Barcelona a 24
XII. 1777.]

XVI

Joseph Gaig, Arquitecto vecino de Barcelona ...
de la cantidad de veinte y dos libras y diez sueldos moneda catha-
lana ... [por] sus trabajos de acabar de perfeccionar el diseño de la
portada de la casa Palacio de S.E. que se está fabricando en esta
dicha Ciudad y plan de ella.

[Barcelona a 24. XII. 1773.]

XVII

Joseph Ribas y Aymar en Barcelona residente, como apoderado constituhido por su Padre Joseph Ribas y Margarit Arquitecto vecino de esta ciudad ... de la cantidad de trescientos treinta y seis libras moneda cathalana ... por el salario le tiene señalado S. E. por la Dirección de la obra de su Casa Palacio, que está fabricando.

[Barcelona a 23. XII 1773.]

XVIII

Joseph Armet, carpintero vezino de Barcelona ... treze libras catorce sueldos y cinco dins. moneda cathalana ... [Por compra de plomo: en Barcelona a 23. XII. 1773.]

XIX

Pedro Armet, carpintero vezino de Barcelona ... de la cantidad de setenta mil quinientos treinta rrs. y veinticinco mrs. de vellon que en moneda cathalana importan seis mil quinientas cincuenta y siete libras, tres sueldos y un dinero.

[Por medición y cálculo obras: en Barcelona a 24 XII. 1773.]

XX

Juan Soler, Arquitecto, vezino de Barcelona ... de la cantidad de veinte y ocho libras moneda catalana ... pago de el trabajo de un diseño que trabajó para la portada de la Casa Palacio ...

[Barcelona a 20 I 1774]

XXI

Pedro Torres, cantero, vezino de Barcelona ... de la cantidad de veinte y quattro libras moneda catalana por una muela para un molino de S. Martin cerca de Maldá.

XXII

Joseph Ribas, Arquitecto, vezino de Barcelona ... de la cantidad de trescientas treinta y seis libras moneda catalana. Y le pertenecen por el salario de los doze meses de este año de mil sete-

cientos setenta y quatro, al respeto de veinte pesos al mes, como a Director de la Casa Palacio de S. E. sito en esta Ciudad ...

Barcelona a 24 XII. 1774.

XXIII

Pedro Armet, carpintero, vezino de Barcelona ...
 de la cantidad de noventa y cinco mil ochocientos treinta y seis rs. y
 veinte mr. de vellon que en moneda cathalana importan ocho mil
 novecientas y nueve libras, diez y nueve sueldos y dos dineros ...
 [como contratista de la mampostería, hierros obrados y también de
 los mascarones de la cornisa] ...
 Por un quintal dos arrobas y dos libras hierro negro en los dos balco-
 nes entresuelo del frente principal ...
 Por dos arrobas veintitres libras seis onzas hierro de floreo o dibujo
 por el ovalo encima de la ventana del comedor ...
 [En Barcelona 24 XII. 1774]

XXIV

Pedro Armet, carpintero, vecino de Barcelona ...
 de la cantidad de ciento y seis mil quinientas cincuenta y un rs y
 treinta y dos mr. de vellon, que en moneda catalana importan nueve
 mil nuevecientas y seis libras. Y le pertenecen ... por los seis estados
 formados ...
 [Como contratista de obras, mamposteria, hierros, maderas, en
 Barcelona a 23. I. 1775.]

XXV

Pedro Armet, carpintero, vecino de Barcelona ...
 de la cantidad de mil y setecientas libras moneda catalana. Y le per-
 tenecen por las causas y razones contenidas en la contrata que sigue:
 Respeto que en el asiento otorgado a favor de Pedro Armet, carpin-
 tero, vecino de esta ciudad de la construccion de la Casa Palacio del
 Exmo. Sr. Marques de Astorga, Duque de Sessa en veinte y tres de
 mayo de mil setecientos setenta y dos, o en las condiciones de aquel,
 no se huvo razón de la Portada, ni menos de la Puerta Balcon encima
 de dicha Portada, colocación del escudo de Armas, y Lápidas y obalo
 con los adornos, que demuestran el perfil que a este fin se dirigió a
 S.Ex* y se dignó aprobar; se ha tenido por conveniente hacer la
 contrata siguiente. Primo sepa el Asentista Pedro Armet, que deberá for-
 mar el Portal de la piedra mas blanca y mas superior de la montaña

de Monjuich y segun dicho diseño: con el bien entendido, que en lugar del adorno, que trahe al lado de cada una de las columnas, deberán colocarse dos tercios de pilastra con su pedestal, hasta concluirlo con la cornisa y adornos de ellas. Item sepa que en la arquitectura de las columnas y pilastres dichas, deberan hacerse unos tablones de talle, esto es en los pedestales de dichas columnas y pilastres. Item sepa que el escudo de las armas actuales ha de ser colocado en la llave del Portal, signada de num. 2, si bien que deberá llegar hasta la arista del arco de dicha puerta, de manera que el corderillo de el extremo, que sea de bronze para su mayor firmeza, passa mas abaxo de la arista de dicho arco, y por consiguiente el escudo llegará desde la referida arista del arco hasta el ultimo filete de la cornisa. Item sepa que la piedra de dichas armas y manto ha de ser de marmol blanco de Genova y arreglados sus cuarteles puntualmente del original que remitió S. Ex.^a con la advertencia, que el Santiago, Caballo y estandartes deberan ser de plancha de cobre, vulgo aram, y el Santo y caballo colocados desde la cornisa arriba, fortificandolos con la misma barandilla del balcón, y los estandartes, guardando en todo la misma proporción del original. Item sepa que los adornos de las molduras, que en todas partes trae la arquitectura desde el soco, hasta dicha cornisa, como muchos de ellos quedan expresados en el perfil, iran a dirección del Sr. Joseph Ribas, Director por S.Ex.^a de la obra de la Casa Palacio. Item sepa que en los adornos de la Puerta Balcon se debe variar el diseño de los brancales, esto es en lugar de los tabloncitos, vulgo plafons, se deberan colocar unas pilastres con su base, e imposta con sus adornos de talla a conocimiento del Director. Item sepa que las lapidas antiguas, que deben ser colocadas en los lugares signados e numeros 1 las deberá limpiar y recomponer lo que necessitaren. Item y finalmente, sepa que como se ha variado algo, por haver parecido mas primoroso, segun concepto del Director, si en adelante ocurriesen otras variaciones tambien al mismo fin, sin que por esto pierda un apice lo substancial del perfil aprobado por S.E. a todo deberá estar el Asentista. Queda convenido el precio por total de lo referido en la cantidad de mil y setecientas libras barcelonesas ...

Y assi con dichos pactos lo firmaron en Barcelona a veinte y ocho dias del mes de marzo de mil setecientos setenta y quatro

Juan Ponsich. Pedro Armet.

... [confiesa haber recibido el importe en Barcelona a 22 .XII. 1775.]

XXVI

Joseph Ribas, Arquitecto, vecino de Barcelona ...
de la cantidad de trescientas treinta y seis libras moneda catalana. Y le pertenecen por el salario de los doze meses de este año de mil se-

tecientos setenta y cinco, al respeto de veinte pesos al mes, como a Director de la obra de Casa Palacio ...

[Barcelona a 22. XII. 1775.]

XXVII

Juan Enrich, manzebo albañil, vezino de Barcelona ...
de la cantidad de ciento setenta y seis libras moneda barcelonesa y le pertenecen por el importe de unas piedras de marmol de Genova, que han de servir para unas chimeneas de la casa Palacio de dicho Exmo. Sr. ...

[Barcelona a 3 .IV. 1776.]

XXVIII

Felix Llausás, Escultor vezino de Barcelona ...
de la cantidad de trescientas setenta y seis libras moneda catalana, y me pertenecen por el trabajo de los adornos de hiezo que he echo en el salon de la casa Palacio ...

[Barcelona a 23 .XII. 1776.]

XXIX

Pedro Armet, carpintero vezino de Barcelona ...
de la cantidad de ciento quarenta y seis mil setecientos quarenta y dos rs. y quinze ms. de vellon que en moneda cathalana importan treze mil seiscientas quarenta y dos libras nueve sueldos.

[Por los estados formados segun contrata]

[Barcelona a 23 .XII. 1776.]

XXX

Francisco Borras, dorador, vezino de Barcelona.
de la cantidad de seiscientas quarenta y quatro libras moneda catalana, y me pertenecen por el importe de mi trabajo echo de los cinco florones de la boveda del salon, su adorno, y de todo el rededor, de la Casa Palacio que ...

[Barcelona a 23 .XII. 1776.]

XXXI

Ramón Amadeu, Escultor, vezino, de Barcelona,
de la cantidad de setenta y cinco libras moneda catalana. Y me per-
tenecen por el importe de un S. Jaime a caballo de madera que sirve
para molde del que se ha de collocar encima de las armas puestas
al frontis de la Casa Palacio ...

[Barcelona a 23 .XII. 1776.]

XXXII

Joseph Ribas, Arquitecto, vezino de Barcelona...
de la cantidad de trescientas treinta y seis libras moneda catalana y
le pertenecen por el salario de los doce meses de este año de mil se-
cientos setenta y seis al respeto de veinte pesos al mes como a Director
de la obra de la Casa Palacio de S. Ex^a...

[Barcelona a 23 .XII. 1776.]

XXXIII

Felix Fisonell, estañero, vecino de Barcelona...
de la cantidad de noventa y seis libras, doce sueldos y seis dineros,
moneda cathalana, y me pertenecen por el valor de trescientas ochenta
y seis libras y seis onzas de plomo, que llevan en si las dos maquinas
que se han construido por la canonada, para sacar agua de la Casa
Palacio de S. Ex^a...

[Barcelona 22 .III. 1777.]

XXXIV

Francisco Borrás, dorador, vezino de Barcelona ...
de la cantidad de quattrocientas cincuenta y dos libras moneda ca-
thalana y me pertenecen por el trabajo que he hecho de dorador, no
solo las esquinas o cantoneras de los estrados principales, si también
por el gabinete, todo de la Casa Palacio, que Su Ex^a...

[Barcelona a 29 .III. 1777.]

XXXV

Jacinto Jaumandreu, armero, vecino de la Ciudad de Barzelona ...
de la cantidad de doscientas veinte y cinco libras moneda catalana,

y le pertenecen por el valor u importe de una imagen, que ha fabricado de San Jayme a cavallo, de cobre colorado, que ha de servir para la nueva fabrica de la Casa Palacio ...

[Barcelona a 4 .VIII. 1777.]

XXXVI

Joseph Pons, latonero, vecino de Barcelona ...
de la cantidad de ciento cincuenta y siete libras, y diez sueldos moneda cathalana y le pertenecen por una cuenta de obra de su officio [De los cilindros de latón para subir agua, grifos, etc.: en Barcelona 31 .VIII. 1777.]

XXXVII

Juan Campillonch, serrajero, vecino de Barcelona ...
de la cantidad de ciento y diez libras moneda cathalana y le pertenecen por el importe de dos maquinas de hierro que ha fabricado para sacar agua del pozo de el nuevo palacio ...

[Barcelona a 11 .XI. 1777.]

XXXVIII

Felix Llausás, escultor, vecino de Barcelona ...
de la cantidad de quinientas ochenta y ocho libras, doze sueldos y seis dineros moneda cathalana y le pertenecen por el importe de la cuenta que sigue:

P ^{mo} . por el trabajo que hizo de su officio de escultor en los diez y seis balcones de la casa Palacio de S. Ex ^a . sito en esta Ciudad, en las calles ... porta por junto, ciento veinte y ocho libras	128 ls.
Otro si por el trabajo que hizo en el marco principal, ciento y treinta libras	130 Ls
Otro si por el trabajo de otro marco de la pieza de la calle de la Merced	73 Ls.
Otro si por un florón de la pieza principal treinta y dos libras	32 Ls.
Otro si por otro florón de la pieza de la calle Ancha, veintiocho libras	28 Ls.
Otro si por otro florón de la pieza de la calle de la Merced, veinte y ocho libras	28 Ls.
Otro si por otro florón en la pieza que dá a la parte de la calle de la Plata, diez y seis libras	16 Ls.
Otro si por cinco florones trabajo igual por dicha Casa Palacio, importan juntos, sesenta libras	60 Ls.

Otrosi por cinco ventanas trabajo igual, diez y siete libras	17 Ls.
Otrosi por el trabajo en las puertas principales de dicha Casa Palacio, con diferentes adornos treinta y seis libras	36 Ls.
Otrosi por ocho sanefas, veinte y ocho libras	28 Ls.
Otrosi por dos cavos de pistolas, por San Jayme dos libras	2 Ls.
Otrosi por onze cartelas en el balcón del mirador, veinte libras	20 Ls. 12 s 6
	588 Ls. 12 s 6

XXXIX

Joseph Ribas, Arquitecto, vezino de Barcelona ...
de la cantidad de trescientos treinta y seis libras moneda cathalana
equivalentes a los doce meses de este corriente año que le pertene-
cen al respeto de veinte pesos sencillos en cada uno por su salario
de Director de la obra de la Casa Palacio que S. Ex^a tiene y ultimo
con motivo de haverse concluhido la referida nueva obra ...

[Barcelona a 22 .XI. 1777.]

XL

Francisco Borras, dorador, vecino de Barcelona ...
de la cantidad de quinientas sesenta y quatro libras, ocho sueldos,
y nueve dineros, moneda cathalana, y le pertenecen en ... pago de
una cuenta ... de su oficio de Dorador, y ha hecho en la Casa Palacio
... y es como sigue: P^{mo} por pintar y doradar el caballo que esta
encima la puerta Principal de dicha Casa Palacio y la varanda del
balcón sesenta y dos libras cinco sueldos 62 ls. 5s.
Otrosi por dorar la guarnición del ovalo de la chimenea
del gavinete tres libras 3 ls.
Otrosi por pintar de color de caova y sus molduras de
colradura, las puertas inmediatas

[Barcelona a 24 .XII. 1777.]

XLI

Francisco Petit, dorador, vecino de Barcelona...
de la cantidad de quinientas sesenta y seis libras, cinco sueldos, y
seis dineros moneda cathalana, y le pertenecen por la cuenta que ha
presentado del trabajo que ha hecho de su oficio de dorador ...

[Barcelona a 24 .I. 1778.]

XLII

Francisco Dalmau, cordonero vecino de Barcelona...
de la cantidad de veinte y dos libras y diez sueldos moneda cathalana,
y le pertenecen por una cuenta de trabajos de su officio de cordonero,
que ha hecho por la Casa Palacio.

[Por cordones de seda para las ventanas, farol y chimeneas, en
 Barcelona a 9 .I. 1778.]

XLIII

Manuel Tramullas. Pintor vezino de Barcelona ...
de la cantidad de mil setecientas setenta y ocho libras, diez y nueve
sueldos, moneda cathalana, y le pertenecen por ... la cuenta que ha
presentado de trabajos de su officio que ha hecho en la Casa Palacio...
Pmo. por ciento treze canas arrimadillos o frisos de ocho palmos y
quarto de alto los mas fingiendo bajos relieves de marmol, y el todo
de varios jaspes, unos, y otros, lienzo y pintado, a seis libras, diez
sueldos la cana, setecientas treinta y quatro libras,
diez sueldos

734 ls. 10s

Otro si por haver pintado el grande salon, con ocho empresas de los
 trabajos de Hercules y doze juegos de niños alusivos al mismo asunto,
 fingido de marmol, varios adornos en los vaciados, la Boveda atachanada
 de florones, fajas, molduras y entalles, quinientas ochenta y
 quattro libras, diez sueldos

584 ls. 10s

Otro si por haber pintado el frontis del segundo quarto de dormir, fin-
 giendo una grande biblioteca, y encima un Museo de cosas naturales,
 quarenta y cinco libras

45 ls.

Otro si por lo que se pintó en la segunda alcova, y los dos corredores,
 ocho libras

8 ls.

Otro si por haver pintado sobre dos cristales, unos juguetes de niños
 en país

7 ls. 10s

Otro si por un pahiz que tapa una ventana, seis libras ..

6 ls.

Otro si por lo que se pintó en el mirador, diez libras.

10 ls.

Otro si por tres mamparas, fingiendo madera de cahoba,
 diez y ocho libras

18 ls.

Otro si por tres grandes mamparas, fingiendo bajos relieves, armas en
 las dos y en la otra un pahiz, veinte y cuatro libras.

24 ls.

Otro si por varios socalos, que se pintaron, y los degages de diez balco-
 nes, catorce libras

14 ls.

Otro si por dos mamparas de chimenea, catorce libras.

14 ls.

Otro si por setenta y tres canas, seis palmos, arrimadillos o frisos de
 seis palmos de alto, pintados, a lo chinesco, pintado y lienzo a tres

libras, diez sueldos la cana, ducientes cincuenta y ocho libras, un sueldo y seis dineros	258 ls. ls. 6
Otrosi por dos mamparas en el quarto principal, calle de la Merced, a lo chinesco, catorce libras	14 ls.
Otrosi por tres grandes mamparas, como las del primer piso, veinte y quattro libras	24 ls.
Otrosi por dos mamparas de chimenea, catorce libras.	14 ls.
Otrosi por los marcos de las tres chimeneas, tres libras, siete sueldos y seis dineros	3 ls. 7s. 6

1778 ls. 19s.

[Barcelona a 27-III-1778]

XLIV

Jaime Aloy Arrufo, vidriero, vezino de Barcelona...
de la cantidad de ducientes setenta y cinco libras, diez y siete sueldos, y seis dineros moneda cathalana, por ... una cuenta ... por la obra que ha hecho de su officio, en la casa Palacio ...

[Barcelona a 2 .II. 1778]

XLV

Pedro Armet, carpintero, vecino de Barcelona ...
de la cantidad de cincuenta y quattro mil quinientos quarenta y cuatro y diez y seis mrs. de vellon que en moneda cathalana importan cinco mil y setenta libras, diez y ocho sueldos y siete dineros y le pertenecen por semejantes lleva el estado formado ... de la casa Palacio ...

[Barcelona a 24 .I. 1777.]

XLVI

Pedro Armet, carpintero, vecino de Barcelona,
... de la cantidad de siete mil setenta y cinco libras moneda cathalana y pertenecen y buena cuenta del ultimo estado que presentara ... de la obra de la casa Palacio ...

[Barcelona a 10 .IV. 1778.]

XLVII

Pedro Armet, carpintero, vecino de Barcelonan
... de la cantidad de seis mil quatrocienas cinquenta y siete libras,

dos sueldos y ocho dineros moneda cathalana, que son a cumplimiento de las treze mil quinientas treinta y dos libras, dos sueldos y ocho dineros que en reales de vellon importan ... y le pertenecen por semejantes, llevan el ultimo estado que ha presentado de la obra concluida de la casa Palacio ...

[Barcelona a 22 .II. 1779]

XLVIII

**Pedro Llusás, carpintero, vecino de Barcelona ...
de la cantidad de treinta y ocho libras, onse sueldos, y diez dineros,
moneda cathalana y le pertenecen, no solo por haver limpiado la Casa
Palacio de dicho Exmo. Sor. despues de haverla dexado el Exmo. Sr.
Conde de Asalto, si tambien por otros trabajos ...**

[Barcelona a 30 .XI. 1778.]

XLIX

**Juan Soler, carpintero, vecino de Barcelona ...
de la cantidad de diez y seis libras y diez y seis sueldos moneda ca-
thalana, por semejantes le corresponden junto con Bartholomé Llaró
también carpintero de esta dicha ciudad ... por los trabajos ... [de
visura de las maderas...]**

[Barcelona a 2 .XII. 1778.]

L

**Jaime Aloy Arrufó, vidriero, vecino de Barcelona ...
de la cantidad de treze libras, cinco sueldos y nueve dineros moneda
cathalana por ... una cuenta de la obra de su officio y ha puesto en
la Casa Palacio ...**

Barcelona a 12 .XII. 1778.]

LI

**Ramón Ferriols, cerrajero, vecino de Barcelona ...
de la cantidad de treze libras, treze sueldos, y seis dineros, moneda
cathalana y le pertenecen por la maniobra de su officio que ha en-
tregado por la Casa Palacio de S. Ex^a...**

[tratase de obras pequeñas y remiendos)

[Barcelona 7 .XII. 1778.]

Los documentos extractados en los Apéndices XII y siguientes hasta el presente se hallan en el Archivo Caldas de Montbuy, Calle Ancha, 28, I, legajo 3.

LII

Inventario y recibo de los muebles de adorno y combeniencia en la Casa Palacio del Exmo. Sr. Duque de Sessa situada en la calle Ancha de la Ciudad de Barzelona. Nota [otra letra] En los margenes de dicho inventario se han notado las occurrences posteriores, que lo desminuyen; y mas individualmente en la copia de el adjunto.

En la escritura de Arrendamiento o Alquiler de la Casa Palacio del Exmo. Sr. Marques, Conde, Duque de Sessa, situada en la calle Ancha de esta ciudad de Barcelona la qual fue otorgada por el Apoderado General de S. E. Dn. Rafael Gonzalo Ortiz y en favor de Dn. Pedro de Escazerra, en calidad de Administrador de la Real renta del Tabaco en el Principado de Cathaluña, y por ante el escribano de ella Vicente Gisbert en 15 de enero de 1784 por tiempo de dos años contados desde el citado dia del otorgamiento: y por el precio de doze mil ciento y veinte reales pagaderos por medias annatas anticipadas segun estilo de esta capital, empezando a hacer la primera dicho dia del otorgamiento de la escriptura y con todos los demás pactos y condiciones expresados en ella; siendo de advertir que se omitió la Prebencion de S. E. en quanto a las alhajas de adorno y combeniencia movibles en dicha su Casa Palacio, y reservandose para ebacuarla en otra forma con reflexion a circunstancias, atencion y combeniencia mutua, entre los otorgantes por sus respectibas representaciones, haviendose verificado el completo entrego de todas las llabes para su respectivo uso y ministerio al señor Josef Catalá sucesor del expresado Señor otorgante Dn. Pedro de Escarzerra en el cargo de Administrador Principal de la Real renta de Tabaco en esta Ciudad de Barzelona y Principado de Cathaluña, se haze preciso inventariarlo todo, al seguro del Apoderado General de S. E. citado, en su responsabilidad; y de la permanencia conmutada por ello del Archivo y Administracion General de los Estados del expresado Exmo. Señor en el quarto segundo de dicho su Palacio por el desquento de alquiler que prudencialmente se concertare. Y para efecto de todo se da principio al Inventario de lo que existe movable de Alhajas de combeniencia y adorno en dicha Casa Palacio de S. E. y de que se ha entregado el S^r Dn. Josef Catalá en calidad de Administrador Principal de la Real renta del Tabaco para este Ministerio y para su Habitacion; y son en la forma siguiente.

Llabes

Existen y se ha entregado dicho Señor Dn. Josef Catalá de todas las llabes de uso corrientes de la Habitacion Principal; de las del entresuelo; de las de las Botigas o tiendas, Almacenes, Cocheras, Caballerizas, Sotanos y todas las de comunicación respectiva y la de la Puerta de Calle.

[al margen, otra letra] Deben existir todas las llaves y responder de ellas la Real Hacienda o sus Ministros.

Vidrieras

Estan corrientes y se ha entregado dicho Señor Dn. Josef Catalá, de todos los vidrios en puertas, ventanas de balcones, rejas y demás de que esta dicha Casa Palacio de S. E. completamente amparada y son de la clase de entrefinos y en sus respectivos casos o piezas se expresan los christales.

[al m.] Deben existir todas las vidrieras y responder de ellas la Rl. Hacienda o sus Ministros.

Escalera Principal

En esta existe un *Farol Grande* con guarnición dorada para el uso de autoridad y lucimiento correspondiente.

[al m] Del farol no hay responsabilidad por haverse quitado despues y vendidose por parte de S. E. su Dueño.

Pieza del Recivimiento

En esta pieza que es la primera de entrada al Cuarto principal existen ancoradas *tres cenefas doradas para cortinas de pavellon encima de dos puertas a otras piezas y de la de una ventana de balcon a la calle, corrientes todas de carriolas o Garruchas y con sus clavos botones dorados fijos en la Pared para atar los cordones del uso de las cortinas que se pongan.*

[al m.] En esta pieza solo queda la responsabilidad de los clavos botones fijados en ella, porque todo lo demás se quitó y vendió despues por parte de S. E.

Ante Sala de Habitación de Sra.

En la puerta de entrada a esta pieza existe *una mampara grande en su uso, corriente como nueva y pintado en ella un escudo de*

las armas de S. E. Todo el derredor de dicha Pieza con frisos pintados en Lienzo a imitación de Jaspe y amparados con medias cañas doradas. Y todo el resto de paredes cuberto de colgaduras de Indiana fondo blanco y matizes floreados, cojida dicha colgadura por el Alto, con cornisa de madera tambien dorada y igual en sus molduras a la de cinco cenefas para cortinas de pavellon en otras tantas puertas y ventanas que contiene dicha pieza, con sus Garruchas o carriolas y clavos botones para sus respectivos usos de las cortinas que quieran ponerse. Y florón.

[al m.] En esta pieza tampoco hay más responsabilidad que de los clavos botones y del florón fijados en ella, porque todo lo demás expresado se quitó y se vendió después por parte de S. E.

Salon

En esta pieza salon que su techo es bobedado y en el cinco florones de madera dorados y su cornisa jaqueteada con varias tallas o molduras en su fabrica, a las que acompañan diferentes juguetes de lata y alambre dorado como jardineras. Esta pintado de friso en sus paredes, con mucha propiedad y gusto la historia de Sanson, y todo al rededor de ellas con friso de lienzo pintados de fino varios juguetes fabulosos en tarjetas, guardando proporcion con los ámbitos y imitacion de sus colores con la pintura expresada en las paredes, la qual engaña si no se toca, pues pareze tambien trabajada en lienzo. Dicho friso que como todos llega hasta el suelo, esta amparado con media caña de madera dorada. En dicho salon que es quadrado, se comprehenden ocho puertas de salidas a otras piezas y balcones y encima de ella otras tantas cenefas de madera dorada para cortinas y su hechura o corte arvitable para pabellon o para tendidas.

[al m.] En esta pieza debe existir y responde la Real Hacienda o sus Ministros de los cinco florones, tallas, molduras, juguetes de lata y alambre y de la pintura fijado todo en ella, porque lo demás móvil se quitó y se vendió después por parte de S. E.

Estrado Principal

La entrada a dicho Estrado es por el Salón y todo su rededor esta cubierto con frisos pintados de fino en lienzo de idea primorosa y diversa de los del salón; y amparados con medias cañas doradas. Y todo el resto de sus paredes, cubierto con colgaduras de indiana fondo amarillo y dibujo chinesco de colores oscuros y sombreados. Cuia colgadura por lo alto esta cojida con cornisa de madera tambien dorada y igual en su tamaño y molduras a la que quattro cenefas para cortinas de pavellon, en otras tantas puertas y ventanas que con-

tiene dicha sala primera de estrado y todas ellas apreadas de Garruchas o Carriolas y clavos botones de bronce dorados para los respectivos usos de las cortinas que quieran ponerse; en medio del techo abovedado existe tambien un florón de madera dorada para adorno y uso de pender de el araña de cristal grande. Y las rinconeras por lo alto tambien estan talladas con similitud a la cornisa de su fabrica.

[al m.] En esta pieza solo deben existir los clavos botones, el florón y las rinconeras por lo alto fijado en ella porque todo lo demas se quitó y vendió despues por parte de S. E.

Segundo Estrado

De la antecedente sala de estrado, se pasa a esta segunda por puerta y que tambien la tiene de corredera y cristales grandes de Bohemia, que estando abiertas se resguardan o embeben en el centro de la fabrica por el contracercro de las de madera.

Dicho estrado tiene tambien en todo su rededor friso pintado de fino, a imitacion de fabrica de jaspes de diversos colores y lo restante de las paredes cubierto con colgadura de Filadiz, fondo blanco y dibujo menudo listado color encarnado; cuio extremo por lo bajo y hasta el friso está amparado juntamente con media caña de madera dorada y por lo alto con cornisa de lo mismo, igual en su ancho y moldura a la de tres cenefas festoneadas para cortina de pavellon, apreadas como todas de sus garruchas o carriolas y clavos botones de bronce dorados para atar los cordones; En el centro del techo bovedado, florón para araña y en las rinconeras por lo alto, tambien juguetes de molduras correspondientes a la cornisa.

[al m.] En esta pieza deben existir y responder la Real Hacienda o sus Ministros, las puertas de corredera, y cristales, los clavos, botones, el florón y las rinconeras fijados en ella, por que todo lo demas se quitó y vendió despues por parte de S. E.

Alcoba

Del tesoro del antedicho estrado, por lo largo se entra a la alcoba por tres puertas de Cristales grandes de Bohemia, que forman en lugar de pared o tabique de fabrica de alto abajo y todo su ancho un magnifico camon en bastidores de madera tallados y dorados y con varios sobrepuertos por lo alto de alambres y latas recortadas que forman ramaje o jardineras, con que se completa el buen gusto y idea para adorno y visualidad que alcanza desde la entrada al primer estrado; cuia pieza está colgada de igual tela que la del segundo estrado y con friso a similitud pero por diversa idea.

[al m.] En esta pieza debe existir y responder de ello la Rl. Hacienda o sus Ministros, la pared o tabique que forman tres puertas de cristales grandes de Boemia con todo el adorno de ella, que se expresan, porque lo demás se quitó y vendió despues por parte de S. E.

Gavinete

Por dicho segundo estrado hai tambien puerta de entrada a el Gavinete que tiene otra de comunicación al salon y otra reservada a la antesala; está colgado dicho Gavinete de Indiana, fondo blanco y de diversos matizes de alto abajo, excepto un pequeño rodapié de lienzo pintado a imitación de jaspe y por lo alto cojida dicha colgadura con su cornisa de madera dorada correspondiente a las cenefas para cortinas de dichas puertas y la de un balcon. Hai en dicha pieza una chimenea francesa que llaman Escalfa Pansas [sic] con su marco o cerco de marmol de Genoba primorosamente tallado. En el centro para la resistencia del fuego, una plancha grande de hierro moldeado y para su cierre un marco portatil de madera con Mampara de corredera, trenza y borlas de seda para su uso: en el Hueco de la puerta que corresponde al salon está embebido un armario portátil para guarda ropa o ministerio de tocador o recamara, pintado de cahova a similitud de la puerta y contracerco como todas.

[al m.] En esta pieza solo debe existir y responder de ello la Rl. Hacienda o sus Ministros todo el adorno de la chimenea francesa o *escalfa panchas* y la plancha grande de yerro, como tambien el armario portátil o guarda ropa, porque lo demas se quitó y vendió despues por parte de S. E.

Retrete

Tiene dicha pieza comunicación a otra pequeña que puede servir de retrete por las comodidades que en ella se advierten y está tambien colgada de otros generos de indiana de diversos y distintos matizes y con un primoroso friso de pintura fina en lienzo con diversas tarjetas de cazerias y arbolados y está cojido todo igualmente que las antedichas piezas con media caña cornisa y cenefa para una ventana todo dorado.

Recamara

Despues de dicha alcoba, siguen otras piezas para uso de recamara y dormitorios de familia por los quales hai reserbada entrada para el quarto de Señor y salida para la pieza de repuesto; En los quales no hay adorno alguno portatil, pero no le faltan los de combeniencia y fijos en su fabrica para ministerios de servidumbre y precisos y

se bolbera hasta ellas en concluiendose la relación de lo contenido en el quarto de habitación del Señor.

[al m.] En esta pieza no hubo muebles que entregar y por consiguiente tampoco para vender, por lo qual no hay responsabilidad.

Antesala del quarto del Señor

Desde el receivimiento primera entrada por la escalera principal y a mano contraria de la entrada de antesala en el quarto de Señora, hai otra puerta para la entrada de la del Señor. *Está esta colgada de indiana floreada de matices y tambien toda ella con friso pintado en lienzo imitado a jaspes con dibujo de fabrica.. Y esta cojido uno y otro en su moldura de madera dorada; y la colgadura por lo alto con cornisa igual y semejante a la de quattro cenefas festoneadas para cortinas de pavellon, en otras tantas puertas y ventanas que tiene y prevenidas de sus garruchas o carriolas y clavos botones de bronce dorado para el uso de los cordones y florón.*

[al m.] En esta pieza solo debe existir y responder la Real Hacienda y sus Ministros de los clavos botones y del florón fijado en ella, porque todo lo demás sin quitarse se vendió despues por parte de S. E. al Administrador Dn. Pedro Antonio Martínez.

Primera Sala del quarto del Señor

En la puerta de entrada a esta Sala hai una mampara grande de lienzo, pintada por un lado color de cahova igual que el de las puertas y *contra cercos* (que todas se embeben en el grueso de muralla o pared) y por otro lado está pintado un País a similitud de Bosque; cuia sala está colgada de lienzo pintado llamado media china, fondo blanco, listas y flores azules. Y tambien toda ella con friso de lienzo fino a similitud de fabrica de distintos jaspes y diversos que los de las antecedentes piezas; y uno y otro amparado y adornado con medias cañas de madera dorada. Y por lo alto cogida la colgadura con cornisa tambien dorada y igual en su ancho y moldura, la de cinco cenefas, hechura festoneada para cortinas de Pavellon, corrientes carriolas y clavos botones de bronce dorado para el uso de los cordones que se quieran poner segun de lo que sean las cortinas y florón.

[al m.] En esta pieza solo debe existir y responder la Real Hacienda o sus Ministros, de los clavos, botones y del florón fijado en ella porque todo lo demás sin quitar se vendió por parte de S. E. al Administrador Dn. Pedro Antonio Martínez.

Segunda Sala de respeto para quarto de S^{or}.

En la puerta de entrada por la antecedente Sala a esta existen de adorno y combeniencia, unas puertas de christales grandes de Bohemia, que su cierre es de corredera y abiertas estan embebidas en el grueso de pared. Dicha sala está toda colgada de *indiana fondo blanco*, y matizes encarnados y con friso todo su rededor pintado de fino en lienzo, y amparado uno y otro con sus medias cañas doradas, y por alto la colgadura con cornisa tambien de madera dorada, igual en su hechura y moldura de dos cenefas, su corte festoneado para cortinas de pavellon y corrientes de carriolas y clavos botones para sus respectivos usos de las que quieran ponerse y florón.

[al m.] En esta pieza solo debe existir y responder de ello la Real hacienda y sus Ministros las puertas de cristales grandes de Bohemia con cierre de corredera, los clavos, botones, y el florón, porque todo lo demás lo compró sin quitarse el Administrador Dn. Pedro Antonio Martínez.

Alcoba de quarto de S^{or}

El testero de la antecedente sala está cortado con tabique, y en el tres contracercos para otras tantas puertas, que estan forradas en lienzo, y pintado en ellas con mucha propiedad una libreria. La de en medio y que es de dos hojas, sirve a dicha Alcoba y las dos de los lados de entradas a quarto de recamara y retretes que tienen comunicación reserbada con el quarto de Señora.

[a m] En esta alcoba de[be] existir y responder de ello lo mismo que se relaciona, pues como fijado no se quitó.

Recamara

En el quarto que sigue a la antedicha alcoba y para darla luz sin ofender, hai un pequeño sitio con su puerta vidriera y cañón como de chimenea de hoja de lata que recibe y hecha fuera el humo y tufo de la luz que se ponga.

[al m.] En la recamara tambien debe existir y responder de ello la Real Hacienda o sus Ministros de puerta vidriera y chimenea, como se refiere.

Aparador

En el centro de la casa y con comunicación asi quarto del Señor como de la Señora hai una pieza de Aparador con un grande armario

o alhazema embebido en el grueso de fabrica y que se cierra con puertas vidrieras. Hai tambien tres medias mesas engozadas en las paredes para aparadores, chimenea francesa, marmol de Genoba y mampara de madera y lienzo pintado, pero esta tapiado para no usar de ella y si a el lado, en el hueco de pared, embevido un Arnaje u hornilla provisional para calentar vianda, si a prompto de chocolate. Y al otro lado un registro de la bomba con su llabe para facilitar el agua del pozo a los usos necesarios en dicha pieza, la qual tiene alrededor un friso pintado de inferior calidad y cojido con media caña pintada de color de cahoba, desde cuia pieza hai salida a la antesala, en cuia puerta tiene una mampara de lienzo pintado y por otra puerta en la misma se desciende a la cocina situada en el entresuelo.

[al m.] Todo lo que se refiere en el Aparador debe existir o responder de ello la Real Hacienda o sus Ministros.

Cocina

Esta prevenida la cocina de suficientes hornillas para su ministerio y un hornillo portátil para pasteles, en ella tambien está el llamador de la agua del pozo por bomba, pila de piedra y demás necesario; donde ella se desciende a los sotanos de servidumbre, de despensa, carbonera, leñador y demas ministerios que se quieran, con diferentes estantes o vasares de madera fijos en la fabrica.

[al m.] Tambien debe responder la Real Hacienda o sus Ministros de las hornillas y horno de yerro de la bomba y de la pila como se expresa.

Entresuelo

Las piezas del entresuelo, estan a igual piso que la cocina y tienen comunicacion por ella hasta la salidad de su principal puerta que corresponde a la meseta de la escalera principal: En la primera pieza de principal entrada a dicho entresuelo existe un banco fijado en la pared y la ultima, que su destino es para reposteria, un armario grande de pared a pared con su puerta correspondiente y pintado todo de color de cahova, cuio respaldo es un tabique que divide la parte del entresuelo destinado para habitacion del inquilino de la tienda de la esquina, en la qual hai tambien diferentes armarios y vasares cogidos en su fabrica. Y lo propio aconteze en la otra parte de entresuelo destinado para havitacion de la tienda a la izquierda de la fachada de la casa, y por lo que está fabricada su comunicacion con las demas piezas de servidumbre y de familia correspondiente al quarto principal.

[al m.] Todo lo relacionado en la pieza de entresuelo debe existir y responder de ello la Real Hacienda o sus Ministros.

Mirador

Encima de uno de los balcones del salon y que corresponde a la calle de la Plata, está formado un grande mirador, del que se registra la muralla, muelle y mar; el qual toma buelta por la esquina y se estiende otro tanto a la fachada principal de la calle Ancha. Y todo el está completo de cristales grandes ylesos, que cada uno forman una ventana o puerta con sus primorosos cierres, todo pintado de blanco y oro.

[al m.] Tambien se entrega completo, e ilesos el mirador, y debe existir y responder de el la Real Hacienda o sus Ministros.

Escudo de Armas

Encima de la puerta principal está el escudo de armas de S. E. completo y de sus trofeos y encima de la corona un Santiago a Caballo, pintado con los colores correspondientes, y asido de las molduras del balcon principal, cuio pasamano es de bronze dorado.

[al m.] El escudo de armas tambien debe existir y responder de el la Real Hacienda o sus Ministros segun se relaciona.

Persianas

En treze balcones de los que se comprehenden en la havitacion principal de dicha Casa palacio de S. E. existen otras tantas persianas de tablilla pintadas de verde, y del mismo modo los cajones o cenefas por lo alto, fijadas en la fabrica por lo exterior, las quales estan corrientes y completas de cuerdas y botones de bronce para asirlas cuando se recojen y sujetarlas de los vientos cuando tendidas.

[No debe existir ni hay responsabilidad alguna por parte de S. E. Algunas quitadas y otras puestas.]

Caballeriza

Demas de los pasebres de madera fijados en la caballeriza tiene la comodidad de pila de piedra para bebedero al canto del pozo con sus garruchas y en la pieza por bajo de la escalera, que su Ministerio es correspondiente para pajar, existe una pila grande de marmol, hechura como para bañador, y se duda si tiene alguna hendidura o rotura, y en el patio de la casa un enrejado en cerco de madera, que sirve de puerta a un hueco de la boveda y provisional para cochera, demas de las que tiene la casa con puerta a la calle y llaman almazenes.

[al m.] En la caballeriza o patio debe existir lo relacionado y responder de ello la Real Hacienda o sus Ministros.

Cuia relacion o ynbentario de muebles moviles de adorno y combeniencia se ha estendido para los fines y supuestos expresados a el principio,

Y haviendose comprobado su existencia por mi Dn. Josef Catalá como entregado de ello en calidad de inquilino y subcesor de Dn. Pedro de Escazerra en el cargo de Administrador principal de la Real Renta de Tabaco me obligo a el cuidado de su existencia, y entregarlo todo en la propia forma que lo doi por recibido para resguardo del apoderado general de dicho E. S. Dueño de la casa, en alquilar caso que se desalquile y que pueda acreditar el cumplimiento a la orden de S. E., sobre dicho asunto; y en recompensa del deterioro, o desmejoro de dichos muebles indispensables con el tiempo en su actual servidumbre y por los respetos y otras consideraciones que se deben a la grandeza de S. E. y que no se le siga la extorsion o trastorno del Archivo o Administracion General de sus Estados y rentas, situado en la Habitación de el quarto segundo de dicha Casa palacio y que es sobrante para el Ministerio que se ha alquilado, es mui conducente al cuidado de toda su fabrica la existencia en ella de dicho Apoderado general. Barzelona a primero de junio de mil setecientos ochenta y quatro.

Josef Catalá

He recibido la casa que se cita propia del E. S. Duque de Sesa con todo cuanto se refiere, a excepción de algunas llaves y vidrios que faltan. Barcelona diez y nueve de Sepbre de mil setecientos ochenta y cuatro.

Francisco de Imaz Altolaguirre

Tampoco me entrega Dn. Josef Catalá los pesebres que relaciona. Barcelona, ut supra.

Francisco de Imaz Altolaguirre

*Archivo Caldas de Montbuy, Papeles calle Ancha, 28, I, 6.
Hay otra copia en II, 25.*

LIII

En la libreta diario del arquitecto José Ribas y Margarit, constan partidas de obras — entre otras — en las siguientes casas:

“Casa Busquets (fol. 8) Casa Don Anton Ferrer (10) Casa Pere Reynes (12) Monte de Piedad (14) Jaume Aymar (21-67) Ramon Pujol (23) D. Fausto Matas (25) Don Victoriano San Joan (28) Doc-

tor Quintana (30) Sra Ignasia Rigals (35) Excmo. Sr. Duch de Sessa (36) Dn. Anton Copons (38) Dn. Joseph Fonsdevila (43) Francesch Sarrellach (46) Mateu Sivil (48) Felix Sola (53) E... Ferrer (56) Casa Berant (54, 66) Rafael Gorina (59) Anton Homs (61) Dn. Lluch, Carrer den Bot (63) Dn. Ignasi Padellas (64) Casa Guardans (71) Geroni Payró (71) Casa Clariana, Casa Dn. Juan Uteysa, Administrador Comunitats de San Pere, Casa Figuerola." En el texto vimos otras muchas menciones de obras y cuentas, que no pasan a los índices "Torre de Dn. Otto Eggers", "Casa de Miquel Samsó, Gravador" "Contessa de Munter...per anar a Palleja a pendre lo plá perfet del castell...", su misma casa de la Rambla, en construcción en 1782...

A. H. M. B. Archivo Ribas, Obras, 2.

PINTURAS MURALES ROMÁNICAS EN SAN ISCLE DE LES FEIXES

En la estribación norte de la sierra del Tibidabo dentro del término municipal de Sardañola del Vallés, distante unos 75 minutos de la barriada de Horta, en el camino que pasando por el Hospital de San Lázaro sube al collado de “Can Rius”, y desde allí descendiendo suavemente entre poblados bosques de pinos después de las casas de “Can Lloses” y “Can Fermí”, se encuentra la humilde iglesia de San Iscle de les Feixes, enclavada dentro la propiedad de “Can Catá”, que no por su modestia deja de revestir un notable interés histórico y artístico.

La primera visión de este pequeño templo no es precisamente impresionante por sus características exteriores. Su aspecto de obra mutilada por los aditamentos y reformas efectuadas sobre su estructura primitiva la dejan por completo desfigurada.

Se conserva el ábside y la nave, habiéndose construído posteriormente dos capillas laterales, la sacristía, un pequeño cuarto contiguo a la pila bautismal, destruída en 1936, y la escalera que da acceso al coro y al campanario, también modernos.

Pertenece al primer período románico, y por su estructura se puede clasificar en el grupo de las iglesias de una sola nave y un solo ábside.

Hallamos la primera cita del lugar a mediados del siglo x. En documentos pertenecientes al 1 de septiembre de 964 y en otro de 7 de febrero de 991, viene citado el término de las *Facxas*, que en la primera referencia se sitúa cerca del *Riomaior*. Al finalizar el siglo x se menciona en otro documento de 17 de abril de 995 la *Casa de Sant Iscle*, refiriéndose a la iglesia.

En el documento núm. 133 del *Cartulario de San Cugat*, con fecha 28 de julio de 998, se cita el término de las *Fexas*, subsistiendo este denominativo hasta el principio del siglo xi. En 8 de marzo de 1001 y en 7 de febrero de 1015 se sitúa el lugar en el

término de *Porcione* que nombran las *Fexas*, y en 1016 viene nombrado el término de *Purciano* en el lugar dicho las *Feixas*.

Hemos expuesto la evolución que sufrió la denominación del lugar para comparar sus variantes en la documentación más antigua que conocemos de este templo, hasta llegar al momento en que el patrimonio de la iglesia se impone a la toponimia del lugar.

En el documento 143 del *Cartulario de San Cugat*, con fecha 1025, viene consignada la *Casa de San Iscle*. En 29 de abril y 25 mayo de 1082, fechas pertenecientes a los pergaminos núms. 163 y 64 de Ramón Berenguer II (A. C. A.) se cita ya la parroquia de *Sant Iscle en el Vallés*.

En la segunda mitad del siglo XII, en el pergamo núm. 101 de Alfonso I (A. C. A.), se le denomina *parroquia de Sant Iscle de les Feixes*.

Las visitas pastorales más antiguas que se consignan en el *Speculum Officialatus*, folio 268 (A. C. B.) pertenecen a los años 1309 y 1336.

En aquella fecha la austera pobreza de la parroquia se refleja en el inventario que el reverendo Feliu Guitard, al tomar posesión de la iglesia en 1367, hizo de la ropa y ornamentos que encuentra en la misma, los cuales vienen relatados así:

Dos candelabros de hierro sobre el altar, un candelabro grande de hierro, un cáliz de plata con patena y estuche, un cáliz de estaño con patena y una bacineta de cobre redonda. (A. D. B. Reg. Collat, 12, fol. 64-66).

Entrado el siglo XV, háblase de varios altares. En documento de 14 de octubre de 1469 se citan el altar mayor y de otro dedicado a san Vicente (A. P. M. Testamentos 1.441-1.590). En el manual de 1486-1548 del A. P. de M. viene referido en 15 de diciembre de 1486 el altar de san Lorenzo, y en 24 de junio y 21 de septiembre de 1509 dos inventarios de la iglesia hablan del altar mayor y de los de san Lorenzo y san Vicente.

En 28 de enero de 1509 se firma un contrato entre Joan Barril, carpintero, maestro de retablos y ciudadano de Barcelona, y Pere Trancó y Vicenç Llobet, obreros de la iglesia parroquial de *Sant Iscle de Las Fexas*, del obispado de Barcelona (A. N. B. Septimum manuale Jacobi Sastre, 1509, fol. 85).

Antes de 1523 se paga a "un alemany qui's diu Mestre An-

thoni segons appar en lo albarà de dit Mestre Anthoni", por haber pintado las puertas del retablo (A. P. M. Carpeta de papeles varios).

El siglo XVI fué pródigo en obras y reformas efectuadas en la iglesia de San Iscle. Por lo que puede deducirse a principios de este siglo fué construído un retablo anterior al que fué destruído en julio de 1936.

En 27 de mayo de 1528 se entrega una cantidad por los trabajos efectuados "al mestre que obra l'església" (A. P. M.).

En el dintel de la puerta de entrada al templo figura incisa la fecha de 1577, que debe señalar el fin de las obras y reformas efectuadas durante el siglo XVI.

Se comprende que estos trabajos alcanzaron una cierta importancia por la documentación que se refiere a los mismos. Además en los bancales que circundan el templo han aparecido fragmentos de azulejo de aquella época, de factura catalana, cuyo dibujo queda registrado con el núm. 421 en la obra de J. Font y Gumá, *Rajolas valencianas y catalanas*.

Con toda seguridad estos azulejos proceden de alguna decoración interior del templo.

Estas circunstancias demuestran el favor que los feligreses dispensaban a su parroquia, y la devoción que en aquellas almas campesinas despertaba el calor espiritual del templo, conservado y con muestras inequívocas de una prosperidad alentadora.

El siglo XVII se presenta también con el ritmo de la centuria anterior. Después del tráfico de las obras viene el sosiego con nuevas iniciativas de perfeccionamiento y acomodamiento en la parroquia. En 27 de julio de 1613 háblase de la Cofradía del "Roser" (A. P. M. Testamentos 1591-1619), y en 10 de marzo de 1633 se citan el altar mayor, el de san Lorenzo y el del "Roser" (A. P. M. Testamentos 1619-1685).

Entre los años 1675 y 1678 es adquirida por 11 libras la pila bautismal a "Mestre Esteve", maestro de obras, que la hizo llegar de Gerona, al mismo tiempo que labra la piedra de un portal y dintel, que seguramente se refiere al que comunica a una pequeña dependencia contigua a la citada pila bautismal, debajo del coro.

La pila bautismal fué destruída en 1936. Consérvase, sin embargo, la pila del agua bendita, sencilla, pero bello ejemplar del Renacimiento, sostenida sobre una graciosa pilastra estriada.

Entra en el plan de obras la casa rectoral, en la que en un escudo heráldico esculpido en la clave del dintel del balcón central de la casa contigua a la iglesia, aun hoy nombrada "la rectoría de Sant Iscle", campean repartidos en tres partes, dos superiores y una mitad inferior, un libro abierto y un bonete encima y una especie de jarro con unas hojas decorativas en las dos particiones superiores y en el cortado inferior la inscripción: "Dr. Clavell, rector". Debajo del escudo figura la fecha de 1686, que seguramente señala la época que fué construído el edificio.

Durante la guerra sostenida contra Francia las huestes invasoras cometieron toda suerte de desmanes, no librándose de ello la iglesia de San Iscle. Firmada la paz, los franceses abandonaron la ciudad de Barcelona el 4 de enero de 1698.

A la visita efectuada por el oficialato (A. D. B., 1698, f. 44) en el mes de abril de 1698, consta que en el saqueo perpetrado por las tropas francesas fueron robados los objetos y útiles siguientes:

Un cáliz de plata, seis vinajeras de plata, dos crucecitas de plata, seis candelabros de bronce, cinco bacinetas de latón, un misal, cuatro campanas y dos docenas de manteles.

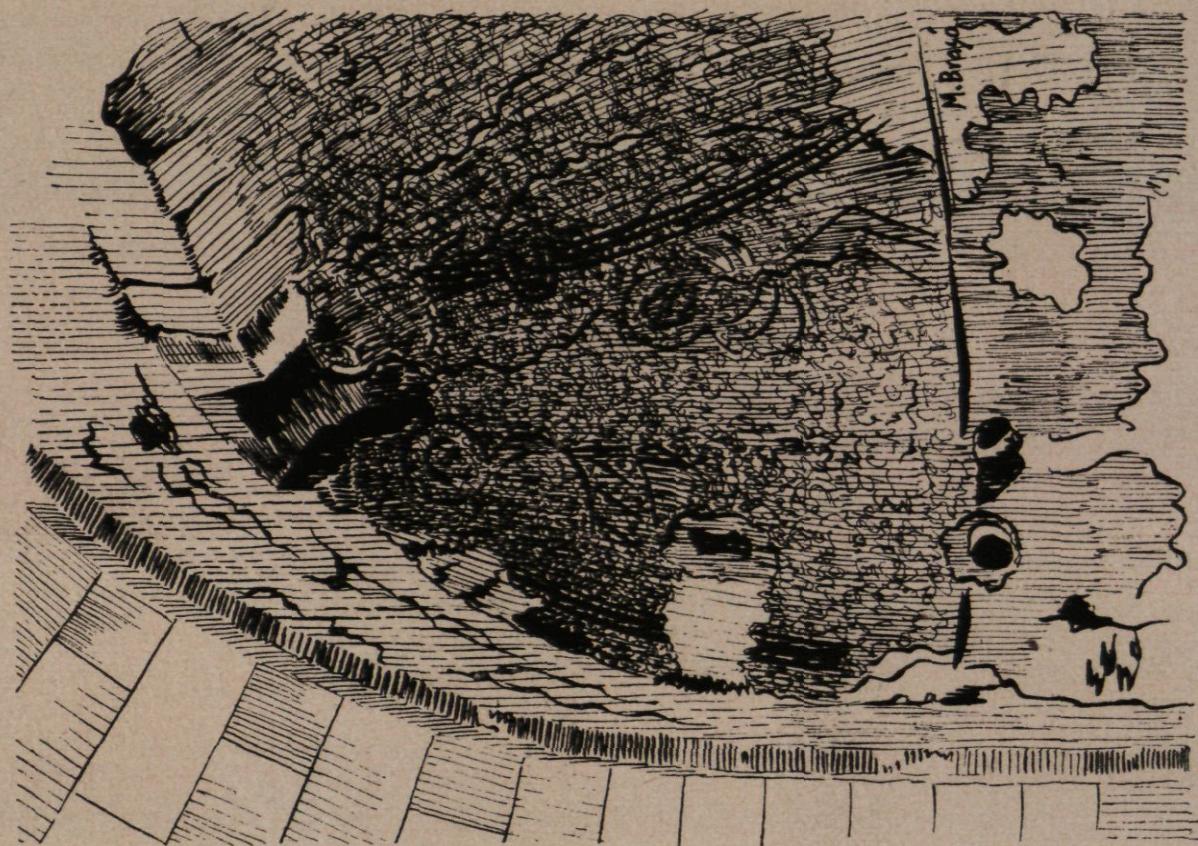
Esta iglesia fué en principio parroquia independiente. Durante los siglos XVII al XIX tuvo la de Montcada como sufragánea, siendo suprimida como parroquia en 1868 y fué agregada a Sarrià.

En su campanario había dos campanas, teniéndose noticia de que en 29 de marzo de 1767 se procedió a la bendición de una campana y en 1826 fué construída otra por Buenaventura Vallés (A. P. M.).

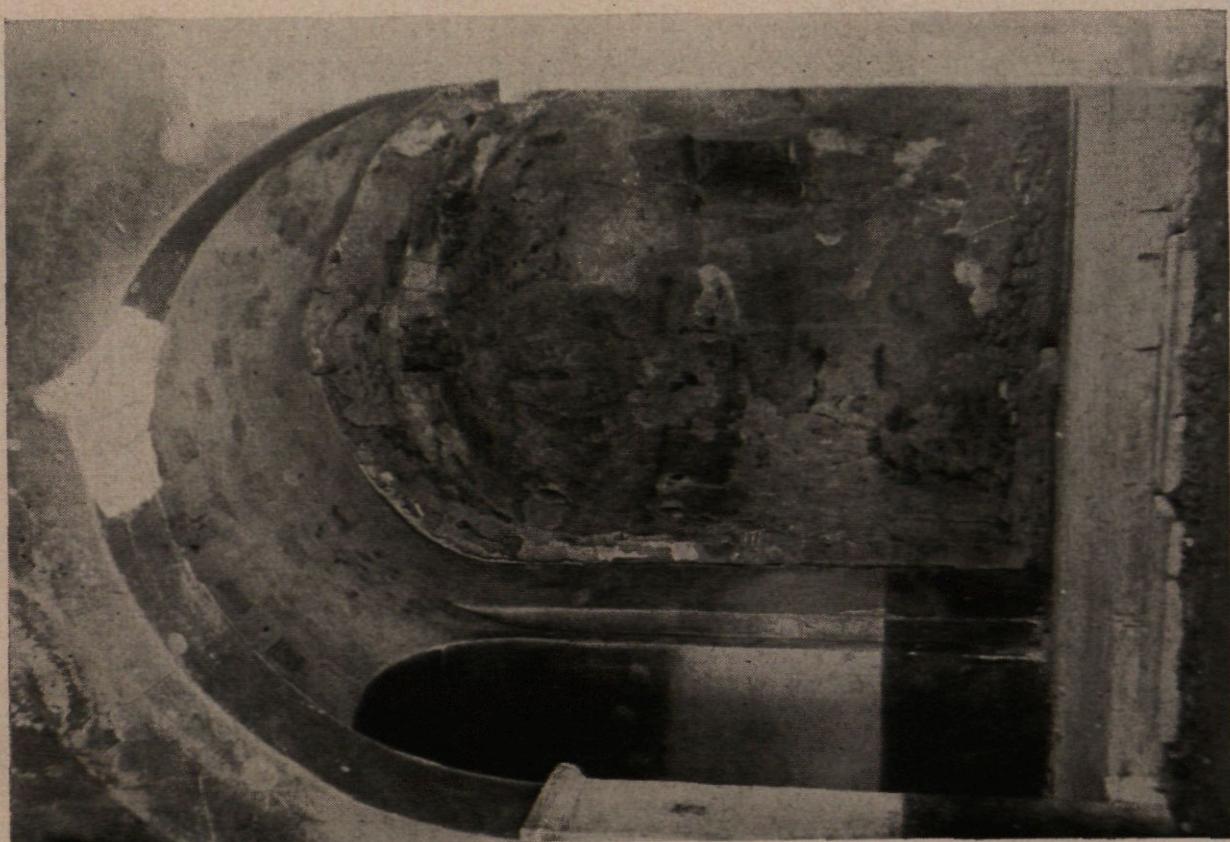
El reverendo mosén José Mas describe su visita, efectuada en 17 de noviembre de 1916, relatando que el altar mayor pertenecía al siglo XVII, con un sagrario del siglo XVIII. En la capilla del lado de la Epístola existía un altar dedicado a los Dolores de la Virgen, del siglo XVIII, habiendo a sus lados una imagen de san Lorenzo y otra de la Virgen, y en la capilla del lado del Evangelio existía un altar dedicado a la Virgen del Rosario, también del siglo XVIII.

En este mismo estado la hallamos en nuestra primera visita, efectuada el 10 de septiembre de 1933.

El retablo del altar mayor era una interesante talla con re-



San Iscle de les Feixes. Detalle de las pinturas del ábside



San Iscle de les Feixes. Interior. Ábside

presentación de los martirios sufridos por los titulares de la iglesia, san Acisclo y santa Victoria, que cubría el ábside románico, a cuyo interior se entraba por una angosta puerta abierta al maderamen que sostenía el referido altar. En este lugar, oscuro y húmedo, completamente fuera de uso, nos sorprendió el hallazgo de un fragmento de pintura románica en el ábside, al lado del Evangelio.

Este fragmento de pintura románica representaba la escena de la Epifanía, conservándose enteras las imágenes de dos Reyes y la mano del tercero, los cuales llevando un vaso en la mano izquierda ofrecen a Jesús Infante incienso, oro y mirra.

En la parte central del friso decorado con la referida escena aparecía el busto de la Virgen, que sostenía al Niño Jesús, cuya figura no pudo salvarse de la destrucción de los siglos.

Hasta entonces solamente eran conocidos tres ábsides románicos en la región catalana con la representación pictórica de la Adoración de los Reyes Magos, el de Santa María de Barberá, Santa María de Tahull y Esterri de Aneu. Las imágenes eran decoradas con colores de tierras sobre el enlucido de cal, en el orden siguiente:

Negro, tierra de sombra, azul de Prusia, almagre, siena y ocre.

Las figuras aparecen sobre cinco fajas de tonos diferentes, que empezando por la superficie llevan este orden:

Azul de Prusia claro, ocre claro, azul de Prusia, ocre y el inferior de almagre.

La indumentaria de las figuras es de los colores ocre y almagre, las sombras de los pliegos de color siena y el contorno de las figuras de tierra sombra y negro. El contorno de la cabeza de la Virgen es en color de almagre.

Las dos figuras de los Reyes representan una edad diferente, uno joven en la plenitud y el segundo más entrado en años, rasurado de rostro el primero, barbudo el segundo, lo que prueba una vez más la idea de representar las tres edades del hombre en los personajes orientales que rinden homenaje al Niño Dios, como hace notar mosén José Gudiol en su obra *La pintura medieval catalana*, al describir tal escena en las decoraciones románicas.

Esta pintura, de trazo un tanto tosco, tiene el encanto de las

producciones de su estilo. Parece la obra de un artista que ha recibido el influjo de Oriente, pero con señales evidentes de su personalidad, apartándose un poco de la estilización de las obras que se conservan de su tiempo, tan impregnadas y dominadas de aquella influencia, tanto, que éstas hacen creer fueron ejecutadas por artistas oriundos de Bizancio, y la que nos ocupa bien puede ser obra de un artista indígena, y tal vez nos señale el principio de una nueva clasificación que podríamos denominar "pintura románica del Vallés".

Este primer fragmento fué arrancado en 1934, haciéndose cargo del mismo el doctor don Manuel Trems, presbítero, conservador del Museo Diocesano de Barcelona, donde fué ingresada la notable obra románica.

Aunque parecía muy probable la existencia de otros fragmentos en aquel ábside, no fué posible su comprobación por estar cubierto de un revoque húmedo y mohoso, al mismo tiempo de encontrarse situada en lugar tan oscuro y difícil de practicar.

En julio de 1936 fué incendiada la iglesia, destruyéndose completamente el altar mayor aludido, dos laterales dedicados a la Virgen del Rosario y a los Dolores de la Virgen y los enseres de la sacristía. Un montón de cenizas ocupaba toda la nave.

* * *

Recientemente hemos dedicado nuestra atención en inspeccionar detenidamente la parte del ábside en su bóveda esférica para cerciorarnos de la posibilidad de encontrar todavía nuevas pinturas.

En 1933 no podíamos, por las múltiples dificultades que se acumulaban en aquel estrecho recinto. Desaparecido el altar, desprendidas algunas capas de revoque y aireado convenientemente el ábside, han aparecido en el lugar que sospechábamos unas figuras, cubiertas de un velo ahumado, producto del incendio que sufrió el templo.

En la parte central aparece una parte de la ova que comúnmente es decorada con la imagen del Creador, de cuya imagen momentáneamente no se descubre ningún vestigio.

Una figura entera, sobre el friso de la Epifanía, está en actitud suplicante, extendiendo una mano hacia el Creador; otra

imagen aparece en un plano superior, lo que hace suponer que corrían tres frisos decorados partidos por la ova central que descansaba sobre la ventana de tragaluz, tapiada actualmente, y que bien podría darse el caso fuera decorada. Mr. Ch. R. Post, en su visita al templo en 1934 tuvo ya ocasión de anotar la existencia de estas pinturas de la parte alta; en el volumen V de su *A History of Spanish Painting* les dedica una breve referencia.

La visión del templo es deplorable, amenazando derrumbarse parte del mismo, agrietado por causa de la cimentación vacilante en los márgenes del montículo donde descansa el edificio. Por tal causa el reverendo don Miguel Pié, cura párroco de Sardañola del Vallés, tiene proyectada su restauración, obra loable que parece lleva buen camino para ser puesta muy pronto en práctica.

Este monumento merece atención muy particular por la circunstancia de su valor y por ser la más cercana a la capital de Barcelona que guarda el tesoro de unas pinturas románicas, orgullo de nuestro patrimonio artístico.

MIGUEL BRASÓ

ABREVIATURAS

- A.C.B. Archivo de la Catedral de Barcelona.
- A.C.A. Archivo de la Corona de Aragón.
- A.D.B. Archivo Diocesano de Barcelona.
- A.P.M. Archivo parroquial de Montcada.
- A.N.B. Archivo Notarial de Barcelona.

Para la confección del presente trabajo han sido consultadas las monografías históricas del Obispado de Barcelona y las notas legadas al Archivo Histórico Municipal de Barcelona por el Rdo. Mn. José Mas. A.N.B. y "La décima del Bisbat de Barcelona de 1279-80" del Dr. J. Rius, Pbro., en E.U.C. XIV, 192.

MUSEOS, EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS

UN DONATIVO DE “AMIGOS DE LOS MUSEOS”

El domingo día 19 de noviembre de 1944 la benemérita sociedad “Amigos de los Museos” hizo solemne entrega al de Bellas Artes de Cataluña (Sección de Arte Antiguo) de una pintura de Jacinto Gerónimo Espinosa, representando a san Pascual Bailón, y de un frontal bordado, de manufactura austriaca del siglo XVIII, donado para dicho Museo por el miembro de la citada entidad don Egón Harsinger.

Con este motivo reunióse un cierto número de socios de la repetida entidad en el salón de conferencias del Palacio Nacional a las once de la mañana del día antes indicado, figurando en primer término entre los reunidos y ocupando los sitios presidenciales que les correspondían el señor subsecretario de Educación Nacional, don Jesús Rubio; el teniente de alcalde ponente de Cultura, don Tomás Carreras Artau; el señor comisario jefe de la Zona de Levante del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, don Luis Monreal; el ilustre académico don José Francés y el presidente de “Amigos de los Museos”, don Pedro Casas Abarca.

Éste hizo entrega de las mencionadas obras al director de los Museos, don Xavier de Salas, quien inmediatamente subió a la tribuna para dar las gracias por el valioso donativo y exponer, además, algunos pormenores sobre las obras que en aquel momento recibía.

La disertación del señor de Salas sobre este último extremo convirtióse de hecho en una conferencia, que los reunidos escucharon con creciente atención, pues fueron interesantes y extensas las observaciones y datos aducidos acerca del cuadro de que se trataba y de su autor.

Buena parte de todo ello podrá encontrarlo el lector en la

nota que publicaremos en otro lugar acerca de esta pintura, que ha venido ahora a enriquecer las colecciones del Museo de Bellas Artes de Cataluña.

Clausuróse el acto con un breve discurso de don Pedro Casas Abarca, en el que hizo constar la satisfacción de la entidad que preside por haber contribuído con este donativo a aumentar el acervo de nuestro Museo, y testimonió su agradecimiento al señor de Salas por la conferencia que acababa de pronunciar y a las altas personalidades que se habían dignado asistir a la ceremonia.

EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DE LA CIUDAD

El día 7 de octubre de 1944 tuvo lugar en el Archivo Histórico de la Ciudad una interesante sesión con motivo de ser exhibido al público el famoso sarcófago de san Bernardo Calvó, de la Catedral de Vich, que había sido cuidadosamente restaurado y se destinaba de nuevo a su lugar de origen.

Un público numeroso y distinguido y las primeras autoridades de Barcelona asistieron al acto para admirar la magnífica obra, así como el paciente y respetuoso trabajo de restauración que se ha llevado a cabo, gracias al cual puede decirse que la obra ha recuperado totalmente los valores que había perdido por efecto de las profanaciones efectuadas en la época marxista.

El arquitecto adjunto a la Comisaría de la Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, señor Macarrón, excusó la asistencia del señor comisario, don Luis Monreal, y dió amplias e interesantes noticias sobre el criterio que había presidido el trabajo de restauración.

Y seguidamente el director del Archivo Histórico de la Ciudad, don Agustín Durán y Sanpere, dió una conferencia, notable como todas las suyas, acerca de la historia de la obra exhibida.

Expuso en su peroración diversos datos sobre la personalidad del autor de la obra, el famoso platero barcelonés Juan Matons, que se remontan al siglo XVIII, dando, además, no escasas noticias sobre otras producciones del mismo artista, entre las que destacan los célebres candelabros de plata de la Catedral de Palma de Mallorca.

HALLAZGO EN EL ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN

En la sesión de la Real Academia de Buenas Letras correspondiente al último mes de noviembre, el académico señor Martínez Ferrando, director del Archivo de la Corona de Aragón, dió cuenta del hallazgo de veintiséis miniaturas románicas de fines del siglo XII, pertenecientes al *Liber Feudorum Major*, preciado códice que conserva dicho centro y que constituye el cartulario básico para el estudio de la época condal y de los orígenes de la monarquía catalanoaragonesa.

Las citadas miniaturas han sido halladas en las encuadernaciones de pergamino de veintiséis registros de la Cancillería Real que corresponden al Gobierno de Luis XIV en Cataluña, durante la rebelión contra Felipe IV. Algunas de las pinturas pueden considerarse entre las más bellas catalanas dentro de las que se conocen del siglo XII.

COLECCIÓN MARÉS

El día 29 de noviembre efectuóse una visita de los representantes de la Prensa a la colección de tallas antiguas que el escultor don Federico Marés ha donado al Ayuntamiento y que quedarán instaladas en una de las dependencias de los edificios que se están restaurando en la plaza del Rey para constituir un Museo de Escultura Antigua.

Con este motivo se pudo admirar por primera vez el magnífico conjunto de este importante donativo, que asciende a unos cinco mil ejemplares, distribuidos en convenientes grupos más o menos homogéneos.

Deben mencionarse especialmente entre estas valiosas joyas artísticas dos tallas góticas policromadas sobre oro pertenecientes al siglo XV, con acusadas influencias flamencas.

Hay, además, otras importantes esculturas de Pedro de Mena, Berruguete, Alonso Cano y Juan de Juanes; tallas árabes procedentes de Toledo y esculturas romanas en piedra y madera.

Aun cuando no entren en el carácter de la generalidad de los materiales propios de ese futuro Museo, forman parte del mismo

donativo pinturas romanas al fresco, dibujos españoles e italianos de los siglos XVI y XVIII, preciosos incunables, autógrafos y una curiosísima serie de relojes, relicarios, llaves, etc.

El Ayuntamiento, al organizar la visita de que se trata, quiso dar al generoso donante y laureado artista público testimonio de la gratitud de la ciudad, como ratificación del voto de gracias que antes había acordado oficialmente.

La donación del señor Marés merece ciertamente este homenaje, no sólo por el tributo que ha aportado a la cultura nacional reuniendo esta colección, sino por haber dado ocasión a que Barcelona pueda contar dentro de poco con un museo más de arte antiguo.

CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE

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

En el mes de octubre:

Día 7, del director del Archivo Histórico de la Ciudad, don A. Durán y Sanpere, sobre la obra del platero Matons, artífice del sarcófago de plata de san Bernardo Calvó. Esta conferencia se celebró en el citado Archivo Histórico de la Ciudad, con motivo de exponerse allí el referido sarcófago a iniciativa del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

Día 20, del reverendo don Salvador Bonet, en el Círculo Católico de Gracia, sobre “El Monasterio de San Cugat; aspecto arquitectónico y evolución histórica”.

Día 22, de don Juan Ainaud de Lasarte, en el Museo de Bellas Artes (Palacio Nacional), sobre “Frontales románicos”.

Día 29, de don Juan Ainaud de Lasarte, en el Museo de Bellas Artes (Palacio Nacional), sobre “Arte musulmán en la Cataluña medieval”.

En el mes de noviembre:

Día 3, de doña Adelaida Ferrer de Ruiz-Narváez, en la Escuela “Luisa Cura”, sobre “Interés artístico e histórico de las artes suntuarias”.

Día 5, de don Juan Ainaud de Lasarte, en el Museo de Bellas Artes (Palacio Nacional), sobre "Orfebrería y esmaltes".

Día 12, de don Juan Ainaud de Lasarte, en el Museo de Bellas Artes (Palacio Nacional), sobre "Dos grandes maestros del barroco".

Día 24, de don J. Benavent, en el Club Montañés Barcelona, sobre "La capilla del ex Hospital Militar y su doble cúpula pintada".

En el mes de diciembre:

Día 7, de don Pablo Guinard, en el Ateneo Barcelonés, sobre "El hombre en la escultura francesa de los siglos XII y XIII".

El Instituto Municipal de Historia de Barcelona ha continuado radiando sus trabajos de historia de la ciudad. En el número anterior dimos cuenta de los temas y fechas de estas radiaciones correspondientes al tercer trimestre de 1944. A partir del presente número omitimos la publicación de estos datos, por haber emprendido dicho Instituto la de los textos de que se trata.

BIBLIOGRAFÍA

BARCELONA A TRAVÉS DE LOS TIEMPOS, por Luis Pericot, Alberto del Castillo, Juan Ainaud y Jaime Vicens.— Ediciones Mercedes, 1944.

Los estudios sobre la historia de Cataluña han pasado en la época contemporánea por tres períodos sucesivos. El primero comienza con el vago interés que tales estudios merecen a contadas individualidades a fines del siglo XVIII y se desarrolla en época posterior al impulso del romanticismo y a favor de los Juegos Florales hasta fines del siglo siguiente. No puede decirse que esté faltado de enjundia en su totalidad, pero es evidente que denota la inevitable falta de profunda investigación, la ausencia de métodos científicos y un excesivo lirismo considerablemente perjudicial a la veracidad. El segundo período nace entre el fin del siglo XIX y los comienzos del XX, al calor del movimiento catalanista. El entusiasmo político y el afán proselitista acogió buena parte de los resultados ofrecidos por el período anterior y los presentó como algo firme y definitivo, contribuyendo así a que quedaran obscurcidos y en cierto modo tergiversados algunos puntos importantes de la historia de Cataluña. Al fin el período llamado constructivo del mismo

movimiento catalanista situó en un plano realmente científico los estudios de la historia catalana, la cual a partir de esas fechas ha dado ya obras de verdadera valía con las que se han establecido numerosas rectificaciones de sumo interés. No hay que decir, sin embargo, que los períodos indicados no se han sucedido de una manera precisa, comenzando cada uno en el momento justo en que ha terminado otro, sino que se han producido con constantes interferencias entre ellos.

Dado el papel preponderante que ha tenido siempre Barcelona en la vida de Cataluña, no es de extrañar que esa ciudad haya sido objeto de principal y obligada atención por parte de la mayoría de los historiadores de todos los períodos antedichos. Pero se da el caso de que, a pesar de existir historias particulares de innumerables localidades catalanas, la capital no ha dispuesto hasta nuestros días de un estudio exclusivo de su historia. El intento de Sanpere y Miquel quedó frustrado por fallas de la casa editora, y el trabajo admirable llevado a cabo por Pi y Arimón y Carreras y Candi, en sus respectivas obras, si bien consiguió reunir abundantes datos para una historia de este género, no llegó a ordenarlos en la forma que corresponde a lo que pudiera lla-

marse propiamente una historia de Barcelona.

Afortunadamente, el propósito se ha llevado magníficamente a término en nuestros días — por lo tanto, dentro del superior nivel que hoy han alcanzado los estudios de nuestro pasado — por los cuatro historiadores de sólido y legítimo prestigio que han escrito la obra de que tratamos.

Luis Pericot se ocupa de la Barcelona antigua, exponiendo, por lo tanto, todo lo relativo a este epígrafe, desde la formación geológica del llano de la ciudad hasta el final de la monarquía visigoda. Historian la Barcelona medieval Alberto del Castillo y Juan Ainaud de Lasarte, abarcando todos los aspectos de la vida barcelonesa comprendida entre los comienzos de la reconquista y la unión de Aragón y Castilla. El resto, hasta los días esplendorosos de la Exposición de 1929, ha estado a cargo de Jaime Vicens Vives.

Nos atrevemos a decir que las páginas debidas a la pluma de don Luis Pericot resultan perfectamente completas para el tema a que están dedicadas. Contienen todo lo que reviste positivo interés dentro del mismo y todo lo que han dado a conocer las últimas investigaciones. Y además llega a un notabilísimo resultado al equilibrar la relación de la vida exclusivamente barcelonesa con los acontecimientos de carácter general de los cuales aquélla forma parte. Puede afirmarse, pues, que este trabajo es el primero que presenta la totalidad de la historia de la Barcelona antigua de una manera perfectamente metodizada.

La segunda sección, o sea la de-

dicada a la Edad Media, resulta todavía más digna de mención, porque los autores han de luchar con la mayor complejidad de los elementos que actúan en esa época y porque los acontecimientos propios de la misma ocupan en la historia de nuestra ciudad un lugar importante y trascendente. Es merecedor de elogio el acierto con que los señores del Castillo y Ainaud señalan y califican estos elementos con el valor propio de cada uno, sin olvidar la simultaneidad cronológica de los mismos. Gracias a esta pericia, la Barcelona medieval, la ciudad de los condes-reyes, cuyo espíritu sobrevive todavía en nuestros tiempos, se ofrece en las páginas de este libro con una silueta clara y precisa, pocas veces alcanzada en trabajos de análoga finalidad.

Las reconocidas dotes de historiador de don Jaime Vicens se acrecientan una vez más en la parte de esta obra dedicada a la época moderna. Sobresale en ella, ante todo, la novedad de la interpretación de determinados sucesos en relación con el criterio sostenido hasta ahora por la generalidad de los historiadores sobre los mismos, y de lo cual ya ha dado el autor interesantes pruebas en otras obras suyas. Es esto, a nuestro juicio, el valor principal de esta parte de la obra. Lástima que haya quedado reducida a un espacio excesivamente constreñido, pues si el autor hubiese podido disponer de más páginas, seguramente contaría hoy con una exposición y una interpretación de los orígenes de la Barcelona contemporánea, que ofrecería interesantes lecciones para el momento actual.

Las condiciones materiales de la edición son realmente espléndidas. Papel de primera calidad; abundantes ilustraciones, entre las cuales sobresalen iniciales y viñetas en diversos colores; lujosa encuadernación en pergamino, nervios y gofrados; y, por otra parte, tirada limitada y numeración de los ejemplares. Bien está hacer las cosas lo mejor posible. No hay por qué regatear, en este orden, las felicitaciones a los editores. Pero no nos parece tan bien que tales

suntuosidades se apliquen a una obra como ésta. En definitiva, se trata simplemente de una historia de Barcelona. Y una historia de Barcelona en estos momentos no ha de ser substraída, por su elevado precio, al extenso público que aspira a poseerla. Lo que se pretende explicar al lector, habría llegado igualmente a él a través de un papel más modesto y una encuadernación no excesiva.

P. B. T.

ÍNDICE

ARTE ANTIGUO

	<u>Págs.</u>
X. DE SALAS: La documentación del palacio Sessa o Larrard en la calle Ancha de Barcelona	111
MIGUEL BRASSÓ: Pinturas murales románicas en San Iscle de les Feixes	169
 MUSEOS, EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS:	
Un donativo de "Amigos de los Museos"	177
En el Archivo Histórico de la Ciudad	178
Hallazgo en el Archivo de la Corona de Aragón	179
Colección Marés	179
Conferencias sobre temas de arte	180
BIBLIOGRAFÍA	183

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

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES
Y
BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA

ARTE MODERNO

VOL. III - 2 ~ ABRIL ~ AÑO 1945

LOS NAZARENOS CATALANES Y SUS DIBUJOS EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO

LOS HOMBRES DE LA ROMA NAZARENISTA

El grupo nazarenista catalán está integrado por casi todos los pintores y dibujantes que cumplieron 22 años entre 1830 y 1840, y algún rezagado comarcal nacido algo más tarde. Esto significa que estos artistas eran unos veinte años más jóvenes que los creadores de la cofradía nazarena y casi de la misma edad que Kaulbach.

Naturalmente, fué el paso por Roma de los más importantes entre ellos lo que determinó la adhesión a la doctrina de los maestros alemanes y los puristas italianos que giraban en su misma órbita. El primero que estableció este contacto fué Pablo Milá y Fontanals, hermano del famoso erudito Manuel, nacido en Villafranca del Panadés el 26 de diciembre de 1810, que desde su infancia había mostrado singulares aptitudes para el dibujo. Asistió entre 1820 y 1825 a los cursos de dibujo y de escultura en la Escuela de Bellas Artes que sostenía la benemérita Junta de Comercio desde 1775, estudios que alternaba con las lecciones de retórica y lógica de mosén Manuel Casamada, las de matemáticas con el doctor Armet y de Física con el doctor Vieta. Jaime Batlle le guiaba en pintura, y el joven Milá, en su inquietud artística completa, no dejaba de entregarse, al mismo tiempo, a la música y a la poesía, no con mala fortuna a juzgar por los elogios de sus versos que hizo alguien tan autorizado como su hermano Manuel. En 1832, ganó una bolsa de estudios de la Junta de Comercio, que le permitió trasladarse a Roma.

En la Urbe, Milá respira a pleno pulmón el ambiente intelectual a la sazón reinante. Hombre tan culto como amable, sabe no sólo introducirse en los ambientes donde se elabora el arte

de su tiempo sino que logra convertir su propio taller en un cenáculo espiritual.

Los grandes prestigios de esta Roma son indudablemente los pintores alemanes y Milá se entusiasma con sus obras: los frescos de la casa del judío Bartholdy, pintados en 1816 por Philipp Veit y Wilhelm von Schadow y los de la Villa Massimi, pintados por Schnorr von Carolsfeld y Joseph Führich en 1821, sobre los cuales, los famosos *incunables de la pintura alemana*, dominaba la personalidad dirigente de Johann Friedrich Overbeck, nacido en Lubeck el 3 de julio de 1870, discípulo de Peroux, W. Tischbein y el soñador y simbolista Runge (1777-1810), que después de pasar por la *Lukasbund* de Viena, en 1806, llegó a Roma en 1810 y fué transfigurado por el ambiente de la Ciudad Eterna. Convertido al catolicismo en 1813, concibió el arte como un sacerdocio, una actividad esencialmente religiosa y fundó con sus amigos la Cofradía de los Nazarenos, destinada al trabajo colectivo, albergada primero en Vía Malta y después en el convento abandonado de San Isidoro, detrás de la Trinidad de los Montes. A estos artistas se sumó Peter Cornelius, hijo del inspector de la Pinacoteca de Düsseldorf, nacido en 1783 y que había sido educado por su madre. Sus ilustraciones juveniles del *Faust*, hechas en Francfort del Mein, debían influir sobre Delacroix. Trasladado a Roma, se adscribió al grupo de Overbeck, si bien más tarde se pasó al de los helénicos. Los más jóvenes de los nazarenos, cercanos por su edad a Milá, eran quienes habían de constituir la escuela de Munich, von Carolsfeld, Wilhelm Kaulbach (1805-1874), el medievalista Rethel (1816-1859) y Schadow, el creador de la escuela de pintura anecdótica romántica y también medievalista de Düsseldorf.

A este ambiente vinieron a sumarse otros artistas catalanes. En 1833 llegó a Roma Joaquín Espalter y Rull, nacido en Sitges el 30 de septiembre de 1809. Milá tenía a la sazón 23 años y Espalter 24. Este muchacho había estudiado comercio en Montpellier, donde empezó a cobrar gusto por el dibujo. Anduvo por los bellos alrededores de la ciudad del Clapas a orillas del Lez y la Mousson, captando los mismos paisajes que enamoraron a Xavier Fabre, el discípulo de David y amigo de Alfieri. José Arrau y Barba, que en sus inéditos *Apuntes autobiográficos* afirma haber visitado Montpellier a lo menos en 1834, nos da una sabrosa



F. OVERBECK (1815).—*José vendido por sus hermanos*



PETER CORNELIUS (1846).—*Los caballeros del Apocalipsis*

descripción de la patria de Jaime I. Por de pronto nos la pinta desde la lejanía:

— *Esa población que se presenta ante nuestra vista encima de una extensa colina* — preguntó Bonifacio —, ¿cómo se llama?

— ¿No lo adivinas? — respondió Antonio, que estaba en el cupé de la diligencia —. ¿No te parece una gran ciudad por las torres de sus iglesias y por la extensión que ocupan los edificios?

— ¿Será Montpellier? — preguntó Bonifacio (1).

Se ve que Arrau posó en el Hôtel du Midi, sobre el *Oeuf*, pues en él sitúa a los personajes de su novela.

Lo primero que llamó la atención de muchos viajeros — continúa — fué el paseo y la plaza llamada del *Peyrou*, con su fuente templete y acueducto romanos (en realidad son de los siglos XVII y XVIII) situado todo en la mayor eminencia de la ciudad. La vista que se descubre desde dicha plaza es una de las más encantadoras en materia de paisaje, digna de la contemplación de un artista. Al lado de este entusiasmo por el paisaje, es interesante notar que Arrau apenas si cita el Museo Fabre, a pesar de guardar obras maestras de todos los grandes pintores, de Giotto a Rubens, de Rafael a Reynolds, de Hobbema al Veronés. Ello corresponde al mismo espíritu que alejó a Espalter de los museos y le enfrentó con la clásica belleza del paisaje languedociano.

En 1828, Espalter ingresó en la Academia de Nobles Artes de Marsella. En 1829 fué a París, donde trabajó poco tiempo en el taller de Gros (1771-1835), el discípulo de Ingres desviado hacia el colorismo y el sentimiento románticos que seis años después tenía que tirarse al Sena. Más que Gros, El Louvre fué su maestro, en la vieja Lutetia. En 1833, embarcó para Italia desde Barcelona.

En 1834 llegaron a Roma otros tres catalanes: Pelegrino Claver, Francisco Cerdá de Villarestan, y el escultor Manuel Vilar.

En los *Apuntes autobiográficos* inéditos de Arrau consta lo siguiente:

“El 24 y 25 de octubre de 1833 me llamó la Junta de Comercio para adjudicar con otros profesores con títulos académicos, las pensiones a Roma, que recayeron a favor de don Pelegrín Clavé la de pintura y a don Manuel Vilar la de escultura.

(1) José Arrau y Barba “*El juramento de un artista*”. Novela inédita. 2.^a parte, folio 105 y siguiente.

También fuí consultado sobre el mérito de don Francisco Cerdá, a quien se dió otro premio."

Claver había nacido en 1811 y se había formado en la Escuela de la Junta de Comercio de Barcelona. Por un cuadro sobre *La parábola del buen samaritano* ganó una bolsa de estudio de cinco años. Vilar, nacido en Barcelona en 1812 habíase familiarizado con el dibujo y la escultura junto a su padre, que era ebanista, y en la Escuela de la Junta de Comercio fué discípulo de Campeny. En 1837, por fin, llegaba a Roma Claudio Lorenzale Sugrañes, nacido en Barcelona el 8 de diciembre de 1816 (aunque varias biografías dan la fecha de 1814).

Su padre era italiano y envió al joven artista a Roma a sus expensas. Cerdá había nacido en Barcelona el 22 de diciembre de 1814. En la alusión a los dibujos nazarenistas de nuestro Museo que hizo R. Vayreda (2), se afirma que junto con este grupo (a Cerdá no le menciona nadie) estuvo en Roma el escultor Suñol. Esto no es posible porque este escultor nació precisamente entre 1830 y 1840.

EL AMBIENTE ESPIRITUAL

Hay que buscar en el círculo de la revista *Athenaeum* publicada por los hermanos Schlegel el punto de partida de la mentalidad predominante en la Roma nazarena. Frente al racionalismo abstracto con pretensión universal de la *Aufklärung*, los Schlegel llegaban con su comprensión de la Edad Media y del Oriente, su sentido histórico, y frente a la superación por la educación clásica venían a defender la pujanza de la eclosión. A partir de este momento el antirracionalismo y el pietismo, hallan sus defensores en Jacobi y Haman, y Schleiermacher llega al extremo de definir la religiosidad como un producto del corazón, libre del dogma, en la síntesis sentimental del cristianismo con el panteísmo que le hace considerar como una liturgia la misma profesión artística. Wackenroder, no lejano a esta sensibilidad, en su fecunda vida de 25 años, profundizó el surco

(2) R. Vayreda: *Estudi de conjunt dels diversos fons de dibuixos instal·lats al Museu d'Art de Catalunya*, en el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VIII, N.º 70, marzo 1937.

de su religión del arte. Escribió las vidas de Durero y de Rafael como vidas de santos.

Incluso dentro de la heterodoxia, estas agitaciones espirituales respondían a una rebelión de la religiosidad contra las consecuencias del racionalismo. En la ortodoxia, Görres vino a encarnar el renacimiento católico rodeándolo del cariño a las tradiciones folklóricas y a los idiomas nacionales y promoviendo el ideal político federalista. Novalis y el segundo Romanticismo alemán abandonaron en este deseo de aunar todo lo vital, orgánico, anticlásico de la tradición popular con el cristianismo, como único modo de combatir la inorgánica arbitrariedad racionalista.

En el segundo, el mundo mental de este movimiento germánico, que más que una filosofía aparece como una sensibilidad, era especialmente adecuado para las mentalidades más orientadas hacia la estética que hacia la dialéctica, y no fué extraño que colaborara a la conversión al catolicismo que para los artistas alemanes de Roma llegó a ser considerada como una condición previa para el arte. Ya el propio Friedrich Schlegel había señalado el camino, convirtiéndose.

La lucha que debieron sostener en el terreno de la plástica se dirigió contra el sistema de los helénicos, representados por los seguidores de Canova y de los daneses, Bertel Thorvaldsen y Asmus Cartens, paganizantes en su deseo de volver al clasicismo griego.

No todos se mantuvieron en la trayectoria de Overbeck, durante esta lucha y hubo quien, como Cornelius, pasóse al círculo helénico ya en decadencia; pero incluso en este caso la semilla espiritualista, aparejada al primitivismo folklórico, no fué vana, y así vemos a este pintor colaborando a la obra neoclásica de la gliptoteca de Munich (1815) pero tomando también, como inscripción, las leyendas de los nibelungos. Su medievalismo, por otra parte, le brindó el ser invitado para decorar el palacio de Westminster (1840) y, al mismo tiempo, ser solicitado por Federico IV, para los frescos del Campo Santo de Berlín, de los que sólo llegó a hacer los cartones.

En Italia, la mentalidad de la cofradía de los nazarenos halló ambiente adecuado en el primitivista Cesari, que propone tomar como siglo clásico de su patria el siglo XIV, y los integrantes del

purismo, Bianchini, Tenerani, Minardi, que firman con Overbeck un manifiesto en favor del arte concebido como arpa de David destinada a hacer sonar himnos de alabanza al Señor, sin que sus obras sean un pretexto para la ostentación de la propia personalidad del artista (3). Las soluciones estéticas promulgadas por esta escuela conducen a una simplificación de las formas, a una estilización, un dominio del arabesco en figuras sintetizadas, una tendencia a las estructuras convexas, que nos hace pensar en aquella afirmación de Ingres según la cual *nunca las curvas de los contornos exteriores se profundizan; al contrario: comban y hacen el cesto de mimbre.* Para ellos igual que para Ingres, lo importante es el dibujo, incluso cuando sea preciso deformarlo para obtener la línea dominante, característica de un objeto; ideología que enlaza con el credo que más tarde profesarán Puvis de Chavannes y Maurice Denis y, más recientemente todavía, los también llamados puristas, Jeanneret (Le Corbusier) y Ozenfant.

El mismo año en que llegó a Roma Milá y Fontanals, había muerto Walter Scott y en todo el mundo estaban de actualidad las resurrecciones medievales del autor de *Ivanhoé*. Hacía sólo dos años que en París habíase resuelto a bastonazos la famosa batalla de Hernani en la que Victor Hugo había derrotado a los clásicos. El ambiente de los años decisivos para la generación nazarenista catalana se retrata considerando que si estos fueron los signos del momento en que se asomaron a Europa, el año en que Milá abandonaba la Urbe (1849), es el mismo en que Charles Barry construía dentro de la niebla londinense, la mole gótica del palacio de Westminster.

Para reconstruir el ambiente que encontraron en Roma nuestros artistas resulta preciosa una novela inédita de José Arrau y Barba que conserva la biblioteca de nuestro Museo, titulada *El juramento de un artista o Juan y Pepita* y que no es en realidad más que un pretexto para referir lo que este profesor de Lonja había visto en sus dilatados viajes por Europa. Por el modo con que se habla de Minardi, el catedrático de composición purista, de Overbeck, centro espiritual de la Roma nazarena y Tenerani, el escultor, denota haberlos co-

(3) Op. A. Bianchini: *Del Purismo nelle arti.*



ESPALTER. — *Muchacha del alto tupé* (Núm. 27.249)



ESPALTER. — *Mujer sentada* (Núm. 27.348)

nocido y haber visitado sus talleres. Así, creemos de un gran interés reproducir los pasajes que se refieren a la visita de un hipotético señor Cabañas acompañado de un tal Campi y de unos jóvenes artistas catalanes a los estudios de estos divos del arte romano (4). Arrau había estado en Roma en mayo de 1845, y en sus *Apuntes autobiográficos* afirma haber encontrado allí a Brossa, Clavé, Milá y Palmerola, pintor éste sobre el cual se tienen escasos datos, que expuso en 1856, en la Exposición de Bellas Artes de Madrid un cuadro titulado *La caridad romana*. Arrau, nacido el 7 de mayo de 1802, hijo del pintor y precoz poeta en catalán antibonapartista José Arrau Estrada, nieto de un escultor y sobrino-nieto de un pintor, era profesor de Ornato de la Escuela de Lonja desde 1834, y como hemos visto, era uno de los miembros del tribunal que envió nuestros nazarenistas a Roma.

Cedamos, pues, la pluma a Arrau:

“Después del almuerzo, dijo el señor Cabañas, visitaremos a algunos que se consideran como a primeros [artistas] de Roma cada uno en su especialidad...

Efectivamente, después de mediodía el señor Cabañas condujo a sus tres amigos al Palacio Colonna, en cuyos cuartos bajos habitaba el caballero Minardi.

Campi conocía ya a este célebre maestro y a sus obras. Con Cabañas mediaba cordial amistad por haber estudiado juntos...

..... Fueron recibidos por Minardi con su acostumbrada amabilidad y además con notable franqueza, enseñalándoles no sólo los muchos dibujos espuestos (sic) en su grandioso estudio, sino otros que tenía reservados en su cartera. Figuraban entre ellos copias en pequeño de las mejores producciones de artistas célebres, como Leonardo de Vinci, Rafael, Miguel Ángel y otros grandes pintores, y muchas invenciones y composiciones propias. En aquellas copias vieron los tres jóvenes artistas lo que ya habían visto en menor escala en Milán en la preciosa copia del Juicio Final de Miguel Ángel, hecha por dicho Minardi, que servía de base al grabado que el célebre caballero José Longhi había empezado y no pudo concluir a causa de su muerte. Vieron, exactitud, puede decirse matemática, en las

(4) Op. cit. 4.^a parte, folios 68 y siguientes.

formas, en los contornos, en la expresión (sic), en el claroscuro; en una palabra, un trasunto fiel del original copiado con sus mismas bellezas y sus mismos defectos.

En los dibujos de propia invención, notaron un delicado modo de expresar los afectos del alma en toda clase de asuntos históricos y mitológicos, por lo que había sido varias veces muy elogiado. Sus composiciones eran sencillas y muy acomodadas a la idea de la invención; sus conceptos claros, con adecuada expresión (sic) en las figuras elegidas para su desarrollo; en la distribución de grupos vieron preciso y exquisito discernimiento para ocupar los espacios las masas que contribuyeron a la unidad de la acción, sin emplear nada superfluo a la principal idea, sino lo estrictamente preciso, necesario y conveniente. Minardi sabía acomodar la calidad del dibujo al asunto que intentaba representar, y en este concepto empleaba a veces un dibujo sereno, enérgico, imponente, como Miguel Ángel; otras veces correcto, puro y majestuoso, como el modo de dibujar de Leonardo, con todos sus atractivos, con toda su imponderable belleza. Tan pronto expresaba las angelicales formas y los dulces sentimientos de las concepciones místicas del beato Angélico de Fiesola, como la agradable y encantadora gracia de Correggio y de Albano. Como a pintor, Minardi alcanzaba no de mucho el lugar que con justicia debía concedérsele como dibujante. Veía el color con bastante exactitud, lo conducía con limpieza y escesiva (sic) finura, con la misma que conducía la tinta china y el lápiz, con perfectas armonías de tonos y de tintas, pero le faltaba soltura, resolución, energía y firmeza de pincel. El uso continuo del lápiz y de la aguada le había dejado muy atrás en el manejo del color en pasta. Para dibujar le sobraba práctica, para pintar al óleo no tenía la que necesitaba.

En seguida visitaron a otro maestro cuyo nombre empezaba a extenderse por Europa con celeridad por medio de composiciones bíblicas, originales que los editores de obras religiosas adquirían para hacerlas grabar en acero por los grabadores de más nota al objeto de ilustrar sus publicaciones. Figúrese el lector a un hombre de cincuenta (sic) años o poca diferencia, de alta estatura, flaco sin exceso, con cabeza ovalada algo caída habitualmente hacia adelante, de fisonomía pronunciada, dulce, amable y respetuosa, en la que se trasluce la bondad de su corazón y la

firmeza de sus convicciones en materias religiosas, y tendrá una idea exacta de Owerbeck (sic)

El recibimiento fué como debía esperarse, sencillo, franco y afectuoso, poniendo de manifiesto algunos cartones con figuras de mitad y de un tercio del natural y varios dibujos más pequeños, todos ellos de composiciones bíblicas, inmejorables. Los tres jóvenes devoraban con la vista aquellos dibujos que atraían su atención por el inmejorable concepto de las composiciones, por la semblanza de éstas, por la nobleza de las fisonomías, por la candidez de los semblantes, por la dulzura de la expresión y por la pureza del dibujo, con notable buen sistema de los ropajes.

— ...

— *Sois demasiado bueno, amigo mío, al juzgar mis obras — contestó Owerbeck —, y esa misma benevolencia vuestra y de otros me obliga a estudiar siempre para mejorarlas. El límite de lo posible en Bellas Artes nadie lo ha alcanzado, y por esta razón el artista que ama el arte y se ama a sí mismo, debe estudiar siempre para hacer más. Estudiemos siempre y busquemos inspiraciones religiosas que consuelen nuestro espíritu.*

— *Y bien, amigos queridos — preguntó el señor Cabañas cuando estuvieron en la calle —, ¿qué me decís de Owerbeck?*

— *Su persona — respondió Juan — me ha parecido la de un santo y sus obras dignas de figurar al lado de las más inspiradas composiciones del siglo XIV y XV, en que el principio religioso-místico dominaba a todos los demás.*

— *No creo equivocarme — dijo Antonio — considerando a Owerbeck como el primero de los compositores religiosos cristianos. En sus cartones veo delicadeza y esquisito (sic) gusto en la composición, propiedad y sencillez mística en los personajes y santidad en sus fisonomías. Trata los asuntos del Nuevo Testamento con grande elevación de espíritu y de un modo claro e inteligente. Todos hablan al corazón y se hallan como envueltos en un suave y delicioso perfume que extasia al alma elevándola al Cielo.*

— *A mi ver — dijo Campi — Owerbeck es el Beato Angélico del siglo actual, o más bien el que después de aquél ha sabido manifestar en sus obras iguales sentimientos religiosos.*

— *Habéis acertado — dijo el señor Cabañas —. Owerbeck estudió mucho las obras de autores alemanes e italianos trecen-*

tistas y cuatrocentistas, y logró adquirir un inmenso caudal de la santidad e ingenuidad que hay en aquéllos para manifestarlas en sus originales composiciones. En asuntos cristianomísticos nadie le iguala, como difícil es igualarle en virtudes y en bondad. Ha pintado poco, y por esta razón pinta con mucha suavidad y falta de soltura. En general, se aprecian más sus dibujos que sus pinturas, porque hay en ellos más energía y más espontánea inspiración.

Del estudio de Owerbeck pasaron al del escultor Tenerani, que en aquella actualidad debía considerarse como el primero de los escultores que había en Roma. Era hombre que rayaba en los sesenta años, alto de estatura, flaco de cuerpo, de agradable fisonomía y fino trato.”

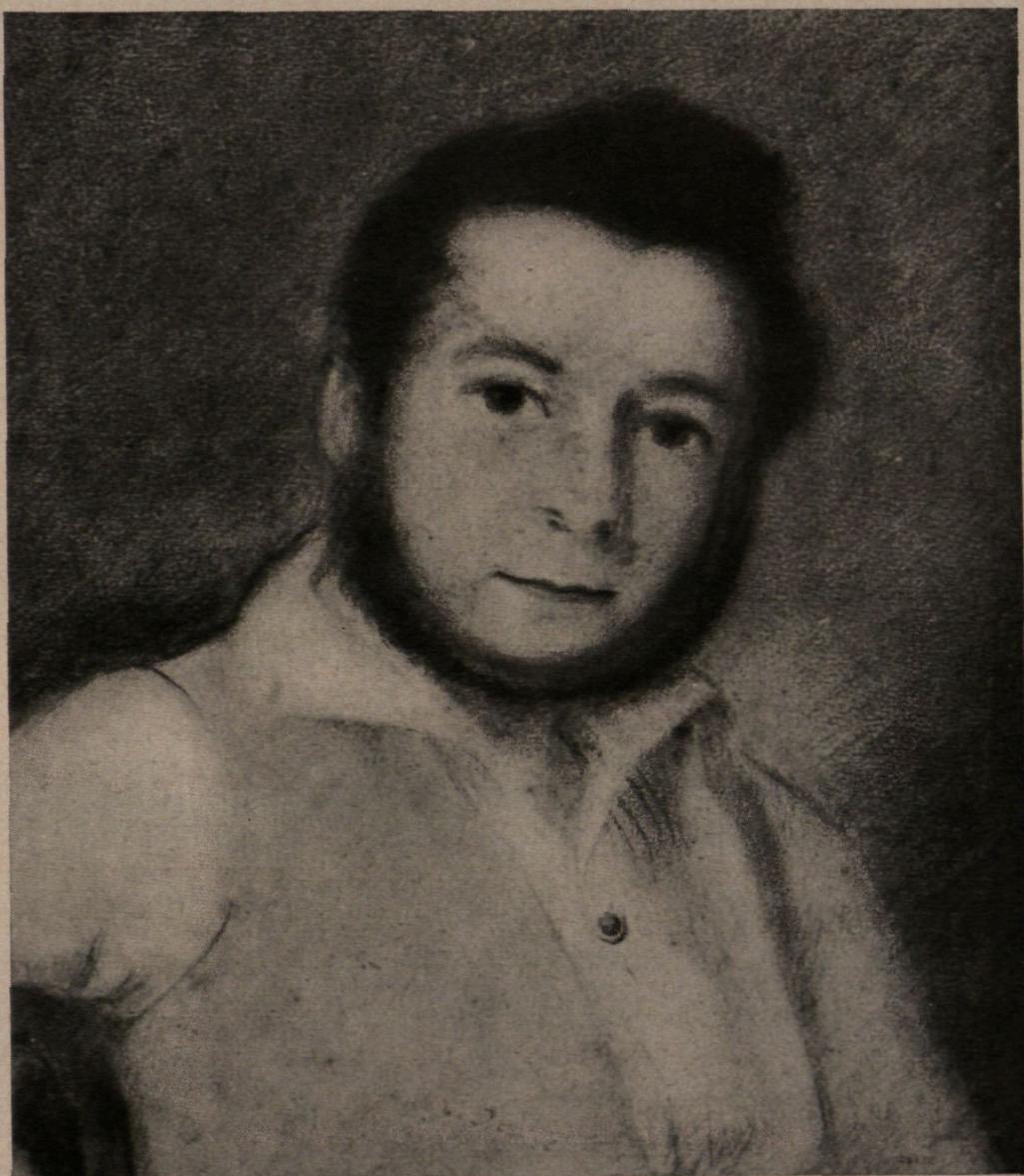
Arrau pone en boca del supuesto señor Cabañas juicios laudatorios para Tenerani, el maestro de nuestro Vilar, a causa de *la sencillez de acción, dignidad, naturaleza elegida, despojada de la convención escultórica que a menudo se halla en casi todas las obras de los mejores maestros...*, juicio en el cual es preciso retener un realismo que huye de las convenciones, pero que quiere limitarse a formas seleccionadas y combinadas arbitrariamente para lograr un tipo de belleza ideal, que éste es el sentido de la expresión académica *naturaleza elegida*.

Más abajo Arrau llega a poner en boca de su personaje la afirmación de que Tenerani *es probablemente el mejor escultor de cuantos han existido*, y sólo después de escribir esto tiene un momento de miedo, y añade entre líneas: *en la época moderna*. El tipo de modelado nazarenista, heredado al fin y al cabo de los helénicos, queda retratado al decir Arrau que *bajo su diestro cincel [el mármol] se presta como la más blanda cera*.

En conjunto, es interesante observar que los catalanes encontraron ya que los artistas nazarenos eran mejores dibujantes que pintores, y los loaron como a tales por su exactitud aritmética en la forma y por el contenido espiritual en el fondo, no por el efecto, la mancha, el garbo, el movimiento ni la atmósfera.

LA DOCTRINA EN LOS NAZARENISTAS CATALANES

El simbolismo místico precoz que Runge ya profesaba en la fantástica *Mañana*, pintada en 1808, con todo su misterio vago,



P. CLAVÉ.—*Caballero del collar* (Núm. 26.132)

logró filtrarse a través de la disciplina ortodoxa de su discípulo Overbeck para reflorecer en manos de los seguidores. Más inflamados que el maestro de los nazarenos, pues, y, por lo tanto, más cercanos a su abuelo artístico, fueron en este aspecto de la vaguedad trascendental o simplemente lírica los muchachos románticos llegados de Cataluña a Roma, informados de una *Gehaltsaesthetik*. En este pequeño comienzo de corrupción no comprendieron tanto como los *puristas* el arte prerrafaelita. Aquellos Giotto y Fra Angélico que a la sazón conquistaban en Italia los sufragios de los desengañados a la par de lo barroco y lo clásico; pero se adhirieron de plano al idealismo que repugna la sujeción respecto a los datos de los sentidos y confía ante todo en la elaboración especulativa, convencido de que, como Overbeck decía, *la Naturaleza enfriá*.

Milá fué, de todo el grupo catalán nazarenista, quien más profundizó el contenido doctrinal de su arte, con un entusiasmo que llegó a hacerle abandonar casi totalmente el lápiz y el pincel para consagrarse a la predicación estética. De los cenáculos romanos, de las conferencias en casa del director de la Academia Española en Roma, Antonio Solá, derivó su gusto por la creación de pequeños círculos de discusión, llenos de entusiasmo, y por el arte de contribuir desde ellos a la formación de los jóvenes y a influir sobre sus amigos. El mismo Manuel Milá y Fontanals debió a su hermano gran parte de sus puntos de vista sobre el problema plástico, y Piferrer obedeció a sus directrices en la obra lírica y medievalista de los *Recuerdos y bellezas de España*. Este retorno al medio evo que tanto debía pesar sobre el movimiento literario y a la postre político de Cataluña, fué, como actividad, el que llevó al propio Milá a buscar la temática de sus obras al mismo tiempo en la iconografía religiosa y en los asuntos de historia de Cataluña. En Siena, Pisa, Perusa, Asís, Padua, Pavía, Milán y Nápoles tuvo ocasión de conocer el gran arte italiano anterior a Rafael y Miguel Ángel, y en consecuencia tuvo una base firme para un ecléctico relativismo que no podía admitir ya más el absolutismo tiránico de la Academia, fijado en unos clásicos que no son sino la representación de un momento histórico determinado. De su amistad con Minardi, el profesor de Composición, sacó muchas de las ideas *puristas* que más tarde tenía que desarrollar en Barcelona cuando ganó la cátedra de

Teoría e historia de las Bellas Artes, trajes, usos y costumbres de los diversos pueblos en la Escuela de Bellas Artes de la Junta de Comercio, en 1851.

Esta clase fué una revelación sorprendente para las juventudes inquietas de Barcelona. Nadie hasta entonces había presentado el arte como un organismo vivo, sino como un rígido armazón de fórmulas. Milá lo mostró en su verdadero sentido, como inflorescencia del cuerpo total de la cultura y la civilización. En la cátedra no sólo habló de las obras de los grandes artistas, muchas de ellas estudiadas de *visu* durante las peregrinaciones itálicas, sino que las ambientó con audacia, leyendo textos bíblicos durante el estudio del arte mesopotámico, haciendo recitar a Homero y a Esquilo entre los yesos amoldados de la escultura helénica, y contrarrestando el exclusivismo clasicista con una pasión por la filosofía oriental y la mentalidad del viejo Egipto. En la escala de los valores estéticos, su relativismo está cohibido todavía por los prejuicios formales, y muestra poca sensibilidad por los géneros tenidos por inferiores, lo cómico, lo gracioso, lo bonito, lo esbelto; pero, en cambio, sabe ser un precursor al mostrar, quizás sin darse demasiada cuenta de la trascendencia de ello, que la belleza no es el fin absoluto del arte y que por encima de ella quedan todavía otras facetas a que asciende el idealismo: la majestuosidad, la solemnidad y la sublimidad.

Como todos los románticos, sufrió la obsesión de Dante. Ingres había pintado en 1819 su *Francesa de Rímini y Paolo Malatesta*; Delacroix, en 1821, su *Dante y Virgilio*. En 1828 un refugiado revolucionario italiano en Londres ponía a su hijo el nombre de Dante-Gabriel delante del apellido Rossetti, y veinte años después este muchacho, respaldado por el talento de Ruskin, se consagraba a los temas dantescos, creía revivir el amor por Beatriz, encarnada en su miss Siddal muerta, y creaba un movimiento con muchos puntos de contacto con el de Overbeck y, como él, *prerrafaelista*. La *Divina comedia* era la lectura de cabecera de Milá y su placer la *Vita nuova*. Bertrán y de Amat (5) le llama *apasionadísimo de Dante*.

Como Ruskin, sacó de su visión orgánica de la historia del

(5) Reseña inédita de los trabajos de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.

arte una concepción cíclica que le hizo identificar este proceso con la vida de un cuerpo mortal, y distinguió tres etapas esenciales: la *simbólica*, en la infancia de los pueblos, de acuerdo con la clasificación de Hegel, y dos más, deformadas por prejuicios románticos: la *sentimental*, expresiva y dramática, y la sensualista o *corrupta*. Salta a la vista que falta en esta clasificación el arte clásico, que el pensador debía incluir en el principio de la expresividad, y que se da un partidista papel central al arte sentimental y dramático, que no es más ni menos que el romántico. Hasta aquí parece corresponder a la división de Schiller en arte *ingenuo* y *sentimental*. Lo nuevo es el arte *corrupto* y sensual, que corresponde malamente a la idea de *corrupt* que da Ruskin en su famoso *A. B. C.*, donde por tal pasa el espiritualista arte bizantino. (Los tres grupos de Ruskin son *Arcaico*, *Bello* y *Corrupto*).

Su idea del arte religioso le acerca a las concepciones de Hippolyte Flandrin (1809-1864), discípulo de Ingres, y del holandés Ary Scheffer (1795-1858), que coinciden en la dirección del llamado *romanticismo místico*, y se concreta en su afirmación de que *ni el brillante color, el contraste de luz y sombras, ni aun el esmerado y sabio dibujo sirven más que para tender un puente, ser una especie de vehículo que logre poner en simpatía el alma del artista y del espectador*; pero el fin verdadero del arte es *inclinar al recogimiento, a la caridad, a la contemplación, a la plegaria*. Ve tres estados en la acción de la obra de arte, que primero entra en el contemplar, por la *sensación*, mueve su *afecto después*, y promueve, por fin, su elevación *mística*. Literariamente, esta posición religiosa corresponde a su gusto marcado por la poesía de Manzoni, quien tres años antes de la llegada de Milá a Roma había publicado sus *Promessi sposi* y había correspondido al momento de Overbeck escribiendo sus himnos litúrgicos en los mismos años en que se pintaban los frescos de Casa Bartholdy y de la Villa Massimi. Otro poeta católico precursor de la órbita nazarena, Novalis, nos ayuda a comprender la ligazón entre la posición mística y el *purismo* artístico, con toda su necesidad de abandonarse a lo ingenuo:

*Si un pobre niño tus facciones puras
Mirar puede y confiarse a tu cariño,*

*Desata de la edad las ligaduras
 Y tú haz de mí tu párvulo, tu niño:
 En mi pecho, la más filial ternura,
 Desde aquella edad de oro, aun perdura.*

Aquí está comprendido, en efecto, todo el programa de idealización simplificada de facciones, de candidez y de retorno a lo primitivo. No es extraño que en esta posición Milá defendiera a Giotto en un artículo (6), cuando nadie se acordaba en nuestro país de los que precedieron a Rafael.

En las citas de Milá que preceden, puede observarse aquel *ni aun el esmerado y sabio dibujo* que significa el juicio preferente que esta parte de su arte le merecía respecto al color y al claroscuro. En esta posición coincide con todos los pintores idealistas y se distingue de los sensuales: se pone al lado de Botticelli y frente a los venecianos, de Ingres y frente a Delacroix, de Puvis y frente al impresionismo. También es importante la presencia de la idea de simpatía correspondiente a la estética germanica de la *einfühlung*. Bajo el sentido religioso, participaba Milá del sentido histórico que hacía reivindicar la Edad Media, tal como habían hecho Chateaubriand y su admirado Walter Scott, y ello se traducía artísticamente en un fervor por el goticismo. En 1868 pronunció un discurso sobre *Las excelencias de la arquitectura gótica en su aplicación al arte cristiano*, y participó en los primeros movimientos a favor de los restos de los siglos medios desde su puesto de la Comisión de Monumentos Históricos.

En 1856 Milá había renunciado a su cátedra, pero continuó esparciendo su pontificado desde los cenáculos de jóvenes que presidía. En estas reuniones se proponían temas de estudio y se hacía crítica. Fortuny, que cuando Milá dejó la cátedra tenía diecinueve años, hizo con motivo de uno de estos círculos de estudios su composición de *San Pablo predicando ante el Aerópago*. La fidelidad de Milá al nazarenismo se prolongó durante toda su vida. En el octavo decenio del siglo XIX todavía ponía el arte griego en la cumbre de la plástica de la forma y el de Overbeck en la del contenido, y tomaba cada uno de estos momentos

(6) *Semanario pintoresco español*. Madrid 1847.



P. CLAVÉ.—*Hombre del catite* (Núm. 26.123)



P. CLAVÉ.—*Mujer pensativa* (Núm. 27.347)

como tema para sendas conferencias en el Ateneo Barcelonés. Hacia el final de su vida publicó un resumen popular de sus ideas estéticas, escrito en verso.

Este librito titulado *Estética infantil*, aparece citado por Elías de Molins como editado por Celestino Verdaguer en 1878, pero la Biblioteca de nuestro Museo posee un ejemplar de 1904 (7). La edición a que nos referimos lleva un prólogo de José Llavallol donde dice:

Reproducimos con el mayor gusto este opúsculo, que su modestísimo autor, tituló “Estética infantil” aun cuando por su relevante mérito, sea digno de pasar a la posteridad. Salió a luz sin firma alguna, pero los menos linceos adivinaron que únicamente podía haber brotado de la docta pluma de aquel ilustre discípulo de Overbeek (sic) y de Minardi, en quien se hallaban reunidas en armonioso maridaje, una inteligencia privilegiada y un corazón de oro; que sólo podía ser debido al insigne varón, que nació y vivió por el arte y para el arte, a la mano venerable que arrancó a éste del borde del sepulcro, hacia el cual caminaba a toda máquina; al eminent catedrático que consagró su vida entera y su pingüe fortuna al cultivo y fomento de aquél; a aquella estrella de primera magnitud que, durante medio siglo fulguró con sin igual viveza, disipando las tinieblas en que yacía sepultado, saneando la viciada atmósfera que le rodeaba y despertándole del profundo letargo en que estaba sumido; al egregio profesor que al regresar de la poética Italia, en la cual cada hito, cada poste, cada piedra es un monumento digno de estudio y veneración, consiguió, gracias a titánicos esfuerzos y al valioso apoyo de su compañero, el ilustre Lorenzale, que volviera a ocupar el alto puesto a que por su elevada gerarquía (sic), tenía indiscutible derecho, a aquella alma nobilísima y de tal temple que antes que doblegarse al despotismo ministerial, caja de pandora que lo prostituye todo y nos conduce al salvagismo, supo presentar la dimisión de la cátedra que había conquistado en brillantísimas oposiciones; al prototipo de hidalgüía, que al despedirse para siempre del claustro universitario del que fué ornamento

(7) No lleva mención editorial ni de derecho de autor y sólo un pie de imprenta de la Tipografía Moderna. Mayor 107. Gracia.

y prez, dejó oír constantemente su autorizada voz en el Ateneo Catalán y demás corporaciones científicas, en los talleres de pintura y escultura y en cuantos lugares se cultivan las bellas artes, para mantenerla en toda su integridad y pureza, recomendando a sus discípulos que no separasen un momento la vista del cielo, manantial inagotable de nobles aspiraciones, fustigando inexorablemente a los que las arrastraban por el lodo y luchando con armas de acerado temple hasta el último aliento, para que los modernos bárbaros no derribaran los monumentos que hablan al alma, con mayor elocuencia que todos los tratados de estética y cuyas imponderables (sic) bellezas ponía de relieve al lamentar con dolor con que una madre deplora la perdida irreparable de sus hijos idolatrados, la desaparición de aquéllos, por la criminal piqueta demoledora; al infatigable campeón del arte, que consiguió por fin, que el Gobierno declarase monumentos nacionales un sin número de ellos, para que fueran respetados por los vándalos del siglo de las luces; al faro esplendente que condujo a puerto de salvación artistas de tan alto vuelo, como Aleu Arnau, Caba, Casanova, Barrau, Fortuny, Fuxá, Lorenzale, Llimona, Mercader, Miravent, Novas, Oms, Padró, Querol, Ribó, Rigalt, Roig, Sampsó, Soler, Suñol y los hermanos e hijo Vallmitjana: al eximio Milá restaurador de las bellas artes en España, cuya irreparable pérdida depolaron todos los centros donde éstas se cultivan y cuya augusta memoria bendecirán mientras quede en ellos una alma que vibre para lo noble y para lo grande.

La nota liminar original del opúsculo apareció firmada en abril de 1878 por Agustí Rigalt, Anton Caba y Joan Roig, editores de él.

Milá coloca su *Introducción* bajo el lema de:

*Poble sens art
Any sens primavera (8)*

y sitúa el arte en la trilogía de la cultura en los primeros versos:

(8) En todas las citas, conservamos la ortografía incorrecta de la época.

*Ciencias, arts y religió
fan la civilisació.*

El arte aparece en el texto como causa de placer y de bien, mitigante de los dolores, fomentador de la armonía y la meditación, ennoblecedor:

*La bellesa porta al cor
benevolència y amor.*

Divide *las artes* en bellas y suntuarias y define *el arte* como *esprit esteriorisat* o como forma sensible que nos muestra lo inteligible. Cree indispensable la disciplina y la *ordenansa*, y afirma, en estético, que

*Sens teoria l'artista
es cosa con un hom sense vista*

Antes que nada el artista tiene que ser claro, y debe penetrar en la identificación neoplatónica de bueno y bello. Predica la armonía del contraste, rehusa el hedonismo de los sentidos, sostiene la *bona forma*, y se muestra romántico al afirmar que

*Sens sentiments, la rahó
es com sol sense caló.*

Y en esta zona se complace en los sentimientos de melancolía por su *no sé qué de poesía*, aunque con clara moderación dice que

*quan se diu melancolia
no's vol dir hipocondria.*

El amor es para él el fundamento del arte sentimental. Predica la conveniencia, la sencillez, la economía, la verdad, la fidelidad a una escuela, a un ambiente ideológico y a la religión ante todo, y fustiga el escepticismo. Encuentra la armonía de la tradición y la libertad, en el mejor sentido común.

*Llibertad sens tradicions
porta sols perturbacions.
Tradició sens llibertad
porta un art petrificat.*

Armoniza también la imaginación con la razón y es más entusiasta de los monumentos pretéritos que de novedades.

Acepta la definición de la belleza de santo Tomás de Aquino como *l'esplendor del verb diví* y para ascender a él niega lo bajo y accidental para querer lo alto y permanente.

*L'ull del cor veu lo real
l'ull del esperit lo ideal.*

Arremete contra el realismo y reafirma su fe en la religión como baluarte estético:

*Quan les arts nobles se'n van
venen buffos y can-can.*

En cuanto a su función, ve las artes teleológicamente:

*L'obra d'art superflua es
si al cor y esperit no diu res
Quan les arts son sols un joch
ens aprofitan ben poch.*

y acaba afirmando que

*Poch valen nous sistemes ni invencions
si no ens fan mes felissos ni mes bons.*

Milà murió en Barcelona el 16 de enero dc 1883.

Dos años después, publicó Claudio Lorenzale sus *Apuntes sobre la vida y méritos de don Pablo Milá y Fontanals*.

El 12 de abril de 1891, en una sesión de la Academia de Bellas Artes, Felipe Bertrán y de Amat habló largamente de su



LORENZALE. — (Núm. 26.245)



LORENZALE. — (Núm. 5.478)



LORENZALE. — (Núm. 5.573)

labor doctrinaria, junto a la de su hermano y de su compañero Claudio Lorenzale (9).

Ve Bertrán y de Amat los precedentes de la escuela de Milá y Lorenzale en Klopstock, Wackenroder, el mismo Glück, Lessing, M. de Staël, el platonismo de Winckelmann, los Schlegel, los hermanos Boisserée, Chateaubriand.

Vicente Rodés, pastelista, Luis Rigalt son para él los precursores inmediatos del romanticismo pictórico catalán, que hacia 1845 empezó a dominar gracias a los nazarenistas. Estos vivieron en un ambiente dominado por las investigaciones de historia catalana, el *Diccionario de autores catalanes*, de Torres Amat, *Los Condes de Barcelona vindicados de Bofarull*, las obras de Martí de Eixalá, Balmes, Subirana, Roca y Cornet, Tió, Carbó, Semis, Piferrer... Milá nos es presentado como *chillón y extravagante en el vestir, desmelenado el cabello, alardeando de no seguir la general compostura y las costumbres pacatas* antes de ir a Roma, pero recatado después de volver de allí. Remitimos al lector al opúsculo de este discurso donde encontrará abundantes datos y citas alrededor de las figuras que nos ocupan.

Espalter, que fué el segundo del grupo nazarenista catalán que llegó a Roma, lo hemos ya visto de paso por París.

Su contacto con Gros en la capital francesa, tuvo la virtud de preservarlo de la frialdad de la manera *purista* al comunicarle su colorismo. Espalter se movió dentro de las mismas atracciones espirituales de Milá y obró en consecuencia de su primitivismo abandonando Roma para Florencia. Allí sus dibujos coloreados a la acuarela, expuestos en 1839, disputaron el entusiasmo de los poetas, que le dedicaron apasionados versos, y penetró en el ambiente dantesco dándonos su gran cuadro de *Dante y Virgilio*. Tiene el mérito de haberse anticipado a Rossetti y a Feuerbach en otra de sus grandes composiciones florentinas, la *Melancolía de un corazón virgen*, cuyo solo título encierra ya todo el programa romántico, y que representaba una muchacha en un balcón, dejando caer un libro, mirando un paisaje.

(9) Este discurso, titulado *Del origen y doctrinas de la Escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las Bellas Artes en Barcelona los señores don Pablo y don Manuel Milá y Fontanals y don Claudio Lorenzale* fué impreso en Barcelona en 1903, y por Gustavo Gili en 1908.

saje desolado con su mirada errante. El espíritu de esta pintura es el mismo de la *Beata Beatrix* del poeta británico y de la *Francesca de Rímini* que el alemán pintó en 1864, pero, más artista que sus compañeros, no dejó que el sentimentalismo adormeciera sus dotes y se complicó compensándolo con la verbosidad violenta y cruel de un Goya en nuevos *caprichos*, acompañados de inscripciones parejas de las que escribía el sordo de Fuentetodos: *A sí mismo se martiriza con los dientes*.

Tan apasionado en el idealismo como en el realismo, Castelar se sorprende de encontrar en él un *pintor soñador* que tenga *un entendimiento tan elástico, permitase la palabra, una fuerza creadora tan grande, una pasión por la realidad tan intensa*. Una posición en cierta manera franciscana le colocó en la vía de Ruskin, buscando en la Naturaleza un sentido místico, creyendo que la belleza de los objetos es, como dice el poeta de la estética inglesa, *la firma que Dios pone a sus obras y también a sus pequeños opúsculos*. Esta posición se asemeja demasiado a la de Plotino para que Espalter no sacara de ella consecuencias trascendentalistas. Lo que Ruskin llamaría su *facultad teórica* es lo que Castelar encuentra en el arte del catalán discípulo de Gros y que define como un *amor encomiástico, ideal sublime, que sólo sienten las almas inundadas de celeste inspiración*. Aquí alude Castelar a una idea solamente platónica que precisa más al añadir que Espalter mira a *los eternos tipos de donde a raudales desciende la vida del arte*, y al declararlo, con todas las letras, un *pintor platónico*. En este sentido, nuestro pintor estaba dentro del camino de una tradición ininterrumpida que llega al entusiasta de Novalis, Maragall, y ya vivía en Ramón Llull, quien en pleno siglo XIII afirmaba que de la Belleza, concebida como tipo eterno y definida como en santo Tomás cual claridad y proporción, y que explicaba como el *assituament de parts en concordança*, desciende la cualidad que hace bella cada cosa: *davallen les belleses* (10).

Aunque fuera un colorista, su idealismo le hizo dar preferencia a lo lineal y ser gustado por ello, lo cual estaba de acuerdo con un infantilismo a lo Novalis en hacerle buscar su inspiración entre las armonías lineales de los primitivos. Así, los

(10) Ramón Llull: *Arbre de Sciencia (Fruits de l'Arbre Elemental)*. Roma 1295.

elogios de Pedro de Madrazo (11) se fijan en lo *tranquilo e inocente* de su *Santa Ana dando lecciones a la Virgen*, que expuso en 1842 en el Liceo de Madrid, en los *graciosos contornos* y en el *lindo perfil* de la Virgen, que recuerda a los divinos ángeles del Beato Angélico.

Esta valorización de la infancia por parte del antirracionalismo romántico, no fué ajena al creciente amor por la lengua materna, nacido junto a él entre los pensadores y poetas de Alemania e Italia, de un Görres y un Cesari. Este punto de contacto se revela con elocuencia en la famosa *Oda a la Pàtria* de Aribau, cuyos primeros versos, el argumento supremo, dice:

*En llemosí sonà lo meu primer vagit
quan del mugró matern la dolça llet bevia...*

Espalter, amigo de Aribau, comulgó en sus ideas, y nos dió un testimonio excelente de tal amistad en el retrato del poeta que le encargó la Junta de Comercio, pero como él vivió lejos de su Cataluña ocupando en Madrid, desde 1860, una cátedra de la Escuela de Bellas Artes y el puesto de Pintor de Cámara de Su Majestad. Allí pintó las grandes composiciones del paraninfo de la Universidad Central y varias dependencias del Congreso.

Espalter intentó divulgar su credo estilístico desde una revista de arte titulada *El Renacimiento* que publicó, efímeramente, en 1847, pero su influjo lo ejerció más con sus obras que con sus escritos. Fué miembro correspondiente del Instituto Nacional de Bellas Artes de Venezuela y socio de honor de la Academia de Milán. Murió en Madrid el 3 de enero de 1880.

Del tercero de los pintores catalanes del grupo nazarenista que llegó a Roma, Clavé, no conocemos ningún escrito referente a cuestiones de doctrina estética. Sólo podemos reconstruir sus ideas a base de sus obras. Ellas nos muestran una curiosidad extensa, como la de Espalter, que cultiva una perfección formal, una composición que llega a recordar el propio David, en los retratos, pero que los anima con una fuerza emocional que nunca conoció el neoclásico francés. Esta fuerza se apoya en la

(11) Publicados en el *Semanario pintoresco español*. Madrid, 1844.

expresión vivaz del bello retrato masculino del Museo de Arte Moderno de Barcelona, donde aparece un personaje con “collar” de pelo rojizo, unos ojos transparentes, bien clavados, y una boca abierta que por sí sola es un manifiesto de lo anti-clásico (recuérdese que las bocas abiertas señalaron el final del clasicismo griego en Scopas y del renacentista en Bernini).

En el pequeño cuadro de *La dama del chal blanco*, del mismo Museo, encontramos una expresión de tristeza inteligente, de primerísima calidad, que supera de mucho todas las melancolías dulzonas del nazarenismo original, gracias a un positivo realismo. Realista, en efecto, cercano a Courbet, se nos muestra en el gran cuadro donativo de Feliu Sala, donde una muchacha popular, oprimiendo un pájaro sobre el pecho, aparece desnuda en medio de un paisaje. El pintor no quiso idealizar en nada el desnudo y no quiso disimular, siguiendo a Caravaggio y Ribera, el efecto de contraste que en los países meridionales se produce entre los rostros tostados por el sol y los cuerpos pálidos.

Clavé ganó en la Academia de San Lucas de Roma las oposiciones para la plaza de director de la Academia de San Carlos de Méjico. Allí fué el promotor del desarrollo de la pintura del país, organizando exposiciones anuales y dando un modelo de pintura monumental en la cúpula de la Profesa, en cuyos ocho sectores simbolizó los siete Sacramentos y el triunfo de la Cruz entre los ángeles. Otra vez en Barcelona, se le encargó en 1865 la decoración de la cúpula de la Basílica de la Merced, pero no llegó a realizarla. Murió en esta ciudad en 1880.

Vilar, el escultor, llegado a Roma junto con Clavé, parece que en un principio estuvo sugestionado por el helenismo del viejo Canova (muerto en 1822). No sabemos por qué Feliu Elías (12) afirma que fué amigo de Thorvaldsen (1770-1844), quien desde 1820 residía fuera de Italia, en Dinamarca, Alemania, Polonia y otra vez en su patria, pero es sabido que obedeció a su influjo, por lo menos indirecto. Al contrario de lo que había sucedido a Cornelius, Vilar abandonó pronto esta tendencia para seguir el *purismo* de Minardi y Tenerani y entrar dentro de la órbita sentimental nazarena. Como Espalter, dejó Roma por Florencia. En 1845 ganó el cargo de director de escultura de la

(12) *L'escultura catalana moderna*. Vol. II. Barcelona, 1928.



LORENZALE. — (Núm. 5.669)



LORENZALE. — (Núm. 5.771)



LORENZALE. — (Núm. 26.286)



LORENZALE. — (Núm. 36.301)

Academia de San Carlos de Méjico y, como Clavé, se trasladó a América. Allí trabajó y fué colmado de honores. Murió el 23 de noviembre de 1860 y, como recuerdo de la cofradía romana, fué enterrado en la iglesia de Jesús Nazareno, en un panteón construído naturalmente, en estilo neogótico (13).

Lorenzale, el último de los catalanes de este grupo llegados a Roma, permaneció siete años en la Ciudad Eterna. Fué posiblemente el menos sentimental de los nazarenistas catalanes, aplicado a una perfección lineal en la que los superó. Menos realista que Clavé, menos colorista que Espalter, es quien más se acerca, en pintura, a la insipidez overbeckiana, pese a las místicas escapatorias hacia regiones líricas. Siguió a Kaulbach y fué como hombre tan moderado como en su papel de artista. Influyó mucho sobre las jóvenes generaciones, primero desde la modesta academia de dibujo que abrió en Barcelona en 1844 y después desde el cargo de director supernumerario de la Escuela de Bellas Artes que asumió en 1851 y se transformó en el de director en 1858. Hombres de talento como Caba y Padró le debieron mucho y le fueron siempre reconocidos. También Fortuny, quien antes de familiarizarse con Gavarni había seguido a los nazarenistas particularmente en sus litografías (procedimiento alemán importado a Francia en 1804 y a Barcelona en 1821) (14). Lorenzale fué el representante de Barcelona en las fiestas del IV Centenario de Miguel Ángel (15) donde se congregaron, en septiembre de 1875, figuras representativas del arte de todos los países, entre ellas Engerkh, de Viena; el conde Rosen, de Suecia; Charles Blanc, Meissonnier, Ballu, Garnier, T. W. Burton y el doctor Floerk de Weimar.

El Museo de Arte Moderno barcelonés guarda obras de otros artistas que giran alrededor de este grupo y reconocibles todos por la tendencia a los rostros ovalados, los ojos de almendra, los labios sensuales y el trazado casi gótico de los pliegues de los

(13) Cfs. José de Manjarrés: *Memoria necrológica de M. Vilar y Roca*. Barcelona, 1861.

(14) Ferran Callicó: *Litografies de Fortuny adolescent*. Barcelona, Verdaguer, 1938.

(15) Cfs. *Memoria sobre las Fiestas que se celebraron en Florencia con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Miguel Ángel Buonarrotti y apuntes acerca del estado de la enseñanza artística en Italia*, por Claudio Lorenzale. Barcelona, Fr. Sánchez, 1876.

ropajes: Jaime Batlle (1801-1858), maestro Milá y Fontanals, Domingo Nicolau, autor de una característica muchacha con una pandereta; el anónimo autor de una turbadora muchacha inclinada hacia atrás, con blusa blanca de ribetes rojos, ojos entornados y labios entreabiertos, que destaca sobre fondo encarnado; el demasiado desconocido Josep Duran, autor de la *Muchacha leyendo* que es una de las obras más importantes del Museo, tan llena de verdad como de poesía, y los rezagados Mario Planella (1820-1860) y el tarragonense Miguel Fluixench (nacido en 1820).

Para situar el espíritu de esta escuela, falta consignar su amor por la música. Todos estos pintores la sintieron y entre ellos Vilar practicó el canto italiano y Milá fué un apasionado de Mozart, de Rossini y de Bellini.

En la citada novela de Arrau (16) puede apreciarse el punto de vista de los artistas catalanes al enfrentarse en Roma con las tres tendencias a la sazón dominantes en la Urbe.

Por de pronto, es cuestión ya fuera de debate la condenación del barroquismo, en el cual sólo se veía una forma anárquica del arte y cuya definición por aquellas alturas tiene un gran interés. Seguidamente, se enjuicia el neoclasicismo llamado escuela *antiguista* o *ecléctica*, como nacido al calor de la Revolución francesa, lo cual indica que en el momento pseudohelénico fué París y no Roma quien influyó sobre Barcelona. Por fin es curioso notar la presencia de una etapa *naturalista* como precedente del *purismo* prerrafaelista imperante, y la presentación de este movimiento en relación con la Restauración francesa. Por algo los años nazarenistas catalanes fueron los de la Monarquía de Julio y el Rey Ciudadano, gótico y piadoso en arte, Luis Felipe, tan relacionado con una de las facetas del pretendido isabelismo.

Suscitóse la cuestión acerca del carácter de las tres distintas escuelas que dominaban entonces en Roma, dice Arrau, y en seguida dirige un recuerdo al arte que acababa de morir, definiendo el barroquismo como *el modo de idear una composición y de pintar un asunto histórico y especialmente mitológico sin*

(16) Op. cit. 4.^a parte, folios 79 y siguientes.

consultar al natural, sin atender al dibujo del suceso ni a los trajes propios ni a la naturaleza material; en una palabra, sin sujeción a regla alguna fija...

Perdióse gradualmente a últimos del mismo siglo (xviii) a medida que los filósofos naturalistas consultaban la naturaleza para avanzar cada día en sus secretos...

En las dos últimas décadas del siglo pasado la Revolución francesa dió un gran paso... derrocó todo lo antiguo y fluctuando ante el bien y el mal para hallar un gobierno razonable y duradero creó un imperio. Todos sabemos las hazañas del ejército francés y lo que hizo Napoleón I, capitán afortunado más grande que Alejandro de Macedonia si se atiende a la diferencia de las dos civilizaciones. Tales sucesos dieron su natural resultado: la idea de lo grande y maravilloso se fijó a todas las imaginaciones y en particular en las de los escritores y de los artistas que, para ensalzar los modernos hechos, acudieron al recurso de compararlos con los de los tipos heroicos de Grecia y Roma. No se citan aquí Canova ni Thorvaldsen, ni la labor ideológica de Winckelmann, sino sólo los franceses David, Gerard, Gros, este último el profesor de Espalter.

A la sazón, parece que en Roma los fieles al neoclasicismo prácticamente habían terminado; el profesor Cognetti es citado por Arrau como su último representante. Después de la curiosa etapa *naturalista* influída por la ciencia, que existe quizá más en el raciocinio de Arrau que en la realidad, nuestro artista afirma que *vióse sin embargo..., que faltaba algo a estas especulaciones naturales* y se buscó darles un contenido espiritual, cuyo resultado fué el purismo y cuyas fuentes de inspiración quedan bien claras cuando Arrau nos pinta a Bianchi copiando, en Florencia a Giotto, Giottino y el Beato An-gélico.

El contacto de los catalanes con los grupos puristas da pretexto a Arrau para poner en controversia el *purismo* riguroso con el realismo racial de sus compatriotas en curiosos diálogos sobre estética (17) que son al mismo tiempo un documento de la vida y mentalidad de los artistas de la época en el ambiente romano.

(17) Op. cit. 4.^a parte, folios 73 y siguientes.

Juan, Antonio y Giovanino conquistaron en pocos días la amistad de algunos jóvenes artistas que en 1836 se distinguían entre los muchos que se hallaban en Roma... Estos jóvenes, como sucede comúnmente en todos los puntos de grandes reuniones, formaban varios grupos y asistían con preferencia a una más bien que a otra de las escuelas particulares destinadas al estudio del desnudo, de trajes, de anatomía, de ornato, de arquitectura, de perspectiva..... Estaban deseosos de conocer su modo de pensar acerca de varios puntos, y esto dió pie a conferencias entre ellos amistosamente en ocasión oportuna... Bianchi propuso la conveniencia de debatir si era o no necesario y útil al artista el estudio de la estética... Con ello se pone sobre el tapete lo fundamental del grupo nazarenista: su dependencia, bien germánica, de la teoría.

— *Para resolver este problema — dice el supuesto Bianchi —, me parece que es preciso saber antes el origen de esta ciencia nueva que va introduciéndose entre los demás estudios filosóficos... Así, pues, diré que la palabra estética deriva de un verbo griego que significa sentir o estar afectado físicamente, la cual fué empleada por el alemán Alejandro Amadeo Baumgarten a mediados del siglo XVIII para designar una ciencia que tenía por objeto reducir el juicio de lo bello a un principio fundado en la razón metafísica, del cual dependiese la crítica del arte... La ciencia estética, o la ciencia de lo bello (18), era, según Baumgarten, el conjunto de los conocimientos sensitivos, y lo bello el perfecto sensitivo.*

A continuación Arrau cita a Kant y su doctrina del gusto, la teoría de lo bello y sublime, y varias formas y nombres de la estética en su discurso, y pone en boca de su personaje la sensata duda de que la ciencia alcance efectos en los objetos materiales salidos de las manos del artista.

“*Las estéticas — dijo Juan —, según he leído en el tratado de Lichtenthal, no se ocupan de la producción ni del juicio de las producciones bellas del arte, y, por consiguiente, no pretenden enseñar al artista cómo tiene de inventarlas ni el criterio cómo debe juzgarlas. En esta parte todo se debe a la Naturale-*

(18) La confusión se nota en llamar Estética a la ciencia de lo bello, que sería la Calología.



LORENZALE. — (Núm. 26.304)



LORENZALE. — (Núm. 26.311)



LORENZALE. — (Núm. 26.263)

za.” He aquí el argumento realista que en labios de los visitantes catalanes se opuso al determinismo metafísico de Baumgarten expuesto por el pretendido Bianchi. En el debate sale a discutirse *lo ideal, que es el adjetivo usado muy generalmente después de la palabra belleza para elevar esta idea a mayor altura.*

“*La palabra ideal — dijo Bianchi —, empleada como nombre substantivo en estética, denota una cosa hecha conforme a una idea, en oposición a lo que tiene únicamente por modelo una cosa natural o la realidad. Bajo este supuesto, la palabra IDEAL tomada como adjetivo significa una cosa elevada encima de la realidad, objeto sólo de la fantasía... El vuelo de la fantasía no crea un átomo de materia, ni une este átomo con otros para formar un nuevo cuerpo o nuevo ser real verdadero, sino que partiendo de lo existente y pasando los confines de la realidad, forma con las leyes de lo posible un mundo nuevo ideal, con sus imaginativos de distinta forma, más bellos y más perfectos que los seres existentes en la creación real visible. Los materiales que la fantasía necesita para esta poesía o para esta ficción los toma de la realidad, elaborándola según la idea de la razón, uniendo las partes del perfecto grande y bello que encuentra en la realidad esparcidas y disgregadas de un ideal perfecto.*”

Juan, el representante de la postura catalana, se opone a admitir *que si bien existe en la Naturaleza lo perfecto grande y bello, no existe junto, sino esparcido... Con perdón de los señores estéticos alemanes y no alemanes, debo declarar que no estoy con ellos de acuerdo. Para estarlo sería preciso rebajar la sabiduría del divino creador, cosa que no intentaré nunca.* En retirada ante la argumentación del joven catalán, el propio Bianchi, símbolo de la posición italiana, confiesa que *en ningún caso la verdad puede ser sacrificada a la belleza.*

El autor del texto parece sumarse desde entonces al criterio de Bianchi y a los autores que cita, cuando dice:

“*Giampaolo, uno de los filósofos más distinguidos, dice: “Nada es bello, sino nuestro sentimiento de lo bello y no el objeto físico.” Kant no miraba al objeto de la construcción de la idea de lo bello, sino al estado del ánimo subjetivo o del espectador, y determinaba: 1.º, que la belleza es aquello que gusta sin interés;*

2.^o, que la belleza es la forma de la conformidad al fin de un objeto en cuanto se ve en ella sin la percepción de un fin, y 3.^o, lo bello es lo que sin condiciones se reconoce como objeto de un absoluto placer.” Siguen otras citas eruditas, donde, entre otros nombres, se sacan a relucir los de Hume, Pitágoras, Platón, Aristóteles y san Agustín, para terminar con las recetas clásicas de *unidad* en el concepto y *variedad* en las partes que son más un tópico que la expresión de alguna cualidad positiva.

LOS DIBUJOS DE ESPALTER

Espalter en pintura no tiene una representación brillante en el Museo. El retrato donativo de Pirozzini es de un idealismo excesivo, y los dos ancianos, a pesar de intentar imitar la técnica de Rembrandt con sus empastados claros sobre base obscura, son también ingenuos. Sólo tiene interés el retrato de mujer en traje de *glacé* azul verdoso que recuerda Vicente López (1772-1850). En cambio, es excelente en sus dibujos, desgraciadamente escasos. Su mujer sentada (22 × 17 cms., núm. 27.348), vestida de seda lila, tiene, a pesar de sus dimensiones de apunte, la calidad y el acabado de una obra monumental. En ella un dibujo preciso, digno de Ingres, sustenta una coloración a la acuarela muy transparente, que produce con sus blancos en reserva un impresionante efecto de luminosidad. En ella podemos observar una característica de todo el arte nazarenista: lo cerrado de los contornos, la tendencia a las formas condensadas en un volumen macizo, rodeado de una envolvente lo más convexa posible. Otra constante del estilo es el arabesco interior, constituido por los pliegues, los reflejos y las sombras de los ropajes, cuya angulosidad y complicación contrastan con la suavidad y la simplicidad de los perfiles exteriores. Esta coexistencia de dos concepciones lineales viene a formar una especie de contrapunto plástico.

En cuanto al contenido, este dibujo está no menos dentro del espíritu del nazarenismo por la posición de reposo y las manos juntadas sobre el regazo (tema que volverá a cultivar Rossetti), y acusa la variedad catalana de la escuela por la expresión inteligente del rostro, más realista que las idealizaciones overbeckianas. La indumentaria es la típica del pintoresquismo italiano.

Otra pieza maestra, a pesar de un tratado académico bajo el cual es difícil reconocer el talento, es el retrato en busto sombreado con lápiz ($20,5 \times 16$ cms., núm. 27.249) de una bellísima muchacha de alto tupé y rizo sobre la sien, vestida en gris lila, colocada medio de espaldas y que vuelve su cara de ojos claros para mirarnos. Contrastá luminosamente sobre un fondo oscuro, levemente aureolada. Menos interesante nos parece el retrato coloreado de un caballero con abrigo sobre los hombros (22×17 cms.), cuyo estilo recuerda el de las miniaturas del siglo XVIII.

LOS DIBUJOS DE CLAVÉ

En el retrato del caballero del collar, al pastel (21×17 cms., número 26.132), vivo y expresivo, compuesto con más libertad de la corriente en su grupo, evoca Clavé por un lado las tonalidades sedosas del retratismo francés del siglo anterior, y por otra parte tiene una gran analogía con el célebre retrato de Goya por Vicente López.

Acompañan a este retrato dos parejas de campesinos de la campiña romana. La mayor está formada por dos dibujos coloreados con una acuarela opaca, de 26×18 cms. La mujer (número 27.347), pensativa, con los ojos bajos, llena de una plácida melancolía, lleva una toca roja que contrasta vivamente con el pañuelo azul que le cubre los hombros. El hombre (núm. 26.123) lleva aquella especie de catite que se distingue en los personajes de los grabados de Létarouilly y carga sobre su hombro el bastón, de donde pende un haz de leña. Su expresión no tiene interés.

La otra pareja está formada por dos dibujos de 24×14 cms., coloreados también en opaco, en los cuales la figura del campesino, con su cesto colgado de una percha y el mismo sombrero de su compañero, tiene tan poco interés como éste, y la mujer es una plena matrona de la campiña romana, cuya actitud cae plenamente en las constantes románticas. Es particularmente característica la mano ante el mentón, con el índice alargado, semejante a la de un retrato que Ingres pintó de su mujer.

Sobre la evolución de la época mejicana, los únicos datos que hemos podido obtener son las fotografías de *La penitencia*

y *El bautismo*, dos de las ocho composiciones de la cúpula de la Profesa, donde puede apreciarse un estilo más cercano al de Flandrin que al de Overbeck.

LOS DIBUJOS RELIGIOSOS DE LORENZALE

Numerosos son los dibujos de Lorenzale que posee el Museo, aparte los que figuran expuestos en él. Éstos son, de todos modos, muchos, y en ellos pueden apreciarse las distintas facetas de la producción artística del que fué director de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona.

Los dibujos de inspiración religiosa parecen ser todos ellos estudios para obras pictóricas.

Varios croquis a base de figuras de monja, como los dos que llevan el núm. 26.244, pertenecen a un profundo estudio de simplificación purista de los volúmenes y de reducción de los perfiles y los pliegues al arabesco más elemental y equilibrado. Los rostros tienen el típico contorno oval y los ojos almendrados, algo oblicuos, no menos característicos del grupo de artistas que nos ocupa. Entre los estudios de monjas, tiene sobresaliente interés el que lleva el núm. 26.245, en papel azul de 26×20 centímetros, los pliegues de cuyo velo convergen hacia lo bajo formando una armonía geométrica sencilla que juega por contrapunto con el rostro, como las que aparecen en el *Hombre del vaso de vino* del Louvre, el *Carlos VII*, de Fouquet y otros retratos del primer Renacimiento.

Parecen ser también estudios para pintura religiosa las figuras tunicadas dibujadas con lápiz y tiza sobre papel azul, como la que lleva el núm. 36.308, cierto croquis de un rebaño de cordeiros y la imagen de una santa coronada de espinas que lleva el número 26.243.

Merece especial atención una figura femenina con velo, probablemente una novicia, en una hoja azul de 29×20 cms., que lleva el núm. 26.250, en la cual las manos se mueven manteniéndose en un arabesco tan irreal como la ondulación del manto. Esta imagen sugiere los misteriosos portantes del *Entierro de Jesús* de William Blake. El mismo recuerdo de las alucinaciones



FLUXENCH. — (Núm. 26.125)

del poeta de los *Cantos de inocencia* se nos impone en las dos enigmáticas figuras volantes con el rostro cubierto por un velo, destinadas posiblemente a constituir el tema de sendas pinturas ovales. Las dos están colocadas por separado y figurán en hojas de unos 30×20 cms. El manto y el velo que las cubre parecen revueltos por un potente vendaval que los agita bajo los pies y alrededor del cuerpo. Es curioso observar una diferencia estilística que sorprende en dos obras gemelas como éstas y que no puede explicarse más que por una intención simbolista: la que lleva el núm. 34.966 es toda ella tratada a base de curvas suaves y la que lleva el 36.242 es punzante de angulosidades.

Entre los dibujos religiosos de Lorenzale que posee la colección del Museo, no expuestos en sus salas, citaremos el estudio preliminar de figura para un san Isidro, en forma de un campesino apoyado en su bastón y alzando los ojos al cielo (5.780), y un estudio de conjunto del mismo cuadro, inscrito en un arco de medio punto y con un fondo de paisaje en el que se distingue el ángel labrando (5.789). Hay una *Purísima* cuyo barroquismo sólido y ampuloso de ropaje, bajo la cara murillesca, es poco *purrísta* (5.543). Se conserva también el boceto de una Dolorosa y de todo el altar que debía ostentarla (5.822), también con recuerdos barrocos, lo cual marca la prolongación del estilo berniniano en las esferas piadosas del siglo XIX. Entre otras figuras que parecen estar destinadas a pinturas religiosas, tienen interés los tocadores de violín y contrabajo, trazados a base de rectas, y las figuras de hombre encapuchado sombreadas con grandes veleidades al lavado (5.795 y 5.778). Cierta bella composición de una mujer con un niño desnudo en el regazo (5.478) parece ser el estudio previo, todavía no idealizado, para una Virgen y el Niño.

Entre los dibujos de Lorenzale no expuestos, y de la serie de preparaciones para retrato, es excelente como dibujo en sí la escueta figura de señora que lleva el número 5.706, reducida a los trazos más indispensables.

Existe una composición romántica de alta calidad en el grupo de una mujer erecta y otra arrodillada delante de ella escondiendo el rostro en su regazo (núm. 5.381). En este dibujo los pliegues ricos en sombras de las faldas solemnes convergen hacia la tenue nebulosidad de las cabezas.

En las mismas carpetas figuran alusiones a la pintura mitoló-

gica, en cierto *tondo* con Dionisios coronado de pámpanos, llevando a Ariadna a cuestas y empuñando el cetro florido (5.799), y un Neptuno (5.424), malo como dibujo, pero interesante por formar parte de la importante serie iconográfica barcelonesa del dios marino.

El purismo domina las curiosas formas sintéticas, todas ellas ovoidales, de las figuras, que danzan un *ballet* popular catalán (5.573), realzadas con tinta azul diluída.

Lorenzale paga su tributo al orientalismo romántico en sus figuras de moro (5.552 y 5.380).

Estudios de taller son las figuras sedentes con blusa y bastón (5.730 y 5.724) de cadencia a lo Canova o Campeny, los desnudos de hombre tendido (5.591) de cara y de espaldas, el personaje con expresivo movimiento de rotación torsal (5.477), análogo al de la Sibila Líbica de Miguel Ángel, el niño croquizado con tenues líneas ondulantes a la manera impresionista (5.487) y el poderoso escorzo de un hombre desnudo tendido en el suelo (5.470), seguramente base para un Lucifer o una figura de condenado en el Juicio Final.

Lorenzale parece un dibujante moderno en la dama del número 5.669, con el rostro a base de manchas de sombra y el cuerpo delineado con cierto principio de elefantiasis, como el de las figuras de la época picassiana de Biarritz.

Una curiosa caricatura a la pluma, con trazo y sin sombras, representando un caballero con capa, altas solapas que le esconden la cara y sombrero de copa (5.771), lleva la inscripción: *Ulises entra de incógnito en la isla de...*

OTROS DIBUJOS DE LORENZALE

La pintura de historia está evocada por el estudio, sombreado al difumino, de una gran composición académica, que parece de un manierista del Renacimiento. En ella es fácil descubrir el plagio del grupo de fraguadores, sacado de un conocido relieve romano; es manifiesto el parentesco del grupo de personajes de la izquierda con *La moneda de san Pedro*, de Masaccio, y la mujer con el niño que suben por la escalinata del fondo, tienen

pleno sabor de último término veneciano. Mide 24 × 43 cms. y lleva el núm. 26.238. Entre otros ensayos de *pintura de historia*, figuran escenas militares romanas.

En la *Exposición de los cien años de retrato femenino*, organizada por *Mirador*, sorprendió Lorenzale por sus estilizados retratos de damas sentadas en sillón, de un arabesco perfectamente equilibrado y cerrado sobre sí mismo. Este talento del retrato idealista halla copiosa representación entre los dibujos del Museo. De éstos no nos interesan tanto los que son evidentemente preparación para pinturas al óleo como los que tienen vida independiente como tales dibujos. Entre los primeros, sólo citaremos la dama apoyada al respaldo de un sillón (29 × 20 centímetros), que lleva el núm. 26.286, trabajada toda en trazos rectos, y el complejo retrato familiar alrededor de una mesa (21 × 30 cms., núm. 26.281), que conserva el cuadriculado para su ampliación. En él figuran ocho personajes sombreados al lavado, en variadas actitudes, más libremente movidos que los retratos colectivos de Ingres.

Entre los dibujos de grupos, tienen interés el de los tres amigos alrededor de un brasero, real en el movimiento y bien compuesto en profundidad dentro de la atmósfera, con el relieve y los *valores* marcados con manchas de tinta (núm. 26.307); la agitada escena, apenas trabajada, cuyo fogoso movimiento y cuyas manchas de tinta a lo Daumier detonan en medio de los dibujos nazarenistas, de una especie de ilustración melodramática que mide 23 × 18 cms., y el expresivo dibujo, manchado al lápiz difuminado, de una mujer y un niño con chichonera (16 × 14 cms., núm. 36.301), vivaz como un Fragonard. Con el realismo libre de estos grupos contrasta el romántico empaque de los dos enamorados, que parece que juegan a damas, él sentado en un sofá y ella sentada al suelo, con una anchurosa falda delicadamente delineada, cuyo juego de pliegues gótico se encierra, como de rigor, dentro de una envolvente simple y convexa (número 36.300).

La mejor de estas faldas tan cuidadosamente trabajadas es la que da toda su gracia al sabio dibujo de una señora sentada, potente iluminada desde un lado, de un equilibrio lineal perfecto, en la que las sombras son mínimas, sin veladuras (la figura mide 12 × 8 cms. y lleva el núm. 26.304).

Nos recuerda los retratos de Bruyas por Bazille cierta cabeza de fina y nebulosa barba en una hoja de 27×15 cms. La nota pintoresca italiana está dada por los gaiteros que llevan el número 34.963.

Dos dibujos a la pluma nos revelan lo que habría podido ser Lorenzale en un ambiente menos cohibido por la doctrina que el que le rodeó: el señor tendido en un sofá estilo Imperio, es tratado con un desparpajo a lo Stenlein (16×22 centímetros número 26.263), y cierta figura de hombre a medio cuerpo, puramente lineal, trazada, con pluma gruesa, de primera intención, cuya expresión tanto como la *gaucherie* de los trazos e incluso el gran tamaño de la mano, hacen pensar en Picasso (18 centímetros $\times 11$ cms., núm. 26.311).

El paisaje está representado, entre los dibujos expuestos de Lorenzale por una vista ingenua del *Parque de Gutgut, cerca de Chichester*, vaporosa y vaga, y una vista de las murallas de Almería (núm 34961) que permanece lineal a pesar de sus sombras pálidas.

DIBUJOS DEL MISMO AMBIENTE

Más ducho en el paisajismo que Lorenzale se nos muestra el ya citado Planella, en su vista de *La riera de Argentona*, dentro de la tradición del pintoresquismo italiano, bien valorada sombra, que nos recuerda los paisajes con Xavier Fabre (15×25 centímetros).

El género de los personajes populares italianos, que hemos visto representado por dibujos de Clavé, Espalter y Lorenzale correspondía a una corriente muy difundida como segunda actividad de los pensionados a Roma de todos los países, pero que fué convertida en una especialidad por el grabador Pinelli y los pintores suizos Léopold Robert y Schnetz. En el Museo este género aparece cultivado por Fluxench, a quien debemos dos bellas figuras, de una gran plasticidad, pintadas a la *gouache* sobre una hoja de $17 \times 24,5$ cms. (núm. 26.125). La de la izquierda es una mujer *popolana* en la arrogante actitud de una matrona de la vieja Roma, que parece evocar aquella hija de cierto jardinero que se apareció a Piranesi en el Foro de la Urbe y en

la que el célebre grabador vió personificada la antigua República. La de la derecha es una mujer sentada, apoyada en un cántaro de brocal abocinado, con una falda rojo vivo de amplios pliegues no torturados por el linearismo goticista a la moda.

El maestro de Milá y Fontanals, Batlle, está representado por otra campesina romana.

A. CIRICI PELLICER

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

De 1890 a 1900

X

En realidad, pues, la Exposición Universal de 1888 no había dejado más que dos agradables recuerdos: la vibración espectral de la vida pública y el prestigio del arte antiguo.

La Comisión liquidadora del certamen, impuesta de ello, preocupóse de la utilización de los edificios para la continuación, en la forma que fuese, de este doble legado.

Se pensó que en ellos podrían celebrarse continuamente exposiciones temporales que prolongaran y repitieran, aunque fuese en menor escala, las fiestas y solemnidades del gran certamen.

Se pensó también en que podrían destinarse a sede de museos donde se custodiaran las obras de arte antiguo que tanto habían llamado la atención en la Sección de Arqueología del repetido certamen y por lo cual clamaban a diario todos los intelectuales en la materia.

Otra Comisión municipal nombrada por el Ayuntamiento el 7 de enero de 1890 y constituida el 18 del mismo mes, llamada de Conservación de los Edificios del Parque y de Creación y Fomento de los Museos Municipales, tuvo ya el encargo concreto de estudiar y preparar la creación de éstos.

Esta Comisión estaba formada por el teniente de alcalde don José Gassó y Martí como presidente y los concejales don Ignacio Pons, don Gabriel Lluch, don Mariano Fuster, don Miguel Moltó, don Camilo Catalán, don José Estrems, don Félix Rich y don Mariano Prat, siendo designado secretario el que lo había sido de la Exposición de 1888, don Carlos Pirozzini.

En sus dos primeras reuniones, la Comisión sólo pudo ocuparse en fijar sus atribuciones y su funcionamiento.

La creación y el fomento de los museos municipales fué planteado en su seno a consecuencia de una iniciativa del Círculo Artístico, en su tercera reunión, celebrada el día 18 de febrero.

A esta reunión acudió el alcalde, don Félix Maciá y Bonaplata, expresamente para manifestar que los dirigentes de dicha entidad le habían comunicado su deseo de que se celebraran anualmente, pero alternativamente, exposiciones de bellas artes y de industrias artísticas, añadiendo, por su parte, que a su entender debía aceptarse la sugerencia en atención a la importancia del movimiento artístico de Barcelona y, sobre todo, a que esas exposiciones darían lugar a que pudieran adquirirse las obras necesarias para la formación de los museos que la Comisión tenía encomendada, y añadiendo que a este efecto sería tal vez conveniente substituir los acostumbrados premios en medallas por recompensas en metálico que dieran derecho a la adquisición de las obras premiadas.

La Comisión, naturalmente, fué del mismo parecer del alcalde y en su reunión del 8 de marzo empezó a estudiar los proyectos de reglamentación que había presentado el Círculo Artístico, acabando por aprobar el de las exposiciones de bellas artes el 24 de marzo y el de las exposiciones llamadas de artes decorativas y de aplicación o sea de industrias artísticas el 14 de abril.

Estos reglamentos diferían del propuesto por el Círculo en varios detalles, pero principalmente en dos puntos: que las exposiciones en lugar de ser anuales habrían de celebrarse alternativamente cada dos años, y que el único organizador de ellas habría de ser el Ayuntamiento, si bien valiéndose de las Comisiones que en cada caso nombrara y en las cuales habían de figurar las representaciones de las entidades interesadas.

Estos reglamentos junto con el correspondiente dictamen fueron elevados al Ayuntamiento el 28 de dicho mes de abril, quedando de momento sobre la mesa.

Es de advertir que en él se proponía que la primera de las exposiciones en proyecto fuere dedicada a las bellas artes, no sólo por las razones aducidas en el seno de la Comisión por el alcalde señor Maciá y Bonaplata como antes se ha dicho, sino

por la necesidad de que el espíritu mercantil de Barcelona se compensara con los valores espirituales del arte.

El 20 de junio el dictamen continuaba en la misma situación, pero la Comisión debió tener noticia de su próxima aprobación, por cuanto designó a los miembros de la misma señores Félix Rich, Mariano Fuster y Miguel Moltó para que desde luego propusieran lo que interesaba emprender para la realización de las proyectadas exposiciones.

En la sesión municipal del 26 del mismo mes el señor Rich pidió la inmediata votación del dictamen y éste quedó definitivamente aprobado.

Todas las entidades artísticas de Barcelona felicitaron al Ayuntamiento por este acuerdo y el Círculo Artístico en su reunión del 5 de julio acordó testimoniarle su satisfacción nombrándole presidente de honor de la sociedad.

Después de varios acuerdos y modificaciones, fué nombrada una Comisión organizadora que quedó formada por el alcalde don Juan Coll y Pujol, presidente; los concejales don Mariano Fuster, don Gabriel Lluch, don Ramón Payerols, don Ignacio Pons, don Mariano Prat, don José Pujol Fernández, don Félix Rich, don Javier Tort y Martorell y don José Santonja, el presidente de la Academia Oficial de Bellas Artes, señor marqués de Sentmenat, el director de la Escuela Provincial de Arquitectura, don Francisco de P. del Villar, el de la Escuela Provincial de Bellas Artes, don Antonio Caba, el presidente de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, don Modesto Fossas Pi; el de la Real Academia de Ciencias y Artes, don Rafael Puig y Valls; el del Círculo Artístico, don José Pellicer, el de la Asociación de Maestros de Obras de Cataluña, don José Torner; el de la Asociación Artístico Arqueológica, don José Puiggarí y el de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Barcelonés, don Agustín Ferrer, vocales y don Carlos Pirozzini, secretario.

Se nombró además una Subcomisión Ejecutiva que quedó constituida así:

Don Félix Rich, presidente; don Antonio Caba, don José Torner y don José Luis Pellicer, vocales; don Carlos Pirozzini, secretario.

Se acordó, desde luego, que la exposición se instalara en el Palacio de Bellas Artes.

En este edificio había una amplia sala en la planta baja que continuó ocupada por las colecciones de arqueología que ya se habían situado en él.

Además en el Salón llamado de la Reina Regente, del propio Palacio, se inauguró en enero de 1891, o sea antes de abrirse la exposición el primer atisbo de museo de arte moderno que tuvo Barcelona.

Para la exposición que se preparaba se hicieron en el Palacio de Bellas Artes varias obras de habilitación y decoración, entre las cuales se destaca la construcción de la gran escalera del Salón Central mediante la cual ésta quedó en comunicación directa con las salas del primer piso.

Estas obras fueron ejecutadas por el arquitecto autor del edificio don Augusto Font y el del Ayuntamiento don Pedro Falqués.

El Ayuntamiento destinó 50.000 pesetas a premios para adquisiciones.

Aun cuando se había acordado que la exposición se celebraría del 24 de septiembre al 15 de noviembre de aquel año de 1890, esas fechas fueron anuladas y la inauguración tuvo lugar con gran solemnidad bajo la presidencia del alcalde señor Coll y Pujol el 23 de abril de 1892 día de San Jorge.

Coll y Pujol fué un alcalde que demostró siempre especial predilección por el movimiento artístico de Barcelona y acentuando empeño en que el Ayuntamiento fundara un museo de arte.

En el discurso del acto inaugural de esta exposición se refirió al valor exclusivamente artístico del certamen, sin aludir, como se había hecho antes y como se habría de hacer más tarde a la interferencia de la industria.

Esta actitud del alcalde debió ser reconocida y estimada por todos los artistas, pues éstos por decisión espontánea, en dicho acto inaugural le ofrendaron un pergamo en el que constaba el agradecimiento de los participantes en la exposición por los desvelos que le había dedicado desde la Alcaldía.

La exposición se denominó Primera Exposición General de Bellas Artes y tuvo alcance internacional.

Tuvo una sección de Pintura, otra de Dibujo, otra de Arquitectura y otra de Artes Reproductivas, a más del citado museo del Salón de la Reina Regente.

Tuvo además un Salón de Honor dedicado a los artistas catalanes fallecidos. En él se exhibieron un centenar de obras debidas entre otros autores a Fortuny, Sans, Rodés, Simón Gómez, Lorenzale, Clavé, Espalter, Planella, Arrau y Padró.

Este Salón fué especialmente organizado por el Círculo Artístico.

El prestigioso crítico José Ixart en diciembre de aquel mismo año dió en el propio Círculo una conferencia en la que, tomando por motivo esta sección especial de la exposición, propuso la celebración de otra totalmente dedicada a este tema y acompañada de un ciclo de conferencias en las que se estudiara el movimiento artístico de Barcelona durante el siglo XIX.

La aportación extranjera comprendió artistas de Francia, Italia, Austria, Hungría, Bélgica, Alemania, Holanda, Rusia, Moravia y los Estados Unidos.

Las de autores españoles sobrepasaban el número de novecientos.

Se publicó un catálogo en el que se registran 1.249 títulos sin contar las obras de dicho Salón especial y las del incipiente museo.

La exposición fué clausurada por el mismo alcalde el día 25 de julio festividad de San Jaime.

XI

El 4 de julio de 1891 el Ayuntamiento creó una Comisión especial llamada de Bibliotecas, Museos y Exposiciones, a la cual fueron acumuladas las facultades que sobre estas materias habían tenido hasta entonces los otros organismos municipales.

El 17 de noviembre inmediato se aprobó el reglamento de esta Comisión, en el que se preveía la celebración de exposiciones bienales (una de industrias artísticas y otra de bellas artes, alternativamente), además de la formación de los museos de arte.

En el mismo reglamento se fijaba que la Comisión se complementaría con tres Juntas técnicas formadas por concejales y elementos ajenos al Ayuntamiento y que una de ellas, la tercera,

tendría a su cargo la organización de los Museos de Bellas Artes, e Industrias Artísticas y de Reproducciones.

En el título de esta Junta, ni en los de las otras dos, aparece la palabra "Exposiciones", que sin embargo formó parte, como se ha visto, del título general de la Comisión.

Pero en realidad esta atención correspondió a la Junta técnica tercera porque además, se había dicho ya que las exposiciones habían de ser el medio adecuado para nutrir dignamente los dos museos de carácter artístico que pertenecían a esta Junta.

La constitución oficial de las tres Juntas técnicas tuvo lugar el 12 de diciembre, celebrándose para ello una sesión pública en el Salón de Ciento.

La solemnidad de que fué revestido este acto y las ideas expresadas en los discursos que en él se pronunciaron, demuestran que el Ayuntamiento reconocía a la nueva Comisión una categoría que estaba en consonancia con el interés y el respeto que la opinión pública barcelonesa dispensaba al arte y también con el anhelo general de que éste se articulara con la industria.

La indicada Junta tercera era presidida por el teniente de alcalde don Modesto Fossas Pi, y formaban parte de la misma, como vocales, los concejales señores Roca y Roca, Bastinos y Pasarell, los técnicos señores Coll y Pujol, Soler y Rovirosa, Miquel y Badía, Doménech y Montaner, Sanpere y Miquel, Félix Rich, Mariano Fuster y José Masriera, y además el presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes, el director de la Escuela Superior de Arquitectura, el catedrático de Escultura de la Escuela de Bellas Artes, los presidentes de la Asociación de Arquitectos, de la Asociación de Maestros de Obras y del Círculo Artístico, los directores de la Escuela de Ingenieros Industriales y de la Escuela Provincial de Artes y Oficios, los presidentes del Fomento del Trabajo Nacional, del Centro Industrial de Cataluña y del Ateneo Obrero, el vicepresidente de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, los presidentes de la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País y de la Asociación de Ingenieros Industriales y el delegado en Barcelona de la Asociación Nacional de Ingenieros Industriales.

Ejercían el cargo de secretario don Carlos Pirozzini y el de jefe de los servicios técnicos don José Luis Pellicer.

Los señores Coll y Pujol, Fuster y Rich aun cuando figuraban entre los técnicos no es que en rigor se les considerara como tales; fueron en realidad incluídos en esta categoría para dar lugar a que continuaran prestando su colaboración a la obra de las exposiciones, a pesar de que no ejercían ya el cargo edilicio y puesto que tanto se habían distinguido en la labor realizada por la Comisión anterior.

Por cierto que uno de ellos, don Félix Rich, años después, sin cargo político alguno y en situación económica precaria, fué nombrado mayordomo del Palacio de Bellas Artes, y siguió, por lo tanto, como empleado municipal, aportando a las exposiciones y a los museos el mismo entusiasmo que les había prestado siendo concejal; la muerte le sorprendió en 1921 desempeñando ese modesto empleo.

El 19 de enero de 1892, el Ayuntamiento aprobó el reglamento de la primera exposición que la citada Comisión debía organizar, la cual correspondió a las industrias artísticas.

Es de notar que esta exposición fué denominada con el calificativo de "Primera" a pesar de que éste se había aplicado ya a la del año anterior. La redundancia débese sin duda a que en aquellos días se pensó en dar una correlación particular a cada una de las dos clases de exposiciones que se proyectaban, o sea las de bellas artes y las de industrias artísticas. De manera que con este criterio, en efecto, la de 1891 fué la *primera* de bellas artes y la de 1892 fué la *primera* de industrias artísticas.

Por una serie de razones directamente relacionadas con el antiguo problema del protecciónismo se decidió que la exposición fuese exclusivamente nacional.

Sanpere y Miquel, empeñado en la idea de divulgar el conocimiento de las obras artísticas de los grandes maestros o de las épocas de la historia del arte, intercedió para que además figurase en la exposición una sección internacional de "reproducciones de las obras más notables producidas por la industria artística desde los tiempos más antiguos hasta 1815".

El Ayuntamiento, el 22 de marzo, aceptando el criterio que en este sentido había hecho suyo la Comisión, la cual pensaba además en la necesidad de nutrir el Museo de Reproducciones, recientemente creado, acordó que la exposición fuese Nacional de Industrias Artísticas e Internacional de Reproducciones.

Del seno de la Junta técnica tercera se designó una Gestora para llevar a cabo la exposición, que quedó formada por don Modesto Fossas Pi, presidente; don Antonio J. Bastinos, don José Roca y Roca, don Eusebio Passarell, don Francisco Soler y Rovirosa, don José Masriera, el presidente del Fomento del Trabajo Nacional, que lo era don José Sert, y el de la Asociación de Maestros de Obras, don Macario Planella, vocales, actuando de secretario y de jefe de servicios técnicos los mismos de la Comisión general.

El Palacio de Bellas Artes, que, como queda dicho, había sido convenientemente restaurado para la exposición celebrada el año anterior, para ésta no sólo fué nuevamente adaptado a las necesidades de la manifestación que en él iba a efectuarse, sino ampliado con instalaciones provisionales que ocupaban todo el solar limitado por las calles del Comercio y de la Industria, hoy de Martínez Anido, y el Paseo de Pujadas, o sea la manzana dentro de la cual se levanta hoy el edificio de las Oficinas de Recaudación de Arbitrios Municipales, uniéndolas al Palacio por medio de un puente monumental que atravesaba el citado Paseo al nivel del piso noble del Palacio.

Se inauguró con toda solemnidad el día 8 de octubre, bajo la presidencia del alcalde, don Manuel Porcar y Tió, formando parte del programa de las brillantes fiestas que se celebraron aquel año con motivo del día de la Merced, patrona de Barcelona, y del cuarto centenario del descubrimiento de América.

Dado el carácter de la exposición se facilitaron abundantes entradas gratuitas para los obreros, y el 8 de diciembre se inauguró en ella una serie de conferencias sobre arte industrial, especialmente dedicadas a ellos, que tuvieron lugar los domingos por la mañana.

Estuvieron confiadas a J. Fontanals del Castillo, José Fiter Inglés, General Guitart, Buenaventura Bassegoda, A. García Llansó y J. Puig y Cadafalch.

La exposición respondió magníficamente al anhelo de los que sólo deseaban continuar la brillantez de fiesta pública que tuvo la Universal de 1888, pero en realidad no aportó nada al progreso de las artes, porque la inmensa mayoría de los 552 expositores nacionales que concurrieron a ella fueron exclusivamente industriales, cuyos productos carecían de valor artístico.

En el Jurado del grupo primero, que comprendía la pintura y la escultura, figuraban artistas como Riquer, Vallmitjana, Aleu, Parera, Fuxá y Atcher, que se vieron obligados a juzgar obras evidentemente muy distintas de lo que en pintura y escultura puede considerarse como una creación artística.

Se publicó un extenso catálogo con elegante cubierta de José Luis Pellicer

La exposición se clausuró, con las ceremonias oficiales que entonces estaban de moda, el 22 de enero de 1893.

El 27 de abril siguiente el Ayuntamiento, a propuesta de la Comisión de Bibliotecas, Museos y Exposiciones y de conformidad con el acuerdo que había tomado en 1890 de organizar alternativamente exposiciones de industrias artísticas y de bellas artes, acordó celebrar el año siguiente, 1894, la tercera exposición, que puesto que tenía que dedicarse a las bellas artes, de acuerdo con la correlación entonces establecida tenía que llamarse Segunda Exposición de Bellas Artes.

El reglamento quedó aprobado en la sesión inaugural del 20 de julio siguiente.

Del seno de la Junta técnica tercera antes indicada se nombró una Comisión Ejecutiva, que quedó formada así:

Presidente efectivo, el teniente de alcalde don Federico Schwartz, y vocales los concejales don Federico Travé y don Miguel Fiter, el director de la Escuela de Bellas Artes, don Antonio Caba; el catedrático de Escultura de la misma Escuela, don Agapito Vallmitjana; el presidente de la Asociación de Arquitectos, don José Vilaseca, y los ex concejales don Félix Rich y don Mariano Fuster, que continuaban con derecho a formar parte de estas Comisiones por la valiosa colaboración que prestaban a todas ellas.

Continuó en el cargo de secretario el verdadero animador de estas manifestaciones, Carlos Pirozzini, y en el de jefe de los servicios técnicos el sagaz orientador de las mismas y prestigioso artista José Luis Pellicer; añadiéndose esta vez a la Comisión el cargo de jefe del servicio económico, que recayó en el interventor municipal don Eduardo Buxaderas.

El presupuesto de gastos formulado para esta exposición, en la que figuró una sección extranjera, se cifró en la cantidad de 46.731 pesetas, contra uno de ingresos por entradas y arrien-

dos de servicios que ascendía a poco menos del doble, aunque, como es de suponer, el resultado efectivo fuese luego muy distinto.

Se confeccionó un cartel anunciador de carácter artístico que dibujó Pellicer.

Se recabó de altas personalidades la concesión de premios en metálico, y por efecto de ello pudo ofrecerse uno de la reina regente, otro de la infanta Isabel, otro de la duquesa de Denia, otro del obispo de Vich, don José Morgades; otro de la Diputación Provincial, otro de la Academia de Bellas Artes, otro del Círculo Ecuestre, otro del Círculo del Liceo, dos de la Asociación Literaria y Artística, otro de don Pedro G. Maristany, otro de don José Mansana y otro de don Mariano Rifà, consistentes algunos en objetos artísticos y los más en cantidades en metálico.

Estos premios eran el precio de adquisición de la obra premiada por parte del ofertor, si bien algunos de ellos las cedieron luego al museo que se estaba formando.

El Ayuntamiento, por su parte, ofreció un premio de 10.000 pesetas y diploma de honor, 40.000 pesetas distribuidas entre doce obras y doce diplomas honoríficos.

La exposición se instaló en el Palacio de Bellas Artes, decorándolo convenientemente, y se prescindió de las instalaciones que para la anterior se habían improvisado en el solar del otro lado del actual Paseo de Martínez Anido.

La pintura nacional ocupó siete salas y dos la extranjera; una las acuarelas y grabados españoles; otra el dibujo y la pintura decorativa y el grabado nacionales; otra el dibujo, la pintura decorativa y el grabado extranjeros; otra la escenografía; otra la arquitectura española y extranjera, y otra fué destinada a reproducciones y copias de autores de todos los países.

La escultura nacional y extranjera ocupó el salón central.

La instalación de la sección de escenografía fué confiada al famoso tramoyista del Liceo señor Manció.

El catálogo registra unos 700 expositores con 1.299 obras.

En él se señalan los precios de cada una, los cuales, leídos en las presentes fechas y habida cuenta de la categoría a que han llegado muchos de sus autores, causan la impresión que es de suponer.

La exposición fué inaugurada con gran solemnidad el 23 de abril, bajo la presidencia del general Weyler, que ostentaba la

representación de la reina regente, y siendo alcalde don José Collaso y Gil, y se clausuró ante las mismas personalidades y análogo ceremonial el día 8 de julio.

La exposición fué realmente un éxito y complació al público más francamente que la anterior.

Al empezar el año 1895 hubo que pensar en la preparación de la cuarta, que debía celebrarse en 1896, y que a tenor del antedicho acuerdo básico de 1890, debía estar dedicada, como la primera, a las industrias artísticas.

La falta de valor substancial que había tenido ésta, según queda ya indicado en las líneas de este trabajo dedicadas a la misma, requirió la atención de todos sobre la conveniencia de evitar que aquello se repitiera.

El alcalde, señor Collaso, el 20 de marzo de 1895 elevó un escrito a la Comisión en este sentido, y ésta, inspirada en estas ideas y en el fracaso de la primera exposición de industrias artísticas, propuso, tras un amplio preámbulo, que se rectificara la alternatividad prevista en el citado acuerdo, substituyéndola por una simultaneidad del arte y la industria en cada exposición, empezando por la de 1896. Por lo tanto se llamó Exposición General de Bellas Artes e Industrias de Carácter Esencialmente Artístico, quedando desde entonces fijada la nueva correlación.

El Ayuntamiento, en la sesión que celebró el 16 de abril de 1895, aceptó este dictamen.

Se nombró la consiguiente Comisión organizadora, formada del seno de la Junta técnica como en las exposiciones anteriores.

Fué presidente el teniente de alcalde don Federico Travé, y vocales los concejales don José A. de Trías y don Antonio Gallard, don Francisco de P. Villar, director de la Escuela Superior de Arquitectura; don Francisco Soler y Rovirosa, don Juan Puig y Saladrigas, presidente del Fomento del Trabajo Nacional; don Andrés Aleu y don Francisco Miquel y Badía.

Actuó de secretario Carlos Pirozzini y fueron requeridos los servicios de José Luis Pellicer.

Nótase que los elementos industriales están en acusada minoría.

Esta Comisión quedó constituida el 2 de agosto de 1895, y desde este momento se dió a la exposición el nombre de Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas.

Se convocó un concurso para el cartel anunciador, adjudicándose el premio a Alejandro de Riquer.

El presupuesto, aprobado el 22 de julio, se calculó en 76.000 pesetas para los gastos y 99.250 pesetas para los ingresos.

Se consiguieron las mismas ofertas de premios de la exposición anterior y algunos más hasta la suma de diez y siete.

Entre estos diez y siete premios sólo uno, el del Fomento del Trabajo Nacional, se destinaba a una obra de industrias artísticas.

La exposición se inauguró el 23 de abril en el Palacio de Bellas Artes, siendo alcalde don José M.^a Rius y Badía, y bajo la presidencia del general Despujol, que representaba a la reina regente.

La pintura española ocupaba siete salas, además del Salón de la Reina Regente y los muros de las escaleras de honor; la extranjera, una; el dibujo, la acuarela, el pastel y el grabado nacionales y extranjeros, dos; otra estaba destinada a la escenografía; la escultura de todos los países ocupaba, como de costumbre, el Salón Central, y la arquitectura tenía también una sala.

La sección artística estuvo formada por 1.409 obras.

Las industrias artísticas se dividieron en cuatro grupos, que esta vez fueron realmente dedicadas a industrias de evidente carácter artístico, además de la pintura y la escultura decorativas y las reproducciones.

Ocuparon seis salas, parte del salón central y el jardín, con un total de 474 expositores.

Los defensores de las artes industriales se dieron cuenta de la inferioridad en que se les situaba, y el Centro de Artes Decorativas se propuso vindicar su doctrina con un magnífico número de su revista, dedicado, con muy buena orientación, a acreditar el valor de las instalaciones industriales de la Exposición.

El catálogo por primera vez apareció con reproducciones de algunas de las obras expuestas.

Es curioso notar que también por primera vez algunas de estas obras llevan el título en catalán.

Desde un punto de vista artístico, la exposición revistió positiva importancia; distinguióse en primer lugar la escultura, y en la pintura nacional se patentizó la decadencia del cuadro de historia, en tanto que se inició el auge del paisajismo.

Durante los días en que estuvo abierta al público sufrió la crisis de ambiente que se había producido en la ciudad por el atentado terrorista de la calle de Cambios Nuevos.

Sanpere y Miquel llegó a proponer que un sobrante de la cantidad destinada a adquisiciones se invirtiera en la erección de un monumento a las víctimas.

Fué clausurada el 26 de julio por las mismas personalidades que habían presidido la inauguración.

El 1 de julio de 1897 se constituyó el nuevo Ayuntamiento.

Alguien debió sentir recelos porque las exposiciones, a pesar de estar patrocinadas por el Ayuntamiento y directamente intervenidas por él, en realidad fuesen obra de aquellos elementos ajenos a la corporación municipal que formaban las diversas Juntas técnicas de la Comisión de Bibliotecas, Museos y Exposiciones, y se sintió el deseo de vindicar la supremacía y la autoridad del Ayuntamiento en estas manifestaciones.

En consecuencia, al constituirse el Ayuntamiento se acordó que las funciones y facultades de la antedicha Comisión de Bibliotecas, Museos y Exposiciones pasasen a la Comisión municipal de Gobernación, quedando aquélla como una sección de ésta con el nombre de Sección Tercera de Bellas Artes, Ceremonial y Fiestas.

Los acuerdos municipales deberían ser tomados, pues, a través de la Comisión de Gobernación.

El día 13 del mismo mes se constituyó dicha Sección, bajo la presidencia del teniente de alcalde don Diego de la Llave y actuando de secretario el señor Pirozzini.

Se acordó que continuaran funcionando las tres Juntas complementarias de carácter técnico, pero con funciones puramente consultivas, y quedando modificadas en la forma siguiente: una se llamó de Bellas Artes, Arqueología e Industrias Artísticas, y quedó encargada de todos los asuntos de índole artística; otra, denominada de Ciencias Naturales, se encargó de la Colección Zoológica y el Jardín Botánico, y otra, llamada de Bibliotecas, debía atender los asuntos propios de su nombre, y en especial la creación de una Biblioteca de Autores Catalanes, de que se hablaba desde tiempo atrás.

La de Bellas Artes, Arqueología e Industrias Artísticas quedó formada así:

Don Arturo Gallard, teniente de alcalde, presidente; señores representantes del Obispado, de la Diputación Provincial, de la Academia de Bellas Artes, de la Escuela de Bellas Artes, de la Escuela Superior de Arquitectura, de la Comisión de Monumentos, vocales honorarios; los concejales don Matías Muntadas, don José Collaso, don Jaime Trabal, don Ramón Martínez Gras y don Sebastián Teix, y don Francisco Soler y Rovirosa, don Andrés Aleu, don Luis Doménech y Montaner, don Francisco Miquel y Badía, don Antonio Elías de Molins, don José Masriera, don Manuel Fuxá, don Salvador Sanpere y Miquel, don Rafael Bocanegra, don Tomás Moragas, don Fernando de Sagarra, don Antonio Torrents y Monner, don José Ferrer-Vidal Soler, don Juan Llimona, don José Estruch, don Francisco Carreras Candi y don José M.^a Marqués, vocales numerarios.

Como se ve, dejaron de formar parte de ella las sociedades artísticas, de lo que protestó el Círculo Artístico.

La Sección, inmediatamente después de haberse constituido, acordó proponer al Ayuntamiento la celebración de la IV Exposición para el año 1898 y el nombramiento de la oportuna Comisión organizadora, que estuvo formada en sus líneas generales como las anteriores, aunque esta vez fué más numerosa y se incluyeron, entre otros elementos, los presidentes de las Comisiones municipales de Hacienda y Fomento, para satisfacer sin duda aquel deseo de intervención del Ayuntamiento.

Éste tomó el acuerdo en la sesión del 21 del mismo mes de julio.

En virtud de los acuerdos tomados ante la exposición precedente, la de 1898 debía ser también artística e industrial a la vez, pero se advierte que persistía el afán de limitar la participación industrial que no tuviera valor artístico, pues esta vez se conservó en el título oficial la designación de Bellas Artes e Industrias de Carácter Esencialmente Artísticas.

El presupuesto se fijó en 80.000 pesetas para los gastos y 90.000 pesetas para los ingresos.

La Comisión Ejecutiva quedó formada por el alcalde como presidente, el teniente de alcalde don Federico Travé como vicepresidente, los tenientes de alcalde y concejales don Arturo Gallard, don Diego de la Llave y don Ramón Martínez Gras, y don Francisco Soler y Rovirosa, don Andrés Aleu, don Luis Doménech

y Montaner, don Francisco Miquel y Badía y don José Masriera, como vocales, actuando de secretario don Carlos Pirozzini, de jefe de los servicios técnicos don José Luis Pellicer y jefe de los servicios económicos don Eduardo Buxaderas.

En el Palacio de Bellas Artes se hicieron previamente las acostumbradas obras de reparación.

Como en la exposición anterior, se convocó un concurso de carteles anunciadores, al que se presentaron treinta y tres trabajos, adjudicándose el premio, a propuesta de Miquel y Badía, al de Francisco Mirabent.

Se inauguró el 23 de abril de 1898, con la solemnidad de costumbre, siendo alcalde don José Collaso y presidiendo el capitán general, señor Despujol, en representación de la reina regente.

En este mismo día se publicó en la *Gaceta de Madrid* el estado de guerra con los Estados Unidos de Norteamérica.

El discurso pronunciado en dicho acto por el secretario de la exposición, señor Pirozzini, estuvo animado de un gran sentimiento patriótico, motivado por la perspectiva de la guerra; pero sus fervientes votos por la paz, reflejo de los anhelos que habían inspirado a la generación de la restauración dinástica, denunciaban ya el temor del desastre que se aproximaba.

Los premios ofrecidos por entidades y particulares llegaron esta vez a diez y ocho, entre los cuales figuraban dos para artes industriales y uno para arquitectura.

Los del Ayuntamiento, destinados a la adquisición de varias obras para el museo, ascendían a 75.000 pesetas.

La pintura española ocupó seis salas y seis la extranjera; las obras de dibujo, acuarela, pintura de pastel y grabado, así nacionales como extranjeros se instalaron en la galería del Salón Central.

Esta vez la escenografía estuvo modestamente nutrida, pues sólo concurrieron a ella tres autores.

El Salón Central quedó como siempre destinado a la escultura.

La arquitectura ocupó una sala y tuvo representación únicamente nacional; los cuatro grupos de la sección de industrias artísticas, junto con la pintura y escultura decorativas, ocuparon cinco salas; el vestíbulo lateral y la sala núm. 16 fueron destinados a reproducciones artísticas.

Nota señalada de esta exposición fué la sección dedicada a honrar la memoria de los artistas catalanes recientemente fallecidos.

Se instaló en el Salón de la Reina Regente, y en ella figuraron obras de Luis Buxó, Miguel Carbonell, Antonio Casanovas Estorach, Manuel Ferrán, José Llovera, Ramón Martí Alsina, Benito Mercader, Luis Rigalt, José Teixidor, Joaquín Vayreda, Conrado González, Eusebio Planas, José Cerdá, Maximino Sala, José O. Mestres, Elías Rogent, Francisco Rogent, M. Bejarano y Antonio Giménez.

El catálogo, que fué ilustrado como el anterior, registra hasta 1.808 obras.

El título de algunas de ellas fué puesto en catalán por sus autores, pero en el catálogo aparece con este idioma y su traducción castellana.

En conjunto fué esta exposición algo inferior a la de 1896.

Se clausuró el 26 de julio, con las mismas personalidades que la habían inaugurado.

El día anterior se habían entablado oficialmente las negociaciones de paz con los Estados Unidos, como final de la guerra que había empezado precisamente al inaugurarse la exposición, y la cual significó el fin del período de la historia contemporánea de España, que se había abierto en 1875 con la proclamación de Alfonso XII.

De modo que la exposición transcurrió paralelamente a aquella lamentable contienda.

XII

Terminada la Exposición de 1898 y disueltas las Comisiones que la habían organizado, las atenciones que el Ayuntamiento debía dedicar a sus servicios o instituciones de bellas artes quedaban totalmente a la mano de la Comisión municipal de Gobernación, en virtud del acuerdo que, como hemos dicho, tomó el propio Ayuntamiento en julio de 1897, pues ya hemos visto que las Juntas técnicas sólo tenían carácter consultivo y las resoluciones de la Sección de Bellas Artes, Ceremonial y Fiestas sólo

podían convertirse en acuerdos oficiales a través de la Comisión de Gobernación.

En aquellos momentos se pasaba por la crisis inherente a la pérdida de la guerra y por las constantes alteraciones de la vida pública a que dieron lugar los movimientos republicano y catalanista.

Ello debió ser, sin duda, motivo suficiente para dificultar las actividades que la Comisión municipal de Gobernación debía dedicar a las bellas artes.

Lo cierto es que la actividad del Ayuntamiento en estas materias quedó francamente truncada después de la Exposición del 1898.

Aparte de las adquisiciones realizadas a petición de los oferentes y de los acuerdos diversos provocados simplemente por las correspondientes propuestas de los interesados, puede decirse que la Comisión no se ocupó más que de las fiestas populares de las diferentes barriadas de la ciudad y, a lo sumo, del reglamento para la colocación de retratos en la Galería de Catalanes Ilustres que quedó aprobado el 14 de octubre de 1899.

Entre tanto los museos que se habían iniciado quedaron poco menos que abandonados; el tesoro artístico del país emigraba a sangría suelta con la total indiferencia de la Comisión, y se aproximaba el año 1900, en que debía celebrarse la exposición de turno, sin que nadie formulara la correspondiente proposición.

Estas circunstancias contribuyeron a que el Círculo Artístico se decidiera a organizar por su cuenta una Exposición Nacional de Arte para 1900.

Estuvo instalada en los amplios salones del local que entonces ocupaba en la calle de las Cortes, 315, y fué inaugurada con toda solemnidad el 17 de mayo de dicho año, como si se tratara de la exposición oficial que el Ayuntamiento había dejado de organizar.

El Ayuntamiento contribuyó a esta manifestación con la adquisición de un número de ejemplares del catálogo.

Las mismas circunstancias dieron lugar a que se formase un ambiente de disgusto y protesta, azuzado, en parte, es justo reconocerlo, por la oposición de la opinión pública a los partidos políticos que seguían dominando en el Ayuntamiento.

Casellas, en una conferencia dada en el Centre Excursionista

de Catalunya el 23 de abril de 1901, explicaba que no se había podido llevar a efecto un proyecto suyo de Exposición de la Historia de Barcelona en el Siglo XIX a causa de la vida política del Ayuntamiento.

Sanpere y Miquel, en el seno de la Junta técnica consultiva de que formaba parte, formulaba enérgicas protestas y pedía que éstas constaran en acta, y Moragas, Carreras Candi, Casellas y Llimona se sumaban a ellas, llegando a presentar la dimisión de los cargos que tenían en la propia Junta el 13 de junio del mismo año.

En agosto siguiente el Ayuntamiento cedió una sala del Palacio de Bellas Artes para la exposición de trabajos del insigne dibujante José Luis Pellicer, que a raíz de su fallecimiento y con el doble propósito de honrar su memoria y favorecer a la familia organizaron por propia iniciativa Apeles Mestres, Santiago Rusiñol, Pascó, Torrecasana y Rodríguez Codolá.

En esta exposición el Ayuntamiento destinó 10.000 pesetas para la adquisición de tres óleos, ciento nueve dibujos, una escultura y doscientos cuarenta libros del malogrado artista, que pasaron a los Museos y su Biblioteca.

P. BOHIGAS TARRACÓ

EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS

LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE BARCELONA Otoño 1944

Para el otoño de 1944 el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona organizó una Exposición oficial de arte de modo parecido a la que tuvo lugar en 1942.

A tal objeto se constituyeron los organismos consiguientes:

Una Junta de honor, presidida por S. E. el Jefe del Estado y formada por las primeras autoridades y jerarquías.

Una Comisión asesora, que redactó el nuevo reglamento, y estaba integrada por los siguientes miembros:

Presidente, Excmo. Sr. Alcalde, D. Miguel Mateu y Pla; vicepresidente, Iltre. Sr. D. Tomás Carreras Artau, Teniente de Alcalde Delegado de Cultura; Iltre. Sr. Comisario de la Zona de Levante del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional; Sr. Jefe del Departamento de Prensa de la Delegación Provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular; Sr. Jefe del Departamento de Propaganda de la Delegación Provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular; Sr. Presidente de la Asociación de la Prensa de Barcelona; Iltre. Sr. Director de la Academia de Bellas Artes de San Jorge; Iltre. Sr. Presidente de la Real Academia de Ciencias y Artes; Iltre. Sr. Presidente de la Real Academia de Buenas Letras; Iltre. Sr. Director de la Escuela Superior de Bellas Artes; Sr. Director de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos; Iltre Sr. Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares; Sr. Presidente de la Sociedad de Amigos de los Museos; Sr. Presidente del Fomento de las Artes Decorativas; Sr. Presidente del Ateneo Barcelonés; Sr. Director del Museo de Bellas Artes de Cataluña, Secretario de la Junta de Museos; Excmo. Sr. D. José Francés y Sánchez-Heredero; Secretario: Sr. D. Juan Ainaud de Lasarte; Vicesecretario: Sr. D. Federico P. Verrié Faget.

Una comisión de admisión y colocación de obras formada por los siguientes señores: Presidente: Excmo. Sr. Alcalde, don Miguel Mateu y Pla; Vicepresidentes: Iltre. Sr. D. Tomás Carreras Artau; Teniente de Alcalde Delegado de Cultura; Ilustre Sr. D. José Ribas Seva, Teniente de Alcalde; Excmo. Sr. D. José M.^a Sagnier, Marqués de Sagnier, Teniente de Alcalde; Iltre. señor D. Carlos Trías Bertrán, Teniente de Alcalde. Vocales y vocales suplentes respectivos: Excmo. Sr. D. José Francés y Sánchez-Heredero, Excmo. Sr. D. Marceliano Santa María, ilustre Sr. D. Xavier de Salas Bosch, Iltre. Sr. D. Francisco de P. Nebot, Iltre. Sr. D. Luis Monreal y Tejada, Sr. D. Manuel Risques, Iltre. Sr. D. Manuel Rodríguez Codolá, Sr. D. F. Pérez Dolz, Iltre. Sr. D. Pedro Casas Abarca, Sr. D. Gustavo Gili Roig, Iltre. Sr. D. Antonio Ollé Pinell, Iltre. Sr. D. Federico Marés, Iltre. Sr. D. Jaime Otero Camps; Secretario: D. Juan Ainaud de Lasarte; Vicesecretario: D. Federico P. Verrié Faget.

El Jurado de calificación y adquisiciones estuvo constituido por: Presidente: Excmo. Sr. Alcalde, D. Miguel Mateu Pla; Vicepresidentes: Iltre. Sr. D. Tomás Carreras Artau, Teniente de Alcalde Delegado de Cultura; Iltre. Sr. D. José Ribas Seva, Teniente de Alcalde; Excmo. Sr. D. José M.^a Sagnier, Marqués de Sagnier, Teniente de Alcalde; Iltre. Sr. D. Carlos Trías Bertrán, Teniente de Alcalde. Vocales y vocales suplentes respectivos: Excmo. señor Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Excmo. Sr. D. Enrique Martínez Cubells, Excmo señor D. José Francés y Sánchez-Heredero, Excmo. Sr. D. Marceliano Santa María, Iltre. Sr. D. Luis Masriera, Iltre. Sr. D. Francisco de P. Cossío, Iltre. Sr. D. José M.^a Ros Vila, Sr. D. Joaquín Ciervo, Iltre. Sr. D. Xavier de Salas Bosch, Iltre. Sr. D. Francisco de P. Nebot, Iltre. Sr. D. Luis Monreal y Tejada, Iltre. señor D. José Pardo López, Sr. D. José Bonet del Río, Sr. D. Ernesto Foyé Ferrer, Iltre. Sr. D. Santiago Marco, Sr. D. Juan Teixidor, Iltre. Sr. D. Diego Ramírez Pastor, Sr. D. Santiago César Salvador, Iltre. Sr. D. Pedro Casas Abarca. Sr. D. Manuel Muntañola Tey, Sr. D. Manuel Risques, Sr. D. José Soler y Poch, Iltre. Sr. D. Manuel Rodríguez Codolá, Sr. D. José Vidal, Sr. D. Gustavo Gili Roig, Sr. D. Demetrio Oliva, Sr. D. Alberto del Castillo, Iltre. Sr. D. Jaime Otero, Sr. D. F. Pérez Dolz, Iltre. Sr. D. Antonio Ollé Pinell, Sr. D. Antonio Mataró,

Sr. D. Joaquín Renart, Sr. D. Fernando Benet. Secretario: don Juan Ainaud de Lasarte. Vicesecretario: D. Federico de P. Verrié.

El certamen tomó el nombre oficial de Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona, otoño 1944 y tuvo lugar en el Palacio de Proyecciones del Parque de Montjuich, habilitado ex profeso para la Exposición.

En nombre de su Excelencia el Jefe del Estado, el excelentísimo Sr. Subsecretario del Ministerio de Educación Nacional, don Jesús Rubio, presidió el acto inaugural que tuvo lugar el día 18 de noviembre de 1944 y en el cual pronunciaron sendos discursos el Alcalde Excmo. Sr. D. Miguel Mateu y Pla, y don Jesús Rubio. El mismo día por la noche la Orquesta Municipal dió un concierto de gala en el Palacio de la Música.

Se expuso un total de 687 obras, pertenecientes a las Secciones de Pintura, Escultura, Dibujo, Grabado y Arquitectura. La Escultura fué objeto de una instalación especial en el gran vestíbulo del Palacio de Proyecciones, y en una sala aparte se reunió una nutrida serie de acuarelas, dentro de la Sección de Pintura.

A propuesta del Jurado se adjudicaron los siguientes premios: Medalla Extraordinaria: *Estío* (30.000 ptas.), de José Aguiar. Medalla de Honor: *El palco de la Celestina* (30.000 pesetas), de Ernesto Santasusagna.

Adquisiciones: PINTURA. — *El Molino de Boixóns* (12.000 pesetas), de Buenaventura Puig Perucho; *Reposo* (10.000 ptas.), de José M.^a Mallol Suazo; *El dique* (7.000 ptas.), de José Campillo Solana; *El Semisón de Tossa* (7.000 ptas.), de Francisco Serra Castellet; *Maniquí músico* (7.000 ptas.), de Gregorio de Toledo; *Señorita Lolita Marfany* (5.000 ptas.), de Rosendo González Carbonell; *Figura* (5.000 ptas.), de Pedro Gastó Vilanova; *Interior* (5.000 ptas.), de Antonio García Morales; *Ronda La Vieja* (5.000 pesetas), de Manuel Maldonado Rodríguez; *El veterinario* (5.000 ptas.), de Ricardo Arenys Goldón; *Playa ampurdanesa* (5.000 ptas.), de Ramón Reig Corominas; *Plaza de Oriente* (3.000 ptas.), de Federico Lloveras Herrerías; *Reflejos* (3.000 pesetas), de José Tapiola; *San Celoni* (3.000 ptas.), de José M.^a Fábregas Ferrando.

ESCULTURA. — *Plástica de mujer* (12.000 ptas.), de Enrique Pérez Comendador; *Desnudo* (10.000 ptas.), de José Planes; *Costa Brava* (7.000 ptas.), de Joaquín Ros Bofarull; *Viejo se-*

rrano (7.000 ptas.), de Luis Marco Pérez; *Busto de muchacha* (5.000 ptas.), de Luisa Granero Sierra; *Bañista* (5.000 ptas.), de Juan Cardellá Crusellas.

DIBUJO. — *Figura* (4.500 ptas.), de Alfredo Opisso Cardona; *Los muñecos de Petrouchka* (3.500 ptas.), de Juan Gil y Gil; *San Cugat del Vallés* (2.500 ptas.), de Juan Benavent Santandreu; *Desnudo* (2.500 ptas.), de Ignacio Gil Sala.

GRABADO. — *La siega*, *La vendimia* (4.500 ptas.), de Enrique C. Ricart Nin; *Vieja Barcelona* (3.500 ptas.), de Teodoro Miciano Becerra; *Ibarla* (2.500 ptas.), de Julio Franco; *Grabado* (2.500 ptas.), de José Chico Prats.

ARQUITECTURA. — *Proyecto de reconstrucción y ampliación del Palacio de Enriquez de Baza* (4.000 ptas.), de Manuel Manzano Monís.

Se concedieron además los siguientes premios especiales:

Del Ministerio de Educación Nacional. **PINTURA:** *Ribera del Fluviá* (6.000 ptas.), de Pedro Gussinyé Gironella. — De la Diputación Provincial. **PINTURA:** *Las Ramblas de Barcelona* (8.000 pesetas), de José Amat Pagés. — Del Excmo. Sr. D. Miguel Mateu Pla. **PINTURA:** *Legazpia* (3.000 ptas.) de José Luis Fernández Pasajes.

ESCULTURA. — *Niña con alces* (3.000 ptas.), de Leoncio Quera Tisner (esta escultura no ha ingresado en el Museo por haber sido entregada al Ayuntamiento de Olot).

DIBUJO. — *Estudio para pintura mural* (3.000 ptas.), de Ángeles Tey Planas.

GRABADO. — *Plaza de la Catedral en domingo* (3.000 ptas.), de Manuel Lahoz Valle.

Además el Ayuntamiento adquirió las siguientes obras:

PINTURA. — *Cadaqués (Port Lligat)*, de Emilio Bosch Roger. *La Riera*, de Ramón Sanvicencs Marfull. *Bodegón*, de José Ferré Revascall.

ESCULTURA. — *Reposo*, de José Cañas Cañas. *Desnudo*, de Antonio Casamor. *Desnudo*, de Margarita Sans Jordi. *Retrato*, de Antonio Bellmunt.

DIBUJO. — *Figura*, de J. F. Ráfols.

El acto de clausura de la Exposición tuvo lugar el día 4 de enero de 1945, y fué presidido por el Excmo. Sr. Director General de Bellas Artes, marqués de Lozoya.

EXPOSICIÓN DE ARTISTAS ALEMANES DEL SIGLO XIX

El Instituto Alemán de Cultura ofreció al público barcelonés la oportunidad de contemplar, reproducidos en facsímil, una serie de dibujos y acuarelas originales de pintores alemanes de la pasada centuria. La exposición abrióse el día 10 de noviembre último, pronunciando en el acto inaugural unas palabras a propósito de la finalidad y sentido de esta exhibición el director del Instituto, doctor Krotz. Se clausuró el siguiente día 14.

El conjunto de la exposición estaba formado por sesenta obras y ocupaba dos salones de la planta noble del edificio donde se halla instalada la mencionada entidad, en la Avenida del Generalísimo Franco.

Un catálogo, conteniendo el índice de los facsímiles expuestos, precedido de un prólogo que resumía la evolución del arte alemán hasta el siglo XIX, firmado por M. G., servía de guía al visitante.

El interés de dicha exposición, aparte el de la pulcra reproducción gráfica de las obras que ofrecía las garantías de una exacta fidelidad al original, era el de ver reunidos unos especímenes de la producción de los artistas alemanes ochocentistas, permitiendo conocerlos en su aspecto íntimo: el esbozo directo y espontáneo de una obra proyectada o el croquis rápido del natural. En ellos se reflejaban el estilo y el alma del artista, pero quizás con una desnudez que tenía una más auténtica ingenuidad que en obras acabadas, en las que la técnica exige un esfuerzo más reflexivo, más esclavo del concepto académico de la cultura artística. Por contraste con este frescor, se nos aparecían las obras de los ultraacademicistas — como Overbeck — en las que el trabajo del dibujante era de tal precisión que no desmerecía de la pintura más atildada. Clasicismo, romanticismo, realismo, simbolismo, hasta cerrar, con Corinth, el ciclo de las alternativas estéticas que sufrió el arte de la pasada centuria, antes del impresionismo, tenían su intérprete — figura relevante y definidora de las corrientes del momento — en esta exposición que, aun como síntesis, era lo suficiente amplia para que pudiésemos ahondar en el complejo desarrollo de cada fase de este proceso artístico.

Algunos pintores — como Kaulbach — caracterizados dentro de una tendencia, se nos aparecían como liberados de ella, al abandonarse al trazo del lápiz, más voluble y ligero, incitándoles a una simplicidad y a una sinceridad desprovistas de pompas decorativas. Otros, como Rethel, Feuerbach y Leibl, conservaban, aún en el esbozo esquemático, la férula de una disciplina del trazo. Menzel, con su aguda fuerza evocativa, Boecklin, con su poderoso sentido imaginativo y Marées, que raya en la concepción estructural moderna, eran ellos mismos, viviendo en sus dibujos con idéntica plasticidad que en sus pinturas.

La novedad de poder contemplar obras que, por una magnífica técnica de la reproducción, presentaban todos los visos de un original, en su misma calidad de papel y justeza de los tonos de color, justificaba la idea de organizar esta exposición. Porque novedad era enfrentarse con los paisajes de Koch o Friedrich, con algo del malogrado Fohr y con aquellas acuarelas que parecían pintadas la víspera, de Blechen. Otros, como Richter, Schwind y Spitzweg, nos eran ya más habituales por sus divulgadas ilustraciones o por monografías.

Algunos nombres hallamos en falta, pocos de ellos, como Lenbach, Thoma, Uhde y Liebermann, de primera fila. Aun así, la visión de la pintura alemana en el siglo XIX no quedaba truncada, y sus evoluciones podían seguirse apoyando en nombres suficientemente representativos.

J. S. V.

EXPOSICIÓN DE DIBUJOS EN EL PALACIO DE LA VIRREINA

Durante unos días del mes de noviembre último estuvo expuesta en los salones del Palacio de la Virreina una notabilísima colección de dibujos antiguos y modernos propiedad del excelentísimo señor vizconde de Güell.

Reuniéronse en ella 128 ejemplares, muchos de los cuales vestían un interés extraordinario.

Baste decir que entre los autores representados figuraban Bayeu, Vicente López, Herrera el Viejo, Maella, Van Dyck y Fortuny, además de los nombres de mayor prestigio del arte catalán contemporáneo.

Avaloró considerablemente la manifestación, la conferencia que dió en el mismo local el propietario de la colección el día 22 de dicho mes de noviembre.

Desarrolló en ella el tema "Consideraciones sobre el concepto de la moda en el arte", en el que expuso diversas consideraciones sobre el arte, el estilo y la moda, para patentizar la importancia de los valores espirituales en la vida humana, curiosas observaciones sobre la evolución de la historia del arte y la fuerza avasalladora de la moda.

EXPOSICIÓN DE HOMENAJE A JOSÉ BERGA Y BOIX

El 25 de octubre de 1937 cumplióse el centenario del nacimiento del celebrado pintor olotense José Berga y Boix. Si en aquel momento no se hubiese sufrido la alteración de la vida pública, se habría subrayado, sin duda, la fecha con los honores que legítimamente le correspondían. Ha subsanado hasta cierto punto el silencio que entonces se impuso la generosa iniciativa de los Establecimientos Maragall, de celebrar en el Salón Parés una Exposición de homenaje a dicho artista, la cual tuvo lugar del 25 de noviembre al 8 de diciembre del año pasado.

Lo que se dice propiamente datos biográficos del homenajeado pueden hallarse en el catálogo de la misma Exposición, recopilados con una claridad y extensión que honran a la casa editora. No hay por qué insistir, por lo tanto, sobre este extremo, en el momento presente, a pesar de que, como siempre, el conocimiento de estos datos contribuye de una manera apreciable a la estimación de la obra y de su autor.

Además con no menor acierto se ha incluído en el propio catálogo una referencia bibliográfica que permite al lector curioso la ampliación de cuanto deseé en este sentido.

En cambio, no está fuera de lugar recordar en este sitio que los treinta y seis cuadros y un autorretrato que formaban la Exposición constituían en realidad un homenaje a su autor por cuanto acreditaban el estimable valor de su producción pictórica y venían a definir perfectamente su interesante personalidad artística.

En efecto, del conjunto de las obras expuestas brotaba elocuentemente el carácter de la pintura catalana del período de mayor esplendor de Berga y Boix.

Es el momento en que nuestros pintores reñían batalla en nombre de lo que llamaban arte moderno, contra el monjil concepto de la pintura, en virtud del cual ésta no era gran cosa más que una asignatura de adorno.

En aquella denominación de arte moderno se concentraban dos corrientes opuestas: la romántica tradicionalista y la realista, que derivaron hacia el ruralismo enamorado de las mejores costumbres, de la organización patriarcal de la sociedad y de la vida campesina, cuya manifestación más acusada se encuentra en la literatura regional de aquellos días.

Ello condujo a algunos de los pintores de la escuela, y entre ellos al propio Berga y Boix, al costumbrismo excesivamente detallista y a los recursos descriptivos y retóricos, que se han señalado, con mucha razón, como defectos típicos de aquella pintura.

Pero ésta, en el grupo de Olot, a que pertenecía el artista homenajeado, se salvaba, en general, por el hondo sentimiento del paisaje, en el que Berga y Boix sobresalió brillantemente.

Todo lo cual no fué ciertamente obstáculo para que en sus últimos tiempos, cuando contaba ya una edad avanzada, se sintiera atraído por las nuevas corrientes del impresionismo y pusiera a su servicio las facultades magníficas de que estaba dotado y el entusiasmo de su espíritu juvenil.

EXPOSICIONES PARTICULARES

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

Septiembre. — 23. Xavier Nogués, en “La Pinacoteca”. — 30. IV Salón de la Juventud, en “Librería Dalmau”; J. Ferrer Carbonell, en “Galerías Argos”; Medio siglo atrás (S. Rusiñol), en “Sala Parés”

Octubre. — 2. III Salón de la Juventud, en “Librería Dal-

mau". — 7. M. Ricart Serra, en "Sala Rovira"; López Ramón, en "Sala Gaspar"; Manuel Ruiz, en "La Pinacoteca"; Pinturas escogidas de varios artistas, en "Galerías Pallarés". — 14. J. Trucho, en "Galerías Dalmau"; Antonio Tomás, en "Galerías El Jardín"; J. Casas Devesa, en "Galerías Augusta"; Bernardo Illa, en "Galerías Syra"; Lola Bech, en "Galerías Argos"; Adolfo Genovart, en "Galerías Cost". — 20. Francisco Domingo, en "Sala Vinçon". — 21. Primera Exposición de pintores de fama del siglo xix; en "Sala Parés"; Vilajosana, en "Galerías Pallarés"; Ulises Traver, en "Sala Pons Llovet"; G. Sáinz, en "Sala Rovira"; A. Gimeno, en "La Pinacoteca"; Félix de Pomés, en "Pictoria"; José M.^a Nuet Martí, en "Sala Gaspar"; M. Bosch Pla, en "Galerías Layetanas"; Lloveras, en "Librería Mediterránea". — 28. Pablo Roig, en "Galerías Syra"; López-Obrero", en "Galerías El Jardín"; D. García Oncíns, en "Librería Dalmau"; Carretero Gomis, en "Galerías de Arte Casa del Libro"; R. Cortés, en "Galerías Argos"; Barbeta, en "Galerías Augusta.

Noviembre. — 4. Colección de dibujos antiguos y modernos del excelentísimo señor vizconde de Güell, en "Palacio de la Virreina"; Orihuela, en "Galerías Pallarés"; Pous Palau, en "Galerías Layetanas"; Alberto Rafols, en "La Pinacoteca"; Tobella, en "Librería Mediterránea"; Joaquín Terruella, en "Sala Gaspar"; R. Sanvicens, en "Galerías Españolas"; García Sanz, en "Pictoria"; Carlos Collet, en "Sala Rovira"; Durán Camps, en "Sala Parés". — 11. Enrique Porta, en "Galerías Syra"; Jacinto Olivé, en "Galerías Augusta"; Pintura francesa, en "Librería Dalmau"; Pedro Domingo (cueros repujados), en "Galerías Syra"; Xavier Llobet (escultura), en "Galerías Domingo". — 14. Pintura antigua (colección M. Rodríguez), en "Galerías Argos". — 18. Federico Molina, en "Galerías Pallarés"; A. Opisso, en "Librería Mediterránea"; Roig Enseñat, en "Sala Rovira"; Rodríguez-Puig, en "Pictoria"; Juan Margenat, en "Galerías Costa"; Gándara, en "Galerías Layetanas"; José M.^a Vidal y Quadras, en "La Pinacoteca"; Alve Valdemi, en "Sala Gaspar". — 21. J. García Gutiérrez, en "Sala Busquets". — 22. Emilio Vilá, en "Galerías Layetanas". — 25. Miguel Villá, en "Galerías El Jardín"; Recoder, en "Galerías Augusta"; Manuel Rocamora, en "Galerías Argos"; I. Mundó, en "Sala Vinçon";

Jaime Mercadé, en “Galerías Syra”; **José Berga** (Exposición homenaje), en “Sala Parés”. — **29. Giménez Niebla**, en “Casa del Libro.

Diciembre. — **2. R. Termens**, en “Galerías Layetanas”; **P. Nubiola**, en “Galerías Layetanas”; **Salvador Masana**, en “Galerías Pallarés”; **Clapera**, en “Sala Rovira”; **J. Humberto Leemans**, en “Galerías Reig”; **Gussinyé**, en “Sala Gaspar”; **D. Carles**, en “La Pinacoteca”; **Juan Gil**, en “Pictoria”; **J. Algué**, en “Galerías Costa”. — **9. Calsina**, en “Galerías Augusta”; **J. Colom**, en “Librería Mediterránea”; **Manuel Sagnier**, en “Galerías Argos”; **Sanjuán**, en “Galerías de Arte El Jardín”; **Gusi**, en “Librería Dalmau”; **José de Togores**, en “Sala Parés”. — **11. F. Guinart**, en “Galerías Reig”. — **12. Francisco Abelló Roca**, en “Galerías Pallarés”. — **16. Muntañola**, en “Sala Rovira”; Certamen artístico de pintura y escultura a beneficio del santuario de Nuestra Señora del Sagrado Corazón, en “Galerías Layetanas”; **Pilar Planas**, en “Pictoria”; **Morell**, en “Sala Gaspar”; **Carlos Díaz**, en “Sala Pons Lobet”; **A. de Cabanyes**, en “La Pinacoteca”; **Gertrudis Galí**, en “Galerías Reig”: — **18. J. Vives Llull**, en “Galerías Augusta”; **Miguel Soldevila**, en “Fomento de las Artes Decorativas”. — Pintura antigua de los siglos xv al xix, en “Galerías Syra”; Segunda Exposición de pintores de fama de fines del siglo xix y del xx, en “Sala Parés”; **Pierrette Gargallo**, en “Galerías Argos”. — **24. Miguel Alcoverro Carsi**, en “Galerías Layetanas”; **Carmen Bordes de Basch Bierge**, en “Galerías Layetanas”. — **26. Antonio Prats**, en “Galerías Layetanas”; **T. Cortada**, en “Galerías Pallarés”; **Ricardo Opisso**, en “Casa del Libro”.

CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE

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

En el mes de octubre:

Día 18, de don Luis Monreal en el Círculo Artístico, sobre “Visión y problemas del arte español”.

Día 23, de don Santiago Padrós, en el Instituto Alemán de Cultura, sobre “Arte alemán contemporáneo”.

En el mes de noviembre:

Día 17, de don José Casasús, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre “Decoración mural” (el estucado).

Día 21, de don José Casasús, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre “Decoración mural” (el estucado).

Día 29, de don Santiago Marco, en la Escuela Municipal de Labores “Luisa Cura”, sobre “Belleza de la casa humilde”.

En el mes de diciembre:

Día 7, de don Cristóbal Howard, en el Instituto Británico, sobre “La arquitectura inglesa moderna”.

Día 20, de don Enrique Lafuente Ferrari, en el Ateneo Barcelonés, sobre “Los pintores contemporáneos de Goya”; de don José M.^a Junoy, en el Círculo Artístico, sobre “Artistas de hoy y de ayer” (Nota e impresiones de Museos).

BIBLIOGRAFÍA

FIGURAS CUMBRES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL. José Clará. Volumen I. Prólogo de Juan Teixidor. Barcelona MCMXLV.

La editorial barcelonesa "Archivo de Arte" acaba de iniciar con esta bella colección de reproducciones de la obra de José Clará una nueva serie de publicaciones de arte. Fenómeno éste, el del constante aumento de interés por la obra de arte y su historia, que hay que anotar como síntoma de los tiempos. Esta vez, bajo blanca cubierta presidida por el retrato del escultor, y con breve nota de Juan Teixidor, se presentan diez magníficas reproducciones; fotografías las unas de obras de maestro, otras reproducciones de estudios del mismo.

Juan Teixidor, que en estas páginas de los *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* publicó en 1944 un ensayo sobre la obra de Clará, resume en breves líneas las fechas y los hechos más salientes de una carrera gloriosamente seguida. Y reitera su concepto de la evolución formal de la obra de Clará, la de alcanzar éste en sus últimas obras la suprema desnudez. Alcanzando a manifestar la presencia del cuerpo, no encubierto por poses decorativas ni simbólicas, patente en grave y estética plenitud. En total desnudez.

Dos dibujos al carbón, un estudio al lápiz — los tres de figura femenina —, otro realizado con sangüina y toques de clarión, en el que se dan varios estudios de posición y movimiento de figura femenina desnuda. Otro más — éste con toques de color — de la "Argentina" bailando, y la fotografía de tres mármoles y un bronce: constituyen la colección.

Sobre esta última fotografía hay un pequeño error en el texto que queremos deshacer. Dícese que se reproduce la figura *Pujanza*, "Premio extraordinario de la Exposición de Bellas Artes", añadiendo "Museo de Barcelona". Y aunque efectivamente la estatua publicada es una de las variantes de esta inmóvil muchacha, en pie, totalmente desnuda, los brazos pendientes a ambos lados del cuerpo, que realizó Clará más de una vez en varia materia, serie que culmina en la *Pujanza*, presentada y galardonada en la Exposición de 1942, la fotografía publicada no es *Pujanza*. Es una figura de esta serie, pero de poco más de los tres cuartos de altura, cortada por encima de las rodillas, siendo así que *Pujanza* es una figura, en bronce, de cuerpo entero. Sin que determinemos, para no alargar esta nota en demasía, otras variantes menores que hacen patente la diferencia.

Notamos también la falta de una

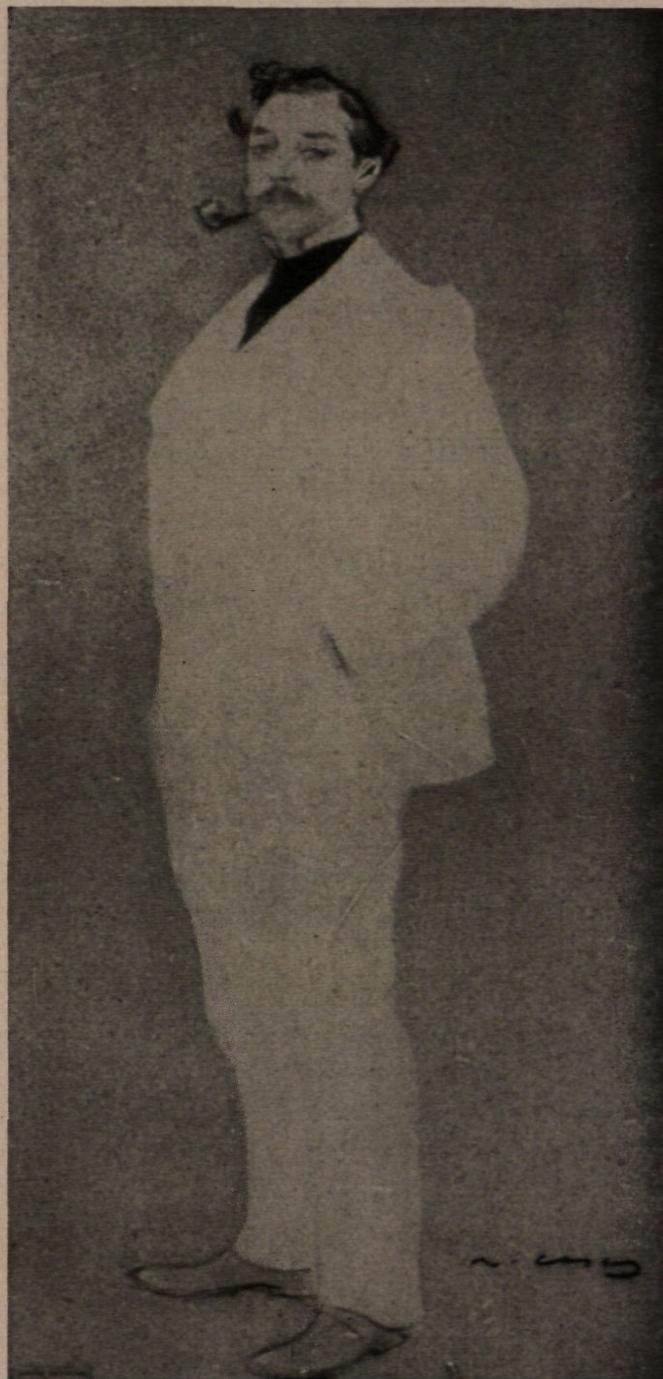
indicación cronológica de las obras publicadas, que para quienes siguen con amor la historia de un artista, son datos de interés, e imprescindibles para los que quieran historiar nuestras artes.

Pero estas pequeñas faltas y este error — en cierto modo explicable — no aminoran en modo alguno el interés de esta publicación, ni menguan la extremada belleza de la misma. Presentada con sobria elegancia, reproducidos dignamente los dibujos, mag-

níficas las fotografías escogidas: álbum digno del gran artista a que está dedicado.

Deseamos de todo corazón que esta serie, comenzada tan bellamente, se vea continuada con todo éxito, y que nuestros mejores artistas contemporáneos vean así su obra recogida y divulgada, y logren tan sobrio y justo comentario como ha sido el del gran escultor de Olot, en este volumen inicial.

X. DE S.



Antonio Utrillo, por R. Casas

NECROLOGÍA

ANTONIO UTRILLO

El 8 de octubre del año pasado falleció en nuestra ciudad el pintor Antonio Utrillo, cuya firma figura al pie de innumerables trabajos artísticos abundantemente conocidos del público.

Había nacido en la propia ciudad el 28 de marzo de 1867, y después de haber orientado y perfeccionado sus facultades con las enseñanzas de Antonio Caba y de nuestra Escuela de Bellas Artes, comenzó su copiosa producción con dibujos para ilustraciones de trabajos literarios, y muy particularmente para carteles anunciantes, especialidad que inició entre nosotros y para cuya propaganda fundó y dirigió la litografía Utrillo y Rialp.

Distinguióse más tarde en los trabajos de decoración, y para atender a los encargos de este género fundó asimismo una empresa industrial, que actuó bajo la firma de Utrillo y Andreu.

A partir de esto, su lápiz y sus pinceles no descansaron un momento en la ejecución de dibujos y óleos, que fueron exhibidos en numerosas exposiciones y recibidos con general complacencia de la crítica y el público.

El tema preferido de sus composiciones fueron los tipos carac-

terísticos de la juventud barcelonesa de nuestros días.

Además, distinguióse en algunos retratos de personajes ilustres, que figuran en las salas de diversas corporaciones oficiales.

Fué uno de los promotores de la fundación del Círculo de San Lucas, si bien destacábase entre los artistas del grupo por tener menos acentuado el sentido místico que tanto dominaba en la obra de sus compañeros.

Residió algunos años en la República Argentina, donde vióse favorecido por un público que le admiraba y solicitaba continuamente su producción.

Regresó a Barcelona en 1916, y entonces fué llamado al cargo de mayordomo de la Diputación Provincial y de la Mancomunidad de Cataluña.

Lo ejerció hasta 1926, en que fué jubilado, habiendo dado en su desempeño constantes pruebas de tacto exquisito y haberse acreditado como un inteligente organizador.

Estas cualidades no eran más que el natural corolario del espíritu bondadoso y la proverbial caballerosidad que le adornaban, y que hoy nos complacemos en recordar para honrar debidamente su memoria.

T.

ÍNDICE

ARTE MODERNO

	<u>Págs.</u>
A. CIRICI PELLICER: Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno	59
P. BOHIGAS TARRACÓ: Apuntes para la historia de las Exposiciones oficiales de Arte de Barcelona (1890-1900)	95
 EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS:	
La Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona - Otoño 1944	113
Exposición de artistas alemanes del siglo XIX	117
Exposición de dibujos en el Palacio de la Virreina	118
Exposición de homenaje a José Berga y Boix	119
Exposiciones particulares	120
Conferencias sobre temas de arte	122
 BIBLIOGRAFÍA	125
 NECROLOGÍA	127

7/35