

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES
Y
BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA

VOL. III-3 • JULIO • 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 - 3 ~ JULIO ~ Año 1945

PETRO PAULO DE MONTALBERGO, ARTISTA PINTOR Y HOMBRE DE NEGOCIOS

Muy considerable es el número de artistas pintores extranjeros, principalmente italianos, alemanes y portugueses, que en el transcurso del siglo XVI se establecieron en nuestra ciudad de Barcelona para ejercer su oficio, algunos de los cuales ya hemos dado a conocer (1).

Entre los de nacionalidad italiana, figura en primer lugar, el artista napolitano, Nicolau de Credensa, el fundador de la dinastía de pintores de este apellido (2); el ciudadano de Nápoles, Jaume Nasaro o Jaume Anestar, así indistintamente llamado (3); los artistas Petro Morón (4) y Domingo Torres (5); y, por fin, Petro Paulo de Montalbergo, o sea el mismo que va a ser objeto de nuestra atención, y que da motivo a publicar las presentes notas, todas ellas directa o indirectamente relacionadas, ora con su ascendencia familiar, ora con su vida artística y mercantil, que alternaba la confección de obras de arte con

(1) J. M. Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte, de Barcelona". Vol. I-3. Invierno. Año 1943, pp. 13-91; Vol. II-1. Enero. Año 1944, pp. 7-65; II-2. Abril. Año 1944, pp. 25-72.

(2) J. M. Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Vol. I-3. Invierno. Año 1943, pp. 19-28.

(3) J. M. Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte, de Barcelona". Vol. I-3. Invierno. Año 1943, p. 46.

(4) J. M. Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte, de Barcelona". Vol. I-3. Invierno. Año 1943, p. 29.

(5) Consta que en la corte del veguer de Barcelona estaba entablado un pleito entre "mestre Domingo Torres, pintor italià resident en Barcelona" y los prohombres de la Cofradía de los Cinteros, motivado por la pintura del retablo del altar mayor de la iglesia del monasterio de la Virgen María de los Angeles y del "Peu de la Creu". A fin de evitar nuevos perjuicios las partes contendientes firmaron una concordia, en virtud de la cual Domingo Torres se obligaba en corregir determinadas deficiencias.

AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 14, lib. com. 3, años 1585-86: 7 julio 1586.

la práctica de distintos negocios, principalmente el de comercio de importación de diferentes productos de su país natal, los cuales introducía para su venta en España.

LA PERSONALIDAD DE PETRO PAULO DE MONTALBERGO

El doble aspecto de la personalidad de Petro Paulo de Montalbergo, desde el punto de vista artístico y comercial, no excluye demos algunos pormenores respecto a su vida, que conceptuamos dignos de mención.

La primera nota documental que nos da cuenta de la existencia de Petro Paulo de Montalbergo, es la que nos lo señala como pintor italiano y que aparece constatada en la escritura de convenio para la pintura y dorado del retablo de santa Cecilia, que el mencionado artista contrató, conjuntamente con su compatriota el pintor Petro Morón, "mestre Pere Pau de Muntalbergis et Petro Morón, pintors italians", con fecha 25 de agosto de 1548 (doc. I).

La nacionalidad italiana de Petro Paulo de Montalbergo nos la confirman cuatro de los cinco testamentos, cuyo texto nos es conocido, que en el transcurso de seis años otorgó aquel mismo artista, en los que pone de manifiesto ser natural de la villa de Fornelli, del obispado de Casale de Monteferrato, en la Lombardía, al mismo tiempo que declara ser hijo del pintor de aquel mismo lugar, Jerónimo de Montalbergo, y de la esposa de éste, Beatriz (6), como luego indicaremos.

(6) "Petro Paulo de Mudalbergo, pintor, ciutedá de Barcelona, fill de mestre Hieronym de Mudalbergio, pintor de la vila de Fornell, del bisbat de Casal de Montferrat, en Lombardia, y de la dona na Beatriu, muller de aquell, difunts."

AHPB (Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona). Nicolás Lentisclá, leg. 12. man. testamentos, años 1576-83, testamento núm. 73, 19 abril 1577.

"Petro Paulo de Allbergis, pintor, ciutedà de Barcelona, natural de la vila de Fornelli, del bisbat de Casal, fill de Hieronym de Albergis, pintor, de la dita vila de Fornelli, e de la dona na Beatriu, muller de aquell, difunts."

AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 12, man. testamentos, años 1576-83, testamento núm. 74: 20 mayo 1581.

"Petro Paulo de Albergis, pintor, ciutedà de Barcelona, natural de la vila de Fornelli, del bisbat de Casal de Montferrat, fill de Hieronym de Albergis, pintor de la dita vila de Fornelli e de la dona na Beatriu, muller de aquell, difunts."

AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 12, man. testamentos, años 1576-83, testamentos núms. 71 y 72. 30 julio 1582 y 22 mayo 1583.

Ante todo, conviene hacer observar las diferentes variaciones de grafía que presenta su apellido, como son de ver en las diversas escrituras por él otorgadas, incluso en los aludidos testamentos. Así consta escrito el nombre gentilicio de este artista en las formas de "Albergis", "Muntalbergo", "Mudalbergo", "Mudalbergis", "Mutalbergis", "Dalberges", "Delberges", adoptando la de Montalbergo que hemos creído es la más correcta. Asimismo, se le conocía con la denominación simplificada de Petro Paulo o de Petro de Montalbergo.

Ya hemos indicado que, en el año 1548, nuestro artista estaba ya establecido en Barcelona, y que en el transcurso de una cuarentena de años, desarrollaría en esta ciudad su labor artística alternada con la práctica de diferentes actividades comerciales, hasta que le sobrevino la muerte, acaecida el día 4 de marzo de 1588 (7).

Seis años después de la primera noticia de la estancia de Petro Paulo de Montalbergo en nuestra ciudad de Barcelona, en la oportunidad de la firma de un convenio con el pintor barcelonés Jaume Forner, en 5 de junio de 1554, para dorar el retablo de la iglesia parroquial de San Vicente de Malla, observamos que el mencionado artista italiano se declara como habitante de Barcelona (doc. II), contrastando con la carta de pago que Jaume Forner firmó a favor de Petro Paulo de Montalbergo, como saldo y finiquito de cuentas del decorado del citado retablo (doc. III), y con el acta de la visura de las pinturas del templo de la parroquia de Santa María de Pineda (doc. IV), en las que se pone de manifiesto el título de ciudadano de Barcelona, señal inequívoca de que en el año 1555, Petro Paulo de Montalbergo había adquirido ya carta de ciudadanía barcelonesa, y que ostentó hasta su muerte.

Es muy comprensible que Petro Paulo de Montalbergo, al establecerse en nuestra ciudad de Barcelona, fuese conceptuado como artista ya formado, cuya práctica en el oficio de pintor debió realizarla en el taller de su propio padre, Jerónimo de Montalbergo, quien en otro tiempo ejercería aquella misma profesión en la villa italiana de Fornelli, población natal de nuestro biografiado.

(7) AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 18, lib. 5, man. inventarios años 1586-89: 4 marzo 1588.

Tal como anteriormente hemos referido, cinco fueron los testamentos que Petro Paulo de Montalbergo otorgó durante su vida en el pequeño intervalo de seis años, lo que demuestra que él no tuvo pereza para enfrentarse con la idea de la muerte, al revés de lo que acaeció con el famoso pintor catalán, Lluís Borrassá, o sea de aquel hombre que en el espacio de cuarenta años acudió, solamente en Barcelona, un centenar de veces a la Notaría para los más diversos otorgamientos, y murió intestado (8).

Cuatro de estos testamentos, cuyo texto nos es conocido, presentan todos ellos diferentes particularidades, las cuales seguidamente vamos a comentar.

A tenor del orden cronológico, el primer testamento de Petro Paulo de Montalbergo corresponde al día 19 de abril de 1577, en el que dispone la sepultura de su cuerpo en la iglesia del monasterio de la Santísima Trinidad, de Barcelona, y diferentes mandas pías.

La elección de albaceas testamentarios recae en las personas de Pedro Niverto antes cardero, y más tarde mercader o negociante; del causídico Gabriel Manyos; del pintor y ciudadano de Barcelona, Guiot Aumont; y de Ángela, velera o tejedora de velos, viuda de Rafael Malarç, velero y ciudadano barcelonés.

El testador lega a la referida Ángela la suma de cien libras barcelonesas y los bienes muebles de su propiedad que en el día de su óbito estuviesen en la casa o habitación de la mencionada viuda, hecha excepción de los dibujos, utensilios y pinturas de su oficio de pintor, los cuales no quedaban comprendidos en el aludido legado — “exceptatos empero los dibuxos y altres aihynes y pintures de mon offici de pintor, los quals no vull sien compresos en dit llegat.”

Instituye heredero universal a su hermano Pedro — “Pedro del Bergis” —, mercader residente en la ciudad de Roma “en la Strada de Parion al senyal del Griffon”. En el caso de la prematura muerte de éste, lo substituyen como herederas sus propias hermanas Apolonia o Magdalena, o en su defecto Verónica, que le era hermana por la parte de padre (9).

(8) José M.^a Madurell. “Luis Borrassá. Su escuela pictórica y sus obras”, en “La Notaría”. Barcelona, 79 (1944), p. 179.

(9) AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 12, man. testamentos, años 1576-83: testamento núm. 73: 19 abril 1577.

El segundo testamento otorgado por Petro Paulo de Montalbergo aparece fechado el día 20 de mayo de 1581, y que como podemos fácilmente comprobar presenta algunas variantes respecto al anterior.

En primer término los albaceas testamentarios se reducen al número de tres, o sean al causídico Gabriel Manyos, que ya conocemos; a Francisco Banda, tejedor de seda y ciudadano de Barcelona y Ángela, viuda de Rafael Malarç, que también nos es conocida. Observamos la omisión del pintor Guiot Aumont, que justificamos porque este artista en aquel entonces había ya fallecido.

Las mandas pías y las disposiciones relativas a la sepultura de su cuerpo y a píos sufragios para el bien de su alma, son similares a las del primitivo testamento. En cambio, es de ver cómo establece diferentes legados para sus sobrinas residentes en Italia, así como dispone la donación de cien libras a la Cofradía del Espíritu Santo y de San José, de su población natal de Fornelli, y por fin expresa su voluntad de que su heredad situada en la citada villa fuese cedida a favor de su hermana Magdalena (10).

La tercera escritura en que Petro Paulo de Montalbergo expresa su última voluntad, la debió otorgar en 30 de julio de 1582, cuya minuta se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos, de Barcelona, la cual aparece encabezada con tres fechas distintas, dos de ellas tachadas, tal vez, por la misma mano del notario o escribano que la redactara, o sean, las de 8 de mayo y 30 de julio de 1582, y la de 22 de mayo de 1583, siendo la última la que aparece sin tachar. A nuestro entender, conceptuamos como válida la segunda fecha, ya que en 22 de mayo de 1583, el propio Petro Paulo de Montalbergo, otorgó otro testamento, como luego indicaremos, similar al anterior, y las tachaduras que aparecen en el texto de esta minuta, corresponden en su mayor parte a las variaciones que se observan en el testamento posteriormente calendado.

Todo ello es una señal evidente de las vacilaciones del testador en otorgar la escritura para disponer sobre sus últimas

(10) AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 12, man. testamentos, años 1576-83: testamento núm. 74: 20 mayo 1581.

voluntades que, como seguidamente vamos a indicar, comprobaremos que en los testamentos de fechas posteriores, presentan una gran complejidad en comparación con los otros dos anteriormente reseñados.

En la disposición sobre la sepultura del cuerpo de Petro Paulo de Montalbergo observamos cómo éste la condiciona, si su muerte acaeciese en Barcelona, a ser enterrado en la iglesia monasterial de la Santísima Trinidad, de la propia ciudad; y para el caso de que su defunción ocurriese fuera de la citada urbe, su cuerpo se sepultase en la iglesia de la parroquia donde terminase sus últimos días.

La elección de albaceas testamentarios también debía sujetarse a tres normas, por determinadas circunstancias derivadas sobre si el fallecimiento ocurriese en la ciudad de Barcelona o en cualquier otro lugar de España, o bien en su población natal, la villa de Fornelli, o en otra cualquier parte de Italia.

Para el primer caso, los testamentarios elegidos por Petro Paulo de Montalbergo fueron Francisco Banda, tejedor de seda, el mismo albacea del testamento anterior; Ramón Puig, pintor y ciudadano barcelonés; Isaac Hermes, pintor flamenco, residente en Barcelona — “Isach Hermes, pintor flamench, resident en Barcelona” — como así lo expresa el documento; Juan Negroto, mercader genovés y ciudadano de nuestra ciudad condal, y, finalmente, Ángela, viuda de Ramón Malarç, aludida ya en los otros dos testamentos anteriormente otorgados.

El testador, previendo la posible circunstancia de morir en la villa de Fornelli, de donde era natural, elige albaceas testamentarios para el caso a Juan Bautista Scamussio, canónigo de la iglesia de San “Vas”, de la ciudad de Casale de Monteferrato; a Juan Pietro de Calígar, notario de la referida villa de Fornelli, y a Juan Bautista de Scamussio, especiero, habitante en la mencionada ciudad de Casale.

Si la defunción de Petro Paulo de Montalbergo ocurriese en cualquier lugar de Italia, los albaceas testamentarios elegidos por él, para este caso especial, fueron el ciudadano romano Fermo Calvi; Juan “Xoca”, sastre, habitante de Roma, y el magnífico Juan Antonio Bossalerio, doctor en ambos Derechos, vecino asimismo de la ciudad, sede de los Papas.

En cuanto a las mandas piadosas se condicionan a favor de

diferentes iglesias de Barcelona, de España, de Roma, o de la villa de Fornelli, según el lugar donde el testamento terminase sus postreros días.

Las pías disposiciones de Petro Paulo de Montalbergo, caso de que éste falleciese en España, fuera de Barcelona, serían cumplimentadas a favor del hospital e iglesia de la localidad donde aquel artista falleciese.

Petro Paulo de Montalbergo lega además a su sobrina "Cintia", hija de su difunto hermano "Pietro de Albergis", de la villa de Fornelli, esposa de Leandro Fassi, platero de la villa de "Vetrala", la suma de diez libras; como asimismo dispone unos legados para las hijas de su hermana Verónica, viuda de Marco Antonio, agricultor, de la villa de Fornelli.

El propio testador dispone un legado a favor de su hijo natural, Jerónimo, de un año de edad, por amor de Dios y por alimentos como a pobre de Jesucristo, que fija en la suma de mil libras barcelonesas, quinientas de las cuales después de la defunción de Petro Paulo de Montalbergo, serían depositadas en la Tabla de Cambio, de Barcelona, a nombre del citado Jerónimo, de cuya cantidad el beneficiado no podría disponer hasta que hubiese cumplido veinte años de edad.

Las quinientas libras restantes del mencionado legado serían entregadas a los honorables Pedro Burgés, mercader; a Francisco Banda, tejedor de seda, y al pintor Nicolau de Credensa, a quienes Petro Paulo de Montalbergo, asigna como tutores y curadores de su hijo Jerónimo, condicionando que éste no podría disponer de la citada suma hasta alcanzar la edad de veinte años.

Finalmente, lega a Ángela, viuda de Malarç, la cantidad de cien libras, y los muebles de su propiedad que tuviese en su casa el día de la ocurrencia de su fallecimiento (11).

El cuarto testamento de Petro Paulo de Montalbergo está fechado el día 22 de mayo de 1583, el cual consta de unas idénticas disposiciones y legados respecto del anterior, con algunas pequeñas variaciones que seguidamente vamos a señalar.

A su hermana Magdalena, para durante todo el tiempo de su vida natural, le cede en usufructo, todas las casas y tierras en propiedad, situadas en la villa y término de Fornelli.

(11) AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 12, man. testamentos, años 1576-83: testamento núm. 71: 30 julio 1582.

En cuanto a su hijo natural "Jeroni Pau de Alberges", de dos años de edad, dispone, o mejor dicho ratifica, la concesión del mismo legado señalado en el testamento anterior, con la circunstancia de que el pintor Nicolau de Credensa era substituído por Isaac Hermes, también pintor de profesión para que éste ejerciese las funciones de tutor y curador de su hijo.

Además de lo anteriormente referido, el testador hace una declaración expresa de que el ciudadano romano Fermo Calvi tenía en su poder las escrituras y títulos de propiedad de la casa y heredad que Petro Paulo de Montalbergo poseía en la ciudad de Roma (12).

La quinta vez que Petro Paulo de Montalbergo otorgó testamento la podemos señalar en una fecha coincidente con el día 29 de febrero de 1588, a deducir de la escritura o acta del inventario efectuado el día 4 de marzo de aquel propio año, a raíz de la muerte del testador, en el que se da una pequeña relación de las sumas de dinero del difunto, y que fueron encontradas en la casa de Ángela, viuda de Malarç, situada en la plaza de la Trinidad, de Barcelona, residencia habitual del artista pintor Petro Paulo de Montalbergo. Actuaron de testigos instrumentales de este inventario, Juan Negroto, mercader genovés, Francisco Banda y Luis Molina, tejedor de seda.

En el memorado inventario se hace mención del último testamento de Petro Paulo de Montalbergo, y se indica como fecha de su otorgación el día 29 y último, sin que se indique el mes, debido a un claro que aparece en el documento, originado por la corrosión de la tinta, pero que seguidamente se expresa era el próximo pasado, que es de suponer se refería al mes, de lo cual claramente constatamos corresponde a la fecha del 29 de febrero de 1588, máxime si comprobamos que aquel año, por ser bisiesto, el citado mes contaba con veintinueve días (13).

(12) AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 12, man. testamentos, años 1576-83, testamento núm. 72: 22 mayo 1583.

(13) "Inventarium denariorum sive pecuniarum numerabilium honorabili Petri Pauli de Albergis, repertorum die illius obiti in domo domine Angele Malarç, vidue, factam per dictam Angelam Malarç."

"Item, atrobí en un scriptori de fusta de dit deffunct, un saquet de aluda, en que y ha cent lliures barceloneses, en pessés de quatre y de dos reals."

"Item, en un altre saquet de aluda, vint y quatre lliures barceloneses, en pessés de dos reals."

AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 18, lib. 5, inventarios, años 1586-89: 4 marzo 1588.

Finalmente, hemos de hacer destacar que Petro Paulo de Montalbergo, en el año 1555, tenía su residencia en la plaza de la Trinidad, de Barcelona, como consta en el acta de la visura de las pinturas del retablo de Santa María, de Pineda, practicada por los peritos pintores Nicolau de Credensa y Benet Rafart (doc. III). Es posible que aquella casa fuese la misma en la que nuestro artista biografiado terminó su vida mortal.

LABOR ARTÍSTICA DE PETRO PAULO DE MONTALBERGO

Muy limitadas son las noticias relativas a las obras de este pintor italiano, llamado Petro Paulo de Montalbergo, ya que tan sólo se reducen a cinco; cuatro de las cuales son consideradas como mayores, y la otra de tipo menor. De las primeras, debemos señalar dos, las cuales ejecutó en colaboración con otros artistas, mientras que las otras dos son producto de su arte propio y personal. En cuanto a la obra menor, anteriormente aludida, es considerada como de carácter individual.

De entre las obras que nos son conocidas fruto de la colaboración con otros artistas, debemos consignar la del pintado y dorado del retablo de santa Cecilia, que decoraría la capilla contigua al altar mayor de la iglesia parroquial de San Miguel, de Barcelona, que Petro Paulo de Montalbergo contrató conjuntamente con el pintor italiano Petro Morón.

Otra obra de tipo colectivo es la relativa a la pintura de las sargas del órgano de la catedral de Tarragona, que Petro Paulo contrató contando con la colaboración del pintor poeta Pere Serafí, llamado el Greco, obra aun hoy día afortunadamente conservada.

Concretándonos a las obras ejecutadas exclusivamente por Petro Paulo de Montalbergo, tenemos noticia de la pintura de sendos retablos para las iglesias parroquiales de San Vicente, de Malla, y de Santa María, de Pineda.

La tercera obra individual del pintor Petro Paulo, nos la señala el contrato que, en 1566, firmó este artista para el dorado de la nueva obra de talla que en aquel entonces se había añadido al retablo mayor de la Seo de Tarragona, obra del maestro

escultor austriaco Perris Hostri y del imaginero Jeroni Sanxo (14).

RETABLO DE SANTA CECILIA

La pintura y dorado de esta obra dedicada a santa Cecilia, fué contratada en 25 de agosto de 1548, por Petro Paulo de Montalbergo, junto con su compatriota, el pintor italiano Petro Morón, por especial encargo del caballero Benet Pons, con miras a ser instalada en la capilla dedicada a aquella virgen y mártir, contigua al altar mayor del templo parroquial de San Miguel, de Barcelona, en el ámbito del cual el mencionado noble tenía un lugar destinado para la sepultura de sus familiares.

Por razón del aludido convenio, aquellos dos artistas italianos se comprometían en terminar el pintado y dorado del referido retablo dentro del término de tres meses.

En cuanto a lo concerniente a la iconografía de la obra contratada, sabemos que en el convenio firmado se establecía que en la tabla mayor o central se plasmase la escena de la Asunción de la Virgen, mientras que en el frontispicio, encima de la citada tabla mayor, se representase la figura de Dios Padre con algunos querubines.

Las composiciones pictóricas del bancal, formado por cuatro tablas, se limitarían a las historias o pasajes de la vida de santa Cecilia, o bien a la escena de los tormentos de esta virgen y mártir, "o les ymatges o turments de sancta Cecilia".

Complemento de las referidas pinturas serían las de las puertas del retablo, las cuales se pintarían por el procedimiento llamado del temple — "tempre" —, representando sobre sus tablas la escena de la Salutación de la Virgen, que como vemos en este caso se prescinde de pintar las clásicas figuras de los santos apóstoles Pedro y Pablo.

Además del pintado del retablo, los artistas contratantes venían obligados a realizar otros trabajos de carácter decorativo

(14) S. Sanpere y Miquel. "Páginas de mi inédita Historia de los pueblos de la Corona de Aragón. Pedro el Greco" en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, de Barcelona". I (1901-02), p. 168. S. Capdevila. "La Seo de Tarragona", en "Analecta Sacra Tarraconensia". 10 (1934), p. 32. J. Gudiol Cunill. "Nocions d'arqueologia sagrada catalana, II, Barcelona (1933), p. 699.

para el mayor embellecimiento del altar de santa Cecilia, del templo parroquial de San Miguel, de nuestra ciudad, tales como el pintado de la bóveda de la aludida capilla, imitando la piedra de pórvido o de jaspe, la decoración en oro o dorado de “totes les claus axi grans com petites”, y del entalle del retablo y del bancal.

Por último, en uno de los pactos del contrato se hace una indicación expresa del precio ajustado para la buena ejecución y total acabado de la citada obra del retablo de la virgen y mártir santa Cecilia, importe de jornales, colores y oro, que se fija en la cantidad de cuarenta escudos, equivalentes a cuarenta y dos libras barcelonesas, pagaderas en tres plazos; el primero limitado a la suma de doce escudos, que se entregarían en el acto de la firma del contrato; el segundo, también de doce escudos, a la mitad de la ejecución de la obra; y el tercero, de la cantidad restante del precio convenido, una vez terminadas las pinturas y después de reconocidas por dos pintores expertos, elegidos por cada una de las partes contratantes, que certificasen sobre la bondad y calidad de aquéllas (doc. I).

RETABLO DE SAN VICENTE DE MALLA

Petro Paulo de Montalbergo, o “Petro Paulo Montalvergo”, como así era indistintamente llamado, es el artista que se encargó de la pintura del retablo para la iglesia parroquial de San Vicente, de Malla, de la diócesis vicense.

El pintor de Barcelona Jaume Forner, mediante la firma de un convenio con Petro Paulo de Montalbergo, en 5 de junio de 1554, se comprometió en continuar el dorado del aludido retablo que este último artista había ya empezado a dorar y pintar en el tiempo, modo y forma que se estipulaba en el contrato otorgado en poder del notario de Vich Salvio Beuló, en el transcurso del mes de mayo de 1553. El precio convenido para la confección del dorado antedicho se fija en la suma de sesenta libras, treinta de las cuales serían entregadas al inicio de la obra (doc. II).

Posteriormente en 9 de marzo de 1555, el citado pintor Jaume Forner, encargado del dorado del referido retablo, firmó una época o carta de pago a favor de Petro Paulo “Mondalber-

go", por el importe de sesenta libras como liquidación total o finiquito de cuentas del precio convenido (doc. III).

Una particularidad presenta esta escritura, y es la de que en ella figura como testigo instrumental el famoso y acreditado maestro imaginero Martín Díez, o sea el artista Martín Díez de Liatzasolo, que ya conocemos, de cuya personalidad nos ilustran unas notas que anteriormente hemos publicado, de quien podemos referir tenía un esclavo negro señalado como entallador (15).

RETABLO DE SANTA MARÍA, DE PINEDA

La pintura de este retablo destinado a la iglesia parroquial de Santa María, de Pineda, fué encomendada a la habilidad de Petro Paulo de Montalbergo, aunque ignoramos la fecha en que debió ser firmado el correspondiente contrato.

Tan sólo podemos dar una referencia del acta de la visura de la citada obra de Petro Paulo de Montalbergo — "Petrum de Montalbergo" —, y que fué practicada a la terminación de la misma por los dos maestros expertos en pintura Nicolau de Credensa y Benet Rafart, a instancias de los obreros de la venerable Comunidad de la citada parroquia de Santa María de Pineda.

El perito pintor Nicolau de Credensa fué elegido por parte de los representantes de la obra de aquella parroquial iglesia, mientras que el otro perito, Benet Rafart, lo fué por parte del artista contratante Petro Paulo de Montalbergo.

Ambos expertos en el arte pictórico, el día 18 de junio de 1555, se personaron en la casa o residencia del mencionado Petro Paulo de Montalbergo, en donde éste tendría establecido su taller, situada en la plaza del monasterio de la Santísima Trinidad, de Barcelona, a fin de practicar el reconocimiento o examen de las pinturas contratadas, terminado el cual dictaminaron favorablemente sobre la bondad de las mismas, fijando el valor de la obra ejecutada en la suma de doscientas libras y un dinero — "e que axí han vista, mirada e regoneguda la dita obra e pintura, e tot lo que se havia de mirar, e que la dita

(15) S. Capdevila. "La Seu de Tarragona", en "Analecta Sacra Tarraconensia". 10 (1934), p. 22.

obra, los apar que stá molt ben feta e acabada, e que'n s'en me-reixia docentes liures com un diner" — (doc. IV).

Ninguna otra circunstancia a declarar nos ofrece la aportación documental, que como vemos es poco explícita en el presente caso.

PINTURA DE LAS MAMPARAS Y CORTINAS DEL ÓRGANO DE LA SEO DE TARRAGONA

El artista Petro Paulo, colaborador de Pere Serafí, en la pintura de las sargas del órgano de la catedral de Tarragona, ya insinuamos en otro estudio se podía identificar con el pintor italiano Petro Paulo de Montalbergo.

Ante todo, creemos conveniente consignar que las relaciones establecidas entre ambos artistas debieron tener plena efectividad desde mucho tiempo ha, ya que ocho años antes de contratar la obra pictórica que decoraría el órgano de la Seo tarraconense, estaba entablado un pleito entre ellos, las causas del cual no nos han sido dado conocer, pero sí podemos afirmar que en 1563 debió restablecerse una firme amistad entre ellos, ya que no sólo contrataron conjuntamente la parte pictórica de las mamparas y cortinas del aludido órgano, sí que también se asociaron para tomar parte en el concurso celebrado en aquel propio año entre varios pintores para la confección de las pinturas que debían figurar como ornato del órgano de la iglesia de la parroquia barcelonesa de Santa María del Mar, las cuales, como sabemos, fueron adjudicadas a los hermanos Alegret, pintores, vecinos de la villa de Cervera (16).

También es curioso referir, que en 17 de agosto de 1566, el pintor Petro Paulo, contrató por su cuenta, prescindiendo de su consocio Pere Serafí, el pintado de las flores y adornos de oro sobre los tubos y flautas del órgano de la Seo tarraconense,

(16) J. M. Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte, de Barcelona". Vol. I-3. Invierno. Año 1943, pp. 28-29. A. Durán y Sanpere, en su estudio "Noticias d'uns pintors del segle xviè. Els Alegret de Cervera" (Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, t. XI, 1923, págs. 98 y 106), publica los votos del Consejo parroquial de Santa María del Mar de 8 de agosto 1563; en el texto se alude a "la porta de la orga de la Seu" (de Barcelona) "feta per Pedro Serafí".

o sea un complemento decorativo de aquel instrumento. Al consignar este caso, Sanpere y Miquel manifiesta que aquellas pinturas contratadas eran de una categoría inferior, y por lo tanto justifica que Pere Serafí no se encargase de ellas, al mismo tiempo que considera a Petro Paulo como un mero dorador (17).

Es muy posible que nuevamente se reprodujesen las divergencias o rivalidades entre Pere Serafí y Petro Paulo, como nos lo hace suponer que éste último, a pesar de su menor edad superase al primero en el arte pictórico, ya que Petro Paulo de Montalbergo había ejecutado por su exclusiva cuenta la pintura de los retablos de San Vicente, de Malla, y de Santa María, de Pineda; y en cuanto a este último hay que hacer destacar que los maestros expertos en Pintura certificaron sobre la bondad y excelencia de las pinturas de aquel retablo, como ya se ha referido.

Además, si tenemos en cuenta la firmeza en el trazado del dibujo de las figuras, la composición y la riqueza de colorido de las escenas pictóricas desarrolladas en las mamparas del órgano del templo catedralicio tarraconense, y las comparamos con las pinturas que Pere Serafí practicó en el órgano de la Seo de Barcelona, y con las escenas del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Martín, de Arenys de Mar, de las que ampliamente nos ilustra el amigo J. M. Pons Guri (18), que como podemos comprobar en general las historias no son solamente pobres de concepción, sí que también presentan imágenes defectuosas, aunque se puede suponer que Pere Serafí, debido a la multitud de pinturas que se le encargaron, en la práctica pudo muy bien resultar un contratista de obras pictóricas, las cuales si bien en su mayor parte serian ejecutadas en su propio taller, lo debieron ser por manos de sus colaboradores y discípulos. No obstante, lo que acabamos de referir, las citadas deficiencias contrastan con algunas escenas de excelente factura y composición.

Las obras de Pere Serafí son en número considerable, de

(17) S. Sanpere y Miquel. "Páginas de mi inédita Historia de los pueblos de la Corona de Aragón. Pedro el Greco", en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, de Barcelona", 1 (1901-02), p. 168. S. Capdevila. "La Seo de Tarragona", en "Analecta Sacra Tarraconensia". 10 (1934), p. 24.

(18) J. M. Pons Guri. "Un siglo de arte religioso en San Martín de Arenys". Arenys de Mar, 1944, pp. 17-23.

las que hemos dado una relación sumaria de las mismas a las que hay que añadir la de estofar, pintar y dorar la imagen corpórea del príncipe de los apóstoles y del "encasament" del retablo del milenario monasterio de San Pedro de las Puellas, de nuestra ciudad de Barcelona, según así nos lo acredita una carta de pago que el pintor Pere Serafí otorga a favor del obispo de Segorbe, Gaspar Jofre de Borja (19).

El contrato para la pintura de las sargas del órgano de la Seo de Tarragona lo firmaron el maestro Petro Paulo, pintor de la ciudad de Barcelona, y el maestro Pere Serafí, llamado el Greco, el día 9 de septiembre de 1563.

En virtud del citado convenio, ambos artistas se comprometían en pintar las mamparas del aludido órgano en su parte interior y exterior, empleando para ello finos colores. En una de las puertas, en su parte foránea, se plasmaría la escena de la Salutación de la Virgen, mientras que en la de dentro se desarrollaría la historia de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo; y en la otra puerta, la Resurrección de Jesús y la Adoración de los Reyes Magos.

Todas las composiciones pictóricas, anteriormente expuestas, se realizarían a base de figuras revestidas de sus correspondientes ornamentos, de forma que estuviesen en consonancia con las escenas que se debían plasmar.

La cortina que cubriría el órgano, debía ostentar tres figuras pintadas de Nuestra Señora, santa Tecla y santa Catalina.

Prescindimos de describir estas pinturas por haberlo ya realizado Salvador Sanpere y Miquel, en su estudio históricobiográfico de la personalidad del artista pintor y poeta Pere Serafí.

Sólo diremos que los pintores contratantes debían percibir por su labor, según lo estipulado en el convenio por ellos firmado, la suma de trescientas libras, cien de las cuales les serían abonadas al tener ejecutada la mitad de la obra, mientras que

(19) Carta de pago firmada por "Petrus Ceraphi, pictor, civis, Barchinone" a favor del reverendo Gaspar Jofre de Borga, obispo de Segorbe, por la suma de treinta libras de moneda barcelonesa, a cuenta de las setenta libras de dicha moneda — "ratione seu pretextu de la stufura, pintura e dauradura de l'ymatge de bulto de Sanct Pere y del encasament per me factis pro retabulo eiusdem monasterii Sancti Peri Puellarum, presentis civitatis".

AHPB. Francisco Martí, leg. 7, man. año 1554: 17 junio 1554.

las doscientas restantes las percibirían una vez terminadas las pinturas e instaladas en su lugar de destino y reconocidas por personas expertas en Pintura, de acuerdo con una costumbre de muy antiguo establecida.

Una carta de pago, fechada en 10 de marzo de 1555, nos pone de manifiesto que en aquel entonces estaba la obra a medio hacer, ya que Petro Paulo y Pere Serafí acreditan haber recibido la suma de cien libras, importe del primer pago convenido en el contrato.

El encargo que el Cabildo de la Seo tarraconense hizo a Petro Paulo en 15 de agosto de 1566, y que se formalizó mediante el otorgamiento del correspondiente contrato, con miras a completar la decoración del órgano de aquel templo catedralicio al parecer, nos pone de manifiesto la plena efectividad y cumplimiento de la concordia o convenio que en 1563 firmaron Pere Serafí y Petro Paulo para la pintura de las mamparas y cortinas que protegían el tantas veces aludido rey de los instrumentos.

Pero hay que hacer observar que las notas de archivo publicadas por el sagaz investigador mossén Sanç Capdevila no aluden para nada a Pere Serafí, y sí tan sólo a Petro Paulo en cuanto a los trabajos pictóricos del memorado órgano de la Seo tarraconense (20), lo que nos inclina a creer se trata de una obra única y exclusiva del arte personal de Petro Paulo.

PETRO PAULO DE MONTALBERGO, EXPERTO EN PINTURA

Este artista, junto con otro pintor italiano, Nicolau de Crendensa, se personaron ante el notario de Barcelona Luis Rufet, a presencia del cual firmaron una declaración jurada después de haber reconocido dos retablos destinados a decorar sendas capillas del pequeño templo llamado del Palau, de nuestra ciudad condal, el pintado de los cuales fué contratado por el pintor residente en Barcelona al que se designa como de nacionalidad

(20) S. Sanpere y Miquel. "Páginas de mi inédita Historia de los pueblos de la Corona de Aragón. Pedro el Greco", en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, de Barcelona", 1 (1901-02), pp. 167-171. S. Capdevila. "La Seu de Tarragona" en "Analecta Sacra Tarraconensia" 10 (1934), pp. 23, 24, 30.

italiana — “mestre Isac Hermes, pintor italiá ara resident en Barcelona” —, cuyas obras ambos expertos en Pintura las valoraron en la suma de cuatrocientas libras, comprendiendo tan sólo el importe de la pintura y dorado de las mismas.

Estos dos retablos representaban plásticamente las escenas del Descendimiento de la Cruz — “Nostre Senyor Jesucrist mort al peu de la Creu”, y la del Santo Sepulcro — “del Sepulcre” — (21).

En el documento que acabamos de comentar observamos cómo en él se declara explícitamente la nacionalidad italiana del pintor Isaac Hermes, que contrasta con lo que se pone de manifiesto en otras escrituras al señalarlo como súbdito flamenco, y aun como alemán de nación (22).

ACTIVIDADES COMERCIALES DE PETRO PAULO DE MONTALBERGO

El comercio de importación y exportación fué la base de los negocios desarrollados por el pintor italiano Petro Paulo de Montabergo, durante más de veintisiete años, ya que documentalmentemente se comprueba cómo en 1561 exportaba vinos para ser transportados por la vía marítima a Italia, consignados al noble de la curia romana Pedro Cordelles o al ciudadano de Roma Petro de Albergis (23), tal vez su hermano o bien otro a quien le unían lazos de parentesco.

A tenor del orden cronológico que hemos establecido para nuestras notas de archivo, registramos cómo a Petro Paulo de Montalbergo no sólo los negocios absorbían su atención, sí que también se mostró generoso con sus amigos, prestándoles diversas sumas de dinero, sin ningún interés, pero sí con una garantía prendaria. Así es de ver este caso en la oportunidad que fué

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

(22) “Isach Hermes, pintor flamench resident en Barcelona”.

AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 12, man. testamentos, años 1576-83: testamento núm. 71: 30 julio 1582.

“Isach Hermez, pintor alemany, ciutedá de Barcelona”.

AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 14, lib. 2, com., años 1583-84: 13 junio 1584; lib. 3, com., años 1583-86: 12 marzo 1585.

(23) AHPB. Nicolás Molner, leg. 1, protoc. 5, año 1561: 1 abril 1561.

favorecido el carpintero barcelonés Antonio Granollachs (24), así como el conocido pintor Guiot Aumont (25). En cuanto a este último préstamo, Petro Paulo de Montalbergo cobró su importe del tutor y curador de los hijos y herederos del mencionado artista con dineros procedentes de la citada herencia (26).

Para facilitar sus operaciones mercantiles, Petro Paulo de Montalbergo se vió precisado a otorgar poderes a favor de distintas personas, para que le representasen en diversos actos, los cuales se especifican en cada caso. Entre las personas que merecieron la confianza de nuestro artista, figuran el mercader catalán residente en la villa de Madrid, Guillermo Raimundo Granollachs (27); el mercader y ciudadano de Valencia, residente en Barcelona, Juan Roldán (28); el mercader genovés Juan Negroto, el mercero romano Jaime Frigerio (29), el causídico barcelonés Gabriel Manyos, para pleitear (30) y, finalmente, el tejedor de seda y ciudadano de Barcelona Francisco de La Banda (31).

Además, Petro Paulo de Montalbergo — “honorabilem Petrum Paulum Delberges, pictorem, civem Barcinone” — otorgó un poder especial a favor de los ciudadanos de Tortosa Jaime Merlo, negociante, y a Joan Dezi, pintor — “Iacobo Merlo, negociatori, et Ioanni Dezi, pictori, civibus civitatis Dertuse” —, para

(24) Debitorio firmado por “Anthonius Granollachs, ligni faber, civis Barchinone”, a favor de “Petro Paulo, pictori, civi Barchinone”, por 16 libras y 16 sueldos prestados graciosamente.

AHPB. Pedro Fitor, leg. 2 man. o protoc. 11, año 1580: 19 marzo 1580. Este préstamo fué cancelado en 13 de septiembre de aquel propio año.

(25) “Guido Homont, pictori, civis Barchinone”, firmó una escritura de debitorio a favor de “Petro Paulo, pictori, civi Barchinone”, por 16 libras y 16 sueldos prestados graciosamente.

AHPB. Pedro Fitor, leg. 2, man. o protoc. 11, año 1580: 11 mayo 1580.

(26) “Petrus Paulus Mutalbergis, pictor Barchinone”, firmó una carta de pago a favor de Juan Serra, “calligario”, ciudadano de Barcelona, tutor y curador de los pupilos, hijos y herederos de “Guidonis Amont, quondam pictoris, civi Barchinone” por la suma de doscientas libras barcelonesas que “Guidonem Amont” le adeudaba según escritura de debitorio firmada en 11 de mayo de 1580.

AHPB. Pedro Fitor, leg. 1 man. o protoc. 12, año 1581: 30 enero 1581.

(27) AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 1, protoc. 3, contr. año 1582: 16 mayo 1582.

(28) Poder para pleitos otorgado por “Petrum Paulum Dalbergis, pictorem, civem Barcinone”, a favor de Juan Roldán, mercader, ciudadano de Valencia, ahora residente en la ciudad de Barcelona.

AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 1, protoc. 3, contr. año 1582: 17 febrero 1582.

(29) AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 2, protoc. 4, contr. año 1583: 20 mayo 1583.

(30) AHPB. Pedro Ferrer, leg. 8, protoc. 4, año 1569: 17 junio 1569.

(31) AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 1, protoc. 2, contr. año 1581: 30 junio 1581.

recuperar unas piezas de piedra de jaspe y otras cosas y remitirlas luego al maestro de obras de Tortosa Vicente Bruell (32).

Petro Paulo de Montalbergo, para el mayor desarrollo de sus empresas mercantiles, concertó diferentes contratos de venta de determinadas mercancías, bajo ciertas condiciones que en cada caso clara y ampliamente se especifican en las condiciones establecidas en varias escrituras públicas de tipo contractual.

El primer contrato de venta de que nos proporciona noticia la documentación de la época, es el que en 27 de octubre de 1580 firmó Petro Paulo de Montalbergo, en unión de Francisco Testa, mercader de la ciudad de Arezzo, en la Toscana, residente en la ciudad de Barcelona.

El objeto de la mencionada contrata era la de pactar y condicionar la venta que Petro Paulo de Montalbergo hacía a favor del aludido Francisco Testa, de una bala de grabados o dibujos en papel estampados en Roma, la cual formaba un conjunto de tres mil quinientas hojas, aproximadamente, y que tenía en concepto de depósito, en la ciudad de Sevilla, el mercader Salvio Xifra, cuya mercancía iba consignada al librero de Madrid Esteban Bogia.

En uno de los pactos contractuales se fijan los precios de venta de las mencionadas estampas de papel, o sean las llamadas comunes al precio de cuarenta y cinco libras barcelonesas el millar; las de papel denominado de "Corneli", a razón de ocho escudos el centenar, tanto las estampas grandes como las pequeñas. Luego se establecen las formas de pago y demás condiciones corrientemente aplicadas en semejantes contratos, las obligaciones de bienes, renunciadas, etc., o sean los pactos de carácter jurídico acostumbrados (doc. V).

Por otro documento posteriormente calendado, de fecha 16 de febrero de 1582, sabemos que el librero de Madrid y ciudadano de Saona, de la península italiana, Esteban Bogia, anteriormente citado, confiesa y reconoce a Petro Paulo de Montalbergo, haber recibido en el mes de mayo del próximo pasado

(32) "ad petendum, exigendum, recipiendum, recuperandum et habendum, duas tabulas lapideas de iaspis et alias quoscumque lapides, quas et quos dicto constituenti tradere debet Vincencius Bruell, magister domorum dicti civitates Dertuze."

AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 1, man. 1, años 1580-81, protoc. 2, contr. año 1581: 26 julio 1581.

año, en la villa de Madrid, en nombre y por parte de Francisco Testa, mercader de la ciudad de Arezzo, una bala formada por láminas o dibujos en papel estampados en Roma, que contenía un conjunto formado por tres mil ciento cuarenta hojas comunes impresas; sesenta y siete hojas llamadas de Cornelio común, — “folea de Corneli comunia” —; y ciento setenta y cinco hojas de papel de medio folio de Cornelio — “medii folii de Corneli” —; once hojas de san Lorenzo, de Cornelio — “folea de Sant Laurencio de Corneli” — y, finalmente, dos obras muy importantes, o sean dos libros correspondientes a otros tantos tratados de Arquitectura, uno llamado de “La Bacco” (33) y el otro del que era autor el conocido tratadista Vignola (doc. VIII).

De todo ello podemos considerar que esta remesa de grabados y libros italianos sea la misma que en 27 de octubre de 1580 consta tenía en depósito el mercader catalán Pau Saurí, por orden y comisión de Salvio Xifra, que ya conocemos.

Con otra clase de mercancías negociaba asimismo Petro Paulo de Montalbergo, que en cierta oportunidad comprobamos era la compra de perlas grandes y medianas, la venta de las cuales contrataba con Antonio Spatxet, negociante, natural de la ciudad de Padua, de la señoría de Venecia, facultándole para que éste las comerciase en Venecia, Milán, o en cualquier parte de Italia.

Por su parte, Antonio Spatxet se obligaba en emplear el producto de las ventas de aquellas perlas en la compra de ropas y mercancías en las propias tierras italianas, para luego mandarlas transportar a Barcelona o a Alicante para proceder a su venta en cualesquiera de aquellas dos ciudades.

Firma como testigo instrumental del otorgamiento de la aludida escritura el pintor Isaac Hermes (doc. IX), quien como Petro Paulo de Montalbergo, dedicaba también sus actividades en el comercio. Consta que este artista — “Isach Hermez, pintor alemany, ciutedá de Barcelona” — tenía establecidas relaciones mercantiles con el mercero romano y ciudadano barcelonés Jaime Frigerio, que ya hemos aludido, con quien firmó dos convenios para la compraventa de cueros — “cuyro cordovans” —,

(33) Se trata del “Libro appartenente all’Architettura”, escrito hacia 1559 por Antonio dall’Abacco o Labacco, con grabados de Mario Labacco.

de plumas de avestruz para plumeros o penachos, tal vez para ornamentar sombreros, para lo cual invierten la suma de noventa y seis doblones — “comprar diverses sorts de plomes de struç per a plomalls” — (34).

El comercio de guadamaciles es otro de los negocios emprendidos por Petro Paulo de Montalbergo, el cual suministró en una pequeña partida al mercero romano Jaime Frigerio (35) y otra limitada a “sex pessiarum de guadamacils de or y vermell” a Ángela, esposa del cerero Francisco Insausta, y a la hija de estos cónyuges, Ángela, viuda del mercader barcelonés Bernardo Guardiola, mediante venta a pago aplazado (doc. VI), cuya deuda fué cancelada unos cuatro meses más tarde, según así nos lo acredita una carta de pago, firmada para tal efecto (documento VII).

Notemos la relación de la esposa de Francisco Insausta con Elisabet, mujer del pintor gerundense Pierris Roca — “Elisabeth Rocha, uxor Petri sive Pierris Rocha, pictoris habitatoris civitatis Gerunde” —, en la oportunidad del subarrendamiento de unas casas situadas en la calle de “Les Polleres” — “in vico vocato de les Polleres” —, de Barcelona, y por la venta, también a precio aplazado, de unos bienes muebles — “certorum lectum et aliarum rauparum et bonorum mobilium” (36).

Las relaciones de carácter mercantil entre Petro Paulo de Montalbergo — “Petrum Paulum Dalbergis, pictor” —, con Jaime Frigerio, nos las comprueban de nuevo otros dos documentos. Uno de ellos, es la carta de pago que el primero otorgó a favor del segundo, por el valor de cien ducados, a razón de veintiocho sueldos por ducado, que el ciudadano de Roma Fermo Calvi dió a cambio en la ciudad de Barcelona (37).

Asimismo, quedan corroborados los tratos comerciales de Petro Paulo de Montalbergo — “Petrum Paulum Dalbergis” — con

(34) AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 15, lib. 2, com., años 1583-84: 13 junio 1584; lib. 3, com. años 1585-86: 12 marzo 1585.

(35) Los cónyuges Jaime Frigerio y Margarita — “Iacobus Frigerio, merce-rius romanus, civi Barchinone, et Margarita, eius uxor” — firmaron una escritura de debitorio a favor de “Petro Paulo Dalbergis, pictori, civi Barchinone”, por la suma de doscientas treinta y nueve libras y cinco sueldos de moneda barcelonesa, por el suministro de “novem paciaram de guadamacils”.

AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 7, man. 1, años 1580-81: 11 enero 1581.

(36) AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 1, protoc. 1, contr. año 1580: 14 diciembre 1580.

(37) AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 2, protoc. 4, contr. año 1583: 21 mayo 1583.

el propio Jaime Frigerio en una acta de definición de cuentas entre ellos, en la que no se incluye una finca propiedad del segundo, situada en la ciudad de Roma — “ille domus sive apothecae scite in civitate Rome, in vico deli Capellari” —, y que éste cedió a Montalbergo, mediante un instrumento de gracia de redimirla en el término de cinco años, según consta en la escritura otorgada en Roma ante el notario de aquella ciudad Francisco Bacolini (38).

Un nuevo consocio de Petro Paulo de Montalbergo — “mossén Petro Paulo del Bergis, pintor, ciutedá de Barcelona” — aparece señalado en la escritura de sociedad que éste firmó en 29 de noviembre de 1586 junto con el maestro de obras y negociante barcelonés José Ferrer. El objeto de esta compañía mercantil era la de comerciar con distintos géneros, los cuales no se precisan.

Para el desarrollo de este negocio, se señala como capital social la cantidad de trescientas libras, que ambos socios aportarían por mitad. La venta de las mercancías se encomendaba al conocido maestro de obras y negociante José Ferrer. Esta sociedad debió llevar una vida efímera, ya que pocos meses más tarde, en 21 de mayo de 1587 fué disuelta, previa la correspondiente cancelación de la escritura fundacional (39).

Otro aspecto de las actividades de Petro Paulo de Montalbergo, en el campo de los negocios, es el del comercio de libros italianos, que en 5 de diciembre de 1586 le movió a firmar una escritura de compañía para establecer una sociedad mercantil con el mercader de libros de la villa de Trino, de la provincia de Monteferrato, en Lombardía, llamado Ángel Tavano.

La cuantía del capital se fija en seiscientas libras barcelonesas, que cada socio aportaría por mitad.

Ángel Tavano, en virtud de los pactos establecidos, se compromete en ir personalmente a Roma o a Venecia para comprar libros impresos o encargarse aquellos que creyese conveniente para remitirlos luego a Barcelona y proceder a su venta. En 31 de agosto de 1587, unos seis meses antes de la defunción de Petro Paulo de Montalbergo, fué cancelada la aludida escritura de sociedad,

(38) AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 2, protoc. 4, contr. año 1583: 23 mayo 1583.

(39) AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 14, lib. 3, com. años 1585-86: 29 noviembre 1586.

con la previa definición de cuentas (doc. X), señal inequívoca del regreso de Italia del consocio Ángel Tavano y del cumplimiento de los pactos convenidos en la escritura de sociedad firmada para tal efecto.

Es curioso consignar una actividad de tipo industrial desarrollada por un artista pintor, contemporáneo de Petro Paulo de Montalbergo, llamado Antoni Toreno, el mismo que en distintos años fué prohombre de la Cofradía de San Esteban de los Freneros, de Barcelona, a la que estaban agregados los pintores (40), y tal vez es el mismo señalado como autor de la pintura del retablo de san Jaime Apóstol que decoraría la capilla de la casa solariega de la familia Valls, de la parroquia de San Martí, de Teyá (41).

El aludido pintor Antoni Toreno, en unión del tejedor de velos — “valer” — Bartolomé Terrats, convinieron con Francisco Banda, “valer y crespador de vels de sombreros”, la práctica o aprendizaje del oficio de encrespador de velos de sombreros — “crespador de vels de sombreros” —, previa la firma ante notario del correspondiente contrato de trabajo. En la mencionada escritura contractual Antoni Toreno y Bartolomé Terrats se comprometen durante un plazo de diez años a no enseñar aquel oficio a ninguna persona, a no ser que abonasen al maestro Francisco Banda la suma de doscientos ducados por cada discípulo o aprendiz de la memorada profesión (42).

(40) AHPB. Pedro Talavera, man. contr. año 1574: 22 noviembre 1574.

AHPB. Jerónimo Talavera, leg. 8, man. 31, años 1588-89: 26 diciembre 1588.

AHPB. Miguel Vives, leg. 10, manual cartas de pago de censales de los paesez de la villa de Cervera, años 1589-97: 8 marzo 1589.

AHPB. Francisco Ros, leg. 2, protoc. año 1589: 22 junio 1589,

(41) Contrato entre “mestre Anthoni Toreno, pintor, habitant en la vila de Mataró, del bisbat de Barcelona”, de una parte, y Juana, viuda de Jaime Valls, agricultor de la parroquia de San Martí de Teiá, y otros.

El artista contratante se compromete que hasta la festividad de Todos los Santos del año 1598, “pintará y daurarà lo retaule de fusta que vuy stá posat y assentat en la capella que lo dit Jaume Valls te feta dins lo pati o barri de sa casa, situada en dita parròchia de Tayá, sots invocació de Sanct Jaume apóstol, de or fi y colors fins assentades al oli, ço es, la dauradura, en tot lo que es talla en dit retaule, y los campers de la dita talla pintará de color de azul fi. Y en los taulons del dit retaule pintará les figures següents: ço es, en lo bancal tres figures, s. de Sanct Joan Batista, .i. de Sant Francesch, y de un Ecce Homo. Y en la primera andana al costat de la pastera del dit Sanct Jaume pintará dues histories de la sua vida. Y en la finició hi há un tauló en qual pintará una Assumpció de Nostra Senyora”. El precio convenido es de cincuenta libras.

AHPB. Francisco Pedralbes, caja 38, pliego escrituras sueltas, años 1594-99: 24 abril 1598.

(42) “E primerament per quant los dits Barthomeu Tarrats y Anthoni Toreno, desigen molt aprendre lo affici de crespas vels de sombreros, y per dita occasio

Las múltiples y variadas actividades de que dió muestra Petro Paulo de Montalbergo, durante sus largas estancias en nuestra ciudad de Barcelona, nos ponen de manifiesto los dotes de este pintor italiano, que al mismo tiempo supo mantener su reputación como artista y como hombre de negocios.

JOSÉ M.^a MADURELL MARIMÓN

DOCUMENTOS

I

Barcelona, 25 agosto 1548.

Los pintores italianos Petro Paulo de Montalbergo y Petro Morón, contratan la pintura del retablo de santa Cecilia, para la iglesia parroquial de San Miguel, de Barcelona.

“[Die sabbati .XXV. mensis augusti .M.D.XXXX.VIII.º]

In Dei nomine. Noverint universi.

En nom de Déu sia. Amen.

Sobre la pintura Dé[u] volent fahedora en un retaule que es en la sglésia de Sant Miquel de Barçelona, en la capella que stá al costat del altar major de dita sglésia de Sanct Miquel, sots invocació de Sancta Sicilia, verge, hont mossèn Benet Pons, cavaller, e los seus predecessors han tengut e tenen sepultura, per y entre lo dit mossén Benet Pons, de una part, e mestre Petro Pau de Muntalbergis et Petro Morón, pintors italians, de la part altre, son stats fets los capitols e pactes següents:

Primerament los dits mestre Pere Pau de Muntalbergis e Petro Morón, pintors sobredits, convenen y en bona fé prometten al dit mossen Benet Pons, que dins tres mesos primer vinents o abans, tant lo hu com l'altre y desemps donarán obra ab acabament en pintar y daurar a l'oli lo dit retaule de Sancta Scicilia, ahont pintarán en la taula major qui stà al mig, la hystoria de la Assumpció de la Mare de Déu, segons un deboix farán a contentació del dit mossén Benet Pons y de mossén Pere Cugat, beneficiat de dit benefici. Y en lo frontispici que stà sobre dita taula major pintarán la figura de Déu lo Pare ab alguns xerubins. Y en lo bancal de dit retaule que son quatre taules, pintarán la hystoria de Sancta Scicilia, o les ymatges o tur-

desigen ajudar en lo exercici de dit offici de crespas vels a n'el dit Francesch Banda los dies y horas que ells i volrán ajudar en lo dit exercici de dit offici”.

AHPB. Nicolás Lentisclá. leg. 15, lib. com. 5, años 1590-92: 12 abril 1590.

ments de Sancta Scicilia, o lo que los dits mossén Benet Pons e mossén Cugat dirán. E mes pintarán les portes al trempre de dins ab tot compliment segons requer la pintura al trempre, hont pintarán la Salutació. E fora de les dites portes de aquella pintura blanca e negra que dits mossén Pons e mossén Cugat dirán e volrrán. E mes prometten que pintarán la volta de la dita capella de pedra de porfis, o de jaspis, y totes les claus, axi grans com petites daurades de or, lo qual or ha de donar lo dit mossén Benet Pons, y les parets de dita capella fins al portalet petit de dita capella, y les parets dintre los portals. E mes daurarán tot lo entall, axi del retaule com del bancal a cost dels dits mestres. E açó prometten fer sens dilació alguna, ab obligació de lurs bens, e ab jurament.

Item, lo dit mossén Benet Pons, convé e promet als dits mestres, que per los treballs e colors e or posarán en dita pintura, donará e pagarà a ells quoranta scuts, valents .XXXXII. lliures barceloneses, les quals pagarà en aquesta manera, ço es, de present .XII. scuts, e altres .XII. scuts feta miga obra, e lo complement acabada la dita obra. e vista e regoneguda per dos pintors experts, la hù e l'altre per dits mestres en dita art elegidors per dit mossén Benet Pons. E açó promet fer sens dilació alguna ab obligació de sos bens ab jurament.

Testes omnium predictorum sunt honorabiles Hieronymus Sorribes, mercator civis Barcinone, et Ioannes Bosqui, apothecarius et Petrus Balaguer, cuyracerius, cives Barcinone."

AMPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 4, borr. man. año 1548, leg. 10, man. 22, contr. año 1548.

II

Barcelona, 5 junio 1554.

Convenio entre Petro Paulo de Montalbergo, y el pintor Jaume Forner, para el dorado del retablo de San Vicente, de Malla.

"[Die martis.V. mensis iunii anno a Nativitate Domini M.D.L.III.].

Ego Iacobus Forner, pictor, civis Barcinone, gratis, etc., per firmam, validam et solemnem stipulacionem convenio et bona fide promitto vobis honorabile Petro Paulo Montalbergo, eciam pictori Barcinone habitatori, presenti, quod per temps in inferius chalendato instrumento contentum, quod est sex menses deaurabo et apparellabo omne et quodcumque aurum quo ob ingredi debeat et sit necessarium retabulo sive retaule parochie Sancti Vincencii de Malla, diocesis Vicensiis, quod vos hincepistis deaurandum et pingendum per tempus ac modo et forma contentis in quodam instrumento auctoritate honorabili Salvi Beuló, notarii civitatis Vici in mense madii proxime preteriti recepto et testificato ut asseritis, ita, videlicet, quod vos a dicta deauracione et apparatu prefati auri sitis numinis liber et francus ego

enim suscipiens mine onus huiusmodi, convenio et promitto quod psum opus deaurandi continuabo et perficiam per dictum tempus bene et diligenter et fideliter et ipso perfecto stabo et stare promitto dictis duarum personarum inde eligendarum cui ipsum opus sit benefactum ac omnibus et singulis promissis per vos factis circa predicto et eorum occasione et ii superius nominato contractu lacius contentis et per vos specificatis que omnia hiis pro expressis, etc. Et predicta omnia et singula attendere et complere promitto sine dilacione, etc., et cum pena quinquaginta ducatorum auri, etc., ultra quod, etc., restituam missiones, etc., super quibus, etc., credatur, etc.,. Et pro hiis, etc., obligo bona,, etc., renunciando, etc., foro proprio, etc., submit- tens, etc., et omni, etc., et nichilominus facio el firmo scripturam tercii in libro terciorum curie honorabili vicarii Barcinone, obligando pro inde personam et bona mea, cui, etc., ad hec ego dictus Petrus Paulus Montalvergo, laudans, etc., et acceptans pro missionem predictam per firmam, validam et solemnem stipulacionum, convenio et bona fide promitto vobis quod dabo et solvam vobis aut cui volueritis pro mercede ac nomine mercedis predictis, sexaginta libramum nonete Barcinone, videlicet, triginta libras in inicio prefati operis, reliquas vero triginta libras prorata et seu per terminos et solucionis, modo et forma in dicto contractu contentis, et ego sum recepturus sine dilacione et eorumque restituam missionis, etc., fiat cum eisdem proxima dicta obligacionibus usque ad finem. Et ut predicta, etc., Iuramus, fiant duo.

Testes: reverendus dominus Ioannis Ferreres, canonicus Sedis vicensis, et Hieronymus García, textor velorum, civis Barcinone."

AHPB. Lorenzo Sotalell, leg. 4, man. años 1553-54.

III

Barcelona, 9 marzo 1555.

Carta de pago otorgada por el pintor Jaume Forner, a favor de Petro Paulo de Montalbergo, por la suma de sesenta libras barcelonesas, importe del dorado del retablo de San Vicente, de Malla.

"Die sabatti .VIII.º dictorum mensis et anni [marzo 1555].

Ego Iacobus Forner, pictor, civis Barcinone, gratis, etc., confiteor et in veritate recognosco vobis honorabile Petro Paulo Mondalbergo, eciam pictori, civi dicte civitatis Barcinone, quod dedistis et solvistis michi omnes sexaginta libras monete Barcinone, pro satisfaccione consimilis pecunie quantitatis quam vos dare et solvere teneabimi michi causis et racionibus contentis in quodam instrumento penes Laurencius Sotalell, auctoritate regia notarium publicum Barcinone infrascriptum, quinta die mensis iunii auni proxime preteriti millessimi quinguesimi quinquagesimi quarti. Modus vero solucionis dictarum sexaginta librarum sunt et est talis quoniam ex illis dedistis et solvistis michi,

ex una parte triginta libras de quibus vobis feci et firmavi apoche instrumentum penes discretum Salvium Bauró, notarium publicum cintatis Vici, quod cum presenti volo comprehendatur. Restantes vero triginta libras, dedistis et solvistis michi numerando voluntati mee. Et ideo, etc...

Testes: honorabiles Martinus Dies, imaginarius, civis, et Gabriel Montaner, scriptor Barcinone."

AHPB. Lorenzo Sotalell, leg. 4, man. años 1554-55.

IV

Barcelona, 18 junio 1555.

Acta de la visura del retablo de Santa María, de Pineda, pintado por Petro Paulo de Montalbergo, practicada por los pintores Nicolau de Credensa y Benet Rafart.

"Dicto die [18 junio 1555], honorabiles Nicholaus de Credença et Benedictus Rafart, pictores, cives Barcinone, extimatores, vissores et recognitores uti dixerunt operis sive picture depicte et facte ac fabricate per honorabilem Petrum de Montalbergo, civem dicte civitatis Barcinone in quodam retabulo per honorabiles operarios venerabilis Comunitatis parrochialis ecclesie Beate Marie de Pineda, diocesis Barcinone, eidem ad pingendum tradito, inde electi, nominati et deputati, videlicet, dictus Nicholaus Credença, a venerabile Ioanne Flaquer, presbytero et procuratore dicte venerabilis Comunitatis et a Petro Correu, marinerio ac uno ex dictis operariis, et dictus Benedictus Raffart a dicto venerabili Petro de Montalbergo, constitute dicto nomine in domibus solite residencie eiusdem Petro de Montalbergo sitis in platea monasterii Sanctissime Trinitatis presentis civitatis Barcinone, testium ad ista vocatorum specialiter et assumptorum, presentibus, instantibus et requirentibus dictis domino Ioanne Flaquer, Petro Curreu et Petro de Muntalbergo, dixerunt hec vel similia verbo que cum de eorum ore preferebantur ferunt me dictum et infrascriptum notarium scripta et continuata in hunc qui sequitur modum: Nosaltres Nicholau de Credença e Banet Rafart, pintós, som stats elegits per mossén Pere de Montalbergo e per mossen Joan Flaquer, prevere, procurador e per en Pere Curreu, obrer de la parróchia de Pineda per mirar a veure la obra que lo dit mossén Pere de Montalbergo ha feta en lo retaula que los obrés de la dita parrochia li han donat a pintar, e que axi han vista, mirada e regoneguda la dita obra e pintura, e tot lo que se havia de mirar, e que la dita obra los apar, que stá molt ben feta e acabada, e que'n se'n merexia docentes liures com un diner. De quibus, etc."

AHPB. Lorenzo Sotalell, leg. 4, man. año 1555: 18 junio 1555.

V

Barcelona, 27 octubre 1580.

*Contrato entre el pintor Petro Paulo de Montalbergo y el mercader italiano Francisco Testa *, para la compraventa de grabados y libros estampados en Roma.*

“Die iovis .XXVII. mensis octobris anno a Nativitate Domini M.D.L.XXX.

Per rahó de la venda de la bala de deboixos o papers stampats en Roma, per y entre lo honorable mossén Petro Paulo Dalbergis, pintor, ciutedà de Barcelona, de una part, e lo honorable mossèn Francisco Testa, mercader de la ciutat de Aresso de la Toscana, hara resident en Barcelona, de la part altra, son stats, fets y fermats los pactes y avinencies següents:

E primerament lo dit senyor Petro Paulo Dalbergis de y ab lo present fa venda al dit Francisco Testa, de una bala de deboixos en paper stampats en Roma, que son tres milia y sinch cents fulls, poch mes o manco, la qual bala lo dit Petro Paulo Dalbergis, vuy té en poder de Salvi Xiffra en la ciutat de Civilla. E la qual bala promet, dit Petro Paulo, de aportar o fer aportar y trametre a propries despeses, risch y perill seus, en la vila de Madrid consignada a Stephano Bogia, librater resident en Madrit, d' assí al die de Carnestoltes primer vinent, lo qual Stephano Boigia, rebrá dita bala en nom de dit Francisco Testa. E la qual venda fa lo dit Petro Paulo al dit Francisco Testa de la susdita bala de dits deboixos o papers stampats com dit es per preu, ço es, los papers comuns a raó de quaranta sinch lliures barceloneses per quiscun miller, e los papers que n' haurà de Corneli a raó de vuyt scuts per quiscun centenar de dits fulls de Cornelio, aixi grans com xichs. Lo qual preu de tota la dita bala de dits papers stampats, haia e sie obligat pagar lo dit Francisco Testa al dit Petro Paulo Dalbergis assi en Barcelona dins un any, comptador del die que la dita bala será consignada e lliurada en Madrit al dit Stephano Bogia; entés empero y declarat que si en dita bala no y haurá los dits tres milia y sinch cents papers stampats com dit es, en tal cars lo dit Francisco Testa

* Francisco Testa era ya conocido documentalmente en Madrid. En 1587, junto con Jerónimo Gaeta, ambos *toscanos* y residentes en la corte, contrató con el arquitecto Juan de Herrera el tiraje de trece series de láminas, con un total de 52.000 ejemplares, de los dibujos, plantas y alzados del Escorial, que dibujó Herrera y entalló Pedro Perret, flamenco, de Amberes, serie de la que se conservan ejemplares. Herrera hubo de interceder ante Felipe II para que el Consejo levantase la pena de destierro que pesaba sobre Testa por delitos habidos contra la persona del librero Buxialos, y en tal ocasión el gran arquitecto declaró que en Madrid solamente Testa era capaz de llevar a cabo el tiraje de las láminas del Escorial. (J. Agustín Ruiz de Arcaute. “Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II”. Madrid, Espasa-Calpe, 1936, págs. 133-135 y 172-174.) *Corneli* debe ser Cornelio Cort.

haia de pagar lo preu dels papers que's trobarán en dita bala e serán consignats e liurats al dit Stephano Bogia y no mes avant.

Item, es pactat y declarat entre les dites parts que si al die present o d'assi al dit die de Carnestoltes primer vinent, lo dit Salvi Xiffra, o altri per ell haurà venuda la dita bala, o haurà fet algun exhibit de aquella, que en tal cars la present venda sie nulla y per no feta, e la una part a l'altra no sie obligada en cosa alguna per rahó del present contracte.

E totes les dites coses y sengles prometen les dites parts attendre y complir, tenir y servir sens dilació alguna, ab salari de procurador dins Barcelona .V. sous, e fora de Barcelona .X. sous per quiscun die, ab restitució de totes missions y despeses, e ab promesa de no fermar de dret ni allegar guiatge ni sobrecehymment algú, sots pena de .L. sous. E per çó attendre y complir, ne obliguen la una part a l'altra y endesemps, tots y sengles bens llurs, mobles e immobles haguts y per haver, ab totes renunciacions necessaries. E renunciem a llur propri for e sotsmettense al for del honorable veguer de Barcelona, e o de altres qualsevol official, jutge o cort. E no res menys ne fan y fermen scriptura de terç en la cort del dit honorable veguer de Barcelona, ab obligació de les persones y bens llurs, e ab jurament que'n fan a Nostre Senyor Déu y als seus Quatre Sancts Evangelis.

Testes sunt: Iacobus Frigeri, mercerius, civis, et Raphael Pedrolo, scriptor Barcinone."

AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 15, lib. com. 1, años 1580-82.

VI

Barcelona, 15 diciembre 1580.

Debitorio firmado por Ángela, esposa de Francisco Insausta y su hija a favor de Petro Paulo de Montalbergo, por el importe del suministro de una partida de guadamaciles.

"Die iovis .xv. mensis decembris anno .M.D.L.XXX.

Debitorium factum et firmatum per dominam Angelam Insausta, uxorem Francisci Insausta, candelarii cere, civis Barchinone, nunch a presenti Principatu Cathalonie absentis, et dominam Angelam Guardiola, dictorum coniugum filiam, viduamque relictam honorabili Bernardi Guarudiola, quondam mercatoris, civis Barchinone, honorabili Petro Papulo Dalbergis, pictori, civi Barchinone, presenti, de quinquaginta duabus libris et sexdecim solidis barchinonensis, racione et pro precio sex pessarum de guadamacils de or y vermell per dictas dominas Angelam Insausta et Angelam Guardiola, matrem et filiam a dicto Petro Paulo Dalbergis emptarum habitarum et receptarum. et de quorum bonitate dicte mater et filia reputant se contentas. Et ideo renunciantess, etc., promiserunt solvevre dicto .LII. libras

.XVI. solidos, videlicet, medietatem ipsarum diem Carnispriri proxime venturi. Et restantem medietatem hincho ad festum Pasche Resurrectionis Domini, eciam proxime venturi sine dilacione, etc. Fiat cum salario procuratoris intus civitatem Barcinone .V. solidos, et extra eandem civitate .X. solidos barcinonensis, ultra quos, promisserunt restituere missiones, super quibus, etc.,. Credatur, etc, preterea, etc., pena est de non firmase ius, etc., .L. solidos, de quua, etc.,... tertium curie, etc. qua solata, etc., nihilominus, etc. Et pro his, etc., obligarunt omnia exrum bona et utriusque carum insolidum, mobilia, etc. Renunciantes beneficio novarum constitucionum, etc., et consuetudine Barchinone, etc., et beneficio Velleiani, etc., et proprio foro, etc., submittens, foro, etc., honorabili vicariet baiuli Barchinone et alterius curie, etc., et omni alii iuri, etc.,. Et nihilominus formarum scriptura tercii in libro terciorum curie honorabili vicarii vel baiuli Barchinone, pro qua obligamus omnia earum bona et utrusque earum insolidum absque tamen obligacione personarum earum, quas personas, etc. Cui, etc., iurarunt, etc.,.

Testes: Iulianus Cabestany, tintorerius scirici et Raphael Pedrola, scriptor Barchinone.”

AHPB. Nicolás Lentisolá, leg. 1, man. 1, contr. años 1580-81.

VII

Carta de pago y cancelación de deuda otorgada por Petro Paulo de Montalbergo, a favor de Ángela, esposa de Francisco Insausti y de su hija Ángela.

“Dictis die et anno [die .V. mensis aprillis anno a Nativitate Domini .M.D.L.XXXI.].

Ego Petrus Paulus del Berges, pictor, civis Barcinone, confiteor et recognosco vobis dominabus Angele Insausti, uxor T. Insausti, candelarii cere, civis Barcinone, et Angele Guardiola, vidue relicte honorabili Bernardi Guardiola, quondam, mercatoris, civis Barcinone, quod dedistis et solvistis mihi realiter et de facto numerando in presencia notarium et testium infrascriptorum, quadraginta libras monete Barcinone, et sunt insolutum prorata illarium quinquaginta librarum quas vos mihi confesse fuistis debere cum instrumento recepto penes discretum Nicholaum Lentisclá, notarium publicum Barcinone, die decima quinta mensis decembris proxime lapsi, causis et racionibus indicto instrumento contentis. Et ideo renunciando, etc., facio apocam, etc.

Testes sunt: Franciscus de la Banda, textor cirici, civis et Michael Gilabert, scriptor Barcinone.”

AHPB. Luis Jorba, leg. 14 “quaternus sive manuale”, año 1581.

VIII

Barcelona, 16 febrero 1582.

El librero Esteban Bogia reconoce a Pedro Paulo Montalbergo haber recibido una partida de láminas y libros italianos, remitidos por el mercader Francisco Testa.

“Die veneris .XVI. mensis februarii anno a Nativitate Domini .M.D.L.XXXII.

Sit omnibus notum. Quod ego Stephanus Bogia, libraterius, civitatis de Sahona, in villa Madriti, regni Castellii residens, confiteor et recognosco vobis Petro Paulo Dalbergis, pictori civi Barchinone, presenti, quod ego in mense may proxime lapso habui et recipi in dicta villa Madriti, nomine et pro parte Francisci Testa, mercatoris civitatis de Aresso de la Toscana, unam balam de stampas de deboxos in papiris impressis Rome, in qua bala erant tres mille centum et quadraginta folea comunia impresa et sexaginta septem folea de Corneli comunia, et centum et sexaginta quinque papiri medii folei de Corneli, et undecim folea de Sant Laurencio de Corneli, et duo libri Architecture, unus scilicet de la Bacco et alter de Vinyola. Que quidem bala cum dictis papiris impressis et duobus libris, fecit mihi nomine dicti Francisci Testa tradicta in dicta villa Madriti ut prefertur per honorablem Paulum Sauri, mercatorem cathalanum per ordinem et comissionem Salvi Xifre, civitatis Hispalis, qui quidem Salvius Xifre dictam balam transmiserat et consignaverat ex ordine et comissione vestris in dictam villam Madriti dicto Paulo Sauri tradendam et liberandam mihi pro dicto Francisco Testa, et nomine dicti Francisco Testa, prout mihi tradita fuit ut supradictum est. Et ideo renunciando exceptioni ita non esse et sic in veritate non consistere et dicte bale dictorum papirorum impresorum et librorum predictorum non habite et non recepte et doli. In testimonium premissorum facio vobis de predictes presens apoche et recognicionis instrumenta. Actum est hoc Barchinone die decima sexta mensis februarii anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo octuagesimo secundo. Sig[†]num Stephani Bogia, predicti, qui hec laudo et firmo.

Testes huius rei sunt: Iosephus Thomasi, negociator venecianus Barchinone residens, Mathias Frexens et Iacobus Paulus Lentisclá, scriptores Barchinone.”

AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 15, lib. 1, com. 1, años 1580-82.

IX

Barcelona, 14 marzo 1583.

Contrato de sociedad entre el pintor, Pedro Paulo de Montalbergo, y el negociante de Padua Antonio Spatxet, para la compra-venta de perlas y otras mercancías.

“Die lune .XIII. mensis marcii anno a Nativitate Domini .M.D.
 .L.XXXIII.

Per rahó de les coses deius scrites per y entre lo honorable mossén Petro Paulo Dalbergis, pintor, ciudadà de Barcelona, de una part, e lo honorable mossén Anthoni Spatxet, negociant, natural de la ciutat de Padua, de la Senyoria de Venecia, de la part altra, son estats fets y fermats los pactes y avinencies següents:

E primerament, per quant lo dit Petro Paulo Dalbergis, per lletra de cambi del honorable mossén Jaume Caraps, mercader, ciudadà de Barcelona, ha remesos a rebre de Çaragossa al dit Anthoni Spatxet quatrecentes liures barceloneses, les quals al dit Anthoni Spatxet ha pagades en Çaragossa en virtud de dita lletra mossén Jaume Oller, mercader cathalá. E de altra part dit Anthoni Spatxet, ha rebut assí en Barcelona del dit mossén Petro Paulo Dalbergis, vint lliures barceloneses, les quals dues quantitats que prenen summa de quatrecentes y vint liures barceloneses, lo dit Anthoni Spatxet ha meses e convertides en compra de doscentes y devuyt perles grosses y medianes, per çó regonexent lo dit Anthoni Spatxet que la dita compra de dites perles ha feta de dits dinés, los quals son de dit mossén Petro Paulo Dalbergis ha effecte de la present concòrdia y compayía. Es pactat y concordat entre les dites parts, que lo dit Anthoni Spatxet, haja de vendre les dites perles en los lloch o llochs que a ell apparrá mes útil a dites parts, aixi en Venecia com en altres partes de Itàlia. E del procehit de aquelles, deduhit lo capital per al dit mossén Petro Paulo Dalbergis, ço es, les dites quatrecentes y vint liures, del restant que será lo guany que Déu volent se haurà feta en dites perles, se haien de fer dues parts, y quals parts, la huna de les quals ensemps ab lo dit capital, sie del dit Petro Paulo Dalbergis, e l'altra part de dit guany, sie y haia de ésser del dit Anthoni Spatxet. E aixi bé, es pactat y concordat que lo dit Anthoni Spatxet haia de smersar en Venecia, Milá, o altres parts de Itàlia, hon li apparrá mes útil a dites parts, lo dit capital del dit Petro Pauli Dalbergis, çó es, les dites quatrecentes y vint liures, ensemps ab la dita meytat del susdit guany de dites perles pertanyent al dit Petro Paulo Dalbergis, en les robes y mercaderies al dit Anthoni Spatxet ben vistes, y aquelles portará o farà portar en Barcelona o Alicant, ahont vendrá aquelles ab la legalitat que 's pertany. E del procehit de dites robes y mercaderies deduhits los capitals del dit Petro Paulo Dalbergis, e deduhides les despeses, així de menjar y beure del dit Anthoni Spatxet, e ports, drets, seguretats e altres despeses per ocassió de dites coses fahedores del día que haurá comensat comprar les dites robes y mercaderies en Venecia o en altres parts de Italia fins aquelles serán venudes. Tot lo restant que Déu volent será lo guanyable si farà en dites robes y mercaderies se haia de partir a mitjes entre dites parts, çó es, que la meytat del dit guany sie y haie de ésser del dit Anthoni Spatxet per seis yndustries y treballs. E la

restant altra meytat ensemps ab los dits capital o capitals, sia del dit Petro Paulo Dalbergis.

Item, es pactat que si perdua alguna hi haurà així en les dites perles, com en les altres robes y mercaderies esmerçadores o compradores com desus es dit, çó es, així en los capitals com en los guanyables la dita tal perdua sia e vingua a cárrech comú, çó es, a mitjes entre les dites parts.

Item, es pactat que lo dit Anthoni Spatxer, haia e sia obligat en tenir y portar scriptura o memorial, així dels smerços susdits, com dites despeses fahedores com desus es dit. E donar bó e leal compte de totes les susdites coses al dit mossén Petro Paulo Dalbergis, tostemps y quant que per part de aquell ne será request de paraula, o altrament, e donar y lliurar al dit Petro Paulo Dalbergis, los susdits capitals ensemps ab la dita meytat de dits guanyables.

E totes les dites coses y sengles prometen les dites parts tenir y servir y contra aquellas ni alguna de aquellas no fer o venir per alguna causa o rahó, sens dilació alguna, ab salari de procurador dins Barcelona, de sinch sous e fora de dita ciutat de Barcelona .X. sous per quiscun día, e ab restitució de totes missions y despeses ab promesa de no fermar de dret ni allegar guiatge ni sobresehiment algú, sots pena de .C. sous. E per attendre y complir les dites coses ne obliguen la una part a l'altra y endesemps tots y sengles bens llurs, mobles e immobles, haguts y per haver, ab totes renunciacions necessaries. E renunciant a llur propi for, e sotsmetentse al for del honorable veguer de Barcelona e de altre qualsevol official, jutge o cort, ab facultat de variar. E no res menys les dites parts ne fan e ferman scriptura de terç en los llibres dels terços de la cort del honorable veguer o balle de Barcelona, per la qual ne obliguen llurs persones y bens, e ab jurament que'n fan a Nostre Senyor Déu y als seus Quatre Sancts Evangelis.

Testes: Iacobus Frigerio, mercerius, civis Barchinone, Iosephus Thomas, mercerius veneciarius, Isachus Hermes, pintor, civis, Mathias Frexens, et Iacobus Paulus Lentiscla, scriptores Barcinone."

AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 14, lib. com. 2, años 1583-84.

X

Barcelona, 5 diciembre 1586.

Escritura de sociedad o compañía mercantil para la compraventa de libros italianos, entre Petro Paulo de Montalbergo, y el mercader de libros de la villa de Trino, de Lombardía, Ángel Tavano.

"Die veneris .V." mensis decembris anno a Nativitate de Domini .M.D.L.XXXVI.

En Nom de Nostre Senyor Déu Iesucrist sie, y de la humil Verge María, Mare sua, que hi donen bon guany y bonaventura. Amen.

Per raó de la Societat e Companyhia deius escrita, per y entre lo honorable mossén Petro Paulo Dalbergis, pintor, ciutedá de Barcelona, de una part, e lo honorable mossèn Angel Tavano, mercader de llibres de la vila de Trino, de la Provincia de Montferrat, en Lombardía, al present resident en Barcelona, de la part altra, son stats fets y fermats los pactes y avinenses següents

E primerament les dites parts fan y contracten entre elles bona y leal Societat e Companyhia, en la qual les dites parts posen e meten per llur cabal e o capital de dita Companyhia, siscentes lliures moneda barcelonesa, çó es, cada huna de les dites parts, trescentes lliures, çó es, lo dit mossén Petro Paulo Dalbergis, de present doscentes lliures, les quals lliuren mà y poder del dit mossèn Angel Tavano. E les restants, cent lliures a compliment de dites trescentes lliures ha de donar o fer donar a n'el dit Angel Tavano, en la ciutat de Génova, d'assí per tot lo mes de febrer primer vinent. E lo dit mossèn Angel Tavano, promet que anirá personalment en Roma, o en Venecia, y en dits llochs o en qualsevol de aquells smerçará y emplicará les dites siscentes lliures de dit capital de dita Companyia, çó es, així les dites trescentes lliures del dit mossèn Petro Paulo Dalbergis, com les dites trescentes lliures del dit Angel Tavano, en tantas summas o sorts de llibres d'estampa estampats, e o que lo dit Angel Tavano farà stampar, de les sorts y maneres que a ell millor aparrán e seràn ben vistes. per lo profit e commoditat e utilitat de la dita present Companyhia. E los dits llibres aportarà e o aportar farà en la present ciutat de Barcechinona per compte de dita Companyhia, y a risch, perill y bona-ventura de dita Companyhia.

Item, es pactat y concordat entre dites parts, que lo dit mossèn Angel Tavano, haia de vendre los dits llibres per compte de dita Companyhia, així en la present ciutat de Barcelona com fora de aquella en qualsevol part d'Espanya, axi a fiar com de comptants com a ell li apparrá y axi a risch y perill de dita Companyhia anant sempre y stants ahont se vulle, dits llibres a risch y perill y bonaventura de dita Companyhia.

Item, es pactat y concordat entre dites parts, que venuts que seràn dits llibres e tota hora y quant lo dit mossèn Petro Paulo Dalbergis volrá lo dit Angel Tavano haia de comptar ab lo dit Petro Paulo Dalbergis, y donarli bon compte y raó de tots los negocis de dita Companyhia, y deduit lo dit capital de cada huna de les dites partes, deduides totes les despeses faedores per lo dit Angel Tavano, així per los ports, nolits y drets de dits llibres, com altres qualsevol despeses que per rahó de dita Companyhia se haurán de deduir y comptar. Tot lo restant que será la ganancia que Déu hi haurá donada en dita Companyhia, se haia de partir e dividir entre dites partes de aquesta manera: çó es, que lo dit Petro Paulo Dalbergis, haia de participar en dits guanyables per doscentes y sinquanta lliures de capital tant solament, jatsie que ell hi tinga de capital com dit es, les dites tres-

centes lliures. E lo dit Angel Tavano, haia de participar en dits guanyables per totes les dites trescentes lliures de dit son capital, e per sinquanta lliures mes avant. E açó per causa y smena dels treballs ha de sostenir aixi en lo anar y venir, com altrament per los negocis y affers de la dita Companyhia. E si perdua hi haurà en dita Companyhia, çó que Déu no vulla, haia de participar cada huna de dites parts en dita pérdua per lo dit son capital.

E totes dites coses y sengles, prometten les dites parts attendre y complir, tenir y servir, y contra aquelles ni alguna de aquelles, no fer o venir per alguna causa o rahó sens dilació alguna, ab salari de procurador dins de Barcelona .V. sous, e fora de Barcelona .X. sous, per quiscun die, e ab restitució de totes missions y despeses. E per attendre y complir les dites coses, ne obliguen la una part a l'altra, y endesemps, tots y sengles bens llurs, mobles e immobles, haguts y per haver, ab totes renunciacions necessàries, així de llur propi for com altres, e sotsmettentse al for del honorable veguer o balle de Barcelona, e de altre qualsevol official, jutge o cort. E no resmenys, ne fan y fermen scriptura de terç en la cort del veguer o balle de Barcelona, ab obligació de llurs persones e bens, e ab jurament que'n fan a Nostre Senyor Déu y als seus Quatre Sancts Evangelis

Testes sunt: Franciscus Pelagós, textor lane, civis, Mathías Frexens, et Franciscus Çaffont, scriptores.

Item, alio instrumento dictus Angelus Tavano, firmavit apocham dicto Petro Paulo Dalbergis, de ducentis libris barchinonensis, habitis numerando realiter et de facto, insolutum prorata dictarum trecentarum librarum, pro capitali dicti Petri Pauli Dalbergis in supra dicta Societate. Et ideo renunciando, etc. Testes predicti."

Est deffinitio super presenti Societate, cum cancellacione instrumenti eisdem, die .XXXI. augusti, M.D.L.XXXVII.

AHPB. Nicolás Lentisclá, leg. 14, lib. 3, com. años 1585-86.

DATOS SOBRE EL VESTUARIO DE JAIME II DE ARAGÓN

No fué Jaime II un monarca indiferente a la ostentación en el vestir, tanto en lo que se refiere a su persona como a las de sus hijos. A pesar de las frecuentes crisis de franciscanismo que se produjeron en la familia real, a pesar de las reiteradas exhortaciones de Arnaldo de Vilanova — muy suyas y muy de la época — al desprecio de los bienes terrenales, a la sencillez y a la limosna, exhortaciones que con tanto interés escucharon e incluso atendieron don Jaime y su esposa Blanca de Anjou con patentes pruebas que trascendieron a la vida pública, observamos una constante y hasta diríamos exagerada confección de ropajes y vestidos con aplicaciones de hilos de oro, perlas y pedrería lo mismo para el monarca que para los infantes y de la que sólo se puede adquirir idea con la consulta de la abundante documentación que sobre la materia ofrecen los registros de la Cancillería real, principalmente las series denominadas *Thesaurarie*, *Pecunie* y *Solucionum*, así como los *Libros de la Tesorería*, éstos pertenecientes al Archivo del Real Patrimonio. A menudo surgen en este reinado a la superficie patentes dificultades económicas, asimismo reconócese en don Jaime un constante deseo de evitar gastos superfluos, lo que le llevó a efectuar podas de personal en las *casas* de sus hijos y de la misma reina por el enorme peso que para el erario de la Curia regia supondrían y en las que se producía una evidente tendencia al exceso y una callada infiltración parasitaria. Sin embargo, diríase que en don Jaime el afán de renovar su vestuario fué ilimitado: es singular el número de encargos que en el plazo de un año hace para sí mismo y para los hijos a sus diversos sastres G. Torroja, Jaime de Argilers, Juan Rovira, Pedro de Bellvis, R. Sánchez, Rubí o Robert, Jaquet, Anglés y otros que seguramente encontraríamos si hiciésemos un estudio más detenido sobre la materia. De Pedro de Bellvis hace el propio monarca un cumplido elogio al nombrarle sastre de uno de los infantes, alabando en él

la gran destreza que poseía en el oficio (1). R. Sánchez, domiciliado en Valencia, más bien debemos considerarlo como “perspuncterio”, es decir, como confeccionador de armaduras, *cots armers, spatlleres, cuxerías, gamberías, genolleres*, yelmos y otras piezas de vestuario militar (2). Los encargos de confección de ropas son sensiblemente más parcos en cuanto a las infantas y a la misma reina, lo que hace presumir que tal vez éstas tuvieron libros especiales donde se anotaría análoga materia dentro de la complicada organización económica de la Casa real de Aragón. Desde luego, las reinas tuvieron sus tesoreros particulares y para ellas se llevaron registros dedicados exclusivamente a la administración de sus rentas. No obstante, en los registros antes mencionados aparecen de tanto en tanto datos interesantes referentes a la reina e infantas. Por ellos nos enteramos que fué en casa de la famosa dama doña Sibila de Saga donde debieron coserse los aparatosos vestidos para la infanta Isabel, hija de Jaime II, por disposición de éste, cuando ya era inminente la llegada a Barcelona de los embajadores de Federico el Bello, archiduque de Austria, que venían a solicitarla por esposa para el mismo (3).

Los gastos de vestuario de la familia real se satisfacían con fondos de la Curia regia; en alguna ocasión los vemos pagados concretamente con los ingresos del Sello. Extraña la escasez de telas del país que aparecen citadas en los registros de este reinado. A pesar de la mucha documentación consultada, sólo recordamos haber encontrado mención de paños procedentes de Lérida, Tortosa, Perpiñán y alguna otra localidad. Ello contrasta con la gran abundancia de tejidos catalanes que aparece en los registros *Thesaurarie* de Juan II, en el último tercio del siglo xv. El propio don Jaime disponía de maestros sederos musulmanes. Cierta vez envió dos de ellos, por medio del noble Jazperto de Castellnou, a la reina Leonor de Sicilia, determinando incluso cómo deberían presentarse vestidos a dicha regia dama, o sea con túnicas de buen paño “*medietato viridi et livido, aut alios coloribus, non tamen ad signum nostrum*” (4).

(1) Dice de Bellvis don Jaime: “*qui in officio scindendi, suendi, conficiendi et ornandi vestes omnes cuiuscumque existant generis aut speciei est aptum plurimum.*” (H. Finke: *Acta Aragonensia*, vol. III, p. XXXV.

(2) Reg. 258, fol. 86 v.º

(3) Reg. 241, fol. 41 v.º

(4) Reg. 258, fol. 12 v.º

Los principales países de importación de paños que vemos citados son Francia, Flandes y diversos del cercano Oriente y norte de África (5). Estos paños suelen denominarse por el país de origen, pero también reciben nombres especiales, como, por ejemplo, *cendat*, *presset*, *camellot*, *camellino*, *biffa plana*, *biffa listada*, *drap marbri*, *sindone*, *drap escarlata*, *seda*, *seda pahonada*, *drap de Exalo*, *paños de oro* y otros. Sabido es la marcada preferencia en esta época por las telas de colores brillantes, principalmente verde, encarnado, azul, azul *escarlata*, amarillo, escarlata y estos colores combinados con el blanco. Los infantes don Alfonso y don Jaime en cierta ocasión, siendo niños, visten trajes de tela de Bruselas color de fuego (6). Los vestidos y mantos iban forrados *con pennas* (pieles), existiendo de ellas gran variedad: *pennas* de gatos de Auvernia, de corderillos (*anyells*), de conejos, de *vaires* (gatos salvajes), *pennas* claras, *pennas* albas, *pennas* genovesas y otras clases. Alguna vez se emplea en los documentos la palabra *pella* en lugar de *penna*.

Como abastecedor de paños de oro de Flandes y de Francia encontramos citado en una ocasión a Cristián Spínola, este genovés que tanta devoción demostró por don Jaime y que fué para él un eficaz informador de las cosas de Italia (7). Sin embargo, los paños de oro debieron llegar con más frecuencia de Chipre, pues la isla los exportaba en esta época en abundancia, y así lo vemos alguna vez en los registros. También se importaron paños de oro del Tauro (¿Cáucaso?), y con ellos se confeccionaron para el monarca unas suntuosas prendas de vestir (*supertunical* y *clamide*) (8). En cierta ocasión se encargan paños de oro al oficial real Francisco Anglada, debiéndolos adquirir en una ciudad, cuyo nombre no hemos podido identificar, con destino al vestuario nupcial de la infanta María (9). Importante medio de importación de paños de Flandes debió ser cierta sociedad de mercaderes de Brujas, de curioso título altruísta, de "Faire bien" o

(5) Entre las ciudades más frecuentemente citadas, figuran: Gante, Malinas, Bruselas, Ypres, Douay, Exalo (¿Chalons?), Reims, París, Saint-Denis, Narbona y Perpiñán. También aparece alguna vez Hungría (labores) y Rumania. Además el Tauro, Chipre, Alejandría, Trípoli, Túnez y Berbería.

(6) González Hurtebise (E.): *Libros de la Tesorería de la Casa Real de Aragón*. Barcelona, 1911, pago núm. 1674.

(7) Reg. 258, fol. 147 v.º

(8) Reg. 301, fol. 36 v.º

(9) Reg. 239, fol. 115.

de "Faytes bien" (así lo escriben los registros en ocasiones repetidas), la cual traía sus mercancías a Barcelona en las embarcaciones de la época conocidas con el nombre de *cochas*. Como procurador de dicha sociedad es citado un tal Juan Scariot y un sustituto suyo de nombre Juan Danhuylt. Por marzo de 1318 don Jaime se encontraba con dificultades para pagar a la mencionada sociedad la crecida suma que le debía y solicitó la intercesión de Roberto, conde de Flandes, y de los burgomaestres de Brujas para que se le ampliara el plazo de pago de la deuda hasta la próxima Navidad (10). Una interesante información sin fecha (¿en torno a 1306?) procedente de Francia, relata con gran lujo de detalles las dificultades que se ponían en este país a los comerciantes catalanes para el tráfico de telas (11).

No hay que decir que los encargos de confección de ropas se acumulaban, principalmente cuando se aproximaban solemnidades importantes, como, por ejemplo, unas entrevistas con soberanos de otros países, una recepción de embajadores, las bodas de algún infante o infanta, la fiesta de Navidad, que siempre fué celebrada por la familia real con toda pompa, etc. (12). Asimismo se aceleraba la actividad de los sastres cuando don Jaime preparaba un viaje más allá de las fronteras. Que el monarca tenía sensibilidad para seleccionar su propio vestuario nos lo demuestra el hecho de que, al encargarle a su oficial Jaime Puig en abril de 1307 varias telas, le solicita la busca de un paño "nativo colo-

(10) Sobre esta sociedad véase: Reg. 258, fol. 147 v.º (dos documentos); íd. fol. 148; Reg. 259, fol. 191 v.º; Reg. 279, fol. 160 (dos documentos).

(11) H. Finke: op. cit., vol. III, pág. 155.

(12) Relaciones de pagos por confecciones para el Rey y para los infantes con motivo de la próxima Navidad: Reg. 258, fol. 38 v.º y Reg. 259, fol. 33; en el primero de los documentos figuran invertidos 2.321 sólidos y 6 dineros, lo cual supone una crecida cantidad. Sobre "un mantell catalanesch" para el Rey para la fiesta de Navidad, véase González Hurtebise (E.), op. cit., pago núm. 573. También suele pedir el monarca con mucho interés para ornamentar la cámara real el día de Navidad los llamados "barratos" que tanto Du Cange como Aguiló (Diccionario) interpretan como telas listadas; por lo tanto serían lienzos con las barras de Aragón cuando el Rey pide que lleven el signo real o los denomina "barratos regales"; sin embargo, en algún caso pide barratos verdes. Incluso llega a fijar el monarca la medida que han de tener las barras y las listas (?). Suele solicitar "barratos" D. Jaime a Lérida, Valencia y Túnez. (Reg. 254, fol. CXCIV, v.º; Reg. 254, fol. CXCIV; Reg. 258, fol. 95, v.º; Reg. 258, fol. 164, v.º; Reg. 277, fol. 2.º). La ciudad de Valencia pagaba al monarca los gastos de Navidad si pasaba ésta en dicha población. (*Manuals de Consells*. Archivo Municipal de Valencia.) Por la Navidad de 1303 la alhama de sarracenos de Uxó (Castellón) enviaba a la Casa real 80 pares de gallinas, la de Burriana 20, la de Játiva 30 y así otras del reino valenciano (Reg. 235, fol. 166).

ris maturelle, nec clari nec obscuri, inter duos coloris” para hacerse vestidos (13). Imaginamos que no debió ser tarea fácil para Puig satisfacer el caprichoso encargo de su señor. Asimismo, en vísperas de la entrevista con los reyes de Portugal en Tarazona en 1304, manda don Jaime al baile de Tortosa que le adquiriera de un mercader de dicha ciudad una o dos docenas de gruesas “magranas” áureas que había oído decir que tenía, pues deseaba llevarlas como adornos de los vestidos que se le estaban cosiendo con motivo de las citadas entrevistas (14). Con el deseo de lucirlo en las Navidades, encarga también don Jaime en cierta ocasión un “mantell catalanesch” de tela violada de Douay (15). Entre las prendas de vestir del monarca encontramos a veces alguna de nombre árabe, como, por ejemplo, la *almexia* y la *aljuba*, que no aparecen descritas y que se manda hacer con tela de color verde la primera y con paño de oro la segunda (16). Pero las prendas esenciales de vestir, tanto del rey como de los infantes, a juzgar por su reiterada mención en los documentos, debieron ser en esta época las siguientes: túnica o *gonella*, *supertunical sive cot*, *clámide*, *pellot* y calzas. Asimismo la gramasia y el manto o *mantell*.

Vemos usar a don Jaime dos clases de zapatos, unos “cum corda” y otros denominados “tempolares”. Cuando los encarga a su zapatero de Zaragoza, Pedro Morello, le recomienda que los haga de “corio primo, apti tempore stivo, et non nimis amplis”. En otra ocasión le advierte que sean de sutil cuero, buenos y bien confeccionados. Suele encargarse partes iguales de ambas clases de calzado. A su hijo, el infante don Alfonso, junto con dos pares de zapatos, le regala unas abarcas doradas provistas de hebillas de plata, procedentes de Burgos (17).

Cubríanse la cabeza don Jaime y sus hijos con diversos géneros de adminículos que llevaban las denominaciones siguientes: *capell*, *capironata*, *caperó*, *cupricap*, *birret* y *capucie*. Para el infante don Juan se adquiere “unum capellum cum garlanda de perlas”; para el infante don Pedro “unum capellum jubat panni auri cum garlanda de perlas”. Usa el rey “caperó e garboxa” con hilos de seda y forro de piel de corderillo, probablemente para

(13) Reg. 140, fol. 25 v.º.

(14) Reg. 258, fol. 142 v.º.

(15) Véase nota 11.

(16) Reg. 301, fol. 76 v.º; Reg. 277, fol. 20.

(17) Reg. 140, fol. 23 v.º; Reg. 239, fol. 242 v.º; Reg. 281, fol. 221 v.º.

invierno. A su hostiario, Guillermo de Pertusa, le regala “unum capellum magnum” francés hecho de hilos de seda y de oro, y otro, también francés, con listas de oro. Figuran en los inventarios de la cámara real caprichosos sombreros para los halcones que debieron constituir una coquetería máxima del deporte de cetrería en manos femeninas. Digamos de paso que asimismo los avestruces, por los que sintió gran afición don Jaime, eran engalanados con lorigas de seda con “versayl” de plata y “cabadas” con botones de plata, cristales y corales. Pero la moda de la época parece ser que tuvo su principal aliciente en los sombreros de sol y que ya en la crónica de Jaime I aparecen citados. Usaban “capell de sol” tanto el rey como la reina, como los infantes e infantas. En los citados inventarios figura uno de estos sombreros cubierto de paño de oro con leones y castillos, probable regalo regio castellano. Tenemos noticia de algunos ejemplares en los que la fantasía se acumuló en tal grado que se convirtieron en verdaderas joyas que el monarca guardó entre sus coronas, sus *noschas*, sus garlandas y sus diademas, o sea entre su más preciado tesoro real. Tal es el caso del que aparece citado entre otros objetos preciosos que don Jaime puso a disposición de la comisión de teólogos y juristas encargados de satisfacer las deudas y agravios en que hubiera incurrido el propio monarca cuando en el invierno de 1319 creyó llegada la hora de su muerte. Estaba tejido este “capellum solis” de perlas de diversos tamaños, siendo de tonos encarnados y amarillos (lívidos) las situadas en los bordes u orlas. Sobresalían 312 perlas gruesas, 68 balajes (*balays*) y 96 turquesas, y otras piedras preciosas llamadas *praymes* en la época (18). A cada uno de los cuatro lados llevaba el sombrero sendos lazos de oro y en la parte superior, *in sumitate* un águila sobre dos leones, todo ello de oro; en el pecho del águila habían engarzados tres balajes y en el dorso de la misma una gruesa perla. La cinta del sombrero era de seda encarnada con hilos de oro (19).

Desde luego, los sombreros de sol que utilizarían los infantes

(18) Según el *Glossaire et répertoire*, de León de Luborde: “Cristal de roche coloré, qui prend le nom de la pierre fine dont il se rapproche le plus par sa nuance: prasme d'émerande, prasme d'améthyste. Les joailliers du moyen-âge ont tiré un grand parti de ces à peu près de pierres précieuses.”) Nos ha facilitado esta nota nuestro admirado colega D. Luis Faraudo de Saint-Germain.

(19) Reg. 281, fol. 36 v.º.

no serían de tan recargada y desatada fantasía; pero con todo, debieron ser muy lujosos. A la infanta María se destina uno hecho de hilos de oro y de plata; al infante don Alfonso otro “forratum folia deaurata” con los emblemas reales; a los infantes don Alfonso, don Pedro y don Ramón Berenguer sendos sombreros de sol “fili auri et sirici cum figuris”. No hemos encontrado descripción alguna de los que utilizaban las reinas, pero es de presumir en ellos los más singulares caprichos (20).

También en los guantes prevaleció un gusto lujoso. Se usaban tejidos con hilos de oro y seda. A la reina de Portugal, santa Isabel, hermana de don Jaime, se le regalan en la entrevista de Tarazona unos guantes con el signo real y las águilas de Sicilia. Don Jaime utiliza guantes “grossos de servo”, de cuero y blancos, sin especificársenos la materia de confección. La reina Blanca se sirve de guantes de paño lívido forrados de piel (21).

Encontramos descripciones de lujosos mandiles, *balandronets*, que usaba el rey “ad servicium radendi barbam” y para peinarse. El más bello ejemplar que hemos visto citado es el que se entregó al barbero real, Pascasio López, durante los preparativos de viaje para las tantas veces citadas entrevistas de Tarazona. Trátase de un mandil bordado con hilos de oro y seda rojos y amarillos, en el que destacaban 14 escudos con los emblemas del monarca y con águilas realizadas en oro y plata. Ceñíase al cuello por medio de dos cordones. Otro *balandronet* descrito en los documentos era de lino con bordados de hilo de oro y de seda negra, verde y encarnada. Atábase *in cabesio* con tres botones de hilo de oro. Otro de estos mandiles llevaba rosas bordadas (22). Los peluqueros del rey servían a éste usando peines de marfil. Para afeitarse empleaban “un pitxer d argent tot pla per calfar aygua a ops de la barba del senyor rey”, pero también usaban tales jarros para calentar vino *a ops* de las regias barbas. Sin duda se buscaba en el alcohol del vino los mismos efectos de la moderna colonia. Una vez servido, el monarca comprobaba la buena labor del peluquero ante

(20) Sobre sombreros en general véase González Hurtebise, op. cit., pagos núms. 165, 573, 992, 1.288, 1.674. Reg. 258, fol. 38 v.º, 111 v.º y 152; Reg. 281, fol. 157, v.º, 221 y 221 v.º; Reg. 279, fol. 210 v.º. Sobre lorigas para avestruz: Reg. 258, fol. 30.

(21) González Hurtebise, op. cit., pago 506. Reg. 258, fol. 152; Reg. 140, fol. 25 v.º

(22) Reg. 258, fol. 152 y ss.; fol. 184.

espejos de acero con marco de plata. Dados los frecuentes obsequios con que distinguió don Jaime a tales servidores, debieron éstos gozar de todo su aprecio y confianza. Los barberos Juan Garcés y Paschaletto fueron de los más favorecidos (23). Los peinadores de la reina (“tovallionum de pentinar”) eran confeccionados con finísimas telas y bordados de oro y seda con el escudo real. Los hubo de seda blanca y aplicaciones de seda encarnada, forrados de “cendat” y llevando el imprescindible signo regio (24). También estuvieron en uso los abanicos de plumas de pavo real. Encargados éstos por don Jaime para su cámara en cierta ocasión y con bastantes prisas, pues tal vez ya el calor se dejaría sentir en aquel mes de junio, recomendó que fuesen “pulcherrimos”, dos de ellos redondos y dos “longos” (25).

En los viajes usaban el monarca y los infantes vestuario especial “de camino”, “pro itinere”. Vemos éste confeccionado con “drap camelli” y con paño mixto de Malinas. La prenda adecuada para viaje era la “gramasia pluviarum”. Las había hechas con *presset* rojo de Ypres y de encendido color escarlata, forradas con pieles blancas. Preparando un viaje ordena el rey que se le dispongan dos sillas, una para cabalgar, otra para llevar las armas (26). Sin duda se trataba en esta ocasión de una expedición guerrera. Se citan sillas gallegas, *cristianicas*, y moriscas. La infanta Violante era llevada por los caminos en andas forradas de paño rojo de Malinas. En las bodas de don Jaime con María de Lusignan, que tuvieron efecto en Gerona, llevaba ésta cubierta su silla con paños de oro. Para sus andas se adquiere tela de *presset* encarnado. Sus siete doncellas fueron vestidas en tal ocasión de paño verde de Perpiñán (27).

Los lutos por fallecimiento de soberanos extranjeros más o menos emparentados con la Casa de Aragón eran observados con el más escrupuloso protocolo. Sólo el hecho de recibirse la noticia de que el rey de Francia Felipe el Bello se hallaba en grave estado fué motivo suficiente para que don Jaime ordenara a

(23) Reg. 281, fol. 34; Reg. 254, fol. 6; González Hurtebise, op. cit., pago núm. 321; Martorell y Trabal (F.): *Inventari dels bens de la Cambra reyal en temps de Jaume II*. (“Anuari de l’Ins. d’Est. Cat”, 1911-12, pp. 553 y ss., sobre los pitxers de barbero véase la pág. 560).

(24) Reg. 258, fol. 30. Martorell, op. cit.

(25) Reg. 258, fol. 127 v.º y 132; Reg. 259, fol. 34.

(26) González Hurtebise, op. cit., pago núm. 332; Reg. 201, fol. 120.

(27) Reg. 300, fol. 85 v.º y ss.

sus oficiales que vistiesen a los infantes con *gramasias de honesto color*. El propio monarca se puso *gramasia pluviale* mientras se le preparaban vestidos de luto por si acaso llegaba la noticia de la muerte de dicho soberano. Tales vestidos debían ser hechos con paño negro, *bruneto*, o *camellino* bien obscuro. Como al fin el rey de Francia murió, los infantes se enlutaron con sayas de dichas telas durante un mes, al cabo del cual su padre les dió permiso para quitárselas, tal como él ya había hecho. A fines de enero de 1322 llegaba asimismo la noticia de la muerte del monarca francés Felipe V, y al punto don Jaime ordenó al infante heredero, a la sazón don Alfonso, que se pusiese “vestes lugubres” de *camellino* hasta que dispusiera otra cosa. Con ocasión del fallecimiento del rey Jaime de Mallorca, tío del de Aragón, ocurrido en junio de 1311, los infantes vistieron sayas negras y las infantas manto y *salvacors* (28). Anualmente don Jaime, cuando se aproximaba la fecha del aniversario de la muerte de su padre, Pedro el Grande, al que conservó durante su vida gran veneración y admiración, solicitaba un lujoso paño de oro con destino a la solemne ceremonia religiosa, a la que asistía con toda su familia.

Tanto a su confesor, fray Martín de Ateca, como a los monjes del monasterio de Santas Creus y de otros conventos, el monarca les hizo frecuentes obsequios de cogullas, gonellas, escapularios y calzas, en cuyas prendas se utilizaba el “drap blanch” de Narbona, el “drap bru” de Exalo (?) y otras telas (29).

Abunda en esta época la repetida cita en los documentos de diversos objetos de utilidad o de adorno de la persona y en cierto modo complemento de su vestuario, en los que se concentró, lo mismo que en sombreros y guantes, el alarde de lujo y ostentación, sirviendo para hacer con ellos regios presentes o para lucirlos en las grandes solemnidades. De esta clase de objetos preciosos de ornato de la persona, junto con reliquias de santos, juegos de ajedrez (a menudo labor morisca procedente de Murcia) (30), co-

(28) González Urtebise, op. cita., pago núm. 456; Reg. 239, fol. 89; Reg. 242, fols. 56, 56 v.º, 64 v.º, 84 v.º; Reg. 246, fol. 333; Reg. 247, fol. 23 v.º

(29) González Hurtebise, op. cit., pagos 83, 158, 812, 852 y 861.

(30) En agosto de 1322 reparte el Rey entre los infantes: un tablero de ajedrez blanco y negro, con *conservatorio* de cuero negro, obra de Murcia, al infante D. Alfonso; otro igual al infante D. Pedro; otro que lleva pintado el emblema real, con el “ludo de schachs” y *conservatorio* de cuero a la infanta Blanca; otro de hueso, blanco y negro con las piezas de marfil y ébano a la infanta Violante (documento publicado por J. Rubio en “Anuari de l’Ins. d’Est. Cat. “MCMVII, pág. 406).

pas, estuches, arquetas, etc., hizo don Jaime frecuentes repartos entre sus hijos y la reina, así como también a otros personajes predilectos. Nos referimos a los cinturones y correas forrados de seda en los que iban "cabadas" perlas y piedras preciosas, *carners* (zurrones), *marsupia* (bolsos), *orcleria* (¿pendientes?), anillos, bocinas, *paternosters*, espadas y cuchillos. Los inventarios y las relaciones de objetos que procedentes de la cámara real iba entregando, por orden del rey, el oficial encargado de ella, Arnaldo Messeguer, con relativa frecuencia, reseñan numerosos y magníficos ejemplares, así como joyas de la más variada especie. Describirlos aquí nos llevaría a un exceso de detalle en el que no deseamos incurrir (31). Digamos solamente que más que las espadas, es en los puñales y cuchillos donde observamos más riqueza y variedad de trabajos primorosos realizados en los mangos de cuero, marfil, coral, plata, cristal, jaspe, etc., con aplicaciones de oro, esmaltes y figuras humanas y de animales esculpidas. En estos cuchillos hay que diferenciar los que se llevaban al cinto de los utilizados en la mesa (*pro comedendis moris*) (32). Tales objetos los encontramos como regalo frecuente en las entrevistas reales y embajadas, y en ellos suelen aparecer, además del signo real, los timbres de las ciudades de Barcelona y Valencia, como probable presente de los consellers y de los jurados a la familia real. Estos últimos por lo regular suelen ser vajillas. La abundancia de objetos preciosos en la cámara regia, así como la de repartos entre los miembros de la familia de don Jaime y palaciegos preferidos, alcanzó gran incremento a partir del año 1307, en que las grandes riquezas acumuladas por los templarios en sus castillos, especialmente en los de Monzón, Cantavella, Miravet y

(31) Sobre relaciones de reliquias, joyas, dulces, y objetos preciosos véase como ejemplo: Reg. 259, fol. 143; Reg. 276, fol. 88 v.º; Reg. 281, fol. 158; Reg. 239, fol. 12 v.º; Reg. 258, fol. 143 v.º; Reg. 258, fol. 217. Véase magnífico inventario de joyas de la infanta Isabel publicado por el Dr. Finke: op. cit., III, pág. 239.

(32) Sobre cuchillos tratan los documentos siguientes: Reg. 258, fol. 152 v.º; Reg. 258, fol. 221 v.º y 228. Descripciones de armas en gran variedad se hallan en: Reg. 279, fols. 1 v.º, 44 y 247. El inventario de la cámara real publicado por el Sr. Martorell Trabal, ya citado, va encabezado con la espada *Tizón* del Cid ("I spaha appeilada Tiçón") que María, hija del héroe castellano, se llevó consigo al casar con Ramón Berenguer III; esta espada pide Jaime I que se la traigan del castillo de Monzón, donde la guarda, al emprender la conquista de Valencia, como deseando de esta reliquia un mágico conjuro que le aporte la victoria. La espada quedó más tarde incorporada a la armería real de la Casa de Aragón. (Véase Menéndez Pidal, (R.), *Mio Cid el de Valencia*. Valencia, 1943. Colección aneja de *Saitabi*, núm. 1, pág. 57).

Peñíscola, fueron a caer en manos del monarca tras la trágica disolución y destrucción de esta famosa Orden militar (33).

Jaime II hizo frecuentes regalos asimismo, tanto de prendas de vestir como de telas y pieles, a sus dos yernos don Juan Manuel y don Pedro, ambos infantes de Castilla. Para este último vemos pasar la frontera de Aragón, con encargo a los oficiales reales de que no exijan derechos de lezda ni de peaje, una vez dos cargas y media de paños y una pieza de escarlata, otra vez cuatro balas de paños, destinadas, al parecer, a vestir a la servidumbre de don Pedro y doña María. También para don Pedro se confeccionan en Barcelona diversas prendas de vestir y de armadura militar, y con tal motivo el propio don Jaime solicita de su yerno que le envíe la medida de sus piernas (34). Entre los reiterados regalos que el monarca hizo a su difícil yerno don Juan Manuel, esposo de su hija Constanza, citemos sólo una preciada y delicada tela de "presseto rubeo vel mesclato obtimo et fino" que el tesorero Pedro March adquirió para él (35). Tal vez en alguna ocasión estos presentes sirvieron para acallar momentáneamente las continuas reclamaciones que ambos yernos hacían a don Jaime de las crecidas dotes de sus esposas y que éste tardó en satisfacer porque las villas y lugares que debían contribuir por tal concepto de maridaje se retrasaban en hacerlo. Por otra parte hemos de decir que no fué don Jaime un soberano que se precipitara en realizar pagos de ningún género, obrando en tales casos con singular cautela. Así y todo, las 12.000 marcas de plata que tuvo que abonar al fin como dote de su hija María las recordaría en más de una ocasión a doña María de Molina ante las dificultades que más tarde se opusieron a aquélla, siendo ya viuda, para cobrar sus rentas de Castilla.

Otro personaje a quien hizo don Jaime frecuentes dádivas fué el infante don Alfonso de la Cerda, a quien titula en los do-

(33) Véase J. Rubio, A. Alós y F. Martorell: *Inventaris inèdits de l'Ordre dels Templers a Catalunya* ("Anuari de l'Ins. d'Est. Cat.", MCMVII, págs. 385 a 407. Estos inventarios podrían enriquecerse sensiblemente con la publicación de las copiosas relaciones de objetos procedentes de la Orden suprimida que figuran en los registros *Solucionum*, *Thesaurarie* y *Pecunie* y asimismo en las cartas reales de este reinado.

(34) Reg. 240, fol. 107; Reg. 247, fol. 37 (la foliación de este registro se halla alterada); Reg. 239, fol. 231.

(35) Reg. 254, fol. CXL. En Alcira a fines de 1303 se regalan al infante D. Juan Manuel abundantes telas y pieles por valor de 1.135 sólidos barceloneses.

cumentos rey de Castilla, y cuya causa defendió con aviesas intenciones hasta que las circunstancias le hicieron cambiar de política. Al sastre de este infante, Guillermo Veyll, le otorgó don Jaime una heredad de las confiscadas en Lorca, por mediación de Bernardo de Sarriá, ignoramos por qué motivos (36).

Tan asidua confección de prendas de vestir de colores gayos con abundantes y caprichosas aplicaciones de oro, perlas y pedrería, así como la patente riqueza en sombreros, guantes, clámides de paño de oro, joyas de inestimable valor y demás objetos preciosos, todo ello sembrado con los emblemas de Aragón, con los lises de los Anjou, con las águilas de Sicilia, con los leones probablemente de los Lusignan, nos atestiguan que en la corte de Jaime II, más o menos esporádicamente, existió el lujo. En ello pudo influir gustos y aficiones adquiridos por don Jaime durante sus años de gobierno en Sicilia, isla abierta a las suntuosidades musulmanas, o tal vez su enlace con Blanca de Anjou y, por lo tanto, su íntimo trato con esta refinada estirpe francesa. Recordemos aquella invasión de lujo y elegancia que se produjo en Nápoles en tiempos de Roberto de Anjou, hermano de Blanca, cuñado y devoto amigo de don Jaime, al instalarse en dicho reino gran número de caballeros franceses con sus familias. Eiximenis, en un capítulo de su *Llibre de les dones*, nos dejó una deliciosa pintura de época al describirnos la manera de presentarse aquellos caballeros en sociedad, “curts e strets e fort dissolutament”, y cómo influyeron en las costumbres de las mujeres de Nápoles, aficionándolas a una vida frívola y elegante, a pelarse y pintarse las cejas con 14 colores, a usar guantes dorados en verano, a montar a caballo como los hombres, etc. (37). Estas maneras napolitanas pudieron producir un reflejo en las barcelonesas, dado el estrecho contacto que entonces existió entre ambos países, mucho más íntimo que con la vecina Francia. Roberto había casado con una hija del rey Jaime de Mallorca, Constanza, la cual, acostumbrada a la corte severa de su padre, reaccionó marcadamente contra la frivolidad de importación francesa. Tampoco Jaime II la habría

(36) Reg. 254, fol. XXXV. Alfonso de la Cerda, titulándose rey de Castilla, solía escribir a Jaime II con la siguiente salutación: “Salut como a tio que tengo en lugar de padre e una de las cosas del mundo que mas amo, e de quien mas fio, e para quien querria tanta ventura e tanta salut como para mi mismo” (Cartas reales de Jaime II, caja 9, núm. 1.811).

(37) Eiximenis: *Llibre de les Dones*. Cap. LVI.

visto con gusto trasplantada a sus reinos, dada su severa concepción de la mujer cristiana (38), pero pudo aceptar de ella el gusto por el lujo sólo en la medida que pudo halagar a su puntilloso orgullo real, que supo conservar celosamente. Por otra parte el monarca, fallecida Blanca de Anjou, contrajo matrimonio de nuevo, esta vez con María de Chipre, y sabido es que la corte de este reino, dorada puerta comercial de Oriente, fué de las más suntuosas de la Edad Media.

J. ERNESTO MARTÍNEZ FERRANDO

(38) De su ideal de estricta moralidad y acendrada religiosidad en la mujer, dió pruebas bien patentes y abundantes D. Jaime principalmente en la educación de sus hijas, entre las que repartió frecuentes reliquias de santos, atendió a la organización de sus capillas particulares, procuró del Pontífice que tuviesen altares portátiles con que poder oír misa solemne incluso en lugares en entredicho. Cuando su hija Blanca intentó visitar a la esposa del senescal de Cataluña, Guillermo de Moncada, a quien éste redujo a prisión en Fraga, al parecer por infidelidad, la envió cartas urgentes para evitar que lo hiciera, pues poseía datos seguros de su mala fama; cuando su hija María quedó viuda, todavía una niña, en la corte de Castilla, la envió dos dueñas de Sijena para que durmieran en su antecámara y velaran por su honor. Otro ejemplo de este sentir de D. Jaime fué la bella carta que envió a la noble dama D.^a Sibila de Anglesola o de Saga, invitándola a resignarse con la decisión de su esposo Pedro Fernández [¿de Híjar?] de tomar el hábito de la Orden de Predicadores; su resignación serviría de "bona edificacio a totes les dones de nostra terra e d'altra que u ohiran". (Reg. 245, fol. 163.)

CONFERENCIAS

CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE

Durante el primer trimestre del año 1945 han tenido lugar en las entidades de Barcelona que se indican las siguientes conferencias públicas sobre temas de arte antiguo:

En el mes de enero:

Día 2. Del director general de Bellas Artes, señor marqués de Lozoya, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "La vieja artesanía española".

Día 9. De don Eugenio d'Ors, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "El homo faber en el homo sapiens. Introducción al estudio de la cultura manual".

Día 9. De don Luis Brú, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "El mosaico romano".

Día 10. De don Juan Benavent, en el Club Montañés Barcelonés, sobre: "Arqueología".

Día 10. De don Víctor Oliva, en el Centro Excursionista, sobre: "Conservación y destrucción del libro".

Día 11. De don F. P. Verrié, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "La decoración y el mueble a través de la Historia".

Día 12. De don Joaquín M. de Nadal, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Viejas costumbres barcelonesas. Felicitaciones y aguinaldos".

Día 24. De don Walter Starkie, director del Instituto Británico en España, en el Instituto Francés, sobre: "Le folklore méditerranéen: Les gitanes des Saintes-Maries-de-la-Mer".

Día 30. De don J. Martínez Ferrando, en la Real Academia de Buenas Letras, sobre: "Los correos de la Curia regia en la Corona de Aragón de principios del siglo XIV".

En el mes de febrero:

Día 6. De la señorita Lane, en el Instituto Británico, sobre: "La vida cotidiana en la época de Shakespeare".

Día 23. De don Santiago Krostner, en el Instituto Británico, sobre: "Elizabothan architecture" (arquitectura isabelina).

Día 23. De don Santiago Campecchi, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Visiones de la Roma monumental: la Basílica de San Pedro".

En el mes de marzo:

Día 9. De don Fernando Díaz-Plaja, en la Biblioteca de la Residencia de Estudiantes de la Diputación de Barcelona, sobre: "La vida española en el siglo xviii".

Día 10. Del doctor don Joaquín Vallvé Cusidó, en la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País, sobre: "El Call y la vida de los judíos en Barcelona hasta su expulsión".

Días 14 y 15. De don Basil Potter, en la Asociación de Estudiantes de Idiomas Extranjeros, sobre: "La arquitectura gótica en España, Inglaterra y Francia".

Día 17. Del reverendo doctor don Francisco de P. Baldelló, en la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País, sobre: "Organistas y maestros de capilla de la Catedral de Barcelona".

Día 22. De don Agustín Durán y Sanpere, en la Sociedad Barcelonesa de Amigos del País, sobre: "Reaparición de la ciudad romana (excavaciones y restauraciones)".

Día 23. De don Felipe Mateu Llopis, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Barcelona y las empresas de Túnez en la historia monetaria española".

BIBLIOGRAFÍA

VIDA Y OBRA DE FRANCISCO SALZILLO (Una escuela de escultura en Murcia), por el doctor José Sánchez Moreno. — Publicaciones del Seminario de Historia y Arte de la Universidad de Murcia.

El doctor José Sánchez Moreno — que no hace demasiados meses hizo llegar a nuestras manos una excelente monografía, primera contribución al estudio del escultor Nicolás de Busi, a quien los antiguos biógrafos nos presentaban a vueltas con grandes elogios confundido en misterios — presenta ahora, pulcramente editado, un grueso volumen que contiene sus investigaciones sobre Salzillo y su escuela. Es ésta su tesis doctoral, como tal verdaderamente ejemplar, y a la que hace Enrique Lafuente un cabal elogio en el prólogo que la encabeza. A él tendremos que adherirnos cuantos tratemos de esta obra.

Sánchez Moreno resumió muchos meses de estudio y un cumplido saber sobre las personas, vida y arte de los Salzillo, de sus antecedentes y aun de su consecuencia.

Una nota bibliográfica no puede en su brevedad dar exacta cuenta del justo detalle y de la copia ingente de nuevos documentos que el autor reunió; no puede dar

tampoco noticia de la segura exactitud con que se aclaran y determinan tantos puntos, hasta ahora confusos o desconocidos, de la vida del gran escultor Francisco Salzillo y de su familia. Fechas precisas; amplio catálogo de obras documentadas y otras más que quedan excluidas; una bibliografía amplísima que abarca tanto artículo del que jamás tuviéramos noticia...; quizá el único pero que pudiéramos poner a Sánchez Moreno fuera promovido por las fuentes que propone para ciertas obras del maestro: algunas ciertamente evidentes — las que se refieren a asuntos de local devoción —, otras, las dudosas, las que se buscan en obras ampliamente difundidas, por ser de común rezo o devoción.

Pero es éste ínfimo lunar — si lo es — en obra ejemplar como ésta. Tras ella Salzillo y los suyos quedan conocidos como pocos artistas españoles del siglo XVIII — quizá el caso de Goya es la única excepción — y quedan también entre los escasísimos escultores españoles de los que podemos tener una idea completa, pudiéndonos formar un juicio con cierta exactitud.

La escultura levantina setecentista alcanza tras esta monografía un conocimiento más exacto en uno de sus mayores representantes: posiblemente el mayor. Sal-

zillo por su sangre y por su arte ligado a las tierras del sur de Italia y último gran representante de nuestra escultura religiosa y devota; Salzillo, gran escultor de obras menores, pero también escultor de obras de gran tamaño, en todas se muestra dulce y tierno escultor al que una honda devoción ilumina.

Sus obras cuentan entre las más características de su siglo. El pueblo, a los 150 años de su muerte, tiene en su devoción unido el nombre del artista, perdurando así — caso raro — en lo popular, como en lo erudito.

De Salzillo se discrimina en esta tesis su obra, sujeta a tanta imitación, y con seriedad, con probidad, Sánchez Moreno la aquilata sin que estas condiciones amen-guen su vigilante entusiasmo.

Lafuente hace en su prólogo, como dijimos, cabal y largo elogio; dice de lo ejemplar del caso; de cómo este trabajo es una tesis doctoral que resulta ser esencialmente distinta de las que se aprobaban y galardonaban no hace demasiados años. Es lo que escribe gran verdad.

Antes en su monografía sobre Nicolás de Busi, ahora en este libro sobre Francisco Salzillo, el doctor Sánchez Moreno nos da dos muestras de su laboriosidad y de su talento que nos hacen aguardar esperanzados los futuros frutos de su labor, y la revelación del arte de Murcia, aun poco conocido, un campo distinto e interesante en las tierras del arte español que aparece abierto a su entusiasmo y a su erudición.

X. DE S.

ALONSO BERRUGUETE, EN TOLEDO,
 por Juan Antonio Gayá Nuño.—
 Editorial Juventud, S. A. Bar-
 celona, 1944. Serie "Obras Maestras del Arte Español".

Se notaba escasez en España de obras del tipo de las que constituyen esta colección, tan abundantes en otros países. La serie hace, por tanto, una aportación apreciable a la bibliografía artística nacional; pero resulta algo reducida de espacio, inconveniente ligero y grave a un tiempo: ligero por ser grande su cuantía, grave por dejar ciertas lagunas que de no existir nos daría una visión considerablemente más completa. Casi todas las deficiencias importantes que pudiesen ser achacadas al trabajo de Gayá reconocen este origen.

La parte documental, limitada a los cuatro datos clásicos, nos parece algo breve, aunque se justifica por la índole de la obra. Se muestra Gayá fino observador de detalles, y sin entretenerse mucho en ellos sabe llegar al espíritu de la obra. Pero pone quizá demasiado ímpetu en las alabanzas, y si bien capta el carácter genialmente descuidado, torturadamente apasionado de Berruguete, se deja arrastrar demasiado por el entusiasmo, admirando en Alonso lo patético y retorcido, lo que tiende hacia el barroco, desvalorizando otras figuras menos tensas, no tan geniales, pero más acabadas y que poseen el encanto de un equilibrio sereno. También choca la poca importancia que atribuye a las figuras femeninas, exceptuando la Eva del panel.

Algunas alabanzas nos resultan también demasiado hiperbólicas: decir que su Job “no tiene par en la estatuaria del Renacimiento, ni itálica ni hispánica”, que Moisés... “es tan robusto y grandioso como lo más intenso de Miguel Ángel”, que “no ha tenido mejor intérprete el Antiguo Testamento que Alonso Berruguete”, parece algo desproporcionado.

Tampoco estamos conformes en que “si Berruguete hubiera esculpido... figuras de bulto entero y en mármol superaría a cualquier escultor de toda época”, porque aunque así hubiese sido, siempre persistiría el brazo desproporcionado de Noé, las piernas absurdas de Adán y Jonás y la mediocridad de muchas figuras. Además, Berruguete era tallista, la madera era su elemento, como lo prueba la inferioridad de los alabastros y lo poco que de ellos se cuidaba; tenía además un cierto sentido pictórico, probable herencia paterna, que se avenía muy bien con el relieve, pero que difícilmente se hubiese adaptado al bulto entero. Por eso los paneles son quizá lo mejor de su obra. A pesar de ello, repetimos que el autor se acredita de fino espíritu de observación y gran sensibilidad para penetrar en los valores afectivos de las creaciones del gran escultor castellano.

Las fotografías son buenas, muchas magníficas, y el bello color siena presta verídica apariencia a las tallas. Aquí es donde más lamentamos que la edición no sea un poco más extensa, pues echamos de menos, entre otros, al Job tan alabado en el texto.

Aunque la obra tenga carácter de síntesis y divulgación, sería interesante que se diese una bibliografía bastante más completa. Creemos que la cita de Georg Weise: “Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten; Renaissance uns Frübareck” (t. IV. in Toledo und dem übrigen Neukastilien), que publica once magníficas fotos sobre el sepulcro del cardenal Tavera, hubiese sido muy interesante, sobre todo teniendo en cuenta que las dos fotografías de la obra que comentamos sobre el mismo tema son absolutamente insuficientes. En el mismo sentido es importante M. Gómez Moreno “Escultura del Renacimiento en España” que, entre otras, publica una magnífica reproducción de la cabeza del Cardenal, en la que puede apreciarse el realismo, completamente velado en el trabajo que nos ocupa. Tampoco hubiesen estorbado las referencias de Giorgio Vasari, Palomino y Velasco, Ceán Bermúdez, conde de la Viñaza, Marcel Dieulafoy, etc., muchos de ellos anticuados, pero que siempre conviene tener presentes.

CARLOS CID

VIDA DE DON FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES, por Fernando Castán Palomar. — Editorial Juventud, S. A. Barcelona, 1944. Serie “Colección Grandes Biografías”.

Dentro de lo corriente, es un libro bastante bien presentado, manejable, encuadernado en tela azul y de aspecto agradable. Le falta parte gráfica, pues las dos

láminas que publica, conteniendo en total ocho fotografías, resultan insuficientes, además de muy mal editadas. Divide los capítulos por etapas cronológicas, lo que resulta acertado en una biografía. Pero resulta defecto grave la carencia de bibliografía.

No es esta obra precisamente un libro científico; es más justo considerarla casi como novela histórica. En ese sentido no se aparta de lo verosímil, aunque sí de lo real, y resulta amena. El autor muestra buenas cualidades de novelista y consigue buscar siempre un fondo y animar de una vida interna a sus personajes que hacen interesante el desarrollo del tema, pero que, repetimos, alejan la obra de todo rigorismo científico; son absurdos, por ejemplo, los diálogos sostenidos por personajes conocidos, y aun supuestos. ¿Dónde ha podido informarse el señor Palomar de la conversación, palabra por palabra, que pudieron mantener unas aldeanas de Fuendetodos en los días del nacimiento de Goya, o de las acerbas críticas de tertulia en Roma? La

misma preocupación por ambientar constantemente los hechos llega a ser pesada, perdiéndose muchas veces el hilo de la narración en interminables períodos descriptivos.

Otra cosa peregrina es ese constante "don Francisco" por acá, "don Francisco" por allá con el que constantemente se está dirigiendo a Goya.

La parte verdaderamente científica va entre paréntesis, en tipos diferentes, intercalada en el texto, y consiste casi siempre en párrafos literalmente copiados de otros autores. Eso convierte a la obra en un ser un poco híbrido, pero es al mismo tiempo de una franqueza digna de alabanza; peor hubiera sido arrogarse ideas ajenas con palabras diferentes.

Resumiendo, es una obra de divulgación aceptable para un público curioso, pero no especializado ni exigente; instructivo para la juventud; interesante como lectura, pero que no añade nada nuevo ni tiene categoría científica.

CARLOS CID

ÍNDICE

ARTE ANTIGUO

	<u>Págs.</u>
JOSÉ M. ^a MADURELL MARIMÓN: Petro Paulo de Montalbergo, artista pintor y hombre de negocios	195
J. ERNESTO MARTÍNEZ FERRANDO: Datos sobre el vestuario de Jaime II de Aragón	231
CONFERENCIAS:	
Conferencias sobre temas de arte	245
BIBLIOGRAFÍA	247

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 - 3 ~ JULIO ~ Año 1945

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES

BOLETIN

MUSEOS DE ARTE

DE BARCELONA

ARTE MODERNO

CONMEMORANDO EL SEGUNDO CENTENARIO DEL NACIMIENTO DEL ESCULTOR RAMÓN AMADEU Y GRAU (1745-1821)

Sabido es que las conmemoraciones de un centenario sirven, bien para recordar, bien para revalorizar la obra de un artista. El caso de Amadeu es de estos últimos. Fué un escultor cuya obra había pasado nada menos que desapercibida a la mayoría de críticos. Estudiado más tarde por don Ramón N. Comas en 1897, fué luego ampliado y completado por don Evelio Bulbena, quien resucitó el tema con su detallado estudio sobre el artista.

Esta revisión de Amadeu tenía que tener unos propulsores, cuya posición viniera justificada por su propio significado, y ahí está la Asociación de Pesebristas de Barcelona, la cual considerándose en débito con Amadeu — por no haber desdeñado modelar figuras de belén, elevando con su arte la anécdota de la barroca figurilla a categoría —, lleva la iniciativa de la conmemoración del segundo centenario de su nacimiento a las primeras entidades artísticas y culturales. En débito también por su parte la propia cuna de Amadeu, la ciudad de Barcelona, el Excmo. Ayuntamiento hace suya la idea y patrocina el centenario, juntamente con la Comisaría de Zona del Patrimonio Artístico Nacional y en contribución con la Excma. Diputación Provincial y el Iltre. Ayuntamiento de Olot.

Los actos tuvieron lugar el día 13 de febrero de este año, celebrándose una misa de difuntos con responso en sufragio del alma del escultor en la parroquial basílica de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), por estar dicha iglesia íntimamente ligada a la vida del artista. Asistieron las autoridades y a continuación se descubrió la placa que da el nombre de Plaza de Ramón Amadeu a la antigua Plazuela del Pino, quedando el ciclo de las tres plazas que circundan el mencionado templo barcelonés hermanadas estrechamente a la historia de la ciudad en cuanto a su nomenclatura.

En la tarde del mismo día se inauguró la exposición de sus principales y más representativas obras en el Palacio de la Vi-reina. Don Evelio Bulbena y don César Martinell dieron con este motivo sendas conferencias en el Ateneo Barcelonés, cuyos textos, al igual que el catálogo de las obras expuestas, insertamos a continuación. La exposición estuvo abierta hasta el día 27 de febrero.

Fruto de este centenario será la nueva valorización de Amadeu, pese a la desaparición, a causa de los sucesos de 1936, de sus grandes tallas, demostración de hasta dónde llegó su virtuosismo y su emoción artística de gran escultor, a la vez que ejemplo vivísimo para los que hoy, por irreparables pérdidas, están obligados a reemplazarlas.

CATÁLOGO DE LAS OBRAS QUE FIGURARON EN LA EXPOSICIÓN

- Misterio de la Santa Espina.*— Tabernáculo portátil, propiedad y depósito del Colegio de Arte Mayor de la Seda de Barcelona, antes "Gremi dels Velers". Compuesto de la imagen de la Virgen de la Aflicción sentada y llevando en sus manos un relicario, maniquí vestido. Rodeada de cinco ángeles llorones, cuatro de los cuales llevan atributos de la Pasión. (Altura del tabernáculo 3'40; ancho 2'75; imagen de la Virgen 1'30; ángeles 0'65, 0'55, 0'64, 0'60 y 0'80.)
- Santa Teresa de Jesús.*— Propiedad de la parroquia de los Santos Justo y Pastor. Retirada del culto (Altura 0'83.)
- Santa Ana y la Virgen Niña.*— Propiedad de don José Ylla Fábregas. (Altura 0'73.)
- San Joaquín.*— Propiedad de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri. (Altura 1'65.)
- Santa Ana.*— Propiedad de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri. (Altura 1'50.)
- San Ignacio de Loyola.*— Fragmento del altar de Nuestra Señora de Montserrat destruido en período rojo. Propiedad de la Santa Iglesia Catedral Basílica. (Altura 1'00.)
- Busto de la Virgen.*— En barro cocido. Propiedad de don Rafael Llimona. (Altura 0'47.)
- Ecce-Homo.*— Busto propiedad de la iglesia de Nuestra Señora del Tura, Olot. (Altura 0'85.)
- Niño Jesús.*— Propiedad de la Santa Iglesia Catedral Basílica. (Altura 0'80.)
- San Juan Bautista.*— Propiedad del Museo de Bellas Artes. (Altura 0'89.)
- Calvario.*— Compuesto del Crucifijo, la Virgen, san Juan y la Magdalena. (Altura 1'75.)

Cristo difunto con tres ángeles llorones.— Forma parte del grupo de la Piedad de Figueras. (Altura de los ángeles 0'84, 0'95 y 0'84.)

Nuestra Señora del Carmen.— Maniquí vestido. Propiedad de don Evelio Bulbena Estrany. (Altura 0,93.)

Santa Ana y la Virgen Niña.— Propiedad de don D. J. B. (Altura 0'82.)

Mascarilla del enfermo que figuraba arrodillado a los pies de san José Oriol.— Capilla de la Real Congregación de Nuestra Señora de la Esperanza. Único fragmento salvado de la destrucción del período rojo.

San Antonio de Padua.— Barro cocido. Propiedad de don J. F. T. (Altura 0'59.)

San Juan Evangelista.— Maniquí vestido. Propiedad de don J. F. T. (Altura 0'40.)

Virgen Dolorosa.— Maniquí vestido. Propiedad de don J. F. T. (Altura 0'40.)

San Mariano en oración.— Barro cocido. Propiedad de don J. F. T. (Altura 0'23.)

Purísima.— Busto de barro cocido con vestidos superpuestos dentro de vitrina. Propiedad de doña O. B. de F. (Altura 0'75.)

San Mariano.— Vestido con ropa enyesada. Museo Diocesano. Depósito de la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor. (Altura 0'83.)

San Joaquín.— Propiedad de la parroquia de los Santos Justo y Pastor. (Altura 1'43.)

Santa Ana.— Propiedad de la parroquia de los Santos Justo y Pastor. (Altura 1'43.)

Nuestra Señora de los Desamparados, con el Niño Jesús en brazos, un niño de pie a su derecha y una niña de rodillas, implorando protección. La Virgen y el Niño visten ropas superpuestas.— Propiedad de la Real e Ilustre Cofradía de los Desamparados, de la Parroquial Basílica de Nuestra Señora de los Reyes (Pino). (Altura 2'00.)

Ecce-Homo.— Propiedad de doña Guillermina Jordi, viuda de Roig. (Altura 1'60.)

Santa Ana y la Virgen Niña.— Propiedad del Museo de Bellas Artes. (Altura 0'62.)

Busto de san José Oriol.— Tierra cocida. Propiedad del Museo Diocesano de Vich. (Altura 0'21.)

Cabezas de san Joaquín y santa Ana.— Reproducción de las desaparecidas en período rojo de la Basílica de Nuestra Señora de la Merced. Vaciadas por su propietario don José M.^a Camps Arnau.

FIGURAS DE BELÉN

La Virgen sentada junto al pesebre y el Niño. (Altura 0'21.)

San José de pie con su vara. (Altura 0'276.)

Pastor joven arrodillado ofreciendo un cordero. (Altura 0'19.)

Anciano en adoración y pastor joven formando un solo grupo. (Altura 0'26.)

Pastor joven de pie. (Altura 0'31.)

Pastor joven andando, cargado con un gran cesto en la espalda. (Altura 0'33.)

Pastor joven, andando, con una vara en su diestra; con sombrero, zurrón y zuecos. (Altura 0'31.)

Pastor adulto, andando, tocando la flauta y el tamboril. (Altura 0'29.)

Pastor adulto, durmiendo, tendido sobre un manta y apoyada su cabeza en un saco. (Largo 0'24.)

Mendigo, de pie, apoyadas ambas manos en un bastón y tocado con sombrero. (Altura 0'27.)

Mujer de pie, sonriente, sosteniendo un niño; a sus pies recostado en el suelo un pastor joven saca un mendrugo de pan de su zurrón. (Altura 0'28.)

Mujer joven, andando, llevando en brazos un niño. (Altura 0'295.)

Mujer joven montada en un mulo. (Altura 0'32.)

Mujer joven, sentada, dando de comer a un niño; detrás a su izquierda un pastor joven de pie, tocando la gaita. (Altura 0'28.)

Las anteriores figuras son propiedad del Museo Histórico de la Ciudad de Barcelona.

Reproducción a escala del belén de la parroquia de San Francisco de Paula de Barcelona. (Destruído en período rojo.) — Escenografía de Soler y Rovirosa y figuras de Ramón Amadeu. Reproducidas en tamaño de 6 centímetros por M. Castells.

Grupo de Ángeles para el Portal de Belén. — Propiedad de la Asociación de Pesebristas de Barcelona. (Altura 0'22.)

Mendigo con un niño. — Propiedad del Museo de Bellas Artes de Barcelona. (Altura 0'45.)

Pastor con un tambor. — Propiedad de don Ramón Sunyer. (Altura 0'18.)

Lavandera. — Propiedad de don Joaquín Renart. (Altura 0'16.)

Pareja de enamorados, en posición sentada. — Propiedad de doña O. B. de F. (Altura 0'29; largo 0'40.)

Pastor tocando una flauta y tamboril. — Propiedad de doña O. B. de F. (Altura 0'44.)

Mujer anciana tocada con capucha, pareja con la anterior. — Propiedad de doña O. B. de F. (Altura 0'42.)

Pastor arrodillado con un cordero en sus pies. — Propiedad de doña O. B. de F. (Altura 0'26.)

Niño sentado guardando cerdos. — Propiedad de doña O. B. de F. (Altura 0'21.)

Pastor sentado tocando la gaita. — Propiedad de don J. F. T. (Altura 0'34.)

Mujer sentada amamantando a un niño, a su izquierda un hombre de pie en actitud contemplativa. — Propiedad de don J. F. T. (Altura 0'38.)

El rey Gaspar montado en un caballo. — Propiedad del Museo de la ciudad de Olot. (Altura 0'44.)

El rey Melchor sobre un caballo. — Propiedad del Museo de la ciudad de Olot. (Altura 0'425.)

El rey Baltasar sobre un caballo. — Propiedad del Museo de la ciudad de Olot. (Altura 0'45.)

Trompetero montado sobre un caballo. — Propiedad del Museo de la ciudad de Olot. (Altura 0'44.)

Atabalero sobre un caballo. — Propiedad del Museo de la ciudad de Olot. (Altura 0'45.)

Jovencita hilando, sentada junto a un cordero. — Propiedad del Museo de la ciudad de Olot. (Altura 0'13.)

Mujer sentada amamantando a un niño, y en actitud de hablar a otro que está junto a ella de pie. — Propiedad del Museo de la ciudad de Olot. (Altura 0'13.)

FOTOGRAFÍAS

Reproducciones fotográficas de las principales obras de Amadeu, desaparecidas en período rojo. (Tamaño 40 × 60.) Según clisés del doctor don José Garrut y Sala.

Niño Jesús, de la parroquia de San Cucufate, de Barcelona.

Santa Eulalia de Mérida, de la parroquia mayor de Santa Ana, de Barcelona.

San Agustín, de la parroquia mayor de Santa Ana, de Barcelona. (Forma pareja con la anterior.)

Retablo de la iglesia parroquial de Argós. Tarragona.

Detalle del mismo.

San Bruno, de la parroquia de San Jaime, de Barcelona.

Nuestra Señora de Montserrat. Retablo de la Catedral Basílica de Barcelona.

San Roque, de la iglesia de Nuestra Señora del Tura. Olot.

Santa Ana, de la misma iglesia de Olot.

San Marcos. de la misma iglesia de Olot.

Ángel llorón, de la parroquia de San Jaime, de Barcelona.

Ángel llorón formando pareja con el anterior y de la citada iglesia de Olot.

San Joaquín, de la parroquial basílica de Nuestra Señora de la Merced.

Santa Ana. Forma pareja con la anterior.

Conjunto de la imagen de san José Oriol curando a un enfermo, de la capilla de la Real Congregación de Nuestra Señora de la Esperanza, de Barcelona.

Fragmento del anterior.

Busto de santa Ana y la Virgen Niña, de la parroquia mayor de Santa Ana, de Barcelona.

Santa Ana y la Virgen Niña, de la parroquia de San Agustín, de Barcelona.

Nuestra Señora de la Correa con san Agustín y santa Mónica, de la parroquia de San Agustín, de Barcelona.

Pastor anciano en adoración, del belén de la parroquia de San Francisco de Paula, de Barcelona.

Pastor llevando una gaita. De igual procedencia.

Pastor empuñando un bastón. De igual procedencia.

VARIOS

Busto del doctor Pedro Virgili, creador de los colegios de Cirugía de Cádiz y Barcelona. — Barro cocido. Propiedad del Museo Histórico de la ciudad de Barcelona. (Altura 0'31.)

Dibujo de Ismael Smith. — Retrato de Amadeu, para la ejecución del busto en mármol destinado a la fachada del Palacio de la Ciudadela de Barcelona. Propiedad de don Evelio Bulbena.

Exvoto. — Dibujo de Amadeu. Propiedad de don Joaquín Renart.

Autógrafo de Ramón Amadeu. — Propiedad de don Joaquín Renart.

Petición y concesiones de indulgencias para la imagen del Ecce-Homo. — Propiedad de doña Guillermina Jordi, viuda de Roig.

EL BICENTENARIO DEL NACIMIENTO DE RAMÓN AMADEU

Los actos conmemorativos del nacimiento del maestro imaginero Ramón Amadeu, celebrados recientemente en nuestra ciudad para destacar en lo que cabe su personalidad artística tanto tiempo poco menos que olvidada, parecen invitarnos a revivir su memoria desde estas páginas, viendo de que en ellas se refleje de algún modo este acontecimiento que tanto significa dentro de la vida artística de nuestro suelo. En efecto, este olvido o negligencia en que se tuvo al artista insigne por mucho tiempo ha tenido su contrapartida de un modo adecuado con los actos a que nos referíamos, que quedan de este modo doblemente justificados.

Es por este motivo que han concurrido a su celebración, bajo el alto patronazgo de nuestro Excmo. Ayuntamiento y del Comisariado de Zona del Patrimonio Artístico Nacional y Excmo. Diputación Provincial, el Iltre. Ayuntamiento de Olot y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, secundando decididamente la iniciativa sugerida a este propósito por la Asociación de Pesebristas de Barcelona. Teniendo, pues, esto en cuenta, vamos a considerar la obra del escultor, aunque sea solamente en conjunto, atendido el espacio de que disponemos, sumándonos de este modo a los actos del presente centenario.

Ramón Amadeu y Grau. Tal es el nombre del escultor insigne que conmemoramos, hijo de una familia modesta de nuestra ciudad y nacido el día 5 de febrero de 1745, según se deduce de su partida de bautismo, tomada del archivo parroquial de la iglesia del Pino, que traducida dice así: "A los siete de febrero de mil setecientos cuarenta y cinco, por mí, el doctor José Altamora, provicario del Pino, fué bautizado Juan, Francisco, Ramón, Antonio, hijo de Francisco Amadeu, joven zapatero, y de Raimunda Amadeu y Grau, cónyuges. Fueron padrinos el doctor don Ramón Serra, notario público, real colegiado, y Teresa Romá, doncella, hija de Ramón Romá, boticario, y de Francisca, cónyuges."

No debe sorprendernos, por razón de la costumbre de la época, que Amadeu no usase el nombre de Juan, que es el primero de pila, teniendo en cuenta que se llamó Ramón su padrino, lo cual vemos repetirse en otros casos.

Por otra parte, no hay duda de que es ésta y no otra la partida de bautismo del artista, por cuanto la edad del mismo coincide exactamente con la que consta en su óbito, junto con otras circunstancias que no son de este momento.

Según hemos dicho antes, el olvido en que por mucho tiempo se le tuvo es la causa de que no sepamos de él ciertos detalles de su vida, que se perdieron con el tiempo, y mayormente aquellas noticias referentes a su infancia y primera juventud, como época más alejada de los tiempos de su posterior popularidad. Así, pues, se explica perfectamente que, a falta de otras referencias, se haya intentado relacionar los datos documentales con las suposiciones verosímiles que no los contradigan, único modo de llenar las lagunas que el descuido dejó en el correr de los tiempos.

Verdad es que nada nos consta referente a la infancia del artista, pero ateniéndonos a ciertos documentos que analizaremos, nos parece perfectamente verosímil afirmar de él que ejerció el oficio de alfarero (*escudeller*) mucho antes que el de escultor, a manera de formación, o mejor de autoformación elemental, o como eslabón para iniciarse en el arte del modelado, según vamos a considerar. Consultando el archivo parroquial de la iglesia de los Santos Justo y Pastor y de nuestra Catedral en el año 1924, encontramos sendas anotaciones en los libros registros de matrimonios correspondientes a la misma fecha, de los que podemos deducir la profesión de alfarero a que nos hemos referido.

La que corresponde a la iglesia de los Santos Justo y Pastor, traducida dice así: "El día 1 de febrero de 1771 Ramón Amadeu, *escudeller* (alfarero), etc., satisfizo 8 sueldos para el permiso de casamiento con Magdalena Buxadell, efectuándose este matrimonio al día siguiente, o sea el 2 de febrero."

Ahora bien, en el libro de *Esponsales* del archivo de la Catedral se lee: "Ramón Amadeu y Grau, escultor, y Magdalena Buxadell y Villar pagaron 8 sueldos por derecho de esponsales."

Nótese, pues, la diferencia que aparece en estos dos documentos: se le llama alfarero en el primero, y escultor en el segundo. Lo verdaderamente lógico es que constara realmente como



RAMÓN AMADEU. — Sagrada Família
(Museo de Arte de Cataluña, Barcelona)

escultor, cuando en otros documentos de la misma época se le distingue con tal nombre; pero a la vez parece en cierto modo explicable que se le llamara alfarero recordando con poca precisión el oficio de sus primeros años, pues es cosa sabida que en aquella época no se detallaban con la exactitud que hubiere sido de desear estas circunstancias que hoy tanto llegan a interesarnos.

Así, pues, la relación que de un modo rudimentario pudo tener la alfarería con la escultura para el joven artista parece darnos a suponer, sin negar ningún documento y de un modo verosímil, que el escultor ejerciera su aprendizaje en alguna alfarería, de una manera modestísima en sus primeros años, comenzando a atisbarse en él sus futuras cualidades en el modelaje de los más vulgares utensilios caseros para ser vendidos en las cacharrerías de la ciudad, atreviéndose más tarde a modelar figurillas para belenes, atendido que en el correr de los tiempos ello fué una de las especialidades del artista y acaso lo que le dió una mayor popularidad.

Ahora bien; puestos a considerar en este lugar al artista por encima del hombre, será menester adentrarnos en su técnica, analizando las características distintivas de su obra para exponer brevemente su significación artística.

Para ello lo primero que se nos ocurre averiguar es indudablemente en qué escuela se formara y cuáles fueron sus maestros.

El que fué erudito escritor barcelonés don Ramón Nonato Comas, que, como ya notamos en nuestra monografía, fué el primero en reunir datos acerca de la obra del artista, en un esbozo biográfico publicado en el *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* (1), que ha servido de fundamento inicial para ulteriores estudios a cuantos hemos investigado en el tema, nos dice, bien que sólo de un modo conjetural, que Amadeu se formó bajo la dirección del escultor Pedro Costa, artista y arquitecto que gozó de especial estima durante la juventud de Amadeu, pero esta afirmación no ha podido confirmarse documentalmente hasta el momento presente.

Ahora bien; lo que verdaderamente nos consta de un modo indubitable es la noticia que muchos años después nos dió a conocer el ilustrado arquitecto don César Martinell, y que toma-

(1) Julio y agosto de 1897.

mos de una monografía por él publicada referente al escultor Luis Bonifás y Masó de Valls, y que en lo que a nosotros interesa dice así:

“1770. Luis Bonifás y Masó atestigua que Ramón Amadeu, mancebo escultor de Barcelona, el año 1761 vino a Valls para perfeccionarse en la escuela de Bonifás y estuvo más de dos años bajo su obediencia.

Se levanta acta notarial en Valls, etc.”

Esta declaración, hecha a instancias de Amadeu para acreditar sus estudios como veremos más adelante, nos demuestra la maestría que alcanzó, a pesar de sus pocos años, toda vez que no se lee en ella que fuese solamente a estudiar, sino a perfeccionarse, como dando ya por terminada su formación artística a la temprana edad de diez y ocho años.

Ahora bien; con posterioridad a la publicación de nuestra monografía del artista, aparecida en 1927, y gracias a un documento recientemente comunicado por don José María Madurell al Archivo Histórico de la Ciudad, hemos llegado a conocimiento de otros datos referentes a la formación artística del maestro. Tal es una detallada relación del examen y acta de pasantía de Amadeu para su ingreso en el Colegio de Arquitectos y Entalladores de Barcelona, en donde se declaran las circunstancias en que se verifican los exámenes de prueba para ser admitido en aquella corporación. En este documento (1) se lee, entre otras cosas de interés, cómo el artista hace mención detallada de sus estudios diciendo que presenta los certificados del tiempo de aprendizaje y práctica en casa de los maestros escultores José Trulls, Luis Bonifás, Agustín Mas, Bartolomé Soler, Antonio Compta y Agustín Sala.

Como vemos, pues, no consta en esta relación que Amadeu recibiera las lecciones de Pedro Costa; pero, con todo, se da una circunstancia que conviene no olvidar, a saber, que precisamente el año que muere Costa, 1761, entra Amadeu en el taller de Bonifás, de Valls, para perfeccionarse, lo cual da motivo para suponer que tal vez existiría alguna relación entre el cese de Amadeu en el taller de Costa y su ingreso en el de Bonifás.

Estas consideraciones, con todo, sólo debemos apuntarlas como

(1) Ayuntamiento de Barcelona.— Museo de Industrias y Artes Populares.— Noticias de belenes barceloneses (siglos XVIII y XIX). Barcelona, 1940.



RAMÓN AMADEU. — Figurita de belén
(Colección O. B. de F.)



RAMÓN AMADEU. — Busto de la Virgen
(Colección Rafael Llimona)



RAMÓN AMADEU. — Grupo de ángeles para el portal
de Belén (Asociación de Pesebristas de Barcelona)

conjeturas mientras no puedan ser demostradas documentalmente de una manera positiva.

Ahora bien; ¿cuál fué la característica principal de la obra de Amadeu en su aspecto artístico? A esta pregunta podríase responder concretamente que su norma fué siempre la tendencia al realismo o naturalismo, o sea la interpretación artística del natural, como plasmando aquel pensamiento luminoso de Benvenuto Cellini, de tan hondo contenido filosófico, cuando nos dice que “la naturaleza es el único libro que nos enseña el arte”; porque el arte, para ser tal, no debe ni puede en modo alguno prescindir del natural, que es su punto de partida y que a la vez encierra dentro de sí todos los principios de su técnica, del mismo modo que es también la verdad ontológica el punto de partida y también de término de todo sistema filosófico estable y eterno. La verdad del natural, realzada o sublimada por el arte, no servilmente reproducida, sino levantada del nivel del suelo que pisan los espíritus insensibles a toda emoción estética, tal es el principio básico de toda producción artística que merezca el nombre de bella y de perfecta.

No obstante, al decir realismo o naturalismo, refiriéndonos a la técnica artística de Amadeu, precisa puntualizar que tomamos esta palabra en su sentido propio, o sea como expresión de realidad, de sinceridad, de verismo, o, en general, de absoluta fidelidad con el natural; no en el sentido equívoco que hoy sin razón suele dársele, como queriendo significar con ellas el sensualismo, el materialismo o aun el más rastrero prosaísmo, que no es más, en realidad, que la antítesis o la negación de la belleza propiamente tal.

El realismo de Amadeu no es efectista en ningún sentido, y, por lo mismo, se esfuerza en no caer en el torturamiento del arte barroco, como algo faltado de verdad por sus exageraciones en el acentuado de las formas, lo mismo que, concretándonos a la figura humana, repudia toda teatralidad en las actitudes, discrepando en ello de las corrientes imperantes.

Es de notar igualmente que Amadeu, consecuente con este principio de noble realismo, no se dejó arrastrar tampoco por la costumbre de su tiempo en lo referente a los ropajes que visten sus esculturas, pues mientras se solía representar los vestiduras como en movimientos tortuosos que dan la impresión de ser arre-

molinadas o agitadas por un vendaval, él suele hacerlo marcando los pliegues en perfecto reposo, bien que estudiando con gran habilidad estos mismos plegados en forma que la ropa quede lo más ahuecada posible, para dar de este modo una mayor impresión de flexibilidad a los paños representados, como alardeando de la habilidad que supone simular en talla la calidad y el cuerpo o grueso de las telas con sus recodos entrantes muy acentuados, como si realmente fueran sobrepuestos al cuerpo que cubren, cuando en realidad forman un solo bloque con el mismo.

Este realismo de buena ley, que nace a la vez de los detalles y repercute en el conjunto, se nos revela inconfundible en determinados casos con una nobleza impresionante. Diríase en un doble aspecto humano y divino, como sucede de un modo especialísimo en la desaparecida imagen de san Bruno, que con destino a la iglesia de los Trinitarios calzados laboró el artista hacia el año 1776, obra cumbre del maestro, perfecta en todos sus aspectos sobre toda ponderación (1). Otro tanto podríamos decir de varios de sus ángeles llorones sosteniendo a menudo los atributos de la Pasión del Señor, que suelen acompañar a la Virgen Dolorosa o de la Piedad. En ellos la verdad del modelo queda sublimada por el gesto y por la expresión viva que supo sorprender en su fugaz movimiento, infundiendo en todos ellos una gracia encantadora inimitable.

Como modelos para sus obras solía inspirarse en sus propios familiares y amigos, según podemos constatar con un sucedido que nos refirió hace algún tiempo la que fué uno de sus últimos supervivientes directos de la familia del artista, doña Enriqueta Riera y Rovira, viuda de Camarasa, y que creo oportuno recordar en este lugar. Cierta día, como llegase el artista a su domicilio, hubo de darse cuenta de que dos de sus hijos menores habían cometido una travesura, por lo cual su esposa Magdalena estaba amonestándoles en plan de reprimenda. Terciando en el asunto Amadeu, cuyo temperamento enérgico no consentía la más leve falta de respeto a la autoridad paterna, obligóles a pedir perdón a la madre de rodillas para obtener de ella el olvido de aquella falta, bajo promesa de no reincidir en ella. Pero al contemplar Amadeu aquel cuadro ejemplar, su imaginación de artista le su-

(1) Esta magnífica talla es una de las poquísimas que firmó Amadeu contra su costumbre.



RAMÓN AMADEU. — *Santa Teresa de Jesús*
(Parroquia de los Santos Justo y Pastor. Barcelona)



RAMÓN AMADEU. — *Niño Jesús*
(Parroquia de San Cucufate. Barcelona) (Desaparecido)

giere una idea luminosa, y mandándoles a los tres permanecer quietos en aquella posición y tomando a toda prisa un lápiz con que sacar un apunte para su taller, abocetó en un momento una imagen de la Virgen: la madre bondadosa contemplando a sus hijos postrados a sus plantas y cobijándoles bajo su manto como acogiendo sus súplicas favorablemente con un corazón indulgente, abierto siempre de par en par al perdón y a la misericordia.

Este boceto dió lugar más tarde a la imagen que se veneró y se venera felizmente en la iglesia del Pino, en el altar titular de la Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados, y en la cual Amadeu quiso dejar el recuerdo de su esposa y de sus hijos, dando de este modo una prueba perenne de su religiosidad y de sus arraigadas convicciones cristianas.

Que el mérito del artista fué reconocido en el ambiente de su época nos lo demuestra fehacientemente el hecho de haberle distinguido la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, concediéndole uno de sus títulos honoríficos en el año 1778, a sus treinta años de edad, según consta de los documentos que obran en el archivo de aquella ilustre corporación, al nombrarle académico supernumerario en la escultura, documentos cuya transcripción omito para abreviar y en donde consta en detalle cómo el artista presentó un relieve de barro que mide (textual) cuatro palmos de largo por cerca de tres de alto, representando un tema bíblico: Jesucristo echando al demonio del hombre mudo, composición con unas veinte figuras inspirada en el capítulo 9 del Evangelio de san Mateo.

El nombramiento de académico contribuyó en gran manera a dar al artista aquella celebridad que llegó a alcanzar en el auge de su carrera artística. Es entonces cuando Amadeu es solicitado por parte de iglesias, conventos y de particulares, siendo considerado como un artista de renombre, hasta llegar a disfrutar de una posición regularmente desahogada.

En su domicilio y taller, que lo tuvo en la calle de Escudellers, según relato de la señora descendiente del artista a la que antes nos hemos referido, se vió distinguido Amadeu con la visita del rey Carlos IV, quien en sus viajes a Barcelona se complacía viéndole trabajar de su arte en su presencia.

Ahora bien; preciso será referirnos en este lugar a lo concerniente a la autenticidad y a la filiación de ciertas obras del

artista y acerca de las cuales no constan documentos acreditativos que nos permitan asegurar categóricamente ser obra de su mano.

El artista rarísimamente solía firmar sus obras, y por otra parte los documentos que nos permiten atribuirle con certeza absoluta tal o cual obra son escasísimos, toda vez que en los incendios y devastaciones a que dieron lugar las guerras y las revoluciones que por desgracia han ido sucediéndose desaparecieron, como también las mismas obras maestras que en varias de estas iglesias se veneraban. Muchas de las esculturas desaparecidas constaban ser obra del artista sólo por tradición y las más perfectas además por el carácter inconfundible que supo imprimir en ellas el maestro.

Ahora bien; ocurre con Amadeu lo que con la mayoría de los artistas que produjeron abundantemente. Su obra es en cuanto a sus producciones escalonada unas veces, diríase por grados conjuntos, y otras disyuntos. En sus imágenes de santos, como que ésta fué su verdadera especialidad, se advierte una mayor uniformidad en este sentido, comparativamente a lo que ocurre con sus figuras para nacimientos, que son realmente numerosas.

Con todo, hemos de notar, en gracia a la claridad, que la obra de Amadeu, hablando en términos generales, es desigual en su conjunto, como nos lo demuestra el hecho de que en unas mismas épocas encontramos piezas de muy diversa perfección, hasta el punto de que en determinados casos nos hacen dudar sobre la veracidad de su atribución.

Este hecho, con todo, tiene fácil explicación. En un documento de la época del artista escrito por el Excmo. Sr. Barón de Maldá, que omito para abreviar, y en donde nos explica circunstanciadamente una visita que hace al taller del escultor el día 2 de abril de 1806, se nos dice que Amadeu trabajaba "con sus practicantes", y atendido que estos practicantes colaboraban con el maestro, es de suponer que a ellos les confiaría las obras de menor compromiso, reservándose para sí aquellas que por la categoría o condición especial del encargo merecieran ser realizadas con una mayor perfección.

Estas circunstancias, juntamente con la de no firmar sus obras, es la causa de que resulte sumamente difícil poder llegar a asegurar la autenticidad de un gran número de obras, que en todo caso podemos considerar como atribuibles y no más.



RAMÓN AMADEU. — *Nuestra Señora de los Desamparados*
(Parroquia del Pino, Barcelona)



RAMÓN AMADEU. — *Pastor anciano en adoración*
(Parroquia de San Francisco de Paula, Barcelona)
(Desaparecido)

El hecho de que él mismo pintase y encarnase sus esculturas despertó la envidia del gremio de pintores y doradores de Barcelona, quienes temiendo por la prosperidad de su oficio, que creían amenazado, entablaron en el año 1782 un pleito contra el artista, pero la intervención de la Real Academia de San Fernando, a la que recurrió Amadeu para ver de solucionar el conflicto, hubo de fallarlo en su favor, dictándose una real disposición en este sentido con fecha 27 de abril de 1782.

No podemos omitir en este lugar la persecución de que fué objeto el artista durante un tiempo de la dominación francesa por parte de la policía a consecuencia de considerársele complicado en ciertos planes o manejos de carácter político contra el gobierno intruso, hasta verse obligado a huir de Barcelona en el año 1809, cumplidos ya sus sesenta y cuatro años.

Dicen que se fué a pie como un pobre mendigo y pidiendo limosna, en la buena compañía de un amigo suyo y cliente, don José Mestres, arquitecto a quien también perseguían, según referencia del artista don Apeles Mestres, su nieto, conforme nos lo relata bien que con pocos detalles en el libro de memorias íntimas titulado *La casa vella*.

En estas penosas circunstancias llegaron ambos a la villa de Olot, en donde el artista fué acogido en casa del boticario don Francisco Xavier de Bolós y donde permaneció oculto, pero trabajando de su arte, en espera que la situación política emprendiera otros rumbos.

Su permanencia en Olot, ha sido la causa de que se le conozca todavía con el nombre de *Amadeu de Olot*, por cuyo motivo muchos le han supuesto hijo de aquella villa.

Y aquí que hablamos de Olot y de Amadeu, hemos de hacer resaltar el hecho casual siguiente: durante la dominación extranjera se refugia el artista en Olot, salvando su vida de una muerte segura, para continuar más tarde trabajando incansable en su taller de Barcelona, y paralelamente, hace poco tiempo, cuando la dominación marxista de tendencia también extranjera, varias de las obras de Amadeu, diríanse hijas suyas, se salvan precisamente en Olot de la destrucción, como si esta villa acogedora quisiera mantener viva en todo tiempo la memoria del artista insigne.

Una vez ya libre nuestro suelo del yugo francés y derrotados

sus ejércitos, regresó el artista a Barcelona para reunirse con los suyos, instalándose de nuevo en su taller de la calle Escudellers, en donde pocos años más tarde hubo de sorprenderle la muerte.

Así llegamos al año 1821 en que otorga testamento ante el notario de Barcelona don Salvador Guitart y Villalonga, documento que está fechado el día 5 de febrero de dicho año; dato que nos induce a suponer que siendo bautizado según consta, el día 7 de febrero de 1745, es muy probable que hubiese querido firmar el documento el día 5 como conmemoración de su nacimiento.

Referente a su sepultura, nos consta por el archivo de la iglesia del Pino el siguiente óbito con fecha 16 de octubre de 1821: "Sepultura al cuerpo de Ramón Amadeu, Académico de la Real de San Fernando, casado con Magdalena Buxadell. Naturales de Barcelona. Murió a la edad de 76 años. Vivió en la calle Escudellers. Gratis."

Es de suponer la sepultura de Amadeu en las fosas de la iglesia del Pino, pues que en los títulos de propiedad funeraria de sus descendientes que pude consultar hace algunos años no consta su nombre, como tampoco en los libros de registro del cementerio viejo. Por otra parte, me induce a suponer que Amadeu fuese enterrado en las fosas del Pino, el hecho de que si bien el año en que falleció estaba ya abierto el cementerio general de la ciudad, no obstante todavía se continuaban los enterramientos en las fosas de varias de nuestras iglesias y aun cuando es de suponer que esta costumbre no prevaleciera por mucho tiempo, puedo asegurar que en el año 1823, o sea dos años después del enterramiento del artista, subsistía esta práctica por haber encontrado en los libros de enterramientos de las fosas de Santa María del Mar a una ascendiente de mi familia.

Lo que en modo alguno hemos podido precisar es el lugar exacto del sepulcro de Amadeu, siendo posible que fuera por los alrededores del templo.

Finalmente, preciso será hacer constar en este lugar en que revalorizamos el nombre del artista con ocasión del bicentenario de su nacimiento, cuánto se ha hecho para sacarle de aquel olvido en que le dejaron las obras de consulta de sus contemporáneos.

Rememorando brevemente los esfuerzos encaminados a glo-



RAMÓN AMADEU. — Testa de uno de los maniqués usados por el artista en su taller (Museo de la Historia, Barcelona) (Procedente de la colección Bulbena)



RAMÓN AMADEU. — Figuras de belén (Museo de la Historia, Barcelona) (Procedente de la colección Bulbena)

rificarle, nos encontramos cómo al inaugurarse en el año 1888 el Palacio de Bellas Artes de nuestra ciudad con motivo de la Exposición Universal aparecía el nombre de Amadeu, junto al de otros hombres ilustres, en uno de los tarjetones que se destinaron al efecto en las sobrepuestas de la galería alta circundante del salón principal del edificio. En el año 1897, como queda dicho, el primero que reunió referencias alusivas al artista y formó un catálogo de sus obras principales, labor meritisima que ha servido de base para ulteriores estudios, fué el erudito escritor don Ramón Nonato Comas, cuyas papeletas se conservan en el Archivo Histórico de nuestra ciudad. En 1910 y 1912 los museos de Olot y de Barcelona respectivamente adquieren algunas obras del maestro, y poco más tarde la Junta de Museos de Barcelona acuerda colocar el busto del artista, labrado en mármol blanco, en una de las hornacinas de los patios interiores del que se llamó un tiempo Museo de la Ciudadela, al inaugurarse en él dos cuerpos de ampliación del edificio, busto que fué encomendado al escultor don Ismael Smith.

Con poca diferencia de tiempo, el Museo Episcopal de Vich adquiriría unas pocas obras del maestro y algo más tarde al ocurrir el primer centenario de la muerte del artista en 1921, invitados por la Sección Arqueológica del *Centre Excursionista de Catalunya* y con su valiosa colaboración tuvimos ocasión de dedicar un acto de homenaje al artista, organizándose una exhibición de fotografías de sus principales obras que fué acompañada de una conferencia ilustrada con proyecciones, presidiendo el estrado del salón principal el retrato del artista rodeado de laurel, y siendo invitados sus últimos descendientes. Asimismo en el diario local *El Correo Catalán* se le dedicó una página recordatoria de aquella fecha.

También hemos de hacer constar aquí, que poco antes del año 1925 las numerosas obras de Amadeu conocidas e inventariadas no habían sido fotografiadas más que en un número sumamente reducido y sin un plan de conjunto como el caso requería. Fué un infatigable admirador del artista, el doctor don José Garrut y Sala (e. p. d.), apreciadísimo amigo a quien debo tributar en este lugar un grato recuerdo, quien llegó a fotografiar por sí mismo todas las obras conocidas atribuidas al artista, recorriendo en artística peregrinación pueblos y lugares de nues-

tra región y formando el *corpus* único que existe completo de las obras del maestro, de las que se poseen asimismo las medidas exactas.

Gracias a este ilustre devoto del arte se conservan hoy providencialmente las fotografías de cada una de las imágenes de Amadeu — algunas de ellas desde varios puntos de vista — la mayoría de las cuales han desaparecido durante la última guerra civil y de las que no habría quedado el menor recuerdo.

A la señora viuda e hijo del doctor Garrut se ha debido poder admirar en la exposición del centenario las ampliaciones de estas obras maestras.

Una buena parte de estas fotografías son las que ilustran nuestra monografía del artista titulada *Ramón Amadeu, maestro imaginero de los siglos XVIII y XIX*, publicada en el año 1927.

Más recientemente, en 1941, el Museo de Industrias y Artes Populares de Barcelona adquiere el notable nacimiento que perteneció a don Salvador Bordas y Valls, decano y presidente que fué de la primera Sociedad de Pesebristas de Barcelona y decidido protector del artista.

Todos estos esfuerzos que como principales hemos enumerado y que hemos querido subrayar de propósito, quedan hoy diríase sellados o confirmados con los actos públicos a que ha dado lugar el segundo centenario que del nacimiento del artista acaba de celebrar nuestra ciudad, tan eficazmente llevados a cabo por nuestras primeras autoridades con la aportación de las corporaciones y particulares que han tenido a bien prestar para esta conmemoración las obras expuestas en el palacio de la Virreina, secundando todos la oportuna iniciativa de la Asociación de Pesebristas de Barcelona.

De este modo al hacer revivir la memoria del artista insigne y revalorizar públicamente su personalidad, habremos contribuido a dignificar en lo que cabe una de las glorias más relevantes con que cuenta la historia del arte de nuestra querida España.

EVELIO BULBENA ESTRANY

EL ESCULTOR AMADEU. SU FORMACIÓN Y SU OBRA

ENSAYO CRÍTICO

Es indudable que de todos los escultores catalanes antiguos, Ramón Amadeu (1) es el que ha llegado a nosotros con más destacada aureola de popularidad, debido en parte a los estudios que publicara primeramente don Ramón N. Comas (2) y más tarde don Evelio Bulbena con su biografía de carácter marcadamente apologético (3), además de artículos, conferencias y grabados que han difundido el nombre de este escultor.

Así y todo, creemos que su obra de imaginería mayor, o sea la no pesebrista, no ha sido debidamente estudiada con metódico análisis crítico que permita sentar de manera objetiva las características específicas de su técnica y maneras. Opinamos que este sería el único procedimiento viable para valorizar sus esculturas sin caer en juicios peyorativos ni en exaltaciones líricas.

Muy útil pero ardua esta revisión, a base de documentos o de una severa crítica artística, que no pretendemos realizar con el presente ensayo. Nuestro propósito es más modesto: contribuir al merecido homenaje que Barcelona ha tributado a su escultor con motivo de la segunda centuria del natalicio y aprovechar la exposición de sus obras en La Virreina (4) para constatar deter-

(1) Ramón Amadeu y Grau nació en Barcelona y fué bautizado en la parroquia de Nuestra Señora de los Reyes (Pino) el día 7 de febrero de 1745. Siguió los estudios de Escultura en la forma que se especifica en el presente ensayo. Casó a los 26 años con Magdalena Buxadell, de la cual tuvo 10 hijos. Cuando la invasión napoleónica, en 1809, tuvo que huir a Olot, donde ya había trabajado con anterioridad y allí residió durante 5 años. Volvió a establecerse en Barcelona donde falleció y recibió sepultura el 16 de octubre de 1821.

(2) *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*. Julio y agosto de 1897.

(3) *Ramón Amadeu, maestro imaginero catalán de los siglos XVIII y XIX*. Arenys de Mar, 1927.

(4) Se inauguró el día 13 de febrero y estuvo abierta hasta el día 27 del mismo mes. En ella figuraban cerca de 70 esculturas originales, unas 40 figuras para belén y el resto imágenes de devoción, y además unas 20 ampliaciones fotográficas de obras destruidas o de difícil traslado.

minados juicios y ahondar algo en este aspecto crítico, punto de partida imprescindible para todo estudio eficaz.

Para ello dividiremos el presente ensayo en dos partes. Una primera, en la cual seguiremos históricamente la trayectoria y vicisitudes de la formación artística del escultor, que estimamos antecedente utilísimo para mejor comprender la segunda parte. En ésta analizaremos de manera sucinta su producción escultórica en relación con las corrientes estilísticas que la influenciaron, y señalaremos algunas, que creemos atribuciones erróneas, que pueden perturbar el conocimiento veraz del artista.

I

FORMACIÓN ARTÍSTICA

EL HIJO DE UN ZAPATERO QUIERE SER ESCULTOR

Por el acta de bautismo de Ramón Amadeu sabemos que su padre era de oficio zapatero. Esta circunstancia nos suministra dos datos: que el hogar donde nació Amadeu debió de ser de condición modesta y que nuestro escultor escogió libremente su profesión, sin coacción familiar de ningún género, sino porque a ella le llamaba una vocación innata.

El joven zapatero Francisco Amadeu, padre del futuro escultor, gana su jornal que le ayuda a vivir decentemente, pero sin demasiada holgura. Quizá Ramón, con su habilidad para modelar figurillas de barro, pueda aspirar a un porvenir más próspero.

Dedicarse a la escultura no era entonces una aventura idealista, de resultados económicos problemáticos, que pudiese asustar la prudencia paterna. Era el de escultor un oficio como los otros, con su gremio y cofradía correspondiente, con buen número de operarios y maestros cuyo trabajo era seguidamente solicitado para imágenes, retablos y mobiliario que la moda rellenaba de escultura.

El padre del futuro escultor no hace oposición a la voluntad del pequeño, pero no podrá darle una educación artística esmerada. No hay que pensar en enseñanzas especiales, sino en el

aprendizaje corriente del oficio de escultor. Es más: aunque la posición del joven zapatero lo permitiese, la enseñanza de las bellas artes en Barcelona no era entonces un problema resuelto, sino que cada uno tenía que encauzarlo según sus circunstancias personales. En el ambiente flotaba un afán de perfeccionamiento y de organización científica de estas enseñanzas; pero, a decir verdad, se vive todavía de la herencia medieval perpetuada por los gremios, más preocupados de las prerrogativas de clase que de la renovación de métodos, con la excepción de algunos artistas relevantes que sienten la inquietud pedagógica y convierten sus talleres en escuelas.

A mediados del siglo XVIII, más concretamente el 1756, cuando nuestro aspirante a escultor contaba once años, hacía cuatro que en Madrid — finalmente, después de dilatadas gestiones iniciadas en 1619, durante el reinado de Felipe III — se había fundado la Academia de San Fernando, que con objeto de depurar las bellas artes facilitaba estudios lógicamente dirigidos a los jóvenes artistas. En Barcelona se siente la necesidad de estos estudios, pero no los hay con carácter oficial y se tardará todavía 18 años en crear la Escuela de Nobles Artes, patrocinada por la Real Junta de Comercio, que tan excelentes resultados había de dar.

El modesto zapatero sentiría sobre sí la responsabilidad del porvenir de su hijo y quisiera acertar en el camino por el cual ha de dirigir sus pasos el aprendiz. Consultas, informaciones, consejos de alguien metido en el oficio, le orientarían, pero ¿hacia dónde encaminarse en concreto?

LA PEDAGOGÍA ARTÍSTICA EN EL SIGLO XVIII

Para mejor situarnos en el tema, vamos a dejar por unos momentos el protagonista para explorar el escenario pedagógico en el cual deberá moverse.

En los siglos medievales y hasta el XVII los artistas en general llevaban una vida nómada, acudiendo, incluso los más afamados, donde eran solicitadas sus obras. Los escultores ejecutaban éstas en madera o en piedra, según el destino que se les daba. Eran los antiguos *imagineros* de la Edad Media y comienzos de la moderna, sin gremio propio, que transmitían sus conocimientos de pa-

dres a hijos o de maestros a discípulos, dentro de las disciplinas de un taller.

El gremio de escultores. — Finalmente, después de varios intentos y luchas con los carpinteros, que pretendían absorberlos, los escultores obtuvieron gremio propio. Éste fué creado en Barcelona por un real privilegio de Carlos II en 1680, el cual ponía el gremio bajo el patronato de los santos mártires escultores, y juntaba en el mismo a escultores, arquitectos y entalladores. Las prerrogativas concedidas al gremio permitieron que las artes en él comprendidas se estructuraran de manera acorde con su espíritu y fueran perdiendo el carácter de artesanía que antes habían tenido, sin llegar al arte puro que habían de patrocinar más tarde las academias y escuelas oficiales,

El privilegio fundacional de este gremio establecía en sus artículos 6 al 15 que para trabajar de escultor se debía haber ejercido cuatro años de *aprendiz* y tres de *mancebo* al lado de un *maestro* en este arte. Después de ésto, para poder ingresar en el gremio y practicar la escultura por cuenta propia, debía sufrirse un examen y ser habilitado por examinadores, quienes exigían al neófito que esculpiese una imagen vestida, otra desnuda y un friso de talla con follaje, todo de su invención.

Escuelas particulares de escultura. — Se comprende que con tales ejercicios los talleres de escultores destacados se convirtieran en núcleos escolares.

En Barcelona tuvo fama el taller-escuela de Lázaro Tramullas, en la calle de Escudillers, donde a últimos del siglo XVII fué a aprender Luis Bonifás, el abuelo, que luego fué profesor de Amadeu.

Otro de más fama y montado según métodos más modernos parece fué el del escultor-arquitecto Pedro Costa, quien realizó un esfuerzo efficacísimo para volver la arquitectura a la corriente viturbiana de donde la había sacado Churriguera. A tal fin se dedicó francamente a la enseñanza de las bellas artes, admitiendo alumnos en su taller, a los que inculcaba las nuevas tendencias renovadoras.

El año 1750 el pintor Manuel Tramullas, hijo del Tramullas antes nombrado pidió que se le facultase para tener discípulos



San Bruno
(Parroquia de San Jaime)



Santa Ana
(Basilica de la Merced)

Estas dos imágenes hoy desanaradas morcen el móbulo. L'comuni...

y ayudantes en su arte, y junto con su hermano Francisco, también pintor de fama, abre una academia de dibujo en la cual se copian modelos en yeso, traídos de París. En esta academia se da una enseñanza que satisface las necesidades de la época, tanto que, más adelante, la Real Junta de Comercio la subvencionará, dándole un carácter semioficial mientras espera abrir su Escuela de Nobles Artes.

Estos talleres-escuela fueron los más conocidos pero no los únicos con que contó Barcelona en aquellos tiempos.

En el resto de Cataluña los hubo no menos famosos, a cuyo alrededor se formaron verdaderas escuelas locales de escultura. Tales la de Manresa con los Grau, Sunyer y Padró; la de Vich con el referido Costa, con su padre y los Moretó; la de Valls con los Bonifás; la de Lérida con los Corcellas; y otras de menos importancia.

Carpinteros-escultores. — Simultáneamente con esta enseñanza artística confiada a maestros eminentes, subsistió en Barcelona, hasta fines del siglo XVIII, la academia que los carpinteros tenían establecida en su casa gremial de la calle de la Fustería. A mediados de siglo dirigía esta academia Ramón Esplugas, uno de los maestros carpinteros mejor preparados en los terrenos científico y práctico, con conocimientos de arquitectura y escultura y dueño de una de las más acreditadas carpinterías que en su tiempo tuvo Barcelona.

Los carpinteros se sentían ufanos de esta academia y sostenían que las enseñanzas que en ella se daban comprendían *todas* las operaciones relacionadas con la madera y que, recibidas éstas, servían de base para optar a la especialidad preferida, incluso la escultura en madera, lo cual los escultores estimaban privativo de su gremio.

A pesar de la tirantez que existía entre escultores y carpinteros, cuando un hijo de éstos deseaba profesar la escultura se le llevaba a casa de un maestro escultor, donde debía cursar los 4 años de aprendiz y 3 de mancebo. Los carpinteros se someten a esta norma un poco a regañadientes y no pierden oportunidad de subrayar posibles deficiencias — reales o abultadas — de los escultores, como sucedió con los hijos de dicho Esplugas y de otro carpintero llamado Gaig, que habiendo ido a estudiar con

Luis Bonifás y con Antonio Ochando, notable escultor aragonés que residía en Constantí, al decir de los carpinteros, por sus pocos adelantos tuvieron que dejar a dichos maestros y volver al lado de sus padres.

EL APRENDIZ DE ESCULTOR

Tal era el cuadro que ofrecía Barcelona en la enseñanza de las bellas artes, ¿hacia dónde dirigirá sus pasos el pequeño Amadeu? Desde luego no se deja seducir por las ventajas industriales y comerciales que ofrecen los carpinteros y, aunque de humilde cuna, sigue resueltamente el camino de selección que más tarde le llevará a la Academia.

Los biógrafos del escultor, siguiendo al crítico francés Léon Claretíé, hacen a nuestro artista discípulo de Pedro Costa. No aducen ninguna referencia documental, pero ello parecía lógico, no sólo por el prestigio que ya hemos visto tenía como maestro este escultor-arquitecto, sino por la coincidencia de haber entrado Amadeu como discípulo en la escuela de los Bonifás el mismo año 1761 en que murió Costa, lo que parecía obedecer al deseo de una adecuada substitución de profesor. Pero he ahí que no hace mucho, en un folleto publicado por el Archivo Histórico de la Ciudad (1) apareció transcrito un interesante documento hallado por don José M.^a Madurell en el Archivo Notarial de Barcelona que deja zanjada esta interesante cuestión. Se trata del acta de ingreso de Amadeu en el gremio de escultores en la cual se aclara quiénes fueron sus maestros.

El primero de ellos, con quien hizo los cuatro años de aprendizaje fué José Trulls. Este Trulls debió de ser un escultor sin relieve artístico pero con abolengo gremial. No le conocemos obras, pero sabemos que pertenecía a una familia de escultores, de la cual uno de ellos, quizá el abuelo, de nombre Jacinto, figura entre los escultores de Barcelona que en 1679 suplican se les permita constituirse en cofradía. Poco antes del 1683 se ofrece a construir por el precio de 500 libras el altar de san Marcos en la catedral de Barcelona y en los años 1685 y 1705

(1) Noticias de belenes barceloneses (siglos XVIII y XIX). Barcelona, 1940. Págs. 30 y 31.

interviene en obras de nuestra catedral. Otro Trulls, llamado Francisco, en 1721 labra un san Isidro para lo alto de la reja del presbiterio de la capilla de santa Lucía y tres años más tarde se le confía un sagrario y grada para el altar mayor de la iglesia de Agudells.

Del que fué primer maestro de Amadeu por los años de 1756 a 60, sólo sabemos que un cuarto de siglo antes, en 1734, era cónsul del gremio y que en 1755 seguía estando colegiado y vivía en la calle del Carmen, donde probablemente Amadeu ejercería su aprendizaje. Por las fechas citadas se colige que este maestro del joven escultor sería hombre maduro, educado en la modalidad barroca de los primeros Borbones y buen conocedor de las prácticas del oficio, las cuales, con el manejo de útiles y herramientas, y las generalidades de su arte, enseñaría al joven artista.

DE APRENDIZ A MANCEBO

En la escuela de los Bonifás. — Terminados los 4 años de aprendizaje sigue Amadeu 6 meses más en el mismo taller, ejerciendo la práctica que el gremio exigía; pero al llegar a sus 16 años sentiría anhelos de horizontes artísticos más dilatados que los que el obrador de Trulls le ofrecía, y decide trasladarse a Valls para seguir sus prácticas en la escuela que los Bonifás, abuelo y nieto, mantuvieron por más de 60 años como una de las más acreditadas de Cataluña. Allí pasa en calidad de mancebo para perfeccionarse en la escultura, y allí reside más de dos años.

Este profesorado de los Bonifás nos era conocido por un documento hallado en el archivo notarial de Valls, en el cual Luis Bonifás y Massó, el nieto, certifica que el año 1761 fué a Valls el *mancebo* escultor de Barcelona Ramón Amadeu a *perfeccionarse* en el arte de escultor “en la casa y escuela de dicho Bonifás y de Luis Bonifás, maestro escultor de Barcelona, su abuelo, que murió en el mes de agosto de 1765. Y estuvo Amadeu más de dos años bajo la obediencia de los Bonifás”. Esta acta se extendería a petición de Amadeu para su pasantía de maestro escultor, pues es del mismo año 1770 en que realizó sus exámenes para ingresar en el gremio.

Esta permanencia con los Bonifás es la que debió dejar más profunda huella en la primera formación artística de Amadeu, no sólo por la personalidad de los dos profesores, el abuelo lleno de experiencia y el nieto en el entusiasmo de sus treinta años, sino por hallarse el alumno en edad adecuada para asimilar tales enseñanzas y no conocerse otros maestros de categoría.

Afortunadamente sabemos interesantes pormenores de la escuela de los Bonifás. La enseñanza que en ella se cultivaba no era sólo la derivada de la práctica manual de las operaciones del oficio, sino que tenía el carácter de una verdadera escuela con método científico. Es natural que fuese así bajo la dirección de Bonifás, que amaba la depuración de su arte y que fué el tercer escultor catalán que ingresó en la Academia de San Fernando.

Ya en tiempo del abuelo las lecciones que se daban tenían este carácter científico, como lo prueba un cuaderno de apuntes que, pasando por el nieto, ha llegado a nuestras manos y en el cual son explicados problemas de estereotomía y trazados de curvas con sujeción a métodos geométricos. En la biblioteca de Bonifás no faltaban las mejores ediciones de los tratados de arquitectura y estudios de escultura, con buenos grabados de la época, lo cual prueba que Bonifás, además de la inspiración, gustaba de robustecer sus obras con normas artísticas de prestigio. No es pues de extrañar que la fama de esta escuela cundiera por toda Cataluña y rebasara sus fronteras.

Cuando Amadeu llegó al taller-escuela de Bonifás, éste iniciaba su ascensión triunfal por el camino del arte. Había tenido éxitos manifiestos con el camarín de la Misericordia de Reus y con el san Miguel de la Barceloneta, que fué cantado por un vate de la época en versos latinos que se conservan impresos; y su fama se extendió hasta encargarle un san Gregorio Nacianceno para Madrid. Mientras Amadeu reside en Valls ve ejecutar a su maestro obras tan equilibradas y aleccionadoras como un bello retablo de la Virgen del Rosario para Arbós; otro de las Santas Espinas para Tárrega, que se le encargó sin concurso por la convicción de los targarinos de que ningún otro escultor podría aventajarle; los de san Cristóbal para Espluga Calva y san Ignacio para Granadella, notables por la majestuosa composición y modernidad en su tiempo; el de la Virgen



Cristo difunto, con ángeles llorones
(Figueras)



Dos de las más bellas figuras para belenes, modeladas por Amadeu,
que conserva la ciudad de Olot
Estas tres obras pertenecen a la segunda etapa artística del escultor

de la Victoria en Valls, uno de los más finos que labró y finalmente, por no citar otras obras, el medallón en alabastro que mandó a Madrid y que le valió el título de académico de mérito, que coincidió con los últimos tiempos de permanencia de Amadeu en esta escuela.

Amadeu al lado de Bonifás aprendería todos los secretos o, mejor dicho, todas las virtudes profesionales del arte, asimilables por el temperamento del alumno y compatibles con las nuevas tendencias artísticas a favor de lo académico.

Dentro de la concepción todavía barroca de su escultura, Bonifás guardaba gran fidelidad al natural, que solía estilizar con fina elegancia. Algunas veces este amor al natural se vestía de popularísimo para obtener determinados efectos emotivos o de público y el joven Amadeu no perdería rasgo de su profesor en tales recursos, como en la manera amplia y equilibrada de claroscuro como plegaba los ropajes; ni el cariño especial con que modelaba las manos de sus imágenes, a tono con el resto de la figura: de gran suavidad las femeninas y todo expresión las masculinas, con nervios, venas, huesos y partes carnosas, con su valor adecuado.

Algunas de estas cualidades aparecen en las figuras que después realizará el aventajado discípulo, adaptadas a su manera de sentir el arte. Las manos expresivas de las figuras para belenes, las caras llenas de picardía bonachona, con distar de la obra de Bonifás, nos la recuerdan más que algunas de sus imágenes de devoción, tocadas de frialdad académica.

En los años a que nos referimos, el pesebrismo no había adquirido la boga que más tarde alcanzó y no creemos que Bonifás lo cultivara; pero cuando Amadeu estudió con el escultor vallense pudo ver un grupo de estas figuras obrado por él que podemos considerar como un momento precursor del pesebrismo de Amadeu. Nos referimos a las figuras que acompañaban la imagen de la Virgen de Paret Delgada, en el interior del camarín, con las cuales Bonifás quiso evocar la maravilla de la aparición de la imagen, con el pastor y el rabadán extasiados entre un rebaño de corderillos. Este retablo lo ejecutó Bonifás el año 1762, cuando Amadeu estaba en su taller-escuela, y por haberlo destruído un incendio hubo de repetirlo tres años más tarde. El que conocimos nosotros, hoy desgraciadamente tam-

bién desaparecido, era admirable de conjunto y de ejecución y los pastores con su actitud admirativa y los corderillos de blandos vellones a mitad de tamaño natural eran bellos ejemplos de pesebrismo.

Cuando Amadeu regresa del taller de los Bonifás, tiene 18 años y se debe sentir con base segura para proseguir en su arte, pues no acude a otro profesor con carácter de continuidad, sino que, hasta los 26 años en que pide examen de maestría para ser admitido en el gremio, sólo presenta certificado de haber practicado la escultura otros nueve meses y medio repartidos entre cuatro maestros oscuros, de los cuales no poseemos noticias de especial interés.

Estos maestros fueron: Agustín Mas, que en 1755 era prohombre del gremio y no tenía tienda abierta; Bartolomé Soler, que en el referido año vivía en la calle de Santa Ana; Antonio Compte, del que sólo sabemos este profesorado de que hablamos y que estuvo presente en los exámenes de pasantía de su discípulo; y Agustín Sala, que en 1723 había hecho la cruz llamada *de los gitanos*, en Gerona.

Durante estos ocho años, de los que sólo constan nueve meses y medio de prácticas al lado de otros maestros, sin que Amadeu se decida a pedir la maestría, le hemos de suponer aplicado en asidua labor de autoformación, a base de estudios del natural y de obras maestras, que alternaría con el ejercicio de su oficio de mancebo escultor con fines utilitarios.

DE MANCEBO A MAESTRO AGREMIADO

A principios del año 1770 el mancebo escultor se decide a solicitar plaza en el gremio, previo examen reglamentario. Ignoramos por qué motivos el gremio opuso algún reparo a esta admisión. Por una nota que nos comunica el señor Madurell sabemos que Amadeu tiene que recurrir a la Real Audiencia en reclamación porque, a pesar de tener las prácticas y demás necesario para ser maestro escultor, el gremio se niega a admitirle "por frívolos motivos, como que no le valdría la práctica que tiene de Luis Bonifás". Los motivos pretextados por el gremio

debían ser en realidad frívolos, como dice el solicitante, puesto que la Audiencia falla a favor de éste, mandando al gremio que le admita a examen.

Este incidente se substancia entre los meses de febrero y marzo del 1770 y a 19 de agosto del mismo año, con asistencia del alguacil de la Real Audiencia, Antonio Ferrer, se reúnen los cónsules, oficiales y otros individuos de la cofradía en las casas del cónsul segundo José Font, situadas en la calle de la Canuda, en donde para semejantes asuntos de dicha cofradía se acostumbraban a congregarse, y en cuya reunión intervinieron diez y seis individuos de la cofradía, entre los cuales nos son conocidos Carlos Grau, Nicolás Travé, Salvador Gurri y los que hemos visto como profesores de Amadeu, José Trulls y Antonio Compte, quienes resuelven que el solicitante sea admitido a examen, previa presentación de certificados de los estudios que antes hemos reseñado.

Vistos estos certificados se procedió a examinar las prácticas que había hecho en casa del prohombre primero, consistentes en una figura desnuda de Sansón con una columna, un pastor vestido y un plano arquitectónico, todo lo cual mereció la aprobación de los presentes, pasando luego al examen de especulativo en el cual contestó satisfactoriamente a todas las preguntas que le hicieron los examinadores. En vista de ello, todo el colegio resolvió, *némine discrepante*, que fuese admitido como otro de sus individuos, después que hubiese prestado los juramentos de costumbre, que se nos ofrecen como una prueba de la religiosidad y maneras patriarcales de aquellas instituciones.

Veamos la ceremonia: Puesto de rodillas el recipiendario, delante y en presencia de los señores cónsules, juró a Dios Nuestro Señor y sobre los Santos Cuatro Evangelios, que sostenía el cónsul primero, de defender la pura y limpia Concepción de María Santísima, concebida sin mácula de pecado original en el primer instante de su sér; de guardar los privilegios y ordenanzas del gremio y hacer todo lo demás que como otro de los individuos debe y está obligado a hacer; de todo lo cual dió fe el notario Joaquín Tos, por cuyo protocolo nos llegan estas noticias.

Con esta admisión en el gremio de escultores, podemos decir que termina la primera etapa de formación artística de Amadeu

influida de barroquismo, que a los comienzos del último tercio de aquel siglo había moderado mucho su fogosidad anterior. El barroco estaba todavía en el ambiente y barrocos fueron sus maestros menores, como lo fueron los dos Bonifás con quienes estudió. Los nombres de las dos pruebas de pasantía, aun sin conocer éstas, nos las hacen imaginar barrocas: un Sansón con la columna, que debió representar pletórico de fuerza, con acusada musculatura, en composición de forma abierta y movida silueta; y un pastor con sus detalles típicos y pintorescos, parecido a los que tantas veces hizo para sus célebres belenes, de los que raras veces se esfumó totalmente esta influencia barroca.

DE MAESTRO AGREMIADO A PROFESOR ACADÉMICO

Pero he ahí que una vez alcanzado este jalón profesional, que la mayoría daba como meta de sus aspiraciones artísticas. Amadeu se da cuenta de que el título que acaba de obtener representa sólo un aspecto artesano de la Escultura, que queda por debajo del ideal artístico que entonces mueve los espíritus. Este afán de perfección y quizá también unas ciertas ganas de poder ejercer su arte sin sujeción al gremio que le recibió con las prevenciones que hemos visto, hacen que el joven artista vuelva sus ojos hacia la Academia de San Fernando de Madrid y solicite prematuramente el grado de Académico.

En efecto: a los dos años justos de haber ingresado en el gremio, contaba 27 años de edad, insta el ingreso a la de San Fernando, a la cual manda un bajorrelieve original. La Academia examina el trabajo enviado y opina que si el escultor persiste en el estudio aflorarán en sus obras cualidades que se le adivinan. El bajorrelieve contiene aspectos apreciables pero no todos los necesarios para que su autor sea incorporado a la docta corporación y ésta le *aconseja* que siga estudiando, que en otra ocasión le atenderá.

Esta promesa de la Academia fué un nuevo acicate para Amadeu quien, en plena labor profesional, estudia y perfecciona su obra para alcanzar la meta que en aquellos tiempos graduaba, galardonándola, la valía de los artistas de mérito. Son otros seis años que nuestro escultor se aplica con ahinco para

lograr en su obra la máxima perfección dentro de las normas gratas a la Academia; y al cabo de ellos, en marzo de 1778, a sus 33 años, acude nuevamente a la real institución con un bajorrelieve en barro cocido, con unas 20 figuras, que representa Jesucristo echando el demonio del hombre mudo.

La Academia en 5 de abril del mismo año le confiere el grado de Académico Profesor Supernumerario, que, según reza el artículo 32 de los Estatutos se concedía “cuando en las obras de los pretendientes, sin embargo de no hallarse la perfección necesaria para conceder a sus autores el grado de Académico de Mérito, se concibiere esperanzas de mayor progreso”. Vemos pues que esta obra, a juicio de la Academia, no alcanzaría aún la perfección debida, pero aventajaría la presentada 6 años antes por lo que se le confirió el honorífico título.

En las clases de académicos los supernumerarios seguían después de los de mérito y según el artículo 16 de los Estatutos debían asistir “con la mayor frecuencia a los Estudios de la Academia, para obtener por medio de su aprovechamiento el ascenso a las demás clases”. Los académicos tenían el derecho de poder ejercer su arte sin ser obligados a incorporarse en gremio alguno, con el bien entendido que si se incorporaban, por esto mismo quedaban privados de los honores y grado de Académico. De manera que con su nombramiento automáticamente dejaba de pertenecer al gremio de escultores donde había ingresado 8 años antes.

Para asegurar el éxito de esta segunda llamada de Amadeu a la Academia, su amigo el grabador Pascual Pedro Moles, Director de la Escuela de Nobles Artes de Barcelona, creada hacía 3 años y en posesión del título de Académico de Mérito de la de San Fernando, escribe al secretario de la Academia don Antonio Pons recomendándole a *su amigo*. Citamos esta carta, no precisamente por el detalle de haber puesto en juego una influencia, cosa frecuente entonces y ahora en esta clase de asuntos, sino porque ella nos da la certeza de la amistad que unía a Amadeu con el grabador Moles y por la especial significación artística de éste.

Por el anhelo de ingresar en la Academia que muestra Amadeu suponemos que su arte se hubo de sentir influido por la fuerte personalidad de su amigo que como Director de la

Escuela, representaba oficialmente en Barcelona el doctrinarismo académico. Nos consta, además, por un documento redactado por el mismo Moles, que éste defendía una sólida formación académica para la profesión de escultor y repudiaba las tendencias barrocas de la época anterior, haciendo suyas las encarnizadas diatribas contra todo lo barroco que por aquellos días veían la luz en el conocido libro *Viaje de España* de que era autor el nombrado Pons, secretario de la Academia.

Todo ello hace creer que, además de la natural tendencia a las nuevas corrientes artísticas, el escultor había de hacer lo posible para que sus obras agradasen a la docta corporación, a su irritable secretario y al director de la Escuela barcelonesa, que paladinamente se llama su amigo.

EL PESEBRISMO

Con el ingreso de Amadeu en la Academia podríamos dar por terminado el ciclo formativo del escultor, pero creemos que no se puede dejar en silencio otro elemento de formación, que no se circunscribe en un momento o época determinados sino que se halla diluído en toda la obra del artista. Nos referimos a las figuras para belenes que tanto nombre han dado a Amadeu y que debieron ser para él un fecundo campo de estudio.

La costumbre de los belenes existía de antiguo entre nosotros, pero cuando realmente alcanzó su época de verdadero esplendor fué después del advenimiento de Carlos III, procedente de Nápoles, donde esta costumbre era alentada por artistas de mérito, cuyas figuras se solicitaban desde toda Europa. Carlos III y su real esposa eran tan entusiastas de los belenes que personalmente los construían, y encargaron para el Príncipe, futuro Carlos IV, uno que se hizo famoso por el número de figuras (cerca de 6.000) y por los escultores que trabajaron las más importantes. Estos fueron los valencianos José Esteve Bonet, que modeló unas 80 figuras, y José Ginés, que ejecutó la *Adoración de los pastores* y *Degollación de los inocentes* con gran dramatismo realista.

Esta afición de la real familia fácilmente se comunicó a la nobleza, llegando luego al pueblo, con la natural disminución

del valor artístico en sus producciones. Esta influencia se extendió hasta Cataluña, donde el esplendor de los belenes no alcanzó el alto nivel de Madrid y Valencia.

Como se ve, pues, el pesebrismo, que hoy aparece como una manifestación de origen popular, sin pretensiones de resolver serios problemas artísticos, tuvo a fines del siglo XVIII y principios del siguiente una categoría que llegó a equipararse con más elevadas realizaciones.

Las cualidades que aparecen en el conjunto de la obra de Amadeu, de amor al natural expresado con gran sinceridad y tendencia al detallismo, todo ello visto de cara a lo anecdótico, no podían quedar inactivas ante la corriente que hemos indicado, lanzándose con tanto entusiasmo y acierto al cultivo de este género que, aun hoy día, después de haber sido cultivado por otros escultores de valía, aparece como su representante más prestigioso en Cataluña.

La relativa facilidad técnica de estas figurillas de tierra cocida y policromada, su rapidez de ejecución y por lo tanto el número considerable de las mismas que esculpiría, debieron ser para Amadeu un buen campo experimental que afinaría su habilidad en el modelado y en el uso de procedimientos extraescultóricos, como drapeados y detalles postizos que a veces empleaba; y además de esto le familiarizaría en la policromía de sus figuras, que ejecutaba personalmente, incluso en sus imágenes de devoción.

Amadeu no sólo llegó a dominar el pesebrismo como figurista en todos sus detalles y a compenetrarse con su sentido popular, sino que éste informa muchas de sus obras mayores, infiltrándoles este atractivo familiar que tanto las caracteriza.

II

LA OBRA

Visto el proceso formativo de Amadeu, veamos ahora su obra a través de la Exposición celebrada últimamente en La Virreina, que creemos reflejaba los aspectos más importantes del artista y ha permitido precisar los principales rasgos de su técnica y de su concepción artística.

Desgraciadamente, en el último vendaval revolucionario desaparecieron muchas de sus imágenes más características, que en la Exposición fueron substituídas por ampliaciones fotográficas, que atenuaban en lo posible las lamentables ausencias. Con la detenida observación y comparación de ejemplares originales y reproducciones fotográficas pudimos corroborar, en visión de conjunto, el concepto adquirido en atisbos parciales sobre las cualidades positivas y negativas del popular escultor.

Para el mejor análisis del mismo vamos a estudiar metódicamente la obra de Amadeu por su asunto o género y por su estilo, prescindiendo de la materia en que ejecutó sus obras, por considerar este aspecto más de procedimiento que artístico.

GÉNERO Y ESTILO

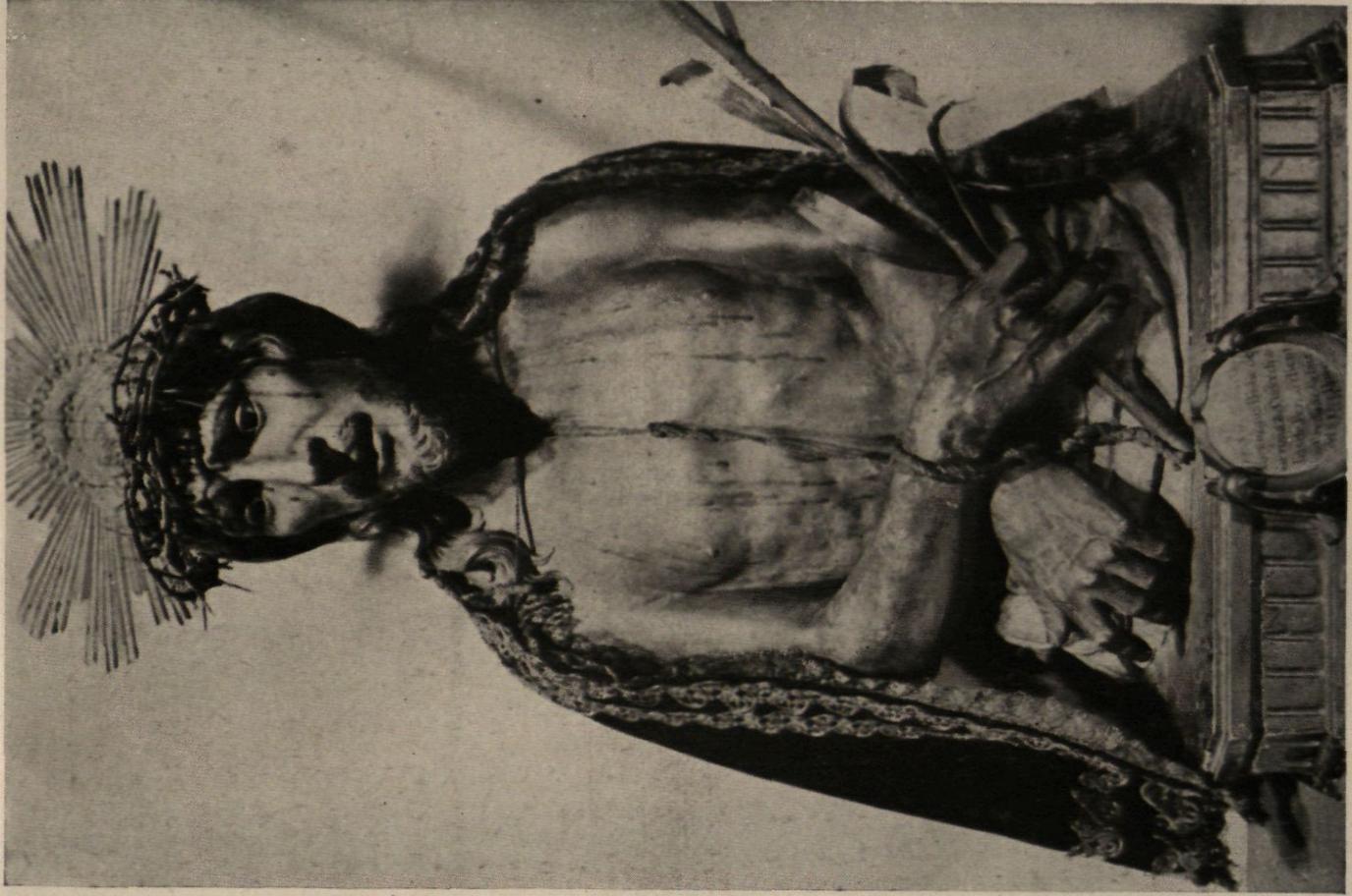
La producción de este escultor se clasifica por ella sola, y así lo han hecho los tratadistas que de la misma se han ocupado, en dos grupos: el que forman sus figuras para belenes y el de sus imágenes de mayor tamaño destinadas al culto.

Si en estos dos grupos la división es bien definida y sobre ella no cabe más que una elemental separación, no pasa lo mismo con respecto a otra clasificación que debe hacerse, también visible, pero no tan clara como la anterior, que polariza en los estilos barroco y académico, sobre los cuales cabalga la vida del artista.

Ya hemos visto en la primera parte de este ensayo que el barroquismo en boga durante los comienzos pedagógicos del escultor, cuya práctica ejerció principalmente con los Bonifás,



San José Oriol curando a un enfermo (Destruída)



Ecce-Homo, en la iglesia del Tura (Olot)

Ejemplos de la modalidad académica del escultor

no era de los más agudos y estaba lleno de estimables esencias artísticas, pero era el heredero de las pasadas exaltaciones churriguerescas que la Academia proscribía, y se le condenaba también a desaparecer. Los teorizantes de aquellos días abominan sin distinción de todo lo barroco y las obras cumbres del estilo son citadas como arquetipos antiartísticos de los que hay que huir. Amadeu acepta la nueva estética, pero se nota en su obra que, por voluntad o por inercia, le duele desprenderse de las buenas maneras aprendidas en sus mocedades, que no llegan a desaparecer hasta los umbrales del nuevo siglo.

De ahí que en su aspecto estilístico las esculturas de Amadeu las debamos separar en tres grupos.

Las francamente barrocas, de un barroquismo contenido, por razón de la época avanzada en que lo aprendió, y de actitudes quietas, por razón del temperamento del artista, que queda patente en el conjunto de su obra.

Encarnan este primer grupo las imágenes de *san Joaquín* y *santa Ana*, que fueron de la iglesia de la Merced; el *san Bruno* de la parroquia de San Jaime; el *Niño Jesús* de la de San Cucufate; *san Agustín* y *santa Eulalia* de la de Santa Ana; y *san Marcos* de la de San Esteban de Olot; todas ellas destruidas; y las de *san Joaquín* y *santa Ana* en San Felipe Neri, parecidas a las que fueron de la Merced y otro *Niño Jesús* en la Catedral, de características semejantes al de San Cucufate, que todavía se conservan.

En una segunda serie podemos agrupar todas aquellas figuras que sin ser francamente barrocas conservan algunas de las cualidades de este estilo. A ella pertenecen sus mejores *figuras para belenes* y algunas imágenes, como la serie de *santa Ana sentada con la Virgen niña*, la *santa Teresa* de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, el *altar de los Santos Mártires*, de Arbós y el *Cristo difunto*, de Figueras.

Finalmente forman un tercer grupo las esculturas francamente académicas que son: el *Misterio de la Santa Espina*, propiedad del Colegio de Arte Mayor de la Seda; *San José Oriol curando un enfermo*; la serie de este mismo santo; un *san Ignacio*, que perteneció al altar de Nuestra Señora de Monserrat de la Catedral; la *Virgen de los Desamparados*, de Nuestra Señora del Pino; el *Ecce-Homo* de la iglesia del Tura en Olot; y

un *Crucifijo con la Virgen y san Juan*, del señor Vayreda de Olot.

ANOTACIONES CRÍTICAS

Clasificada la obra de Amadeu en la forma que dejamos expuesta, veamos ahora las principales características observadas en cada una de las tres series y al final algunas observaciones de conjunto.

Esquema analítico. — Las imágenes más características del período barroco, como la *santa Ana* que fué de la Merced y el *san Bruno*, de San Jaime, que consideramos las mejores, y la mayoría de este tipo, son bellas esculturas, las cuales el autor, creemos que en esta época, más por temperamento que por academicismo, coloca en actitudes reposadas; pliega las vestiduras ampliamente con riqueza de claroscuro, aunque en general huebras y convencionales, dejando raramente adivinar la figura a través del ropaje; los cabellos y barbas están tratados a grandes masas, en composición fluvial que recuerda la tradición barroca.

En las mejores figuras para belenes subsiste el mismo barroquismo, no tan manifiesto, pero quizá más espontáneo. Estas figuras, puede que algunas situadas cronológicamente en el primer período, por su destino no tienen la ampulosidad de las otras, pero están saturadas de sano optimismo. Son ricas en detalles bien observados del natural; afectan actitudes discretamente declamatorias y tienen una vivacidad que no suele hallarse en las de mayor tamaño, lo cual hace de esas figurillas, incluso las de formas contenidas, apreciables ejemplos de supervivencia de aquel arte que se esfumaba lentamente y que el mismo Amadeu abandonará más adelante, arrastrado por la nueva corriente academicista.

Son varios los ejemplares interesantes que podrían citarse en este segundo grupo, pero no puede dejar de hacerse con la figurilla en tierra cocida y policromada que representa una *Niña hilando con un corderillo al lado*, de Olot. Tiene el ropaje movido con influencia barroca, la cabeza tocada con un pañuelo, la mano izquierda de ejecución perfecta, el resto muy bien mo-

delado y el vellón del cordero tratado con espontánea simplicidad. Figura pareja de ésta, también de Olot, es una *Mujer amamantando un niño con otro al lado*. Otras, no tan perfectas, pero también notables, son: el conocido *Mendigo con un niño*, del Museo de Bellas Artes de Barcelona, de cabezas notoriamente pequeñas; algunas figuras del Archivo Histórico de la Ciudad; la muy graciosa de un *Pastor tocando la flauta y el tambor*, *Vieja con un cesto* y *Pastor arrodillado con un cordero*, de pliegues algo complicados, las tres últimas de la colección J. F. T.

Estas figuras para belenes son las que han mantenido viva la fama de Amadeu y las que con más razón le acreditan de buen escultor dentro del marco pesebrista.

Hemos dicho que a este grupo de transición estilística pertenecen además imágenes de devoción, a mayor tamaño que las anteriores, en algunas de las cuales podemos ver la inspiración y maneras del escultor en esta modalidad. Una de las mejores y más características es la *Santa Ana sentada con la Virgen niña*, tallada en madera y policromada a mitad del tamaño natural, muy superior a las otras dos del mismo tipo que figuraban en la Exposición. Esta escultura tiene grandes aciertos en algunos fragmentos, como la cabeza y las dos manos, en particular la derecha, que sostiene un libro, y la proporción general de las figuras, pero no se mantiene a la misma altura la expresión, que adolece de quietismo, sin vida interior ni aquella gracia sutil que tanto embellece las obras de arte.

Otra figura interesante de esta serie, próxima a la siguiente, es el *Cristo difunto*, que forma parte de una *Dolorosa*, de Figueras, bella estatua de tamaño natural, en madera, bien compuesto de actitud y anatomía resuelta superficialmente. Los tres angelitos que le acompañan resultan pobres de movimiento, con las facciones amaneradas en su expresión de tristeza y el estudio anatómico sin resolver y casi sin plantear.

Con la fuerte inmigración francesa en los días precursores del terror de la nación vecina, se introdujeron en la nuestra maneras y gustos extranjeros que el público aceptó por moda, pero sin tradición en el arte del país. Más tarde, con la invasión napoleónica y los movimientos políticos que la siguen, Barcelona y todo el principado quedan sumidos en un caos que conmueve

nuestras costumbres artísticas y sociales. Los templos y órdenes religiosas ya no menudean sus encargos de imágenes y retablos. El mismo Amadeu tiene que refugiarse en Olot durante la ocupación francesa y los viejos maestros se ven forzados a aceptar las nuevas tendencias, dejando tras sí el olvido de sus personalidades artísticas.

La obra de Amadeu no se libró de la general metamorfosis estilística, y atemperándose al nuevo clima estético, sus esculturas se entregan de pleno a las normas académicas, con lo cual sus figuras, ya por costumbre poco movidas, acaban de aquietarse. Los cabellos se vuelven lacios; las miradas, fijas; la expresión de las caras se resuelve aplicando fríamente los cánones que publican los tratados; los pliegues se endurecen hasta hacernos añorar los de su primera época.

Ejemplo de lo que decimos lo tenemos en el *Misterio de la Santa Espina*, que por su ornamentación Luis XVI hubiéramos podido anotar al final del grupo anterior, pero que por sus figuras pertenece a esta etapa académica. Nos referimos a la expresión de tristeza amanerada que tiene la cara de la Virgen, vestida de telas naturales. Los angelitos que adornan el misterio adolecen del mismo amaneramiento, y si bien sus actitudes son algo graciosas y las carnes mórbidas, el problema anatómico queda sin resolver.

Otro ejemplo es el *San José Oriol curando un enfermo*, que fué de Apeles Mestres, y del cual sólo se conserva la cabeza del enfermo. La actitud del santo era digna y los pliegues simplificados, aunque con poca calidad; las facciones, correctas, pero las del enfermo que se han podido estudiar por el fragmento expuesto resultan duras e inexpresivas. El *San Ignacio*, único fragmento que se conserva del altar que fué de la Virgen de Montserrat en la Catedral, se nos ofrece como un caso de naturalismo sin interés artístico. El *Ecce-Homo* de la iglesia del Tura, en Olot, de inspiración mansa, sin el dramatismo propio de la escena representada, de anatomía superficial, con las manos más cuidadosamente estudiadas que el resto. Y, finalmente, el *Crucifijo con la Virgen y san Juan*, del señor Vayreda, de Olot, con ropajes de drapería enyesada, que citamos más por marcar el punto álgido del academicismo del escultor que por su valía artística.

Visión de conjunto. — De lo que llevamos dicho, se deduce que Amadeu fué un escultor con aciertos aislados, con honradez y sinceridad artísticas, con amor al natural y al arte que profesaba, con habilidades de técnica que a veces aplica sabiamente, pero sin fuerza genial que coloque su obra en una primera categoría. De la obra de Amadeu, tal como la vimos en la Exposición que comentamos, se desprende que su autor tuvo estos momentos de acierto a que aludimos, pero en el conjunto de su obra se nos presenta más bonachón que grandioso en cuanto a inspiración; contenido de movimiento y parco de expresión en cuanto al ritmo; y por lo que respecta a la forma, resolviendo con más amor y acierto las particularidades epidérmicas que las calidades anatómicas; más detallista que dinámico; más propenso a lo anecdótico que a las simplificaciones sintéticas.

No quisiéramos, con estas observaciones fríamente objetivas, desilusionar a los admiradores incondicionales del artista, que sienten cierta propensión a estimar perfecto cuanto su gubia tocaba, pero creemos un deber llamar la atención sobre esa admiración sentimental que, como luego veremos, de deducción en deducción, puede llevarnos a resultados perturbadores para el conocimiento de este escultor. Por otra parte, no pensamos decir nada nuevo en el conocimiento documental y crítico que de Amadeu se tiene.

Si recordamos su formación artística, veremos que rima bien con esa desigualdad y afán de perfección inalcanzada que más arriba anotamos. Sólo dos años, de los 16 a los 18, estuvo con un profesor de empuje, y el resto de su educación escultórica lo ejerce con medianías; en las dos veces que insta su ingreso en la Academia de San Fernando, sólo logra el grado de supernumerario, sin llegar al de mérito; y luego, en su modalidad académica, se forma de manera autodidacta, dando lugar a ejemplares de un academicismo autóctono, casi casero.

Si la falta de estro artístico la hubiese suplido con una educación metódica, prolongada, al lado de grandes maestros, quizá hubiera evitado algunas de las fallas apuntadas, pero no fué así. La mediocridad barcelonesa de entonces no le pudo dar lo que le hubiera dado, por ejemplo, Roma, la meca artística de entonces, donde más tarde se formarían Solá y Campeny, que llevan a plenitud nuestra escultura neoclásica.

El estilo de Amadeu en su última fase, a pesar de su novedad, es tradicional, enraiza con el viejo arte religioso, sin asomos mitológicos ni épicos, de los que tanto gustaba el neoclásico, sino simplemente labrando las mismas imágenes, con más fría expresión, sin nada teatral; con la experta sencillez de siempre, con su honrada espontaneidad de creyente que llega al corazón de los devotos y coadyuva de manera eficaz a la acción espiritual de la plegaria. De ahí ese agrado especial de la obra de Amadeu, que incluso cuando no es perfecta, cuando se queda en obra popular sin alcanzar elevadas regiones artísticas, atrae porque en ella el pueblo sencillo adivina algo de sí mismo, que es lo que le da su valor de humanidad.

Si del aspecto histórico pasamos al crítico, veremos que los que han enjuiciado el arte de Amadeu, lo hacen, en general, con las reservas y distingos que dejamos indicados. Veamos los juicios más destacados de los autores que en nuestros días se han ocupado de Amadeu.

El señor conde de Güell, en su obra *La sculpture polychrome religieuse espagnole (Une collection)* (1), resume el arte de este escultor diciendo que "fué un artista popular, y si se compara con Pedro de Mena, plebeyo".

El crítico de arte señor Félix Elías, en su *L'escultura catalana moderna* (2), dice: "Del arte de Amadeu, es preciso decirlo, se han hecho exageradas alabanzas (*massa bocades*). Las figuras de pesebre que hizo son ciertamente pintorescas, detalladas virtuosistamente, resaltando a menudo fragmentos realistas de buena escultura, pero casi siempre degradando su arte en una miopía de detallista sin grandeza, sin muy buena concepción de lo que debe ser la escultura: es un buen artista de decadencia, particularmente un buen artista del arte popular. Tan pronto como Amadeu se aleja del arte vulgar para remontarse en el arte mediano o grande, tan pronto como se quiere poner a esculpir imágenes para los altares, su escultura se vuelve blanda, floja, amorfa, inconsistente como la del más adocenado imaginero."

(1) París, Dujardin, 1925.

(2) Barcelona, 1926. Vol. I, pág. 89.

El biógrafo del artista, señor Bulbena, que en el amor que siente por Amadeu se convierte en su apologista, dice no compartir la opinión del señor Elías, y en el estudio que hace de la obra del escultor, muy detallado en lo referente a procedimientos técnicos, aludiendo a la parte artística opina que "Amadeu, tanto en aquellas figuras para *belenes* como en sus imágenes de santos, supo siempre substraerse del decadentismo de su época. Las actitudes de todas ellas no son retorcidas ni declamatorias según el uso corriente; los ropajes o vestiduras no están tampoco agitadas por el huracán, como suelen parecerlo las de la mayoría de escultores del barroquismo", y afirma que destacó entre sus contemporáneos "por la nobleza y seriedad de sus obras; particularidad que debe considerarse como una de sus más relevantes características" (1). Más adelante (2) observa el "defecto aparente" que se halla en algunas esculturas, consistente en la exagerada reducción de las cabezas, según el señor Bulbena, hecha a propósito para "dar a la figura, con el predominio de su verticalidad, una mayor esbeltez". Y sintetiza el carácter de la obra de Amadeu afiliándola al realismo (3). En capítulo aparte ensalza las figuras para *belenes*, y dice que las "que labró el artista no sólo igualan, sino aun aventajan en mérito a las que pueden admirarse en los museos nacionales y extranjeros de mayor celebridad y renombre", haciendo alusión a figuras de los museos de Nápoles, Mónaco, Palermo, París, Suiza y Munich, ninguna de las cuales "reúne las perfecciones de las labradas por Amadeu en su segunda época; verdaderas obras maestras, únicas en su género".

Otro crítico de nota que vela su nombre bajo las iniciales J. F. T., en el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* (4), divide la obra del escultor en los consabidos grupos pesebrista y de imágenes de devoción, y expone un criterio elogioso respecto al primero. En cuanto al segundo, dice: "El estilo, a pesar de la perfecta corrección de la escultura, es fofo (*fat*), y se diría falto de aquella fuga en las actitudes y en los gestos, aunque dentro del

(1) Obra citada, pág. 30.

(2) Págs. 50 a 52.

(3) Pág. 54.

(4) Noviembre 1935. "Una imatge de Ramon Amadeu (1745-1821) al Museu d'Art de Catalunya." Págs. 328 y 329.

conjunto que se esfuerza en ser monumental, las maneras “pesebristas” del escultor detallan con realismo el rostro y las manos y se entreguen con sobria complacencia en el modelado de las draperías.”

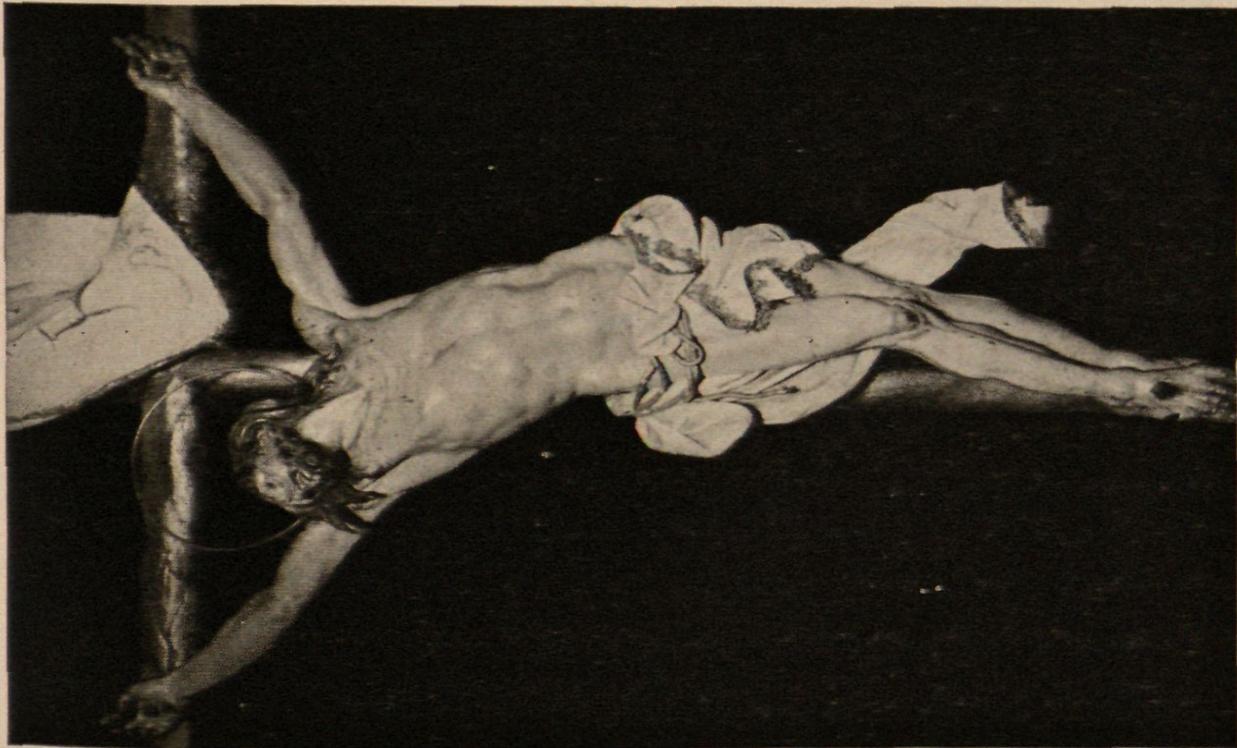
Finalmente, el profesor arquitecto J. F. Ráfols, en su reciente libro *Las cien mejores obras de la escultura española* (1), al hablar de las imágenes de devoción del primer período de este escultor, halla que en ellas se muestra “como un barroco deficiente, es decir, como un artista que sin haber llegado al equilibrio dentro del estilo (como Pujol en el altar de Verdú) amaba del barroco el entusiasmo y la amplitud escultórica, más no poseía los estudios necesarios para aunar en sus obras la composición y el instinto creador”. Y en cuanto a las del período académico, afirma que en ellas “semeja que el escultor se decide a no usar de más rasgos geniales, inadecuados a su estro, para hallarse a sí mismo en los apacibles santos”.

ATRIBUCIONES

El nombre de Amadeu, que nuestros bisabuelos aprendieron de viva voz, ha llegado hasta la generación actual por la sola fuerza de la tradición, mientras altos valores barrocos, envueltos en el desprestigio fulminado por el academicismo, quedaron en olvido. Sin embargo, el señor Ramón N. Comas, en su aludido estudio, se lamenta de que a la sazón (1897) la personalidad de Amadeu fuese poco estimada por sus méritos, y ello le induce a publicar su estudio, citado al principio, en reivindicación del artista. Parece que el señor Comas debió referir el olvido a las obras mayores del escultor, pues en cuanto a las figuras para belenes escribe en el mismo estudio que “el más grande orgullo de todo “pesebrista” es poder decir: *las figuras de mi belén son de Amadeu*”.

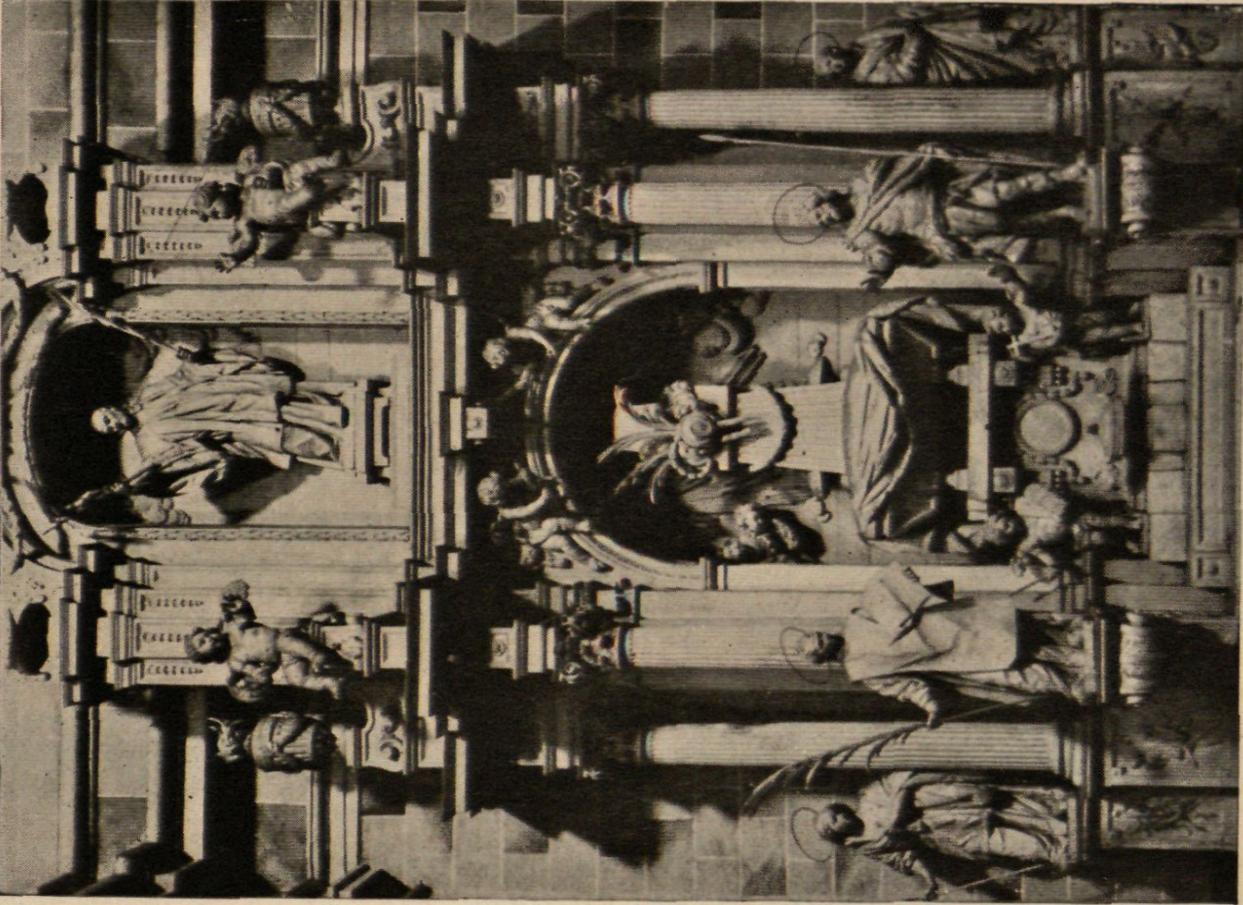
Después fué el señor Bulbena, afortunado poseedor de la mejor colección de figuras para belén de este artista, que tomó a su cargo la meritoria rebusca de noticias, documentos y obras con los que pudo escribir su conocida biografía y hacer la apolo-

(1) *Ediciones Selectas*. Barcelona, 1943. Págs. 139 y 140.



Cristo en la agonía (Colección particular)

Dos obras atribuidas a Amadeu, cuyas características no responden a las peculiares del artista. El crucifijo, ni por su época ni por su arte es atribuible a este escultor



Altar de los Santos Mártires en Arbós (Destruída)

gía del escultor, con lo cual Amadeu venía a ser de los pocos de España y el único de Cataluña que contara con parecido estudio biográfico.

Con la importancia que así se daba a la obra del repetido escultor, el halago que para los pesebristas del pasado siglo suponía poseer alguna de sus figuras se hacía extensivo a los poseedores de imágenes apócrifas de mérito destacado, a las cuales se les ha atribuído la paternidad del popular artista, sin pensar en otros autores quizá más probables.

Así han llegado hasta nosotros algunas atribuciones gratuitas que se hace necesario revisar a la luz de los documentos o de una crítica severa, a fin de evitar — como ya ha sucedido — que estudios ulteriores apoyen deducciones sobre estos ejemplares de paternidad errónea o dudosa, y prestar a la obra del artista la lógica relación de unas esculturas con otras, de manera que el conjunto de todas ellas, aparte de sus cualidades individuales, ofrezca una emoción, un interés de algo vivo donde no quepan intrusas disonancias.

Para depurar de falsas atribuciones la obra de un artista, el ideal sería revisarla ejemplar por ejemplar, a la luz de documentos o de deducciones críticas concluyentes. Aceptamos que la revisión documental, en el caso de Amadeu, es difícil, mayormente después de las destrucciones de obras y archivos de los años 1909 y 1936. Para substituir esta documentación debemos admitir como válidas — por lo menos provisionalmente — las referencias de tratadistas de últimos de siglo, que pudieron conocer el documento o recoger tradiciones ciertas en relación con las obras veneradas en los templos o pertenecientes a pesebristas conocidos.

Donde creemos urgente una revisión es en las atribuciones modernas hechas o aceptadas por los mismos poseedores y referentes la mayoría de ellas a obras de origen impreciso. Veamos algunos casos.

Altar de los Santos Mártires, en Arbós. — Cuando hace años visité por primera vez este altar, hoy desaparecido, informado por el señor cura párroco, lo acepté como de Amadeu, y sin más indagaciones seguí teniéndolo por tal. Ha sido en la Exposición de La Virreina que se me presentó la duda ante la ampliación

fotográfica del retablo, en el que aparecen imágenes y angelitos garbosamente movidos.

Consultada la obra del señor Bulbena, leemos: "Las figuras y el dibujo del retablo se atribuyen con sobrada razón al artista" (1). O sea que no consta que sea de este artista y se trata de una atribución. Respetamos el criterio de nuestro amigo señor Bulbena al dar validez a la misma, pero nos permitimos observar que las figuras son de características diferentes a las comprobadas de Amadeu, con los ejes de las imágenes contorsionados y los angelitos, sobre todo los dos de las enjutas de la hornacina, muy ágilmente movidos. No conocemos nada parecido en toda la obra de Amadeu.

Busto de la Virgen leyendo. — En el año 1925 apareció en magnífica presentación bibliográfica la obra del señor conde de Güell antes citada, y en ella se atribuye por primera vez, que nosotros sepamos, a nuestro artista este busto de la Virgen de la colección del autor. La atribución no se documenta y parece basarse en la semejanza de facciones, aunque de diferente edad, con la Virgen niña de la santa Ana que existió en esta parroquia barcelonesa, original de Amadeu.

El conjunto, a primera vista, no disuena dentro de la obra del artista, pero estudiado con detenimiento se observan detalles, como son la gracia con que mueve ligeramente la cabeza y cierta manera distinguida en el tratado de los ropajes, que de ser cierta la atribución constituirían elementos nuevos en la obra del escultor.

Sin otros argumentos que refuercen los insuficientes que aduce el señor conde de Güell, el señor Ráfols reproduce esta imagen como de Amadeu entre *Las cien mejores obras de la escultura española*, pasando por alto que la categoría que le concede esta clasificación no casa con el concepto restrictivo que sobre el mérito del artista emite en el texto de dicha obra, ya transcrito en este estudio.

Otro busto de la Virgen. — Suponemos que por la semejanza de composición y dimensiones con la anterior y por ser de tierra cocida policromada, se atribuye al mismo artista otro bus-

(1) Ob. cit., pág. 156.

to que el señor Rafael Llimona exponía en La Virreina, muy gracioso, de pliegues finos y simplificados, cuyas características nos parecen aún más alejadas que la otra de las del supuesto autor.

Imagen de Cristo en la agonía. — En abril de 1925, la revista mataronense *Pensament Marià de la Costa de Llevant* reproducía la imagen epigrafiada, y aun reconociendo que no existían pruebas documentales, la atribuía al escultor pesebrista Jaime (*sic*) Amadeu. La atribución no venía autorizada con ninguna firma, y ya en aquella fecha incorporé a mi fichero el recorte de la revista, con la indicación de que la imagen no la creía de este escultor.

Su actitud, en valiente contorsión a lo Bernini, muy bien resuelta de movimiento y de musculatura, con el paño en solución atrevida y volando al viento, no tienen parecido con ninguna escultura de este artista y discrepa en absoluto de su concepto escultórico. Lo mismo puede decirse de los angelitos que le acompañan que, más que diferentes, son opuestos a los autenticados del artista.

Este crucifijo por su época es indiscutiblemente anterior a Amadeu, no sólo por las características que son propias de un barroquismo que este artista no pudo alcanzar, sino por comparación con otro Cristo parecido a éste que sabemos anterior al año 1752. Se halla actualmente en la sacristía de la Catedral de Tarragona y procede de la iglesia de San Miguel del Pla de la misma ciudad. Conocemos esta calendación porque en el referido año, cuando el futuro profesor de Amadeu, Luis Bonifás, contaba 22, le fué encargado un retablo para el Santo Cristo de dicha iglesia, con exclusión de la imagen, por poseer ya ésta.

Al publicar el señor Bulbena su repetida biografía, admite la atribución del *Pensament Marià*, no sin ciertos distingos, pues ante el barroquismo agudo de este Cristo y los dos angelitos que le acompañan, se cree en el caso de anotar que estas figuras son las más influídas por dicho estilo (1) entre todas las del escultor, cuya obra ha considerado anteriormente exenta del barroquismo que estas imágenes poseen en alto grado (2). Pero segura-

(1) Ob. cit., pág. 53, nota.

(2) Ob. cit., pág. 30.

mente atraído por el espejismo de esta bella crucifixión, la incorpora en la obra de Amadeu, reproduciéndola en su libro con los dos angelitos llorones que la acompañan.

Esta imagen, quizá rectificando la atribución antedicha, *no figuraba en la Exposición de la Virreina*.

Otro Cristo en la agonía en tierra segoviana. — Últimamente el señor marqués de Lozoya (1), basándose en el grabado de la obra del señor Bulbena, le halla parecido con una representación del Calvario existente en la aldea segoviana de Tabanera de Luenga, entre Segovia y Cuéllar, del cual no se conocen documentos y sí sólo una tradición de procedencia de la Cartuja del Paular. Lo exótico de este tipo escultórico en tierras de Castilla y la semejanza aludida han inducido al señor marqués de Lozoya a esta atribución, que sería verosímil por el parecido que efectivamente tiene con la que toma como término de comparación, cuyas características dejamos expuestas.

Santo guerrero. — Sería en 1935, recién inaugurado el Museo de Arte en el Palacio Nacional de Montjuich, cuando se exhibía en la sección de arte barroco una magnífica figura de talla ricamente policromada, mayor que de tamaño natural, representando un santo guerrero, quizá san Hermenegildo. La imagen tenía todas las características del siglo xvii y las particularidades de su ejecución no tenían nada que ver en las de Amadeu, a pesar de lo cual se la daba como obra suya. Con carácter particular hice observar esta anomalía a la Dirección del Museo, pero la consabida atribución subsistió.

Cuando en diciembre del mismo 1935 se abrió al público en el palacio Güell-Comillas la Exposición de imaginería policroma, volvió a aparecer este santo guerrero atribuido a Amadeu y en la resección de dicha Exposición que publiqué en el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* (2) hube de mostrar mi discrepancia con la referida atribución. Tenemos entendido que en la nueva organización de los Museos de Arte no se insiste en la

(1) "Una obra escultórica de Ramón Amadeu en tierra segoviana", por Juan de Contreras, marqués de Lozoya. Archivo español de Arte, núm. 64. Madrid, página 264.

(2) Marzo de 1936.

misma. Menos mal que esta atribución no ha producido ninguna hijuela.

San Juan, en el Museo. — En el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* (1) apareció una nota sobre la adquisición de una imagen de san Juan, cuyo grabado publicaba, procedente del comercio de antigüedades, respecto a cuya procedencia “se ignoran toda clase de detalles”. En la misma nota se da una breve y acertada referencia crítica sobre la calidad de la obra de Amadeu en sus aspectos pesebrista y de imaginero (2), y a continuación se añade que las características de esta imagen *no* responden a las de este escultor.

En efecto: si bien la época corresponde a la del artista y su composición no desentona del mismo, el plegado del ropaje, que dibuja sabiamente la figura y la esbeltez y movimiento de ésta, obedeciendo a una sagaz ondulación de su eje, son cualidades que no hemos visto en la obra de Amadeu.

Si al adquirir la imagen no se hallaron detalles referentes a la misma y sus rasgos no coinciden con los peculiares del artista, ¿por qué motivo se le atribuye esta escultura?

En la Exposición de obras de Amadeu seguía figurando como original suya.

Retrato del doctor Pedro Virgili. — Había también en La Vi-reina una bella obra en tamaño reducido (unos 30 cmts.), representando de medio cuerpo al doctor don Pedro Virgili, fundador de los Colegios de Cirugía de Cádiz y de Barcelona, en la misma vitrina en que se exponían algunas figuras para belén propiedad del Archivo Histórico de la Ciudad. Creemos haberla visto antes en forma parecida en el Museo de la casa Padellás, donde continúa, pero no le dimos la fuerza de una atribución concreta hasta verla en esta exposición específica de Amadeu.

Parecería avalar esta paternidad su reducido tamaño, la ejecución en tierra cocida policromada y el detallismo con que está ejecutada; pero, en cambio, se separa de nuestro artista por el concepto escultórico que la informa. Los detalles de esta figurita están unidos por una visión sintética que no suelen tener las

(1) Noviembre de 1935.

(2) Este segundo aspecto lo transcribimos en el presente ensayo, págs. 179 y 180.

obras comprobadas; la anatomía adiposa del sabio cirujano aparece magistralmente acusada a través de su casaca, en forma que Amadeu no solía hacer. Ya hemos visto que este escultor se paraba en los pliegues, sin precisar mucho la calidad de éstos ni penetrar más adentro. La vida interior y prestancia de este personaje tampoco responden a las dominantes en las figuras de Amadeu.

Como tenemos entendido que no existe ningún dato documental sobre esta obra, creemos aventurada la atribución hasta que la aparición de alguna noticia o estudio convincente lo corroboren.

Algunas figuras de belén. — En esta revisión de atribuciones dudosas o erróneas no podemos silenciar, aunque tengan menos trascendencia, alguna de las nueve figuras para belén que exponía el señor J. F. T., de las cuales solamente seis, algunas de muy buena calidad, creemos de Amadeu. De las restantes, dos de maniquí las estimamos dudosas, y la otra, que representa una mujer amamantando un niño, interesante artísticamente, de técnica y de escuela diferentes de las de nuestro escultor.

* * *

No decimos lo que queda expuesto con pretensión dogmática; menos aun por afán de polémica y de derribar valores consagrados. Antes de acometer la parte que podríamos llamar discrepante del presente estudio, hemos vacilado ante la contrariedad de no poder opinar al unísono de ilustres y queridos amigos; pero puestos en materia, hemos cedido al deber de exponer nuestra opinión, quizá por discorde provocadora de nueva luz sobre el tema.

Comprendemos el afán de los coleccionistas, y hasta cierto punto lo aplaudimos, de buscar autor a los ejemplares escultóricos interesantes. Es indudable que la obra gana interés y que la historia artística se enriquece, caso de ser acertadas estas atribuciones. Pero sinceramente hemos creído que debía llamarse la atención sobre esta carrera de atribuciones que entraña el peligro de mixtificar la obra de un artista.

Por este camino Amadeu vendría a resultar un comodín o

lugar común al que atribuir obras de características dispares, sin pensar en tantos nombres de escultores que quizá con más razón pudieron haberlas labrado.

Recordemos sólo de pasada — por no citar más que catalanes destacados del XVIII — los escultores Costa, los Morató, José Suñer, los Padró, los Bonifás, Isidro Espinal, Carlos Grau, Carlos Salas, Salvador Gurri, Juan Henrich, Nicolás Travé, Pablo Serra, los Folch, entre los cuales cinco fueron académicos *de Mérito* y los no catalanes que residieron y trabajaron con éxito en Cataluña, Antonio Ochando, Félix de Sayas y Juan Adan, que llegó a ser escultor de cámara del rey Carlos IV. A ninguno de tales escultores sabemos que se les haya atribuído obras de estas que andan sin paternidad conocida, de las cuales posiblemente labrarían algunas que se guardan en museos, colecciones o tiendas de antigüedades.

No queremos extremar la severidad en cuanto a la admisión de atribuciones. Para llegar a ellas incluso damos validez a esta suerte de inspiración que el vulgo llama “corazonadas”, a condición de que vayan seguidas de un estudio crítico concienzudo en el cual todos los datos corroboren la atribución y ninguno la contradiga. De no ser así — y aun siéndolo — una elemental precaución aconseja acompañar el nombre del supuesto autor con la indicación “atribuído” en forma bien visible.

Tratando este tema con un mínimo de fantasía o credulidad y con un máximo de responsabilidad histórica o sentido crítico se evitará que la obra de Amadeu se deforme, que el público se desoriente y que los estudiosos saquen consecuencias equivocadas, otorgando autenticidad a atribuciones hechas de buena fe pero quizá a la ligera.

Sigamos al pie de la letra las atinadas palabras que el señor Bulbena escribe en el prólogo de su tantas veces aludida biografía (1): “es preferible informar *bien* a informar *mucho* y no es ciertamente lo mismo decir una verdad que dos probabilidades”. Si con este sano criterio debe expurgarse el catálogo de Amadeu de alguna bella obra o dejar de reconocerle cualidades artísticas que no tenía, no por ello pierde nada su buena fama, que la gloria de prestado antes humilla que ensalza y los

(1) Ob. cit., pág. X.

artistas con personalidad no han menester cualidades ajenas para destacarla.

Creemos más honroso para Amadeu y más útil para la historia del Arte aquilatar debidamente su valía para poder situarlo tal cual es, sin merma ni creces, en el sitio que le corresponda del cuadro general de nuestra Escultura, en el cual debe figurar como un jalón importante.

CÉSAR MARTINELL

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

(De 1901 a 1917)

XIII

Las elecciones municipales de noviembre de 1901 dieron el triunfo a republicanos y catalanistas.

En consecuencia, a partir del Ayuntamiento que se constituyó el 1 de enero de 1902, cesó la preponderancia de los partidos que habían dirigido la vida del municipio barcelonés desde la restauración monárquica, y empezó la de esos otros dos.

Los catalanistas se propusieron resolver la situación de las atenciones del municipio sobre las exposiciones y los museos a base de ponerlos nuevamente en manos de organismos autónomos y técnicos. Cuidaron de llevar a efecto este propósito los concejales don José Pella y Forgas y don José Puig y Cadafalch.

Se pensaba que de este modo podría acometerse la tarea de metodizar los museos de manera que respondieran a un fin científico antes que a una manifestación espectacular, y salvar rápidamente el patrimonio de arte que iba desapareciendo.

En la sesión del 13 de enero se presentó una proposición firmada por los concejales don Francisco Cambó, don José Pella y Forgas, don José Puig y Cadafalch, don José M.^a Mas y don Narciso Buxó, creando una Junta Municipal de Museos y Bellas Artes formada por el alcalde, cuatro concejales y cinco personas peritas, que luego fueron seis, ajenas al Ayuntamiento, la cual actuaría autónómicamente y tendría a su cargo la organización y funcionamiento de los museos de arte, de las exposiciones y de todos los servicios que el municipio sostuviera o creara, relacionados con el arte.

La proposición pasó de momento a la Comisión de Gober-

nación para su informe y volvió luego al Consistorio en forma de dictamen, donde quedó por último aprobada tras diversas modificaciones parciales, en virtud de los acuerdos tomados en las sesiones del 24 de febrero y el 11 de marzo.

La Junta quedó constituída el 12 de abril en la siguiente forma:

Presidente: don Juan Amat Sormaní, alcalde; vicepresidente y presidente efectivo don José Pella y Forgas, concejal; vocales concejales: don José Puig y Cadafalch, don Tiberio Ávila y don Antonio J. Bastinos; vocales peritos: don Buenaventura Pollés, don Román Ribera, don José Llimona, don José Masriera, don Raimundo Casellas y don F. Galofre Oller (este último vocal secretario); secretario don Carlos Pirozzini.

La Junta una vez constituída se encontró con el acuerdo de 1890 que establecía la celebración bienal de exposiciones como las que hasta entonces habían tenido lugar. En virtud de este acuerdo debía procederse a organizar la que correspondería a aquel año de 1902. En su consecuencia se decidió en principio organizar una exposición del mueble antiguo y moderno.

Pero en la sesión celebrada el día 24 del mismo mes, la Junta hubo de desistir definitivamente de este propósito porque la ponencia encargada de dictaminar manifestó que los industriales estimaban insuficiente el tiempo de que podía disponerse para preparar su concurrencia al certamen.

Entre tanto los propios elementos catalanistas del Ayuntamiento y en primer lugar el concejal don Francisco Cambó, lograban que el Consistorio acordara para aquel año celebrar con mayor esplendor que antes las fiestas tradicionales de la Merced.

Se trataba con esta proposición de patentizar la actividad de los nuevos elementos políticos del Consistorio y, posiblemente, de hacer que Barcelona celebrara festejos de tradición local, como contrapartida a los que había celebrado Madrid en mayo de aquel mismo año con motivo de la jura del Rey, y la actitud pasiva o negativa que ante este acontecimiento monárquico había acordado el propio Ayuntamiento barcelonés.

Ante este propósito y pensando, además, que era necesario hacer algo para acabar con el olvido y el éxodo de muchos ejem-

plares del arte catalán antiguo, por acuerdo de 31 de mayo se decidió celebrar un amplia exposición de arte antiguo que constituyera un número brillante dentro del programa de aquellas fiestas y permitiera, al mismo tiempo, reunir, localizar, valorar o inventariar buen número de dichos ejemplares que continuaban en poder de particulares.

Oficialmente la exposición debió estar formada por obras de arte de todas clases, de todas las procedencias y de todas las épocas hasta el final de la primera mitad del siglo XIX, pero, dado el fin que se perseguía, prácticamente fué, como se ha dicho, una exposición de arte antiguo catalán, puesto que el mayor número de ejemplares expuestos pertenecieron a esta especialidad.

Al mismo tiempo se procedió al arreglo definitivo de los Museos de Bellas Artes que la Diputación y el Ayuntamiento habían de instalar en el Palacio del mismo nombre y a la formación del llamado de Artes Decorativas que se instaló en el antiguo Arsenal de la Ciudadela, a pesar de que existía un acuerdo en virtud del cual se destinaba este edificio a residencia de la familia real.

Las salas de la planta alta del Palacio de Bellas Artes correspondientes al lado que linda con el Paseo de la Industria (hoy Martínez Anido), y algunas de la parte posterior, siguieron ocupadas por el Museo Municipal de Bellas Artes que en 1891 había inaugurado el alcalde señor Coll y Pujol en la Sala de la Reina Regente, y en las del lado opuesto del mismo piso quedó instalado el de la Diputación. El resto del Palacio fué destinado a las instalaciones de la exposición.

Para organizarla se nombró una comisión de la que eran presidentes honorarios el obispo, la Diputación y la Academia de Bellas Artes y efectivo el alcalde de Barcelona.

Para vocales fueron designados el deán de la Catedral, los presidentes de la Junta de Museos, de la Artístico-Arqueológica, del Círculo Artístico, de la Asociación de Arquitectos, del Círculo de San Lucas, de la Sociedad Literaria y Artística y de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Barcelonés y los señores marqués de Castellbell, don Tomás Moragas, don Luis Doménech y Montaner, don José Reynés, don Alejandro de Riquer, don Emilio

Cabot, don Matías Muntadas, don José Vilaseca, don Macario Golferichs, don J. Ferrer-Vidal, don José Martí y de Cardeñas, don Manuel Fuxá, don José Estruch, don José Pascó, don Luis Quer, don Miguel Utrillo y don Manuel Rodríguez Codolá.

El cartel anunciador fué adjudicado por concurso a Ramón Casas.

La inauguración de la exposición y del Museo Provincial tuvieron lugar el 25 de septiembre, a las cuatro de la tarde. La ceremonia verificóse en el salón central bajo la presidencia del alcalde accidental señor Fabra Ledesma.

El presidente de la Junta de Museos, don José Pella y Forgas, pronunció el discurso de apertura. Se había propuesto pronunciarlo en catalán, pero habiendo indicado algunas autoridades que en este caso se retirarían del local, el señor Pella y Forgas desistió de su propósito y habló en el idioma oficial.

Después de unas palabras del alcalde, pasó a ocupar la presidencia el presidente de la Diputación Provincial don Darío de Romeu, quien pronunció otro discurso como inauguración del Museo Provincial que quedaba instalado de momento en el mismo Palacio y el cual, según dijo, había de tener más tarde instalación definitiva en el edificio que entonces ocupaba la Audiencia.

El día 28 se inauguró el Museo de Artes Decorativas del edificio de la Ciudadela a que se ha hecho mención.

La indicada Exposición de Arte Antiguo fué organizada con un criterio científico o por lo menos evidentemente metódico, con una finalidad clara y definida.

Hay que notar en este sentido el hecho de que buena parte de las obras expuestas fueron expresamente solicitadas, por entender que representaban valores necesarios para completar series o dar idea de la totalidad de un período o de un estilo determinados.

Otro hecho realmente importante en este mismo sentido fué el deseo de ilustrar la exposición con un buen estudio a fondo del arte antiguo catalán. Entonces podía aspirarse a ello porque ya habían surgido algunos trabajos notables en este orden, como los de Gudiol, Soler y Palet y Sanpere y Miquel.

La Junta ofreció un premio para este estudio, y se adjudicó

al último de dichos autores por su obra *Los cuatrocentistas catalanes*, que durante mucho tiempo ha disfrutado de innegable predicamento.

La exposición ocupó once salas además del Salón de Fiestas con sus galerías, sumando un total de 1.890 objetos registrados en el catálogo.

Éste, que contiene interesantes noticias sobre muchas de las obras expuestas, fué redactado por el director del Museo, que entonces se llamaba Arqueológico Municipal, don Carlos de Bofarull.

El ambiente elaborado por las circunstancias políticas del momento favoreció el formidable éxito de público que obtuvo la exposición, ciertamente mucho más resonante que el de las anteriores.

Pero de todos modos fué igualmente notable el que obtuvo en las esferas intelectuales, puesto que vino a poner de manifiesto los valores del patrimonio del arte antiguo de Cataluña que habían sido descubiertos casi por sorpresa en las ya explicadas exposiciones de 1867, 1877 y 1888.

Representó, además, el definitivo abandono del criterio profundamente espectacularista que había inspirado con la mejor buena fe a los organizadores de las anteriores.

Fué, por último, el verdadero punto de partida de la obra que la naciente Junta iba a emprender. Porque desde aquel momento, eficazmente auxiliada por el ambiente que las circunstancias fomentaban y por el desarrollo de los estudios históricos, dedicóse con singular ahinco a recoger por adquisición, donativo o depósito cuanto le fué posible de aquel tesoro de arte antiguo de Cataluña y organizar los museos que se había comenzado, de manera que fuesen la custodia definitiva de estas obras y centro de estudios de la modalidad artística propia del país.

La exposición fué clausurada el 1 de enero de 1903 bajo la presidencia de don José Monegal que acababa de ser nombrado alcalde.

XIV

Clausurada la Exposición de Arte Antiguo de 1902 y entrados ya en el año 1903, era lógico que se planteara en el seno de la Junta la cuestión de si debía celebrarse otra en 1904.

En sus primeras sesiones de dicho año ocupóse, pues, la Junta de este asunto.

En estas deliberaciones se dijo que no había probabilidades de éxito; se nombró una ponencia para que estudiara las posibilidades que la situación ofrecía; se habló de celebrarla en 1905 y darle alcance internacional; y en la sesión del 6 de julio, Puig y Cadafalch expuso la idea de una exposición de arte decorativo.

Por fin, a las diversas consideraciones que se oponían a la celebración de la exposición de 1904 se añadió la de la falta de espacio en el Palacio de Bellas Artes, buena parte del cual estaba ocupado por los Museos Provincial y Municipal de que ya se ha hablado al tratar de la inauguración de la exposición de 1902.

Este obstáculo sólo podía estar resuelto el día en que estos museos fuesen trasladados al edificio del arsenal de la antigua Ciudadela.

La Junta, por lo tanto, en su reunión del 13 del mismo mes, acordó desistir definitivamente de la celebración de esa exposición para atender preferentemente a aquel traslado, el cual implicaba, además, la deseada y necesaria ordenación de las colecciones que estaban diseminadas por los diversos museos que se habían comenzado.

Con este propósito, en la misma reunión se acordó proponer al Ayuntamiento que la cantidad consignada en los presupuestos municipales para la expresada exposición se destinara a la construcción de dos naves laterales del mencionado edificio de la Ciudadela, que tanta falta hacían para esta ordenación y para la imprescindible ampliación del museo. El Ayuntamiento aprobó el proyecto de dichas naves el 24 de diciembre del mismo año 1903 y colocó la primera piedra el 3 de octubre del año siguiente.

La Junta facilitó una de las salas del Palacio de Bellas Artes para la exposición de obras del insigne pintor Baldomero Galofre, que organizó un grupo de amigos y admiradores del artista con motivo de su fallecimiento y a fin de proporcionar recursos a la familia.

Esta exposición se celebró del 3 de octubre al 31 de diciembre de dicho año 1903, y después de su clausura fueron adquiridas para los museos algunas de las notables obras expuestas.

XV

En la sesión del 4 de agosto de 1904, Sanpere y Miquel propuso, sin que se tomase acuerdo definitivo, que durante las fiestas de la Merced de aquel año se efectuara una exposición de las colecciones de tejidos de los museos, a base principalmente de la muy notable que se acababa de adquirir.

El 13 de enero de 1905, Fuxá requirió a la Junta para que se reanudaran las exposiciones bienales, comenzadas en 1890, y no se tomó tampoco acuerdo definitivo por subsistir las dificultades de local que se habían indicado en otra ocasión.

El 3 de febrero siguiente volvióse a tratar el mismo asunto; en la sesión del 10 de julio enteróse la Junta de un llamamiento en aquel sentido de la entidad denominada Amigos de las Artes, representativa de las diversas corporaciones artísticas de la ciudad, y tomó el acuerdo de pedir al Ayuntamiento que consignara en los próximos presupuestos una cantidad para la celebración de dichas exposiciones; en la del 16 de octubre se insistió nuevamente en el tema, y, por último, en la del 23 del propio mes quedó aprobado el presupuesto de la Junta para 1905 con una consignación de 50.000 pesetas para las exposiciones.

A comienzos de 1906, el vocal suplente de la Junta de Museos don Juan Pijoán, ignorando sin duda los antedichos acuerdos relativos a la celebración de exposiciones, propuso que se celebrara una de blondas y encajes, pero el señor Puig y Cadafalch entendió que ante todo debían atenderse aquellos acuerdos, y, de conformidad con este parecer, se nombró una ponencia para la efectividad de los mismos, la cual quedó constituída

por los señores Puig y Cadafalch, Fuxá, Font y Gumá, Tamburini y Más y Fontdevila.

Esta ponencia empezó por hallar un camino de solución al problema de la disponibilidad de espacio en el Palacio de Bellas Artes que había impedido la celebración de exposiciones, pues en estas fechas buena parte de las obras de los museos instaladas en el Palacio de Bellas Artes ya habían sido trasladadas al de la Ciudadela.

Este desaloje fué completado por el traslado de otras obras a la nave central del que había sido Palacio de la Industria de la Exposición de 1888, previo el indispensable acondicionamiento de este edificio.

La ponencia emitió dictamen el 3 de febrero en el sentido de que la exposición fuese internacional de arte y de que no se celebrase hasta el mes de abril de 1907, a fin de dar tiempo suficiente a la habilitación y al traslado que quedan indicados.

La Junta la hizo suya, y, por fin, el Ayuntamiento, de conformidad con ella, el 6 de marzo de 1906 acordó reanudar la serie de exposiciones, fijando para el mes de abril de 1907 la celebración de la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas.

En el preámbulo del dictamen se hacía constar que la exposición podría ser motivo para animar el mercado de obras de arte, a la sazón algo decaído.

Es verdad que al mismo tiempo se volvía, aunque tenuemente, al antiguo criterio de la conjunción del arte y la industria, puesto que a la anterior consideración se añadía la de que esta exposición artística podía ser, además, un coadyuvante al mejoramiento de las industrias artísticas; pero lo cierto es que ya se había llegado totalmente a la valoración del arte puro.

La pintura y la escultura empezaban ya a contar con vida propia y los artistas no tenían tanta necesidad, como habían tenido antes, de acudir a la aplicación de sus creaciones a la industria para sostenerse económicamente.

Para organizar la exposición se nombró un numeroso Comité de Honor, en el que figuraban todas las autoridades, destacadas personalidades de la vida artística barcelonesa, representantes de las principales corporaciones y diversas delegaciones

extranjeras, y se designó, además, una Comisión Ejecutiva, formada por la Junta de Museos y los tenientes de alcalde presidentes de las Comisiones municipales de Hacienda, Fomento y Gobernación.

Se convocó un concurso para el cartel anunciador y, habiendo quedado desierto, se acordó utilizar el de Juan Llimona, que había obtenido un accésit en el concurso anterior.

Se reunieron 29 ofertas de premios de diversos particulares y entidades. El Ayuntamiento figuraba entre ellos con la cantidad de 85.000 pesetas a distribuir en diferentes premios, que luego fué ampliada a más de 155.000 pesetas con los fondos de la Junta, de las cuales 29.000 se cargaron a los procedentes de la Diputación Provincial.

En virtud de los desalojamientos antes indicados, pudo disponer la exposición de la totalidad del Palacio.

Se procedió al decorado de todas las salas del mismo, designándose al efecto un artista para cada una de ellas, entre los cuales figuraban Dionisio Baixeras, Felio Elías, Manuel Fuxá, Adrián Gual, Olegario Junyent, Luis Masriera, José Puig y Cadafalch, Joaquín Renart, Alejandro de Riquer, José Triadó, Miguel Utrillo, Mauricio Vilomara e Ignacio Zuloaga.

En el salón central se situaron obras nacionales y extranjeras indistintamente, y en las laterales de la planta baja pintura y escultura españolas, grabado de Bélgica y Francia, escenografía de España y pintura y escultura de Alemania, Bélgica e Italia.

Siete de las salas laterales del piso principal estuvieron ocupadas por obras de autores españoles y las restantes por cuadros y esculturas de artistas de Portugal, Francia, Bélgica, Inglaterra y Holanda. Se ocuparon, además, los espacios disponibles de la escalera de honor y los muros de la galería del salón central.

Concurrieron hasta 93 autores, con un total de 2.013 obras registradas en el catálogo, que apareció, como los anteriores, profusamente ilustrado.

La exposición fué inaugurada por el alcalde, don Juan J. Sanllehy, el 27 de abril, si bien el discurso estuvo confiado al vicepresidente de la Comisión Ejecutiva, teniente de alcalde don Alberto Bastardas.

La exposición fué muy notable y obtuvo un gran éxito de

público, debido en buena parte al volumen y la calidad de la concurrencia extranjera, conseguida con verdadero empeño por los organizadores.

Debe consignarse la circunstancia de que lo más numeroso y calificado de la exposición correspondió a la parte artística, pero que de todos modos las industrias decorativas ofrecieron obras estimables, en las que se acusaba el momento llamado modernista.

Durante la exposición Eugenio d'Ors sugirió desde *La Veu de Catalunya* la idea de premiar especialmente un retrato de mujer catalana. Juan Maragall, Eduardo Marquina y Pedro Cominans publicaron en otros diarios sendos artículos apoyando la iniciativa. Pijoán y Casellas la elevaron en forma de proyecto al Comité Ejecutivo de la exposición. Deliberóse sobre ella, y, por fin, se acordó convocar un concurso en este sentido, y además uno de un grupo escultórico para ornamentar la fachada del Palacio de Bellas Artes, otro de un plafón para decorar una de las salas del mismo Palacio y otro de una fuente pública, actuando de Jurado el mismo de la exposición.

Resultaron premiados Ramón Casas, Eusebio Arnau, Miguel y Luciano Oslé, Antonio Parera, Francisco Labarta, Baldomero Soler y Roig y Juan Labarta.

Bajo la presidencia del mismo alcalde, la exposición fué clausurada el 27 de octubre.

El Ayuntamiento patrocinó una tirada especial del número extraordinario dedicado a esta exposición, que publicó la acreditada revista *Il·lustració Catalana*, formando un lujoso álbum con innumerables reproducciones, que constituía un magnífico recuerdo de la exposición y un elocuente testimonio de la importancia que alcanzó.

XVI

Entre tanto proseguía la idea de metodizar los museos de arte de Barcelona, y sobre todo de reunir en ellos el mayor número posible de las obras que formaban el patrimonio artístico de Cataluña.

Se oponía en parte a ello la existencia del museo de la Academia de Bellas Artes, o al menos de las colecciones con las cuales se había iniciado, y el museo comenzado por la Diputación Provincial.

En 1907 se llegó a la convicción por parte del Ayuntamiento y de las dos entidades citadas de que este obstáculo debía desaparecer para dar lugar a aquella coordinación general.

Se convino entonces en que la Junta de Museos y Bellas Artes, que funcionaba exclusivamente dentro de la esfera municipal, se constituiría en Junta de Museos de Barcelona, que estaría formada por representaciones del Ayuntamiento y de la Diputación y, además, de las sociedades artísticas de la ciudad, y que funcionaría con carácter ampliamente autonómico así en lo técnico como en lo administrativo.

Los fondos de la Junta se formaron con las subvenciones de la Diputación y el Ayuntamiento, y la Academia, por su parte, acordó aportar en depósito a los museos las más importantes obras de sus colecciones.

Se formularon las oportunas bases de creación y funcionamiento de dicha Junta, que fueron aprobadas por la Diputación el 19 de febrero y por el Ayuntamiento el 9 de abril inmediato. En estas bases se asignaba a la Junta, entre otras atenciones, la organización de las exposiciones de arte.

Así, pues, a partir de esta fecha la antigua Junta municipal quedó substituída por la nueva para estos menesteres.

La Unión de Artistas, semejante a los ya citados Amigos de las Artes, en nombre de todas las entidades artísticas de la ciudad, el 19 de junio de 1908 efectuó una visita al señor alcalde y le pidió que se reanudara la celebración bienal de exposiciones y que la próxima se celebrara en 1909.

El 18 del mes siguiente formuló la petición por oficio, que firmaban los presidentes del Círculo Artístico, el de San Lucas, el de la Asociación de Arquitectos, el de la sección de Bellas Artes del Ateneo Barcelonés, el del Fomento de las Artes Decorativas, el del Instituto Catalán de las Artes del Libro, el de la Asociación Artística y Literaria y el de la Asociación Escolar Artística.

El 31 de agosto, la misma petición fué presentada también

directamente a la Junta de Museos, la cual en su sesión del 3 de octubre acordó nombrar una ponencia, formada por los señores Casellas, Fuxá y Tamburini, para que dictaminara.

En virtud de este dictamen, el 17 del mismo mes se contestó a dicha unión de entidades manifestándole que no podía organizarse la exposición para el año 1909 por no disponerse de consignación suficiente y estar todavía pendiente de liquidación el déficit de la anterior, creyendo, por otra parte, la Junta, que esta dificultad quedaría solventada para el año 1910, y que, por tanto, la exposición podría celebrarse entonces.

La negativa de la Junta debió molestar a los propugnadores de la petición y en el mundillo de los artistas debió cundir apasionadamente el descontento, por cuanto llegaron a constituir un Comité organizador de la deseada exposición, el cual formuló una protesta pública, que de todos modos fué desautorizada por los presidentes de algunas de las entidades representadas en dicho Comité, y, desde luego, ampliamente contestada por la Junta desde la Prensa con las mismas razones indicadas anteriormente.

Dionisio Baixeras, que dentro de la Junta fué un impertérrito propugnador de las exposiciones, sostuvo entonces la necesidad de que, por lo menos, se preparasen las cosas de manera que la exposición pudiera celebrarse en 1910 y, temiendo tal vez que incluso para esa fecha surgieran nuevas dificultades, en la sesión del 8 de noviembre propuso que la Junta organizara unas exposiciones especializadas, periódicas y circulares, que se instalarían en las localidades más importantes de la provincia como Manresa, Sabadell y Mataró en los meses del año que se estimaran más adecuados.

Sin embargo, la Junta no tomó acuerdo alguno conducente a la efectividad de este proyecto.

Por fin el Ayuntamiento, el 30 de marzo, acordó aprobar las cuentas relativas a la quinta exposición y autorizar el anuncio de la sexta para la primavera de 1910.

La Junta, en su reunión del 13 de mayo, enteróse de que estas cuentas estarían próximamente liquidadas, y en consecuencia acordó que se podía aceptar el antedicho acuerdo municipal relativo a la exposición de 1910.

Se nombraron las oportunas Comisiones Organizadora y Ejecutiva, se redactó el reglamento, se formuló el presupuesto, se convocó un concurso para el cartel anunciador y se hicieron diversos trabajos preparatorios, entre ellos una detenida gestión cerca del Gobierno para obtener una subvención del Estado y otras cerca de algunos artistas de Madrid para recabar su concurrencia a la exposición.

En la sesión que celebró la Junta el 26 de junio de 1909, el vocal de la misma don Francisco Puig y Alfonso dió detallada cuenta de estas gestiones, y como en virtud de sus explicaciones tanto la subvención del Estado como la concurrencia de los artistas sólo eran posibles si la exposición se celebraba en 1911 en lugar de 1910, se acordó por mayoría proponer este aplazamiento a la corporación municipal, la cual lo aceptó por acuerdo del 16 de noviembre de 1909.

XVII

En el mes de noviembre de 1909, la Junta de Museos efectuó una visita de cortesía al alcalde, don José Collaso, y al obispo, don Juan Laguarda.

En la reunión que la Junta celebró el día 27 del mismo mes, su presidente, el concejal don José Roca y Roca, dió cuenta de estas visitas, manifestando que durante la primera el señor alcalde había expresado su deseo de que a fin de contribuir al sossegamiento moral de la ciudad, cuyo espíritu se hallaba evidentemente deprimido a causa de los sangrientos sucesos ocurridos durante la última semana del mes de julio, la Junta debería aprovechar el aplazamiento que se había acordado para la exposición de 1910 y celebrar una exposición en la primavera próxima sugeriéndose a través de la conversación la idea de que esta manifestación de arte pudiera consistir en una exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos.

La Junta fué unánimemente del mismo parecer, y, desde luego, se dispuso a llevarla a la práctica, y el Ayuntamiento así lo acordó en su reunión de 7 de diciembre, ante razonada proposición formulada por el alcalde, don José Collaso.

El Ayuntamiento aprobó el reglamento y el presupuesto en su reunión del 22 de febrero de 1910.

El total del presupuesto se fijaba en 105.000 pesetas, de las cuales se destinaban 25.000 a adquisiciones.

La Comisión Organizadora, que fué nombrada en virtud de acuerdo del Ayuntamiento del 7 de diciembre, quedó constituida el 10 de enero de 1910; la integraban el alcalde, como presidente, cargo que correspondió a la sazón a don José Roig y Bergadá, y como vocales los tenientes de alcalde presidentes de las Comisiones municipales de Fomento, Gobernación y Hacienda, el presidente y seis vocales de la Junta de Museos designados por la misma, una representación de la Academia de Bellas Artes, otra del Círculo Artístico, otra del Círculo de San Lucas y otra de la Sociedad Artística y Literaria y cuatro artistas designados por el Ayuntamiento, y secretario don Carlos Pirozzini, jefe del Negociado municipal de Museos y Bellas Artes.

Además de los citados señores Roig y Bergadá y Pirozzini, las personas, respectivamente, correspondientes a estos cargos, fueron don José M.^a Serraclara, don Ricardo Janssens, don José A. Mir y Miró, don José Puig de Asprer, don Manuel Fuxá, don Raimundo Casellas, don José Rogent, don Emilio Cabot, don Dionisio Baixeras, don Manuel Rodríguez Codolá, don José M.^a Tamburini, don Mariano Fuster, don Juan Llimona, don Modesto Urgell, don Mauricio Vilomara, don José Reynés, don Ramón Casas y don Olegario Junyent.

Del seno de esta Comisión Organizadora se formaron las especiales de Organización y Propaganda, de Habilitación de Locales, Económica y Administrativa, y, finalmente, la Ejecutiva, que quedó formada por don José M.^a Serraclara, presidente; don José Puig de Asprer, vicepresidente; don Manuel Fuxá, don José Rogent, don Juan Llimona, don Raimundo Casellas, don Mariano Fuster, don José Reynés, don Emilio Cabot, don Manuel Rodríguez Codolá y don Olegario Junyent, vocales, y don Carlos Pirozzini, secretario.

Como era ésta otra exposición exclusiva de arte puro en sus órganos directivos, no figuraban ya representaciones de carácter industrial.

Se convocó un concurso para el cartel anunciador, adjudic-

cándose el primer premio a don Vicente Borrás Abella y el segundo a don Francisco de Cidón.

Se publicó un catálogo ilustrado y además la *Il·lustració Catalana* publicó cuatro fascículos con la reproducción de 197 obras de la exposición.

Cooperaron con sus aportaciones la Casa real, las Academias de Zaragoza, Valencia, Sevilla, Cádiz, Valladolid, Palma y Girona, y, desde luego, la Junta de Museos.

Con el concurso de todos estos elementos se reunieron retratos y dibujos antiguos y modernos, en su mayoría españoles, y aun cuando se recibieron también algunas obras de autores franceses, la exposición fué en realidad nacional.

Se instaló en el Palacio de Bellas Artes, ocupando la totalidad de sus dos plantas, divididas en treinta salas.

En el Salón de la Reina Regente se exhibieron trece tapices de Goya, aportados por la Casa real.

Las diez y siete salas del piso principal, más otra complementaria, comprendieron propiamente el retrato, con un total de 785 obras de pintura y 20 de escultura.

Las salas seguían un orden básicamente cronológico de autores. En su mayoría estaban ornamentadas con muebles antiguos cedidos por distinguidas familias barcelonesas o por coleccionistas.

En la planta baja se instalaron doce salas para el dibujo, la acuarela y el pastel, con un total de 693 obras y una con 36 esculturas.

La exposición fué inaugurada el sábado día 14 de mayo, bajo la presidencia del capitán general de la región, don Valeriano Weyler. Se leyó la memoria del secretario, señor Pirozzini, y pronunciaron discursos el presidente de la Comisión Organizadora, teniente de alcalde don José M.^a Serraclara, y el alcalde, don José Roig y Bergadá.

Durante los días en que la exposición estuvo abierta al público diéronse en el salón central del Palacio diversos conciertos. Además fué visitada por el rey.

Sin ceremonia oficial se clausuró el día 10 de julio.

XVIII

Entre tanto, la Sexta Exposición Internacional de Arte se había fijado para 1911.

El 19 de agosto de 1910 se falló el concurso de proyectos para el cartel anunciador, adjudicándose el premio al de Vicente Climent y un accésit al de Francisco Galí.

Habiendo transcurrido ya algún tiempo desde que había sido nombrada la primera Comisión Ejecutiva, produjéronse en ésta algunas bajas, a causa de haber cesado algunos de sus miembros en los respectivos cargos de concejales o de vocales de la Junta de Museos, por lo que después de diversos acuerdos quedó la Comisión definitivamente constituída en la siguiente forma:

Presidente, el teniente de alcalde presidente de la Comisión municipal de Fomento, don José M.^a Serraclara; vocales, el teniente de alcalde presidente de la Comisión municipal de Hacienda, don José Mir y Miró; el teniente de alcalde presidente de la Junta de Museos, don José Puig de Asprer, los vocales de la misma Junta don Manuel Fuxá, don Manuel Morales Pareja, don José Rogent, don Rafael Maynar, don Manuel Rodríguez Codolá, don Pablo Torres Picornell, don Emilio Cabot y don Ignacio Iglesias y los señores don Mariano Fuster, don Eusebio Corominas, don José Reynés, don Mauricio Vilomara, don Ramón Casas, don Olegario Junyent, don Carlos Vázquez, don Juan Llimona y don Dionisio Renart; secretario, don Carlos Pirozzini. Entre estos últimos señores figuraban las representaciones del Círculo Artístico, Círculo de San Lucas, Sociedad Artística y Literaria, Fomento de las Artes Decorativas y Asociación de la Prensa, además de la Academia Provincial de Bellas Artes, cuyo presidente formaba parte de la Comisión como miembro de la Junta de Museos.

El reglamento fué aprobado en la sesión municipal del 13 de diciembre de 1910, con un presupuesto cuyas partidas de gastos e ingresos ascendían respectivamente a 400.000 pesetas, figurando entre los primeros la cantidad de 110.000 pesetas para premios y adquisiciones y entre los segundos una subvención de 150.000 pesetas que se había solicitado del Estado.

Como de costumbre, se verificaron en el Palacio de Bellas Artes las necesarias obras de restauración y decoración.

El acto inaugural tuvo lugar a las cuatro de la tarde del día 29 de abril, bajo la presidencia del ministro de Instrucción Pública, don Amalio Gimeno, quien llevaba la representación del monarca. En este acto, además de leerse la memoria del secretario señor Pirozzini, pronunciaron discursos el presidente de la Comisión Ejecutiva, don José M.^a Serraclara, el alcalde, señor marqués de Mariana, y el ministro.

El contenido de la exposición comprendía pintura, escultura, acuarela, dibujo y grabado.

La pintura española estuvo representada por 349 obras pertenecientes a 78 autores; la alemana por 64 obras de 50 autores; la francesa por un número igual de obras y por 39 autores; la italiana por 105 obras de 80 autores; la belga por 32 obras de 31 artistas; la inglesa por 49 obras de 32 autores; la holandesa por 58 obras de otros tantos autores; la austrohúngara de 31 obras de 20 autores; la rusa de 2 obras de 1 autor; y la sueca de 4 obras de 1 autor.

La acuarela, el dibujo y el grabado reunieron un total de 427 obras de diferentes autores de España, Alemania, Francia, Italia, Bélgica, Inglaterra, Holanda, Austria-Hungría y Suecia.

La escultura exhibió 163 obras de 104 autores españoles; 3 de 2 autores alemanes; 10 de 3 autores franceses; 45 de 36 autores italianos; 30 de 15 autores belgas; 13 de 7 autores ingleses; 4 de 3 autores holandeses y 3 de 1 autor austrohúngaro.

A la sección de arte decorativo concurren 77 expositores españoles, 1 francés, 9 ingleses, 1 holandés y 1 austrohúngaro.

Veinte escenógrafos españoles formaron con sus obras la sección de escenografía.

Una sala especial fué dedicada a la memoria del pintor Joaquín Vayreda.

El 1 de abril se habían convocado unos concursos de Arquitectura, Pintura, Escultura y Artes Decorativas, que fueron fallados durante la exposición, el 2 de junio, adjudicándose por la de Arquitectura un premio a don Pedro Doménech Roura, otro a don Emilio Clator y tres a don Enrique Monserdá; por el de Pintura uno a don Francisco Novas Farrás; por el de Escultura

uno a don Francisco Socíes March; y por el de Artes Decorativas uno a don Hermenegildo Olsina; otro a don José Triadó y otro a don Francisco Cañellas, además de otros cuatro extraordinarios adjudicados a don Manuel Fontanals, don Ramón Rigol, don Octavio Catalá y don Juan Pañella.

Durante la exposición se celebraron interesantes conciertos y además unas representaciones plásticas y musicales de *Les flors de maig* (Clavé), *L'hereu Riera* (canción popular) *Somni oriental* (de Urgellés y Morera) y *Liliana* (de Apeles Mestres y Granados) que obtuvieron un éxito clamoroso.

La organización de estas manifestaciones estuvo a cargo de Ignacio Iglesias, Mauricio Vilomara y Olegario Junyent.

Esta exposición revistió una gran importancia espectacular, sobre todo por el volumen de la aportación extranjera.

Ello, a pesar del ambiente creado por la pugna política, a la sazón vehemente y apasionada que existía entre los partidos catalanista, en el cual figuraban los principales elementos del movimiento artístico e intelectual de Barcelona, y radical que entonces tenía mayoría en el Ayuntamiento.

Pero lo cierto es que la Comisión recibió tan entusiasta apoyo de uno de los más destacados primates de este partido radical, don Hermenegildo Giner de los Ríos, que no pudo menos que rendirle público homenaje de gratitud, otorgándole una medalla y un diploma. Otorgóse una distinción análoga a don José M.^a Serraclará, por sus servicios como presidente de la Comisión Ejecutiva.

La Comisión acordó, además, ampliar el homenaje a Joaquín Vayreda, depositando una artística corona en su tumba de Olot, si bien este acuerdo no pudo llevarse a efecto hasta el día 15 de junio de 1912. Derivación de este mismo acuerdo fué el de elevar un monumento a dicho artista en los jardines del Palacio de Bellas Artes, cuya inauguración tuvo efecto en 1915.

Dió lugar a apasionadas discusiones el premio otorgado al pintor inglés Shannon, que a juicio de muchos críticos debía otorgarse al escultor español José Clará, que con este motivo fué objeto de un entusiasta homenaje.

La exposición quedó clausurada el domingo día 30 de julio con una conferencia que dió por la mañana don Hermenegildo

Giner de los Ríos y un concierto de la Banda Municipal por la tarde.

Se acordó testimoniar el agradecimiento al rey de Italia por el concurso de su país con la otorgación de una medalla acuñada expresamente, que le fué entregada en 1919 por una delegación formada por don Manuel Morales Pareja, don Manuel Rodríguez Codolá y don Manuel Ribé.

La liquidación de la exposición de 1911 resultó considerablemente difícil por no haber satisfecho el Estado la totalidad de la subvención acordada y quedar pendiente de pago 120.000 pesetas de las 150.000 a que aquélla ascendía.

La Junta agobiada por una serie de deudas y por los naturales apremios de los acreedores, entre los cuales figuraban algunos artistas, realizó insistentes y angustiosas gestiones para recabar el cobro de aquella cantidad.

Al fin, en su reunión del 24 de mayo de 1913, que presidió personalmente el alcalde don José Collaso, acordó pedir al Ayuntamiento que destinara las consignaciones fijadas en los presupuestos de 1912 y 1913 para la Séptima Exposición al pago de las referidas deudas.

La petición no fué atendida con la rapidez que se deseaba, pero en mayo de 1914 el alcalde accidental, don Juan Pich, se interesó vivamente por el término de tal estado de cosas y logró que en la sesión consistorial de 19 de dicho mes fuese tomado el acuerdo de abonar el importe de las cuentas pendientes y que acto seguido fuese entregada a la tesorería de la Junta la cantidad de 95.099'34 pesetas a que ascendían aquéllas para efectuar inmediatamente los correspondientes pagos.

XIX

Con todo esto se había entrado en el año 1913, al que, según el turno establecido, correspondía celebrar la Séptima Exposición.

La Junta, naturalmente, ante la situación económica en que se encontraba, ni siquiera trató de la celebración de este certamen.

Sin embargo hubo de ocuparse forzosamente de este tema en su reunión del 12 de abril de dicho año 1913.

En ella fué presentada una instancia que una Comisión Organizadora había remitido al Ayuntamiento proponiendo la celebración de una Exposición de Mobiliario e Interiores Modernos.

La Junta acordó informar en el sentido de que, mientras no se hubiese liquidado el déficit de la exposición de 1911, no podía pensarse en la que se proponía ni en otra alguna.

Este acuerdo fué prácticamente la primera declaración evidente de la suspensión de la exposición de 1913.

No obstante, una circunstancia extraña al seno y a las funciones de la Junta indujo a ocuparse directamente de otra exposición para este mismo año.

En efecto, el 5 de marzo, el obispo de Barcelona don Juan Laguarda ofició a la Junta comunicándole el deseo de que organizase una exposición de cruces parroquiales de Cataluña, con motivo del Congreso de Arte Cristiano que había de celebrarse aquel año en conmemoración del Edicto de Milán.

La Junta vióse entonces atacada por dos fuerzas contradictorias. De un lado la difícil situación económica del momento y la tonalidad política de la mayoría de los miembros del Ayuntamiento, adversos a las manifestaciones relacionadas con el clero, le inducían a rehusar la propuesta del prelado, y de otra el interés histórico y artístico del tema le seducían lo bastante para sentirse con arrestos para superar esa corriente oposicionista.

Actuaron acentuadamente en este último sentido el presidente de la Junta don Manuel Fuxá, y los vocales don Manuel Rodríguez Codolá y don José Puig y Cadafalch, especialmente este último, que era uno de los principales organizadores del Congreso. En cambio el Ayuntamiento puso, hasta donde le fué posible, inconvenientes a la realización del propósito, en primer lugar por parte de la Alcaldía en los momentos en que era ejercida ésta por algún miembro del partido radical.

Por fin se decidió que el Ayuntamiento cedería el Palacio de Bellas Artes para la exposición, que el Obispado recabaría los fondos necesarios y que la Junta la patrocinaría poniendo a contribución todos sus elementos técnicos y materiales, además de aportar a la manifestación los objetos pertenecientes al tema que figuraban en sus museos, y así empezaron los trabajos de organización.

Pero entre tanto subsistía el problema planteado por la no celebración del certamen correspondiente a 1913.

En la reunión que la Junta de Museos celebró el 24 de mayo, el vocal de la misma don Dionisio Baixeras hizo constar su deseo de que se celebrara esta exposición y el señor Puig y Cadafalch reiteró el razonamiento sustentado con motivo del proyecto de una Exposición de Mobiliario y advirtió además que las exposiciones de Barcelona habían de organizarse con medios económicos suficientes para que su importancia efectiva supliera la escasez de valor oficial de que adolecían ante el extranjero por el hecho de no ser organizadas por el Estado.

En junio, las entidades artísticas y literarias se dirigieron en instancia al Ayuntamiento pidiendo la exposición de 1913.

Y el 21 del mismo mes la Junta informó esta instancia reiterando el criterio de que nada podía ni debía hacerse mientras no se hubiesen satisfecho los créditos pendientes de la última exposición.

En esto llegamos al mes de octubre, fijado para la celebración del Congreso de Arte Cristiano y la Exposición de Cruces Parroquiales, instada por el prelado. Ésta se inauguró solemnemente, con el Congreso, el día 26 de dicho mes bajo la presidencia del obispo de Barcelona doctor Laguarda, quien pronunció el correspondiente discurso después de otro del entonces canónigo de nuestra Catedral don Enrique Pla y Deniel, en su condición de presidente de la Sección de Literatura y Arte de las fiestas constantinianas de que la exposición formaba parte.

A pesar de la limitación del título, la exposición no se concretó a cruces parroquiales, si no que comprendió también tapices y retablos en los que la cruz fuese motivo principal, y fotografías de cruces de término.

Quedó establecida en el piso principal del edificio, habiéndose confiado la instalación por parte de la Junta de Museos al vocal de la misma don Jerónimo Martorell.

Los objetos exhibidos fueron aportados por las parroquias de Cardona, Solsona, San Julián de Altura, Santa Bárbara del Vallés, Sardañola, Polafolls, Blanes, Castelló de Basella, San Pedro de Vilamajor, San Esteban de Palautordera, Santa Perpetua de Moguda, Martorellas, Mollet, Campcentellas, Santa

María de Palautordera, San Esteban de Cervelló, Concepción (de Barcelona), San Juan de Horta, Tárrega, Begas, Castelldefels, La Geltrú, Corbera, Bonastre, San Pedro de Ribas, Arbós, Vilaseca, Pallaserós, Renau, Vilosell, Pobla de Cérvoles, Tarrés, Santa María de Montblanch, Espluga de Francolí, Glorieta, Belltall, Ulldemolins, Cornellá, Valls, Pont de Armentera, Pobolleda, Vilella Alta, Falset, Riudecols, Santa Inés de Malanges, Santa Coloma de Cervelló, Teyá, Corró de Amunt, Dosrius, Coll Sabadell, San Martín de Provencals, Bagá, San Pedro de Riudevittles, Figuerola de Orcau, Esblada, Tiana, Pobla de Segur, Vilabertrán, Puigvert, Torres de Segre, Castelló de Farfanya, Llardecans, Soses, Alcoletge, Serós, Ager, Granollers, Besort, Unyá, Vallfogona, Alella, Cabrera de Mataró, San Martín Sarroca, Subirats, Papiol, Foixá, Mataró, Riells, San Ginés de Vilaseca, Llissá de Munt, Llerona, Palaudaries y Viladecans.

Contribuyeron, además, las Catedrales de Barcelona, Tarragona, Lérida y Solsona, el convento de la Enseñanza de Barcelona, el monasterio de San Cugat del Vallés, los museos de Lérida y Gerona, veintisiete coleccionistas, en su mayoría de Barcelona, y la Junta de Museos que aportó treinta y siete objetos.

El Congreso quedó clausurado el 30 de octubre, pero la exposición siguió abierta al público durante algunos días más.

La exposición fué realmente interesante. Si se hubiese dispuesto de más tiempo y menos dificultades tal vez habría reunido mayor número de ejemplares valiosos. Sin embargo, los ejemplares reunidos permitieron dar una idea del tesoro artístico de Cataluña en esta especialidad.

La Junta de Museos atenta a la necesidad de que esas manifestaciones ofrecieran el mayor rendimiento posible, encargó a mosén José Gudiol un estudio de las piezas exhibidas, en el cual quedó patentizada la importancia del conjunto exhibido.

Este trabajo se publicó en el tomo VI del *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, y de él se hizo además una edición por separado. Tenía unas 150 páginas de texto a gran tamaño y en él se reproducían hasta 145 de los objetos expuestos.

Algunos de los trabajos presentados al Congreso se relacionaron con las obras expuestas, destacándose entre ellos la con-

ferencia de don Manuel Rodríguez Codolá sobre las cruces de término.

La Junta de Museos dispuso la reproducción fotográfica de todas las cruces expuestas y además la reproducción en vaciado de algunas de ellas. Acordó también adquirir las que le fué posible para sus colecciones.

En los mismos días de la exposición tuvo lugar en el propio Palacio de Bellas Artes otra de gráficos de las casas desaparecidas con motivo de las obras de la Reforma, organizada por el Ayuntamiento.

XX

En la sesión de la Junta de Museos del 14 de marzo de 1914, don Dionisio Baixeras, persistiendo en su empeño, presentó un proyecto de una Exposición Nacional de Bellas Artes e Internacional Histórica de Arte Decorativo y Popular y de un Congreso de Arte.

La mayoría de la Junta por su parte continuó en la misma actitud negativa, acordando en la sesión del 13 de abril que en todo caso lo más adecuado sería celebrar la exposición en 1917, por ser ésta la fecha que entonces se había fijado para la Internacional de Industrias Eléctricas.

Este razonamiento plasmó en el acuerdo consistorial del 30 del mismo mes, en virtud del cual se adjuntaba a esta última exposición otra llamada Nacional de Arqueología y Bellas Artes.

La Junta, además, acordó que la Exposición Catalana de Bordados y Encajes, que en el mes de junio propuso el Fomento de las Artes Decorativas fuese incluida en la que había de celebrarse en 1917.

Estos acuerdos evitaron todo ulterior requerimiento para la celebración de exposiciones, puesto que en definitiva quedaba ya fijada una fecha determinada y que ésta coincidía con el gran certamen de industrias eléctricas en el que se habían cifrado tantas esperanzas.

Además, en agosto de 1914, estalló la llamada Gran Guerra Europea y ello fué considerado como un obstáculo insuperable para celebrar una exposición de alcance internacional.

Mas esta misma circunstancia dió lugar a que antes de la exposición fijada para 1917 se celebrara en el mismo año otra especial, aunque de análoga importancia.

La guerra impedía, o por lo menos dificultaba profundamente, la celebración de la exposición de arte que entonces había de tener lugar en París, como todos los años, bajo el patrocinio del Estado francés.

Un grupo numeroso de artistas españoles, en los que abundaban los catalanes, y a los cuales no era ajeno ciertamente el espíritu francófilo, que a la sazón se hallaba en apasionada pugna con los elementos germanófilos, solicitó del Ayuntamiento, el 11 de abril de 1916, que para dicho año 1917 la exposición que debía celebrarse en París tuviera lugar en Barcelona.

La Junta de Museos, después de un voto particular del señor Baixeras tendente a articular la propuesta con la exposición de Barcelona, el día 15 del mismo mes de abril informó de acuerdo con la voluntad de los artistas, si bien recordando la necesidad de que no se desistiera de celebrar la barcelonesa que ya se había acordado para aquel mismo año e indicando la conveniencia de que en atención a la limitada capacidad del Palacio de Bellas Artes la exposición francesa se circunscribiera a autores de dicho país.

El Ayuntamiento tomó el correspondiente acuerdo en su reunión de 29 de junio, y habiendo aceptado la indicada sugerencia de la Junta de Museos resultó que, en realidad, la exposición fué la "Exposition d'Art Français. Barcelone 1917", formada por el "Salon des Artistes Français", el "Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts" y el "Salon d'Automne".

El 2 de julio el alcalde, marqués de Olérdola, expidió la invitación oficial a estas sociedades francesas.

El 24 de octubre se constituyó la Comisión organizadora que estuvo formada por el alcalde, en calidad de presidente, los tenientes de alcalde de Gobernación, Fomento, Hacienda y Cultura y todos los miembros de la Junta de Museos con el señor Pirozzini para secretario.

Nombróse, además, un amplísimo Comité de Honor, del que fué presidente honorario el marqués de Comillas y efectivo el alcalde.

La Comisión Ejecutiva estuvo formada por el alcalde, marqués de Olérdola, presidente; don Manuel Fuxá, don Emilio Cabot, don Manuel Vega y March, don José Rogent, don José Puig y Cadafalch, don Manuel Rodríguez Codolá y don Ramiro Lorenzale, vocales, y don Carlos Pirozzini, secretario.

El Ayuntamiento votó para los gastos de esta exposición un crédito de 100.000 pesetas.

El original del cartel anunciador, obra del dibujante Simon, fué remitido por los elementos franceses desde París e impreso en Barcelona.

La exposición fué solemnemente inaugurada el 23 de abril a las cuatro de la tarde, en el Salón de la Reina Regente, bajo la presidencia del alcalde, marqués de Olérdola, pronunciando discursos además de él, el presidente de la Comisión Municipal de Cultura, don Luis Durán y Ventosa; el cónsul general de Francia en Barcelona, Mr. Saglio, que ostentaba la representación del ministro de Bellas Artes de su país, y el presidente de la "Société des Artistes Français" en nombre de las tres sociedades que formaban la exposición.

Se publicó un catálogo con artística portada de Alpere, redactado en francés y conteniendo numerosas reproducciones fotográficas.

En el registro de obras presentadas se acusa el número 1458, pertenecientes a 70 pintores, 42 escultores, 14 arquitectos y 19 grabadores de la "Société des Artistes Français"; 98 pintores, 22 escultores, 12 arquitectos y 23 grabadores de la "Société Nationale des Beaux-Arts"; y 89 pintores, 11 pintores, 3 arquitectos y 6 grabadores del "Salon d'Automne".

Además, las artes decorativas reunieron diversas obras de 98 autores distintos; la bibliografía exhibió la aportación de 21 expositores; se exhibieron un número de medallas grabadas pertenecientes a 29 autores; en el Salón de la Reina Regente se situaron diversas obras especialmente seleccionadas y correspondientes a 29 artistas de reconocido prestigio; y, por último, enriquecieron notablemente la exposición cuatro magníficas colecciones de tapices procedentes del Mobiliario Nacional de Francia.

Entre los autores figuraban personalidades de tanto relieve

como Matisse, Degas, Forain, Rodin, Renoir, Carrière, Manet, Puvis de Chavanne, Sisley y Taulouse-Lautrec.

Durante los días en que permaneció abierta al público diéronse en el Palacio de Bellas Artes varios conciertos, principalmente por la Banda Municipal.

Atendida la directa y constante relación de los artistas españoles, y entre ellos los catalanes principalmente, con el movimiento artístico de París, el innegable ambiente de simpatía a Francia que con motivo de la guerra existía en los sectores intelectuales de Barcelona, y, sobre todo, el positivo valor de la mayoría de las obras enviadas, la exposición tuvo realmente un éxito de primer orden.

La exposición fué clausurada para el público el 1 de julio, y el día 5 siguiente efectuó la visita oficial de clausura el ministro de Bellas Artes de Francia M. Dallimier acompañado de las representaciones de las entidades francesas de artistas que constituyeron la exposición.

P. BOHIGAS TARRAGÓ

ANTONIO FABRÉS COSTA ⁽¹⁾

El 25 de enero de este año (1936) ha fallecido en Roma el artista pintor Antonio Farrés. La anormalidad causada por la guerra no ha permitido que la noticia se publicara a su debido tiempo. Por esto ha pasado casi desapercibida.

Desde 1926, una numerosa colección de pintura y dibujo llenaba el gran salón llamado de la Reina Regente del Palacio de Bellas Artes, donada por Fabrés a nuestros museos. Esta exhibición contribuyó poderosamente a que las generaciones actuales conocieran la existencia y la valía de este gran artista.

Fabrés había nacido en Barcelona el 28 de junio de 1854 y desde muy joven sintió acendrada afición al dibujo. A los trece años ingresó como alumno en la Escuela de Bellas Artes, donde destacó en seguida por su singular aprovechamiento.

En esta institución escolar contrajo amistad con otros alumnos que más tarde habían de ser afamados artistas, como Luis Pellicer, Apeles Mestres, Mas y Fontdevila, Casas y Rusiñol, si bien Fabrés, que concurría a las clases de escultura, a la sazón dirigidas por Venancio Vallmitjana y S. Aleu, intimó más con los escultores Nobas, Atché, Arnau, Fuxá, Carbonell y Montserrat, o sea con todos los que fueron grandes escultores del renacimiento barcelonés.

No tardó mucho en sobresalir como uno de los más correctos dibujantes, hasta el extremo de que se le tuvo por un verdadero acaparador de premios. No es extraño, pues, que con esta base a los veintiún años se lanzara a reñidas oposiciones para obtener la pensión a Roma que la Diputación Provincial ofreció como premio de Escultura. En esta contienda venció en absoluto. Con su estatua *Abel muerto* conquistó el premio y además la admiración de todos, incluso del Jurado, del que for-

(1) Artículo que el autor escribió en 1936 y que al fallecer dejó inédito.

maban parte el director de la Escuela Antonio Caba, los profesores Vallmitjana y Aleu y el secretario Miquel y Badía.

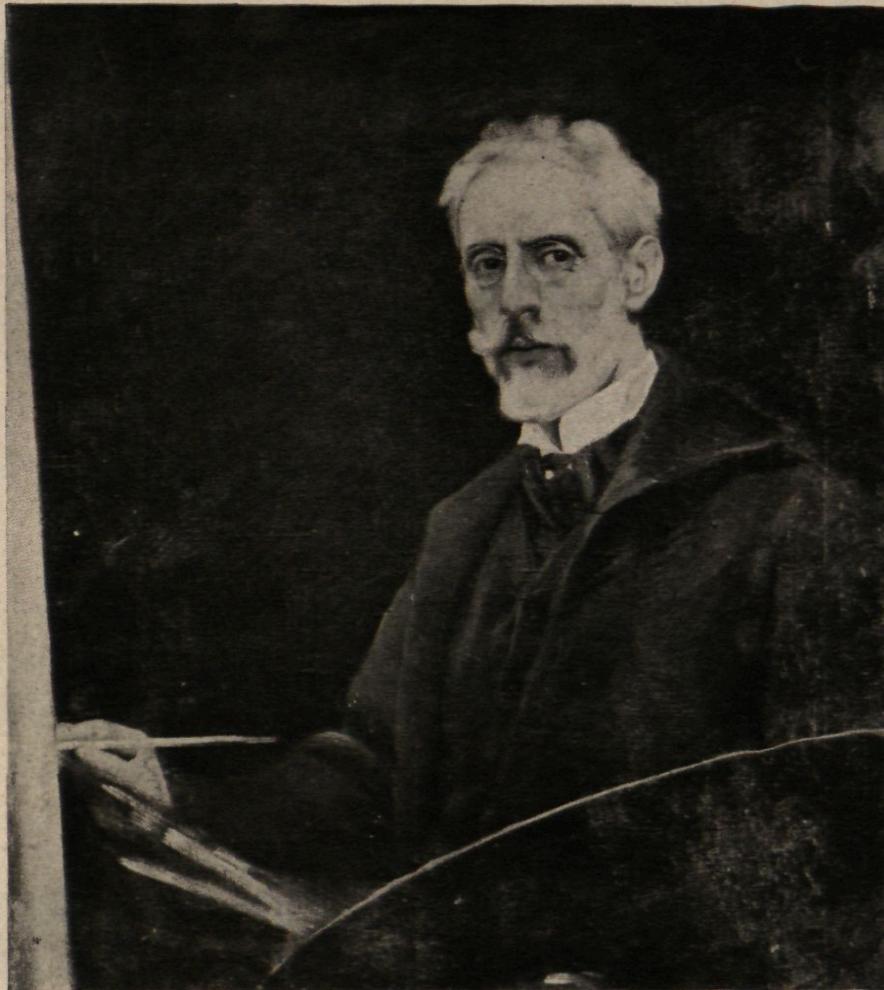
En 1875 llegó a Roma. Allí palpitaba todavía el sentimiento de admiración de que había gozado otro gran artista español: Mariano Fortuny, cuyos dibujos eran entonces buscados como granos de oro. Fabrés dióse inmediatamente cuenta del esfuerzo que había de realizar para sostener dentro de este ambiente las inevitables comparaciones. Y lleno de fe y entusiasmo se puso a trabajar ahincadamente para no quedar rezagado. En este esfuerzo hubo de percatarse de que a pesar de que se dedicaba preferentemente a la escultura, sus facultades eran más adecuadas para el cultivo del dibujo. Y en efecto, no tardó mucho en adquirir suma facilidad para ese ramo y en ver cómo sus dibujos y acuarelas disfrutaban de extenso prestigio, no sólo en el público, sino entre los artistas más calificados de Roma, entre ellos el célebre Sagantini.

Este éxito, que se tradujo en numerosas ventas a precios ventajosos, le indujo a dedicarse a la pintura al óleo. Para ello entregóse al estudio de los grandes maestros, cuyas obras se ofrecían a su contemplación en los museos de Roma.

Una de sus primeras pinturas al óleo fue el cuadro *Centinela árabe*. Obtuvo con esta producción un éxito formidable. Algunos críticos la señalaron como un nuevo florecimiento de la escuela de Fortuny. Un acaudalado americano la adquirió por 15.000 francos, precio al que sólo llegaban entonces los maestros de mayor reputación.

Terminados los cuatro años del pensionado, remitió a Barcelona las obras de escultura a que le obligaba la pensión. Entre ellas figuraba la titulada *La tragedia* que tenemos en el Museo. Pero él continuó en su estudio de Roma al que acudían abundantes compradores extranjeros.

Atraído por el creciente prestigio de Fabrés, fué a Roma el famoso marchante parisién M. Goupil, ansioso de repetir el negocio que había hecho con Fortuny. En aquellos momentos Fabrés tenía comenzada una tela cuya técnica y cuyo tema recordaban a *La odalisca* del inmortal autor de *La vicaría*. Era el cuadro inacabado que figura en la citada colección del Salón de la Reina Regente titulado *El regalo del sultán*. Goupil, impre-



Autorretrato de Antonio Fabrés



Acuarela de gran tamaño original de Antonio Fabrés, que figura en la colección donada por su autor a nuestros museos

sionado por la obra comenzada, le ofreció 30.000 francos si se la remitía terminada a París. La operación no se efectuó porque Fabrés no pudo terminar la obra. Ante este obstáculo, Goupil le adquirió otras pinturas también a precios estimables.

Hacia 1870, y con motivo de la muerte de su madre, Fabrés regresó a Barcelona. Aquí continuó trabajando intensamente para sus numerosos clientes de Europa y América, realizando, además, diversas exposiciones. Durante su estancia en nuestra ciudad contrajo matrimonio con Matilde Llaussás, parienta del popular editor y librero Inocencio López Bernagosi.

En 1894 se trasladó a París, donde se estableció y halló muy pronto un nuevo mercado que le proporcionó honra y provecho. Datan de entonces las muchas recompensas que le fueron otorgadas en exposiciones de diversos países, entre ellas el Gran Premio Internacional de Honor que le fué conferido en la de París de 1901. Estos éxitos fueron la base de la entrada de sus obras en los principales museos extranjeros.

En París se hallaba cuando Porfirio Díaz, el presidente de Méjico, le pidió que fuera allí para reorganizar los servicios de cultura artística del país. Fabrés aceptó el cargo de Inspector General de Bellas Artes. En su ejercicio disfrutaba de amplias facultades y emolumentos importantes. Con su actuación creó museos y escuelas a satisfacción de todos. Pero Fabrés sintió la nostalgia de Roma. Y a los tres años de ejercer el cargo lo renunció, volviendo a la Ciudad Eterna, adonde llegó cargado de honores.

A la nostalgia de Roma siguió más tarde la de Barcelona, Además ya era viejo y había trabajado incesantemente. Por otra parte se encariñó con la idea de dejar testimonio de su obra artística a la ciudad donde había nacido. En 1925, pues, regresó a Barcelona e hizo donación al Museo de la colección antes citada, la cual se formó de más de 300 obras originales entre pinturas al óleo, acuarelas, pasteles y dibujos al lápiz y al carbón.

Estuvo entonces durante una temporada entre nosotros. En el Palacio de Bellas Artes, mientras le ayudaba a instalar la repetida colección, hice buena amistad con él. Entonces pude constatar que a pesar de su avanzada edad era hombre todavía

activo y juvenil. Poco después volvió a Roma, donde había quedado su familia y donde subsistía todavía su estudio. Luego pasó algún tiempo sin que nos fuese posible tener noticias suyas. La primera y última ha sido la de su fallecimiento.

Fabrés se había atraído la malquerencia de algunos críticos por su acentuado celo por sus obras y sus ideas. Su arte, como todas las tendencias y escuelas, ha merecido el elogio de los que comulgaban en sus mismos principios y la censura de los partidarios de otras escuelas. Pero de todos modos es indiscutible que durante muchos años triunfó con su arte por todas partes. Como dice Emerson, "parecía que había atado su carro a una estrella". Vivía por encima de la vulgaridad y había sabido remontarse a las cimas de su época.

ESTEBAN BATLLE

EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS

EXPOSICIÓN COLECTIVA DE LA AGRUPACIÓN DE ACUARELISTAS DE CATALUÑA

El día 30 de diciembre de 1944, la Agrupación de Acuarelistas de Cataluña inauguró en las Galerías Layetanas su XXXIV Exposición colectiva de pinturas a la acuarela, la cual permaneció abierta al público hasta el 12 de enero del corriente año.

Esta entidad, que en abril del pasado año organizaba en el palacio de la Virreina una exposición extraordinaria con obras de artistas de la pasada centuria y contemporáneos para conmemorar el XXV aniversario de su constitución, ha celebrado ahora, como reglamentaria, esta exposición estrictamente social, para ofrecer al público lo producido por sus afiliados durante la última temporada.

A favor del auge experimentado por la pintura a la acuarela en estos últimos años, esta Asociación ha visto no sólo sazonarse el fruto de su perseverante labor, sino acrecerse el número de sus asociados, entre los cuales van sumándose de año en año nuevos valores, cumpliéndose así la finalidad de integración de cuantos practican la pintura al agua, que constituye quizá la eficiencia más insigne a que aspira esta Agrupación.

Diversidad de temperamentos, de escuelas y de tendencias vense acogidos en el seno de la sociedad, que sin un cerrado espíritu de grupo elige, como medio de patentizar la solidaridad perfecta por encima de la varia matización de sus componentes, estas exposiciones colectivas periódicas, las cuales son, en un sentido estricto, un exponente decisivo para demostrar cómo esta técnica pictórica se vitaliza, no sólo por la valía de sus cultivadores, sino por la fraternal unión, bajo el signo de un mismo programa de actividad artística, de una pléyade de pintores que mantienen para la acuarela aquel mismo fervor que inspiró las

primeras asociaciones inglesas, cuando el procedimiento de la pintura al agua se consideraba un arte de escasas posibilidades y de problemático futuro. Las realidades de hoy han hecho innecesaria toda actividad combativa y proselitista de las entidades de esta especie, pero la Agrupación de Acuarelistas de Cataluña ha entendido que, aun por encima del triunfo personal de algunos de sus afiliados, debía mantener el contacto regular con el público por fidelidad a sus principios y afirmación de su destino en el campo de la Pintura.

J. S. V.

EXPOSICIÓN DE ARTISTAS FRANCESES CONTEMPORÁNEOS

La Asociación Francesa de Acción Artística y el Instituto Francés en España organizaron para los días 3 a 17 de marzo último, en el palacio de la Virreina, una exposición de obras de artistas franceses contemporáneos. Estuvo integrada por 74 pinturas y 19 esculturas, pertenecientes a los museos nacionales franceses y a colecciones privadas, y además por una selección de grabados ilustrativos de libros.

Según manifestación de los organizadores, la dispersión del patrimonio artístico, motivada por su salvaguarda durante la guerra, y otras dificultades, impidieron que esta exhibición reflejara con mayor fidelidad el panorama completo del arte francés en nuestros días.

Se apreciaba, como una principal consecuencia de estas dificultades, el hecho de que para muchas de las aportaciones no se pudo proceder por vía de selección, a fin de dejar lo más propiamente representado a un artista o una determinada tendencia.

Otro factor que, aunque comprensible y justificado, contribuyó a crear un desequilibrio entre los distintos aspectos del conjunto, fué la norma seguida de reducir la representación de cada artista a una obra única.

Por estas causas, era previsible que, dado el carácter de síntesis propuesto en esta exposición, no siempre conseguiría dejar en su debido lugar a pintores ya maduros que, a lo largo de va-

rias décadas, han podido ofrecer facetas distintas, influyentes en los artistas en formación.

A pesar de cuanto llevamos dicho, sólo con intención de explicar la génesis de esta muestra, el ciclo histórico de la pintura francesa en lo que va de siglo, con las etapas del simbolismo, fauvismo, cubismo y surrealismo, ofrecido en el marco de una exposición colectiva, tenía para nosotros un interés extraordinario.

Era fácil cotejar, a través de los siete salones que ocupaba la exposición, la obra de los viejos con la de los jóvenes, los puntos de partida, sus ramificaciones y alcanzar hasta donde toda desorbitación, impulsada por la más grande independencia que se ha dado en el arte, llegaba al summum de lo arbitrario para retroceder luego y volver, en cierto modo, a un orden. Lo más elocuente de esta visión panorámica, en cuanto a la pintura, era el cúmulo de experiencias realizadas por imperativo de una teoría nueva, que tenía que enderezar el arte hacia el solo camino legítimo en nuestros tiempos. Hoy, enfriados los apasionamientos de otro día y con un trecho ya recorrido desde entonces, lo que permite una mirada más serena y una visión de conjunto con cierta perspectiva, destilamos tímidamente, de entre tantos esfuerzos, lo que tiene la pureza de verdadero arte. Es arriesgado — quizá prematuro — valorar lo que medio siglo de revolución artística ha producido. Ninguna ley, ningún sistema métrico podrán proporcionarnos razonadas bases de cálculo para establecer esta valoración. Pero una cierta pedagogía artística, orientada sin sujeción a prejuicios de sistemas estéticos, ha capacitado la sensibilidad de nuestros tiempos, dotándola, sin restricciones, de amplios y poderosos tentáculos para que, en los alternativos ensayos, sepa entresacar un fruto.

En el siglo XIX el arte se desquició de todo pragmatismo académico, ello sobre todo en las formas. En nuestra centuria los progresos en este sentido han profundizado lo bastante para llegar a perderse todo contacto hasta con la naturaleza. Pero en el arte de las últimas promociones parece iniciarse una nueva relación con el natural. Un siglo de antiacademicismo habrá logrado ensanchar el campo de visión y de sensación de la realidad.

A través del núcleo de obras francesas que comentamos, nos

parece que esta lección resulta evidente. Inquietud y libertad absoluta de horizontes; búsqueda indecisa, quebrantando todo cuanto se formuló como básico y logrado, y el no detenerse en ningún estadio compensador del esfuerzo, como en un remanso final y concluyente. Y ello arrostrando las censuras, las protestas y los escándalos, y el fácil parangón despectivo con las obras incensadas por varias centurias de admiración unánime. La dura batalla empezada continúa aún con la obra de las últimas promociones.

La exposición se abría, cronológicamente, con Maillol, el renovador de la escultura moderna; los representantes del grupo de los Nabis: Bonnard, Valadon, Vuillard, y los independientes como Asselin, Utrillo, Vlaminck, Waroquier. Seguía el nutrido grupo de los fauves: Marquet, representado por una vista de las orillas parisienses del Sena; Van Dongen, Derain, Matisse, Dufy, Rouault, Friesz, y de los expresionistas y cubistas con Braque, Laurencin, La Fresnaye, Villon, Lhote, Gromaire, Goerg, Lotiron, Le Fauconnier, Alix, cerrándose con la aportación de las generaciones más jóvenes y del grupo de Las Nuevas Fuerzas: Aujaume, Bezombes, Marchand, Rohner, Cavaillés, Walch. A destacar, además, las esculturas de Despiau, Drivier, Dejean, Gimond y Poisson.

En el conjunto de ilustraciones de libros, seleccionados por Daragnès, figuraban, además de grabados de este maestro, otros de algunos de los pintores antes mencionados y de Moreau, David, Lebasque, Bofa, Céria, Heuze, Segonzac, Denis, Dignimont, Frelaut y Galanis. Muchos de estos grabados constituían la ilustración de un libro sobre París editado por el Municipio de la capital francesa.

El profesor del Instituto Francés de Barcelona, M. Philippe Rebeyrol, prefació el catálogo de las obras expuestas, el cual se acompañaba de una breve nota biográfica de cada participante y de catorce reproducciones.

J. S. V.

CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE

Durante el primer trimestre del año 1945 han tenido lugar en las entidades de Barcelona que se indican las siguientes conferencias públicas sobre temas de arte moderno:

En el mes de enero:

Día 12. De don Ignacio Valls Font, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Los técnicos de la pintura".

Día 17. De don Joaquín M. de Nadal, en el Palacio de la Música, sobre: "Perfiles y siluetas ciudadanos".

Día 23. De don Ignacio Valls, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Las técnicas de la pintura mural al fresco y sobre tela".

Día 30. De don Manuel Cases Lamolla, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Las nuevas lámparas y sus modernas aplicaciones".

En el mes de febrero:

Día 6. De don Antonio María Albertí, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Disposición de focos y su intensidad lumínica".

Día 9. De don José Bonet del Río, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Reflexiones sobre la presentación escénica".

Día 9. De don Manuel Casas Lamolla, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "La luz en el hogar, iluminación de locales".

Día 13. De don José Mainar, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Propiedades y calidades de la madera en el ensamblado y composición del mueble".

Día 13. De don Evelio Bulbena Estrany, sobre: "Ramón Amadeu".

Día 14. De don Cayetano Luca de Tena, en el Instituto del Teatro, sobre: "Teoría de la dirección escénica".

Día 16. De don Felipe Rebeyrol, en el Instituto Francés, sobre: "Les leçons du urbisme".

Día 20. De don Joaquín Campañá, en el Fomento de las Artes

Decorativas, sobre: "El torneado en las tallas y la marquetería en la ornamentación del mueble".

Día 21. De don Carlos Manuel Dupurg, en la Biblioteca Central, sobre: "La vie universitaire et les caractères généraux de la vie intellectuelle en France au xx^e siècle".

En el mes de marzo:

Día 5. De don Pablo Guinard, en el Instituto Francés, sobre: "Un gran artista mediterráneo: Arístide Maillol".

Día 6. De don Juan Guarro, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Las artes del mueble".

Día 14. De don Joaquín María de Nadal, en el Centro Cultural de los Ejércitos, sobre: "Viaje sentimental de un ochocentista en torno a la plaza de Cataluña".

Día 20. De don Juan Vallvé Creus, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Los metales y aleaciones utilizadas".

Día 23. De don Javier Corberó, en el Fomento de las Artes Decorativas sobre: "El cincelado, repujado y estampado, y el montaje y ajustado en metalistería".

NECROLOGÍA

ROSENDO PARTAGÁS Y LLUCH

Rosendo Partagás y Lluch nació en Barcelona el 11 de marzo de 1888, el año de la memorable Exposición Universal, que tanto influyó en el ulterior desarrollo de nuestra querida ciudad, y ha fallecido en la misma ciudad el día 15 de febrero de este año.

Nació en la calle Nueva de San Francisco, hoy llamada de Anselmo Clavé, pero a los pocos años la familia se trasladó, siguiendo el ritmo expansivo que emprendía la ciudad, a la casa de la Ronda de San Pedro, núm. 3, que todavía ocupaba el hijo a la hora de su muerte.

Fueron sus padres don Rosendo Partagás Carbonell y doña Elvira Lluch Cantarell. El padre ejercía la profesión de corredor real de Comercio. Los que la ejercían eran entonces lo que ahora son los agentes de Cambio y Bolsa y, como éstos, negociaban todos los valores cotizables o de contratación.

En la profesión cabían gran número de matices y variantes, según las especialidades o vocaciones de cada uno: el señor Partagás, padre, se dedicó a todo lo relacionado con cereales.

Él era, quizá durante más de cuarenta años, quien mandaba a *La Veu de Catalunya* las noticias y

cotizaciones de los mismos. Entre paréntesis. Su hijo no ha mucho, hizo donación al Archivo de la Ciudad de una colección de treinta o cuarenta años del citado periódico con las cotizaciones reportadas por su padre.

El joven Partagás estudió con gran provecho las asignaturas del Bachillerato y más tarde, accediendo a los deseos de sus padres, a los que amaba entrañablemente, cursó, desde el año 1906 al 1911, la carrera de abogado.

Era, por cierto, uno de los mejores estudiantes hasta el punto de tener la nota de sobresaliente en más de la mitad de las asignaturas.

Después fué a doctorarse a Madrid y lo hizo también brillantemente.

Una vez abogado, estuvo de pasante, una corta temporada, en el despacho de don Juan Martí Miralles.

Antes de acabar la carrera y para premiarle, sin duda, el buen éxito en algún examen, su padre le costeó un viaje a Mallorca, acompañado por un buen amigo de la familia, el señor Badía, cicerone de la Catedral de Barcelona. Y de allí volvió con un florilegio de refranes mallorquines y de cosas típicas de Mallorca.

Es de notar que en todos los viajes y excursiones que emprendía, llevaba escrupulosamente el

diario de los sucesos e incidencias que pudieran acaecerle en el camino.

* * *

Entiéndase bien que si Partagás cursó con tanta brillantez la carrera de Derecho fué exclusivamente para obedecer a sus padres, a quienes tanto quería y respetaba.

Pero nunca por amor a la abogacía, que le era perfecta y absolutamente antipática. Sus verdaderas aficiones, que ya transparentaban en la escuela cuando niño, iban por otro camino: el de su grande afición a las cosas de literatura y bellas artes. Pero, dado su temperamento inclinado de siempre al método y a la clasificación, fué a parar en seguida a la bibliofilia y a la colección, ambas llevadas a los último extremos de perfección.

Por esto, después de breve período de pasantía, se dió de lleno a sus aficiones y estudios artísticos, abandonando en absoluto la carrera de Derecho, que en adelante sólo ejercitó en la resolución de sus propios asuntos o en beneficio de algún amigo al que aconsejaba en trances apurados.

* * *

Una de las colecciones características del señor Partagás ha sido la de dibujos: no sé en qué ocasión, su íntimo amigo el gran escultor Esteban Monegal le regaló un bello dibujo salido de sus manos. Esto le dió la idea de formar su después famosa colección, en la que el dibujo de Monegal sería el número uno.

Después la fué engrosando con piezas compradas en las exposiciones o directamente a los artistas, entre los cuales tenía muchos y muy buenos amigos. En algún caso, como en el del pintor Gausachs, hubo casi un contrato o alianza: Partagás le indicaba el tema — paisaje, calle pintoresca, etc. —, que después de ejecutado a su satisfacción, pasaba a engrosar el conjunto. A Francisco Gimeno, el malogrado artista, de quien era grande amigo, le compró muchos y muy buenos dibujos, entre los que figuraban algunos de sus magníficos autorretratos, de aquellos que él se hacía sin más instrumentos que un palillo de caña mojado en un tintero de criada.

Dicen que las cuestiones y los pleitos son como las cerezas: nunca puede cogerse una sola, siempre salen otras muchas enredadas con ella. De las colecciones partagasianas podría decirse otro tanto.

Hace poco, relativamente, empezó a formar una de medallas, desde las religiosas más corrientes de vulgar latón, a las más importantes conmemorativas de acontecimientos, tales como coronaciones, inauguraciones de monumentos, etc., acuñadas en plata, bronce o aluminio. Pues bien, una de ellas que ostentaba la efigie de Napoleón, le comunicó, al estudiarla concienzudamente — según hacía con todo lo que caía en sus manos — el gusto y afición a los estudios napoleónicos, sobre los cuales tenía ya buen número de libros en su biblioteca.

Tres meses pasó estudiando libros dedicados a Napoleón y vi-

sitando librerías de viejo en las que tuvo peregrinos hallazgos sobre el tema que estudiaba y efectuó preciosas adquisiciones para completar con ellos los muchos volúmenes de la materia que ya poseía.

Después formaba con todos ellos aquellas teorías tan simpáticas de pequeños tomitos en pasta, relucientes y bruñidos como un metal que eran gala en sus librerías.

Porque había que ver el amoroso cuidado con que sometía a los libros o medallas salidos de un antro de traperero o de librero de lance, a ciertos tratamientos de él solo conocidos, que de objetos sucios, deslucidos y hasta repugnantes transformaba en brillantes objetos de vitrina o de librería de lujo.

* * *

Esta colección de volúmenes en pasta española ya la había empezado allá en sus años de Bachillerato, dándose el caso, no frecuente, de un adolescente que de entre el *maremagnum* de empolvados e incompletos librotos de una librería de viejo sabía entresacar y escoger verdaderas perlas. Tiene en ella, y tenía él en gran estima, muchos tomitos de hacia los años 1835 a 1845—que son indudablemente los mejores—impresos en buen papel de hilo y en los talleres de Oliva, de la plaza de las Coles o en los de Bergnes de las Casas, el primer profesor de griego que hubo en España y que después se hizo editor solamente de obras de gran cultura y rareza.

Era el amigo Partagás gran entusiasta en sus aficiones, que sabía

compartir con sus amigos, alegrándose infantilmente con ellos, con motivo de alguno de sus afortunados hallazgos.

* * *

No era demasiado aficionado a viajar, pero si acaso lo hacía no era sin antes documentarse del modo más completo posible respecto a la ciudad a que proyectaba trasladarse.

Esto daba ocasión a cosas muy chuscas, como la que nos contaba su íntimo amigo, el ilustre abogado señor Llampallas. Habiendo logrado este señor que su amigo aceptase la invitación de ir a pasar unos días a su casa de Blanes, hubo que estudiar un plan de distracciones para amenizar su estancia en el bello pueblecito de la costa. Naturalmente, era obligada una visita a la iglesia parroquial, anexa a las ruinas del antiguo palacio medieval de los Cabrerías; y, en efecto, cuando fueron allá, el pobre vicario sudó sangre y agua para enseñarle y explicarle cosas que el visitante sabía mejor que él y para responder a preguntas tuyas sobre cosas de las cuales el pobre sacerdote no tenía la menor idea.

Otra visita se imponía: al ilustre doctor, gran literato y también coleccionista de antigüedades señor Roig Raventós, cuya casita veraniega de Blanes es un pequeño museo. Precisamente acababa de recibir aquellos días un bello *panneau* de mayólicas antiguas—una emocionante escena de Crucifixión—que aun estaban montando los albañiles en el lugar que les estaba destinado.

El doctor Roig Raventós, de erudición poco común, lo había adquirido sin saber nada de él, tan sólo por su belleza. Calculad, pues, su sorpresa y la de todos cuando, al enseñarlas con legítimo orgullo al señor Partagás, éste le pudo explicar de corrido, toda la historia y vicisitudes de las tales mayólicas hasta llegar a ser propiedad de su actual poseedor.

Parecía cosa de magia y no eran más que efectos o muestras de la sólida preparación que en todas las artes tenía nuestro amigo.

* * *

Todos estos datos pretéritos los debemos a la bondad de don Narciso Llampallas, compañero de carrera del señor Partagás e íntimo amigo suyo.

Cuando nosotros tuvimos la fortuna de conocerle, sus colecciones estaban ya formadas—sin perjuicio de ir las aumentando y completando—y su casa era ya una especie de *sancta sanctorum* en el que:

“Tout n’était qu’ordre, beauté
Luxe, calme et volupté.”

Y en donde escritores, artistas y críticos encontraban solución a los innumerables problemas que pudieran atosigarles: los sedientos de belleza allí podían apagar su sed.

Porque el señor Partagás abría de par en par las puertas de su casa a todo estudioso y ponía a su disposición todos los datos que tenía—que siempre eran muchos—sobre el asunto consultado, las más de las veces en forma de fichas completísimas; hasta tal punto, que al que hacía la con-

sulta no le quedaba más trabajo que el de redactar el escrito, el fondo del cual puede decirse que ya encontraba hecho.

Muchas veces sus amigos le habíamos preguntado: ¿Por qué, en vez del papel de asesor, no toma usted la pluma y redacta por sí mismo algún escrito?

Una modestia incomprensible y excesiva le impedía siempre salir de entre bastidores y de su papel de sugeridor, que él comparaba en broma al del padre del Cid:

“Si no vencí reyes moros,
engendré quien los venciera.”

En efecto, las nutridísimas colecciones del señor Partagás, junto con su luminoso comentario oral, han formado el *substratum* de más de cuatro obras de crítica o de biografía que lucen en las vitrinas de nuestras librerías.

Nos decía el citado señor Llampallas, que es uno de sus albaceas testamentarios, que en los muchos inventarios que han tenido que hacer con ocasión de la muerte de su amigo, han tenido siempre la inapreciable ayuda del propio señor Partagás que tenía hecha la ficha de todos los objetos de su pertenencia, en la que especificaba el nombre del autor, fecha de la compra, el precio y todas las particularidades que creyese oportunas.

* * *

De las colecciones que ha dejado el señor Partagás, citaremos dos por su singularidad: la primera es también la primera que debió haber hecho, pues la comenzó cuando contaba escasamente nueve años de edad.

Es una colección de cartones de

las tapas de las cajas de cerillas de aquel tiempo... Curiosa y enternecedora colección, que ahora nos cautiva y embelesa, formada por piezas a las cuales entonces nadie hubiera concedido la más mínima importancia, a no ser los chicos para sus juegos callejeros, nunca los personajes graves e importantes...Y, sin embargo, ahora van a entrar en el Museo: "Los últimos serán los primeros".

También data de entonces el comienzo de su nutrida colección de "Gozos".

La segunda de las colecciones de que os quería hablar es la tan importante de catálogos o invitaciones de los artistas a sus respectivas exposiciones, los primeros de los cuales datan nada menos que de mediados del pasado siglo. Constituye por sí sola una curiosísima historia de la pintura contemporánea, ya que casi todos los catálogos van decorados con una o varias reproducciones de las obras expuestas.

Son también una reseña de las salas de exposición de nuestra ciudad, con precisos datos y particularidades de cada una de ellas, de las cuales el señor Partagás tenía tanto conocimiento, que nosotros la hemos visto en muchas ocasiones aclarar dudas a algún propietario respecto a su propia sala.

* * *

Vamos ahora a decir cuatro palabras relativas a los últimos días del que fué nuestro amigo:

Es una verdad inconcusa que "Talis vita, finis ita."

Don Rosendo Partagás, persona educadísima y correcta, ferviente católico practicante, metódico y

ordenado en extremo, murió abrazado al crucifijo, que enseñaba amorosamente sobre su pecho debajo del embozo de las sábanas y con una tal presencia de espíritu que, conociendo claramente que se moría, dictaba disposiciones para el arreglo de sus cosas, sin olvidar un detalle, por pequeño que a los que presenciábamos la escena pudiera parecernos.

Una sola hermana le quedaba y aun, por incompatibilidad de carácter, vivían separados. Tampoco la Ramona, su antigua y fiel sirvienta, podía atenderle en el trance de su muerte, porque ella misma estaba en cama con un fuerte ataque de gripe.

Llenaron estos huecos con un amor más que abnegado las familias de sus buenos amigos Llampallas, Monegal y Mussons, los cuales después han sido los encargados de cumplir sus nada fáciles disposiciones testamentarias.

Sabemos que sus bienes han sido repartidos entre diversas mandas a particulares y casas de Beneficencia.

En cuanto a sus colecciones, las lega a los museos de la ciudad, con la condición expresa de que se haga constar que lo hace a la memoria y honor de sus queridos padres.

Creemos, y celebraríamos que así fuese y que entre los proyectos que se han formulado conducentes a honrar el recuerdo del gran desaparecido exista el de exponer alguna de sus colecciones.

Descanse en paz Rosendo Partagás y Lluch, modelo de patricios y hombre bueno a carta cabal.

J. G. JUNCEDA

DON FRANCISCO GÓMEZ DEL CAMPILLO

El 17 de febrero del corriente año falleció en nuestra ciudad el rector de la Universidad de Barcelona, Excmo. y Magnífico Sr. don Francisco Gómez del Campillo, ilustre hombre de estudios que había nacido en Daroca el 23 de marzo de 1873 y había cursado la carrera de Derecho en la misma Universidad que regía al fallecer y a cuyo alto cargo había sido elevado el 12 de julio de 1941, después de veintiséis años de ejercer con singular brillantez la cátedra de Derecho Canónico.

Por sus reconocidos méritos había sido honrado con diversas condecoraciones oficiales.

El 13 de octubre de 1941 fué nombrado Delegado Provincial de Educación Nacional de F. E. T. y de las J. O. N. S. y en su virtud pasó a formar parte de la Junta de Museos, substituyendo en la misma a su antecesor don José Bonet del Río.

Con este motivo tuvimos ocasión de advertir las altas dotes personales que fundamentaron su merecido prestigio.

DON J. PEDRO GIL MORENO DE MORA

El arte español y la cultura, en general, de nuestra patria acaban de perder una de sus más destacadas y distinguidas personalidades con la muerte reciente de don J. Pedro Gil Moreno de Mora, presidente del Patronato del Real Monasterio de Poblet y notable

dibujante y grabador ocurrida el 31 de marzo de este año.

Un celo ejemplar, una incansable laboriosidad y una inteligente actuación fueron las notas que constantemente le distinguieron en el desempeño de la presidencia de dicho Patronato. Los resultados de su labor presidencial han sido definitivos. Al morir había ya llegado casi a la ansiada meta de todos sus esfuerzos: la restauración completa de las tumbas reales de Poblet y la solemne restitución a éstas de los restos de los reyes de Aragón, prevista ya para el año que viene. A su gran espíritu de iniciativa se debió exclusivamente la constitución recentísima del nuevo Patronato, ampliado con la incorporación de los presidentes de las Diputaciones de las provincias que integraron la antigua Corona de Aragón.

El volumen y la calidad notables de su cultura excepcional, lo exquisito de su educación y de su trato, el ejemplar desinterés y el entusiasmo sin límites que ponía en todas sus actividades, su firmeza de voluntad, la claridad de sus ideas, la hidalga rectitud que le guiaba en su conducta y en todas sus actuaciones y que hacía de él un modelo de caballeros, su profunda religiosidad que le hacía concebir la riqueza y la alta posición social como fuente de una responsabilidad extraordinaria ante Dios y como un severo imperativo de servicio ante los hombres, su esplendidez en la ayuda a los humildes y a todas las obras que por su espiritualidad juzgaba dignas de apoyo y protección, formaban en su persona el más armonioso conjunto de brillantes cualidades y ha-

cían de su amistad un verdadero tesoro para los que habíamos tenido la dicha de caer en la órbita del gran atractivo que emanaba de su persona.

Don Pedro Gil Moreno de Mora era uno de los dibujantes e ilustradores de libros más notables de España. Su ejemplar modestia le impulsó siempre a producir "lejos del mundanal ruido", sin solicitar ayuda a los medios de propaganda más corrientes para labrar la fama y el prestigio de un artista. A pesar de su retraimiento, su admirable labor de dibujante y grabador fué objeto del reconocimiento oficial en varias exposiciones de Madrid y París, en las que ganó sendas medallas. Entre las corporaciones que han adquirido obras de nuestro malogrado artista, se cuentan la Biblioteca Nacional de París, varios museos franceses y el de Barcelona. Publicó en ediciones de bibliófilo cinco libros ilustrados, entre los cuales figura *Poblet, itinerario sentimental*, escrito por don Lorenzo Riber. La muerte le ha sorprendido cuando se disponía a dibujar las ilustraciones del libro *Leyendas de Poblet*, de próxima aparición, de don Manuel de Montolú.

El vacío que deja entre nosotros la muerte del insigne patricio, generoso mecenas y eminente artista, es de aquellos que difícilmente pueden llenarse. Vacío también muy sensible es el que ha dejado en las instituciones oficiales que, además del Patronato de Poblet, él presidía, como la Sociedad Arqueológica de Tarragona. La figura de nuestro malogrado amigo es verdaderamente insubstituible, y esto es el mejor elogio que de él

podemos hacer. Su tumba, cavada bajo las bóvedas del templo del gran Monasterio de Poblet, en el que tenía puestos todos sus entusiasmos y todas sus ilusiones y para cuya restauración había trabajado con el más abnegado esfuerzo, quedará como el testimonio más expresivo de la gratitud que siente nuestra generación por la energía y la inteligencia con que él laboró por el resurgimiento de aquel glorioso cenobio.

M. M.

CAYETANO CORNET Y PALAU

El 1 de abril último falleció en nuestra ciudad este excelente amigo y celebrado dibujante.

Había nacido en Barcelona el 7 de agosto de 1870, y aun cuando siguió con notable aprovechamiento la carrera de ingeniero, que además ejerció brillantemente, el mayor relieve de su personalidad se acusa en la extensa y notabilísima serie de caricaturas que brotaron de su lápiz incansable y bien dotado.

Cornet como ingeniero no sólo llevó a cabo obras técnicas de importancia y dirigió empresas y negocios de respetable envergadura, sino que ingresó por oposición en la Escuela de Ingenieros Industriales como profesor de dibujo y llegó, dentro de ella, al alto cargo de director. Sus compañeros de profesorado y los numerosos alumnos que a través de muchos años pasaron por sus aulas guardan del cordial compañero e inteligente profesor el más grato recuerdo.

Como caricaturista obtuvo ante

todo la estima de la crítica por representar, en el momento de su aparición en la prensa barcelonesa, una influencia de las últimas corrientes extranjeras y, por lo tanto, algo como una sorprendente innovación en medio de los estilos que entonces dominaban en la caricatura.

Sus intencionados y chispeantes dibujos en *L'Esquella de la Torratxa*, *El Correo Catalán*, *La Veu de Catalunya* y, últimamente, en *Cu-Cut* y en *Patufet*, interesaron incesantemente al público y se mantuvieron desde el primer día hasta el último, a través de muchísimos años, en el mismo tono artístico, sin que se notara jamás el menor síntoma de decadencia.

El ilustre artista deja además una estela luminosa en la que resplandecen las altas dotes de su apasionado patriotismo y de sus infinitas bondades.

ESTEBAN BATLLE AMETLLÓ

En los últimos días del mes de enero falleció el que había sido durante mucho tiempo funcionario de los museos municipales de arte y, por lo tanto, querido compañero nuestro don Esteban Batlle Ametlló.

Nació en 1871 en la Seo de Urgel, y a temprana edad trasladose a Barcelona, llevado por su acendrada afición al dibujo, ingresando entonces como alumno en la Escuela de Bellas Artes, donde estudió bajo la dirección de los maestros Serra Porson y José Mirabent. Luego se dedicó al estu-

dio de la escultura en el taller de Clarasó. Algunas de las obras de dibujo y pintura creadas con tales conocimientos figuraron en exposiciones de Madrid y Barcelona mereciendo distinciones de los Jurados.

Más tarde dedicóse a la crítica artística desde la prensa de nuestra ciudad, especialmente en el periódico *El Diluvio* y fué en otra ocasión redactor del *Diario del Comercio*.

En 1912 fué nombrado profesor de dibujo de una de las Escuelas de Arte y Oficios del Ayuntamiento.

El mismo año ingresó como funcionario técnico en los Museos municipales. En 1920 fué secretario de la primera Junta Municipal de Exposiciones, se le nombró, además, conservador del Palacio de Bellas Artes

En 1941 por haber cumplido la edad reglamentaria fué jubilado.

Batlle ha dejado de su actuación como profesor un buen recuerdo entre los que fueron sus discípulos y de sus actividades de funcionario de los museos de arte de Barcelona la huella de un sincero afecto a las cosas que le estaban encomendadas y de un constante entusiasmo por el perfeccionamiento y el desarrollo de esta institución.

En 1938, escribió la necrología de Fabrés que quedó inédita y que hoy publicamos en otro lugar de este número en homenaje a su memoria, aprovechando, además, la oportunidad para rendir un tributo a la del laureado pintor español cuyo fallecimiento pasó casi inadvertido en aquellas fechas.

ÍNDICE

ARTE MODERNO

	<u>Págs.</u>
Commemorando el segundo centenario del nacimiento del escultor Ramón Amadeu y Grau (1745-1821)	139
EVELIO BULBENA ESTRANY: El bicentenario del nacimiento de Ramón Amadeu.	145
CÉSAR MARTINELL: El escultor Amadeu. Su formación y su obra	157
P. BOHIGAS TARRACÓ: Apuntes para la historia de las Exposiciones oficiales de Arte de Barcelona (1901 a 1917)	189
ESTEBAN BATLLE: Antonio Fabrés Costa	215
EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS:	
Exposición colectiva de la Agrupación de Acuarelistas de Cataluña	219
Exposición de artistas franceses contemporáneos	220
Conferencias sobre temas de arte	223
NECROLOGÍA	225

