

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

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

VOL. IV-1 Y 2 ~ ENERO - ABRIL ~ AÑO 1946

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

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES
Y
BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA



VOL. IV-1 Y 2 ~ ENERO - ABRIL ~ AÑO 1946

R. 45.136

ANÀLISE
BOLETÍN
MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA

ESTUDIOS

EL ARTE EN LA COMARCA ALTA DE URGEL

(Continuación)

JOAN SEQUAR

Contratista de varias obras a practicar en una casa propia del canónigo de la Seo de Urgel, Joan Nicolau.

Así es de ver, en la contrata expresamente firmada para tales efectos, el día 14 de febrero de 1444, en la cual se estipulan diferentes pactos y condiciones de carácter técnico, económico y jurídico, cuyo texto dejamos de comentar para remitirnos al documento original (doc. 17).

ANTONI SADURNÍ

Famoso bordador barcelonés, conocido no sólo como el artista autor de la traza o diseño que, en 1450, hizo de un palio bordado de san Jorge para el embellecimiento del altar de la capilla del palacio de la Diputación del General de Cataluña (234), sino también de la confección material de la citada obra, una de las más valiosas piezas artísticas hoy día conservadas en el Museo de Arte de Cataluña.

Una vez terminado el bordado del aludido frontal, fué tasado su coste en 1.500 florines de oro de Aragón y tres sueldos barceloneses, según es de ver en el dictamen que en 13 de mayo de 1451, emitieron los peritos plateros Bernat Llopert y Jaume Palau, los bordadores Gabriel Brunet, Joan Peris

(234) "Deliberarunt quod fiat pallium ad opus altaris capelle iuxta la mostra per Anthonium Saturnini, brodatorem, iuxta capitula ordinata. Et de his fecerunt commissionem Anthonio de Mura, regenti compota Generalis."

ACA. Generalidad, reg. 110, f. 10 v.^a: 16 mayo 1450.

y Salvador Guerau, y los pintores Guillem Talarn y Jaume Vergós (235). Tales expertos recibieron en remuneración de su labor pericial la suma de cuatro florines equivalente a dos libras y cuatro sueldos barceloneses, no obstante haber solicitado una cantidad mayor (236).

José Puiggarí, atribuía la aludida obra del palio de san Jorge a Antoni Sadurní, pieza muy característica por sus orlas a la moda italiana, así como los bordados de las capas, casullas y dalmáticas de terciopelo brocado de oro, pero sin ninguna prueba documental que así lo confirmase, recordando que Antoni Sadurní fué designado como bordador del General, en el año 1458 (237), es decir unos siete años más tarde de la confección del antedicho frontal.

Por otra parte, Sanpere y Miquel da noticia de cómo el bordador veneciano Domènec Gil, en 1446 se obligó a trabajar en el arte del bordado con Antoni Sadurní, y aun con el padre y hermano de éste, respectivamente llamados Miquel y Francisco Sadurní (238).

(235) "Extimacio pallii.

Die iovis .XIII. madii [1451]. Super facto pallii capelle.

Bernardus Lehopard, Iacobus Palau, argenterii; Gabriel Brunet, Iohannes Peris, Salvador Guerau, brodatores; Guillermus Talarn, Iacobus Vergós, pictores.

Quibus fuerat per nos deputatos et auditores compotorum comissum ut extimarent pallium per Anthonium Sadorni, brodatorem, factum ad opus altaris capelle Domus Deputacionis, et iuraverant per Dominum Deum et eius sancta Quatuor Evangelia, ipsam facere iuxta secundum eorum bonam conscientiam medio predicto iuramento retulerunt dictis dominis deputatis et eorum auditoribus in eorum consistorio quod extimaverant dictum pallium inter filum auri, cirici sive cirica, et labores manuum et alias res que in dicto pallio sunt, exceptis bullis et xapis caballi et capite corrigie domicelle que in dicto pallio sunt, ad millem quingentos quinquaginta duos florenos auri de Aragonia et tres solidos barchinonensis."

ACA. Generalidad, reg. 110, f. 30 v.^a, 13 mayo 1451.

Recordemos que, en 1418, se da noticia de un artista en aquel entonces difunto Gabriel Talarn, considerado como pintor de cortinas,— "Blancha, uxor Gabrielis Talarn, quondam pictor cortinerius, civis Barchinone"—. Tal vez, es un antecesor del maestro pintor Guillem Talarn.

AHPB. Juan Estapera, leg. 1, man. com. años 1398-1419; 1 junio 1418.

(236) "Et die veneris .XIIII. dicti mensis madii [1451], fuit deliberatum quod cuiilibet dictorum argentiorum, brodatorum et pictorum, qui circa predictam extimationem factam de dicto pallio, vaccarunt per tres dies completos, pro eorum laboribus solverent et traderentur, quatuor floreni sive due libre et quatuor solidi Barchinone, non obstante quod quelibet maiorem quantitatem petiret."

ACA. Generalidad, reg. 110, f. 30 v.^a: 14 mayo 1451.

(237) J. Puig y Cadafalch y J. Miret Sans "El palau de la Diputació del General de Catalunya" en "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", 3 (1909-10), p. 421.

(238) "Dominicus Gil, brodator venecianus. Gratis per firmam, validam et solempnem stipulacionem ac virtute iuramenti et homagii per me inferius prestitorum, convenio et bona fide promitto vobis Anthonio Sadorni, brodatorii, civi

Además, el propio Sanpere y Miquel, señala las relaciones de carácter económico-laboral de Antoni Sadurní, con Antoni de Llonye, pintor avecindado en el Ducado de Saboya, residente en Barcelona, por las que venimos en conocimiento de que el aludido artista pintó un retablo para el monasterio de “Domus Dei” (239). Todo ello, da motivo para que el autor

Barchinone, quod ego serviam vobis vel illis brodatoribus quibus vos volueritis de presentis Michaele Sadorní, patre, et Francisco Sadorní, fratre vestrius de dicto officio meo de brodador, bene et legaliter et absque fuga, nocte dieque quonsque fueritis a me contentus in illius viginti florenis monete de Perpiniano, in quibus vobis teneor et aliquarum missionum per vos ex causa dicti debiti factarum computando pro dicto servicio meo ad rationem duorum florenorum auri de Aragonia pro quolibet mense, ultra provisionem quam michi teneamini facere, promitto eciam vobis quod quonsque fueritis a me modo predicto contentus non ex iam extra territorium Barcinone absque vestra licencia a vobis petita et obtenta. Et hec faciam et facere promitto attendere et completere sine aliqua, videlicet, dilacione, excusacione, et excepcione, et absque omni dampno missionibus et interesse vestri et vestrorum. Super quibus, etc., obligo personaliter, et bona, etc., iuro, etc., et facio pro his homagium ore et manibus comendatum in pose Anthoni Fuster, capitius scubiarum iuxta Usaticos Barchinone et Forum Aragonie, etc.

Testes: Petrus de Solerio, de officio magistri rationalis curie domini regis; Berengarius Pujades causidicus; et Iacobus Sala, notarius, cives Barchinone.”

AHPB. Pedro Devesa, leg. 2, man. 1446-1449; 18 octubre 1446.

Cfr. S. Sanpere y Miquel “Los cuatrocentistas catalanes”, I. Barcelona, 1906, p. 310.
(239) “Die martis quarta mensis madii anno a Nativitate Domini .M°.CCCC°. LX. secundo.

Anthonius de Llonye, pictor, habitator in villa de Villana in Ducatu Savoye, diocesis de Taurinanxis, pro nunch vero degens Barchinone, in solutum et satisfacionem illarum viginti duas librarum barchinonensem, in qua teneor vobis Anthonio Sadorní, brodatori, civi Barchinone, presenti, cedo vobis omnia iura michi pertinencia adversus et contra conventum et monasterium Domus Dei, et magistrum Matheum Reya, Ordinis fratrum heremitarum sancti Augustini, in aliis .XXII. libris, per ipsos michi debitum, pro resta cuiusdam retrotabuli sive retaula, quibus iuribus, etc., possitis petere, exigere, recipere et habere, etc., apocas, etc., exequiciones, etc. Ego enim, etc., dicens, etc., insuper promitto facere, habere, etc., teneri de eviccione, etc. Obligo bona, etc. Iuro, etc.

Testes: discretus Iohannes Palau, notarius, et Petrus Borrossa, sartor, cives Barchinone.”

“Anthonius Sadorní, brodator, civis Barchinone, parte et una et Anthonius de Llonye, pictor, habitator ville de Villana, in Ducatu Savoye, diocesis de Taurinanxis, pro nunch vero degens Barchinone, parte ex altera, confitemus et recognoscimus una pars nostrum alteri et nobis adinvicem, quod venimus inter nos ad bonum, verum, rectum, iustum legale, ac finale compotum, et rationem veridicam, super omnibus et singulis picturis per me, dictum Anthonium de Llonye, ad opus vestri, dicti Anthonii Sadorni, depictis et factis, et super omnibus et singulis peccunie quantitatibus per me, dictum Anthonium Sadorni, vobis, dicto Antonio de Llonye, bistractis, solutis ac traditis. Et generaliter super omnibus et singulis aliis de quibus seu pro quibus alter nostrum cum altero, et nobis adinvicem computare tenentur usque in hunc presentem diem, quo compoto facto, etc., est verum et certum et ita in veritate consistit omni carente scrupulo falcitatis, quod omnibus computus factus et examinatus inter nos et cohequatus, datus, solutus cum receptis alter alteri nil tenetur restituere, reffundere seu tornare, demptis viginti tribus libris, de quibus ego dictus Anthonius de Llonye, die presenti facturus sum vobis debitorum instrumentum, cum instrumento recepto per notarium infrascriptum. Et

de "Los cuatrocentistas catalanes", pueda suponer que tanto el bordador veneciano Domènec Gil, como Antoni Llonye proporcionaban a Antoni Sadurní los cartones o modelos para bordar.

En cuanto al último, al considerarle como pintor de cuadros, le atribuye el pintado del retablo mayor de la iglesia de San Martí de Provensals (240) hoy día existente en el Museo de Arte de Cataluña.

El pintor Antoni Llonye, colaborador de Antoni Sadurní que Sanpere y Miquel, denomina con el calificativo de saboyano, consta como en 13 de junio de 1460, se le declara como pintor de la ciudad de Tolosa, del reino de Francia, — "Anthonius de Lunyi, pictor, civitatis Tolose, regni Francie" —, en la oportunidad de la firma de una contrata con los obreros de la iglesia parroquial de Santa María del Mar de Barcelona, para la fábrica de las vidrieras del rosetón del mencionado templo, — "super opere

ideo laudantes, aprobantes, etc. Renunciantes, et., Gratis, etc., per nos et nostros quoscumque absolvimus, diffinimus, etc., omnes et singulas acciones, etc., faciendo alter alteri, etc., bonum et perpetuum finem, etc. Sicut melius, etc., Ita quod decetero rationibus predictis nec aliis eciā quibuscumque, etc., alter nostrum per alterum non posset impetri inquietari, etc., imponentes nobis adinvicem silencium, etc., et nichilominus si decetero diceretur altera pars nostrum alteri debere, cte., id totum donamus, etc., Renunciantes, etc. Reducentes predicta omnia et singula in Aquilianam stipulacionem, et per acceptilacionem subsequentem stipulacionem ipsa Aquiliana verbis legitime precedente penitus absolventes, et nichilominus volumus esse perpetuo analogistas, etc., iu super, etc., Iuramus, etc. Fiant duo, etc.

Testes proxime dicti.

Anthonius Llonye, pictor, habitator ville de Villana, in Ducatu Savoye, diocesis de Taurinanxis, pro nunc vero degens Barchinone, confiteor et recognosco vobis Anthonio Sadorni, brodatori, civi Barchinone: Quod debeo vobis viginti tres libris barchinonensis, racione mutui per vos michi, gratis et bono amore facti. Renuncio, etc., promitto ipsas vobis solvere hinch et per totum mensem septembbris proxime venientem, sine, etc. salario procuris intus Barchinone, decem, et extra XX. solidorum barchinonensis, ultra quos restituere dampna, etc., credatur, etc., preterea promitto non fieri ius nec opponere excepcionem preter quam solucionis, sub pena centum solidorum barchinonensis, que tociens, etc., quociens, etc., qua solutis, etc. Nichilonimus, etc., obligo bona, etc., enim, etc., hec igitur, etc., et firmare scripture tertii in Curia vicariai Barchinone, etc. Cui, etc.

Testes proxime dicti.

Anthonius Llonye, predictus, firmavit apocam de predictis .XXIII, libris barchinonensis, receptis numerando. Renuncio, etc.

Testes proxime dicti."

AHPB. Bartolomé Masons, leg. 2, man. 4 contr. com., años 1461-62.

Cfr. S. Sanpere y Miquel. "Los cuatrocentistas catalanes", I. Barcelona, 1906, p. 312.

(240) S. Sanpere y Miquel. "Los cuatrocentistas catalanes", I. Barcelona, 1906, pp. 312-314.

et perfeccione dels vidres qui pro dicto Anthonio de Lunyi, debent poni in opere de la O." (241).

Del bordador Antoni Sadurní, podemos referir que entre las obras propias de su arte, contrataría una con el Patriarca de Alejandría y obispo de Urgel, Arnau Roger de Pallars. El detalle de esta presunta labor nos es desconocida, debido a poseer, tan sólo, el encabezamiento de las capitulaciones firmadas para el caso (242).

Además, de Antoni Sadurní, perteneciente a una acreditada dinastía de bordadores de oficio que ostentaban su mismo apellido (243), podemos indicar que, en 1447, firmó una escritura

(241) AHPB. Antonio Vilanova, leg. 20, man. año 1460: 13 junio 1460.

(242) "Die mercurii .VI. die mensis augusti anno predicto M.^oCCCC.^oLX.^o

In Dei nomine. Capitula facta, inhita et concordata per et inter reverendissimum dominum, dominum Arnaldum Rogerium de Pellás, Dei gracia Patriarcum de Alexandria, episcopumque Urgellensis, ex una parte, et Anthonium Sadorní, brodatorum, civem Barcinone, parte ex alia, super quadam opere, prout sunt in cedula.
Testes."

AHPB. Juan Mayans, man. años 1460-61: 5 agosto 1460.

(243) FRANCESC SADURNÍ. Bordador de Barcelona, hermano de Antoni Sadurní a quien hizo una determinada donación.

AHPB. Antonio Parera, leg. 1, man. 10, años 1456-57: 13 mayo 1456.

En 1451, Francesc Sadurní, arrendó a Bertrán Martí, bordador, ciudadano de Barcelona, por el término de cinco años, unas casas de su propiedad, sitas en la calle "de les Ballesteries", de la ciudad de Gerona. Su hermano Antoni Sadurní, firma como testigo instrumental del otorgamiento de la mencionada escritura de arriendo.

AHPB. Antonio Vilanova, man. año 1461: 20 marzo 1461.

El propio Francesc Sadurní, en 1463, convino con los mercaderes barceloneses, Jaume Carmau y Jaume de Matelli, la confección de ciertas imágenes, al parecer bordadas.

"Die sabbati quinta mensis febroarii anno predicto a Nativitate Domini M.^oCCCC.^o L.X.^oIII.

Capitula facta et firmata ac in romancio ordinata per et inter Franciscum Sadorní, brodatorum, civem Barchinone, ex una parte, et venerabiles Iacobum Carmau, et Iacobum de Matelli, mercatores, cives dicte civitatis, ex parte altera, super certis ymaginibus et aliis rebus in dictis capitulis contentis, que quidem capitula sunt ordinata in cedula, quequidem cedula est in cohoperitis huius manualis, etc.

Testes in cedula."

AHPB. Esteban Mir, leg. 8, man. 27 contr. com., años 1462-63.

A nuestro artista, —"Franciscum Sadorní, brodatorum, civem Barchinone"—, en 1470 le fueron restituídos unos inmuebles sitos en la calle dels Canvis de Barcelona, —"quibusdam domibus que sunt in vico dels Cambis"—.

AHPB. Juan Mates, leg. 1, man. 2, años 1466-72: 17 agosto 1470.

Por una nota documental del año 1475, vemos cómo el bordador Francesc Sadurní, consta era ya difunto, según así se colige del siguiente texto:

"Iacobus Boffill, frenerius, civis Barchinone, operarius anno presenti una vobis-
cum Genesio Cirer, cuyrasco, cibe dicte civitatis, pro nunch soli et insolidum
per mortem Francisci Sadorní, quondam, brodatoris, civis eiusdem civitatis, Con-
fratrie sancti Stephani martiris gloriosissimi vulgo dicte Franeriorum huius civitatis."

AHPB. Esteban Pons, leg. 1, man. años 1475-80, f. 9: 21 diciembre 1475.

MIQUEL SADURNÍ, I. El artista Miquel Sadurní, tal vez, fué el fundador de la dinastía de los bordadores que ostentaron este mismo apellido, y que en el año 1403 estaba ya establecido en Barcelona. Así lo acredita una escritura otorgada por Agnés, viuda de Joan Lull, en la que aparece como testigo instrumental, junto con el escribano Pascual Pellicer, — “Michael Sadorní et Paschasius Pellicerü, scriptor habitatores Barchinone.”

AHPB. Tomás Bellmunt, leg. 3, manual 10, contr., año 1403; 2 noviembre 1403. Cfr. S. Sanpere y Miquel. “Los cuatrocentistas catalanes”, I, Barcelona, 1906, página 76.

“Michael Sadorní, brodator, civis Barchinone”, otorga poderes a favor de sus hijos Francesc y Antoni, “Franciscum Sadorní, et Anthonium Sadorní, brodatores, civis Barchinone, filios meos.”

AHPB. Pedro Devesa, leg. 2, man. años 1446-49.

En una nota documental del año 1430, que nos retrotrae Sanpere y Miquel, consta cómo Miquel Sadorní, era oriundo de la villa de Montblanch, — “Michael Sadorní, oriundus ville Montisalbi, civis Barchinone” —.

En la citada escritura Miquel Sadurní actúa como procurador de “Iohanne Peric, alias Xativa, habitator civitatis Cesarauguste”, según escritura de poder otorgada a su favor, ante el notario de Zaragoza, Miguel Torcat, el día 13 de febrero de 1430.

Miquel Sadurní, por medio del aludido instrumento público reconoce a Bárbara, viuda de Juan de Soria, cribador, haberle hecho entrega de los objetos siguientes:

“quendam lauderium panni lane scure folratum de bordat. Item, quendam manto panni de burell, quondam birretum lane vermilii coloris, unum par soleatarum panni lane de cadins seures, un par de devant brassos ferri, quandam redortam ferri abtam pro assahonando coreamina, et quandam dagam.”

Actúa como testigo instrumental el bordador Joan Bertrán, “Iohannes Bertrandi, oriundus civitatis Barchinone, habitator loci sancti Mathei de Suera, Aragonum.”

AHPB. Bernardo Pi, leg. 24, man. años 1439-30: 7 marzo 1430.

Cfr. S. Sanpere y Miquel. “Los cuatrocentistas catalanes, I”, Barcelona, 1906, p. 310.

Notemos la relación de nuestro artista Miquel Sadurní — “Michaelem Saturnini, brodatorem civem Barchinone” —, con el bordador gerundense Beltrán Martínez de Aranda, — “Bertrandus Martínez de Aranda, brodator, civis Gerunde” —. Así lo acredita una escritura de cesión de crédito que Miquel Sadurní otorgó a favor del ciudadano barcelonés Luis Martín, limitada a la cantidad de 11 libras barcelonesas. Esta suma adeudada por el mencionado bordador Beltrán Martínez de Aranda, fué reconocida por éste al otorgar la correspondiente escritura de debitorio calendada en 27 de julio de 1436, y debidamente autorizada por el notario de Barcelona, Bartolomé Fangar.

AHPB. Pedro Pons, leg. 1, man. años 1438-41: 4 junio 1438.

MIQUEL SADURNÍ, II. Bordador de oficio establecido en Barcelona, llamado Miquel Sadurní. De él podemos referir cuidó de diferentes obras y trabajos de reparación de ornamentos para la sacristía de la Seo de Barcelona, al igual que su compañero de oficio el bordador, también de Barcelona, Simó Petit.

AHPB. Dalmacio Ginebret, caja 19, man. año 1494: 28 abril 1494; leg. 17, man. años 1499-1500: 15 y 19 octubre 1499.

La esposa de Miquel Sadurní, llamada Yolanda, — “Yolans, uxor Micaelis Sadorní, brodatoris, civis Barcinone” —, concedió, por el término de cinco años, a Margarita Roca, el usufructo de unas casas sitas en la calle de Petritxol, de nuestra ciudad, — “usufructuum et ademprivium illarum domorum quas ego tandem bona parafernalia habeo et possideo in civitate Barcinone, in vico dicto d'en Padrixol.”

AHPB. Juan Vilana, leg. 2 man. 12, años 1503-04: 14 febrero 1504.

En 1498, Miquel Sadurní, II, cuidó de la confección de dos gonfalones para la iglesia parroquial de San Pere de Vilamajor, según es de ver en la contrata y carta de pago que transcribimos a continuación:

Die iovis .VIII.^a mensis marci anno predicto [1498].

Instrumentum capitulorum factorum et firmatorum per et inter Iacobum Feliu alias Vallschar, Iacobum Barau, et Petrus Riba, parrochie sancti Petri Villemaiore, diocesis Barchinone, ex una et Michaelem Sadorní, brodatorem, civem Barcrinone, ex alia partibus, etc. Sunt large in cedula, etc.

Testes: in dicta cedula, etc.

Ego, Michael Sadorní, brodator, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis Iacobo Feliu alias Vallschar, Iacobo Barau, et Petro Riba, parrochie sancti Petri Villemaiore, diocesis Barchinone, quod insolutum prorata illarum viginti quinque librarum en decem solidorum pro quibus facere habeo vobis certos ganfanons prout constat in quadam capitulacione super his facte cum instrumento recepto in posse Michaelis Fortuny, notarii publici Barchinone dic presenti et infrascripti vos dictus Iacobus Barau die presenti et infrascripta dici et scribi fecistis michi in Tabula Cambii Sabestiani Ponç campsoris civis Barchinone, sex libras monete barchinonense. Et ideo renunciando, etc.

Testes: honorabiles Franciscus de Vilaplana et Iohannes Vilacis ac Franciscus Gual, fusterii, cives Barchinone."

AHPB. Miguel Fortuny, leg. 3, man. 18 años, 1497-98.

En aquel propio año, "Michaeli Sadorní, brodatoris, civis dicte civitatis [Barchinone]", cuidó de la confección de un palio, y otros ornamentos, para la iglesia parroquial de San Jaime de Barcelona, según consta en un debitorio y en una carta de pago, y como así explícitamente se declara en el aludido reconocimiento de deuda, —"ratione construccione pallie, casulle, cape et daumaticarum per vos operatam ratione dicte ecclesie sancti Iacobi"—.

AHPB. Pedro Pascual, leg. 9, man. años 1497-99: 7 septiembre 1498 y 25 octubre 1499.

Carta de pago otorgada por "Michael Sadorní, minor dierum, brodator civis Barchinone", a favor de los albaceas testamentarios del presbítero Francisco Fornés, beneficiado de la iglesia parroquial de Santa María del Pino, de Barcelona, por la suma de 10 ducados de oro, equivalentes a 12 libras, importe de un legado dispuesto por el referido sacerdote.

Un documento similar firmó "Violans, uxor Michaelis Sadorní, brodatoris, civis Barchinone" —, por la cantidad de 10 libras de moneda barcelonesa, importe de un legado también dispuesto por el aludido sacerdote, "Franciscus Fornés, frater et germanus meus".

AHPB. Bartolomé Requesens, leg. 12, man. 40 años 1503-05: 10 junio y 7 noviembre 1504.

Una nota documental nos proporciona una referencia de un pago a "madona Sadornina", de una libra y 5 sueldos "per una frasedura sutileza, e adobar una casulla de fustani blanch de la Capella de la Lotge", en ocasión de la fiesta de la Natividad de la Virgen en la Capilla de la Casa Lonja de los Mercaderes de Barcelona, celebrada en el año 1508.

Biblioteca del Ateneo Barcelonés. Fondos del Consulado de Mar de Barcelona, "Clavaría", años 1506-10: 18 septiembre 1508.

MIQUEL GUILLEM SADURNÍ.

La existencia de otro artista bordador llamado Miquel Guillem, alias Sadurní, registrada en el año 1489, nos da lugar a suponer sería un próximo pariente de los bordadores que ostentaban el mismo apellido, —"Michael Guillem, alias Sadorní, brodator, civis Barchinone, Petri Guillem, brodatoris, civis dicte civitatis, et domine Ursula eius uxor, defunctorum"—.

Possiblemente sería hijo del bordador Pere Guillem, y de Úrsula, ésta tal vez hermana de Antoni y Francesc Sadurní.

AHPB. Bartolomé Requesens, leg. 10, man. 32, años 1488-90: 24 junio 1489.

Una carta de pago anteriormente calendada, firmada "in parrochia et domibus ecclesie sancti Crucis de Lorda, vicarie Barchinone", por el propio Miquel Guillem Sadurní, —"Michael Guillem, alias Sadurní, brodator, civis Barchinone, filius Petri Guillem, brodatoris, civis dicte civitatis, et domine Ursule, eius uxor, defunctorum", nos certifica haber percibido el dote de su esposa, —"domine Yolante, uxor

pública certificando la entrega o restitución que le hizo el mercader de Barcelona, Joan Avinent, de una capa negra de terciopelo, bordada, con hilos de oro y plata, en forma de brocado con "fres" y "caperó" de oro, decorada con imágenes, forrada de tela de Constanza de color "fogato", con "serpallera" de tela blanca que, el aludido mercader, tenía en calidad de depósito por expresa voluntad de Miquel Sadurní, padre del bordador Antoni del mismo apellido (244).

Documentalmente nos son conocidas otras primorosas labores ejecutadas por el bordador Antoni Sadurní, tales como la del bordado de un palio o frontal para el ornato del altar mayor de la iglesia parroquial de Santa María del Pino, de Barcelona (245); la de una capa blanca de brocado para el servicio del

mee, que fuitis filia venerabili Laurencii Torres, draperii ville sancti Celedoni, et domine Francisce, eius uxor deffunctorum" —, en virtud de lo pactado en las capitulaciones matrimoniales autorizadas por el notario de Barcelona, Narciso Gerardo Gili, en 25 de agosto de 1470.

AHPB. Bartolomé Requesens, leg. 10, man. 32, años 1488-90: 24 abril 1489.

Del bordador Miquel Guillem, — "Michaelem Guillermi, brodatorem, civem Barchinone" —, consta que firmó unas capitulaciones para la confección de dos gamfarons para el servicio de la iglesia parroquial del Castillo de San Martí Sarroca.

AHPB. Bartolomé Requesens, leg. 8, man., años 1479-80: 2 junio 1479.

(244) "Anthonius Sadorni, brodator, civis Barchinone", confiesa y reconoce al mercader barcelonés Joan Avinent, que le restituye "quandam capam nigram de velut brodada de fili auri et argenti ad modum de brocat, et cum fres et capirono auri cum ymaginibus in diitis fres et capirono de sirico, et cum folratura de tela alba de Constansa, quem de voluntate Michaelis Sadorni, patris mei, penes vos habitabat certis de causis."

AHPB. Esteban Mir, leg. 3, man. años 1446-47: 15 marzo 1447.

(245) Carta de pago otorgada por "Anthonius Sadorni, brodator, civis Barchinone", a favor de "Bartholomeo Salent, notario et scriba maioris officii Deputacionis Generalis Cathalonie et civi dicte civitatis Barchinone", por 50 florines de oro, equivalentes a 32 libras y 10 sueldos barceloneses, a cuenta del precio "illo pallio albo quod ego pro vobis facio et brodo cum istoria Resurreccionis Domini ad opus altaris maioris ecclesie Beate Marie de Pinu dicte civitatis", ... "et ex alia parte scripsistis michi et seu dici et scribi fecistis in Tabula depositorum dicte civitatis Barchinone quindecim libras, et eciam solvistis et restituistis michi illas undecim libras et duodecim solidos quos pro vobis bistraxeram in .XI. onzes auri, et .III. onzes et .I. quart de sede de grana quod pro vobis emi ad opus flocadure in frontallo ipsius palli fiende."

AHPB. Bartolomé Requesens, leg. 1, man. 3, años 1456-58: 8 marzo 1457.

El mismo Antoni Sadurní, unas semanas después, firma otra carta de pago a favor del aludido Bartomeu Sallent, limitada a la suma de 118 libras, 12 sueldos y 6 dineros, debidas por la confección "illius pallii sive pali de domesqui blanch, quod ego pro vobis feci ad opus altaris maioris ecclesie Beate Marie de Pinu dicte civitatis, inter, videlicet, aurum et sircum quod missum fuit in dicto pallio et in istoria de Resurreccione cum quatuor armigeris que in codem facta fuerit, et prodaturam eiusdem, et labores per me alias in ipso pallio sustentos."

AHPB. Bartolomé Requesens, leg. 1, man. 3, años 1456-58: 28 abril 1457.

culto de la seo barcelonesa (246); la de un paño mortuorio, — “cuiusdam panni de cossos” —, por encargo de la Cofradía de los Tejedores de tela de lino de nuestra ciudad (247), y por fin, la confección del “peu de una fresadura” de una capa expresamente bordada por encargo del cabildo de la catedral de Tortosa y aun la de otra obra similar por encargo de la noble señora doña María de Alagón (248).

Una actividad de Antoni Sadurní, independiente de la de su oficio de bordador, era la de ocuparse por su exclusiva cuenta de la construcción de un horno de vidrio en una casa sita en la villa de Mataró, cuyo emplazamiento, muy impreciso, se pretende indicar al hacer mención de una calle, — “carrer qui va a la riera, vulgarment dit el carrer de la casa d'en Palau o la de la casa de n'Arnau Ferrer” — (249).

Nuestro artista Antoni Sadurní, hijo del bordador Miquel

(246) Carta de pago otorgada por “Anthonius Sadorni, brodator, civis Barchinone”, a favor de Nadal Garcés, canónigo de la seo de Barcelona, por la cantidad de ocho libras barcelonesas, a cuenta de las 60 libras de dicha moneda que eran por la “scarate frimsidure illius cape panni albi de brocat qui servit ecclesie Barchinone ad landem et gloriam Omnipotentis Dei.”

AHPB. Juan Ginebret, leg. 3, man. 35, años 1461-64: 3 diciembre 1462.

(247) AHPB. Antonio Palomeres, leg. 6, man. 4 años 1464-65: 29 mayo 1464.

(248) Carta de pago otorgada por “Anthonius Sadorni, brodator, civis Barchinone”, a favor de “Iacobo Segur, canonico et preposito ac succentori ecclesie Dertusensis”, de la suma de 50 libras y 19 sueldos barceloneses “michi debitas et pertinentes pro precio unius fresadure cuiusdam cape brodate cum sex ymaginibus diversorum sanctorum, in qualibet parte ipsius et cum quadam ymagine facta ad similitudinem Dei Patris in collare ipsius cape et cum ymagine seu figura gloriosissime Virginis Marie in capucio eiusdem, quequidem res brodate fuere de filo auri fini et argenti, cum vestris armis; et pro precio camisie dicte cape et cuiusdam tecacii fustei quo dicta capa recordita conservatur.”

AHPB. Andrés Mir, man. año 1483: 21 febrero 1483. Unido al manual 31 de contr. com. años 1515-17 del notario Luis Carlos Mir.

“Anthonius Sadorni, brodator, civis Barchinone”, firmó una carta de pago a favor de Sebastiá de la Badia, presbítero beneficiado de la iglesia de la Pobla de Lillet, como procurador de doña Isabel de Alagón, de haber recibido 10 libras barcelonesas por cuenta de la hermana de ésta, doña María de Alagón, “racione cuiusdam fresadure auri cum nonnullis ymaginibus per me factis in quadam capa profesionali.”

Biblioteca Central de la Excm. Diputación Provincial de Barcelona. Fondos notariales procedentes del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona. Protocolo del notario Rafael Cervera, man. de contr. 7, años 1485-87: 22 agosto 1486.

(249) Archivo Histórico de Protocolos de Mataró, pliego de fragmentos de manuales notariales, siglo xv, año 1482: 29 julio 1482. Concordia entre el bordador de Barcelona Antoni Sadurní y el vecino de la villa de Mataró, Pere Vilar.

En 1649, existían unas casas con un horno de vidrio en la villa de Mataró — “domos seu furnum vitri”, en la calle llamada Riera de “Frexa”.

Archivo Histórico de Protocolos de Mataró, Antonio Pablo Simón, notario de Mataró, manual años 1648-49: 16 diciembre 1649.

Sadurní y de Raimunda, en 1452, contraería matrimonio con Eulalia, hija del tonelero barcelonés, Genís Valent y de la esposa de éste llamada Margarida (250).

PERE JANER Y JOAN SAGRARS

Ambos artistas, entre los años 1450 y 1451, intervinieron en la ejecución de varias obras menores para la catedral de Santa María de Urgel, tales como las de unas reparaciones practicadas en el campanario y torre del reloj de las horas, y en la capilla de San Salvador (251).

(250). AHPB. Honorato Ça Conamina, leg. 4, man. años 1452-55. 23 agosto 1452.

(251) "Jhesus.

A .XVIII. del mes de abri any .MCCCCL he dos, present mossèn Jaume dels Barragans, artiacha de Andora fiu preu ab en [Pere] e ab [Johan] Sagrarç que a preu fet els abdos ha sou que a he messio per preu de vint e cinch lliures barcelonines havien he han la cobrir lo restant de la buada del campanar he fer lo torn de la stela nova; he mes han infustar ad dues angles lo torre del reloge de les hores, tancar les fenestres de la dita torre e aquella cobrir a punt segons se pertany he es stat pactizat per lo dit preu .XXV. lliures jo Ramon Bretons com a hober donant-los tota la manobra al peu del mur de la església he altres despeses per la dita obra segons se segeix."

10 febrero 1451. "Item mes he pagats a'n Pere Guerau de la dita Val, per seixanta he quatre sestes de cals fusa a raho de sics diners he maylla per sester, trenta quatre sous he huyt diners = 1 lliura, 14 sous, 8 diners.

"Item mes a .XII. de juliol [1451], per dues careges de fuylla bestarda (bestarda) .VI. sous. = 6 sous.

"Item a .XV. de setembre [1451] per tres caregues de fuylla bestarda per a la dita obra" = 9 sous 6 diners.

"Item mes, per dos dogals a la balaca per muntar losa el ca[m]panar" = 19 sous 10 diners.

"Item per una soga per al torn per muntar la losa al campanar" = 3 sous, 9 diners.

"Item mes a XVII. de noiembre una sonada de f[u]ylla bestarda" = 3 sous, 9 diners.

"Item mes per quaranta braços de losa que compre del senyor en Bernat Guilla a for de tres sous e mig, set lliures = 7 lliures.

"Primerament per obrar lo trau ho forat que era en la capela de Sent Salvador he lo grason de la sacristia compre dotze sestes de ges" = 8 sous.

"Item per obrar lo dit forat he grason hun jornal de maestre ab son obrer ho ajudant, sics sous .VI. diners = 6 sous, 6 diners.

"Item per braceyar setanta braces de losa les quals Sagarç havia braceyada per la part contingent a la obra" = 5 sous.

ACU. Obrería años 1450-1456: año 1453.

En el transcurso del año 1488, en el mismo templo catedralicio de Santa María de Urgel, fueron practicadas diferentes obras de reparación en la capilla de mossèn Vilanova, cuyo detalle consignamos a continuación."

4 junio 1488. "Item aquí hun oma per aplegar e passar arena ab hum porgador asezra dos sous e mig ab la despesa" II sous III.

Muy posiblemente que, Pere Janer, se ocupó de las obras de carpintería mientras que Joan Sagrars, cumpliría las funciones de maestro de obras.

RAFAEL COLL

Platero barcelonés que, en 10 de noviembre de 1450, durante su estancia en la Seo de Urgel figuró como testigo instrumental junto con el pintor de aquella ciudad, Ramón Gonsalbo, en el acto de la declaración publicada per el cabildo catedralicio urgelense, en virtud de un antiguo privilegio para la determinación de los herederos del difunto deán de aquel cabildo, Joan Comelles, muerto intestado (doc. 18), cuya noticia con anterioridad ya hemos dado a conocer.

BERENGUER PALAU

Platero de Barcelona, que conjuntamente con su conciudadano y compañero de profesión, Martí Ximenes de Vilanova, cuidó de la obra de la custodia de plata para el servicio del culto de la parroquia de Rialp (252).

Posteriormente, ambos artífices, Martí Ximenis de Vila-

1 julio 1488	"Item compri losa per cobrir lo peso que faem en la capela de mossen Vilanova" 6 sous.
3 » »	"pagui al ostal den Bosch per sis vespres que dormiren quatre mestres qui obraran al peso de la capela de mossen Vilanova" 4 sous.
	"Item pos fiu la despesa sis dies ab dos mestres ab dos mosos que faeren lo peso a la capela de mossen Vilanova e stigueren sis dies e per acabarlo hi hague mes hun mestre ab hun dia pos per dia per la despesa hun sou per hom" 26 sous.
6 agosto 1488	"Item compri dues banastes per la obra e hun arer per pasar arena" 1 sou 6.
13 octubre »	"Item compri de ne Capdevila mige brasa de losa per lo goter qui era prop l'altar de Santa María" 2 sous.
10 noviembre »	"Item pagui als mestres qui faeran lo paso detras la capela de mossen Vilanova, foren dos mestres e dos vaillets, munta tot vint e hun jornal a raho de quatorza dines per hora munta tot" 24 sous, 6 diners.

ACU. Obrería años 1485-89.

(252) ACU, reg. 869, "manual de comptes", años 1454-56, f. 81 v.^o

nova, y Berenguer Palau, confeccionaron, en franca colaboración, dos cruces de plata, una para el servicio del culto del monasterio de San Jeroni de la Murtra, y otra para la Cofradía de las Almas del Purgatorio, de la villa de Guisona. De ello nos dan testimonio sendas cartas de pago correspondientes al abono a cuenta del precio de tan primorosas labores (253).

Con referencia a obras particulares ejecutadas por Berenguer Palau, nos son conocidas varias de tipo menor para la sacristía de la catedral de Barcelona, en el año 1481, y en el bienio 1490-1491, noticias certificadas por medio de distintas cartas de pago (254).

En el transcurso del año 1462, el cabildo de la seo de Barcelona, en prueba de su afecto y devoción hacia el difunto príncipe de Viana, encargó a los plateros Berenguer Palau y Francesc Cortal, o Ortal, la confección de una rica arca o caja de plata para conservar los despojos del malogrado príncipe, substituyendo a la de madera, no exenta de riqueza, en que aquéllos estaban depositados (255).

Notemos la intervención del platero barcelonés, Berenguer Palau, conjuntamente con la del pintor Bartolomé Bermejo, en vigilar la manufactura de una imagen de san Jaime que la comunidad de las monjas de Santa María de Jonqueres de Bar-

(253) AHPB. Antonio Miquel, leg. 1, man. 6, año 1451: 29 abril 1451; Antonio Joan, leg. 3, man. año 1462: 8 abril 1462.

(254) AHPB. Dalmacio Ginebret, leg. 14, man. años 1482-83: 15 febrero 1483; leg. 6, man. 24, años 1489-90: 8 enero 1490; man. 26, años 1491-92: 18 agosto 1491.

En el año 1490, para la propia seo de Barcelona, el platero de nuestra ciudad, Joan Soler, confeccionó un incensario de plata.

AHPB. Dalmacio Ginebret, leg. 6, man. 24, años 1489-90: 8 enero 1490.

Un artífice platero barcelonés, perteneciente, tal vez, a la familia Palau, denominado Pere Joan Palau, contrató con los prohombres de la Cofradía de sant "Llop", de Barcelona, la fábrica de un caliz de plata.

AHPB. Pedro Triter, leg. 12, man. 23, año 1499: 25 octubre 1499.

Una referencia de un platero barcelonés llamado Jaume Palau, nos la proporciona un contrato de arrendamiento de una casa, que su hija Joana, — "Iohanna, domicella, filia Iacobi Palau, argenterii, civis Barchinone", firmó a favor del ciudadano barcelonés Dalmau de Montmany.

Según declara la citada arrendadora la poseía en virtud de la donación que le hizo su abuelo materno, el platero Francisco Costa, — "Franciscum Costa, quondam, argenterium, avum meum maternum". La finca arrendada estaba situada "supra et prope monasterium Beate Marie de Carmelo, in vico dicto del Carme, prope vicum dictum de les Agepciaques".

AHPB. Bartolomé Requesens, leg. 1, man. años 1450-55: 3 enero 1455.

(255) José M.^a Font Rius. "El príncipe de Viana a la Seu de Barcelona. Algunes notes sobre la veneració popular de Carles de Viana" en "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch", II. Barcelona 1936, pp. 545, 553, 556, doc. I.

celona, encomendó al artífice holandés Adriano de Suydret. También nos es conocida otra referencia sobre el mencionado platero Berenguer Palau, y es la de que tenía en depósito la traza o diseño del retablo que Miquel Lonyer, contrató para la capilla de "Corpus Christi", y el de san Antonio de la iglesia del monasterio de San Agustín de Barcelona. Félix Durán, indica como única obra conocida de Berenguer Palau, la de la Verónica de Santa María del Mar de Barcelona (256).

La existencia de un artífice platero del mismo nombre y apellido del de Berenguer Palau, en una época muy posterior a la de éste, nos da suficiente motivo para suponer que al último, un vínculo de ascendencia familiar le uniría con relación al primero.

Por lo que antecede, designaremos al platero más moderno con la denominación de Berenguer Palau II, añadiendo así a su nombre un apelativo ordinal que le permita distinguirlo del primitivo artífice. Consta era hijo del platero barcelonés, Joan Palau.

La personalidad de Berenguer Palau II, es tal vez más destacada que la de su ascendiente familiar, de un idéntico nombre, apellido y profesión, principalmente por su actuación en el famoso pleito entre el abad del monasterio de Santa María de Poblet y el renombrado escultor valenciano Damià Forment, como consecuencia de ciertas diferencias surgidas por la fábrica del retablo del altar mayor de la iglesia cenobítica populetana. Sus declaraciones a instancias del aludido abad, y las del escultor francés Joan de Tours, las del notable imaginero Martín Díez de Liatzasolo, y las del pintor lusitano Pedro Nunyes, fueron totalmente contrarias a la obra ejecutada por Damià Forment (257).

Una nueva obra nos es conocida que documentalmente se comprueba fué contratada por el platero barcelonés. Berenguer Palau II, y es la de la fábrica de un relicario de plata para la parroquial iglesia barcelonesa de San Jaime (258).

(256) S. Sanpere y Miquel. "Los cuatrocentistas catalanes", II. Barcelona 1905, pp. 129, 162.

(257) J. M. Madurell Marimón. "Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña. Martín Díez de Liatzasolo", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Barcelona, III-1, enero, año 1945, p. 18. F. Durán "La Orfebrería Catalana", en "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos". Madrid, 33 (1915), p. 273.

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

El orfebre Berenguer Palau, en 1493, consta como patrón del beneficio eclesiástico de San Honorato instituído en la capilla eremítica de San Ermengol, del término de Orius, de la diócesis de Urgel, — “Berengarius Palau, argenterius, civis Barchinone, patronus beneficii sub invocatione sancti Honorati in ecclesia heremitanea sancti Armengaudi, termini de Orius, urgellensis diocesis” — (259), lo que tal vez signifique que el tal artista fuese oriundo de la aludida comarca pirenaica.

LLORENS MADUR

Artista pintor de la tierra de Cerdanya, residente en la Seo de Urgel.

Por las notas documentales sabemos hizo un viaje a Barcelona, tal vez comisionado por el obispo de Urgel, y que más tarde marchó hacia Cerdeña. Así nos lo comprueban las diversas sumas de dinero, que el canónigo Pere Bertrán, clavario del prelado urgелense, le prestó en diferentes ocasiones.

De estas cantidades tan generosamente prestadas, consta cómo posteriormente, parte de ellas, fueron devueltas por el pintor, de la Seo de Urgel, Ramón Gonsalbo, que ya conocemos, por cuenta del deudor Llorens Madur (260).

(259) En virtud del derecho de patronato, Berenguer Palau, otorgó poderes a favor del beneficiado de la seo de Barcelona Pedro Pascual, facultándole para solicitar del prelado de Urgel, la concesión del aludido beneficio a favor del hijo del poderdante, Berenguer Palau, clérigo barcelonés.

Actuó como testigo instrumental de la firma de la aludida escritura de poder “Alfonsus Mayago, argenterius”...

AHPB. Pedro Pascual, leg. 7, man. 32, com., años 1493-94: 19 septiembre 1493.

(260) “Item deu Lorens Madur, pintor, los quals li prestí en diverses voltes. Primo sis reyals d' una part, valen VIII sous. E mes li presti a .XX. de novembre com anà a Barsalona quaranta reyals, valen .X. sous, pero fan sen a levar la mesio que fan per lo cami per tant com s'el trameti e per com valen aci .XVIII. sous e per so resten .XXXII. sous. E mes li presti a .X. de desembre com ana en Sardenya sinh florins d'or e .XXX. sous d'altra part qui valen .III. lliures .XV. sous, per que es en tot lo que deu relevant los .XVIII. sous, .VII. lliures .VI. sous, auran a rebatre lo que aurá comprat per la senyora.

Item mes deu .X. lliures que e donats en fan e es per ell per rao de uns estimals que li ... compri per lo dit for.

Rebi del dit Lorens, los quals mi dona en Ramón Gonsalbo pintor de la Seu .III. florins correntsII. lliures .III (!) sous .VII.

Nota marginal: “Tinch albarà seu de .XIII. florins que lo pintor ha a donar per tot abril del VI” [1456].

ACU, reg. 869. “Manual de comptes del canonge Pere Bertrán, clavari del bisbe de la Seu de Urgell”, años 1454-56, f. 56 v.^o, año 1455.

Muy posiblemente, que el pintor cerdañés, Llorens Madur, antes de emprender el viaje hacia Cerdeña, otorgó una escritura de poder a favor del aludido canónigo Pere Bertrán, facultándole para cobrar de Ramón Gonsalbo, la suma de siete libras y cuatro sueldos que éste le adeudaba, a tenor de lo consignado en un albalá escrito de la propia mano del aludido deudor Ramón Gonsalbo (261). En esta escritura, el propio Llorens Madur, se nos declara como pintor de la tierra de Cerdanya.

La documentación coetánea no es lo suficientemente explícita para determinar cuáles fueron los trabajos pictóricos ejecutados por Llorens Madur, durante su estancia en la ciudad de Urgel.

No obstante las relaciones directas de nuestro artista con el clavario del obispo de la sede urgelense permiten sentar la posibilidad de que Llorens Madur, ejecutase obras de carácter decorativo en el palacio episcopal de la citada ciudad.

PERE DE SOLER

Bordador francés del castillo de "Albagers", de quien se constata cuidó de la reparación de los ornamentos de culto de la iglesia catedralicia de Santa María de Urgel, como se colige de un acta de requerimiento presentado por aquel propio artista. — "Petrum de Soler, magistrum caparum, loci del Bages, regni Francie" —, en reclamación de salarios por la reparación de ornamentos de la seo urgelense.

"Com Pere de Asoler, castri de Albagers, regni Francie, magister, et adaptator caparum et aliorum ornamentorum ecclesiarum, monasteriorum et aliarum ecclesiarum Dei, suas operas locaverit ad aptandum ornamenta ecclesie Urgellensis..." (262).

(261) ACU, reg. 335, manual del notario Antonio Januer, años 1453-55, f. 332: 9 diciembre 1455.

(262) ACU, pliego de contratos: 6 noviembre 1456. En este mismo documento se designa el nombre y apellido de Pere Soler en la forma siguiente: — "Petrum de Soler, magistrum caparum, loci del Bages, regni Francie" —.

Consignemos que por error en el preámbulo de estas notas documentales se ha designado a nuestro artista, con el apellido de Agelet en vez del de Soler.

Contemporáneo del bordador Pere Soler, debió ser otro profesional del arte del bordado, llamado Juan Soler, establecido en Barcelona, o sea de aquel que cuidó de la confección de "dues fresedures in duabus capis", por el precio de

NICOLAU DE LA FOS

Pintor de la villa de Fraga, que en el transcurso de su estancia en la Seo de Urgel, actuó como testigo instrumental de la firma de la escritura de poder que Isabel, esposa del pintor de aquella ciudad, Ramón Gonsalbo, otorgó a favor de su yerno, Jaume Llobet, menor de días (263).

Las actividades artísticas de este pintor en la ciudad de Urgel, nos son desconocidas, debido al silencio documental.

BARTOMEU CERVERA

Artista escultor, calificado como maestro de la obra del coro de la iglesia conventual de los frailes predicadores de la ciudad de Urgel, según nos lo comprueba el contrato que Bartomeu Cervera firmó para tal efecto, conjuntamente con fray Antoni Pinyes, prior del mencionado monasterio (doc. 22).

Es lamentable que la contrata que acabamos de referir, no indique la fecha de su otorgamiento, cuya omisión nos impide fijar exactamente la época en que se realizaron tales trabajos, ni aun el poder dar una fecha aproximada de su ejecución.

Sólo podemos indicar que fray Antonio Pinyes, en 1468, fué elegido albacea del testamento de Bartomeua, viuda del notario de la ciudad de Urgel, Joan de Quer, pero sin que en el citado acto de última voluntad se indique si, en aquel entonces, el aludido fraile dominico ejercía el mencionado priorato (264).

125 florines, según así se colige de una carta de pago de 15 libras recibida a cuenta de la aludida labor que le fué encomendada por la Comunidad de canónigos de la villa de Guisona.

AHPB. Antonio Joan, leg. 6, man. 19, año 1462: 23 junio 1462.

(263) ACU, reg. 336, manual del notario Antonio Januer, años 1456-58, f. 357 v.^o: 19 octubre 1458. No nos es dado conocer la relación familiar del pintor Nicolau de la Fos, con el maestro de obras del mismo apellido Lluís de la Fos, — “Luis de la Fos, mestre de cases, ciutà de Barcelona, fill del senyor en Joan de lo Fos, quondam, de la ciutat de Tarol, del regne de Aragó” —, que contrajo matrimonio con María, doncella, hija del veterinario de Tamarite de Litera, Joan Ca Torra.

AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 3, man. 5, años 1499-1500, f. 51: 27 septiembre 1499.

(264) ACU, pliego de escrituras sueltas: 20 diciembre 1468.

No obstante constatamos cómo en el año 1459 se le cita como prior del susodicho monasterio dominicano (doc. 21).

Por otra parte, el imaginero Bartomeu Cervera, en 27 de enero de 1458, aparece como contratista de unas obras a practicar en la iglesia monasterio de frailes menores de Vilafranca del Panadés, la naturaleza de cuyos trabajos no se dan a conocer, debido a que en el protocolo notarial solamente encontramos transcrita el encabezamiento del contrato (265).

Creemos no sería aventurado el suponer que la obra del coro de la iglesia dominicana de la Seo de Urgel, debió concertarse durante el transcurso del decenio comprendido entre los años 1458 y 1468. En otro documento calendado en 1469, vemos cómo se hace alusión a la obra inacabada del citado coro tal vez, a causa de la guerra, y a la intervención de fray Antoni Pinyes, que en aquel entonces no era prior del antedicho convento, — “axi com frà Pinyes, prosseguirà lo cor” (doc. 23).

LOPE DE AHINAR

Maestro de obras del reino de Navarra, que cuidó de la construcción de un fragmento de muralla de la Seo de Urgel, en la calle de “Tredós”, cerca de la “Torra d'en Fenés” (266).

PERE SOLÁ

Maestro de obras de la Seo de Urgel, que en 25 de julio de 1469, junto con los procuradores de la Cofradía de Zapate-

(265) “Die veneris .XXVII. dicti mensis ianuarii [1458].

Capitula inhita et firmata inter honorabilem fratrem Ludovicum Terre, magister in Sacra Theologia, Ordinis fratrum minorum, ex una, et Bartholomeum Cervera, fusterium sive ymaginatorem, super certo opere fiendo in ecclesia monasterii fratrum minorum Villefranche Penitensis, etc., Sunt in nota.”

AHPB. Bartolomé Fangar, leg. 4, man. años 1455-58: 27 enero 1458.

(266) “Butilletí del Centre Excursionista de Vich”, III-IV (1918-24), pp. 142-143. P. Pujol T[ubau], publica el contrato que se indica corresponde al siglo XIV.

Recordemos la existencia de un maestro de la obra de las murallas de la Seo de Urgel, — “Lopo Martin, maestre del mur” —, de quien sabemos contrató con el prelado urgelense, el Común y los prohombres de la ciudad de Urgel la construcción de un horno de cal, — “forn fahedor de la calç per lo dit maestre a Belloch” —.

ACU, pliego de escrituras sueltas: 5 agosto 1448.

ros, de dicha ciudad, firmó unas capitulaciones para la fabricación de una capilla propia de la mencionada asociación piadosa en el ámbito de la iglesia conventual dominicana, señalándose como modelo la dedicada al culto de los santos Cosme y Damiá dentro del recinto de aquel propio templo (doc. 24).

Creemos oportuno referir que con anterioridad a la firma de las antedichas capitulaciones, es decir en 14 de enero de aquel propio año, se firmaron otras, entre el prior y Comunidad dominicana urgelense y los procuradores de la memorada Cofradía, para el establecimiento de una capilla dedicada a san Marcos, patrón del Gremio de Zapateros (doc. 23).

BARTOMEU SERRA

Pintor establecido en la Seo de Urgel, distinguido con la adjudicación de la contrata de la pintura del retablo dedicado a san Martín, cuya obra debía ejecutarla por cuenta del juez del vizcondado de Castellbó, Ramón Corrida.

La demora en la terminación de la obra contratada, y las diferentes prórrogas dadas por el contratista, dió origen a un requerimiento notarial, en el que se instaba el efectivo cumplimiento del contrato (doc. 25).

JOAN BORRELL

Maestro de obras francés, vecino del lugar de Lunel, — “Lunell” —, del obispado de Magalona.

Constatamos, cómo, en 7 de mayo de 1498, conjuntamente con el cónsul de la ciudad de Urgel, Bartomeu Moles, concertó unas capitulaciones para la práctica de unas obras relativas a la total edificación de una casa sobre un terreno emplazado en la calle de Bianya, — “al carrer del senyer en Bianya” —.

Aparte de los detalles de carácter técnico, económico y jurídico, se destacan, en la antedicha contrata, otras particularidades relacionadas con la distribución de la planta del edificio, las cuales nos proporcionan una idea de sus dependencias, y al mismo tiempo, nos señalan un tipo de casa urbana de la Seo de Urgel, adoptado a finales del siglo xv.

De entre los elementos de carácter decorativo predominarian influencias directas del gusto francés de la época, tales como “una eximenea francesa de peret”, y “un bufet o tinel a la moda francesa”, como así se estipula en el convenio expresamente firmado por el empresario de tales trabajos constructivos. De un especial interés, es aquella cláusula, en la que el contratista promete el total acabado de la obra concertada, mediante el empleo de la fórmula tradicional, relativa a la entrega del nuevo edificio llave en mano, — “la clau a la mà” —, costumbre muy antigua y arraigada que ha perdurado hasta nuestros días.

En cuanto al pago de los trabajos concertados se convino se realizase en forma mixta, es decir que el contratista de la obra percibiría el importe fijado en la contrata, en dinero y en especies (doc. 26).

PERE DELS SENYORS

Maestro iluminador de libros de la Seo de Urgel, — “mestre Pere dels Senyors, scriptor e notador” —. Consta que, en 7 de mayo de 1498, firmó conjuntamente con los jurados de la villa de Areny, unas capitulaciones, por las que se comprometía en confeccionar dos libros llamados “Responser, Santurall e Feríall scriure notar, capletrats e perfilats e religats, segons son los de la Seu de Urgel” (267).

JOAN BERTRÁN

Bordador de oficio y acreditado como ciudadano de Barcelona, — “Iohannis Bertrandi, brodator, civis Barchinone” —, el cual durante su estancia en la Seo de Urgel, tal vez, para ejecutar allí obras propias de su arte, firmó una escritura de poder a favor de los canónigos Vicens Jaume Miró y Bernardo Llorens, y del párroco de “Affa”, Ramón Borrell, facultándoles para cobrar en su nombre y representación las cantidades que se le

(267) ACU, pliego de escrituras sueltas: 7 mayo 1498. Véase doc. 27.

adeudaban por "raupas", además de unos determinados de rechos, así como para entablar pleitos (268).

Notemos las relaciones que Joan Bertrán, mantenía con el canónigo de la Seo de Urgel, Pedro de Carcasona, con motivo de la entrega de una capa sacerdotal, — "quandam capam sacerdotalem de baldoqui rubeo, albo, et de auro, ad quadam fresadura livida brochata de auro, et cum himagineria et tabernacles de auro, ad quodam floch de seda et de fil d'or" (269).

En 1425, consta cómo el bordador Joan Bertrán junto con su esposa Francisca, — "Iohannes Bertrandi, brodator, civis Barchinone, et Francischa, eius uxor" — firmaron una escritura de debitorio a favor del mercader barcelonés Joan Canyol, — "Iohanni Canyoli" — , por la cantidad de 31 libras y 7 sueldos barceloneses, importe del precio del suministro de tres piezas de seda, — "trium peciarum pani serici de baldoquins diversorum coloris" — (270).

Una muestra de la primorosa labor realizada por Joan Bertrán, se caracterizaría por la confección de un paño de pared y

(268) "Die XXI. novembris [sin año].

Venerabilis Iohannis Betrandi, brodator, civis Barchinone, fecit procuratores honorabiles Vicencium Iacobum Miró, Bernardum Laurencii, canonicos et Raimundum Borrell, presbiterum, rectorem de Affa, presentes, ad petendum et exigendum quasvis pecunias et debita raupas et iurius alia iura, etc., et ad littes, etc.

Testes: Anthonius Murta, canonicus Guissone et Laurencius Azinar, de domo domini episcopi."

ACU. Legajo de contratos.

(269) "Iohannes Bertrandi, brodator, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis Iohanni Feriols, mercatori civitatis sedis Urgellensis, licet absenti, quod per manus venerabili Bernardi Michaelis, mercatoris, civis Barchinone, presentis, in presencia, videlicet, notarium et testium infrascriptorum, dedistis, restituistis, deliberas distis et tradidistis michi quandam capam sacerdotalem de baldoqui rubeo, albo, et de auro, ad quadam fresadura livida brochata de auro, et cum himagineria et tabernacles de auro, ad quodam floch de seda et de fil d'or, quam vobis comendaverit discretus Petrum de Carcassona, canonicus dicte sedis Urgellensi. Et ideo renunciando, etc. Convenio et promito vobis quod si forsitan dictus Petrus Carcassona, aut alia quavis persona faceret seu intentaret contra vos vel vestros aliqua questio, peticio seu demanda occasione predicte cape, ego incontinenti cum et ubique a nobis, videlicet, vestris inde fuero requisitus opponam me defensioni vestri et vestrorum, et respondebo pro vobis et vestris cuiilibet inde querelanti, etc. Et quod alias servabo vos et vestros penitus sine dampno, etc., dampna, etc., missiones, etc. Credatur, etc., obligo bona, etc., iuro, etc. Hec igitur, etc.

Testes: Franciscus Parentos, fusterius civitatis Valencie, Anthoni Buldú, loci de Verdú, et Petrus Rabins, scriptor, habitatores Barchinone."

AHPB. Bernardo Pi, leg. 10, manual año 1424: 27 julio 1424.

(270) AHPB. Bernardo Pi, leg. 10, manual años 1424-25: 27 marzo 1425. Actuó como testigo instrumental de la firma de esta escritura de reconocimiento de deuda el brodador barcelonés Pere Guàrdies.

un frontal de altar, — “unum pannum de paret, et unum palium altaris” — por especial encargo del cardenal de Foix (271).

Nuestro artista, Joan Bertrán, — “Iohannis Bertrandi, brodator auri”, mantendría relaciones con el pintor barcelonés Domènec Maynar, — “Dominicus Maynar, civis Barchinone” (272), según así nos lo atestigua una escritura.

No nos constan los lazos familiares que unirían a Joan Bertrán con los bordadores barceloneses, Pere Bertrán (273) y Pericó Bertrán (274).

JOAN PAU GUARDIOLA (A) EL MUT

Pintor de la villa de Cervera, indistintamente llamado Joan Guardiola, alias lo Mut, o Joan Pau, alias Guadiola, cuya per-

(271) “Iohannis Bertrandi, brodator, civis Barchinone”, confiesa y reconoce al “reverendissimo in Christo, patris et domino, domino Petro. digna Dei et sacro-sancte Romane Ecclesie providencia tituli sancti Stephani in Theomonte presbistero, Cardinali de Fuxio vulgariter numcupato, licet absenti, et honorabili et prudenti viro domino Garcie de la Raga, in decretis bachallario, habitatori Barchinone, procuratori vestro”, haberle hecho entrega de “novem cannas et mediam ad cannam Barchinone velluti carmesini”, que el aludido cardenal compró al mercader Jaume Carmau, por el precio de 70 libras, 10 sueldos y 9 dineros barceloneses.

El brodador Joan Bertrán, se compromete aplicar al mencionado paño la labor propia de su arte: — “unum pannum de paret, et unum palium altaris”, colocando las siguientes imágenes, — ymaginem Domini Nostri Ihesuchriste crucifixtam facta a punt alçat, cum diedema et cruce retxatis de auro, et quadam montanea pari modo de auro retxato. Item ymaginer Beatissine et semper Virginis ac gloriissime domine Marie, Domini Ihesuchristi Matris.”

Según una nota inserta en este documento, las demás imágenes a bordar eran indicadas en el manual común, con fecha 11 de octubre del año 1428, en la cédula n.º 167, formada por dos hojas de papel y guardada en la cubierta del aludido libro, que lamentamos no haber podido encontrar.

AHPB. Juan Nadal, leg. 15, man. 1429-30: 27 marzo 1430.

(272) Joan Bertrán, actuó como testigo instrumental de la firma de la escritura en la que el pintor de Barcelona, Domènec Maynar, otorgó a favor del “perpunterio” barcelonés Jaume Ferrer, reconociendo haber recibido la suma de 55 sueldos de moneda barcelonesa en concepto de depósito.

AHPB. Bernardo Pi, leg. 5, man. com. 2, año 1411, f. 23 v.: 14 abril 1411.

Del pintor Domènec Maynar, conocemos el nombre de su esposa llamada Eulalia — “Eulalia, uxor Dominico Maynar, pictoris, civis Barchinone” —.

AHPB. Bernardo Pi, leg. 8, man. años 1420-21: 5 diciembre 1420.

(273) Pere Bertrà, junto con su compañero de oficio Pere Ferrán, firmaron como testigos de la firma de la escritura de venta de un violario otorgada por el bordador de oro y seda, — “brodator operum auri et serici”, Jaume Copi.

AHPB. Pedro Granyana, leg. 7, man. años 1409-10: 13 mayo 1409.

(274) Por una carta de pago se constata que el bordador Pericó Bertrà, percibió la suma de cuarenta y cuatro sueldos por la confección de “duobus signis que brodavi, unum et quodam palio quod fieri fecistis pro altari capelle sanctorum Martini et Ambrossi” de la seo de Barcelona.

ACB. Gabriel Canyelles, man. 15, año 1415: 12 marzo 1415.

sonalidad y obras nos ha dado a conocer el señor Durán y Sanpere, en un documentado estudio dedicado al referido artista (275).

La especial circunstancia de la continuidad del apellido Pau en la villa de Cervera, que ostentaba nuestro pintor, Joan Pau Guardiola, como primer nombre gentilicio, y por lo tanto no patronímico, correspondiente al de su padre Joanot Pau, seguido del segundo de Guardiola que correspondía al nombre familiar de su madre Isabel Guardiola, da motivo a que el señor Durán y Sanpere, sugiera la posibilidad de una ascendencia judaica, ya que la familia Querci del Call de Cervera, tomó el nombre de Pau, al hacer su conversión religiosa en 1492, debido a que algunos de sus componentes no abandonaron la citada villa.

Como obra de colaboración en la que intervino Pere Pau Guardiola, se debe señalar la del retablo de las Almas del Purgatorio con destino a la iglesia mayor de Cervera, que en el año 1500 contrató con el pintor de dicha villa, Pere Alegret (276) o sea de aquel artista que, en unión de su hermano Cristófol Alegret, cuidaría de la decoración del monumental conjunto arquitectónico del órgano del templo parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona (277).

El señor Durán y Sanpere hace observar que en este documento, además de la condición de exigir que la pintura fuese al óleo, existe otra particularidad, digna de dar a conocer, la cual consiste en la participación en el citado convenio de la propia madre del pintor, Joan Pau Guardiola, la cual se obligaba en nombre de su hijo, no como avalista, pero si con obligación directa como si fuese ella misma la contratante. La causa de esta anormalidad nos la indica el mismo contrato, en el que se revela que el pintor Joanot Pau, era mudo de nacimiento. Así pues, la aludida señora representaba a su hijo debido a que éste estaba impedido de la palabra y del oído (278).

(275) A. Durán y Sanpere "Documents d'art antic català. El pintor Joan Pau Guardiola. Segle XVI^e" en "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya" 31 (1921), pp. 11-20.

(276) A. Durán y Sanpere "Notícia d'uns pintors del segle XVI^e. Els Alegret de Cervera", en "Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres, de Barcelona", 11 (1915-16), pp. 90-93.

(277) J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", I-3, Invierno, año 1943, pp. 28-29.

(278) A. Durán y Sanpere. "Documents d'art antic català. El pintor Joan Pau

Otras obras de Joanot Pau Guardiola se deben señalar, tales como la del retablo de san Isidro, la de la pintura de las mamparas de los órganos nuevos de la iglesia mayor de Cervera, durante el bienio 1510-1511, y las de unos escudos en el casal de la Paería de la aludida villa.

Una nueva sugerencia de don Agustín Durán y Sanpere, nos place poner de manifiesto. Así hace observar que al ver a Joan Pau Guardiola, concertando obras en compañía de otro pintor, podía quedar la duda de que parte de la obra convenida, fuese ejecutada por la sola y única habilidad de las manos del pintor mudo, yendo a cargo de su compañero o consocio, la composición y la interpretación gráfica de las historias encomendadas.

Pero la circunstancia especial de que de los años 1517 y 1536, nos sean conocidos documentos que revelan clara e indubitablemente el trabajo aislado de Joan Pau Guardiola en la pintura de retablos de disposición compleja, como es de ver en las capitulaciones para la iglesia de Castellnou de les Oluges y en las del altar de san Joan y san Ot (279), de la catedral de Santa María de Urgel (doc. 41).

Al catálogo de las obras documentadas de Joan Pau Guardiola, lamentablemente desaparecidas, hay que añadir la del retablo de san Marcos para la Cofradía de Zapateros de la Seo de Urgel (doc. 32).

RODRIGO VALDEVELLS

Distinguido como pintor de la casa del obispo de Urgel, Pedro de Cardona, — “Rodrigo de Val de Vells, pictori de domo domini episcopi Urgelensis” —, avecindado en Barcelona, de quien sabemos que en 24 de agosto de 1498, tomó en arriendo una casa sita en la antedicha ciudad, mediante la firma del corres-

Guardiola. Segle XVI^e, en “Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya”. 31 (1921), p. 12.

(279) A. Durán y Sanpere. “Notícia d’uns pintors del segle XVI^e. Els Alegret de Cervera”, en “Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona”, 11 (1915-16) p. 93.

A. Durán y Sanpere. “Documents d’art antic català. El pintor Joan Pau Guardiola. Segle XVI^e”, en “Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya”, 31 (1921), pp. 12-13.

pondiente contrato con el artífice-platero barcelonés, Miquel Bleda (280), conocido como autor de la cruz procesional de plata para la iglesia parroquial de Vídreres (281).

No es fácil determinar si la personalidad artística de Rodrigo de Valdevells, se puede identificar con la de otro pintor, también de la casa del aludido obispo de Urgel, llamado Rodrigo de Bielsa, es decir de aquel que cuidó de las pinturas de siete estudios contiguos a la morada del referido prelado (282).

Podríamos aún referir la posibilidad de que a uno de tales maestros pintores se les pueda atribuir la paternidad de las pinturas de las famosas sargas de las puertas del órgano del templo

(280) "Ego Michael Bleda, argenterius, civis Barchinone, procurator datus per curiam personam et bonis filiorum Silvestri Compta, quondam pallipario, civis Barchinone, actor constitutus a Petro Alegra, curritore dictorum pup[illorum] ut constat instrumento in posse Iacobi Saguí, notarii quondam, dicto nomine, a festo Virginis Marie mensis septembris proxime venturi ad tres annos vendo vobis Rodrigo de Val de Vells, pintori de domo domini episcopi Urgelensi, totas ipsas domos cum tribus portalibus in via publica apparentibus, quas dicti pupilli possident ante ortum gubernatoris satis prope massellum d'en Sos, Hoc autem, etc, Sicut melius dici potest et intelligi promittens vobis quod pre durante dicto tempore non heiciamus vos maioris vel minoris precii nec alii, etc. Et pro hiis obligo bona mea et renuncio. Ego enim premium est quindecim libre monete Barchinone. Et ideo, etc. Hec Rodrigo de Valdevells, acceptans dictam vendicionem, convenio et promitto vobis quod predictum premium solvam per terminos supradictos. Et pro hiis obligo omnia bona mea. Et renuncio, etc. Et iuro.

Testes: honorabiles Franciscus Mathei, mercator, et Iohannes Michaelis, caudiculus."

AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 11, "quartum manuale", años 1492-1499, f. 71: 21 agosto 1498.

(281) AHPB. Antoni Benito Joan, leg. 7, man. 14 años 1510-11: 10 abril 1510.

El platero Miquel Bleda era doméstico de los reyes Pedro IV y Juan I de Aragón, considerado muy perito en la confección de sellos de oro. Es asimismo autor de la cruz de plata de la Cofradía de la Sangre, de Igualada, y de una cruz para la iglesia de San Miguel de Barcelona.

F. Durán. "La Orfebrería Catalana", en "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos". Madrid, 33 (1915), pp. 264-265.

Un platero barcelonés llamado Bartomeu Bleda, contrató la confección de una cruz de plata para la iglesia de los santos Just y Pastor Desvern.

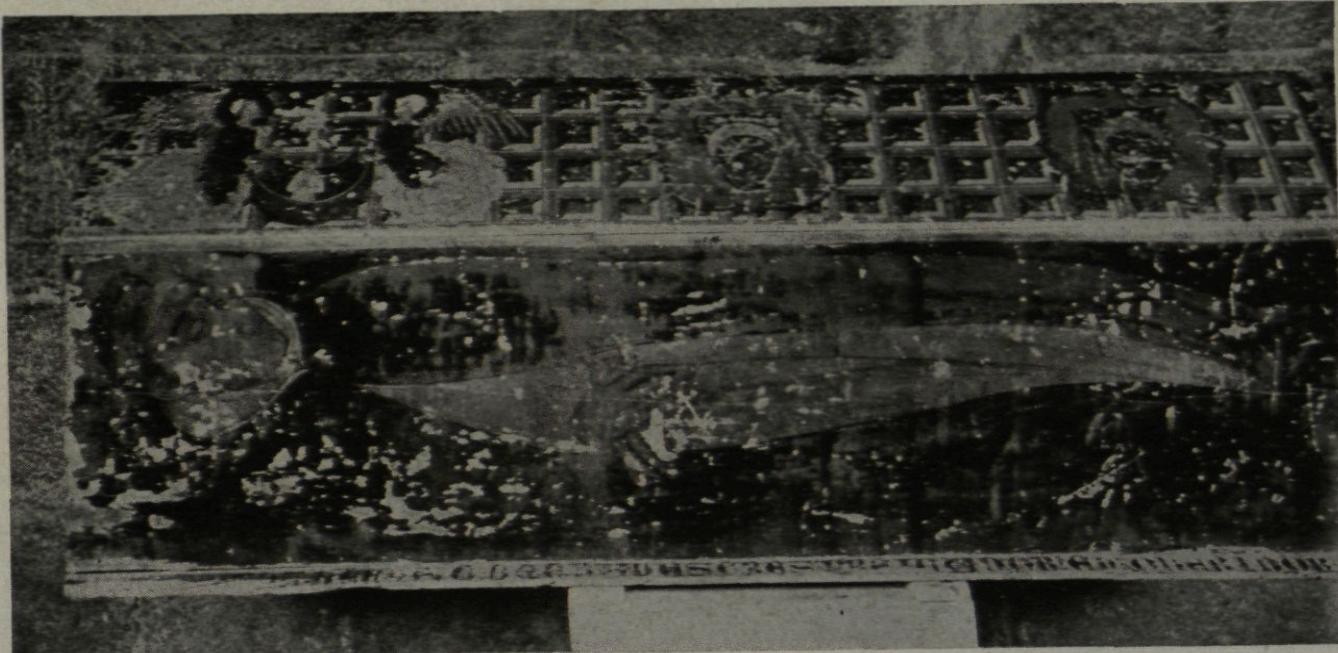
AHPB. Guillermo Jordá, leg. 5, man. año 1440: 2 abril 1440 y caja IV.

(282) "Capitula in romancio ordinata facta et firmata inter honorabilem Anthonium Ca Ferrera, procuratorem et secretarium reverendissimi Petri de Cardona, Dei gracia episcopi Urgellensi, ex una, et Rodericum de Bielsa pictorem, super pictura per ipsum fienda in septem studiis contiguis domus dicti reverendissimi domini episcopi. Sunt in nota.

Testes ut in illis."

AHPB. Narciso Gerardo Gili, leg. 5, man. 1499-1500: 5 mayo 1500.

Cfr. J. M. Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arie de Barcelona". Barcelona, II-3, julio 1944, p. 42.



Catedral. Caja de madera pintada con los restos de Fr. B. de Traveseres, O. P.; obra del siglo XIV



Catedral. Urna de madera pintada del siglo XIV

catedralicio de Santa María de Urgel, y por lo tanto podría ser el artista conocido con el título de Maestro de la Seo de Urgel.

Notemos, además la existencia de otros dos artistas contemporáneos de los pintores Rodrigo de Valdevells y Rodrigo de Bielsa, que ostentaban igual nombre patronímico, conocidos por Rodrigo de Sanctes (283) y Rodrigo Vela o Vella. Este último intervino con los pintores Antoni Marqués, Gabriel Alemany y Nicolau de Credensa, en calidad de árbitro y amigable componedor para resolver ciertas cuestiones suscitadas entre el pintor alemán Anye Bru y los monjes del cenobio de San Cugat del Vallés (284).

JOAN LLOBET

Pintor de la Seo de Urgel, indistintamente llamado, Joan Llobet o Joan Ramón Llobet, hijo del notario de dicha ciudad Jaume Llobet (285), nieto y biznieto respectivamente de los pintores Ramón y Jaume Gonsalbo, y tal vez continuador del taller de pintura de los referidos abuelo y bisabuelo.

Se distingue como contratista de la pintura del retablo mayor de la parroquia de Canillo de la Vall d'Andorra (doc. 30 y 31) única obra que documentalmente nos ha sido dado conocer, la cual como más adelante veremos sufrió un notable retraso en su ejecución.

(283) En cuatro documentos de distintas fechas aparece el nombre del artista con la grafía de "Rodrigues de Sanctes, pictor civis Barchinone."

AHPB. Antonio Joan, leg. 7, man. 47, años 1486-87: 26 junio y 9 agosto 1486.

En cambio en otras escrituras de diferentes calendadas aparece con la grafía de "Rodericus de Sanctes, pictor, civis Barchinone", la última de las cuales es un debitorio a favor de su compañero de profesión el pintor de Barcelona, Miquel Grau,—"Michaeli Grau, pictor, civi Barchinone."

AHPB. Antoni Joan, leg. 7, man. 47, años 1486-87: 30 octubre y 4 diciembre 1486.

Aparece además bajo la forma "Rodericus de Sanctes, pictor, civis Barchinone."

AHPB. Francisco Romeu, leg. 1, man 2, años 1478-83: 31 mayo 1482.

(284) J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Barcelona, I-3. Invierno 1943, p. 40.

(285) Protesta del notario de la Seo de Urgel, Esteve Tell, contra Joan Ramón Llobet, pintor, hijo y heredero de Jaume Llobet, difunto notario de dicha ciudad, sobre el precio de una casa situada en la calle de "Tresdós".

ACU, legajo de escrituras sueltas: 9 noviembre 1502.

JOAN RAM DE MONTERDE

Artista pintor que en el transcurso del año 1507 durante su permanencia en la Seo de Urgel, firmó unas capitulaciones en unión del canónigo de Castellbó, Galcerán Cicard, en las que éste actuaba como apoderado del prior de Santa María de Costoja.

El objeto de la contrata era la pintura de un retablo para la iglesia dedicada a la Virgen María, — “super pictura retrotabuli Beate Marie de Custodia” —, titular del mencionado priorato (286), la cual no debió llegar a buen fin, y, tal vez, el pintor contratante, Joan Ram de Monterde, — “Ioannem Ram de Monterde, pictorem” —, no llegó tan siquiera a comenzar la obra, ya que pocos meses más tarde, se firmó una contrata similar con el pintor de la villa de Puigcerdá, Pere Terri, como luego indicaremos.

Posiblemente el pintor Joan Ram, que en 1508, consta como residente en Barcelona (287), sea el mismo que en el año anterior firmara en la ciudad de la Seo de Urgel la aludida contrata del retablo de la Virgen María de Costoja.

PERE TERRI

Maestro pintor de la villa de Puigcerdá, — “magister Petrus Tarri, pictor ville Podiiceritani” —, que en 1508, contrató la pintura del retablo de Santa María de Costoja (288), o sea de la que con anterioridad se había encomendado al pintor Joan Ram de Monterde, como ya hemos referido.

Tal vez resulte aventurado identificar al pintor de Puigcerdá, Pere Terri, o Pere Tarrí, como así era indistintamente llamado con otro profesional del arte pictórico, denominado Pere Terré, establecido en la ciudad de Barcelona (289).

(286) ACU, reg. 351, manual del notario Pere Tragó, años 1500-1528, f. 81: 2 octubre 1507.

(287) J. M.^a Madurell Marimón. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, I-3. Invierno, año 1943, p. 39.

(288) ACU, reg. 351, manual del notario Pere Tragó, años 1500-1528, f. 95 y 111 v.^o: 21 marzo 1508 y 30 diciembre 1510.

(289) J. M.^a Madurell Marimón. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, II-3. Julio 1944, pp. 52-53.

FRAY JORGE DE TALAVERA

Religioso del monasterio dominicano de Ciudad Rodrigo, — “*religiosum fratrem Georgium de Talavera, Ordinis sancti Dominici monasterii Civitatis Rodrigo*” —, el cual en 10 de septiembre de 1499, concertó con el obispo de Urgel, Pedro de Cardona, la factura de seis ventanas para ser instaladas en la casa que tan ilustre prelado poseía en la ciudad de Barcelona (doc. 28), es decir de aquella misma mansión decorada con las pinturas de Rodrigo de Bielsa, que ya hemos aludido.

Debido a que tan sólo nos ha sido dado encontrar el encabezamiento del contrato, nos impide dar detalles precisos de la clase de la obra artística encomendada a la habilidad del religioso dominico, fray Jorge de Talavera, que hemos de suponer se concretaría a la labor del entallado del material pétreo que compondrían las antedichas ventanas.

JOAN DE GAUSIA

Maestro mayor de la fábrica de la iglesia de Balaguer, que figura como contratista de las obras de ampliación del templo de Santa María de la “Plaça”, de la villa de Sanahuja, es decir del santuario vulgarmente conocido bajo la invocación de la “Mare de Déu del Plà”, el cual con posterioridad, en 1655, fué cedido a los frailes de la Orden de San Agustín (290).

A tenor de una inveterada costumbre, fueron redactadas y firmadas las correspondientes capitulaciones, por cierto excepcionalmente caligrafiadas, en las que hallamos insertos, entre otros, un gran número de pactos de carácter técnico, económico y jurídico. Así, muy justamente, por tratarse de un contrato, muy completo y preciso, lo debemos considerar como modélico de entre tales clases de documentos; y que, por su notorio y primordial interés no hemos vacilado en trascribirlo en toda su integridad (doc. 34).

(290) C. Barraquer Roviralta. “Las Casas de Religiosos en Cataluña”. Barcelona 1906, II, p. 238.

A fin de no alargar excesivamente las presentes notas omítimos hacer algunos comentarios sobre el contenido de la aludida contrata, para remitirnos a la lectura de la misma, a fin de que pueda dar lugar a un profundo estudio de la obra concertada.

En las notas marginales insertas junto al número escrito en cifras romanas, correspondiente al de orden de cada uno de los pactos establecidos, se destacan unas breves leyendas escritas a guisa de resumen o síntesis, directamente relacionadas con el contenido de la mayoría de los innumerables pactos estipulados, que en la transcripción del texto aparecen en letra cursiva.

De entre estas concisas notas explicativas contractuales, se destaca la señalada con el número LXVII, concebida en estos breves términos: "La pedra ab la epigrama". De la lectura del texto del correspondiente pacto, comprobamos cómo directamente alude a una inscripción lapidaria que el maestro Joan de Gausia, venía obligado a esculpir, por la que se perpetuaría la memoria del preclaro presbítero Bernat Teixidor, por su generoso legado, de veinte mil sueldos barceloneses, para sufragar la ejecución de tales trabajos constructivos en la iglesia de Santa María del Plà, de la memorada villa de Sanahuja.

El epígrama, de cuyo esculpido cuidaría el maestro Joan de Gausia, se limitaría, en virtud del pacto previamente establecido, al siguiente texto:

"ANNO A NATIVITATE DOMINI, MILLESIMO QUINGENTESIMO NONO,
DIE VICESIMA MENSIS MAII, IN VILLA CERVARIE, OBIIT VENERABILIS
BERNARDUS TEXIDOR, PREBITER, QUI LEGAVIT PRO OPERE HUIUS
ECCLESIE, VIGINTI DUOS MILLE SOLIDOS BARCHINONENSIS. ANIMA
ILLIUS REQUIESCAT IN PACE. AMEN."

Una lamentable omisión se observa en tan preciso y meticuloso contrato, que ahora comentamos, y es la de hacer constar la fecha de su otorgamiento, aunque es de suponer se efectuaría algunos años más tarde de la defunción del benemérito protector del santuario mariano de la villa de Sanahuja, el presbítero Bernat Teixidor, fallecido en la villa de Cervera, el día 20 de mayo del año 1509.

No obstante el otorgamiento de las antedichas capitulaciones, debió tener pleno efecto con anterioridad al año 1515, es decir antes de que el ilustre obispo de Urgel, Pedro de Cardona, pa-

sase a ocupar la sede arzobispal de Tarragona, ya que éste, cuando aun ejercía la jerarquía prelaticia urgelense, ante la pía disposición de tan venerable sacerdote donante, se dignó autorizar, decretar, e interponer su autoridad ordinaria y decreto, para el puntual cumplimiento del antedicho contrato, como así expresamente se declara en una de las memoradas cláusulas contractuales.

Como complemento de las capitulaciones anteriormente dichas, transcribimos un pequeño memorial relativo a las obras de la citada iglesia de Sanahuja, en el que vemos anotadas las diferentes cantidades satisfechas por los precios de compra de unas fincas expropiadas para las obras de ampliación del aludido templo, emprendidas por el maestro Joan de Gausia, además de otros pequeños pagos o gastos menores (doc. 35).

PEDRO NUNYES

Pintor portugués establecido en Barcelona, durante los años 1513 a 1546, del cual hemos publicado amplias noticias en un estudio especial de este notable artista, autor de un sinnúmero de obras pictóricas, entre las cuales figura la del retablo del Rosario para la iglesia dominicana de la ciudad de Urgel. (291). Es asimismo autor del retablo de los plateros, de Barcelona, existente en el Museo de Arte de Cataluña, como en otro trabajo documentalmente probaremos.

JOAN DE BRUXELLES

Pintor de la villa de Tremp, que en 1518, contrató la pintura del retablo del Rosario para la iglesia conventual de los frailes predicadores de la Seo de Urgel (doc. 33), cuya obra, más adelante, será objeto de algunos comentarios.

(291) J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", I-3. Invierno, año 1943, pp. 13-91; II-1, enero, año 1944, pp. 7-65; II-2, abril, año 1944, pp. 25-72; II-3, julio, año 1944, pp. 11-62.

PERE MATES

Pintor oriundo de la Seo de Urgel, que en el año 1522, (292), firmó unas capitulaciones matrimoniales con Joana Paula, doncella, hija del pintor barcelonés y portero real, Joan Lluch Roca (doc. 36), con la circunstancia de que para garantizar el pago del dote de su esposa fué otorgada una escritura de debitorio a favor del contrayente (doc. 37).

Es de suponer que la formación artística de Pere Mates fué debida a su padre político, Joan Lluch Roca, cuyas actividades ya hemos dado a conocer (293).

(292) "Die veneris XXVI. dicti mensis decembris anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo vicesimo tercio [1522].

Instrumentum capitulorum matrimonialium factorum et firmatorum per et inter Petrum Mates, pictorem, filium Iohannis Mates, civis Sedis Urgellensis et domine Iohanne, eius uxor, defunctorum, ex una, et Iohannam Paulam, filiam Iohannis Luce Rocha, pictoris et portarii regii, civis Barchinone, et domine Elizabetis, eius uxor, vivencium, partibus ex altera, prout sunt in sedula que est in bursa notularum communium.

Testes sunt prout in sedula que est in bursa notularum communium."

AHPB. Juan Savina, leg. 8, man. 18, años 1522-23.

(293) J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", I-3. Invierno, año 1943, pp. 46-47.

Además de tales notas podemos añadir otras relativas a este mismo artista. Dos de ellas, son unas escrituras de debitorio otorgadas por "Lucas Rocha, pictor, civis Barchinone, et Elisabet, eius uxor.", por el suministro de telas, — "certes teles de perne per pintar", "tela de seda de glasa" y "sede negre de brodar."

AHPB. Benito Joan, leg. 3, man. 14, año 1514:: 28 abril 1514.

Otras dos escrituras de debitorio firmó Joan Lluch Roca a favor de Pere Lledó, la primera en unión de su esposa Elisabet, — "Iohannes Lucas Rocha, pictor, civis Barchinone et domine Elizabet, eius uxor" —; y la segunda que otorgó individualmente, — "Iohannes Lucas Rocha, pictor, civi Barchinone", reconociendo haber recibido una partida de hierro limitada a cuatro quintales.

AHPB. Benito Joan, leg. 3, man. 25, años 1514-15; leg. 5, man. 26, año 1515: 25 enero leg. 7, man. 26 año 1515: 9 mayo.

Ignoramos qué relaciones de carácter familiar unirían a Joan Lluch Roca, con otro pintor barcelonés llamado Martí Lluch, que ya hemos dado a conocer en otro estudio.

J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", II-3. Julio 1944, p. 48.

Este artista Martí Lluch, calificado como cortinero, colaboró con Juan Esquella, "Iohannem Squella, et Martinum Luc, cortinerii, civis Barchinone" en cierta obra que contrataron con el noble de la Orden de San Juan de Jerusalén, Francisco Oliver, "super incignes fiendas per ipsos Iohannem Squella et Martinum Luch pro domini vicemomiti d'Evol, quondam."

AHPB. Bartolomé Montserrat, leg. 8, man. 47, com. año 1460: 2 septiembre 1460.

Poco tiempo debió convivir Pere Mates con Joan Lluch Roca, ya que el joven pintor falleció en el año 1530, según referencia que nos proporciona el acta levantada al procederse a la formación del inventario de sus bienes relictos (doc. 38).

Es muy improbable que tanto los vínculos de ascendencia como los de descendencia familiar, uniesen al pintor urgelense Pere Mates, con otros artistas del mismo apellido dedicados a la labor pictórica.

De entre ellos, señalaremos en primer término a Joan Mates, el pintor cuatrocentista, oriundo de Vilafranca del Penedés, autor del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Vilarrodona, de otros para los templos de las parroquias de Bellvey y de La Llacuna, y para la Cofradía de la Santísima Trinidad de Barcelona (294).

No debemos olvidar a Bernat Mates, o sea al artista que ejecutó la pintura del retablo para la iglesia parroquial de Vacarices, en colaboración con el pintor Guillem Talarn, es decir con el mismo pintor que cuidó del pintado de dos estandartes para la Cofradía de San Andreu de la villa de Solsona (295).

También tenemos noticia de un pintor renaciente del mismo apellido, denominado Joan Mates, establecido en Gerona y Barcelona, autor de la pintura de sendos retablos para la capilla de la Cofradía de Carpinteros instituída en la catedral de Barcelona, y el de la Coronación de la Virgen, por encargo del

El propio Martí Lluch, junto con su esposa Clara, — “Martinus Luch, pintor, civis Barchinone et Clara, eius uxor” —, otorgaron dos escrituras de debitorio por el importe del suministro de “panni burell”. En una de ellas aparece como testigo instrumental de la firma del reconocimiento de la deuda anterior, el orfebre barcelonés Bernat Balell, — “Bernardus Belell, argenterius, civi Barchinone” —.

AHPB. Antonio Joan, leg. 3, man. 18, años 1461-64: 19 enero 1462 y 4 enero 1464.

(294) AHPB. Juan Pedrol, leg. 1, man. 3, años 1422-23. 15 septiembre 1422. La carta de pago relativa a este retablo de que anteriormente hemos dado noticia, fué otorgada en 31 de diciembre de 1422, y no del año 1423, como equivocadamente se ha escrito.

Según declara Joan Mates, el imaginero Colina habitaba en su casa.

AHPB. Pedro Soler, leg. 2, lib. I. testam., años 1436-43: 29 agosto 1431.

Venta de una esclava negra “nigram sive lauram de nacione sarracenorum”, de 26 años de edad aproximada, llamada Lucía, otorgada por “Constancia, uxor Iohannis Mata, pictoris, civis Barchinone, procuratrix ad hec et alia legitime constituta a dicto marito meo a dicte civitate absenti”.

ACB. Gabriel Canyelles, man. 23, año 1423: 5 julio 1423.

(295) En este caso Guillem Talarn, aparece distinguido como cortinero o pintor de cortinas, — “Guillelmus Talarn, cortinerius, civis Barchinone” —.

AHPB. Bernardo Pi, leg. 8, man. años 1434-35: 16 junio 1434.

mercader barcelonés Antoni Serra, esta última obra en colaboración con el pintor gerundense Damià Vicens (296). Nuestro artista, Joan Mates, asociado con el arquitecto y pintor Joan Moles, se encargó del pintado del retablo mayor para la iglesia parroquial de Calella (297).

Finalmente recordemos al pintor cuatrocentista oriundo de la villa de Perpinyà, Jordi Mates — "Georgius Mates, pictor, oriundus ville Perpinianii" —, destacado como uno de los discípulos del gran maestro de la pintura gótica catalana, Jaume Huguet, con quien concertó el aprendizaje del oficio de pintor por el término de dos años (298).

JOAN GASCÓ

Pintor navarrés establecido durante largos años en la ciudad de Vic, que ejecutó una gran cantidad de retablos, en su mayor parte para las iglesias parroquiales de la comarca vicense.

Estas obras fueron cuidadosamente enumeradas por el malogrado arqueólogo, mossèn Gudiol, a las que se deben añadir las de dos retablos para la iglesia cenobítica de San Miguel del Fay (299).

El erudito mossèn Pujol Tubau, al comentar una nota de archivo relacionada con la estancia en la ciudad de Urgel, del

(296) J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos" en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", I-3. Invierno, 1943, p. 47; II-3, julio 1944, pp. 33, 34.

(297) J. M.^a Madurell Marimón. "Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña. Martín Díez de Liatzasolo", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", III-1, enero 1945, p. 14.

(298) AHPB. Antonio Vilanova, leg. 25, man. 56, año 1469: 4 septiembre 1469.

Documentalmente nos son conocidos siete discípulos del pintor Jaume Huguet, es decir el narbonense Enric Anroch; Joan Voltes, del término de Alforja; el gerundense Bernat Vicens, — "Bernardus Vincencii, filii Bernardi Vincencii, lapicide, civis Gerunde"; Francesc Pellicer de la villa de Santa Coloma de Queralt; Esteve Solá, hijo del pintor gerundense Ramón Solá; el barcelonés Bartomeu Alagó y Jordi Mates, anteriormente aludido.

AHPB. Bartolomé Requesens, leg. 1, man. 2, años 1455-56, 19 mayo y 16 diciembre 1455; man. año 1458; 13 abril 1458; leg. 3, man. 10, años 1464-65: 23 enero 1465: leg. 4, man. 12, años 1466-67; 4 junio 1466; man. 13, años 1466-67, 25 junio y 3 julio 1467.

(299) J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Barcelona", II-1, enero 1944, pp. 64-65.

pintor llicenciat, Joan Gascó, sugiere la idea de que este conocido maestro retablero fuese el autor del retablo de Jesús y de san José, de la capilla de la comunidad benéfica catedralicia de Santa María de Urgel (300), cuya atribución creemos equívoca por tratarse de una obra pintada con mucha posterioridad a la época en que vivió el artista Joan Gascó, como más tarde referiremos.

MESTRE TRESFÍ

Maestro cantero, — “pedrapiquer” —, que en 6 de septiembre de 1526 contrató unas determinadas obras con Damià Guilla, relacionadas con unos trabajos de cimentación y levantamiento de unas paredes de piedra (301).

Una contrata similar, sin fecha, firmada por el citado maestro Tresfí, conjuntamente con los cónsules de la Seo de Urgel, se concretaba a la fábrica de un lienzo de muralla entre dos torres, en la era del monasterio de Predicadores, y en otra cerca del Portal de Cerdanya, de la aludida ciudad (302).

(300) “Ab albarà, lo darrer de octubre [1528], foren dats a mestre Joan Gascó, pintor de Vich, per les despeses de venir així, tres ducats, dich .III. lliures XII. sous.”

P. Pujol Tubau. “L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell”, en “Analecta Sacra Tarragonensis”, I (1921) p. 337.

(301) “... haje a fer dites parets, e que hage de tenir de grons fins al primer sostre quatre palms de cana, y del primer sostre amunt han d'aver les parets de gros tres palms.

Item, qui te de fer de fonament en dites parets, una brassa y mitga y alà hont ni haurà mester mes ni hage de fer mes, pagant lo que y farà d'avantage, y si ni haurà mester manco, se hage a rebatre del preu.”

“... “acabades sien les parets, les hage de rebossar de calç, dins y fora.”

“... habe de obrar dites parets de pedra, calç, o terra.”

ACU, reg. 351, manual del notario Pedro Tragó, años 1500-1528, f. 188 v.º: 6 septiembre 1526.

(302) “Capitolls entre los honorables cònsols e mestre Tresfí, sobre la obra de la mulara (muralla) de Pricadors. Sine calendario.”

“En nom de Nostre Senyor Déu Jesuchrist, e de la gloriosa Verge María, Mare sua y de tota la cort celestial de Paradís. Amén.

Capítols, pactes i avinença fets, pactats e concordats, entre los honorables en Joan Guila, Berenguer Sent Martí, Bernadí Prats, e Anthoni Ricart, alias Bruna, cònsols de la ciutat de Urgell, de una part, e mestre... Tresfí, picapedrer, de la part altra, en e sobre la obre fahedora d'un tros de mur de la present ciutat, la qual és a la era de Pricadós, ere de la torra qui es prop la Portal de Cerdanya, fins a la altra torra de dita hera, la qual és covygut ab lo perxa de dita hera, en e per lo modo se seguex.

E primerament, los dits honorables cònsols donen a preu fet al dit mestre...

PERRIS XATAU

Maestro de obras avecindado en la ciudad de Urgel que concertó con el cabildo catedralicio de Santa María de Urgel, diferentes obras a practicar en el Castillo de Montferrer (303).

Tresfi, tot aquell pany de muralla qui ès en dita hera de Pricadors, tant quant té de la una torra a la altra, lo quall dit mestre Tresfi, té a fer tot amaniment de pedra, cals, herena, a tot son cost y despesa, tant quant sie mester per a dit pany de mur.

Item, fou concordat entre les dites parts que lo dit mur te aver de gruxa tant quant te lo altre mur qui està fet a pedra e cals, e te aver de altaria de unes ? canes e miya que ell te, segons estar ja aseyalades a hun pilar de la era de Pricadors. E alt te ésser fet ab merlets o ab squena de guat, seguons que serà ben vist a dits honorables cònsols. E mes, te a fer spileres en dita murala, tantes com ne ha en dite muralla, ço és entre spilera y espilera, una espilera en aquell lloc ahont los honorables cònsols coneixeràn deuràn ésser.

Item, fou pectat entre dits honorables cònsols e mestre Tresfi, que lo dit mestre Tresfi, te ha fer hun forn de cals, a tot son cost y despeses; e los honorables cònsols, li tenen a fer tirar les trosses tantes quantes ne aurà master, per a coure dit forn, a la boca del forn, sens despeses de dit Tresfi, sino a despeses de la Ciutat.

Item, fou concordat que la Ciutat té a paguar tota la cals que lo dit Tresfi matrà en la murala, a raó de .1. sou per carregua, la quall quals, dit Tresfi, té a portar a dita obra a ses despeses, segons dalt ès dit e té a donar .11. cestés de cals en pedra, o quatre en pols per carregua.

Item, fou concordat que los dits honorables cònsols tenen a paguar o fer paguar al clavari de la ciutat, al dit mestre Tresfi, per dita obra, trenta sis liures, les quals li prometen donar axí com dit mestre Tresfi farà la obra, e a la fi de dita obra, segons dit mestre Tresfi tinrà necessitat, e segons la obra serà avansada.

Item, fonch concordat que quant lo dit mestre Tresfi farà dita obra, que la Ciutat li te a fer la manobra de tot lo pany de dita muralla, sens dany negú de dit mestre Tresfi.

Item, fonch concordat que lo dit mestre Tresfi, pugue penre tota aquela cuade prat, del Prat Sobirà de Segra, la quall no's regue per a pastureu dels bous del carro, sens que no sie tengut de donarne ne responre de cosa naguna a la ciutat. E mes li promateren los dits honorables cònsols, que son contents que dits bous puguen pasturar per les miyanes e comunals de la ciutat devés Samunt e altres parts, pus no sie los que donàs dany a negun particular de la ciutat, que en tall càs si dany nengù donave, volen spressament que pac tots els interessos en aquell a qui serà dat lo dany. E aquesta licencia li donen per tot aquell temps que los bous tiraran cals, arena o pedra, o quallsevoll manobre per a dita murala, o altres obres si la dita ciutat ne farà".

ACU. Legajo contratos.

(303) "... e que los dits archs al entrant del dit baluart, sie cubert de fusta de roure, e ab toscha e argila."

"Item, que la torre redona de dit baluart, que està vers lo altre cap de dit baluart, sie cuberta de volta de toscha o de squerda ab arch davant vers lo dins de dit baluart; la qual torreta e volta, té de ample ara de una brassa e mijà, e dues brasses de larch."

... "sie enrajolat tot ab argila."

"... e que en la cuyna sia feta una eximenea de paret feta de ges, e que tot entorn de la dita cambreta e de la cuyna, sic fet palmar de ges, e tot be clòs."

JAUME SERRA Y JOAN VATXIER

Maestros de obras de la ciudad de Urgel, que en 24 de mayo de 1533 tomaron por su propia cuenta la empresa de construir la Capilla nueva de la Piedad y la casa de la Comunidad, edificios anexos a la catedral de Santa María de Urgel. Debemos advertir que Joan Vatxier era yerno del aludido maestro Jaume Serra.

Dos circunstancias dignas de ser observadas, son las del empleo de piedra labrada procedente de las canteras de Estamariu para la formación de cuatro ventanales; y la de que, los empresarios de los trabajos de carpintería fueron asimismo un suegro y yerno, es decir, Pere Giner y Joan Reyt, los cuales en 5 de diciembre de 1534, firmaron las capitulaciones para la práctica de las mencionadas obras (304).

ANTONI VAYNAT

Maestro carpintero de la villa de Castellbó, que en 20 de agosto de 1534, convino con el veguer y el colector de las rentas del mencionado lugar, la práctica de diferentes obras de reparación en el “Castell de Ciutat” (305).

“... preparará e farà loch per a les canals que de penre la aygua dels lozats per venir a la cisterna.”

“Item, lo dit mestre Perris, desfarà la remota o alambor del castell, tant com te, del baluart nou circuint fins a la muralla del castell.”

“... reparar de calç nova.”

“Item, lo dit mestre, sic tengut de rebatre e rebossar de calç, totes les muralles a la part de fora del dit castell.”

El cabildo de Santa María de Urgel se comprometía en dejar al pie del mencionado Castillo de Montferrer “la calç e arena, pedra y toscha, y argila e aygua, e totes les bigues, postam, loza, clavahó e totes altres materies necessàries per dita obra, e haver corriola e gumera, e tot lo pertreyt necessari per dita obra.”

ACU, reg. 365, manual del notario Pedro Tragó, años 1532-37, ff. 160-161.

(304) P. Pujol Tubau. “L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell” en “Analecta Sacra Terraconensis”, Barcelona 1 (1925), pp. 335-336.

(305) “... obrarà de fusta la cuberta sobirana del lozat.”

Los contratantes cuidarían de suministrar al maestro Antoni Vaynat, “clavahó, de gumeres, de postam, e de tota altra cosa en manera que lo dit mestre Antoni no y ha de metre sino les mans.”

“Item, lo dit mestre Antoni, farà la dita obra ab ballesters, ben ferma, e la

CIPRIÀ ROIÇ

Pintor de la ciudad de Jaca, del reino de Aragón — “mestre Ciprián Royç, pintor, vehí e habitant de la ciutat de Jaca” —, o sea de aquel artista que en 28 de noviembre de 1534, contrató la pintura de un retablo para el embellecimiento de la capilla de Santes Creus, del templo catedralicio de Santa María de Urgel (doc. 39).

Ninguna otra referencia tanto de carácter familiar como artística directa o indirectamente relacionada con el pintor aragonés, Ciprià Royç no nos ha sido dado conocer.

PERRIS MOREU

Maestro cerrajero de la villa de Puigcerdá. En 8 de junio de 1535, convino con el ciudadano urgelense Joan Damià Guilla, la confección de unas rejas de hierro forjado protectoras de la capilla de los santos Cosme y Damià de la iglesia catedral de Santa María de Urgel.

La referida reja debía constar, a tenor de lo estipulado en el contrato, de cuatro pilares, una puerta central, y otras dos laterales, a semejanza de la otra verja en aquel entonces existente en la capilla de Santes Creus del citado templo catedralicio.

Otros pormenores se hallan especificados en el aludido convenio, entre ellos los que se refieren a las dimensiones, a las decorativas “carxofas”; y a otros diferentes detalles. El coste total de la obra contratada se estipula en la suma de veinte ducados de oro (doc. 40).

ARNAU PRATS

Iluminador de libros residente en la ciudad de Tarragona — “mestre Arnau Prats, scriptor resident en la ciutat de Tarra-

fusta tota passada de axa, axí lo bigam com lo postam, e lo postam passada de dressador.”

ACU. Manual del notario Pedro Tragó, años 1532-37, f. 52: 20 agosto 1534.

gona” —, que en 13 de diciembre de 1537, firmó unos capítulos para la escritura — “scriptura” —, ilustración o miniado de los libros de coro de la catedral de Urgel.

Una de las condiciones que se estipulaban en la contrata era la de que el artista contratante historiase dos o tres salterios, con iniciales de “azur e vermelló y altres bones colors” (306).

JERONI XANXO

Artista escultor establecido en Barcelona, — “Hieronimus Sanxo, scultor, civis Barchinone” —, que en 1537 firmó una escritura de debitorio o de reconocimiento de deuda a favor del tendero de paños barcelonés Domingo Moradell — “Dominico Moradell, minori dierum, botigerio pannorum de lane de tall, civi Barchinone” —, por cierta suma adeudada, importe del suministro de unas telas de seda, — “pannorum circorum sive de cedes” —.

La cancelación de la referida deuda tuvo efecto el día 9 de enero de 1539, mediante el otorgamiento de la correspondiente escritura de carta de pago, en la que comprobamos actuaron como testigos instrumentales el maestro entallador de retablos Bernat Batlle, y el célebre pintor-poeta Pedro Serafí, — “Bernardo Balle, fusterio, et Petro Cerafin, pictor, civibus Barchinone” (307).

(306) ACA, reg. 364, manual años 1527-1546, f. 353; reg. 366, f. 21: 13 de diciembre 1537.

(307) AHPB. Juan Savina, leg. 4, “manualetum 28”, año 1537: 5 diciembre 1537.

Nuestro buen amigo e incansable investigador don José Serrá Rosselló, de Rubí, nos ofrece las siguientes notas relacionadas con un pintor llamado “El Greco”, y de algunos de sus familiares que sin duda hacen referencia al célebre pintor y poeta, Pedro Serafí, llamado el Greco.

Mayo 1552. “Combregar al fill del Grec.

Dijous a XIII., combregar del fill del Grec, pintor, al carrer d'en Serra.”

Enero 1566. “Combregar del Grec, pintor.

Dimecres, a 23, combregar del Grec, pintor, stà al carrer d'en Serra.”

5 enero 1567. “Sepultura del Grec, pintor.

Dit dia, sepultura general del Grec, pintor.”

Archivo de la comunidad de la iglesia parroquial de los santos Justo y Pastor, de Barcelona. Funeraria, reg. 78, f. 19; reg. 82, f. 13 v.^o; reg. 83, f. 10 v.^o

La circunstancia de que el mencionado pintor habitase en la calle de Serra, permite identificarlo con el artista Pedro Serafí. Véase: J. M. Madurell Marimón, “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, II-3 julio 1944., p. 17.

Curiosidad digna de ser observada, es la de que interviniesen como testimonios de la firma de la aludida escritura de cancelación, en primer lugar el famoso artista Pedro Serafi, una de las figuras más conocidas de la pintura catalana renaciente y celebrado poeta (308), y en segundo término, el artista Bernat Batlle, imaginero poco menos que desconocido, autor de algunas obras, hoy desgraciadamente desaparecidas, de quien sabemos intervino como perito, en unión del pintor Andreu Remires, en el reconocimiento del retablo para la iglesia parroquial de Callera, el labrado del cual corrió a cargo del maestro tallista Miquel Enrich, mientras que la parte pictórica fué encomendada al gerundense, Joan Mates y al arquitecto-pintor, Joan Moles (309).

Las relaciones de Jeroni Xanxo con el acreditado imaginero Bernat Batlle, es de suponer serían de carácter profesional, y posiblemente, el primer artista debió ser discípulo o colaborador del segundo.

Documentalmente la primera obra escultórica contratada por Jeroni Xanxo, — “mossèn Hieronym Sanxo, yimaginayre, ciutadà de Barcelona” —, es la que en 12 de diciembre de 1544, convino con los prohombres y clavarios de la Cofradía de la Sangre de Jesucristo, de nuestra ciudad, tal vez, la establecida en la iglesia de Santa María del Pino. Podemos indicar se trata de la confección de una imagen corpórea de Cristo Crucificado de unos ocho palmos de estatura, modelada a base de papel engrudado, pintada al óleo, encarnada y dorada.

Se estipula en las referidas capitulaciones que el material a emplear para el esculpido de las manos de la sagrada figura del

(308) J. M.^a Madurell Marimón. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, I-3. Inviero, año 1943, pp. 28-35; II-3, julio 1944, pp. 13-17, 58-59.

(309) J. M.^a Madurell Marimón. “Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña, Martín Díez de Liatzasolo”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, III-1, enero, año 1945, pp. 13-14.

Constatamos cómo “mestre Ramírez, pintor”, vivía en la calle de la “Cucarella”, de nuestra ciudad, según consta en la partida de defunción de la esposa del aludido artista.

Archivo parroquial de Santa María del Pino, de Barcelona, “Llibre d’òbits”, anys 1577-78: 3 marzo 1578.

Nota inédita facilitada por el buen amigo y archivero de la parroquia de Santa María del Pino, mossèn Trinitat Prat.

Redentor del género humano, y para la fábrica de la cruz, fuese la madera (310).

Otra obra, similar a la anterior, encomendada al imaginero Jeroni Xanxo, iba destinado a la Cofradía de la Sangre establecida en la iglesia conventual de Santa María de los Ángeles y del Pie de la Cruz, de nuestra ciudad, a tenor de la contrata firmada en 26 de octubre de 1545. La madera a emplear sería la de ciprés blanco elegida ex profeso, la cual por su menor peso que la que corrientemente se usaba para el entallado de imágenes, facilitaba su conducción.

En la mencionada escritura de concierto, Jeroni Xanxo, presenta como avalista a su propio padre. Pere Xanxo, zapatero de profesión (311).

Una característica especial notamos en este contrato, la cual hace referencia al empleo de la pasta de papel, materia más li-

(310) "Die veneris XII. mensis decembris M.D.XXXX.III.

Capitula concordie firmata et... inter honorabilem Hieroninum Sanxo, ymaginarium civem Barcinone, ex una et proceres seu clavarios Confratrie Sacre Sanginis Christi, parte ex altera super fabricacione.

Testes in nota."

AHPB, Jerónimo Mollet, leg. 3, borr. man. años 1544-45.

La transcripción total de las antedichas capitulaciones es tal como la publicamos seguidamente.

"Die veneris XII^a mensis decembris M.D.XXXX.III.

Sobre lo fabricació de un crucifixi de paper engrutat ab sa creu de fusta, son stats entre mossèn Hieronym Sanxo, yimaginare, ciutadà de Barcelona, de una part, e mestra Francesch Bertrán barrater, e mestre Hieronym Boxusia, tirador de or, promens e clavaris de la Confraria de la Sanc de Iesu Christi, de la part altre, son stats fets y fermats los capítols següents:

Primerament, lo dit mossèn Sanxo convé y en bona fe promet als dits promens en dit nom, que de assi lo primera setmana de Coresma primer vinent los donarà bo y acabat ydoneu e suficient, a conevida de dues personnes, ço és un pintor y un argenter, un Crucifix, ço és, un Christ de bulto de paper en enungrutat, ab sa creu de fusta, les mans del qual Christ an de ésser de fusta, pintat al oli, encarnat y daurat allà on serà necessari, e tot lo que es necessari per lo dit Christ, ab tota perfecció a totes ses despeses, lo qual Christ ha de ésser de largaria de vuyt palms, ans mes que mancho.

Item, és concordat que los dits promens e clavaris en dit nom, convenen y prometen donar y pagar per les mans del dit mossèn Hieronym, caball per tot lo que fos menester, deu ducats valens dotze liures, pagadores en questa forma, ço és ara de present posant mà en dita feyna, sinh ducats y los restants sinh ducats acabada dita feyna e vista e regoneguda aquella per les dites personnes expertes com dit es.

Pena XX. solidos.

Testes Ivens Oliver, portarius et Petrus Vilanova ... Xanxo et Bertrán"
AHPB. Jerónimo Mollet, caja 13 bis, pliego escrituras sueltas.

(311) J. Puggarí. "Noticias de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento", en "Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 3 (1880), p. 100.

gera que la madera. De esta manera se facilitaba que la venerada imagen del Crucificado pudiese ser llevada en alto por los esforzados portantes cofrades de la Sangre en las procesiones penitenciales.

Más modernamente la pasta o masa de papel asociada al cartón y barro, fué aplicada a una nueva modalidad manufaturera, con cuya materia, en el año 1766, el ciudadano barcelonés, Francesc Amich, modelaba figuras y confeccionaba platos y bandejas (312), cuyos objetos se podían dorar, platear y bruñir. Este procedimiento permitía, además, la confección de caretas para las máscaras, tan en boga en aquella época.

Claro está que estas pequeñas actividades industriales de Francesc Amich, contaban con la gran oposición entablada por parte del Gremio de Doradores y Pintores, de nuestra ciudad condal (313).

Tres años más tarde, vencida tal vez, la resistencia de los doradores y pintores barceloneses, Francesch Amich, fué agraciado por medio de una concesión real, previo informe favorable de la Junta de Comercio de Barcelona, beneficiosa para la fábrica de aquel artista (314).

Ya hemos constatado cómo en pleno siglo XVIII, era ya muy generalizado el uso de la pasta de papel para la confección de imágenes y otros objetos, y que en el transcurso de la siguiente centuria llegó a constituir una especialidad artística de tipo industrial. Así vemos cómo en 1810, existía en nuestra ciudad un artífice, llamado Josep Rojo, distinguido con el calificativo de "escultor de cartró" (315).

Dejando aparte esta disgrisión, podemos indicar que, Jeroni

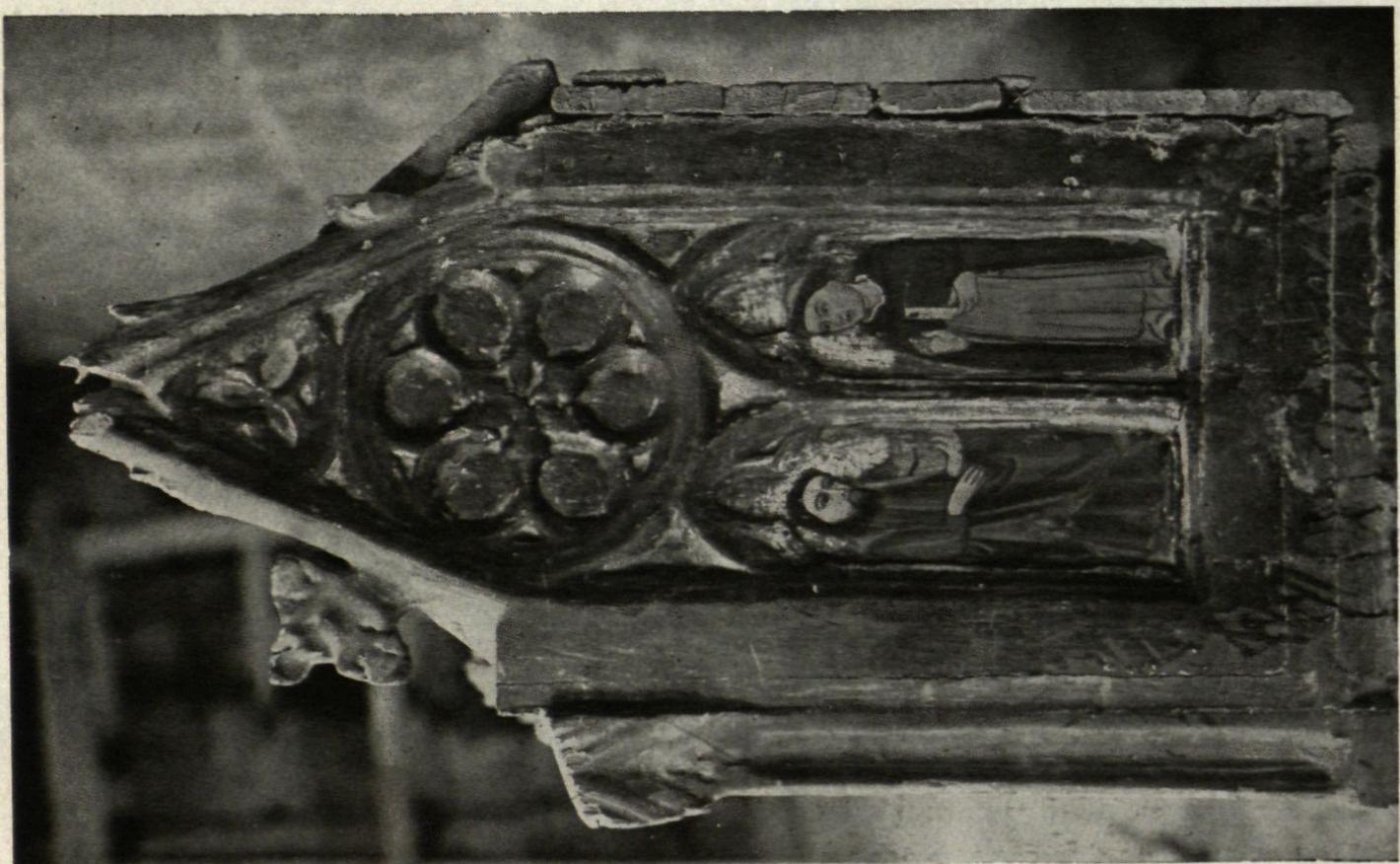
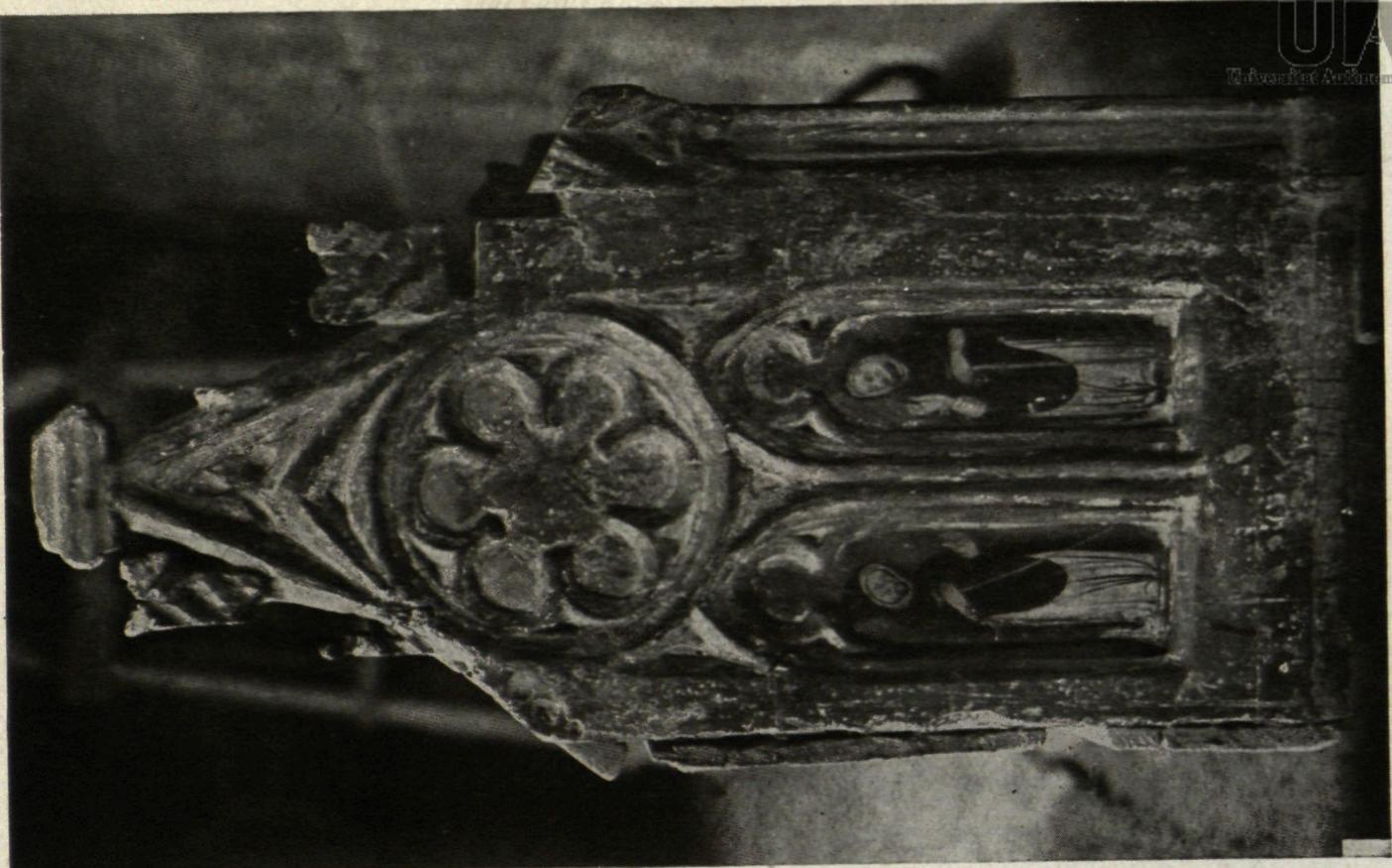
(312) Biblioteca Central de la Excelentísima Diputación Provincial de Barcelona. Fondo de la Junta de Comercio de Barcelona, N.º 1 B.^a. Libro de acuerdos, p. 423: 13 de noviembre de 1766.

(313) Biblioteca Central de la Excelentísima Diputación Provincial de Barcelona. Fondo de la Junta de Comercio de Barcelona, N.º 2 B.^a. Libro de acuerdos, p. 128: 21 de abril de 1768.

(314) Biblioteca Central de la Excelentísima Diputación Provincial de Barcelona, legajo 33, n.º 2. Relación de las reales cédulas expedidas por la Real Junta de Comercio y Fábricas: 13 de septiembre de 1771.

(315) Licencia concedida a Josep Rojo, "escultor de cartró", hijo de Domingo y de Francisca Mundet, para contraer matrimonio en la iglesia parroquial de San Jaime, de Barcelona, con Felipa Calm, doncella, hija de Jacinto y de María Garrós.

ACB. Licencias matrimoniales, Oficialato, años 1810-12. f. 12: 14 enero 1810.



Catedral. Frentes laterales de una urna de madera del siglo XIV

Xanxo a partir de 1548, cambiaría de residencia, abandonando Barcelona para establecerse en la ciudad de Urgel, en donde, en aquel propio año, lo encontramos ya ocupado en la obra de dos notables retablos, fatalmente desaparecidos durante el año 1936, y no conservados, como por error con anterioridad hemos indicado.

Una de tales obras es la del sepulcro de Nuestra Señora, vulgarmente llamado retablo de los Apóstoles, que el día 2 de mayo de aquel mismo año, concertó con la comunidad beneficial de Santa María de Urgel (doc. 45), en cumplimiento de las disposiciones testamentarias del canónigo Andreu Ponsclaus.

Simultáneamente a esta última obra, nuestro artista, Jeroni Xanxo, entallaba el retablo mayor de la capilla de la Virgen de la Piedad, anexa a la catedral urgelense (316).

En el transcurso de aquel propio año de 1548, Jeroni Xanxo, practicó una obra menor, como lo debió ser la manufactura de un facistol para el servicio del coro de la aludida iglesia catedralicia, cuyo coste se fija en la suma de cuatro ducados (317).

Alternando con la obra de los dos aludidos retablos escultóricos, para el embellecimiento de la nueva capilla de los beneficiados urgelenses, Jeroni Xanxo, durante los años 1549 y 1550, trabajaba en la construcción del monumento del Jueves Santo de la catedral, — “mestre Jeroni Xanxo, ymaginayre, mestre de dit monument” —, cuya empresa había contratado por la suma de cuarenta ducados (318).

(316) P. Pujol Tubau. “L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell”, en “Analecta Sacra Tarragonensis”, Barcelona, I (1925), pp. 339-340.

(317) “Més, a 15 del mateix [març de 1548] dona a mestre Hieronim, fuster per les mans del faristol per lo chor de la seu, quatre ducats, dich quatre lliures, setze sous.”

ACU. “Racional començant any 1540, f. 62.

Nota publicada por P. Pujol Tubau. “L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell”, en “Analecta Sacra Tarragonensis”, I (1925), p. 338.

(318) “Més, és degut al dit mossèn Guilla, procurador, que a .XIII. de mars [1549], ab albarà de Capítol donà a mestre Hieronim Xanxo, fuster, deu ducats, y son en paga prorata de la quantitat li done lo reverent Capítol per fer lo moniment; dich .XII. lliures.”

“Més, son deguts a dit mossèn Guilla, dos ducats, los quals ab albarà de Capítol, de 22 de mars, donà al mateix mestre Xanxo, fuster, per fer portar lo postam de Sanct Julià per lo moniment e per la claustra; dich .II. lliures .VIII. sous.”

“Item, és degut a dit mossèn Guilla, procurador, deu ducats, los quals ab albarà de Capítol, de 16 de abril, donà a mestre Xanxo, imaginaire, y son en paga y porrata de son salari per fer lo moniment; dich .XII. lliures.”

“Item, més, és degut al dit mossèn Guilla, procurador, vintiset lliures y set sous, y son a compliment dels coranta ducats que havia de haver per la obra del moniment; y tres lliures per bestretes que dit mestre Jerónim, havie fets en dita

La confección de un dibujo para una bandeja metálica por encargo especial del cabildo catedralicio de Urgel fué encomendada a Jeroni Xanxo, y que la referida canónica mandaría manufacturar, para hacer la ofrenda acostumbrada en el solemne acto de la entrada del nuevo obispo (319).

Se comprueba, además que, Jeroni Xanxo, durante el mes de mayo del siguiente año, hizo entrega de un plano confeccionado con miras a las proyectadas obras de modificación del coro catedralicio, de acuerdo con los capitulares urgelenses, las cuales no fueron practicadas hasta algunos años más tarde (320).

Las obras de transformación se limitaban al antecoro, a la sepultura del obispo de Urgel, Joan Despés, y a la pavimentación con losas de piedra en el extremo del coro, frente al altar mayor.

Puig y Cadafalch, refiere que la aludida decoración del antecoro, apareció al proceder al arranque de una capa de yeso, en el interior de la nave del transept, en la oportunidad de la práctica de unas obras de restauración (321).

El aplazamiento de la ejecución de tales obras, debió motivar el regreso de Jeroni Xanxo, a la ciudad de Barcelona, ya que en 10 de noviembre de 1563, concertó junto con el escultor

obra, que tot pren la dita suma, les quals donà a mestre Jeroni Xanxo, ymaginaire, mestre de dit monument, ab albarà de Capítol, a 10 de juliol del present any cinquanta, dich .XXVII. lliures, set sous."

ACU. "Llibre comptes, començant en 1540." Publicado por P. Pujol Tubau. L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell", en "Analecta Sacra Tarragonensis", I (1925), pp. 338-339.

(319) "Any 1556. Més, li és degut, que ab albarà de 23 de dit [novembre], donà a mestre Hieronim Xanxo, dos ducats, son per lo dibuix de una bassina per lo senyor bisbe."

ACU. Racional.

Publicado por P. Pujol Tubau. "L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell", en "Analecta Sacra Tarragonensis", I (1925), p. 339.

(320) P. Pujol Tubau, "L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell", en "Analecta Sacra Tarragonensis", I (1925), p. 339.

(321) "Concluerunt, que elegexen al reverendissim senyor bisbe, y al senyor ardiaca de Andorra, y al canonge Sparsa, per a que ensembs a los que per la venerable Comunitat serán elegits y deputats, tracten y entenguen en fer obrar lo davant chor, y sepultura o sepulcre del reverendissimo senyor don Joan Despes, de bona memoria, bisbe de Urgell, segons y conforme a la mostra ho designe, donada per mestre Hieronym Sanxo, sculptor; y de fer y obrar lo paviment davant lo altar maior, al cap del chor, de losa en pedra picada."

ACU. "Llibre de conclusions", f. 222.

Publicado por J. Puig y Cadafalch. "Santa Maria de la Seu d'Urgell". Estudi monogràfic amb la col·laboració de mossèn Pere Pujol, prevere." Barcelona 1918, p. 84.

Perris de Austri, la reparación de los elementos decorativos del monumental órgano de la iglesia barcelonesa de Santa María del Mar, en cuya contrata se hace referencia a una labor ejecutada por el escultor vizcaíno, Juan de Anderí (322), y en cuya escritura vemos cómo aparece como testigo instrumental, el conocido maestro de órganos francés, Perris Rabasta, — “Pierris

(322) “[Die mercurii .X. mensis novembris anno a Nativitate Domini .M° D.º LXIII.º]

Està tractat y concordat entre los senyós de hobrés de la paróquia de Santa Maria de la Mar, y de altra part ab mestre Jerònim Xanxo [e mestre Pierris d'Austrii], esculptor[s], sobre lo que stà guastat en l'orgue, so és lo segent:

Primo, que lo[s] dit[s] Jerònim [y mestre Pierris], an de mudar y fer la Nostra Dona y los àngels de u tron, y los dos àngels, y de quada part de dita María de la Asunció, y aso és lo que 's diu la finició de dit orgue.

Més, que lo dit mestre agua de levar y mudar les dues pesses de les armes que tenen dos àngels, que stàn al peu, fora l'orgue que a fet Juan de Anderi, viscay.

Més, que lo dit mestre Jerònim agua de fer les tres puntes, só és, la prencipal ab set àngels alrededor de dita carieta fets com a dades les mostres y les altres dos, cada una ab set alligues alrededor con a donades les mostres.

Més, que lo dit mestre agua de fer los dos sàtiros y la qua que basta fins als festons, ab tot lo modo condecent ab la mostra dada sua. Y tot lo susdit que's fasa de tal manera que sia molt millor que no està.

Y los senyós de hobrés an donar a dit[s] Jerònim [y Pierris], tota la fusta que serà mester, y fuster, y serar, y calus, aygua cuyta, y asentar la susdita hobra y cassa y loc ahon se fassa la sudita quausa.

Item, los dits mestre Hieronym [e] mestre Pierris [pro]meten fer los ... letons han ... sobre ...

Y més, que los susdits hobrés, agen y donen ... soles les dues mans sent y sinchquanta liures, per [les] quals haien de pagar.

... ab aquesta forma e manera, so és, sinquanta lliures encontinent serà commensada la obra, e sinquanta lliures feta la meytat de la obra. E les restants sinquanta lliures acabada y asentada sia dita obra, e vista que sia estar ab compliment conforme se conté ab lo present memorial.

La qual obra havem de donar e cabar bona, e ab tot son compliment, dintre sis mesos pus continue seguidos, d'assí e per tot lo mes de maig prop seguidors, la qual cosa no posarà dona facultat a dits obrés que a lurs despeses la pugan fer acabar. Y ells prometen pagar tot so e quant aurà costat de continent.

E les dites coses, totes y sengles, prometen les dites parts, tenir e complir, a pena de cent ducats acquisidors, la maytat al official qui'n farà la exequació, e la restant terça part, a la part obedient.

E tots ne obligan tots lurs bens e de quiscún d'ells, so és, los dits Hieronym Xanxo y Pierris d'Austri, los lurs propriis; e los dits obrers los béns de la Obra, los lurs no entenen obligar com fassan negossis alienos. E tots o juran.

Testes dictorum magnifici Francisci Setantí, Francisci Ysern et Petrus Thalavera, ex operariis, et Hieronym Xanxo, sculptoris: honorabiles Mathias Janer, auri faber, civis, et Pierris Arrabasta, organista, cives Barchinone.

Testes firme dicti honorabili Francisci Leu, ex operariis que firmavit dictis die et anno: honorabiles Christophorus Robiò, mercator, civis Barchinone, et Gabriel Gallart, mercator, alumpnus dicti honorabili Francisci Leu.

Testes firme].”

AHPB. Luis Jorba, caja 23, pliego de escrituras de varios años. Las palabras que aparecen escritas entre claudátores lo son por otra mano y sin duda son las correcciones hechas al documento que transcribimos, y que hemos de considerar como borrador.

Arrabasta” — (323), o sea de aquel que cuidó, entre otros muchos, de la confección del órgano para la iglesia parroquial de San Miguel, de Barcelona (324).

El consocio y colaborador de Jeroni Xanxo, en la restauración del decorado del órgano de Santa María del Mar, de Barcelona, llamado Perris de Austri, fué un notable entallador o sea aquel artista que cuidó de la manufactura de los elementos arquitectónicos del retablo mayor de la iglesia de los frailes predicadores de Tarragona, de cuyas pinturas cuidó el célebre pintor portugués, Pedro Nunyes (325).

También consta que el maestro Perris, confeccionó cierta obra de talla añadida al retablo mayor de la seo de Tarragona (326). Finalmente, podemos referir que el maestro “Perris Ostris”, falleció en el monasterio de Santes Creus (327), donde es de suponer dejaría huellas de su delicada labor escultórica.

La estancia de Jeroni Xanxo, en la ciudad de Barcelona, debió ser muy limitada, ya que en el año 1567 estaba ya establecido en la Seo de Urgel, y ocupado en labores propias de su oficio, tales como las obras de modificación del coro catedralicio, en la confección de unas puertas para el cierre de la entrada al recinto coral, y en la decoración escultórica de las tribunas del órgano (328).

Por circunstancias ignoradas, Jeroni Xanxo, trasladaría su domicilio a la ciudad de Tarragona, desde la cual en 27 de febrero de 1572, escribió una curiosa carta dirigida a los ca-

(323) Escritura de poder otorgada por “Petrus Rabasta, magister faciendo organos, pro munch habitator Barcinone, oriundus sive naturalis regni Francie, oppidi de Xonmelis diocesis, civitatis Beate Marie Podii Francie, numcupati.”

AHPB. Francisco Solsona, leg. 7, man. 41, años 1563: 9 octubre 1563.

(324) AHPB. Clemente Calopa, manual año 1558: 3 marzo 1558.

(325) J. M.^a Madurell Marimón. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, II-1. Enero, año 1944, p. 61.

(326) S. Capdevila. “La Seo de Tarragona”, en “Analecta Sacra Tarraconen-sia”- 10 (1934), p. 32.

(327) F. Durán Cañameras. “L’escultura mitj-eval a la ciutat de Tarragona”, en “Butlletí Arqueològic. Publicació de la Reial Societat Arqueològica Tarraco-nense”. Epòca 3.^a, II (1923-24), p. 266.

(328) En 24 de septiembre de 1567, Jeroni Xanxo, percibió la suma de cuarenta libras, como a segunda paga “de la quantitat que li donà el Capítol per la faena de mudar lo chor.”

ACU. Racional de 1563 a 1578.

P. Pujol Tubau. “L’església de la Pietat de la Seu d’Urgell”, en “Analecta Sacra Tarraconen-sia”, Barcelona, I (1925), p. 339.

nónigos de la catedral de Urgel, en la que después de congratularse del feliz término de la obra del pavimento del mencionado templo catedralicio, hacía patente su desconsuelo por la muerte de su hijo, no sin antes haber ofrecido una vez más, sus servicios en lo que concerniere a su arte propio y peculiar (doc. 45).

El ofrecimiento de Jeroni Xanxo al cabildo catedralicio urgелense, debió motivar un nuevo traslado o cambio de residencia de nuestro artista a la ciudad de Urgel, en cuya catedral en el año 1575, practicó nuevos trabajos en el coro y en el monumento del Jueves Santo (329).

Una nueva pérdida de un ser familiar experimentó Jeroni Xanxo, como la fué esta vez la de su propia esposa Catarina. Ello se constata por una escritura fechada en 20 de junio de 1575, después de la muerte de la mencionada señora, por la que colegimos cómo los beneficiados de la capilla de la Piedad, de la ciudad de Urgel, trataron de posesionarse de una casa y un trillar, que en otro tiempo fueron propiedad del maestro Jeroni Xanxo, todo lo cual se valoraba en doscientas libras, y que adquirió el beneficiado mossèn Capella. La referida comunidad una vez cobrados los créditos que tenía pendientes, aplicó la suma de cincuenta y dos libras a la fundación de una misa semanal en sufragio del alma del difunto maestro Jeroni Xanxo.

Mossèn Pujol Tubau al dar las anteriores referencias, añade que, por una nota de 12 de noviembre del aludido año, se comprueba que Jeroni Xanxo, tenía consignada una pensión vita-

(329) "Assi apparen los comptes de les rebudes y deslliurades fetes per mi Jaume Sparsa, canonge obrer, elegit al Capítol Pasqual de 1575.

Item, a mestre Hieronym Xanxo, sculptor, per .X. jornals fen faena en adresar la crosa del chor y fer pessas faltaven en dita crosa; .III. lliures .VIII. sous.

Item, més, cexanta codrats per fer las altres crossas segons lo designe tenia lo reverent Capítol volie fer les altres: .I. lliura .VII. sous.

Item, a mestre Hieronim Xanxo, per .XIII. jornals posa per fer los pedestrals del moniment: .III. lliures, .X. sous.

Item, a mestre Miquel, fuster, per .X. jornals ha posats per fer faena per dits pedestrals: .II. lliures.

Item, a mestre Lorens, per .III. jornals per desfer los graons y paviment: .XVI. sous.

Item, a mestre Miquel, fuster, per sis jornals y mig posa per traure les portalades y buades del moniment: .I. lliura, .VI. sous.

Item, per .VIII. manobres per treure les pedres y terra del moniment y netejar la iglesia: 1 lliura, .XII. sous."

Archivo Capitular de Urgel pliego de papeles sueltos. Publicado por P. Pujol Tubau. "L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell", en "Analecta Sacra Tarragonensis". Barcelona, 1 (1925), p. 340.

licia que el cabildo catedralicio urgelense, acordó abonarle en ayuda de la vejez del citado artista (330), que pasó sus mejores años en la ciudad de Urgel y dió pruebas manifiestas de su ingenio, plasmado en los dos principales retablos de los Apóstoles y de la Piedad.

Transcurridos seis años, en 1581, registramos la existencia de un artista calificado como imaginero de Tarragona, también llamado Jeroni Xanxo. Así nos lo atestigua una nota de César Martinell, recogida por Fidel de Moragas, por la que tenemos conocimiento de que el aludido maestro escultor, firmó unas capitulaciones con los procuradores de la Cofradía de los Sastres y Calceteros, de la villa de Valls, para la fábrica de un retablo de la Concepción de María y de las figuras de María Santísima y de unos serafines (331). Tal vez este artista era un hijo del primitivo maestro imaginero Jeroni Xanxo.

Por último del imaginero Jeroni Xanxo II, sabemos que, en 1592, se le declara como viudo, en la ocasión en que contrajo esponsales en Tarragona, con Magdalena, viuda de Gil Sales, maestro de obras, e hija de Antoni Font, agricultor, y de Montserrat, de la villa de Valls (332).

La grafía que hemos adoptado para designar el apellido de nuestro artista es la de “Xanxo”, como es de ver en su firma autógrafa (333), y en gran parte de la documentación coetánea de este notable maestro imaginero.

JOAN TRANCÓ

“Mestre Joan Trancó, mestre de cases del lloc de Auleta, de la terra de Conflent”, en 26 de mayo de 1540, simultáneamente

(330) “Deu mestre Hierònim Sanxo que ab albarà de dit ha rebut del senyor pagador, sis lliures, dich .VI. lliures; y son en part y paga de la soldada que lo Capítol li dona, a crèdit del senyor pagador .VI. lliures.”

Archivo capitular de la catedral de Urgel. Racional de 1562 a 1578. Publicado por P. Pujol Tubau. “L'església de la Pietat de la Seo de d'Urgell”, en “Analecta Sacra Tarragonensis”, Barcelona, I (1925), p. 340, n.º 26.

(331) C. Martinell. “L'Art a Valls”, en “Crónica de Valls”.

F. de Moragas. “L'Art, els artistes i els artesans de Valls”, en “Estudis Universitaris Catalans”, 19 (1934), p. 294.

(332) S. Capdevila, “La Seu de Tarragona”, en “Analecta Sacra Tarragonensis”, Barcelona, 10 (1934), p. 108.

(333) P. Pujol Tubau, “L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell”, en “Analecta Sacra Tarragonensis”, I (1925), p. 340.

con los cónsules de la villa de Puigcerdá, firmó unas capitulaciones para las obras de reparación de unos caminos “del Plà de la Manyania a la Batllía de Bellver, tot camí real per avall consecutivament fins a la Creu d'en Cabanes, terme de la ciutat de Urgell” (334).

Unos dos años más tarde, tal vez el mismo Joan Trancó, calificado como maestro cantero, — “mestre Joan Trancó, pedra-piquer, del regne de França, de la parròchia de Doganya, del bisbat de Cohors” —, concertó con el cabildo catedral y cónsules de Urgel, unas semejantes obras de reparación de unos caminos desde la antedicha ciudad hasta el Pont de Oliana, de acuerdo con las condiciones estipuladas en la contrata expresamente firmada para el caso (doc. 44).

FERMÍ GRANOLLERS

Maestro organero de la villa de Solsona, que en 1544, tomó a su cargo la reconstrucción de un órgano para la iglesia catedral de Santa María de Urgel (335).

La nacionalidad de Fermí Granollers, era francesa, a tenor de una nota de archivo, que así nos lo expresa en los siguientes términos: “Farmí Granollers, organista, naturalis ville de Xomalis, regni Francie, pro much Barcinone residens” (336).

Fermí Granollers, en unión de los dos maestros organeros, Pere Flamensch, y Pere Rabasta, — “mestre Pere Flamench, mes-

(334) El contratista de obras Joan Trancó, cuidaría de “rompre roques e arbres, e adobar los graus e lochs perillosos, en los quals lochs sie tengut de fer empits e parets a pedra e calç, de forma que sens perill puxen passar los viandants, axi personnes a peu com a cavall, e tots carregats”; y de “empedrar lo dit camí, en tots los loch[s], e part d'aquell ont sie necessari.”

Para los vecinos de los lugares que no hubiesen contribuído en tales obras, en concepto de derecho de paso por el citado camino, pagaría cuatro sueldos por cada carga de paños, tela y pan; dos sueldos, por cada carga de aceite y hierro; y doce sueldos para cualquier otra mercancía. Además cada persona montada a caballo debería satisfacer también doce sueldos; cada “paquetaire”, seis dineros; y cada “bestia grossa vaganera”, tres dineros per cabeza; y finalmente “cascuna cabana de bestiar menut”, contribuiría con cinco sueldos, a tenor de la costumbre establecida en Cerdanya, — “tot en mode cerdana” —.

ACU, reg. 366, manual del notario Pedro Tragó, años 1533-41, f. 259: 26 mayo 1540.

(335) P. Pujol Tubau. “L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell”, en “Analectas Sacra Tarragonensis”, Barcelona, I (1925), p. 349.

(336) AHPB. Onofre Rialp, leg. 1, man. 11, años 1566-67: 14 octubre 1567.

tre Farmí Granollers, y mestre Pere Rabasta, mestre de organs, habitants a Barcelona", contrató la fábrica del órgano para la iglesia parroquial de Santa María del Pino, de Barcelona (337).

JOAN GARÍ

Pintor establecido en la Seo de Urgel, cuyos nombre, apellido y profesión aparecen transcritos en una sentencia arbitral publicada en el año 1549, en la que se hace referencia del notario de aquella ciudad, Joan Verdeny (338).

De Joan Garí considerado como pintor de retablos, tan sólo tenemos noticia de uno de ellos por él contratado, dedicado a la Virgen, con destino a la iglesia de la parroquia de Guils, del vizcondado de Castellbó (doc. 42).

El cabildo catedralicio urgelense, debió considerar a Joan Garí, como su pintor predilecto, porque tal vez debió ser el de mayor nombradía entre los que en aquel entonces residían en la ciudad de Urgel.

Así aparece constatada la intervención de Joan Garí, en diferentes trabajos pictóricos por cuenta del cabildo canonical de Santa María de Urgel, en el transcurso de los años 1540 a 1543. Ello queda confirmado en diferentes asientos de cantidades abonadas en el libro de contabilidad de la canónica urgelense, ora para un retablo que no se determina, ora para una vidriera, pintado de una cortina, y dorado de una cruz para la iglesia de "Ahós"; ora por el encargo de una casulla para el servicio del culto de aquel propio templo, por el precio de doce ducados, semejante a la de la capilla de Santes Creus, y mejor aun, con el mismo obraje, y personajes, hecha excepción de las figuras de santa Magdalena, santa Margarita y san Pedro.

Una curiosidad observamos digna de mención en tales notas de pagos. Tal es la de que a la esposa de Joan Garí, llamada indistintamente "Na Garina, alias Pintora", o bien "la muller del pintor mestre Joan Garí", se le abonasen determinadas cantidades para la confección de unos corporales para el memorado templo de "Ahós".

(337) AHPB. Benito Joan, leg. man. 73, años 1540-41, bolsa: 22 noviembre 1540.

(338) ACU, legajo de escrituras sueltas: 8 agosto 1549.

Todo ello hace suponer que la esposa de Joan Garí, debió ser una hábil bordadora, y ello justifica plenamente que nuestro artista se encargase de la confección de la aludida casulla, cuyo patrón él dibujaría y pintaría por su propia mano; y el que el bordado del citado ornamento se encomendase a la habilidad y a la paciente labor de su esposa. Esta obra se llevaría a feliz término, ya que en 8 de junio de 1543, la aludida casulla y los mencionados corporales de "Ahós", fueron bendecidos por el obispo de gracia, fray Gau (?) (339).

(339) *Mestre Garí.* "Disabte a .XVI. de abril [1541], so es de Paschua.

"Item dit dia comptaren en Palanca e jo, ab lo pintor fins a la present jornada, te rebuts deset ducats e mig, en dines y en dinerades segons e posat en lo cuern seu fins a compliment de vint ducats, li reste dos ducats e mig ò" .XVII ducats emig.

Lo pintor.

Dilluns a .XVII. de abrill [1541].

"Item dit dia dona al pintor un ducat li avien donat los sacristans d'Ahos, jo'l li doni per ells, am promés de donar a Senet March" I lliura .III. sous.

Lo pintor.

Dimecres a .XXVII. de abrill [1541].

"Item doni a mestre Gari pintor, devuyt sous avie mestré per pagar fra Planelà .XVIII. sous.

Lo pintor.

Dilluns a VIII.º de may [1541]

"Item doni al pintor un doblo per lo promens de Ahos, dich ... pagui del meu" ò .II. lliures .VIII. sous.

Lo pintor.

"Disapte a .XXI. de may [1541].

"Item dit dia doni a mestre Gari un doblo dix volie tra metre a Pugcerdà a colós, lo qual li doni davant la sua porta, en presencia de un home anave a Pugcerdà per el a comprar colós" .II. lliures .VIII. sous.

Dimecres a .XXV. de may [1541].

"Item lo mateix dia porta en Palanca quatre ducats d'or per al pintor, los quals li donaren sobre la mia taula. E mes lo mateix dia li porti lo ducat de mossen Sanills araté [here ter] ... 1 lliura .III. sous.

Te ara dit pintor vuyt ducats e .XVIII. sous dels meus.

"Item doni a mestre Joan Gari, pintor un doblo per lo retaule, son dels meus, te ara set ducats e devuyt sous, lo qual doblo agui d'en Guilla. E mes li doni un ducat sanar que son tres ducats, los quals li doni sobre la mia taula en presencia de mossen Guillem y Jonot.

Lo pintor.

"Dijous a .XXV. de agost [1541].

Item dit dia doni a mestre Joan Gari pintor, dos ducats, so es, un doblo dels meus diners, en paga del retaule, los quals li doni davant lo official me avie citat per dits dines, te deu ducats e devuyt sous dels meus, te devuyt sous mes avant de paga" — .II. lliures .VIII. sous.

Lo pintor.

"Divendres a .X. de mars [542].

"Item rebi d'en Condor quaranta sous, los quals prengue lo pintor per la vidriera d'Ahos, dichII. lliures.

"Item lo mateix dia doni a mestre Joan Gari pintor, quaranta sous per la vidriera d'Ahos per la eglésia, los quals agui

Consignemos que, en 2 de mayo de 1548, el pintor urgelense Joan Garí, actuó como testigo instrumental de la firma de las

d'en Condor, segons es posat dalt en lo present partit" — .II. lliures.

La casula d'Ahos.

"Item lo mateix dia feren pactes dit mestre Joan e jo de la casula d'Ahos a près a son càrrec y despeses fer dita casula per lo preu de .XII. ducats, semblant com aquela de Senctes Creus e millor, lo mateix obratge y personatges, accepte que te a fer Sencta Magdalena y Sancta Margarida y Sanct Pere, te de penre lo deute d'en Miquel a son càrrec; la resta li tinch a fer bo" .XVI. ducats.

Lo pintor.

Diluns a .XIII. de mars [1542].

Itetm lo sus dit dia, doni a Jonot, un doblo donas al pintor per bestreta de la casula, dich dos ducats"II. lliures .VIII. sous.

La vidriera.

"Item divenres a .XVII. de mars [1542] s'emporta Ramon Dontoni la vidriera de la església."

"Dimars a quatre de abril [1542].

"Item doni a mestre Mari (!) pintor un doblo en paga de la capa. Te ara quatre ducats, dich en presencia de Portela notari del mestre qui feye la obra." .II. lliures .VIII. sous.

"Dimecres a .XVII. de may [1542].

Item doni al pintor dotze sous per pintar la cortina del altar d'Ahos, de la qual li don un doblo" .XII. sous.

"Item divenres a .XVIII.º de may [1542], doni a mestre Joan Garí pintor, quatre ducats, so es, dos dublons per pagar lo domas de la casula, los dos ducats e los altres dos per comprar uns palis per Ahos, d'orypel, y unes gornissions per una lantia ha Ahos, e un barret per a Jonot, segons lo que costara a fe de dit pintor." — .III. ducats.

Na Garina alias Pintora.

"Divenres lo segon de juny [1542].

Item doni a na Garina, sis sous en paga dels corporals, los quals volia per comprar blat" .VI. sous.

"Dimars a .XXVIII. de agost [1542].

Item doni a la muller del pintor mestre Joan Gari, dotze sous per los corporals me a hobrats. Ja que en tenie sis sous segons es posat dalt, es tot devuyt sous" .XVIII sous.

La casula y corporals d'Ahos.

Divenres a vuyt de juny [1543] ...

"Item lo mateix dia fuy beneir la casula y los corporalss d'Ahos al Rm. Sor. bisbe de gracia frà Gau (!), doni li de tot dos reals d'argent, dich — .III. sous.

Item lo mateix dia doni al pintor sis reals en paga de la cortina, los quals li porti en casa sua." .XII. sous.

"Divenres a .XXII. de juny 1543.

"Item dit dia doni a mestre Gari pintor, un doblo en paga de la cortina, te tres ducats, lo quel rebì vigilia de Sent Pere." .II. lliures .VIII. sous.

"Item lo mateix dia li doni la creu per adobar y daurar per tres ducats la qual acaba la vigilia de Senct Pere." .III. lliures .XIII. sous.

"Diluns a dos de juliol [1543].

"Item lo dit dia, doni al pintor per daurar la Creu, un doblo en presencia den Roreda" — .II. lliures .VIII. sous.

capitulaciones para la fábrica del sepulcro de Nuestra Señora para la capilla de la Piedad, de la Seo de Urgel, contratada por el maestro imaginero Jeroni Xanxo (doc. 45).

MESTRE MARÍ

Maestro carpintero de la Seo de Urgel, que en el año 1542, con su compañero de profesión mestre Figuerola, figuran como empresarios de la fábrica del retablo de santa Eulalia, de la parroquia de Espaen (340).

MESTRE FIGUEROLA

En calidad de maestro carpintero, junto con su consocio y compañero de oficio “mestre Marí”, emprendió la construcción del retablo de santa Eulalia de Espaen, tal como hemos referido en el anterior apartado.

No sabemos si la personalidad de “mestre Figuerola”, la podemos identificar con la de Joan Figuerola o la de Sebastià Figuerola, ambos asimismo carpinteros de oficio.

En cuanto al primero, “Ioannes Figuerola, fusterius, civis Barchinone”, tuvo relaciones, tal vez profesionales con el maestro Pere Torrent (341) muy acreditado como carpintero de re-

Los vestiments de Ahos.

“Dimars a X. de juliol [1543].

Item dit dia s'en portaren los de Ahos la cortina, y la casula y creu ab un sinyel.”

“Diumenge XXII. de juliol [1543].

Item lo desus dit dia, doni al pintor XII. so es un cesto e tres reals en paga de la Creu d'Ahos.” XII.”

ACU. “Manual de comptes del Capítol”, años 1540-43.

(340) P. Pujol Tubau. “L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell”, en “Anlecta Sacra Tarragonensis”, Barcelona, I (1925), p. 343.

(341) Absolución, definición y remisión de cuentas entre “Ioannes Figuerola, fusterius, civis Barchinore”, de una parte, y “Ioanna Torrent, uxor Petri Torrent, quondam fusterii, civis dicte civitatis”, de la otra, por razón de la escritura de debitorio otorgada por el mencionado Pere Torrent, en poder del notario de Barcelona, Jaume Seguí, el 10 de marzo de 1517, por las causas en aquel instrumento especificadas. La citada viuda, firma un debitorio a favor de Joan Figuerola por la suma de 26 libras y 10 sueldos barceloneses.

AHPB. Juan Marcos Miquel, leg. 1. “Liber aprisiarum: años 1523-25: 14 marzo 1525.

tablos, principalmente por el del altar mayor de la iglesia parroquial de Santa María del Pino, de Barcelona, que ejecutó en colaboración con los entalladores barceloneses, Jaume Llobet y Pere Roig (342), la decoración de cuyas tablas más tarde se en-

El citado debitorio consta fué cancelado el 14 de enero de 1537.

AHPB. Juan Marcos Miquel, leg. 3, man. año 1527: 19 enero 1527.

El origen de la deuda antedicha consta en la escritura de debitorio que "Petrus Torrent, fusterius, civis Barchinone", otorgó a favor de "Ioanni Figuerola, fusterio, habitatori Barchinone", por el importe del saldo de jornales devengados trabajando en el obrador del citado Torrent, — "quod pro resta omnis solidate per me vobis debiti in obrando operam per vos pro me in domo mea usque in diem presentem facturum et operatarum" —, por 26 libras y 10 sueldos de moneda barcelonesa.

AHPB. Jaume Seguí, leg. 1, man. 1517: 10 marzo 1517.

(342) Dimecres a quinze de març del any mil cincents e vuit, foren fermats e jurats los capitols deius scrits en poder del discret en Luys Jorba, notari de Barcinona.

En nom de Nostre Senyor Déu Jesucrist, e de la gloriòssima Verge Maria, Mare sua, patrona y advocada en la sglésia parroquial de Nostra Dona de la sglésia del Pi, de la ciutat de Barcelona, sía. Amen.

Sobre la nova construcció del retaule del cap de la església y altar maior de la dita sglésia de Nostra Dona del Pi, lo qual se ha de fer e obrar de fusta, son stats fets, tractats, concordats y apuntats, per y entre los honorables mossèn Galleran de Corrego, donzell; Ramón Berenguer Desclergue, notari; Climent Carbonell, fuster; Matheu Sanç, revededor, en l'any present obrers de dita sglésia, de una part, e los honrats en Pere Torrent, Jaume Lobet, Pere Roig, ara mestre de dita sglésia, tots fusters, ciutadans de Barcelona, de la part altre, los capitols, en e per la forma e manera que 's segueixen.

Primerament, és stat pactat e concordat entre les dites parts, los dits Pere Torrent, Jaume Lobet, e Pere Roig, fusters, hagen e sien tenguts fer, e obrar de nou lo dit retaule del altar maior de dita sglésia, a càrrec, perill e despeses sues, metent en la obra y fàbrica de aquell les mans, e obrers lurs, e de lurs companyes, tota la fusta en aquell necessària, clavaó, ayqua cuyt, e totes e sengles altres coses per a la construcció del dit retaule, y perfecció y acabament de aquell necesàries, axi y en tal manera que la obra de dita sglésia ni de dits senyors de obrers en nom de aquella en res que per la dita fàbrica y construcció de dit retaule necessària sie, no hagen a participar, ans totes coses vinguen a càrrec o despesa dels dits mestres fusters, segons dessús se conté.

Item, és stat pactat e concordat, entre les dites parts que los dits mestres fusters, hage e sien tenguts levar lo retaule, que vuy e[s] maior, en lo dit cap de la sglésia a ses despeses e o los dits senyors de obrers aquell metre e posar be e degudament en lo capitol de dita sglésia, o aquell metre e posar en son degut e pertinent lloch a despeses de la [obra.]

Item, és pactat, e concordat entre dites parts que los dits mestres fusters hagen e sien tenguts fer e obrar lo dit retaule ab deguda perfecció segons una mostra que per ells és stada donada als dits senyors de obrers. Es empero entés e declarat, e pactat que en los pilars dels plans del dit retaule faedor, no y hage haver encasaments de images, ans hagen ésser dits pilars, segons los pilars del retaule de sanct Agostí de la present ciutat. E aximateix los guardapols de dit retaule hagen de ésser fets segons lo dit retaule de sanct Agostí, exceptat, açò es que lo pilar del retaule del guardapols prengue lo grux que baste a la paret, e cobre lo grux del guardapols, e que los pilars passen al banchal segons la mostra.

E més, que los encasaments fassen la exida segons lo pany ab un esmortiment, e vingue lo esmortiment de la xembrana. E axi com esmortiment del sol de una

trona de prehigar; e sobre lo pinyó de la xembrana del portal o portals, sie lo esmortiment de la exida de la peanya de les ymages del sol del retaule.

E mes, que lo encasament de Nostra Dona del mig, lo elegiment hage de ésser vuytavat per heresta, o los dos tabernacles altres, segons stàn en la mostra, ha sis panys ab les exides, segons és dit damunt, e que la amplària e pugada de dits tres tabernacles hage d'ésser feta a coneuguda de les personnes que davall seràn anomenades e elegides.

Item, és pactat e concordat, entre les dites parts, que los dits mestres fusters, hagen e sien tenguts fer y obrar lo dit retaule, e hage e tingue de plans de cinquanta fins en sexanta palms a coneuguda dels dits mestres e fusters, y del altres fusters experts en assó elegits per les dites parts, es a saber, per part dels dits senyors de obrers, del honorables en Climent Carbonell, un dels dits obrers, e Bernat Turrubia; e per part dels dits mestres dels honorables n'Anthoni Gomar, e Pere Vidal, a arbitre y conexença de les quals quatre personnes eletes les dites parts hagen d'estar, axí sobre los dits plans, com encara sobre la altària e pugada de dit retaule mirant a la deguda proporcio de aquell, y al que la mesura de la obra requer.

Item, és pactat e concordat entre les dites parts que los dits mestres fusters, hagen e sien tenguts e obligats metre tota la fusta que necessària serà en la obra del dit retaule, és acabat que sia fusta bona, e eleta segons la obra requer a coneuguda dels dits quatre fusters per les dites parts elegits e anomerrats.

Item, és pactat e concordat entre dites parts que los dits mestres fusters hagen e sien tenguts en fer, e obrar lo dit retaule ab deguda perfecció y acabament metent en aquell a ses pròpies despeses totes les coses necessàries, com és la fusta bona y eieta a coneuguda per les dites personnes, entenent-hi jàsseres y encontres, y tota altra fusta, clavaó, ayqua cuyt, per a les mans y jornalls lurs y de les altres personnes, axí que en res los obrers no y hagen a participar segons dessús se conté. Promettent haver aquell dit retaule acabat perfectament, e més e assituat en son degut lloch a ses despeses, com dit és, segons la mostra e forma contenguda en los presents capitols, és a saber dins temps de hun any e vuyt mesos, del dia de la ferma dels presents capitols en avant continuament comptadors.

Es empero pactat e concordat, entre les dites parts, que los dits senyors de obrers a despeses de la obra, hagen fer fer tots los forats que necessariament se haurà a fer en les parets de la dita sglésia per tenirse dit retaule en la dita paret y en la despesa dels dits forats no hagen participar los dits mestres fusters.

Item, més avant és pactat e concordat, entre les dites parts, que los dits senyors de obrers hagen e sien tenguts donar y pagar als dits mestres fusters per lo dit retaule per ell faedor a totes ses despeses com dit és, y segons la forma en los presents capitols contenguda, doscentes cinquanta liures de moneda barcelonina, per los termens e pagues següents, es a saber, dins sis dies aprés de la ferma dels presents capitols, sexanta dues lliures, deu sous, per bestreta e principi de paga de la obra fahedora del dit retaule, la qual per pacte fet, e convengut, entre les dites parts, los dits mestres fusters, hagen e sien tenguts començar encontinent que li serà donada la dita primera pague, y aquella continuar y proseguir sens ningun intervall, ab compliment de mestres y obrers necessàris per forma que perfectament sia acabat, y mes dins lo dit temps de hun any e vuyt mesos y abans si fer se porà. E altres sexanta dues liures, deu solidos, posat lo bancall, e plans de tot lo retaule ab lo encasament de Nostra Dona per poder posar aquella honradament. E altres sexanta dues liures, deu sous, posats los pilars e tubes, e lanternes, e los encasaments fins als esmortiments. Les restants empero sexanta dues liures, deu solidos, a compliment de les dites doscentes cinquanta liures, hagen e sien tenguts donar e paguar los dits senyors de obrers als dits mestres fusters, com lo dit retaule sia acabat e mes en son lloch ab tot compliment e perfecció, e segons la mostra per ells donada, e segons serie e tenor del presents capitols, coneugut primerament per les dites quatre personnes dessús elegides e nomenades per lo dit retaule si està acabat, y mes be, e degudament, y ab tota perfecció y compliment que's deu y pertany, y obligats son ab los presents.

E per tenir, servar, e complir, les sobredites coses, les dites parts, se imposa-

ren pena de cent liures barcinonires, adquisidores la maytat a la part obedient, e l'altra meytat al official executant. E los dits mestres fusters, ne donen per fermances, los honorables mossèn Pere Jordà, alias Mege, Guillem Bou, mercaders, e March Lunes, specier, ciutedans de Barcinone.

Foren testimonis a la ferma dels dits honorables Galcerà de Corrego, donzell, Climent Carbonell, e Matheu Sanç, obrers damunt dits; Pere Torrent, e Pere Roig, fusters, son: los honorables mossèn Luys Franci Gili, ciutadà, e Pau Palau, vicari maior, Phelip Sorts, Jaume Vila, rector de sanct Lcrens d'Orts, capellans beneficiats en la sglésia del Pi, e lo discret mossèn Johan Barella, capellà de la diocesis de Barcinona. E a la ferma de mossèn Pere Jordà, alias Metge, lo qual ferma a XVI. dels predits mes y any, son: Johan Duch, e Gervasi Carbonell, escrivans de Barcinona."

Archivo Parroquial de Santa María del Pino, de Barcelona "Llibre negre", ff. 13-15.

Con anterioridad los maestros Pere Roig y Jaume Llobet, concertaron unas capitulaciones con los obreros de la parroquia del Pino, de Barcelona, cuyo objeto no se determina por estar tan sólo encabezada aquella escritura.

AHPB. Pedro Pascual, leg. 10, man. años 1506-03: 18 enero 1503.

No obstante conceptuamos que tal obra sería la de la sillería del coro, para la aludida iglesia, tal como se indica en el siguiente contrato:

"En nom de la Sancta Trinitat súa e de la gloriosa Verge María. Amen.

Divendres a XIII.º del mes de giner del any mil cinch cents y vuyt, en poder del discret en Pere Pasqual, notari de Barchinona.

Capítols e concòrdia sobre la obra dels respalles, e bancalls faedors, al cap e après lo altar maior de la sglésia de la Verge María del Pi, son stats fets los capitols e concòrdia següents, entre los magnifics mossèn Galcerà de Corrego, donzell, e los honorables en Ramón Berenguer Desclergue, notari, e Climent Carbonell, fuster e Mateu Sanç, revendedor, obrers l'any present de la dita sglésia, de una part, e mestre Pere Roig, e Jaume Lobet, fuster, ciutadans de Barcinona, de la part altra, sots la forma següent e deius scrita.

Primerament, los predits Pere Roig e Jaume Lobet, prometten e convenen que del dia present per tres mesos apres continuamunt comptadors, donaràn obra ab acabamenent que be, e complidament ab tota perfecció faràn e acabaràn los dits respalles, e bancalls juxta e segons la forma e pintura per ells donada als dits obrers, ço es, xembranes e les formes de fora de talla, ab sos pilars peresta, (per eresta) vases, e capitells. En lo guardapols deu haver alguns senyals de roses, e obres de entretalls, segons apparra als dits obrers, e ultra la mostra e pintura hagen a fer les formes de talla de sota les xembranes, e los bancalls enlistonats dobles ab son puntapeu, e potencies als caps, e ha de tenir de ample del retaula maior junt fins a les capelles de quiscum costat; e de altària del bancall del retaula segons apparra als dits senyors de obrés, e al portal de la sacrestia retent portal de entretal segons als dits obrers apparra per maior ornament de la obra.

Item, se offeren mes avant los dits mestres en donar tota la fusta, axí de alber com altre que necessària serà a la fàbrica de dita obra, ensembs ab tota la clavaó necessària, exceptat los borns de roure de Flandes que necessaris seràn per fer les cares de dits bancalls, e respalles, e altres obres de talla, axi que ni mancharàn de dites cares alguns altres borns sien a càrrec dels dits obrés. Empero tot lo serrat del dits borns sie a càrrec dels dits mestres ensembs ab la clavaó o ayqua cuya, e altres coses necessàries.

Item, és stat convengut e concordat entre lo dits obrers, e los dits mestres, que per los treballs fusta, clavaó, entravaments, e altres fusts, cosas necessàries, excepto lo roure de Flandes, per la cara hagen e sien tenguts dits obrers pagar als dits mestres, sots la forma e pagues deius scrites cinquanta y cinch liures barcelonines, pagadores per les solucions següents, ço es, a saber quinze dies après dits mestres hauràn principiada la obra, e continuaràn aquella XVIII. lliures e altres XVIII. lliures, fetes les dues parts de la obra, e tota la resta a compliment de dites cinquanta sinh liures après dita obra serà acabada. E per attendre e cumplir les dites coses, los dits obrers ne obliguen, lo dit honorable mossèn Gal-

comendaría a los más acreditados pintores de la época, tales como lo eran Joan Barceló, Joan de Burganya, Pedro Nunyes y Nicolau de Credensa (343).

cerà de Corrego, per si e per companyons los drets e emoluments de la dita obra de la sglésia, y en deffalliment de aquella tots los seus propis haguts, e per haver. E los predits mestres, tots e sengles bens lurs, e de quiscú d'ells, ab totes renunciacions necessaries de jurament roborades.

E per attendre e complir les dites coses se obliguen los dits mossèn Galcerán de Corrego per part sua, e los dits mestres per lur part, sots pena de trenta liures barcelonines adquisidores per la terça part a la cort, e per les dues parts a la part tenint, e servant les coses en los presents capitols contengudes. Renunciant quant en quant en açó a tot dret contra assó venint, e ho juren.

E si per ventura questió insurge entre les dites parts, a juy, e conevida de dues persones expertes en semblants coses, elegidores, ço és, a saber una per quiscuna de les dites parts, a dit, e determinació de les quals les dites parts prometten sobre les coses damunt capitulades les dites parts y hagen star.

Foren testimonis en la ferma del dit mossèn Corrego, obrer, e Pere Roig, e Jaume Lobet, fusters, die e any damunt dits: Garau Soler, causí dich, Pere Botell, perayre, ciutedans de Barcinona, e Raphael Puig, scrivent de Barcinona.

Diumenge que comptavem vint y vuyt del mes de maig del any mil cinch cents y vuyt, foren acabats per los fusters, los respalles de roure de Flandes del altar maior de la present sglésia de Santa Maria del Pí. E dit dia foren pagats per nosaltres Galceràn de Corrego, donzell; e Berenguer Desclergue, notari; Climent Carbonell, fuster; e Matheu Sang, revedor, l'any present obrers de la dita sglésia, a compliment de tot lo preu havien dits fusters de fer dits respalles. E lo mateix dia nos fermaren apocha de tot lo dit preu en poder del discret en Pere Pasqual, notari de Barchinona."

Archivo Parroquial de Santa María del Pino, de Barcelona, "Llibre negre", ff. 11 v.^o, 12 v.^o.

(343) J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", 1-3. Invierno, 1943, pp. 78-90.

En las notas aludidas anteriormente insinuamos cómo al artista pintor del retablo de san Sebastián, se le podía indentificar con el pintor Nicolau de Credensa, ya que éste cuidó de la pintura de tal obra, como es de ver en el siguiente documento:

"Instrumentum capitulorum factum et firmatum per et inter magnificos Guillermum de Sancto Clemente, Geraldum Catorra et Nicolaum Bret, consiliarios anno presenti civitatis Barchinone una cum Bernardo Pla, defuncto, ex una parte, et Nicolaum de Credensa, pictorem civem de Barchinone, ex parte alia. Sunt in cedula.

Testes in cedula.

Item, dictus Nicolaus de Credensa prestitit caucionem et obligacionem dominis consiliarius pro illis quinquaginta libras que iuxta dictam capitulacionem sunt sibi solvende es bitrahende et dedit in fideiussores honorabiles Anthonium Ferrarium de Busquets et Franciscum Bret, mercatore, cives Barchinone et quemlibet insolidum qui acceptarunt.

Testes firmarum dictorum Iohannes Ferraria de Busquets, et Francesci Bret, fideiussoris que firmaverunt die XXII. mensis octobris anno a Nativitate Domini .MDVII. sunt: Petrus Orsunya, currens et Iacobus Plans, notarius."

ACHB. Manual, años 1509-10: 20 octubre 1507.

A continuación transcribimos unas notas curiosas sobre el desmonte del antiguo retablo mayor de la iglesia de Santa María del Pino, de Barcelona para la instalación del nuevo.

"En nom de Nostre Senyor Déu Jesucrist súa, e de la sacratíssima madona sancta María. Amén. Fem memòria nosaltres Galceràn de Corrego, donzell, e Ramon

Como obras individuales entalladas por Pere Torrent, debemos señalar la del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Genís de Vilasar pintado por el portugués Pedro Nunyes

Berenguer Desclergue, notari, e Climent Carbonell, fuster, e Matheu Sans, revedor, obrers de la església parroquial de sancta María del Pi, con a .XX. de noembre del any mil cinch cents y vuyt, levaren lo retaule vell del altar maior de la present sglésia de Sancta Maria del Pi, e lo ferem posar en lo Capítol de la dita sglésia.

A lahor e gloria de Nostre Senyor Déu e de la humil Verge Madona Sancta María, patrona e advocada nostra, en la sglésia parroquial del Pi, de la present ciutat de Barcinona, fem recort, e memòria mosaltres dessús dits obrers com digous a .XXX. de noembre mil cinch cents e vuyt, dia de sanct Andreu, dita la missa maior, e fet lo offici solemne ab orgue, la qual missa dix mossèn Pau Palau, vicari, ab tot lo clero, e ab creu alçada, lo qual vicari portave hun reliquiari en les mans ab professo ab tot lo poble en que havia molts perroquians, portaren la pessa del retaule nou del altar maior, ço es, lo sacrari e la fem posar en son lloch, e dit dia si posaren dues taules a la una part, e una a la altra en lo peu del tabernacle de sanct Pere. Tot sía a lahor de Nostre Senyor Deu, e de la sua gloriosa Mare. Amen.

E mes fem recort com lo mateix dia de sanct Andreu posam hun àngell custodi ab lo tabernacle que fonch del retaule vell del altar maior de dita sglésia, sobre lo portal maior de dita sglésia, a la part de dins.

E mes fem recort e memòria mosaltres dessús dits obrers, com digous que comptavem .XIII. de dezembre mil cinchcents e vuyt, posam lo peu del sacrari detrás lo altar maior ço es, de pedra picada en que es la Coronació de Nostra Dona, ab huns peus drets de pedra picada per los costats, entorn de dita Coronació, e lo empedrament davant dita Coronació de regola de València, fet a forma dit sacrari de una petita capeleta per més veneració del Sagrat Cors Preciós de Jesucrist."

Archivo Parroquial de Santa María del Pino, de Barcelona, "Llibre negre", ff. 17-17, v.^o.

El antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María del Pino, aparece así descrito en el acta de la visita pastoral, celebrada en el año 1504:

"visitavit altare maius dicte ecclesie quod inventum fuit lapidem consecratum, in cuius medio apparent signa consacraciomis repositum super quinque pilaria lapidea..."

... "in medio retabuli est imago Beate Virginis Marie que habet mantellum de tela alba, et in capite habet coronam de argento deauratam cum duobusdecim stellis et undecim raigs. Et hymago Iesu habet corona et diademam argenti circundata ex quodam filo de perulis parvis."

ADB. (Archivo Diocesano de Barcelona.) Visitas Pastorales, vol. 28, años 1504-20, f. 47: 27 junio 1504.

En otra visita del año 1513, que coincidió con la época de la ejecución de obras del nuevo retablo se indica lo siguiente:

"visitavit altare maius dicte ecclesie quod amitis erat consecratam, nunch omnium quia propter opera nova facta propter retabulum fuit ex sacram..."

ADB. Visitas Pastorales, vol. 28, años 1504-20, f. 170: 5 octubre 1513.

Muchos años más tarde, en 1549, totalmente terminadas las obras se da noticia detallada del aludido retablo mayor, de esta manera:

"visitavit altare maius dicte ecclesie, quod invenit delibutum sive consecratum, longitudinis decem novem palmarum et latitudinis novem..."

"Est retabulum ligneum pulcherimum depictum in cuius medio est tabernaculum cum ymagine Beate Marie, cum suo Filio benedicto de bulto massisa, cum suis mantellis ex velluto livido ad suis diademis ex auricalco, sive de leutono, deuratis; et ac lateribus dicti retabuli sunt diversis ystorie, videlicet, Passionis



Catedral. Urna de madera pintada con imagen yacente de un obispo;
siglo xv, con retoques posteriores

(344) y la de la sillería coral del monasterio de Santa María de la Merced, de Palma de Mallorca (345).

Del maestro Sebastià Figuerola, cabe referir que en 1593, conjuntamente con Andreu Fortunato de Peregrinis, contrataron el entalle del retablo del Rosario, para la iglesia parroquial de Ulldeholins.

El escultor Andreu Fortunato de Peregrinis, —“Andream Fortunato de Peregrinis, statuarium, civem Barcinone” —, consta colaboró con el maestro entallador barcelonés, Antoni Mas, en la confección del retablo para la iglesia de San Martí de Teiá (346).

Domini et Gaudiorum Virginis Marie. Et supra dictum retabulum sunt hec cortine linee livide pendentis, cum coreis, in cuius medio est depicta Pietas cum magna Cruce, et in lateribus sunt depicta insignia quatuor Evangelistarum.”

ADB. Visitas Pastorales, vol. 37, años 1548-54, ff. 95-95 v.^o

(344) J. M.^a Madurell Marimón. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos.” en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, II-1, enero 1944, pp. 24-32.

En el acta de las visitas pastorales a la iglesia parroquial de San Genís de Vilasar, celebradas en los años 1574 y 1581, se describe así el retablo mayor del citado templo.

“Item, visitavit retabulum dicti altaris, optime depictum, in cuius medio est imago sancti Genesi de bulto, et in lateribus sunt historie eiusdem sancti cum aliis historiis. Stat totum decenter cum sua cortina ad illud cohoperiendum tempore Quadragesima”.

“Item, retabulum ex pinzello diversis historiis, in medio cuius est ymago sancti Genesii de bolto.

Et ante altare est Crucifixum de bolto parvo, cum duobus angelis de bolto, cum sua cortina...”

ADB. Visitas Pastorales, vol. 44, años 154, ff. 17 v.^o, 247: mayo 1574 y 7 diciembre 1581.

(345) J. M.^a Madurell Marimón. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, II-1, enero 1944, p. 25.

(346) S. Capdevila. “La Seu de Tarragona”, en “Analecta Sacra Tarragonensis”, 10 (1934), p. 108.

AHPB. Juan Cristóbal Croses, leg. 2, man. com. 2, años 1603-04: 21, 22 y 25 febrero 1604; leg. 4. protoc. años 1604-05: 3 diciembre 1605.

Possiblemente, el escultor Andreu Fortunato de Peregrinis, es el mismo artista llamado “mestre Andreu Pelegrí, ymaginayre”, que conjuntamente con “mestre Pau Forner, ymaginayre de Barchinona”, y “mestre Joseph Farrer”, en calidad de experto intervino en el reconocimiento del retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Cervera entallado por los maestros Miquel Robiol Francesc Rubió y su hijo Jaume Rubió, en colaboración con Claudi Perret.

A. Durán y Sanpere. “L’art antic a l’església de santa Maria de Cervera”, Barcelona, 1922, pp. 17 y 28.

“Claudio Perret, imaginario civi Barchinone”, en 1606, consta tuvo un discípulo, llamado “Vinsensium Guamis, imaginarium, civem Barchinone”, con quien firmó un contrato de aprendizaje limitado a tres años.

AHPB. Galcerán Severo Pedralbes, leg. 7. man. 15 año 1606: 26 mayo 1606. Del mismo maestro imaginero Claudi Perret,— “Glaudius Parreta, imaginator

MATEU CHARRIÉ

Bordador francés establecido en la ciudad de Urgel,— Magister Matheus Charrie, limborarius sive brodador, del Mas Dafils, regni Francie, habitator pro nunc civitatis Urgellensi” —, de quien sabemos, que en 10 de junio de 1564, firmó una carta de pago a favor de la canónica urgelense, acreditando haber recibido la suma de 300 florines de oro, equivalentes a 250 libras barcelonesas, en pago de ciertas labores propias de su arte en la confección de ornamentos de culto para el nuevo prelado de Urgel, Pedro de Castellet, — “racione de la obra de la capella dels vestiments del illustre y reverendissim don Perot de Castellet, bisbe de Urgell, per la nova entrada” — (347).

ANTONI PEYTAVÍ

Pintor de Tolosa, habitante en la villa de Perpinyà, de quien sabemos cuidó de la decoración pictórica del retablo mayor de la capilla de la Piedad de la Seo de Urgel, entallado por el maestro imaginero Jeroni Xanxo.

De la labor realizada por el maestro Antoni Peytaví, quedarían altamente satisfechos los canónigos urgelenses, los cuales reunidos en asamblea capitular, acordaron encomendarle, en unión del pintor de Lérida, Miquel Verdaguer, asimismo residente en Perpinyà, la ejecución de las pinturas del monumento de Semana Santa para la iglesia catedralicia de Santa María de Urgel, obra asimismo esculpida por el artista Jeroni Xanxo (348).

in villa Cervarie habitator” —, sabemos otorgó poderes a favor del platero barcelonés Miquel Oliveres.

AHPB. Marcial Reig, leg. 1. man. años 1608-16: 20 noviembre 1608.

(347) ACU. Legajo de contratos: 10 junio 1564.

(348) “Item, fonch tractat y deliberat en dit Capítol que lo monument se donás a pintar, perque estave molts anys havie de la sola fusta desfavorit; y aixi fonch donat lo càrrec de assò als reverends senyors ardiaca Guila y micet Bartomeu Moles, los quals tractaren ab los mateixos pintors qui aviem pintat lo retaule de la Comunitat, que ’s diuhen mestre Antoni Peitaví de Toloza, y mestre Miquel [Verdaguer], de la ciutat de Leyda, companyons habitants en la vila de

Mossèn Pere Pujol Tubau, atribuye al pintor tolosano, mestre Antoni Peytaví, un cierto número de telas en pintura policroma, las cuales convenientemente encuadradas llegaron hasta nuestros días, y que decoraban los grandes lienzos de pared de la espaciosa sala de los sínodos, emplazada encima de la bóveda que sirve de cubierta a la capilla de la Piedad, propia de la comunidad beneficial de la Seo de Urgel.

Trece de estas pinturas representan al Patriarca Jacob y a sus doce hijos o sean los jefes de las doce tribus de Israel.

El propio mossèn Pujol Tubau, consigna, además, que, las telas de las doce historias de Israel, las encontró en el desván del templo fuera de toda utilización. Este ilustre sacerdote se lamenta, asimismo cómo a raíz de procederse a la definitiva restauración de la citada iglesia, en las postrimerías del pasado siglo, de que tales pinturas fuesen entregadas al inexperto pintor Oromí, de la ciudad de Urgel, para que cuidase de su repintado, el cual las afeó despiadadamente con innobles retoques de pintura al óleo. Finalmente consigna el aludido mossèn Pujol que dichas grisallas pertenecen de lleno al Renacimiento francés, y al mismo tiempo hace observar, que tales pinturas tienen un cierto aire de hermandad o parentesco con las sargas de las puertas o mamparas del órgano de la catedral de Santa María

Perpinyà; y entre ells fonch concordat que dits pintors pintarien dit monument per cent y vint ducats, dich .CXXXXIII. lliures barcheloneses, prenen a son càrrec dits pintors de ferse la despesa y comprar tot lo or y colors y altres coses necessàries per al dit efecte.”

Archivo Capitular de la catedral de Urgel “Liber conclusionum et statutorum ecclesie Urgellensis a die 10 aprilis 1570 usque 18 aprilis 1608”, f. 36. Publicado por P. Pujol Tubau. “L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell”, en “Analecta Sacra Tarragonensis”, Barcelona, I (1925), p. 347, n. 34.

Mossèn Pujol da algunas notas documentales sobre pequeños pagos efectuados para la obra del aludido monumento de Semana Santa, como así es de ver:

“Assi apparen los comptes de les rebudes y desliurades fetes per mi Jaume Sparsa, canonge, obrer, elegit al Capítol Pasqual de 1575.

Item, a senyer Pere Puig botiguier, per .XXXVI. canes de tela blanca per cobrir les dues orlas del moniment y costats a rahó de .VI. sous cana: .X. lliures, .XVI. sous.

Item, per .CCC. tatxes per tatxar dita tela, .III. sous.

Item, per dos claus capsats per fer los pedestrals .VIII. sous.

Item, a mestre Lorens per .VI. jornals per desfer los graons per amunt del moniment; .I. lliura, .III. sous.

Item, a mestre Perris per sinch jornals per ajudar y picar pedra; .I. lliura, .III. sous.”

Archivo Capitular de la catedral de Urgel, papeles sueltos.

Publicado por P. Pujol Tubau. “L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell”, en “Analecta Sacra Tarragonensis”, Barcelona, I (1925), p. 346, n. 32.

de Urgel, hoy conservadas en el Museo de Arte de Cataluña (349).

Varias son las notas documentales relativas a obras pictóricas contratadas por el maestro Antoni Peytaví. Recordemos en primer lugar la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial de Molitg, del condado de Rosellón; la labor pictórica realizada en la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados del templo de San Jaime, de Perpinyà y el pintado del retablo de la Concepción de la Virgen, de la iglesia de San Juan, de la mencionada villa.

Consta, asimismo, que, en 1585, Antoni Peytaví, contrató el decorado pictórico del retablo recién construido por el carpintero de Perpinyà, Pere Barrufet, para la iglesia de Salces. Cuidó además de la confección de la nueva bandera de la Corporación de los Pelaires, establecida en la villa de Perpinyà.

En los inicios de su carrera, Antoni Peytaví, asociado con Joan Perles y Joan Brell, decoraron el retablo del Rosario para la iglesia de la Orden dominicana de la villa de Perpinyà; y aun otros retablos para los templos de Cabestany, Osseja, Valiella y Nijer (350).

Al catálogo de tales obras, debemos añadir la del retablo de Todos los Santos, para la iglesia de San Juan, de Perpinyà, contratada por la única y exclusiva cuenta del pintor Antoni Peytaví.

Finalmente, debemos noticiar que las capitulaciones para la pintura de la capilla de la Virgen de los Desemparados, de la iglesia de San Jaime de Perpinyà, las firmó el maestro Antoni Peytaví, conjuntamente con su socio y colaborador, Josep Verdaguer, pintor de Perpinyà (351). Ignoramos qué relaciones de parentesco tendría este artista con el pintor Miquel Verdaguer, anteriormente aludido.

El notable número de obras pictóricas encomendadas al maestro Antoni Peytaví, como acabamos de ver, es una prueba

(349) P. Pujol Tubau. "L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell", en "Analecta Sacra Tarragonensis", I (1925), pp. 346-349.

(350) P. Vidal. "Histoire de la Ville de Perpignan". "Dictionnaire de Bibliographie Rousillonnaise", p. 477.

(351) F. Montsalvatje. "Noticias históricas", III, "Obispado de Elna", Olot, 1913, pp. 141, 155.

de la acreditada nombradía de este célebre pintor, calificado, tal vez, como uno de los más distinguidos de su tiempo.

JOSEP BORDONS

Maestro organero de la ciudad de Solsona, a quien los canónigos de Santa María de Urgel, decidieron encomendarle la construcción del órgano para su catedral, para lo cual tenían a mano las contratas de los órganos para la seo de Barcelona, y para el templo parroquial de Santa María del Mar, de nuestra ciudad (352).

Josep Bordons, fué un acreditado constructor de órganos. Asociado con su compañero de oficio Pere Rabasta, en 1576, practicó la reparación del órgano de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona (353), contratando además la fábrica de un instrumento similar para el templo barcelonés de la parroquia de San Pere de les Puelles (354), y en 1567, para la iglesia monasterial de San Francisco, de Vich (355).

Un nuevo consocio de Josep Bordons, fué el maestro organero barcelonés, Salvador Estada, — “*Salvator Stada, organista sive magister organorum*”, o sea el mismo que confeccionó el órgano por encargo de los prohombres de la Cofradía de Curtidores, de Barcelona, para el servicio del culto de la iglesia del monasterio de San Agustín (356).

(352) P. Pere Pujol Tubau. “*L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell*”, en “*Analecta Sacra Tarragonensis*”, I (1925), p. 350. Consta además que, en 1585, Josep Bordons, cuidó de la reparación del órgano de la seo urgelense.

Las capitulaciones para la fábrica del órgano de Santa María del Mar, sin indicación de fecha, las encontramos en el legajo de escrituras sueltas del Archivo Capitular de la Seo de Urgel.

(353) AHPB. Pedro Talavera, man. año 1576: 21 marzo 1576.

(354) AHPB. Pedro Martí Tost, leg. 1, man. 3, año 1576: 19 agosto 1576.

(355) AHPB. Francisco Pedralbes, leg. 6, man. 31, año 1577; leg. 31, “*quaternus aprisiarum*”, año 1577: 30 mayo 1577.

(356) AHPB. Pedro Talavera, man. año 1577: 7 abril 1577.

Capítulos matrimoniales de Salvador “Stada”, organista, ciudadano de Barcelona, hijo de Damià, difunto carpintero de la villa de Hostalric, y de Francisca, también difunta, de una parte, y Joana, viuda de Francesc Urgel, músico, de Barcelona, hija de Joan Valls, “morraller”, también de Barcelona, y de Elionor.

AHPB. Pedro Sabata, leg. 1, libro de cap. mat. años 1570-80, f. 202: 24 septiembre 1577.

Poder otorgado por “*Salvator Strada, magistri fabricandi organu, civi Barcinone*”, a favor de Miquel Vidal.

La firma de las capitulaciones para la construcción del órgano para la iglesia de San Juan de la villa de Perpinyà, por parte del organero barcelonés, Salvador Estada, y de la del maestro de órganos de la villa de Solsona, Josep Bordons, dió motivo a que simultáneamente fuese firmado ante el propio notario autorizante de aquéllas, un contrato de sociedad entre ambos maestros organeros (357). Unos cuatro años más tarde, los dos mencionados artífices, convinieron el arreglo o reparación del órgano del templo parroquial de Santa Eulalia de Mérida, sito a extramuros de la ciudad de Barcelona (358).

Particularmente el maestro Josep Bordons, confeccionó sendos órganos para la iglesia parroquial de la villa de "Caretés", de la diócesis de Tortosa (359), y para el templo conventual de las religiosas jerónimas, de nuestra ciudad (360).

Debemos consignar, además, que los dos hermanos y maestros de órganos de la villa de Solsona, Josep y Francesc Bordons, contrataron por su cuenta la construcción de un órgano para la iglesia parroquial barcelonesa, dedicada a los santos mártires Justo y Pastor (361).

El maestro Francesc Bordons, aparece señalado como constructor de otro instrumento similar para la iglesia monasterial del Carmen, de la villa de Camprodón.

En una escritura de poder otorgada por Francesc Bordons, a favor del organista de la iglesia de Figueras, Montserrat Llach, vemos cómo se le faculta para que cuide del cobro de veinticinco libras barcelonesas, que Antoni Sabater vecino de la villa

AHPB. Esteban Vallalta, leg. 6, man. 6, años 1596-97: 20 febrero 1597.

Consta que Salvador Estada, calificado como maestro de órganos y carpintero, tenía un sobrino llamado Pau, asimismo maestro organero de oficio, — "Paulum Stada, magistrum organum, civem Barcinone, Salvatoris Stada, eciā magistri orgamgam, civi Barcinone ac fabro lignario, avunculi sui dicti Pauli".

AHPB. Francisco Guardiola, leg. 4, man. 17 contr. com. año 1596: 16 mayo 1596.

Salvador Estada en su testamento declara su doble profesión, o sea de "mestre de orguens y fuster", y ser hijo de Salvador Estada, carpintero de la villa de Hostalrich. La fecha del citado acto de última voluntad es la de 25 de abril de 1599, y la de publicación la del 7 de mayo del mismo año, después de sepultado el cuerpo del difunto testador.

AHPB. Francisco Guardiola, leg. 5, lib. 1 testamentos, años 1581-99.

(357) AHPB. Pere Ferrer, leg. 1, borr. man. año 1584: 4 noviembre 1584.

(358) AHPB. Nadal Castelló, leg. 2, "diversa instrumenta", años 1588-1592: 20 marzo 1588.

(359) AHPB. Jaime Massaguer, leg. 8, man. año 1587: 9 septiembre 1587.

(360) AHPB. Francisco Pujó, leg. 3, protoc. 13, año 1591: 16 junio 1591.

(361) AHCB. Fondos notariales, legajo de contratos: 18 octubre 1632.

de Perelada le adeudaba, por razón del precio de venta de un órgano por él suministrado (362).

JERONI RATERA

Platero de Barcelona, que en 16 de noviembre de 1626, contrató con el obispo de Urgel, Luis Díaz de Aux Armendaris, en aquel entonces consejero real, lugarteniente del capitán general del principado de Cataluña y condados de Rosellón y Cerdaña (363), la confección de un servicio de plata (doc. 54).

Otro artífice platero, avecindado en Barcelona, de igual apellido, llamado Josep Ratera, en 1630 convino la manufactura de unos candelabros de plata para el culto de la iglesia parroquial de la villa de Olot. La ejecución de esta obra se condicionaba fuese similar a la de los candelabros del templo de la parroquia de Santa María del Pino de nuestra ciudad que se tomaban como modelo (364). No ha sido factible determinar si realmente Josep Ratera era descendiente del artífice platero Jeroni del mismo apellido.

(362) AHPB. Rafael Riera, leg. 23, man., concord. años 1621-37, f. 329: 13 mayo 1629.

AHPB. Esteban Gilaberto Bruniquer, leg. 9, "prothocollum actorum", año 1629, f. 169: 17 agosto 1629.

(363) Estos títulos también aparecen insertos en el testamento del aludido prelado, —"fray don Luis Diez de Aux y Armendaris"—, obispo de Urgel, consejero de la Sacra Católica Cesárea Real Majestad, lugarteniente del capitán general de Cataluña, condados de Rosellón y Cerdaña, y arzobispo electo de Tarragona.

El testador elige albaceas, a don Enrique Folch de Cardona, duque de Cardona y Segorbe; don Juan Sentís, obispo de Barcelona; don Lope Díez de Aux y Armendaris, su hermano; al marqués de Cadreyte, virrey y capitán general del reino de México en las Indias; a los ilustres señores don Salvador Fontanet, y don Miguel Calbá y de Vallseca, del Consejo de su Majestad; al doctor don Miguel Sala, del Consejo Real de Cataluña; a don Pablo Clarís, canónigo de la Seo de Urgel, y a don Luis Soler y de Armendaris.

Esta postrera voluntad fué firmada en Barcelona el día 3 de enero de 1627 por el mencionado prelado en su propia residencia que en aquel entonces era el palacio del marqués de los Vélez.

AHPB. Antico Servat, leg. 23, lib. 3 testamentos, años 1616-30, f. 62.

(364) AHPB. Pedro Pablo Vives, leg. 26, man. año 1630, f. 168 v.^o: 29 mayo 1630.

Según el doctor don Agustín Durán y Sanpere, se puede atribuir como obra del orfebre de Barcelona, Jeroni Ratera, la fábrica de una arqueta-copón para el servicio de la sacristía de la iglesia de Santa María de Cervera.

A. Durán y Sanpere. "Orfebrería catalana", en "Estudis universitaris catalans". Barcelona, 8 (1914), p. 201.

BERNAT CAMPS

Artífice platero de Barcelona, que documentalmente aparece señalado como contratista de la obra de un báculo pontifical de plata dorada para el obispo de Urgel, fray Antoni Peres, según es de ver en las capitulaciones que el aludido orfebre firmó en 30 de diciembre de 1627, con fray Mauro Olmos de Velasco, secretario de dicho prelado (doc. 55).

Un posible antecesor de Bernat Camps en el ejercicio de la antedicha profesión, debió ser el platero barcelonés Pere Camps, que labró una cruz por encargo de los jurados de la villa de Talavera (365), es decir el mismo artifice que firmó unas capitulaciones con los obreros de la parroquia de San Pere de Vilamajor, tal vez, para la confección de una obra similar (366).

FRANCESC PUIG

Escultor de Cervera. En el año 1670, en calidad de colector de las rentas de la comunidad de presbíteros de la citada villa, de las de la Cofradía de San Nicolás, y de otra, firmó una ápoca o carta de pago a favor del noble Joan de Aiguaviva y Tamarit, canónigo de la Seo de Urgel, gobernador general del cabildo catedralicio urgelense, por la suma de doscientas libras de moneda barcelonesa debidas por la pensión de un censal (367).

(365) AHPB. Juan Vilana, leg. 3, man. 19, año 1508: 10 enero 1508.

(366) AHPB, Francisco Nicolás Moles, leg. 1, man. 12, años 1504-08: 4 diciembre 1504. El objeto de la contrata no se especifica, por estar tan sólo encabezada la escritura.

Nos es conocida la existencia de un maestro platero barcelonés llamado Pere Camp, de quien sabemos tomó en arriendo por cinco años, unas casas propias del orfebre de Barcelona Bernat Pelegrí, sitas "in vico de Mari ad latus cuiusdam Volta que vulgo dicitur Volta de sant Miquel". Actuó como testigo instrumental el platero de Barcelona Ramón Valls.

Biblioteca Central de la Exema. Diputación Provincial de Barcelona. Fondos notariales. Manual 7, años 1485-87 del notario Rafael Cervera: 25 octubre 1485.

(367) ACU. Legajo de contratos y escrituras sueltas: Cervera, 15 julio 1670.

FRANCESC SOLER

Escultor que en 1715 contrató, a un tanto alzado, el entallo del retablo de la iglesia de San Esteve del Pont, por encargo de la comunidad de beneficiados de la catedral de Santa María de Urgel.

Una carta de pago firmada por “Francesc Soler, escultor”, así nos lo certifica. La cantidad que consta percibida por dicho artista de manos del beneficiado Francisco Alemany, como comisario de la aludida comunidad, se limita a la suma de sesenta y una libras y cuatro sueldos (doc. 57).

JACINT BAYONA

Escultor del lugar de Figuerola, del obispado de Urgel, — “Jacinto Bayona, escultor, del lloch de Figarola, del bisbat d’Urgell —.

Esta referencia la entresacamos de la escritura de subrogación de poder otorgada a favor del citado artista, por doña María Ana de Ribera y de Josa, en su propio nombre y como procuradora de su esposo (368).

ANTONI BOSCÀ

Maestro o fabricante de órganos de Barcelona, indistintamente señalado con el calificativo de “factor de orgas”, y aun con la expresión latinizada de “magister construendi organa”.

El primer distintivo de maestro organero, lo encontramos inserto en la carta de pago otorgada por el mismo Antoni Boscà, por el importe de la mitad del precio ajustado para la construcción de cuatro fuelles para el órgano de la catedral de Urgel, cuya fábrica era condicionada fuese ejecutada a base de

(368) AHPB. Francisco Topi Comes, leg. I3, borr. man. año 1717, f. 28: 23 marzo 1717.

las mismas medidas y calidades de aquel instrumento colocado por el propio maestro contratante en la iglesia barcelonesa de Santa María del Mar (doc. 58).

En cuanto al segundo apelativo del oficio de Antoni Boscà, lo encontramos aplicado en diferentes cartas de pago, por él otorgadas, a cuenta de la obra del órgano de la capilla de San Francisco, situada en el ámbito de la iglesia del monasterio de Santa María de Jonqueres, de Barcelona (369).

De este maestro organero, podemos referir cómo asimismo concertó la fábrica de un órgano para la iglesia parroquial de San Miguel de Barcelona (370).

Sin duda, Antoni Boscà, pertenecería a una dinastía de maestros organeros del mismo apellido. Así conocemos uno, llamado Josep Boscà, distinguido como constructor de sendos órganos para la iglesia de la villa de Camprodón (371), para el templo monasterial de Santa María de Alguaire, de la ínclita Orden de San Juan de Jerusalén (372), para las parroquias de la villa de Alcover (373) y de la de Monistrol de Montserrat (374), y aun de otro por especial encargo de los mayoriales y obreros de la Cofradía de la Esclavitud de Nuestra Señora de la Merced de Barcelona (375).

Cuidó asimismo del arreglo y modificación del órgano de la

(369) AHPB. Pedro Antonio Llosas Oms, leg. 6, man. años 1729-31, ff. 5, 67, 273: 6 octubre 1729, 30 marzo 1730 y 4 junio 1731.

(370) AHPB. José Llaurador y de Ca Torra, leg. 22, man. año 1728, f. 143: 2 mayo 1728.

(371) AHPB. Pedro Antonio Llosas Oms, leg. 6, man. años 1729-31, f. 236 v.^o: 5 mayo 1731.

(372) AHPB. Pedro Antonio Llosas Oms, leg. 3, man. 4, año 1736, f. 266: 14 octubre 1736.

(373) AHPB. Juan Olzina Cabanes, leg. 3, man. 6, año 1741, f. 149: 26 mayo 1741; leg. 4 man. 9, año 1744: 7 enero 1744.

La construcción del órgano para la iglesia de Alcover, consta fué contratada, mediante otorgamiento de escritura pública de fecha 24 de julio de 1732, autorizada por el escribano de la citada villa.

(374) AHPB. Juan Costa, leg. 7, man. año 1766, ff. 495 v.^o, 510, 511, 572 v.^o: 17 y 25 noviembre, y 16 diciembre 1766.

En el siglo anterior, el organista de Santa Coloma de Centelles, Francesc Galtayres, contrató la fábrica de un órgano para la mencionada iglesia parroquial de Monistrol de Montserrat.

AHPB. Bartolomé Plea, leg. 10, man. 4, año 1648, f. 698: 22 agosto 1648.

Del maestro organero, Francesc Galtayres, podemos noticiar cuidó de la reparación del órgano para la iglesia parroquial barcelonesa de San Jaime.

AHPB. Ramón Vilana Perlas, leg. 24, man. año 1673, f. 431: 27 marzo 1673.

(375) AHPB. Juan Costa, leg. 2, man. 10, año 1755, f. 11 v.^o: 3 febrero 1755; man. 11, año 1756, f. 6: 8 enero 1756; leg. 3, man. 12, año 1757, f. 13: 2 enero 1757.

parroquial iglesia barcelonesa de Santa María del Pino. Por sus condiciones de técnico en la confección de estos grandes instrumentos musicales, fué agraciado por los obreros de la mencionada parroquia con el preciado título de maestro de órganos del repetido templo, con todos los honores, indemnidades y prerrogativas competentes a su oficio (376).

Con anterioridad “*Josephus Boscar, magister organos*”, actuó como testigo instrumental en la firma de la escritura de carta de pago que el escultor de Barcelona Josep Ortich, otorgó a favor del noble Francesc de Vila Casamitjana, obrero de la parroquia de San Pedro de las Puellas, de Barcelona, por la suma de veintidós libras de moneda barcelonesa, por los trabajos que el artista especifica de la siguiente manera: — “*et sunt per dos tau-lons de escultura y quatre cartelas he fetas per la cadireta de l’orga de dita parroquial yglésia y altres remendos fets en la dita cadireta*” — (377).

Debemos advertir la existencia de dos maestros organeros, padre e hijo, que ostentaron el mismo nombre y apellido, es decir el de Josep Buscà (378). Para distinguirlos añadiremos al más joven el apellido materno de Llorens, en esta forma, Josep Buscà y Llorens.

PERE LLOPART

Platero barcelonés que en 19 de junio de 1753, concertó con el cabildo de la sede urgelense, la construcción de una gran caja, o urna repujada de metal para la colocación del cuerpo de san Ermengol, obispo de Urgel.

Esta referencia nos la corrobora una carta de pago otorgada por el notario de Barcelona, Carles Rondó, en la que acredita

(376) AHPB. Juan Olzina Cabanes, leg. 3, man. 6, año 1741, f. 14: 8 enero 1741; man. 8, año 1743, f. 35: 15 mayo 1743.

(377) AHPB. Buenaventura Torres, leg. 12, man. años 1699-1702, f. 62: 14 marzo 1699.

(378) Acta de la entrega del testamento cerrado de “*Joseph Buscà, factor de orgas, ciutadà de Barcelona, fill illegítim y natural de altre Joseph Buscà, també factor de orgas de la mateixa ciutat y de Serafina Buscà y Llorens, conjugues difunts*”.

AHPB. Joan Olzina Cabanes, leg. 14, man. 29, año 1764, f. 687 v.^o: 28 agosto 1764.

el cobro de sus honorarios para la redacción de los pactos para las aludidas capitulaciones (doc. 64).

La obra tuvo plena efectividad, a deducir del pago efectuado al carpintero barcelonés, Pere Farell, en abono y satisfacción de diferentes gastos ocasionados por el traslado de la urna de san Ermengol desde Barcelona a la Seo de Urgel (doc. 67).

De esta bellísima obra salida del obrador del platero barcelonés Pere Llopert, nos ocuparemos con más extensión en otro apartado de este mismo estudio del arte antiguo en la alta comarca de Urgel.

Una nueva labor delicada del orfebre de Barcelona Pere Llopert, debió ser la confección de “un plater de plata per posar las canadellas” y de “dos àngels de plata”, que doña María Emanuela de Magarola, viuda del barcelonés don Francisco Antonio de Borrás y de Llúria, ofrendó como exvoto a la Virgen del Santuario de Nuria (doc. 63) en acción de gracias por haber alcanzado fruto de bendición por la intercesión de María Santísima, según así textualmente encontramos transcrita esta gracia singular en una “*Historia y Miracles de la sagrada imatge de Nostra Senyora de Nuria*”, editada en Barcelona en el año 1756, o sea tres años después del cumplimiento de la antedicha promesa.

“Miracle 34. Una Noble Senyora de Barcelona alcansà fruyt de benedicció per intercessió de María Santíssima.

Als 21 del mes de Juliol 1753, arribà en lo Santuari de Núria a donar gràcies per un singular favor rebut de la Piadosíssima Verge Maria, Dona Emanuela de Borràs, y de Magarola, viuda deixada del Noble Senyor Don Francisco de Borràs, ab companyia de dos fills seus, alcansats per gràcia de esta Divina Senyora, després de dinou anys de matrimoni: y en regoneixement de tant singular finesa, donà, y ab la major sinceritat de afecte, oferí ab sas pròpias mans a Maria Santíssima dos Àngels de plata, de pes, los dos junts, sinquanta y dos onzas, y al mateix temps ab la major ternura de cor posà baix las alas de tant Soberana Protecció a sos dos fills; esperant d'esta sa Celestial Benefactora, que així com per dignació sua gosavan de la llum de la vida, lograrien continuadament propicias sas Divinas influèncias en aquest Món, fins a gosar en l'altre la llum de la vida eterna, ahont ella ab ells puga a la fi sens fi repetir las

gràcies, alabant, y benehint a esta Soberana Reyna per a sempre. Amen" (379).

Por una nota documental, del año 1755, no es conocida otra labor especializada del orfebre Pere Llopert, en la reparación de diversos objetos de plata destinados al culto de la iglesia de San Juan de la ínclita Orden de San Juan de Jerusalén, conservados en la sacristía del aludido templo (380). De un artista, de este mismo nombre y apellido, podemos referir que en unión de su compañero de oficio Llátzer Tramulles, fueron los avalistas del contrato que el escultor barcelonés Pere Serra, firmó para la construcción del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Cugat del Rec, de Barcelona (381).

Varios fueron los orfebres barceloneses de este mismo apellido, que la aportación documental nos da a conocer.

El más destacado de ellos, fué, sin duda, el cuatrocentista Bernat Llopert, orfebre de fama bien consolidada, de quien se refiere mantuvo franca competencia con el artista Francesc Ortal (382), en la primera labor de un cuenco o brocal a estrías, labrado en plata y dorado en algunas de sus partes, y que mostraría la empresa real, y la de una imagen de santa Eulalia, o

(379) "Historia, y Miracles de la sagrada imatge de Nostra Senyora de Núria, composta per lo Dr. Francesch Marés, Prevere, ab las Adicions fetas per Don Anton del Duque, y Vergés, Rector de Caralps, y Santuari. Barcelona, 1756."

"Miracles, y Prodigis de Nostra Sra. de Núria, Ajustats novament en aquesta quarta impresió de sa Prodígiosa Història, per Anton del Duque Rector de Caralps, y Santuari de nostra Senyora de Núria." pp. 248-249.

(380) Carta de pago otorgada por "Petrus Llopert, aurifex, Barcinone civis", a favor de fray Francesc de Cahors, gran prior de Cataluña de la Orden de San Juan de Jerusalén, por la suma de 27 libras, 12 sueldos y 6 dineros de moneda barcelonesa "pro diversis laboribus per me factis in compositione argenti sacristie ecclesie Sancti Ioannes huius civitatis."

"Primo, per emblanquir y bronyir y compòndrer las sacras, candeleros, un càlid, dos creus y altras pessas petititas, en que se han empleat, tres onzas, y quince argensos.

19 lliures 17 sous 6.

Item, per compòndrer las reliquias del bras de sant Joan, emblanquir y brunyir la plata, fer lo vestiment ab sa clau, y adobar las frontissas. Val tot ab la plata si ha anyadit

7 lliures 15 sous

27 lliures 12 sous

AHPB. Juan Olzina Cabanes, leg. 9, man. 19, año 1754, f. 652 v.^o: 19 noviembre 1754.

(381) AHPB. Ramón Vilana Perlas, leg. 22, man. año 1670, f. 274 v.^o: 18 septiembre 1670.

(382) A. Durán y Sanpere. "Algunas obras del antiguo tesoro municipal de Barcelona" en "Barcelona. Divulgación histórica", II. Barcelona, 1946, pp. 184-185.

sea de una rica ofrenda a presentar al rey Alfonso el Magnánimo en aquel entonces residente en la ciudad de Nápoles (383). Se refiere que tal obra por indisposición de Bernat Llopart, la ejecutaría otro platero de fama (384), pero en realidad quien la realizó desde su principio fué el aludido orfebre Francesc Ortal, como así nos lo corroboran distintas entregas de oro que le hicieron

(383) J. Ametller Vinyas. "Alfonso V de Aragón en Italia, y la crisis religiosa del siglo xv". Gerona, 1903, II, p. 723, n. 1.

La deliberación de los concelleres al tratar de la ofrenda de tales joyas, aparece consignada en el acta con estos términos:

"... en lo present fahedor al senyor rey que és rahonable e molt necessari, e serà un gran esmerç que per los esguarts damunt dits e altres, que lo dit present o servey sia fet al dit senyor, però que sia bell e poxant; car aquesta ciutat és molt famosa en las parts de Itàlia, e per esguart del dit present o joyell, la fama de la dita ciutat resonerà en aquelles parts.

E per alguns del dit Consell era mogut que seria propri que lo dit servey o johell fos una ymage de sancta Eulàlia, patrona de aquesta ciutat, qui fos tota d'or la qual estaría en la capella del dit senyor.

E d'altra part, una bella e gran concha d'argent sobredaurada per estar en lo tinell del dit senyor. E que en quecú dels dits johells fossen posades les armes del dit senyor e de la dita ciutat; e com lo dit senyor veuría los dits joells hauria a memòria la dita ciutat."

AHCB, reg de deliberaciones, años 1450-52, f. 46 v.^o: 14 mayo 1451.

En el acta de una deliberación de los concelleres barceloneses, se dan algunos detalles sobre la forma de tales piezas de arte, como es de ver por los siguientes textos:

"E aximateix ne haurien comunicat ab argenters de la foria, e de la quantitat que costaríen, e après eren venguts a concloure'n ab un argenter, ab lo qual eren romases que la ymatge representant la dita gloriosa sancta Eulàlia, fos d'aur de .XXII. quirats, e de pes de .XXXV. en .XXXX. marchs. La qual haie d'alt sens lo peu, tres palms de cana; e que tingue en una mà lo seu martiri, ço és, un equleo. E quo lo dit argenter haie de mans per fer e obrar la dita ymatge, a rahó de .XXXXV. florins lo march de ço que pesarà, en los quals sien compreses les minves, e totes les despeses que vagen a càrrec del argenter."

"E la dita concha sia d'argent, de pes de .CC. marchs, poch més o menys que haie de travers, de vora a vora, de .V. en .VI. palms de cana, e de pergent, dos palms e mig, poch més o menys e ab .VI. peus, quescù dels quals haie d'alt poch més o menys, ab quatre nanses. E que entorn de la concha sien les divides del dit senyor, ço és, los mills, libres e sitis perillosos, e que sien fets a la vora, compartint per .VI. parts los rats pinyats, los quals portaràn .VI. vergues que faràn servitud per portar un pavelló bastit sobre la concha, a fi que quant lo dit senyor se volrà mullar, puxe entrar en bany dins la dita concha. E més, sobre lo cap de les .VI. vergues, sia fet un griu ab lo timbre e armes de dit senyor. E en los dits peus e vora de la dita concha, seràn mesos les armes del dit senyor, e de la ciutat, compartides segons se pertany."

El coste total de tales obras se valora en 5.500 libras barcelonesas.

AHCB, reg. deliberaciones, años 1450-52, ff. 57-57 v.^o: 10 junio 1451.

Según testimonio de Bruniquer, tales obras fueron concertadas el día 18 de junio de 1451, y el 10 de diciembre, de aquel propio año, varios expertos practicaron un reconocimiento de dichos joyeles.

E. G. Bruniquer. "Rúbriques de Bruniquer", II. Barcelona, 1913, p. 212.

(384) J. Ametller Vinyas. "Alfonso V de Aragón en Italia, y la crisis religiosa del siglo xv." Gerona, 1903, II, p. 723, n. 1.

los concelleres, y varias cartas de pago a cuenta de las citadas obras. Estas cuales una vez terminadas las reconocieron varios plateros, en calidad de expertos, entre ellos Bernat Llopart, considerado, como ya hemos indicado, como rival del orfebre autor de tales joyas, dignas de ser ofrecidas a un monarca (385).

(385) En diferentes actas de las deliberaciones de los concelleres, aparecen anotadas varias entregas de oro a "Francesch Ortal, argenter qui ha càrrec de dits joiells."

AHCB, reg. deliberaciones, años 1450-52, ff. 61-63 v.^o: 2, 5, 8, 12, 15, 19, 21 y 28 julio, y 11 agosto 1451.

Parte de aquel oro fué adquirido de los plateros Pere Porta, Antoni Jordà y Nicolau de Bages.

AHCB, reg. deliberaciones, años 1450-52, ff. 61-63 v.^o: 28 junio, 8, 15 y 28 julio 1451.

Por lo que se refiere a cantidades mandadas librar por los concelleres a Francesc Ortal "per la operació de fer los dits joyells", aparecen anotadas cuatro entregas de 300 libras, una de 200, otra de 100, otro libramiento de 1145 libras, 12 sueldos y un dinero, y finalmente como saldo y finiquito de cuentas, 36 libras 18 sueldos y 11 dineros, "degudes a compliment per resta de tot ço que li era degut per rahó dels dits joyells."

AHCB. Reg. deliberaciones, años 1450-52, ff. 63-64 v.^o, 66: 16 agosto, 13 octubre, 11, 20 y 26 noviembre, 11 y 18 diciembre 1450, y 18 enero 1452.

Los expertos que reconocieron las joyas recién confeccionadas fueron los orfebres que se citan en el acta de la deliberación de los concelleres en la que se acordó el pago de sus correspondientes honorarios.

"Pere Steve, argenter, e cònsol l'any present del Offici dels Argenters de la Ciutat, rebent per sí e per altres argenters, devall nomenats, desset florins e mig, o per aquelles .VIII. liures, .XII. sous., VI., les quals los dits honorables consellers han tatxades al dit Pere Steve, Steve Stalrich, Bernat Leopart mestre Joan de Pisa, Galcerà Marquet, Joan Oliver, e Joan Espano, per diverses treballs per ells sostenguts, axí en regonèixer dits joyells, com en altra forma si havien lo compliment que devien."

AHCB. Reg. deliberaciones, años 1450-52: f. 65 v.^o 23 diciembre 1451.

Una nota curiosa a transmitir es la relativa al pago del estuche para conservar la imagen de santa Eulalia, para regalar al rey Alfonso V de Aragón.

Sabemos que "Jacme Gili, bayner", percibió 15 libras, 16 sueldos y 6 dineros, "que li son degudes per rahó de un estoig de cuyro e de fusta per ell fet, dins lo qual és conservada la ymatge d'aur representant la gloriosa santa Eulàlia, per tant que sia presentada al senyor rey."

AHCB, reg. deliberaciones, años 1450-52, f. 64 v.^o: 23 diciembre 1451.

Documentalmente se declara que el orfebre Francesc Ortal, es el autor del ostensorio de Gerona, pieza artística de extraordinaria riqueza. Así se deduce de las cantidades entregadas a "Franci Ortall, Artall o Artal", cuyo apellido aparece en un libro de cuentas con estas variedades de grafía. Pero según el P. Fita, el verdadero apellido, es el de "Ortall", aunque nosotros nos inclinaríamos por el de Artau aun hoy día muy popularizado en la ciudad de Gerona.

F. Fita Colomé. "Los reyes de Aragó y la Seu de Girona, desde l'any 1462 fins al 1482." Barcelona, 1873, p. 25.

Del orfebre Francesc Ortal, perteneciente a una familia de plateros gerundenses nos son conocidas otras dos obras, tales como la confección de una vajilla que la ciudad de Gerona ofreció al rey Alfonso V, en el año 1430, y aquella otra en la que consta como, doce años más tarde, acabó la cruz que para el monasterio de Santa María de Ripoll había empezado el platero valenciano, Joan de Castellnou.

La confección de una cruz procesional de plata para la iglesia de Santa María de Serrateix, fué concertada por el orfebre barcelonés Bernat Llopert, así como la de un bacín que se utilizaba para la elección de los diputados de la Generalidad catalana, cuya labor fué tasada por los plateros barceloneses Antoni Vell, Miquel Bofill, Francesc Ortal y Bartomeu Serdá. Asimismo Bernat Llopert, es el artífice del relicario o "Lignum Crucis", donado por el abad Bernat Estruch, al monasterio de San Cugat del Vallés (386). Esta última joya fué destruída durante los aciagos meses del año 1936.

Consta, además, que Francesc Ortal, practicó los ejercicios de pasantía de su oficio en el Gremio de Plateros, de Barcelona.

F. Durán. "La Orfebrería Catalana", en "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", Madrid 33 (1915), pp. 113, 270, 273.

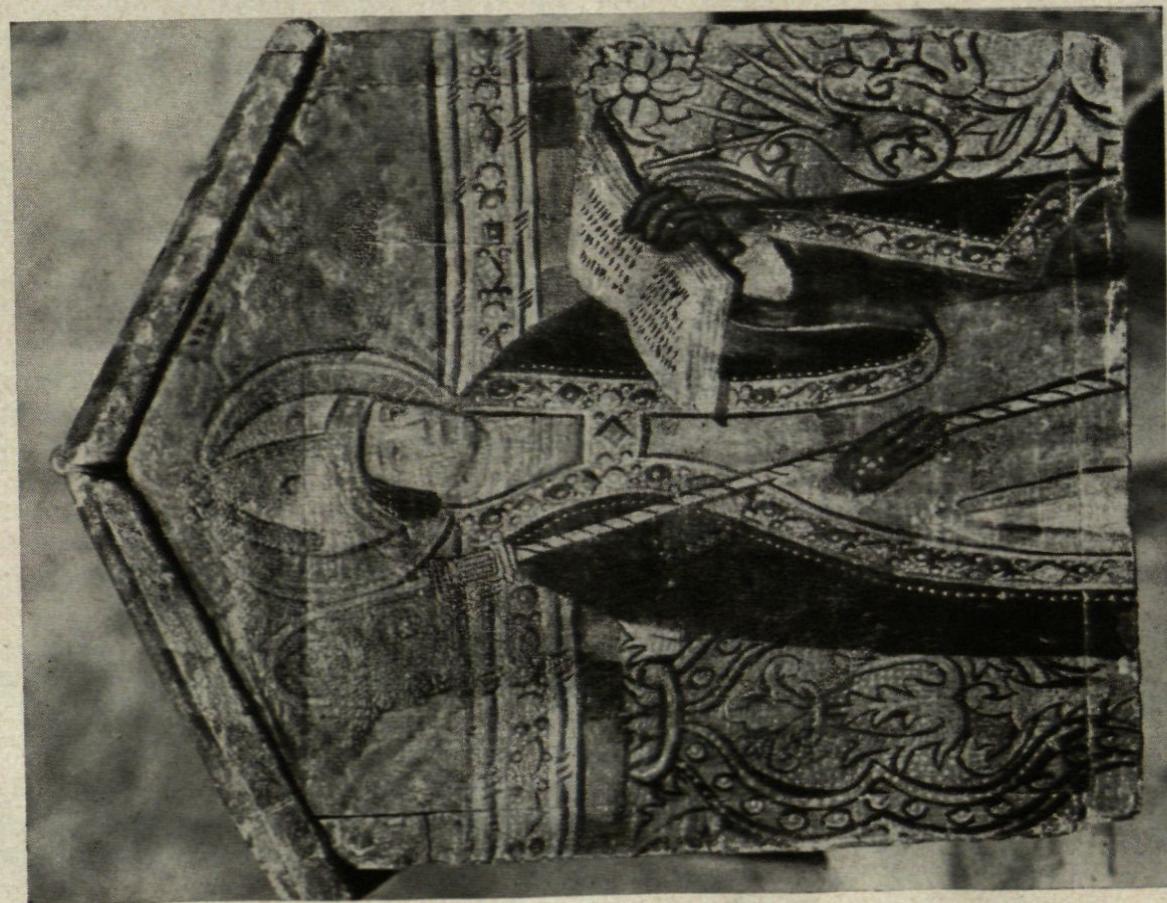
(386) AHPB. Bernardo Pi, leg. 8, man. com. 50, año 1438: 19 julio 1438.
"Taxació del bací.

Eadem die [8 agosto 1458], Antonius Vell, et Michael Bofill, argentarii et consules, hoc anno, Officii Argentariorum; et Franciscus Ortal et Bartomeus Serdà, argentarii huius civitatis, electi per dominos deputatos et auditorum compotorum ad taxandum precium bacini per Bernardum Leopart, argenterium dicte civitatis facti pro mittendo los rodolins pro eleccionibus futurorum deputatorum et auditorum compotorum Generalis.

Viso ipso bacino, et inter eos habito multo colloquio medio iuramento per eos prestito de tatzando secundum Deum et bonam conscientiam, favore, amore, odio, et rancore post positis, taxarunt quod dictus Bernardus Leopart debet habere per marco, inter argentum et aurum et labores suos, decem libras barchinenses monete currentis pro quolibet marco, et quod dictus Bernardus Leupart, teneatur smaltare duas cruces factas in dicto bacino de rogieler."

ACA. Generalidad, reg. 111. f. 3 v.^o

"Sit omnibus notum. Quod ego, Bernardus Laupart, argenterius, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis venerabilibus et religiosis dominis, fratri Petro Sicard, fratri Petro Ros, et fratri Bernardo Vilar, monachis et clavariis te[cl]hee communis monasterii (monasterii) sancti Cucuphatis Vallensis, quod tam de pecunia dicte teche, quam de bonis et denariis qui fuerunt reverendi domini Bernardi Sturci, quondam, abbatis dicti monasterii, solvistis, et numerando tradidistis michi ad meam voluntatem, et mandatum, inter diversas soluciones, de quibus iam habetis apochas sive albarana omnes illas quadrigentas sexaginta septem libras, decem et septem solidos, et sex denarios monete Barchinone de terno, quas, et quos michi solvere debebatis et tenebamini pro faciendo unam crucem argenti, quam feci ad opus dicti monasterii et in (in) ornamento altaris Beatissimi martiris Cucuphatis, inter manus, aurum, et argentum meum, que misi in dicta cruce, secundum compotum per me vobis datum, et inter me, et vos semel, et pluries correctum et extenuatum, ultra quod argentum quod fuit per vos michi traditum pro faciendo dictam crucem, prout in capitulis inter reverendum dominum abbatem et venerabilem Conventum dicti monasterii, ex una parte, et me, parte ex altera, factis et firmatis in posse notarii infrascripti lacijs continetur. Et ideo, renunciando excepcions peccunie non habite, et non recepte, et per vos michi non tradite, et non solute previa ratione, facio vobis et dicte teche et vestris in ea successoribus, et clavaris de dictis quadringentis sexaginta septem libris, decem septem solidis, et sex denariis, presentem apocham de soluto, solemptni stipulacione vallatum. Item, eciā absolvō, diffinio, et remitto, cum presenti apoche instrumento vobis dictis venerabilibus dominus clavariis, et dicte teche, et vestris successoribus, et dicto Mo-



Catedral. Frentes laterales de una de las urnas de madera del siglo xv

nasterio omnem actionem, petitionem, et demandam, quam ego in quam possem facere vobis, vel vestris, racione vel occasione erroris dicti compoto, inter me, et vos facti, si fortem aliquo tempore apparebit aliquis error penes me; ita quod nos haberetis michi resfundere seu tornare, aliquid ultra quantitatem supradictam, ponendo michi et meis super predictis silencium sempiternum, et eciam renuncio quantum ad hec legi sive iuri dicenti quod propter errorem calculi, errorem compoti revadetur, et omni alii iuri rationi, et consuetudine contra hec repugnantibus. Actum est hoc in dicto Monasterio, vicesima sexta die iulii, anno a Nativitate Domini millesimo quadragecentessimo tricesimo sexto. Sig. **¶ num.** Bernardi Laupard, iamdicti, qui hec laudo et firmo.

Testes huius rei sunt: venerabilis religiosis, frater Romeus de Curtibus, monachus dicti monasterii; Bernardus Saltells, argenterius; et Petrus Torrent, mercator, cives Barchinone.

Sig. **¶ num.**, Iacobi de Mittibe, presbiteri, notarii publici villa sancti Cucuphatis Vallensis, et Castri de Oetaviano, auctoritate reverendi domini abbatis monasterii Sancti Cucuphatis, qui hec scripsit, et clausit cum raso et emendato in linea quinta ubi raditur et mendatur decem et septem solidos."

ACA. Moncales, reg. 1307, f. 64 v.^o, doc. n.^o 42 antiguo (948 moderno). Traslado del documento original, testimoniado por el notario de la villa de San Cugat del Vallés, Francisco Companyó, en 7 de marzo de 1677. Nota documental que debemos a la deferencia de don José Serra Rosselló, de Rubí.

Otra nota documental corrobora la confección de tal obra por el platero barcelonés, Bernat Llopert.

"Bernardus Struch, gracia Dei, abbas huius Monasterii provisus a Benedicto XIII., anno 22 sui pontificatus, et accepit possessionem 29 desembris anno 1416. Hic fuit gerundensis, et prius abbas sancte Marie de Rosis; deinde abbas sancti Estephani Balneolarum, postea fuit ad Monasterium Sancti Petri de Rodis translatum, ac tandem abbas huius Monasterii fuit provisus. Fuitque insignis doctor Iuris Canonici. Suum laudabile religionis zelum vite ac morum honestarum aliaque multiplicium virtutum done, testimonia atque opera multa perhibuerunt. Ex suis sumptibus quadam cruce parva argentea pede deaurato quam propter mortem perfectam non potuit videre; et postea persolverunt Bernardo Laupart, argenterio, pro fabrica 65 libras, 10 solidos, 6 denarios..."

Archivo Diocesano de Barcelona. Legajo San Cugat, manuscrito anónimo, f. 108 v.^o. Cfr. J. de Peray y March, "San Cugat del Vallés. Su descripción y su historia". Barcelona, 1931, n. 155.

Mossèn Gudiol nos da una pequeña descripción de la aludida Vera-Cruz del monasterio de San Cugat del Vallés. J. Gudiol. "Les Creus d'argenteria a Catalunya", en "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans" 6 (1915-20), p. 358.

Relación de unas joyas dadas en garantía de un censal muerto, pertenecientes al monasterio de San Cugat del Vallés, en la que se describe una cruz, con unos esmaltes con los símbolos de un avestruz y de un castillo. Este último escudo corresponde al del monasterio de San Cugat, mientras el otro era el del abad Estruch, tal como se nos muestra en una lápida sepulcral del aludido cenobio. Por estas circunstancias creemos se trataría de la cruz donada por el abad Bernat Estruch.

"Una creu de argent sobredaurada, obra de massonaria, en la una part, és lo Crucifix, e la Maria e lo Johan; e baix Làtzer, e dalt una imatge de la Resurrecció a l'altra part, és Nostra Dona ab lo Jhesus al bras, e los quatre Evangelistes. E bax la lanterna ab sis pilars fornits de imatges, e lo canó, e lo bordó, pesa tot encamarat .XXXVII. Marchs, levantne quatre marchs de tares, reste net .XXXX.III. marchs de Barcelona.

Item, una creu de altar poqueta de argent sobredaurada, ab pom de monsoneria, et tot son forniment. Hè en lo peu quatre smalts, en la hú dels quals hè un sturç, en l'altre un castell, e en los dos algunes imatges, pesa .XIII. marchs, o entorn del dit march.

Item, un cap d'argent sobredaurat, que pesa entorn .XIII. marchs e mig, al dit march.

Item, dos canalobres d'argent blanch ab sos peus, e poms, copes e canons

Según testimonio del doctor don Agustín Durán y Sanpere, el propio Bernat Llopert, confeccionó la cruz de plata de san Nicolás para la iglesia de Santa María de Cervera, además de otras obras de las que no da una sucinta relación (387).

ab los suatges e nuets daurats, pesa .VIII. marchs, .VI. onzes o entorn al dit march.

Item, quatre calses d'argent sobredaurats, en los quals un poquet ab lurs patenes obra plana. Hè en los dos, alguns smalts. Pesen tots sets marchs o entorn al dit march de Barcelona."

AHPB. Bartolomé del Bosch, leg. 9. Manual de negocios del monasterio de San Cugat del Vallés; años 1468-69: 22 diciembre 1468.

(387) En el año 1435, los cofrades de San Nicolau, de la villa de Cervera, pacaron minuciosamente la fábrica de su cruz procesional, encargando en la capitulación "que sía tan gran o maior, e no pas menor, que és aquella de la Confraría de madona Sancta María, de la dita vila de Cervera, la qual en Bernat Leopart hobra en casa de Marc Canyes."

A. Durán y Sanpere. "Orfebrería Catalana", en "Estudis Universitaris Catalans", Barcelona, 8 (1914), p. 152.

Debemos advertir que la mencionada cruz de la Cofradía de Santa María, de Cervera la confeccionó en 1419 el orfebre Marc Canyes, secundado en su labor por los orfebres Antoni Boscá, y Bernat Llopert. Este último consta convivía con su maestro Marc Canyes, "Bernardus Leupart, argenterius, commorans cum dicto Marcho Canyes."

AHPB. Antonio Brocard, leg. 1, man. año 1419: 14, 16 y 19 septiembre 1419.

Según el doctor don Agustín Durán y Sanpere, el aludido Marc Canyes, platero, maestro del orfebre Bernat Llopert, debe ser el mismo artífice que en el año 1408, fabricó toda la vajilla de plata para el servicio de la capilla de los concelleres de Barcelona, y que asimismo, en 1422 trabajaba para la seo de Vich.

En cuanto al artista Bernat Llopert, el mencionado doctor don Agustín Durán y Sanpere, da noticia de varias obras ejecutadas por el aludido orfebre para el servicio del palacio de la Generalidad de Cataluña. Así, refiere que en 1441, hizo tres mazas de plata, en 1442, un portapaz de plata dorada, un cáliz, una patena, y dos vinagreras de plata también dorada.

El propio señor Durán y Sanpere, a base de un inventario del año 1498, refiere que en la descripción del tesoro de la capilla de San Jorge del memorado palacio de la Generalidad, identifica algunas de las antedichas piezas fabricadas por Bernat Llopert.

A. Durán y Sanpere. "Orfebrería Catalana", en "Estudis Universitaris Catalans", Barcelona, 8 (1914), pp. 152, 154.

Por nuestra parte podemos aportar algunas notas documentales sobre otras labores realizadas por el orfebre Marc Canyes.

Sabemos que, en 14 de diciembre de 1406, contrató la confección de unos bordones de plata dorada, para el monasterio de Santa María de Poblet, por cuya labor percibió la suma de 184 libras y 12 sueldos barceloneses, de manos del monje de aquel propio cenobio, fray Domènec de Alcoletge.

ACB. Gabriel Canyelles, man. 6, año 1406: 12 diciembre 1406; man. 7, año 1407: 23 mayo 1407.

Con anterioridad Marc Canyes, cuidó de una determinada obra para el cabildo de la seo de Barcelona.

ACB. Gabriel Canyelles, man. 6, año 1406: 28 septiembre 1406.

Consta, además, que en 1415, Marc Canyes, fabricó dos bordones de plata dorada para el monasterio de San Juan de Jerusalén, por encargo de su abadesa.

ACB. Gabriel Canyelles, man. 15, año 1415; 12 mayo 1415.

Por una carta de pago otorgada por Marc Canyes, a favor del canónigo de la seo de Barcelona, Ferrer de Pujol, sabemos cómo a aquél le fueron abonadas

Este famoso orfebre, Bernat Llopart, terminó los días de su vida en el transcurso del mes de febrero del año 1460 como así nos lo certifica el acta de la publicación de su postrera voluntad (388).

por éste 751 libras y 7 dineros de moneda barcelonesa, importe de su salario, plata y obraje de 72 marcos, 6 libras y media, para la confección de una urna de plata para guardar la cabeza de san Severo, labrada en la ciudad de Valencia, — “*vasa argenti quam fecit et... quam caput argentum sancti Severi positum fuit; quod capud fabricatum fuerat in civitate Valencie.*”

ACB. Gabriel Canyelles, manual año 1417: 4 diciembre 1417.

Asimismo, se constata que el orfebre Marc Canyes, cuidó de la confección de una joya, — “*quoddam rell auri*” — de 24 quilates para enriquecer la custodia donada por la reina Violante de Bar.

ACB. Gabriel Canyelles, man. 18, año 1418: 26 agosto 1418.

Una nueva referencia nos da la noticia de que el orfebre Marc Canyes, en 1422, trabajaba en la catedral de Vich.

F. Durán. “La Orfebrería Catalana”, en “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, Barcelona, 33 (1915), p. 270.

La defunción del platero Marc Canyes, debió acaecer entre los días 24 y 27 de octubre de 1436, o sea en las fechas respectivas de la firma de su testamento, y la de la publicación de su postrera voluntad.

ACB. Gabriel Canyelles, bolsa de testamentos.

De Marc Canyes, podemos indicar, que figura como avalista del pintor Lluís Borrassà, en el contrato para la pintura del retablo de Sant Llorens dels Marunys.

AHPB. Bernardo Pi, leg. 12, man. años 1418-19: 8 marzo 1419. Cfr. J. M.ª Madurell, “Luis Borrassá. Su escuela pictórica y sus obras”, en “La Notaría”, Barcelona, 79 (1944), p. 193, doc. 91.

(388) Testamento de “Bernardus Leopart, argenterius civis Barchinone, filius Simonis Leopart, civis Valencie, et domine Caterine, eius uxoris defunctorum”, otorgado el día 11 de febrero de 1460. Actuaron como testigos instrumentales de este acto de postrera voluntad, “Dionisius Moliner, magister Secce monete Barchinone; Arnaldus Gomar, mercator; et Michael Comes, argenterius cives Barchinone”. Consta fué publicado el día 17 de aquel propio mes y año, después de sepultado el cuerpo del difunto testador.

AHPB. Francisco Terrassa, leg. 9, lib. 1 de testamentos, años 1439-71.

Bernart Llopart, — “Bernardus Leopart, argenterius Barchinone” —, tuvo un discípulo llamado Antoni de Serra, — “Anthonius de Serra, filium Grosselli de Serra, quondam habitatoris ville de Horistany, Insule Sardinie et domine Margarite, quondam, eins uxor” —. Este aprendiz prometió a su maestro, en convivir con él a fin de aprender el citado oficio de orfebre, durante cinco años a partir del 1 de mayo de 1426, en virtud de lo pactado en la escritura otorgada el día 8 de julio de aquel propio año ante el notario de Barcelona Juan Reniu. Incumplida la contrata por la fuga del aprendiz, Bernat Llopart, otorga poderes a “Petrum Divinat, notarium habitatorem ville seu castri Callarii dicte Insule Sardinie”, a fin de compelir a Antoni de Serra al cumplimiento de los pactos de la aludida contrata.

AHPB. Juan Reniu, leg. 5, man. años 1431-32: 10 mayo 1432.

Félix Durán señala a Bernat Llopart, como autor de la Cruz de San Nicolás, de Lérida, y al propio tiempo nos da noticia de otro artífice llamado Benet Llopart, tal vez perteneciente a la dinastía de plateros que ostentaron este mismo apellido, al cual en 1469 le fué encargada la confección de una maza para el bedel de la seo vicense.

F. Durán. “La Orfebrería Catalana”, en “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, Madrid, 33 (1915), pp. 272.

Otra de las obras de arte confeccionadas tal vez por Benet Llopart, fué la de

Como posibles antecesores de Pere Llopert, artífice de la urna de san Ermengol, podemos indicar a Salvador Llopert y

un bacín de plata para el servicio de la iglesia del monasterio de Montealegre, como es de ver por la siguiente nota:

"Item, a .XXIII. de gener [1461] pagui a 'n Leopart, argenter per resta de major quantitat, per hun bací d'argent que li avia fet fer frà Joan de Nea per a l'església, vint e quatre liures: .XXIII. lliures."

Archivo de la Corona de Aragón. Monacales. reg. 2065, "Libri primis Domus Montis Ilaris", f. 7.

En 1423 y 1428 existía en Barcelona, un orfebre llamado Bartomeu Llopert, — "Bartholomeus Leopardi argenterius, Antonia eius uxor" —.

AHPB. Juan Reniu, leg. 2. man. año 1423: 18 abril 1423; Pedro de Puig, leg. 1. man. 13 años 1427-28: 12 abril 1428.

Bartomeu Llopert, poseía una casa en la calle del Mar de Barcelona, en la cual fueron practicadas diferentes obras de reparación.

Así los carpinteros Bernat Palau y Gabriel Janer, le suministraron el maderamen necesario, de acuerdo con el siguiente detalle: "quindicum bigues de alber bonis et receptilibus, longitudinis quadraginta trium palmorum", "viginti sex lates, longitudinis .XXX. palmorum", "Item, tribus jàssenes de quarentens".

Por otra parte, los maestros de obras barceloneses Jaume Pardo y Guillem Morell, efectuaron los trabajos siguientes: "enderrocar la volta e los archs de dit alberch", "E aximateyx puiar pilars, e haquells necessaris al dit alberch per metra jàssenes. E cubrir la cuberta subirana, per fer teulada. E aximateix la cubeta jusana, e migenarho, e cloure a part de la carrera. E aximateix levar lo volt del portal, e metrej un limdar".

AHPB. Juan Reniu, leg. 3. man. año 1428: 1 y 8 octubre 1428.

Carta de pago otorgada por "Bartholomeus Leopardi, argenterius, civis Barchinone" a favor de "Anthonio Tries, argenterio, civis dicte civitatis", por 5 libras y 10 sueldos barceloneses de moneda de terno, precio de venta de "quandam partem cuiusdam sostre versus meridiem".

Firman como testigos instrumentales del otorgamiento de esta escritura: "Iohannis Berengarius, lepiderius, civis, et Anthonius Sauri, argenterius, habitatores Barchinone".

En otro documento transcrita a continuación del anterior, "Nicholaua, uxor discreti Jacobi Juglar, notarii, civis Barchinone", con el consentimiento de su esposo, loa, aprueba y ratifica la referida venta hecha por su primo Bartomeu Llopert, — "Bartholomeum Leopardi, fratrem germanum meum" —.

AHPB. Juan Reniu, leg. 5. man. año 1431: enero 1431.

Creemos conveniente indicar que a la munificencia del orfebre Antoni Tries, se debe la construcción de un portal pétreo para la iglesia parroquial de San Feliu de Sabadell, encomendada al maestro de obras Armand Lor, y la de una imagen de la Virgen con su Santísimo Hijo, para decorar el tímpano de la aludida puerta, cuya figura entallara el maestro de obras o escultor barcelonés Joan Aimeric, — "Iohan Almariqua, mestre de cases, ciutedà de la dita ciutat [de Barcelona]" —. Como asesor técnico de tales obras el magnífico donante Antoni Tries, señala en los correspondientes contratos a su compañero de oficio, el notable orfebre Marc Canyes. Unas cartas de pago certifican la efectiva ejecución de tales trabajos.

AHPB. Juan de Pericolis, leg. 4. man. 9, años 1420-23: 20, 25 enero, 17 mayo, 6 junio y 15 septiembre 1421.

En una de sus salas del Museo de Sabadell se exhiben los restos de la antedicha portada y la imagen de la Virgen entallada por Joan Aimeric.

L. Mas. "Portada gòtica del segle 15è en "Nostra Comarca. Butlletí del Centre Excursionista del Vallès", n.º 42, mayo junio 1931. "La Ciutat". Sabadell, 4 julio 1931.

L. M[as] G[omis]. "El Museu de Sabadell, complement de l'Arxiu Històric", en "Anuari del Museu de Sabadell", año 1934, p. 28.

Juan Aimeric, nos es conocido como autor de la magnífica portada gótica de

a su hijo Anastasi Llopart (389). Este último, en calidad de clavario de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario del convento dominico de Santa Caterina, de Barcelona, junto con el orfebre barcelonés de gran nombradía Joan Matons, autor de la urna de plata de san Bernardo Calvó, intervino en la firma de las capitulaciones para el dorado del retablo de la capilla de la aludida asociación rosariana, que contrataron los doradores de nuestra ciudad Agustí Viladomat y Bernat Fábregas (390). Este

la iglesia parroquial de San Martí de Provensals, vulgarmente conocida por San Martí Vell, que hoy día afortunadamente nos es dado contemplar. Asimismo sabemos labró una cruz monumental de piedra para la villa de San Feliu de Guíxols.

AHPB. Joan Girart, leg. 2. man. años 1432-33: 13 octubre 1432; Antonio Brocard, man. año 1422 (abril-julio): 14 mayo y 8 junio 1422.

También podemos referir que Joan Aimeric construyó cuatro "carners" delante del portal de la iglesia de Santa María del Mar, de Barcelona, por encargo de los administradores de la Cofradía de la Virgen María y de la Vera Cruz, de Barcelona.

AHPB. Bernardo Pi, leg. 10, man. años 1425-26: 28 junio 1425.

(389) Testamento de "Theresa Llopart, muller de Salvador Llopart, argenter, ciutedà de Barcelona, y en primeres nupcies fuí muller de Joseph Cebrià, també argenter, filla de Miquel Oliveras, també argenter, difunt; y de Anna, de aquell muller, vivent", otorgado en 17 de julio, de 1653, y publicado a instancias del hijo de la testadora Anastasi Llopart, — "Anestasi Lleopart, iuvenis argenti fabri, Barchinone habitatoris, filii dicte testatrixis."

AHPB. Rafael Juan Cellarés, leg. 19, lib. 4, testam. años 1653-74, f. 28.

"Salvador Lleopart, argenter, abjunt de contrast", pesó y valoró la lámpara de plata confeccionada por el orfebre barcelonés Bonaventura Fornaguera. Esta obra de arte iba destinada a decorar la capilla que don Diego Girón de Rebolledo mandó erigir en el ámbito de la catedral de Tarragona.

AHPB. José Güell, leg. 31. man. año 1685, f. 24 v.^o, leg. 6. man. año 1685: 28 enero 1685.

(390) AHPB. Buenaventura Torres, leg. 11, man. años 1725-26, f. 97: 17 septiembre 1725.

El retablo dorado por los maestros Agustí Viladomat y Bernat Fábregas, o sea el de la capilla del Rosario del monasterio de Santa Caterina, de Barcelona, anteriormente lo había comenzado a entallar el escultor barcelonés Joan Roig, mayor, y debido a su prematura muerte, fué terminado por el escultor de Manresa Josep Sunyer, y el carpintero barcelonés, Sebastiá Aldabó.

AHPB. Francisco Buenaventura Torres, leg. 6, man. 15 año 1704, f. 230 v.^o: 7 mayo 1704; man. 16 año 1705, f. 97 v.^o: 13 abril 1705; leg. 7, man. 17 año 1706, ff. 43, 171 v.^o: 10 febrero y 15 septiembre 1706.

AHPB. Pedro Mártir Torres, leg. 2, man. año 1735, ff. 105 v.^o, 122: 1 y 22 abril 1735.

Es digno de hacer notar la obra del decorado de la antecapilla de la Virgen del Rosario de la iglesia conventual de Santa Caterina, de Barcelona, en la que intervinieron el escultor Pere Costa, el carpintero Sebastiá Aldabó y el pintor Antoni Viladomat.

AHPB. Pedro Mártir Torres, leg. 3, man. 1, años 1732-33, f. 25 v.^o: 24 enero 1733: leg. 4, man. 5, año 1737, f. 41 v.^o: 11 febrero 1737; leg. 7, man. año 1749, f. 134 v.^o: 14 diciembre 1749.

La valoración de la obra de talla y arquitectura contratada por el escultor Pere Costa, fué valorada por los maestros entalladores, Josep Sunyer y Lluis Bonifaci,

novel retablo fué construído con miras a substituir aquel otro que en el siglo anterior, entallara el maestro carpintero de Barcelona Miquel Notari (391).

No nos es dado determinar, si en realidad Anastasi Llopert, fué el padre del orfebre Pere Llopert. En 1711, se señala a — “Anastasius Lleopart, auri et argenti faber, civis Barchino-ne” —, como administrador de los bienes de los hijos comunes a él y a Mónica Llopis, sin que se indiquen los nombres de aquéllos en el contrato de arrendamiento de unas casas sitas en Barcelona “in vico d'en Janzana”, que otorgó a favor de Jordi Casadevall (392). Este edificio formaría parte de un grupo de casas sitas en la misma calle — “in vico d'en Gensana” denominado “lo Hostal d'en Llopis” (393).

JOSEP FORNÉS

En los años 1786 y 1787, actuaba como escultor y arquitecto de la obra y retablo de san Francisco de Sales, del templo catedralicio de Santa María de Urgel (doc. 69).

en calidad de expertos elegidos por parte del prior del convento de Santa Caterina; y por los escultores Agustí Sala y Jacinto Miquel, peritos nombrados por el empresario Pere Costa.

AHPB. Pedro Martir Torres, leg. 3. man. 2. año 1734. f. 135 v.^o: 21 diciembre 1734.

En el folio 130 se hace mención expresa de que Pere Costa, renuncia las dos contratas anteriormente firmadas para la práctica de la citada obra.

(391) AHPB Antonio Batlle, leg. 4, lib. cap. mat. y concord. años 1608-11, ff. 75,76: 14 noviembre y 15 diciembre 1611. La efectiva ejecución de tal obra, según nuestras notas de archivo, la acreditan cuatro cartas de pago, en el transcurso de los años 1612 y 1614.

Serra y Boldú, da tan sólo una referencia del nuevo retablo entallado en 1611, pero sin indicar el nombre del artista que lo ejecutara. Tan sólo indica el coste de la citada obra limitado a la suma de 1.200 libras, que se ajusta a la cantidad inserta en la contrata.

V. Serra y Boldú. “Llibre d'or del Rosari a Catalunya”, Barcelona, 1925, p. 287.

(392) AHPB. Francisco Buenaventura Torres, leg. 8, man. 22, año 1711, f. 345 v.^o: 13 septiembre 1711.

(393) AHPB. Francisco Buenaventura Torres, man. años 1714-15, f. 144 v.^o: 27 enero 1715.

OBRAS DE ARTE

EL ESTANDARTE DE SAN OT

Interesantísima pieza de tela de lino bordada de seda, asimismo conservada en el Museo de Arte de Cataluña, procedente de la catedral de Santa María de Urgel, de la que mossèn Gudiol nos ha hecho una amplia descripción.

Destaca dentro del cuadrángulo que forma el estandarte, la figura del Pantocrátor, dentro de una aureola apuntada y rodeada de los símbolos de los evangelistas.

Entre las imágenes simbólicas del león y del águila, se ve, en forma bien legible, el nombre de una mujer, que mossèn Gudiol considera corresponde al nombre de la bordadora. **ELIS = AVA ME FECIT.**

El benemérito arqueólogo mossèn Gudiol, al poner de manifiesto la importancia de este banderín, dice que, como a tal, es un monumento único en su género, avalorando las representaciones plásticas bordadas, la circunstancia de llevar el nombre de la autora que lo pintó a la aguja en el siglo XII, y que a juicio de tan ilustrado sacerdote vicense, podría ser que aquella artista, fuese contemporánea del santo obispo Ot (394).

LAS PINTURAS MURALES DE LA CATEDRAL DE URGEL

Las decoraciones murales pictóricas del templo catedralicio de Santa María de Urgel, ampliamente estudiadas por el ilustre arqueólogo mossèn Gudiol, ha constituido un bello ornamento de la segunda capilla absidal de la aludida seo; como

(394) J. Gudiol Cunill. "La Pintura mig-eval catalana, II. Els primitius. Segona part. La pintura sobre fusta." Barcelona, p. 482.

Se ha ocupado del estandarte de san Ot, el arqueólogo Joaquín Folch y Torres, así como de unos restos de vestuario episcopal procedentes de un sarcófago de la catedral de Urgel.

J. F[olch] i T[orres]. "L'estandart de sant Ot" y "Restes de vestuari episcopal procedents d'uns sarcòfags de la catedral d'Urgell", en "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans". Barcelona, 6 (1915-20), pp. 755-761, 782-783.

asimismo la otra formada por una sola nave, con crucero y un ábside triple, unida al claustro canonical, modernamente dedicada al arcángel san Miguel, en la que, en sus primitivos tiempos, se veneraba como su santo titular, a Pedro, príncipe de los apóstoles.

El pequeño ábside, o sea el segundo del lado de la Epístola de la iglesia catedralicia urgelense, detrás del retablo barroco, se exhibía una curiosa pintura mural, que ofrecía dificultades en cuanto a la visión de la totalidad de la misma, impidiendo así su mejor estudio. Actualmente las pinturas de la zona alta se hallan en una colección particular, y la *Santa Cena* de la parte inferior en el Museo de Vich.

La aludida pintura fué directamente aplicada sobre los sillares pétreos, sin ninguna preparación y con la absoluta carencia de revoque.

El conjunto pictórico resulta repartido en dos grandes zonas espaciadas, superior e inferiormente, por unas sencillas orlas, de un no muy cuidado obraje en relación a su anchura.

La zona superior, deja exhibir diferentes representaciones de santos, a ambos lados de la ventana, bordada de arcos en degradación, que pasa en medio del paramento semicilíndrico.

Entre las representaciones plásticas, apenas visibles, se reconocen la del martirio de santa Catalina, con el instrumento de suplicio caracterizado por la rueda de cuchillos, que debía herirla.

Las escenas de la zona inferior son de una más fácil interpretación, en la que se exhibe en forma patente, la representación de la Santa Cena, durante la que el Divino Salvador instituyó la Sagrada Eucaristía.

En una extensa mesa, a lo largo de la cual se sientan los miembros del Colegio Apostólico, presididos por Jesús, que sostiene sobre su seno en actitud de decaimiento al discípulo amado, se reconoce a Judas arrodillado ante la mesa, que con su mano izquierda toca una bandeja dentro de la que se ve un pez.

Una de las curiosidades de estas pinturas, es la de la precisión con que se detalla la vajilla, unos panes circulares y unas cuchillas para el corte de éstos. Una leyenda cerca de cada figura proporciona el nombre de cada uno de los apóstoles.

Respecto al tipo iconográfico del convite pascual, según re-

fiere mossèn Gudiol, corresponde al que era usual en la iconografía francesa de la época. Luego añade que estas pinturas, aunque muestran bastante variedad de color y de un no muy relevante mérito artístico, parecen corresponder a la segunda mitad del siglo XIII.

Pasando ahora a descubrir las pinturas murales de la capilla de San Miguel, anteriormente aludida, diremos que entre ellas sobresale la representación de Dios Omnipotente, sobre un campo azul, y dentro de una aureola apuntada, prolíjamente ornamentada. Un subpedáneo circular soporta los pies desnudos del Dios Creador, sentado en un trono, bendiciendo con su diestra, presentando un libro misterioso sobre la rodilla izquierda y sostenido por la otra mano.

Los símbolos de los evangelistas, completan la decoración de la cuenca absidal, con algunos indicios de las pinturas de un hombre y de un león, correspondientes a los santos Mateo y Marcos. En el otro lado, se muestra el águila del Vidente apocalíptico y el buey, leyéndose, detrás de este animal, la frase: "NISI LUCH...?", mientras que el león ostenta cerca de él, la leyenda: "MARCUS". Unas anchas orlas rodean la concavidad absidal.

En la sección semicilíndrica de la capilla, se abren tres ventanas decoradas con motivos vegetales estilizados.

Al parecer, en el grueso de la pared, se mostrarían cuatro agrupaciones de figuras de santos de pie, pero que el mal estado de las pinturas impide determinar.

Varias otras representaciones pictóricas llenaban el lienzo de pared comprendido entre el primero y el segundo ventanal, en el que el pintor plasmó la figura de san Andrés, — "SANCTUS ANDREAS" —, el cual ostenta una pequeña cruz astada, distintiva de su martirio. A su lado se ve la figura de san Pedro, — "SANCTUS PETRUS" —, que muestra las llaves alusivas a su poder celestial.

En medio de la segunda y tercera ventana, aparecen las imágenes de María Santísima, y san Juan. — "SANCTA MARÍA, SANCTUS IOHANNES" —, vestida aquélla con un manto cerrado sobre su cabeza, a guisa de toca: y la del discípulo amado, como la de los demás apóstoles, pero con túnica y manto cruzado sobre su cuerpo. Al parecer san Juan Evangelista, está

en conversación con la Madre de Dios y adoptiva suya, la cual lleva en su mano izquierda, velada por el manto, una rica corona, mientras el apóstol presenta un libro cerrado.

En el último espacio, entre la tercera y la cuarta arista absidal, se reconoce la figura de san Pablo, — “SANCTUS PAULUS” —, y la de otro apóstol, poco visible, que es de suponer representaría a san Jaime, — “SANCTUS IACOBUS” —, quedando del todo perdida la imagen del otro santo que completaría el grupo de los tres discípulos de Jesucristo.

Encima de tales figuras corre una faja blanca, la cual ofrece una leyenda alfabética de difícil interpretación para descifrar su sentido. “... DOQUAE SUMPSI MEMBRA VEHENDO”. Siguen luego otras letras apenas legibles: “...NDE RE CRE IUDEX SAN...”

El zócalo del ábside presentaría las acostumbradas estofas que cerrarían el altar.

Finalmente mossèn Gudiol, conceptúa que la decoración mural de san Miguel, de la Seo de Urgel, fué practicada por un buen artista y excelente decorador (395).

EL CIMBORIO DE ESTAMARIU

Valiosa obra artística actualmente, asimismo conservada en el Museo de Arte de Cataluña, procedente de la parroquia de Estamariu, del obispado de Urgel.

Forma una cubierta piramidal, colocada sobre cuatro arcos trilobados que descansan sobre otras tantas columnas, provistas de sus bases y capiteles.

Es una obra de madera, decorada a policromía por un artista no despreciable, que quiso dejar pruebas de su arte.

En el interior del cupulín, sobresale la figura del Señor, en actitud de bendecir, mayestáticamente sentado, como si amparase y protegiese el altar. La parte restante está decorada a base de una abundante ornamentación vegetal.

Se trata de un tipo de pleno siglo XIV, especialmente notable

(395) J. Gudiol Cunill. “La Pintura mig-eval catalana, I. Els primitius. Primera part. Els pintors. La pintura mural”. Barcelona, pp. 470, 255.

debido a conservar una disposición tradicional de gran antigüedad (396).

EL CIMBORIO DE SAN SADURNÍ DE TABERNOLES

El cimborio pintado llamado de los Cuatro Ángeles, conservado en el Museo de Arte de Cataluña, procede del antiguo monasterio de San Sadurní de Tabernoles, cercano a la Seo de Urgel.

Es un artesonado de cimborio, notable como obra de arte, cuya ejecución corresponde a la segunda mitad del siglo XIII.

La disposición de su paramento, consiste en una aureola circular enriquecida con imitaciones de pedrería, sostenida por cuatro ángeles situados en los ángulos del plafón.

Dentro de la aludida aureola, aparece sentada sobre un arco, la figura de la Divinidad, — “in sede maiestatis” —, vestida con un manto replegado sobre las rodillas, además de la túnica, presentando ambos brazos en alto, con uno de los cuales bendice, mientras que con el otro sostiene un cartelón, escrito con la siguiente leyenda: “EGO SUM -VIA VERI-TAS ET-VI-TA.”, indicando así que Él es el camino, la verdad y la vida.

El nimbo crucífero de esta imagen, así como los puños de la túnica, y los nimbos de los ángeles, presentan ornamentaciones en pequeño relieve (397).

RETABLO DE SANTA BÁRBARA

Una época de fecha 12 de abril de 1357, firmada por un artista llamado Arnau Pintor, vecino de la ciudad de Urgel, a favor de los albaceas testamentarios de Pere de Castelló, nos facilita una referencia directamente relacionada con dicha obra.

En la citada escritura, Arnau Pintor, acredita haber percibido la suma de veintiuna libras, en pago de la pintura del re-

(396) J. Gudiol Cunill. “La Pintura mig-eval catalana, II. Els primitius. Segona part. La pintura sobre fusta”. Barcelona, p. 365.

(397) J. Gudiol Cunill. “La Pintura mig-eval catalana, II. Els primitius. Segona part. La pintura sobre fusta”. Barcelona, p. 380.

tablo de santa Bárbara, para la iglesia catedralicia de Santa María de Urgel, — “istoriam sive retabulum altaris sive presbiteratus sancte Barbare, instituti in ecclesia Urgellensis per dictum defunctum” (398).

RETABLO DE SANTA CATALINA

El propio Arnau Pintor, artista ejecutante del pintado del retablo de santa Bárbara, para la catedral urgelense, cuidó también de la pintura de otra obra similar, en la que plásticamente representaría escenas de la vida de santa Catalina, por especial encargo del baile de la Seo de Urgel, Guillem Ramón de Erill.

El precio fijado para el total y perfecto acabado de la obra encomendada, fué de cuarenta libras, como así nos lo certifica la carta de pago, que con fecha del primero de julio de 1385, otorgó el artista contratante, Arnau Pintor, para acusar recibo de una cantidad, por él percibida, a cuenta de la pintura del mencionado retablo.

Una condición esencial para el buen cumplimiento de la contrata, aparece señalada en el recibo firmado por Arnau Pintor. Así, constatamos cómo el retablo dedicado a la vida de santa Catalina, debería ser semejante en cuanto a su forma, al de otro que se toma como modelo, y que era el de la capilla o presbiterato del difunto beneficiado de la Seo de Urgel, Berenguer de Picamoles, — “pro quondam retabulo pro me vobis faciendo de vita sancte Catharine, simile et ad formam, cum suis scabellis, presbiteratui Berengarii de Picamoles, quondam, in sede Urgellensi” — (doc. 2).

La falta de nuevas referencias nos impide determinar el destino de las pinturas encomendadas por el aludido baile urgelense.

(398) P. Pujol Tubau. “Notes i documents sobre construcció de retaules en l’Alt País d’Urgell”, en “Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. MisceHània d’estudis literaris històrics i lingüístics, II. Barcelona, 1936, p. 466.

Un documento del año 1445, nos da noticia de un hijo del pintor de Perpinyá, llamado Arnau Pintor, — “Clara, filia Petri Prat, hostalerii civitatis Urgelli, sponsa que venerabili Raymundi Pintor, mercatoris ville Perpinianii, filiique venerabili Arnaldi Pintor, quondam, pictoris dicte ville”.

ACU. Legajo de contratos y escrituras sueltas: Ciudad de Seo de Urgel, 11 mayo 1445.

LOS CUATRO SARCÓFAGOS DE LA CATEDRAL DE URGEL

Entre las cuatro piezas de mérito desigual existentes en la catedral de Santa María de Urgel, se cuentan un par de sarcófagos con sus figuras yacentes en la parte delantera, que guardan las cenizas de los obispos de la diócesis urgelense, Abril (1257-1259) y Pere de Urg (1269-1293).

Las otras dos obras restantes corresponden a las urnas funerarias de madera bellamente entallada, que contienen las veneradas reliquias de fray Ponç de Plànoles, y fray Bernat de Travesseres. Ambas piezas sepulcrales están estructuradas en diferentes compartimientos, y sobre ellos se hallan representadas diferentes escenas de la vida y martirio de ambos frailes dominicos.

En cuanto a la última sepultura podemos dar una fecha aproximada de su ejecución concretada entre los años 1365 y 1370 (399).

Mossèn Gudiol al hacer resaltar la curiosa policromía que presentan algunos sarcófagos de madera de aquella época, presenta como modelo a uno de los de la catedral de Urgel (400).

LOS MISALES DE LA SEO DE URGEL

Se conservan tres misales de la catedral de Urgel; uno de ellos, ilustrado con espléndidas miniaturas y conservado aún en la catedral, consta cómo en el transcurso del año 1396 fué regalado a la iglesia catedralicia de Santa María de Urgel, por el obispo de aquella diócesis Galcerán de Vilanova (401).

(399) P. Pujol Tubau "Notes i documents sobre la construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell", en "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Misceŀlània d'Estudis literaris, històrics i lingüístics", II. Barcelona, 1936, pp. 466-467.

El P. José M.^a Coll, al dar noticia de ambos beatos, indica que fray Ponç de Planelles, y no de Plànoles, era natural de Moyá.

J. M.^a Coll. "Escuela de lenguas orientales en los siglos XIII y XIV" en "Analecta Sacra Tarragonensis". Barcelona, 18 (1945), p. 69.

(400) J. Gudiol Cunill. "Els Trescentistes", II, 2.^a part". Barcelona, p. 79.

(401) J. Gudiol Cunill. "Els Trescentistes", II, 2.^a part". Barcelona, 1924, p. 257.

Los otros dos ejemplares se conservan en la sección de manuscritos de la Biblioteca Central de la Excma. Diputación Provincial de Barcelona, y ostentan los números 1237 y 1238 del catálogo.

El misal más antiguo, señalado con la cota número 1237, contiene 112 hojas de pergamino, y en el reverso del folio 2, aparece una escena colorida con la imagen de Jesús clavado en cruz, y las figuras de la Virgen María y san Juan, de una hierática expresión. En el fólio 111 v.^o, aparece transcrita la siguiente nota: "A .III. del mes de juny l'an .M.CCC.L. morí la mo[lt] honrada madona Sibila, muyller d'en Johan de..."

Más notable es el misal señalado con el número 1238 del catálogo de la aludida Biblioteca Central, principalmente porque en el reverso del folio 177 se destaca una página miniada atribuida equivocadamente a Jaume Cabrera, y que en realidad debió ser obra del pintor Jaume Cirera.

La aludida ilustración comprende dos cuadros, es decir el de la figura de Dios Padre, con la clásica almendra mística, y la patética escena del Calvario.

Dos notas curiosas sobre la venta del citado libro creemos oportuno transcribir, una de ellas inserta en el folio 303, y la otra en la hoja de guarda posterior del antedicho misal.

Así la primera nota está concebida en los siguientes términos:

"Sapien totz que le present scriut veyràn ni legirèn, que le dia primer del mes de aost, hyeu Guillem Staliera, rector de Alvers, comande a'n Guilhem Moliner, de Tarascó, lo present libre, per que l'em vendès, o'n fes a quo que a lu fora vist en presència de mossèn Ramón de Gabre, capellà, e de alcus autres prohomes del dit loc. E per major fermetat le present scriut e feyt de ma mà pròpria, le dia dessús dit, l'an mil .III^c.L.XXX. E voli que si lo dit Guillhem no'l podía vendre que'l bayle a'n Antoni de Valgrana la Se de Urgel."

La segunda nota nos certifica la venta del aludido misal por 40 florines, como es de ver en el siguiente texto:

"Fuit venditum istum mixtum misale Guillelmo de Casanoves, cerdoni, civitatis Urgellensis, per Antonium de Valgran, paratorem dictem civitatis, precio quadraginta florenos auri de Aragonia, interveniente Petro Arman, presbitero, beneficiato in

ecclesia Urgellensi, de quibus .XL. florenos est apoca s[eu] scriptura publica in curia venerabili domini officiali Urgelli in dicta civitate scriptum per manum Andree Balagarii et Solanell, notarii eiusdem curie in libro comuni, .VII. die mensis novembris, anno a Nativitate Domini .M.^o.CCC^o.L.XXX^o.

EL RETABLO DE PLATA DE LA CATEDRAL DE URGEL

El templo de la Seo de Urgel, en una época de opulenta prosperidad, tanto material como artística, estaba primitivamente amueblado del correspondiente altar de precioso metal, dedicado a Santa María, el cual, según mossèn Pujol, seguramente estaría estructurado en forma de tríptico con su adecuado antipendio, y sin duda, dotado del imprescindible cimborio.

Todo ello, fué bárbaramente profanado a raíz de su inauguración, a finales del siglo XIII, cuyos perjuicios en la iglesia y ciudad de Urgel, se cifran en una suma superior a cien mil sueldos, que nos dan una idea bastante precisa de la magnitud de los daños ocasionados.

Este joyel de la catedral románica urgелense, es un antecendente obligado para explicar la existencia del maravilloso retablo de plata repujada, primorosamente decorado con pedrería y esmaltes, que se estaba construyendo entre los años 1347 y 1349, a deducir de las aportaciones en dinero para sufragar el coste del citado retablo dedicado a Santa María, por la disposición testamentaria de Pere Ferrando, y por las entregas en monedas y plata por los parientes y presuntos herederos de Ferrer de Santa Gracia (402).

El ilustre director del Instituto Municipal de Historia de

(402) "Ab la carta continuada en la scrivanía de Sanct Od, es un coern de lexes e ordinacions testamentàries del any .MXXX.XLVIII., en cartes .LXXXVI, és lo testament de Pere Ferrando, lo qual lexà sexanta lliures al retaule que feyen de la Verge María per comprar argent."

"XV. kalendas madii, anno .M.CCC.XLIX. In libro Capituli, in scribanía sancti Odonis, donació de diners e argent, feta per los parents, e dels bens d'en Ferrer de Sancta Gracia."

ACU. Cuaderno "Moble de la Sacristía". Publicado por P. Pujol Tubau "Notes i documents sobre la construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell", en "Homenatge a Antoni Rubió y Lluch. MisceHània d'estudis literaris històrics i lingüístics", II. Barcelona, 1936, pp. 463-464.

Bàrcelona, don Agustín Durán y Sanpere, acertadamente expone que el empleo en los templos catedrales de los retablos de plata en vez de los de piedra, además de ser de una mayor riqueza, tenían la virtud de dejar libre el presbiterio, permitiendo una mayor libertad en las ceremonias litúrgicas, cuando aun se hacía uso de la cátedra episcopal al fondo del ábside, o sea en la parte posterior del altar y del retablo.

Asimismo el propio señor Durán y Sanpere hace observar que si se prescinde de los pequeños altares portátiles de plata que los reyes llevaban en sus continuados viajes, y que servían como ofrenda en los lugares de mayor devoción, como por ejemplo Poblet y Montserrat, como una señal de privilegio, los retablos de plata, se encuentran tan sólo en las catedrales (403).

De entre los altares y capillas portátiles propios del rey Pedro el Ceremonioso, figura un hermoso retablo de plata dorada, compuesto de tres piezas, salido del taller del orfebre valenciano, Pere Bernés, que más tarde aquel propio monarca se vió obligado a empeñar, junto con la bella y primorosa joya llamada "torre del amor", de plata, también dorada, en la que el cristal y los esmaltes aparecían en ella diestramente combinados (404).

En la relación de retablos de plata de los altares mayores de las catedrales, comprobamos cómo la seo de Elna dedicada a las santas Julita y Eulalia tenía uno de ellos; la de Valencia lo ostentaba desde mediados del siglo XIV, para la cual los mejores orfebres del reino compitieron en ingenio (405), cuya obra consta cómo en el año 1367 estaba en vías de ser terminada (406),

(403) A. Durán y Sanpere. "Els retaules de pedra. Monumenta Catalonie, II. Els retaules de pedra del segle xv. Materials per a l'història de l'Art en Catalunya". Barcelona, 1936, p. 16.

(404) J. M.^a Madurell Marimón. "Las antiguas dependencias del palacio real mayor de Barcelona", en "Analecta Sacra Tarragonensis", Barcelona, 14 (1941), p. 130.

(405) A. Durán y Sanpere. "Els retaules de pedra. Monumenta Catalonie, II. Els retaules de pedra del segle xv. Materials per a l'història de l'Art a Catalunya", Barcelona, 1934, p. 16.

J. Gudiol Cumill. "La Pintura mig-aval catalana, II. Els primitius. Segona part. La pintura sobre fusta". Barcelona, pp. 400-401.

(406) ACA, reg. 729, f. 164 v.^o: Barcelona, 2 enero 1367.
Entre los años 1369 y 1377 en los registros de la cancillería real se alude a las citadas obras.

ACA, reg. 744, f. 153 v.^o: Valencia, 21 noviembre 1369; reg. 792, f. 104 v.^o, Barcelona, 11 mayo 1371.



Miniatura del siglo xv añadida a un misal provenzal del siglo xiv, que perteneció a la catedral de la Seo de Urgel. Barcelona, B. C.

Al templo catedralicio de Palma de Mallorca, tampoco le faltó su retablo metálico, construido en el año 1399 (408), y que sin duda, no desmerecería en belleza y valor de las antedichas obras.

Por otra parte la seo gerundense, justamente la ciudad más combatida y por lo tanto más castigada por los estragos de las guerras, es la única que conserva su retablo de plata, obra bellísima del siglo XIV, que nos permite darnos una idea de tal como serían las obras perdidas y, que sin duda, contribuye a que tengamos una mayor añoranza de las mismas (409). En este retablo metálico trabajó mestre Bartomeu, y las escenas representadas en relieves hacen referencia a la vida de Cristo, desde la Anunciación a la Resurrección. En 1358 el orfebre real Pere Bernés, añadió un cuerpo inferior, al parecer el mismo que en 1357 había ofrecido labrar el platero gerundense Ramón Andreu (410).

El retablo de plata del santuario de Santa María de Salas, cercano a la ciudad de Huesca, estaba formado por piezas desmontables, y constituye aún hoy día una bella obra de la orfebrería barcelonesa, que el rey Pedro el Cерemonioso, en 1366, ofreció a la Virgen de Salas, en enmienda de haberse apropiado el aludido monarca de unas lámparas de plata a causa de las necesidades de la guerra con Castilla. Una larga inscripción puesta en el dorso de las diferentes piezas de plata de este retablo, detalla el motivo de su construcción, permitiendo señalar la fecha aproximada de la ejecución de la obra alrededor del año 1367. Mossèn Gudiol, insinuó que la obra quizá pudo salir

(407) ACA, reg. 748, ff. 49 v.^o; 50, 50 v.^o: Valencia, 20 diciembre 1369.

(408) J. Gudiol Cunill. "La Pintura mig-eval catalana, II. Els primitius. Segona part. La pintura sobre fusta". Barcelona, p. 401.

(409) A. Durán y Sanpere. "Els retaules de pedra. Monumenta Catalonie, II. Els retaules de pedra del segle xv. Materials per a l'història de l'Art a Catalunya". Barcelona, 1934, p. 16.

(410) J. Villanueva. "Viaje literario a las iglesias de España", XII, "Viaje a Urgel y Gerona", Madrid, 1850, p. 182.

F. Fita Colomer. "Los Reys d'Aragó y la Seu de Girona, desde l'any 1462 fins al 1482. Col·lecció d'actes capitulars escrites per lo doctor Andreu Alfonsello, vicari general de Girona, publicadas y anotadas por don". Barcelona, 1873, pp. 102, 104-106.

J. Gudiol Cunill. "La Pintura mig-eval catalana. II. Els primitius. Segona part. La pintura sobre fusta". Barcelona, pp. 398-399.

del taller de Bernés por ser éste uno de los orfebres de la corte aragonesa (411).

No obstante Ricardo del Arco, en su última publicación, correspondiente al catálogo monumental de la provincia de Huesca, supone que el platero barcelonés Berenguer Tutxó, en el año 1367 fué el artífice del retablo metálico de Santa María de Salas, del cual tan sólo se conservan siete piezas, correspondientes a los siete gozos de la Virgen, y en las que se observan algunos restos de policromía; para ello se basa principalmente en el hecho de que los relieves llevaban grabada la marca o punzón de Barcelona (412).

Una nota de archivo, nos corrobora cómo en el año 1366, el monarca Pedro el Ceremonioso, se ocupaba de la asignación de dineros para la realización práctica del proyectado retablo de plata de Santa María de Salas (413).

Continuando el historial del retablo metálico de Santa María de Urgel, no es fácil precisar si, en realidad, llegó a fabricarse en las fechas citadas por mossèn Pujol Tubau, lo que posiblemente se practicaría con mucha posterioridad como luego podremos constatar.

El contrato. — Un convenio sin fecha, entre el cabildo de la sede urgelense, y el platero de Barcelona, Guillem Ballell, nos

(411) J. Gudiol Cunill. "La Pintura medieval catalana. II. Els primitius. Segona part. La pintura sobre fusta". Barcelona, pp. 399-400.

Ricardo del Arco. "Orfebres oscenses (siglos XVI, XVII y XVIII)", en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 6 (1911-1912), pp. 379-380.

(412) Ricardo del Arco Garay. "Catálogo monumental de España. Huesca". Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1942, p. 107.

(413) Petrus, etc., Dilectis et fidelibus subcollectoribus decime bienalis nobis penultimo concesse per dominus papam in diocesis Oscensis. Salutem et dilectionem. Dicimus et mandamus vobis quot totum id quod nos asignavimus et per nos ex solvi mandavimus ex peccunia dicte decime ad opus cuiusdam retabuli quod fieri disposuimus in ecclesia Beate Marie de Salis, tradatis confestim venerabili in Christo patri Eximino, divina Providencia Oscensis episcopo, cum ad eius pastoralis offici dispositione pertineat fieri facere sicut et nos volumus fieri retabulum supradictum. Nos enim cum presenti mandamus magistro rationali curie nostre seu alii cuiunque a nobis de predictis compotum audituro quod nobis sibi restituente presentem cum apacha de soluto et aliis cautelis ad ea necessariis illud quod nos iam dari provideramus pro dicto fiendo retabulo et nunc dicto episcopo dari per nos cum presenti mandamus in nostro recipiat compoto et admittat. Datam Cesarauguste sub nostro sigillo secreto XV.^a die marci anno a Nativitati Domini M.^o CCC.^o LX.^o sexto."

ACA, reg. 1213, f. 40.

indica claramente se trataba de la confección de un retablo de plata, en honor y reverencia de la Virgen María, patrona de la iglesia de Urgel.

La minuciosidad de detalles insertos en la aludida escritura contractual, facilitan en gran manera el poder dar una amplia referencia descriptiva de la obra contratada, no sólo por lo que se relaciona con sus dimensiones, sino también sobre el plazo de su ejecución, el precio concertado, y aun, de las formas de pago establecidas, sin que se olvide una relación sumaria y precisa de las escenas a representar, y aun de aquellos pactos y condiciones similares y comunes a aquella clase de contratos. No era omitida la parte relacionada con la iconografía del futuro retablo de plata.

En primer término se fijan las dimensiones del retablo en trece palmos y medio de alna de la Seo de Urgel, en cuanto a su anchura, y por lo que se refiere a su altitud, en una alna y un palmo.

Es interesante destacar que el empleo de la plata para una obra tan suntuosa, se fija tan sólo en un peso total limitado a ciento veinte marcos, según así lo convinieron el obispo de Urgel, conjuntamente con el cabildo catedralicio y el platero Guillem Ballell.

El abono de la mano de obra del artífice contratante se fija en la cantidad de ocho libras por cada marco de peso de Barcelona de la plata labrada y colocada en dicho retablo.

En las aludidas cláusulas contractuales no se omite el determinar el plazo para la puntual ejecución de la obra encomendada, ya que se señala un término de cinco años a partir de la próxima festividad de Santa María de agosto, pero sin que sepamos a qué año corresponde por falta de indicación en el contrato estipulado, como ya hemos referido.

En una de las condiciones, de carácter económico, convenidas en la memorada contrata, se estipula que el pago del primer plazo de la obra encomendada, se haría efectivo el día de la próxima fiesta de Todos los Santos, pero su importe quedaba solamente reducido a la suma de veinticinco marcos de plata dorada, a razón de ocho libras de moneda por cada unidad de aquel peso.

Y así, en esta misma forma y cuantía, durante los aludidos cinco años, se vendrían verificando los correspondientes pagos.

Como saldo o finiquito de cuentas, la última entrega se reduciría al abono de veinte marcos de plata labrada a base del precio convenido, completando así el pago del valor total de la labor concertada.

Terminada la obra, se establece que el platero Guillem Ballell, venía obligado a personarse en la ciudad de Urgel, a fin de cuidar del colocado y asiento de dicho retablo, cuyos gastos correrían de su propia cuenta, hecha excepción de los del transporte de la pieza contratada, que irían a cargo del cabildo de la sede urgелense.

La parte iconográfica del retablo de plata dedicado a Santa María, corresponde a siete escenas relativas a la vida de la Virgen, tales como las de la Anunciación, Natividad, Epifanía, Resurrección y Ascensión del Señor, la Venida del Espíritu Santo y la Asunción de María Santísima.

Se convino, además, que un pequeño departamento, posiblemente el del centro del retablo, llamado "finestratge", se habilitaría para la reserva del Santísimo Sacramento.

Las condiciones técnicas del memorado convenio, permiten referir que el artista contratante venía obligado a responder de la buena ejecución de la mencionada obra, empleando plata fina de excelente calidad, contrastada con la marca de Barcelona, como garantía de aquel precioso metal. El artífice platero, se obligaba en cuidar del dorado de cabellos, barbas, brocados, diademas de mantos y coronas y demás cosas de los personajes que ilustran las historias del retablo, a juicio de dos plateros.

En un nuevo pacto de tipo económico, se establece que de la cantidad correspondiente al pago del último plazo del precio total convenido en la contrata, el cabildo catedralicio de Urgel podría retener las suma de cien florines, hasta tanto que el platero barcelonés Guillem Ballell, hubiese efectuado la colocación, el clavado, y aun, el asentamiento definitivo del memorado retablo.

Por otra parte, el platero contratista de la citada obra, venía obligado a recibir toda la plata que por mediación del capítulo de la aludida catedral le fuese suministrada, al precio corriente, en el día de la entrega, en el mercado de Barcelona (doc. 4).

Con posterioridad a la firma de la contrata que ahora acabamos de comentar, en una fecha coincidente con el día 22 de

marzo, pero sin indicación de año, a instancias del platero Guillem Ballell, se practicó un requerimiento de pago al obispo y al capítulo de la canónica urgelense, para lo cual el notario requirente se personó en los claustros del citado templo catedralicio, una vez terminada la misa conventual.

En la mencionada acta de requerimiento, Guillem Ballell, expone sus quejas por las dilaciones experimentadas en el cumplimiento de los pagos convenidos en el contrato, al mismo tiempo que explícitamente declara estar la obra inacabada, la cual, por otra parte el requirente se compromete a terminar si le fuesen abonadas las cantidades que se le adeudaban en satisfacción de dicha obra. Finalmente, el propio Guillem Ballell, solicita que en el caso de que no se liquidasen las cantidades por él acreditadas, se le librase de la obligación contraída en concepto de fianza, como consecuencia del incumplimiento de los pagos concertados (doc. 5).

No obstante, la falta de la indicación precisa del año en que fué autorizada la aludida contrata, en el acta de presentación de la protesta o requerimiento notarial anteriormente dichos, nos ha sido dado encontrar una época o carta de pago, otorgada por el platero barcelonés, Guillem Ballell, de fecha 9 de abril de 1410, y que éste otorgó a favor del canónigo de Santa María de Urgel, Jaume Fabre. Comprobamos cómo en este recibo Guillem Ballell, acredita haber recibido una partida de plata limitada a veinticinco marcos y tres onzas, a razón de nueve florines por cada marco de peso, lo que nos da un valor total de ciento veinticinco libras, y doce sueldos barceloneses.

En esta carta de pago Guillem Ballell hace constar que la mencionada entrega de aquel precioso metal, era destinado a la fábrica de un retablo de plata que por encargo del aludido cabildo urgelense, debía obrar juntamente con el platero de Barcelona, Romeu dez Feu, para el ornato de la sede catedralicia de Santa María de Urgel (doc. 6).

Este documento que acabamos de aludir, por sí solo, no es lo bastante explícito para poder declarar si se trata de la confección de otro retablo de plata, o bien del mismo dedicado a la Virgen María, contratado personalmente por el propio Guillem Ballell, cuya contrata, por otra parte, no nos consta si fué renovada a raíz del requerimiento notarial, de que más arriba he-

mos hecho mención, conjuntamente con su compañero y consocio, Romeu dez Feu.

Otra posibilidad digna de hacer observar, es la de que, tal vez el primitivo encargo del memorado retablo de plata de Santa María de Urgel, lo fuese a nombre de los dos artífices plateros Guillem Ballell y Romeu dez Feu, aunque claramente comprobamos cómo el primer contratista lo fué, tan sólo, el propio Guillem Ballell.

Descripción del retablo. — Un interesante inventario del copioso mueblaje del altar y sacristía de la iglesia catedral de Urgel, de fecha 7 de febrero de 1573, nos ofrece la oportunidad de poder describir el magno retablo de plata que decoraba el altar mayor del templo románico urgelense dedicado a Santa María.

Así hallamos minuciosas noticias del que fué bellísimo retablo de orfebrería de la catedral de Urgel, que en el transcurso de casi tres siglos, persistió en el lugar más preeminente del citado templo catedralicio, o sea hasta el año 1631, en que fué substituído por el nuevo retablo que se mandó entallar, semejante al de la seo de Barcelona, costeado por el arcediano mayor de la sede urgelense, Francisco Morillo.

El retablo de plata, que ahora vamos a describir, constaba de tres partes principales, a saber el antipendio que decoraba completamente la mesa del altar; el retablo propiamente dicho, distribuído en tres cuerpos; y por fin, el cimborio o baldaquino que cubría el conjunto de los diversos elementos que constituían el altar.

Antipendio. — Consta estaba dividido en tres compartimientos, en los que se mostraban diferentes imágenes de plata.

En la pieza central, destacaba la figura de Dios Padre, enriquecida con la aplicación de sesenta y nueve piedras engastadas de distintos colores, entre grandes y pequeñas; rodeada de las imágenes de los cuatro evangelistas, con los animales simbólicos correspondientes a cada uno de ellos, repujados en plata.

Los otros dos departamentos, mostraban las representaciones de varias imágenes de santos, de plata, en relieve. De entre ellas, sobresalía la de san Miguel, con un engastado de plata sin pie-

dra alrededor del arcángel, y cuatro esmaltes con una cruz y una llave pintada. Enriquecían la decoración de estas figuras, veintidós piezas engastadas de diferentes colores.

Asimismo, se distinguían las figuras de dos ángeles de plata, mostrando, cada una de ellas, dos esmaltes con las armas de la cruz y una llave pintadas sobre los mismos.

Finalmente, la imagen de san Juan Bautista, ostentaba ocho piedras engastadas también de varios colores.

Retablo. — Instalado encima de la mesa del altar descompuesto en tres piezas, una central y las otras dos laterales.

El compartimiento correspondiente al lado de la Epístola, — “a mà dreta anant vers lo altar” —, contaba con la representación plástica de cuatro misterios, o sean, los de la Ascensión del Señor, Venida del Espíritu Santo, la Asunción de la Virgen y la Coronación de Nuestra Señora, mostrando las imágenes que formaban el conjunto decorativo, repujadas de plata.

Otra pieza lateral correspondiente a la parte del Evangelio, asimismo estaba subdividida en cuatro historias o misterios, tales como la de la Anunciación, Natividad, Adoración de los Reyes Magos y la Resurrección de Cristo.

Observamos, también cómo las escenas plásticas relativas a la vida de la Virgen, correspondientes al lado del Evangelio, aparecen más minuciosamente descritas en el inventario que ahora comentamos que las pertenecientes al lado de la Epístola, como fácilmente nos será dado comprobar.

En la historia de la Anunciación, se describe la imagen de Dios Padre con un pomo dorado en la mano derecha y unos rayos de plata sobredorada, y la figura del Niño Jesús con la cruz a cuestas, y la del Espíritu Santo en forma de paloma. Aparecen, además, sendas imágenes del arcángel san Gabriel y de la Virgen María, con unas diademas sobredoradas, y un jarro con flores de plata.

En la historia de la Resurrección se exhibían los personajes siguientes: la triunfante figura de Cristo, con su diadema y la cruz, faltando a esta última una banderita de plata. Se mostraba además un sepulcro con las cabezas y dos brazos de las personas que lo custodiaban, esto es, un brazo para cada guardián, que ostentan sus “guisarmes”, faltando empero la del in-

dividuo situado en la parte izquierda de la figura de Jesús resucitado.

Existían además tres imágenes corpóreas enteras de tres guardianes, dos de ellos armados con sus lanzas, uno de los cuales ostentaba además un puñal, mientras que el otro carecía de esta arma blanca.

A los pies de estos soldados custodios del sepulcro de Jesús, se muestran dos yelmos de armadura blanca. Otra de las aludidas figuras de guardianes, aparece con la actitud de estar tendido en el suelo con el yelmo colocado sobre su cabeza, mientras que en una mano tenía un puñal y en la otra un bastoncito.

En el cuadro representativo del misterio de la Ascensión del Señor, se mostraba la imagen de Cristo decorada con una diadema y en torno de Aquél, aparecía una nube, una montaña, la Virgen y los apóstoles. Todos los elementos anteriormente dichos a excepción de la figura de Jesús, eran de quita y pon, — “que tot axó, fora de Crist, està de una pessa llevadissa” —.

Podemos referir, además, que en el compartimiento destinado a representar la escena de la Natividad del Señor, destacaban tres grandes imágenes corpóreas de plata, correspondientes a la Virgen María, san José y otra santa, cuyo nombre no se indica, rodeadas de pequeños personajes, tales como pastores, y aun del buey, el asno, ovejas y cabras, completando la escena un paisaje formado por montañas y árboles. No faltaba el humilde pesebre navideño, en medio del cual se mostraba el Niño Jesús, nimbada su cabeza con rayos de plata sobredorada. Finalmente, se especifica que las figuras representativas de la Virgen María y de san José, ostentaban también diademas sobredoradas.

La Adoración de los Reyes magos, es otro tema alusivo a la vida de la Virgen, desarrollado en otro de los compartimientos del memorado retablo de plata de la Seo de Urgel. El conjunto de la escena lo formaban siete personas, es decir, la Virgen, el Niño Jesús y san José, ostentando las imprescindibles diademas de plata sobredorada; los tres monarcas con sus vasos de plata también sobredorados, y por fin un esclavo negro que tiene dos “medaxis”, que tan sólo sacan la cabeza, por estar en el extremo del cuadro. Como complemento de la representación de la Epifanía no falta la correspondiente estrella que guió a los magos

al Portal de Belén, y que para mayor visibilidad era de plata sobredorada.

En el recuadro representativo de la historia de la Venida del Espíritu Santo, se veía a la tercera Persona de la Santísima Trinidad simbolizada por la figura de una paloma, nimbada con un conjunto de rayos de luz grandes y pequeños, y una nube. La imagen de la Virgen estaba decorada con la clásica diadema sobredorada, y aquella Reina y Madre aparecía sentada en su trono y rodeada de los apóstoles. Al igual que la pieza del retablo destinado a la representación plástica de la escena de la Ascensión del Señor, contaba con algunos elementos levadizos, o de quita y pon, — “y tot aixó, fora del Sperit Sanct, y dels raigs y del núvol, está tot de una pessa levadissa” —.

El misterio de la Coronación de la Virgen, mostraba la figura de Dios Padre, con su cetro en la mano y la corona real en la cabeza, y una corte de honor formada por ocho o nueve serafines. En la otra mano ostentaba una corona para coronar a la Virgen. Completaban el conjunto decorativo, una caja, un banco, y unos torreones en cada extremo, mientras que en la parte alta se mostraban tres “sobrecels”, cincelados a la moderna.

Por fin en el compartimiento dedicado a la Asunción de Nuestra Señora, se mostraba la Virgen tendida en su lecho, rodeada de once apóstoles. Se hace constar que toda esta pieza era desmontable o de quita y pon, — “y tot se té ab una pessa levadissa” —.

Se anota además la circunstancia de que este retablo contaría con unas puertas de madera, que se cerrarían con llave.

Prescindimos de dar nuevos detalles de esta magna obra de arte para remitirnos al documento que transcribimos en apéndice al final de estas notas (doc. 47), y aun de otros minuciosos detalles que nos proporciona el tantas veces aludido, el benemérito mossèn Pere Pujol Tubau.

He aquí descrito el retablo mayor de Santa María de Urgel, que la documentación antigua no ha dado a conocer, y por él nos podemos formar una ligera idea de su riquísimo conjunto, el cual en el transcurso del tiempo debió sufrir algunos retoque, como por ejemplo, en el espacio central para dar cabida al sagrario, aunque su instalación era prevista en el contrato. Después de tantos años muchas de las piezas y adminículos que in-

tegraban la estructura de aquel famoso retablo metálico, se fueron diseminando, como nos lo comprueba un inventario del año 1481, en el que se incluye una caja en la que se conservan restos de aquel retablo, — “una capça en que ha moltes pecetes d’argent del altar mayor” —, que más tarde fueron utilizados para la confección del relicario de la Santa Espina. Así, mossèn Pujol, refiere que el pie lobulado del relicario de cristal de la Santa Espina, parte integrante del tesoro de la catedral de Urgel, está formado por sendas hojas de plata, con decoración en relieve de factura antigua (414).

Finalmente hagamos constar que para la mejor conservación del memorado retablo de plata de la iglesia catedralicia de Santa María de Urgel, durante el bienio de 1488 y 1489 fueron abonadas al carpintero Janer, diferentes cantidades en dinero y en especie por sus trabajos para el retablo mayor de aquel templo, indistintamente denominado “retaula caladís del altar mayor”, o bien “retaula de Sancta María” (415).

Uno de los artífices del retablo de plata de Santa María de Urgel, Romeu dez Feu, muy pocos años debió sobrevivir a la terminación de la aludida obra, ya que se constata falleció, en nuestra ciudad de Barcelona, en el transcurso del año 1419 (416).

(414) P. Pujol Tubau. “Notes i documents sobre la construcció de retaules en l’Alt País d’Urgell”, en “Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Misceŀlània d'estudis literaris, històrics i lingüístics”, II. Barcelona, 1936, pp. 465, 466.

(415) “Item a .X. de noembre [1488] fu serar una gran taula que era en la església de que faem dues taules, la una servi per fer lo retaule caladís del altar major, costa dita taula de serar set sous, dos homens hi materen hun jorn e per la messio de dits homens dos sous” 9 sous.

“Item a .XII. de marts [1489] doni en Janer hobra las posts del retaula de Sancta Maria, dos sesters de forment” 9 sous.

“Item pagui en Ros per claus feu per dit retaula” 2 sous 6 diners.

“Item a .VII. de abril [1489] doni ha Janer obra la taula del retaula desus dit, nou sous” 9 sous.

“Item mes li doni dos sestes de forment ha quatre sous e mig lo sester” 9 sous. ACU. Obrería, años 1485-89.

(416) Testamento de “Romeus de Feudo, argenterius, civis Barchinone”, otorgado en Barcelona, el día 14 de febrero de 1419. Como albacea testamentario figura el platero barcelonés Miquel Polinyá, y en calidad de testigos instrumentales el pintor Pere de Casenoves, y el platero Pere Ferrer, ambos ciudadanos de Barcelona.

En 13 de octubre de 1419, el propio testador otorgó una escritura de codicilo, en la que aumenta el número de albaceas con la inclusión del platero barcelonés Marc Canyes.

La publicación de la postrera voluntad de Romeu dez Feu tuvo efecto el día 17 de aquel propio mes y año, ante la presencia del testigo Gabriel Talesa, platero barcelonés.

OBRA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE URGEL

En la primera mitad del siglo xv, época verdaderamente esplendorosa para la canónica de Santa María de Urgel, se hizo el traslado del coro a su lugar apropiado, o sea a la entrada o

ACB. Gabriel Canyelles, libro primero de testamentos, f. 154.

“Romeus de Feudo et Bernardus de Feudo, fratres, argenterii, cives Barchinone”, de una parte, y “Franciscus de Plicamanibus, apothecarius, civis Barchinone et Eulaliam, eius uxor, sororique dictorum Romei et Bernardi”, de la otra, eligieron como árbitro y amigable componedor a “Franciscum de Cativerio, mercatorem civem Barchinone, generunque mei dicti Romei”, para solucionar el pleito entre ambas partes litigantes.

AHPB. Juan Nadal, leg. 6, man. año 1399: 19 junio 1399.

En otro documento relacionado con la sentencia arbitral dictada por el mercader Francesc de Cativerio, se precisan aún más los vínculos familiares de los plateros Romeu y Bernat dez Feu, — “Franciscum de Plicamanibus, apothecarium, ci-vem Barchinone, et dominam Eulaliam, eius uxor, filiamque Guillelmi de Feudo, quondam, civis Barchinone”; “Romeum de Feudo, et Bernardum de Feudo, fratres argenterios, cives Barchinone, filiosque dicti Guillelmi de Feudo” —.

AHPB. Juan Nadal, leg. 6, man. año 1399: 2 julio 1399.

“Bernardus de Feudo, argenterius, civis Barchinone, heres ut assero una vobiscum Romeo de Feudo, argenterio, cive Barchinone, equis partibus, Guillelmi de Feudo, quondam argenterii civis Barchinone”, por razón de las grandes y aceptables que le prestó su hermano, “Romeo de Feudo, frater meus”, le hace donación de los derechos y acciones que le corresponden por la citada herencia, en la parte a él perteneciente en la casa sita en la calle Ancha, — “in vico Lato”, — de Barcelona.

AHPB. Juan Nadal, leg. 6, man. año 1399: 3 julio 1399.

Isabel, hija del platero Romeu dez Feu, y de su esposa Clara, otorgó capitulaciones matrimoniales con Francesc Raiola, tendero de Barcelona, hijo de Ramón Raiola y de Raimunda, de la villa de Tremp.

ACB. Gabriel Canyelles, man. 19, año 1419: 24 enero 1419.

Bartomeu dez Feu, padre y legítimo administrador de su hijo Bartomeu, otorgó una carta de pago a favor de Clara, viuda de Romeu dez Feu, platero de Barcelona, — “Romei de Feudo, quondam argenterii, civi dicte civitatis”, — en calidad de heredero de los bienes de su difunto esposo, por la suma de diez sueldos legados por aquél en su último testamento a favor de su hijo o nieto.

ACB. Gabriel Canyelles, man. 20, año 1420: 12 marzo 1420.

El pintor Ramón dez Feu, falleció pocos años después del platero Romeu dez Feu, sin que nos haya sido posible comprobar si ambos tenían establecidas relaciones de parentesco.

En su testamento Ramón dez Feu, se declara como hijo del pintor Jaume dez Feu, cuya personalidad nos es conocida, — “Raymundus de Feudo, pictor, civis Barchinone, filius Iacobi de Feudo, pictoris, et domine Elisende”. — El testador elige albaceas a los hermanos pintores Bernat Dalmau y Pere Dalmau. Esta posterior voluntad fué otorgada en el mes de julio de 1425, y publicada a raíz de su muerte, en su domicilio de la calle Alta de San Pedro, — “in hospicium habitacionis dicto defuncto tenebat in vico superiori sancti Petri” —, en fecha coincidente con un lunes, día 6 de mayo, pero sin que se indique el año en la memoria acta de publicación, pero que comprobamos coincide con el año 1426.

AHPB. Caja III, pliegos contratos.

acceso al altar mayor, en la parte correspondiente al centro de la nave principal.

En aquel entonces, tuvo pues plena realización la obra de la sillería coral de la seo urgelense, actualmente conservada, en parte, en la colección Lázaro, de Madrid, y caracterizada por un primoroso entalle en sus obrajes de estilo ojival.

Esta es la sucinta referencia que de esta obra nos da el notable e insigne arqueólogo Puig y Cadafalch, en su minucioso estudio del templo catedralicio de Santa María de Urgel. En la citada monografía, tan reputado autor se lamenta de la falta de documentos relacionados con la construcción del aludido coro, no obstante las búsquedas infructuosamente practicadas (417).

J. Folch y Torres y el actual propietario, señor Lázaro, han publicado también sendas referencias a la obra del coro (418), aunque dejan también pendiente la identificación de su autor.

El maestro entallador elegido por los capitulares de la Seo de Urgel, para que cuidase de dar buen término a la proyectada obra de la sillería coral, fué Pere de Sant Joan, o sea el mismo artista, que, en otro tiempo, ostentó el honroso cargo de maestro mayor de la obra de la catedral de Gerona, cuya vida artística, anteriormente ha sido objeto de nuestra atención. Es el mismo artista que la Obra de la seo de Barcelona comisionó para que marchara a Vilafranca de Conflent a fin de buscar en una famosa cantera, el gran bloque de piedra que era indispensable para obrar de una sola pieza la pila bautismal (419).

Una vez puestos de acuerdo los representantes de la canónica urgelense con el referido maestro imaginero, Pere de Sant Joan, en cuanto a las condiciones de carácter técnico y econó-

Del año 1369, se tienen referencias de que el platero barcelonés, Ramón dez Feu, labró varios sellos, así como del año 1416, se reputa como autor del ostensorio del monasterio de Santa María, de Pedralbes, al orfebre de Barcelona Guillem Ballell.

F. Durán. "La Orfebrería Catalana", en "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", Madrid, 33 (1915) pp. 113, 270.

(417) J. Puig i Cadafalch. "Santa María de la Seu d'Urgell". Barcelona, 1918, p. 82.

(418) J. Folch i Torres. "L'arc d'entrada a l'antic cor de la catedral de la Seu d'Urgell", en "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans". Barcelona, 6 (1915-20) pp. 804-805. J. Lázaro. "El vandalismo en una catedral". Madrid, La España Moderna, 1925. El Sr. Lázaro adquirió también varias piezas de indumentaria litúrgica de la catedral.

(419) F. Carreras Candi. "Les obres de la catedral de Barcelona, 1298-1445", en "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 7 (1913) p. 316.

mico se procedió a la firma de las correspondientes capitulaciones, la cual tuvo lugar el día 27 de julio de 1410, ante la presencia del artista contratante y del pleno del cabildo canonical, reunido en asamblea en el claustro anexo a la citada iglesia catedralicia.

Pere de Sant Joan, delante de los aludidos capitulares, hizo especial promesa de construir la obra del referido coro, de acuerdo con los pactos y condiciones estipulados en la contrata, expresamente redactados para tal efecto.

Lamentablemente en el acta notarial de la antedicha reunión capitular, el escribano encargado de la redacción de la misma, omitió transcribir las cláusulas contractuales, dejando un gran espacio en blanco, al parecer para la total inserción del memorado convenio (doc. 7).

Apenas transcurridos dos años, después de la firma de la aludida contrata, Pere de Sant Joan, en funciones de maestro mayor de la obra del citado coro, tuvo ocasión, o mejor dicho, se vió precisado a presentar dos requerimientos al cabildo catedralicio de Urgel, como protesta a ciertas dificultades que le fueron opuestas a la plena y completa realización de los trabajos por él contratados (docs. 8 y 9).

En cuanto a lo referente a las memoradas incidencias surgidas entre la canónica urgelense y el artista contratante, Pere de Sant Joan, ya las hemos expuesto en otro lugar del presente estudio, especialmente dedicado a reseñar la vida y las obras de este notable escultor.

No obstante el silencio documental, en cuanto haga referencia a la continuación y acabado de la obra del coro de la iglesia catedral, de la Seo de Urgel, es de suponer que al final la terminaría el propio maestro-contratista, Pere de Sant Joan, quien a pesar de tan lamentables e incomprensibles incidencias, no dejaría de gozar de un reconocido prestigio.

RETABLO DE SAN ERMENGOL

Es la única obra que conocemos contratada por el pintor Jaume Gonsalbo, miembro destacado de la escuela pictórica de la Seo de Urgel.

Constatamos cómo la pintura de este retablo, fué concertada por aquel mismo artista, en 11 de marzo de 1420, junto con los procuradores de la Cofradía de los Santos Ermengol y Blai, de la ciudad de Urgel y que ornamentaría la capilla propia de aquella pía asociación.

En primer término, en la aludida contrata, se estipulaban las dimensiones del retablo, que se fijan en diez y ocho palmos de ancho, y veinte de altura, mientras que la tabla central mediría veintidós palmos de altitud, en el bien entendido que el módulo adoptado para fijar tales dimensiones era el correspondiente a la anchura de la hoja de papel en la que estaba escrito el contrato.

Una vez medido el citado módulo, comprobamos que la longitud del mismo equivale a veintidós centímetros y medio. En consecuencia las dimensiones del proyectado retablo de san Ermengol, deberían ser en cuanto a amplitud, cuatro metros y cinco centímetros; y por lo que concierne a su altura, cuatro metros noventa y cinco centímetros en la parte central, y cuatro metros y medio en las tablas colaterales. Como vemos se trata de un retablo de considerables proporciones.

El artista contratante, se compromete en practicar un obraje fino y bueno, tanto en lo que correspondía a las imágenes, como en el dorado, colores y demás cosas necesarias, por lo que Jaume Gonsalbo, se sujetaba a que todo ello fuese hecho contando con el previo conocimiento y juicio de buenos maestros especializados en tal clase de obras.

El mismo Jaume Gonsalbo, hace formal promesa de dejar la citada obra pictórica bien acabada y obrada en forma parecida a la del retablo de Grau de Aguilar, cuyas pinturas, hemos de suponer, fueron ejecutadas por éste mismo artista y cuyas pinturas presentaría como modelo.

El artista contratante, Jaume Gonsalbo, plasmaría en el retablo concertado con los procuradores de la memorada Cofradía, las historias de los santos titulares. En el centro del bancal, se instalaría una reja de hierro dorado, de la misma longitud y anchura de la urna o caja de acero en la que conservaba el cuerpo de san Ermengol. Asimismo, Jaume Gonsalbo se obligaba a pintar la parte frontal de la aludida caja, decorándola con la imagen yacente de aquel santo prelado de Urgel.

En cuanto al plazo de ejecución de la obra contratada se fija en dos años, contaderos a partir de la próxima festividad de Pascua de Resurrección. Por lo que hace referencia al precio, se fija en ciento ochenta florines, que se abonarían en cuatro plazos o entregas, la primera limitada a cuarenta florines, para la compra de madera, clavazón y demás cosas necesarias.

En cuanto a la segunda paga se condiciona fuese de cincuenta florines, cuando el retablo estuviese obrado de madera y entallado, para que con aquella cantidad Jaume Gonsalbo, pudiese adquirir oro y los colores necesarios. La tercera entrega se fija también en cincuenta florines, la cual se efectuaría a la mitad de la ejecución de las pinturas contratadas. Finalmente, los cuarenta florines restantes serían abonados a la completa terminación y una vez colocado el antedicho retablo (doc. 11).

RETABLO DE SANTA TECLA

Cuidaron de la contratación de esta obra de arte, conjuntamente con el cabildo catedralicio de Urgel, los albaceas testamentarios de míkers Ramón y Joan de Cervera, como así nos lo comprueban las capitulaciones, en las que lamentablemente se omite la fecha de su otorgamiento, y que fueron concertadas con el pintor leridano, Pere Teixidor (doc. 15).

No obstante la falta de calendación de la referida contrata, mossèn Pujol Tubau a base de una nota documental nos proporciona la fecha correspondiente a su ejecución inadvertidamente olvidada en el texto de la aludida contrata. Por aquella referencia, sabemos que, en 27 de mayo de 1432, los mencionados testamentarios, tenían ya entregados ochenta florines de los cien que el pintor contratante, Pere Teixidor, debía percibir en pago y satisfacción del precio total para la completa decoración del referido retablo (420).

(420) "Dijous a .XXVII. de març, anno M.CCCC.XXXII°., fem compliment a vuitanta florins que pagam de la marmessoria de micr Ramón Cervera a'n Texidor, pintor de Leyda, per fer lo retaule de santa Tecla. Restenli encara vint florins."

ACU. Fragmento de un libro de actas. Publicado por P. Pujol Tubau. "Notes i documents sobre la construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell", en "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscehània d'estudis literaris, històrics i lingüistics", II. Barcelona, 1936, p. 467.

La cuantía de la cantidad percibida por Pere Teixidor, o sea la de ochenta florines, da lugar a suponer que la obra estaría ya muy avanzada.

Es digna de hacer observar la nobleza de los materiales empleados, tales como el oro florentino y el azul de Acre, tal como fué taxativamente pactado por Pere Teixidor; así como la importancia de la suma de cien florines de oro de Aragón, a que ascendía el precio del interesante retablo; y aun las dimensiones regulares del mismo, limitadas a trece por diez y ocho palmos de cana de Barcelona (421).

Una condición precisa inserta en el contrato, es el empleo de buena madera para el entallado de "redortes, filoles e rampants e arxets", y otros elementos arquitectónicos que figuraban en el diseño dibujado por Pere Teixidor.

En la pieza principal del retablo, el artista contratante pintaría la imagen de santa Tecla, y encima de ésta, la escena del Calvario. A ambos lados del retablo, se pintarían tres historias relativas a la Bienaventurada Virgen María, "les pus beles que poràn esser trobades". En cuanto a la pradella o bancal se representarían las escenas que determinase el cabildo canonical de Urgel, que fueron las de las vírgenes y la clásica de la Piedad, en las cuales Pere Teixidor, haría las púrpuras a base de oro y plata, y para lo demás emplearía otros colores, buenos y finos, tales como el carmín, rojo y verde.

Por lo que correspondiere al plazo de ejecución se señala fuese antes de la próxima venidera fiesta de Navidad del Señor. En cuanto a los pagos se limitan tan sólo a tres, a tenor de la costumbre más generalizada, o sea en otros tantos plazos, el primero de treinta florines en el acto de la firma de la contrata, cuya suma se aplicaría para el labrado y entallado de la madera; la segunda, también limitada en treinta florines, para proceder al dorado del retablo; y la tercera entrega, de cuarenta florines como saldo y finiquito de cuentas, una vez se hubiese procedido a la completa terminación y colocado de la obra contratada (doc. 15).

Mossèn Pujol Tubau, indica que, al parecer, un fragmento importante de este retablo dedicado a santa Tecla, seguramente

(421) P. Pujol Tubau. "Notes i documents sobre la construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell", en "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. MisCELLÀNIA d'estudis literaris, històrics i lingüístics", II. Barcelona 1936, p. 467.

el bancal o pradella, existió hasta allá el año 1884, colgado en un muro del claustro de la catedral de Santa María de Urgel, de donde un día desapareció, sin que se sepa el lugar donde se encuentra.

RETABLO DE SAN PEDRO Y SAN MIGUEL

El docto mossèn Pere Pujol Tubau, señala la posibilidad de que uno de los pintores Pere Teixidor o bien Ramón Gonsalbo, pudiesen ser considerados como los artífices de la pintura del retablo mayor, dedicado a los santos Pedro y Miguel, de la que fué iglesia parroquial de este nombre, parte de cuyas tablas, hoy día se encuentran instaladas en el Museo de Arte de Cataluña (422).

Esta obra pictórica, estaría terminada en 1433, ya que el aludido mossèn Pujol hace referencia de cómo los sacristanes de San Miguel, tomaron en préstamo la suma de veintidós libras a fin de saldar la cuenta de su retablo (423).

Empero el feliz hallazgo de una contrata, en la que lamentablemente se omite la inserción de los pactos establecidos, nos patentiza clara y explícitamente el nombre y apellido del autor del memorado retablo de san Pedro y san Miguel, cuya personalidad coincide con la del pintor de Solsona, establecido en Barcelona, Jaume Cirera (doc. 16).

Post, como resultado del estudio técnico, de algunas de las tablas del aludido retablo de san Pedro y san Miguel, de la Seo de Urgel, las atribuía como obra de Jaume Cirera, todo lo cual corrobora el acierto de tan ilustre profesor al sentar la citada hipótesis (424).

(422) P. Pujol Tubau. "Notes i documents sobre la construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell", en "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. MisceHània d'estudis literaris, històrics, i lingüístics", II. Barcelona, 1936, p. 467.

(423) "Segueixse lo cens que fa la dita segrestia.

Item, fa per XXII. lliures que los sagristans manlleven per pagar lo retaule l'any .M.CCCC.XXX.III.; de les quals s'an a fer dir XXII. misses per la ànima d'en Solsona, lo prom, les quals misses s'agen a dir dins la sglésia de Sent Miquell."

Archivo de la parroquia de San Ot, de la Seo de Urgel.

"Llibre de la sagristanía de Sant Miquel, de La Seu". f. 263.

Publicado por P. Pujol Tubau. "Notes i documents sobre la construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell", en "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. MisceHània d'estudis literaris, històrics i lingüístics", II. Barcelona, 1936, p. 468.

(424) Post. II, págs. 352-355; IV, págs. 538-541; VI, págs. 536-538 y 540. El

Mayer, pone de manifiesto que gracias a los esfuerzos de Post, conocemos mejor la personalidad artística de distintos discípulos de los hermanos pintores Serra. Al mismo tiempo, refiere no se encuentra noticia de la obra más importante del grupo de Jaume Cirera, aparecida hace algunos años en París, de la que indica desconoce su actual paradero. Trátase de un retablo dedicado a la Virgen y a san Pedro, cuyas escenas pictóricas son las siguientes: 1) Vocación de san Pedro. 2) El santo en la Puerta Celestial. 3) Aparición de un ángel a un santo obispo. 4) ¿Quo vadis? 5) Anunciación. 6) Nacimiento. 7) Pentecostés. 8) Tránsito de la Virgen y 9) La Crucifixión (425).

A las referencias que nos proporciona Augusto L. Mayer, debemos hacer observar en primer término, que las tablas por él estudiadas proceden del retablo de los santos Pedro y Miguel, de la Seo de Urgel, y que tales piezas pictóricas forman hoy parte de la colección de madame Dufossez, de Bruselas.

La identificación de las aludidas tablas nos la ha facilitado una antigua fotografía del memorado retablo tomada a principios del siglo actual, que aunque algo borrosa permite el reconocimiento de cada una de las escenas representadas, y el poderlas comparar con las reproducciones fotográficas de las distintas piezas conservadas en diferentes colecciones.

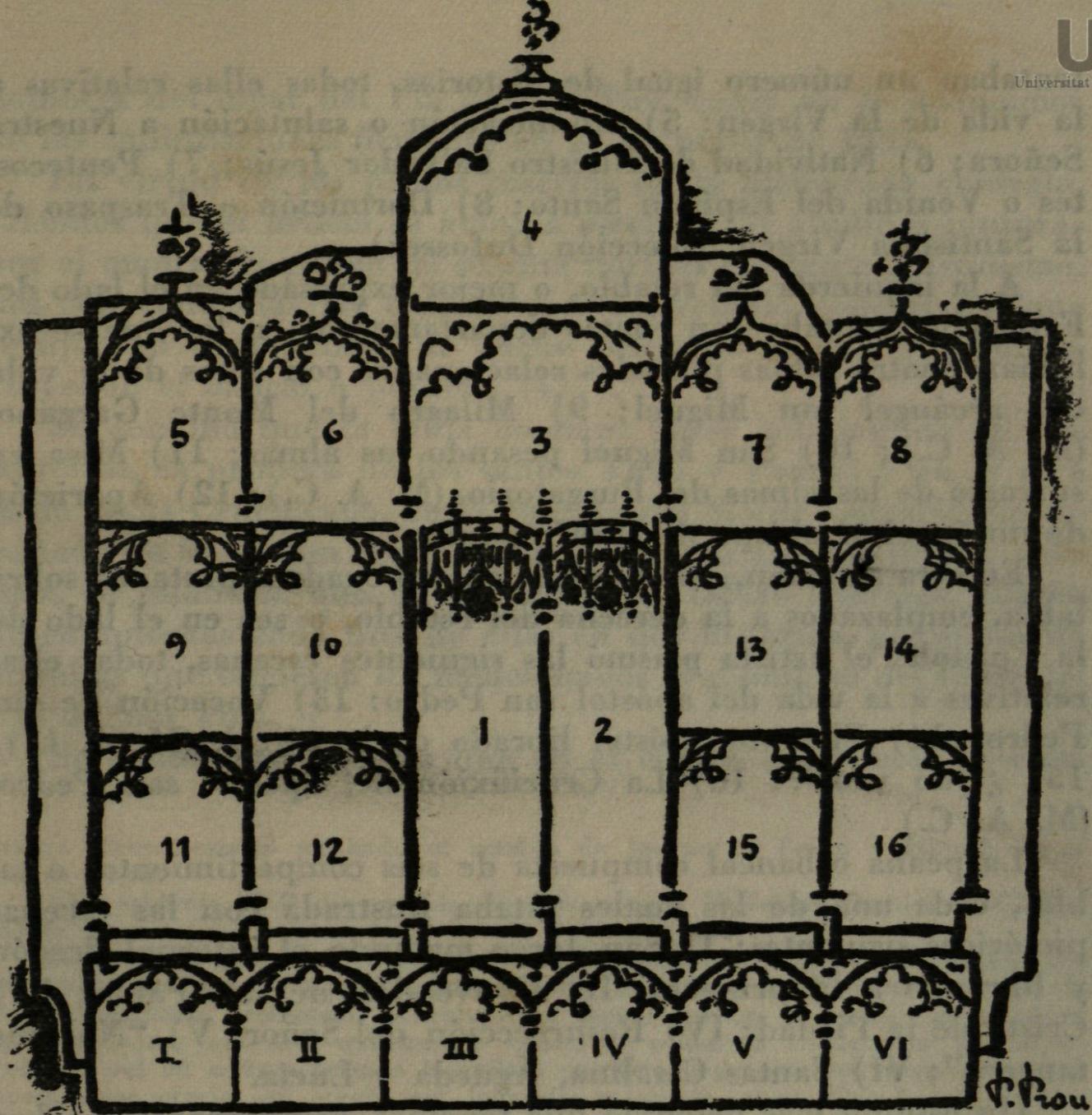
En la actualidad varios elementos del retablo de san Pedro y san Miguel, de la Seo de Urgel, se encuentran dispersos, entre el Museo de Arte de Cataluña, colección Muntadas, de Barcelona, y la de madame Dufossez, de Bruselas, que ya hemos referido.

En cuanto a la iconografía del referido retablo, podemos referir las escenas pictóricas desarrolladas sobre diez y seis tablas, ilustrando distintos pasajes de la vida de la Virgen, de la de san Pedro y la del arcángel san Miguel; y otras seis historias pintadas sobre el bancal, con una variedad de temas aparte del clásico Cristo de la Piedad.

El conjunto de estas pinturas sobre tabla comprendía la re-

propio autor (III, págs. 176-177) publicó la pradella del retablo haciendo notar su relación estilística con las obras de Cirera, pero una falsa noticia de su procedencia que le comunicó el entonces propietario no le permitió precisar más la atribución.

(425) A. L. Mayer. "En torno al maestro Alfonso y a Bartolomé Bermejo", en "Revista Española de Arte". Madrid, año III, n.º 1: marzo 1934, p. 42.



Retablo de san Pedro y san Miguel, obra del pintor Jaume Cirera
Esquema del conjunto

presentación plástica de las historias que seguidamente vamos a detallar.

En el primer grupo central del retablo, las figuras 1) del arcángel san Miguel, y 2), la del apóstol san Pedro. (M. A. C.)

La segunda agrupación del centro, mostraba en su parte alta otros dos cuadros: 3) Lucha de los ángeles contra los demonios, como corolario de la vida de san Miguel arcángel (colección Muntadas); 4) Calvario, es decir la clásica escena, característica de la época (colección Dufossez).

Cuatro tablas laterales alineadas horizontalmente en la parte superior del retablo, separadas por la escena del Calvario, os-

tentaban un número igual de historias, todas ellas relativas a la vida de la Virgen: 5) Anunciación o salutación a Nuestra Señora; 6) Natividad de Nuestro Salvador Jesús; 7) Pentecostés o Venida del Espíritu Santo; 8) Dormición o Traspaso de la Santísima Virgen (colección Dufossez).

A la izquierda del retablo, o mejor expresado en el lado del Evangelio, contaba con cuatro departamentos en los que se exhibían cuatro tablas pintadas relacionadas con actos de la vida del arcángel san Miguel; 9) Milagro del Monte Gargano. (M. A. C.); 10) San Miguel pesando las almas; 11) Misa en sufragio de las almas del Purgatorio. (M. A. C.); 12) Aparición de un ángel al obispo de Manfredonia.

En otra stucesión, asimismo de cuatro cuadros pintados sobre tabla, emplazados a la derecha del retablo, o sea en el lado de la Epístola, el artista plasmó las siguientes escenas, todas ellas relativas a la vida del apóstol san Pedro: 13) Vocación de san Pedro; 14) El santo apóstol librado de la cárcel. (M. A. C.); 15) ¿Quo vadis?; 16) La Crucifixión del apóstol san Pedro. (M. A. C.)

La peana o bancal compuesta de seis compartimientos o tablas, cada una de las cuales estaba ilustrada con las escenas pictóricas siguientes: I) San Jorge matando el infernal dragón y librando a la princesa; II) Conversión de san Pablo; III) Cristo de la Piedad; IV) Resurrección del Señor; V) "Noli me tangere"; VI) Santas Catalina, Águeda y Lucía.

Un estudio más detenido que tenemos en preparación sobre la vida artística y familiar de Jaume Cirera nos permitirá ser más explícitos y detallar esta obra de tan notable artista pintor, valorada en la importante cifra de ciento treinta florines.

RETABLO DEL PLÀ DE SAN TIRS

La ejecución de este retablo dedicado a san Tirso, fué encomendada a la habilidad del pintor de la Seo de Urgel, Ramón Gonsalbo (426), por la expresa voluntad de los cónsules y pro-

(426) Otra nota documental que transcribimos a continuación nos confirma la estancia de Ramón Gonsalbo en el transcurso del año 1430, tal vez durante la práctica o aprendizaje del oficio de pintor, precisamente en la época en que

hombres del lugar del Plà de San Tirs, como así lo deducimos de las capitulaciones firmadas en 27 de mayo de 1455.

En virtud de los pactos insertos en la memorada contrata, sabemos que el artista se avino a ejecutar las aludidas pinturas por el moderado precio de sesenta florines corrientes. Asimismo, nos son conocidas las dimensiones del retablo concertado, que se fijan en diez palmos de ancho por otros tantos de alto, incluyendo el bancal o pradella (427).

Se convino que la tabla mediana fuese subdividida en dos historias, la primera de los santos Tirso y Pedro; y en la otra la de Jesús Crucificado, en la cumbre del Monte Calvario, acompañado de la Virgen María y san Juan, con algunos judíos. Además, se establece que en las otras dos tablas laterales, fuesen descompuestas cada una de ellas en dos historias, precisamente aquellas que eligiesen los mencionados prohombres del lugar del Plà de San Tirs.

Se condiciona además que en el centro del bancal se colo-

Jaume Cirera, estaría pintando el retablo de los santos Pedro y Miquel, de la Seo de Urgel.

"Die sabbati .XXI^a die mensis octobris anno a Nativitate Domini .M.CCCC.^o .XXX.^o

Raymundus Gonsalbo, pictor, habitator Barchinone, constituo et ordino vos Iohannem Nabinès, sabaterium civitatis Sedis Urgelli, avunculum meum, licet absentem tanquam presentem, procuratorem meum certum et speciale, videlicet, ad vendendum aut alio quocumque contractu volueritis alienandum ad imperpetuum, vel ad certum tempus locandum cuicunque persone seu personis et pro quoquaque precio seu preciis aut logueriis volueritis totum illud hospicium sive domos cum introhibitibus, etc., quod seu quas ego habeo et possideo in dicta civitate Sedis Urgelli in loco vocato la Porcharia. Et teneo per Candelam Beate Marie Sedis Urgelli ad censem octo librarum cere quolibet anno perpetuo solvendarum in festo beati Michaelis Archangeli mensis septembbris et per beneficium sancte Margarite institutum in dicta Sede ad censem septem solidorum barchinonensium quolibet anno perpetuo solvendorum in dicto termino sive festo. Et inter iura et acciones meas cedendum, etc., de eviccione cavendum, etc., et pro ipsa eviccione aut alia cetera alia bona mea obligo, etc., fideiussores seu .XXX^a dierum preconitzacionis dandum, etc., possessionem inde tradendum. Et inde instrumenta indemnitatis faciendum, etc. Et ipsa precia recipiendum, et., apochas fines, et cessiones et alia quecumque instrumenta cum pactis, etc., faciendum, etc.

Item reclamandum, exigendum et recipiendum omnes peccunie quantitatis michi debeantur tam racione logueria quam alia. Et denunciandum, etc., promittens predicta habere rata, etc., et non contravenire racione minoris etatis, etc., minor .XXV. annis, maior vero XVIII annis. Renuncio, etc. Iuro, etc.

Testes: Iacobus Marmany, notarius, Iacobus Cirera, pictor, civis Barchinone, et Anthonius Vilanova, scriptor, habitator Barchinone."

AHPB. Bernardo Pi, leg. 13., man. com. años 1430-31.

(427) P. Pujol Tubau. "Notes i documents sobre la construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell", en "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics", II, Barcelona, 1936, p. 468.

caría un tabernáculo bien entallado y dorado a base de oro fino; y en las partes laterales de la citada pradella se pintarían tres imágenes en cada una de ellas.

Por otra parte las "redortes" y demás piezas de talla, así como las diademas se dorarían, empleando para ello buen oro y fino. Además cada historia, contaría con una imagen brocada de oro y otra de buen "atzur" fino, y las demás decoradas con finos colores.

Se fija en un año el plazo para la total terminación de la obra contratada. No obstante el tabernáculo y el bancal se convino deberían ser pintados y colocados en el altar, o sea en su lugar de destino, antes de la próxima venidera fiesta de san Tirso, es decir con anterioridad al 28 de enero del siguiente año (428).

Los plazos señalados en el contrato para el pago del precio convenido para la pintura del retablo del Plà de San Tirs, que era de sesenta florines corrientes, se fijan en determinadas entregas en dinero y en especie. El primer abono en dinero tuvo lugar en el acto de la firma de las correspondientes capitulaciones o sea la formal entrega de la cantidad de cien sueldos legados por el "senyer Babot" a la iglesia de Santa María de Urgel. La suma restante hasta la completa satisfacción del precio concertado, sería abonada por "terças" o sea cuatrimestralmente, durante dos años a partir de la próxima cosecha, mediante diferentes entregas en especie en la propia Seo de Urgel, o sea el trigo, — "forment" —, a razón de cuatro sueldos el "sester"; la cebada "ordi" o el centeno — "seguel" — a dos sueldos y cuatro dineros; y la vendimia — "venema" — a tres sueldos el quintal (doc. 19).

EL RETABLO DE SAN VICENS DE MONTFERRER

Dedicado al patrón de dicha parroquia. Como vemos era de mayores proporciones que el retablo del santo titular del Plà de San Tirs, ya que ocuparía toda la anchura de la capilla.

(428) J. Vives. "Santoral visigodo en calendarios e inscripciones", en "Anlecta Sacra Tarraconensis", Barcelona, 14 (1941), p. 52.

El precio fijado para la ejecución de esta obra pictórica fué de cuarenta florines más que la de la anteriormente referida, o sea en total la suma de cien florines corrientes.

Ramón Gonsalbo, artista contratante de la pintura del retablo de San Vicens de Montferrer, al igual que en las capitulaciones, anteriormente firmadas, para la confección de una obra similar para la iglesia parroquial del Plà de San Tirs, se avenía en 4 de diciembre de 1458, en percibir buena parte de la paga en especie, — “*forment*”, “*seguel*”, “*verema*” —, es decir, trigo, centeno y vendimia al precio corriente en el mercado de la Seo de Urgel.

Mossèn Pujol hace observar, que aunque se acordó prescindir, al parecer, adoptó el pintor el “*endrapat*” de lino que en todo caso le suministrarían a sus propias expensas los prohombres de Montferrer (429).

En el contrato, objeto de los presentes comentarios, Ramón Gonsalbo, se comprometía en fabricar el retablo de San Vicens de Montferrer, de una altura limitada al espacio comprendido entre el bancal de yeso y la parte alta de la capilla; y en cuanto a la anchura, debería ocupar toda la amplitud de aquella propia capilla.

La madera escogida para la confección del referido retablo se señala la de “*moll*”, tal vez, la más apropiada para tal clase de obras.

La distribución del retablo se condiciona fuese a base de tres agrupaciones, y al mismo tiempo se estipula que la tabla mediana se ilustrase con la figura de san Vicente, sentado en una silla, con la dalmática dorada.

En la punta o compartimiento alto del retablo, se representaría plásticamente la escena del Juicio Final, destacándose la imagen de Jesús con las almas condenadas y salvadas, rodeada de ángeles.

La agrupación restante se subdividiría en ocho historias, cuatro a uno y otro lado de la tabla dedicada a la imagen de san Vicente, y precisamente aquellas que eligiesen los antedichos prohombres de Montferrer (429).

(429) P. Pujol Tubau. “Notes i documents sobre la construcció de retaules en l’Alt País d’Urgell” en “Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Misceŀlània d'estudis literaris, històrics i lingüístics”, II. Barcelona, 1936, p. 469.

Se convino, además, que todos los elementos arquitectónicos a entallar, — “redortes”, “arxets” —, o diademas fuesen dorados empleando para ello buen oro y fino, tal como merecía un buen retablo.

Una condición esencial, que sin duda contribuiría a enriquecer y embellecer aún más las pinturas concertadas, fué la de la instalación en el centro del bancal de un tabernáculo bien entallado y finamente dorado. Además a uno y otro lado del sagrario, se repartirían seis imágenes, dos en una parte y las cuatro restantes en la otra.

Después de las condiciones técnicas contractuales, siguen las de carácter económico, por una de las cuales sabemos que el precio señalado para la total ejecución y perfecto acabado de la obra concertada, que se fija en la suma de cien florines corrientes, pagaderos en varios plazos, es decir, en el acto de la firma de la contrata, diez florines, como primera entrega, mientras que el segundo pago se efectuaría precisamente el día de la próxima fiesta de san Miguel del mes de septiembre. Una vez terminada la confección del bancal y del tabernáculo, la entrega de dinero quedaría limitada tan sólo a la cantidad de veinte florines. Finalmente otra suma igual a la anterior, se abonaría todos los años, tal vez, pagadera en la misma fecha, hasta el logro o total satisfacción del precio convenido.

Se determina, además, en uno de los citados pactos contractuales, el tiempo señalado para la completa terminación del retablo de san Vicens de Montferrer, que se limita a un plazo de dos años.

Una modalidad de tipo económico se estipula en una de las condiciones del contrato, en virtud de la cual Ramón Gonsalbo se compromete en percibir la mitad de la deuda contraída en abono del precio de la obra concertada, es decir la cantidad de cincuenta florines, en un valor equivalente a la misma pero abonado en especie, es decir en “dinades”, eso es “forment”, “venema”, y en jornales, a semejanza de otros casos de los que con anterioridad ya hemos hecho referencia.

Por otra parte se conviene que los gastos de transporte del memorado retablo hasta su lugar de destino correrían por cuenta de los prohombres de la parroquia de San Vicens de Montferrer, como asimismo éstos venían obligados a sufragar lo que impor-

tare la manutención de Ramón Gonsalbo, durante los días en que éste se ocupare del asiento y colocado de la obra concertada.

Como complemento de tales pinturas, Ramón Gonsalbo, se comprometía en pintar la cruz de san Andrés, empleando para ello buenos colores, el importe de cuya labor se hace expresamente constar queda incluído en el precio fijado para la confec-ción total y perfecto acabado de dicho retablo.

Se observa, que después de la fecha inserta en la presente contrata, que era costumbre escribir al final de los contratos, se añadiesen algunas cláusulas aclaratorias, tales como la de que el bancal y la tabla mediana, debían terminarse antes de la fiesta de san Miguel de septiembre de 1459, y desde este día a un año la parte restante del referido retablo de san Vicente (doc. 20).

Se observa, además, que la obra que Ramón Gonsalbo debía dejar terminada en 1460, quince años más tarde, en 12 de diciembre de 1475, le fué concedida la correspondiente prórroga para ser colocado el tabernáculo, bancal, y la tabla mediana hasta la venidera fiesta de san Juan de junio. Mossèn Pujol justifica la tardanza en la construcción del retablo de San Vicens de Montferrer, al estado de perturbación que prevaleció en el país, a partir del año 1461 (430).

Finalmente, nos es dado indicar que Ramón Gonsalbo, se comprometía en terminar la parte restante del retablo antes de fiesta de Navidad del año 1476.

BANCAL DEL RETABLO DE SAN VICENTE FERRER, EN LOS DOMINICOS DE URGEL

El artista contratante de estas pinturas, fué el pintor de la Seo de Urgel Ramón Gonsalbo, las cuales iban destinadas a embellecer el altar de san Vicente de la iglesia monasterial dominica de la ciudad de Urgel, según es de ver en el contrato que el mencionado artista firmó conjuntamente con el prior del aludido convento de predicadores, en 31 de julio de 1459.

(430) P. Pujol Tubau. "Notes i documents sobre la construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell", en "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. MisceHània d'estudis literaris, històrics i lingüístics", II. Barcelona, 1936, p. 469.

La iconografía a desarrollar en las cinco tablas de que se compondría el retablo objeto de contrato, sería toda ella dedicada a plasmar escenas relacionadas con la vida de san Vicente Ferrer, tal como minuciosamente se indican en el texto de las antedichas capitulaciones.

El valor asignado para la ejecución de las pinturas del retablo y las de su correspondiente bancal, era de treinta florines, pagaderos en tres plazos, eso es, doce florines en el acto de la firma del contrato, ocho florines al tener ejecutada la mitad de la obra, y la cantidad restante a la completa terminación del retablo concertado (doc. 21).

URNA DE SAN FRUCTUOSO

La caja bellamente decorada que custodia las reliquias del mártir san Fructuoso, a juicio de mossèn Pujol Tubau, es la única obra existente que se puede clasificar como salida de las manos del maestro pintor Ramón Gonsalbo, conservada detrás del altar de san Ot, de la catedral de Santa María de Urgel (431).

OBRA DEL CORO DEL CONVENTO DOMINICO DE URGEL

La especial circunstancia de no estar calendada la contrata firmada por Bartomeu Cervera, maestro de la obra del coro de la iglesia conventual de los frailes predicadores de la Seo de Urgel, nos impide dar la fecha de la ejecución de tales trabajos, apesar, como hemos indicado al ocuparnos de este maestro, de la posibilidad de que fuesen realizados durante el transcurso del decenio comprendido entre los años 1458 y 1468 (432).

(431) P. Pujol Tubau. "Notes i documents sobre la construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell", en "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Misceŀlània d'estudis literaris, històrics i lingüístics", II. Barcelona, 1936, p. 469.

(432) Señalamos estas dos fechas límites de 1458 y 1468, porque la primera corresponde a la del contrato de las obras del convento de frailes menores de Vilafranca del Paradés, que ya hemos referido, y la segunda a la del testamento que Bartomeua, viuda del notario de la ciudad de la Seo de Urgel, Joan de Quer, otorgó en 1468, y en el que elige albacea testamentario a fray Antoni Pinyes, de la orden de Predicadores de la Seo de Urgel, juntamente con el presbítero Gastó Baró

Las capitulaciones de tales obras fueron firmadas por **fray Antoni Pinyes**, prior del mencionado convento dominicano conjuntamente con el maestro de obras Bartomeu Cervera, el cual se comprometía en fabricar un arco o bóveda de piedra, con una llave en el centro, entallada de madera, — “ha a fer un arch de pedra ab una ermerada de ges ab sa bela clau en mig obrada de maçonería de fusta” —.

Además, en las aludidas capitulaciones se señala a Bartomeu Cervera como empresario de la obra del coro sobre la bóveda anteriormente referida, el cual venía obligado a construir tantas sillas corales como el espacio del coro permitiese; una reja de protección encima del aludido arco; y otras labores que se detallan de la siguiente manera:

“Item, mes que lo dit maestre Barthomeu ha pres de fer lo cor sobre la dita volta a son càrrech de fusta, de claus, de frontices, e totes altres messions que hi sien necessàries; e ha a fer en lo dit cor tantes cadires com lo spay del dit cor requirra, ab los apostradors davant, e banchs davant aquells, ab dos fines-trols, e lues porendres obrades segons lo cor se pertany de maçoneria ... ab unes rexes davant lo dit cor, obrades de maçoneria axí com se pertany, ab serment davant e damont, donant complimet e perfecció a la dita obra segons se pertany a conexença de menestrals que o entenguen fer corona de fuyles” — (doc. 22).

RETABLO DE SAN MARTÍ

La única noticia, que poseemos, relacionada con el retablo de san Martí, que ahora vamos a historiar, es la que nos proporciona una acta de requerimiento notarial, fechada en 2 de agosto de 1469, mandada levantar a consecuencia de la anómala circunstancia de que a pesar de haber transcurrido con exceso el plazo estipulado para la ejecución de la antedicha obra, el artista contratante aun tenía inacabadas las aludidas pinturas.

Así, por la citada escritura, nos ha sido dado conocer cómo

y el pintor Ramón Gonsalbo, pero sin que se indique si en aquel entonces el mencionado dominico ostentaba el cargo de prior del referido convento.

ACU, legajo de hojas sueltas: 20 diciembre 1468.

el pintor de la Seo de Urgel, Bartomeu Serra, fué instado con el carácter de empresario de la pintura del referido retablo dedicado a san Martín, a fin de que diese cumplimiento a la formal promesa que, con anterioridad, hizo al juez del vizcondado de Castellbó, Ramón Torrida, de dar término a la memorada obra pictórica antes de la tradicional y popular jornada de carnestolendas, próxima pasada; cuyo plazo por concesión graciosa, fué posteriormente prorrogado hasta la venidera fiesta de Pascua, mediante una transacción previamente establecida entre ambas partes contratantes.

Transcurrido con exceso el término de la prudencial ampliación de este lapso de tiempo para ejecutar tales pinturas, fué preciso requerir al pintor Bartomeu Serra, para que éste se dispusiese a realizar el total acabado de las mismas, y a efectuar la consiguiente entrega de la labor que le fué encomendada, señalándole para ello un perentorio plazo, tan sólo limitado a diez días.

Al mismo tiempo de la anterior conminación se hacía presente al artista contratante, Bartomeu Serra, de que si al término de las diez jornadas anteriormente dichas, no hubiese dado fin a la obra del retablo de san Martí, el juez de Castellbó, Ramón Torrida, mandaría terminarla y perfeccionarla por otro profesional del arte pictórico, cuyos gastos a satisfacer en journalales y materiales, desde aquel entonces correrían a cuenta del pintor Bartomeu Serra como justa reparación de los perjuicios que se derivasen del incumplimiento de lo pactado (doc. 25).

Muy posiblemente, que las anómalas circunstancias dimanantes de las largas y enconadas luchas sostenidas por los catalanes de aquellos tiempos, contra el rey Juan II, tal vez, influirían poderosamente en el gran retraso en la realización práctica de las aludidas pinturas del retablo de san Martí, más aun si se tiene en cuenta el caso expuesto por mossèn Pere Pujol Tubau, que ya hemos hecho observar en el apartado especialmente dedicado a la historia de la construcción del retablo de san Vicens de Montferrer, cuya labor pictórica fué encomendada al pintor urgelense, Ramón Gonsalbo.

Una semejante particularidad ocurriría en el pintado del retablo de la capilla de Santa Ana dentro del ámbito de la iglesia parroquial de San Martí de Partagàs, de la villa de San Celoni,

concertado en 1465, por el famoso pintor cuatrocentista Jaume Huguet (433), y terminado con mucha posterioridad, en 1480, es decir, con un retraso de unos quince años (434). Claro está que en este caso, como en otros varios experimentados en la ejecución de otras obras de tan notable maestro, tales como en la del retablo de san Bernardino y del santo Ángel Custodio para el Gremio de Esparteros y Vidrieros, con destino a la capilla que aquella pía asociación tenía instituida en la catedral de Barcelona; y aun, en la del retablo de san Agustí, por encargo de la agrupación gremial de los Blanqueros de nuestra ciudad, influirían en gran manera las anómalas y por lo tanto escasas posibilidades pecuniarias de los clientes, las cuales contribuirían a acentuar el retraso en la realización práctica de tales pinturas, sin duda, a causa de las vicisitudes económicas de aquella turbulenta época, y que no obstante aún perdurarían después de terminadas las fratricidas luchas.

SARGAS PINTADAS DEL ÓRGANO DE LA CATEDRAL DE URGEL

Componen esta colección de sargas pintadas, que en otro tiempo decorarían las puertas del antiguo órgano del templo catedralicio de Santa María de Urgel, un total de nueve telas, cuatro de grandes dimensiones, y otras cinco de un menor tamaño, todas ellas hoy día instaladas en el Museo de Arte de Cataluña, hecha excepción de una que forma parte integrante de la colección Junyer, de Barcelona.

Las citadas piezas pictóricas, con anterioridad al ingreso en el citado Museo, se exhibían en una sala grande del Archivo Capitular de Urgel, en la sacristía mayor, y en una dependencia anexa a la misma, de aquella propia catedral-iglesia.

De entre tan excelentes pinturas, destacan en primer término las dos grandes telas pintadas en grisalla, las cuales representan sendas imágenes de los santos obispos de Urgel, Ot y Armengol.

(433) AHPB. Antonio Palomeres, leg. 6, man. 4, años 1464-65: 20 diciembre 1465. Cfr. S. Sanpere y Miquel. "Los cuatrocentistas catalanes", II. Barcelona, 1906. XXVI, doc. XVI.

(434) AHPB. Antonio Palomeres, leg. 7, man. 12, años 1479-83: 15 mayo 1480.

Otras dos pinturas, del mismo estilo y semejantes a las anteriores, pero esta vez policromadas, forman dos escenas, pero que en realidad son una sola, alusivas a la representación plástica de un mismo tema, y relacionadas con el de la Presentación del Niño Jesús en el Templo. Estas escenas son el reverso de los retratos de los santos Ot y Armengol, que antes ya hemos aludido, que forman el anverso de tales pinturas, o mejor dicho la parte exterior de las mamparas del órgano, mientras que las escenas de la Presentación en el Templo corresponden a las de la parte interna.

En la tela correspondiente al lado izquierdo del espectador, en la que se ostentan las graciosas figuras de la Virgen, el Niño Jesús, y san José llevando la blanca paloma dispuesta para la ofrenda, completando el grupo la imagen de un acompañante. En la sarga pintada, perteneciente del lado derecho, se ve el interior del Templo con el sumo sacerdote frente al altar en actitud de recibir al Niño Divino. Diferentes personajes asisten a la ceremonia rodeando la figura central.

El resto de las aludidas pinturas, está compuesto por cinco telas de pequeñas dimensiones, pero de idéntico estilo, procedimiento y materia que las anteriormente referidas, pero dominado empero la pintura en grisalla, representándose sobre tres de aquellas sargas, otras tantas imágenes, en grisalla, de los santos apóstoles Pedro y Pablo; la del precursor san Juan Bautista, vulgarmente llamado del "Agnus Dei", sin duda por la representación simbólica del cordero místico, que aparece en la parte inferior del cuadro. Por fin, en otros dos lienzos coloridos, se destacan las figuras de la Virgen de la Piedad, y la de santa María Magdalena, esta última, hoy día forma parte de la colección Junyer, de Barcelona.

A raíz de su adquisición, las sargas fueron objeto de un estudio de J. Folch y Torres (435), habiendo merecido luego numerosas menciones, la más reciente de las cuales es la de J. Gudiol Ricart (436).

(435) J[oaquim] F[olch] T[orres]. "Pintures de les portes d'un orgue de la Seu d'Urgell", en "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", Barcelona, 6 (1915-20), p. 787.

(436) J. Gudiol Ricart. "Historia de la pintura gótica en Cataluña", Barcelona, 1944, p. 66.

Aunque, lamentablemente, no nos es dado conocer el nombre del artista que plasmó tan bellas pinturas, el cual por su anonimato es provisionalmente conocido con el calificativo de Mestre de la Seo de Urgel, intentaremos dar una sucinta noticia de aquellos pintores, siempre a base de la aportación documental, de los cuales nos consta trabajaron en la antedicha ciudad a finales del siglo décimoquinto y a principios de la centuria siguiente, por ser la época más aproximada a la de la ejecución de tan grandiosa obra. Con ello creemos poder en parte contribuir, en lo posible, a dilucidar el problema de identificar la personalidad del pintor ejecutante.

Después de la enumeración de los nombres de los posibles realizadores de tales pinturas, séanos permitido hacer unos breves comentarios directamente relacionados con determinadas personalidades del arte pictórico, de las que fué un decidido protector el obispo de Urgel, Pedro de Cardona, miembro destacado de la noble y secular casa de los Cardonas (437) y que precisamente actuaron en la práctica de su oficio de pintor, durante la égida pastoral de tan ilustre prelado en la citada sede urgelense, limitada a los años 1472 al 1515, en que pasó a ocupar la sede arzobispal de Tarragona, es decir en la época aproximada en que debió tener plena efectividad la realización práctica de las aludidas pinturas de las sargas de las puertas del órgano de la iglesia catedral de Santa María de Urgel.

Señalemos, en primer lugar, como posibles candidatos a tales atribuciones, a los maestros pintores Joan Llobet, Joan Ram de Monterde y Pere Terré o Tarrí, que a finales del siglo XVI y principios del XVI, dejaron huellas de su arte en la citada ciudad de Urgel; cuyas personalidades e historial, en parte artístico y familiar, hemos ya dado a conocer por medio de otras notas del presente estudio.

(437) Durante su actuación como arzobispo de la sede tarraconense, don Pedro de Cardona, en 1520, comenzó a edificar las dos capillas de santa Magdalena y de la Anunciata de aquella catedral, y que vió terminadas con toda perfección en el año 1525. Hizo además, donación a la mencionada sede, de dos cruces de plata, adornó la sacristía de aquel propio templo catedralicio, de riquísimos paramentos y ornamentos, y en particular, hizo donación de la capa de oro o riquísimo pluvial, la cual fué expresamente confeccionada para coronar con ella el emperador Carlos V.

S. Capdevila. "La Seu de Tarragona", en "Analecta Sacra Tarraconensia", Barcelona, 10 (1934), pp. 51-92.

En segundo término, sobresalen las figuras de otros profesionales de la pintura, directamente relacionados con el mencionado obispo de la diócesis de Urgel, Pedro de Cardona, tales como Rodrigo de Bielsa y Rodrigo de Valdevells, respectivamente calificados, como antes ya hemos indicado, como pintores de la casa del citado prelado urgelense.

A la antedicha relación nominativa, debemos añadir la correspondiente a la relevante personalidad del pintor, natural del campo de Tarragona, Joan Barceló, identificado con el artista del mismo nombre y apellido residente en Celler, del reino de Cerdeña, primer contratista de las pinturas del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Pino, de Barcelona (438).

En uno de los pactos estipulados en las capitulaciones de la referida obra pictórica del altar mayor del antedicho templo parroquial, se convino que las tablas a pintar, serían semejantes a las del retablo del templo barcelonés de Santa María del Mar, que se señalaban como modelo, tal vez las dos tablas del retablo mayor de aquella propia iglesia pintadas por el Mestre de Sant Jordi, Bernat Martorell que ya hemos aludido en este mismo estudio.

Por otra parte, se avino el pintor Joan Barceló, en que la pintura de las tablas correspondientes al bancal del retablo mayor de dicha iglesia de Santa María del Pino, fuese conforme con la muestra presentada por los obreros de la citada parroquia, cuyo diseño en aquel entonces estaba en poder del obispo de Urgel, Pedro de Cardona, en el que estaban representadas la imagen de la Virgen, con la de Jesús, su Santísimo Hijo, a su derecha la de san Juan Bautista; y a la izquierda la del mártir san Sebastián (439). De ello claramente colegi-

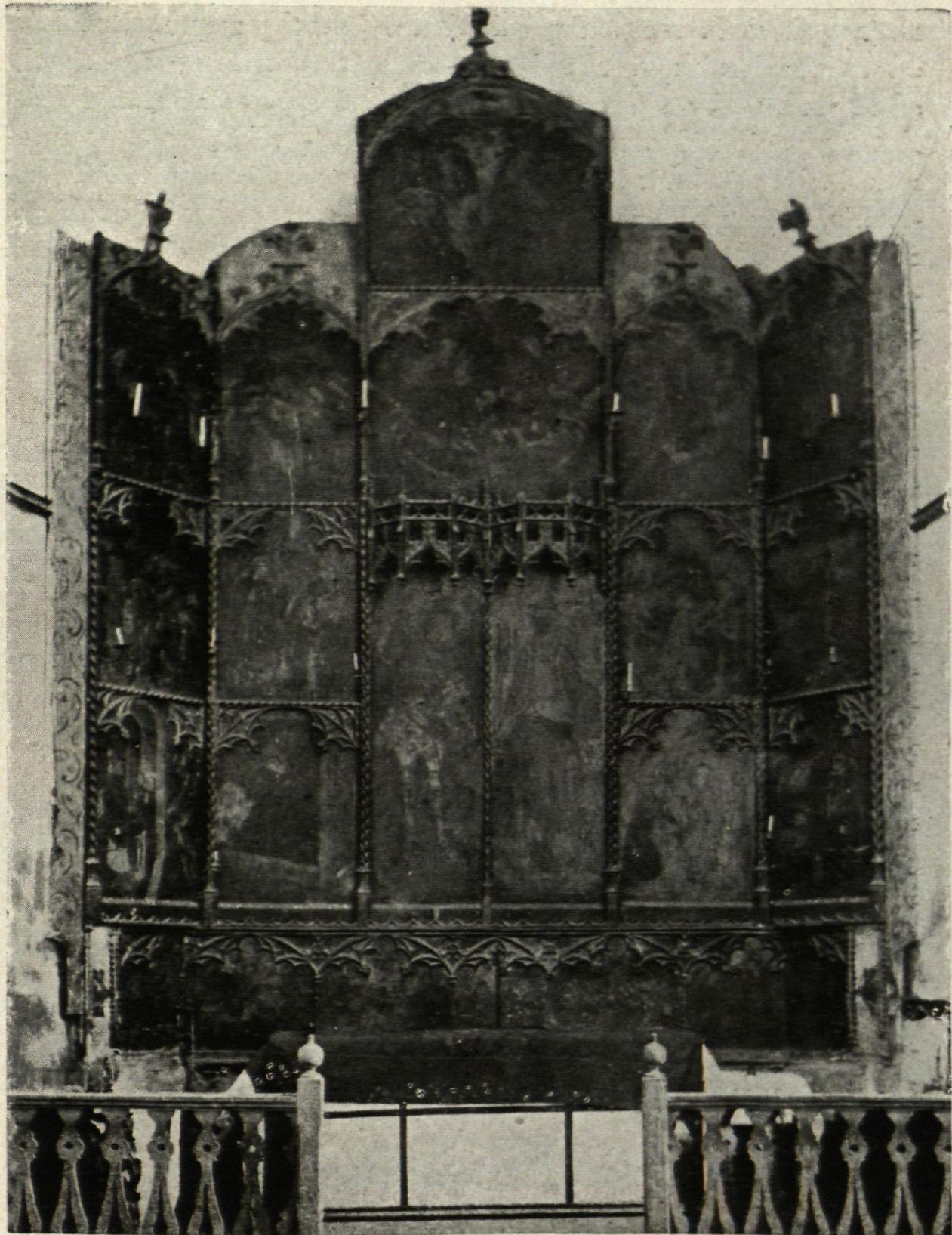
(438) J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", I-3. Invierno, 1943, pp. 78-79.

(439) "Fuerunt firmata capitula infrascripta die lune undecimo decembris anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo octavo.

En nom de nostre Senyor Déu Jesucrist, e de la intemerada Verge Madona Sancta Maria, patrona y advocada nostra en la sglèisia parroquial de Nostra Dona del Pi, de la present ciutat de Barcinona.

Capítols fets e fermats, entre los magnífics, e honorables obrers, e parroquians de la dita sglèisia de la Verge Maria del Pi de una part, e mestre Joan Barçaló, pintor, natural del Camp de Tarregona, de part altre, de e sobre lo pintar del retaule maior novament fet al cap del altar maior de dita sglèisia.

Primo, que lo dit mestre Joan Barçaló, pintor, sie tengut en pintar e obrar



Retablo de los santos Pedro y Miguel antes de su desmontaje (fotografía del Servicio de Conservación y Catalogación de Monumentos, Barcelona)

ab tota perfecció dins temps de cinch anys, comptant de la festa de Nadal de mil cinch cents y deu, en avant, ço és, los tres tabernacles del retaule de Nostra Dona, del mig, e de sanct Pere e sanct Pau, e les vasses e talla tot d'or fi, e los pilars e tubes, e fulles que van sobre les copades, tot d'or fi, per lo semblant.

Item, la copada dels tabernacles síe pintada dins de atzur fi. E tot lo entretallament sobre dita copada de or fi.

Item, los plans dels tabernacles tingue a fer e pintar de planta pintura, a coneугuda de les personnes elegidores per los dits obrers e parroquians.

Item, los encasaments e peanyes de Nostra Dona, e de sanct Pere e sanct Pau, tots los maynells, capitells, e brassos de la volta, e claus, tot d'or fi, e los plans dels encasaments de dins, tot de or fi piquat, e los pendents de les voltes de dits encasaments, tots de atzur fi.

Item, que los primers encasaments dels tabernacles, lanternes y esmortiments, e per lo semblant pilars e formes e xembranes, tot de or fi, ab hun Crucifix al cap de les lanternes, e esmortiments del pinacle de Nostra Dona, e al cap de les altres lanternes, e esmortiments, o pinacles, hun ladre en quiscù crucificat, tots pintats, e encarnats ab tota perfecció, y segons a les personnes elegidores per los dits obrers e parroquians appara.

Item, mes, sie tengut dit pintor de fer e pintor en lo bancall, les vases, pilars, tubes, copades de fulles, tot d'or fi, empero la copada de dins de atzur fi, e los entaulaments sobre la copada, tot de or fi daurat.

Item, tots los plans de dit banchal, tots de planta pintura, a coneuguda de les personnes elegidores per los dits obrers. E en los cors del retaule, sobre dit bancall tots los pilars, tubes, lanternes e smortiments, tots de or fi daurat.

Item, tots los plans de dit retaule, sie tengut de fer pintar ab tota perfecció de planta pintura, e si ere cars en dits plans, payssos, o encasaments o lunyadans, ere mester gens de or, síe a coneuguda de les personnes elegidores. Entès, empero que en los fresos e diademas, sia tot de or fi, segons la obra requer ab tota perfecció, a coneuguda de les sobredites personnes elegidores, empero que los cels dels payssos, e encasaments de instòries, hagen a ésser de color.

Item, los guardapols, tots dalt a baix, vasa, copada, pilars, tubes, lanternes e esmortiments, tots de or fi daurades.

Item, tots los plans dels dits guardapols, hage e síe tengut de fer e pintar de planta pintura, a coneuguda de les sobredites personnes elegidores.

Item, que dit mestre, síe tengut e obligat, ensembs ab les fermances per ell donades, de fer, e pintar, e obrar, axí acabadament ab tota perfecció, e millor si millor porà, tot lo dit retaule, e les taules de planta pintura segons les mostres ha donades, ço és, fornides e ornades, semblants al retaule del altar maior de la sglésia de sancta Maria de la Mar, de la present ciutat, del bancall amunt del dit retaula; e una altra mostra pel dit mestre presentada a dits obrers e parroquians de la present sglésia del Pi, qui és en en poder del reverendíssim senyor bisbe de Urgell, en que és pintada la ymatge de la Verge Maria, e lo Jhesús, e a la part dreta sanct Joan Baptiste, e a la sinistra, sanct Sebastià, la conexença de la qual pintura, síe e vingue a noticia, a conexença de les personnes elegidores per los dits obrers e parroquia.

Item, que tot lo preu del dit retaule, fet dit preu, se hage a repartir per taules e pesses, e per encasaments de Nostra Dona, e de sanct Pere e de sanct Pau, e bancal, e esmortiments, e guardapols, e tubes, e tot se hage apres a repartir per pesses, e taules, segons lo preu affi que si dits obrers qui vuy son o per avant seràn volràn levar e pintar una e dues taules, o pesses que sabut lo que tocarà per aquelles taules o pesses, segons mes o menys que hagen e sien tenguts dits obrers donar al dit pintor, la meytat del preu que toquarà de aquelles tals taules o pesses, e com la haurà pintada, e acabada o acabades ab tota perfecció, e posades, sien tenguts, dits obrers, de pagar l'altra maytat a compliment de dita taula o taules, o pesses acabades.

Item, és concordat que aprés que serà donada e posada, color e colors, o or, en dit retaule o pesses de aquell, que les taules o peces no sien portades de la casa del dit pintor en dita sglésia, fins sien vistes primer per dites personnes ele-

mos las relaciones establecidas entre el citado prelado de la sede urgelense y nuestro artista, Joan Barceló.

gidores, si seràn acabades de obrar, e pintar ab tota perfecció com deu, acceptades per aquelles, e que si no eren acabada, o acabades ab sa deguda perfecció, se hage adobar a conevida de aquelles personnes que seràn elegides per dits obrers e parroquians.

Item, que sía tingut, dit pintor, en donar bones, segures, e ydòneas fermançes, als dits obrers, e parroquians, que si dins deu anys après de ésser acabada, una taula o taules, e posada de dit retaule, super culpa del dit pintor per mal apparell, o per mal calaffatar, o per males colors, o per altra vía se sortia o feya moviment algù, o trench, o les colors perdien que no fossen les que ésser deguessen, que en tal cars, el dit mestre e ses fermançes sien tenguts e obligats en tornar a tota perfecció, e refer aquella taula o taules, o peces, a totes ses despeses e treballs de dit mestre, e de ses fermançes, e segons per les personnes elegidores serà judicat.

Item, més avant, és concodat, que dit mestre, síe tengut e obligat, dins los dits cinch anys, segons dessús és dit, acabar e pintar, e obrar ab tota perfecció dit retaule, empero los dits obrers e parroquians no puxen ésser compellits o forçats de fer e pintar tot lo dit retaule dins dits cinch anys, ans stigue, e hage star en libertat, e facultat de dits obrers, e parroquians de allerguar lo temps segons a ells apparà, o les possibilitats de dita obra, església e parròquia comportaràn e poràn.

Lo preu de pintar e acabar, e pintar, lo dit retaule, que son tenguts a pagar dits obrers e parroquians al dit pintor, juxta e segons dessús és especificat, son, mil e tres centes liures barcinonines, les quals hagen e sien tenguts de pagar los dits obrers e parroquians al dit pintor, en lo modo e forma sobredita, ço és, la meytat del preu que toquarà en aquella taula o taules, pessa, o pesses de dit retaule, en lo principi com començarà a pintar dita pessa o pesses; e l'altra meytat, com seràn acabades e posadas dites pessa o peces, segons dessús és dit, e axí en tot lo restant de dit retaule sie servada la solució del dit preu fins sia acabat.

Item, més, és stat concordat, e pactat, entre les predites parts, que lo dit mestre Johan Barçaló, pintor, dins spay de un any prop vinent, segons dessús és ya dit, síe tengut e obligat de venir e metres en ciutat, e començar a pintar lo dit retaule segons la forma dessús specificada. E en cars que el dit mestre no vingués se imposa pena graciósament de cent ducats d'or, valents cent y vint liures barcinonines, guanyadores per les dues parts a la obra de la dita sglésia del Pi, e l'altra al oficial executant, sots for e examen del qual se sotsmes, e per atendre e complir les dites coses, e solució de la dita pena, done lo dit mestre per fermançes e principals pagadors los venerables en Gabriel Alamany, pintor, e lo honorable n'Anthoni Lobet, guarda de mar, ciutedans de Barcinona, les quals dites fermançes, presents y acceptans, e renunciant al dret disponent que primer sie executat lo principal que la fermança prometen ab lo dit principal e sens el ésser tenguts a la solució de dita pena. E per ço ne obliguen axi lo dit principal com les fermançes, tots e sengles bens lurs, e de quiscú d'ells insolidum. E per ço. Renunciant, etc. Et ho juren omnes.

Foren testimonis en les coses demunt dites quant a la ferma dels magnífics e honorables mossèn Galcerà de Corrego, donzell; Ramón Berenguer Ces Clergue notari; Climent Carbonell, fuster, obrers l'any present mil D.VIII. ensembs ab en Matheu Sanç, revededor, e d'en Joan Barçaló, pintor, e de ses fermançes, e de tots los altres qui presents y foren: los venerables e discrets, frá Cristòfol Planes, prior de la sglésia de Sanct Joan de Barcelona, Jaume Mari, benificiat en la sglésia del Pi, e Pere Ponç, beneficiat e començal de la dita sglésia de Sanct Joan, preveres, e Jaume Osona, parayre de draps de lana, ciutedà de Barcinona."

Archivo Parroquial de Santa María del Pino, de Barcelona, "Llibre negre", ff. 18-20.

Recordemos cómo esta obra del retablo mayor de Santa María del Pino, fué inicialmente encomendada al citado pintor Joan Barceló, y más tarde, propuesta su realización a un buen artista, o sea el mismo que pintó el retablo de la capilla de San Sebastián, de Barcelona (440). De esta obra pictórica de Santa María

(440) J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", I-3. Invierno, 1943, pp. 25, 79.

En realidad el retablo de la capilla de San Sebastià, lo contrató el pintor napolitano, establecido en Barcelona, Nicolau de Credensa, como así nos lo acredita el texto del contrato que transcribimos a continuación:

"Die mercurii .XX.º mensis octobris anno .M.D.VII.

Noverint universi. Quod nos Guillermus de Santoclemente, Dionisius Paulus, Gueraldus Ca Torra et Nicholaus Bret, consiliarii anno presenti civitatis Barcinone.

Sobre la pintura del retaule faedor en la sglésia o capella del gloriós màrtir sanct Sebastià, la qual de present se construeix en lo ribatge de la mar, devant lo abeurador de la Lotga de la ciutat de Barcelona, son stats fets y concordats, per y entre los magnífics consellers de la dita ciutat, havents de les coses devall scrites y altres plen poder de Concell de Cent Jurats de aquella, celebrat a tres de març prop passat, de una part, y en Nicolau de Credença, pintor, ciutedà de la dita ciutat, de la part altre, los capitols següents:

Primerament, lo dit Nicolau de Credença, conve y en bona fe promet als dits magnífics consellers, en nom de la dita ciutat que encontinent après que per lo fuster qui fa lo dit retaule li seràn donats los plans de aquell, ell pintarà, e pintar farà los dits plans, y après consecutivament totes les altres obres del dit retaule encontinent après que li seràn donades per lo dit pintor, faent les dites pintures sobre l'oli, ab les colors y dauradures que seràn necessàries, be y complidament com se pertany, segons la mostra o mostres per ell y per lo dit fuster donades, la una de les quals, és en poder del dit fuster, sotascrita de mà dels magnífics consellers, y altre en poder del notari y scrivà dels presents capitols.

Totes les quals pintures acabarà y acabar farà ab compliment, segons és dit de ací a la festa de Nadal del any .MDVIII.

E per quant les dites obres ans de la perfecció de aquelles bonament no poden ésser stimades e judicades, per tant és stat concordat, entre les dites parts, que après que les dites obres y pintures seràn fetes y acabades segon dit és, e meses en la dita sglésia o capella de sanct Sebastià, hahon deuen star, sien elegides quatre personnes en semblants coses expertes, ço és, dues per part de la dita ciutat, y altres dues per part del dit Nicolau de Credença, les quals vegen, stimen e judiquen les dites obres y pintures, y la quantitat que per aquelles se deurà donar al dit Nicolau de Credença, car les dites parts convenen y en bona fe prometen, la una part a l'altre, y ansí endsessemp que al dit y determinació de les dites persones elegidores com dit és, o de la maior part de aquell[e]s, staràn sens appellació o recors algú. E feta la dita stima, e ara per lavors, convenen y en bona fe prometen los dits magnífics consellers, en nom y per part de la dita ciutat, y en virtut de la potestat a ells, segons és dit, per lo dit Consell de Cent Jurats atribuida, que donaràn y pagaràn, donar y pagar faràn al dit Nicolau de Credença per les dites obres y pintures, ço és, per mans, or, colors, y totes altres coses per fer les dites pintures necessàries aquella quantitat de peccunia que per les dites persones elegidores o la maior part de aquelles serà judicat, stimat y declarat, lo dit Nicolau de Credença deure haver.

Item, és concordat, entre les dites parts, que los dits magnífics consellers hagen y sien tenguts fer donar y bestraure ara de present al dit Nicolau de Credença, sinquanta lliures, en paga prorata del que per les dites personnes elegi-

del Pino, podemos indicar fué ejecutada en parte por el maestro alemán Joan de Burgunya y, finalmente, terminada por el pintor portugués, Pedro Nunyes, y que algunas de estas pinturas fueron posteriormente reconocidas por los pintores Martín Yáñez, Bartomeu Pons, Miquel Garriga, Pierre des Fontaynes, y Fernando Yáñez de la Almedina, este último aventajado discípulo de Leonardo de Vinci (441).

dores per les dites parts, segons és dit, serà judicat y stimat lo^r dit Nicolau de Credença deure haver.

Item, és concordat, entre les dites parts que lo dit Nicolau de Credença, hage y sie tengut donar bona, idonea y suficient caució fideiussòria, axí per les dites L. Iliures que de present li seràn bestretes, segons dit és, com encare per observació dels presents capitols, a coneguda del dits magnífics consellers, taulers y el clavari de la dita ciutat.

Est pena .C. Iliures, etc.

Fideiussores: honorabiles Ioannes Ferrarius de Busquets, Franciscus Bret, mercator, cives Barchinone.

Testes firme dictorum dominorum consiliariorum et Nicolau de Credença, principalium qui firmavint dicto die sunt: honorabiles Petrus Squerit, Guillermus Bret, mercator, et Iacobus Planes, notarius, cives Barcinone.

Testes firme dictorum fideiussorum qui firmavint die XXII.^o mensis octobris et anni predictorum sunt: Petrus Orsunya, currenus et Iacobus Planes, notarius cives Barcinone."

AHCB. "Notularum" 8, ff. 27-28.

(441) J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", I-3. Invierno, 1943, pp. 81-83.

El pintor barcelonés, Bartomeu Pons, cuidó del pintado de dos imágenes del sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo para la iglesia parroquial de Santa María del Pino, según es de ver de los detalles de la referida obra que insertamos a continuación:

"A lahor e glòria de Nostre Senyor Déu, e de la gloriosa Verge María, (e de la gloriosa Verge María), yo Melcior Oliver, ciutedà de Barchinona, obrer en cap, e Barenguer Vilar, apotechari; e Thoni Comes, fuster, e Thoni Geronés, texidor de li, posam en memòria com a .VIII. del mes de abril, començam hun sepulcre de Nostre Senyor en la parròquia del Pi, de la ciutat de Barchinona, e fem totes les ymatges pertanyents en lo dit sepulcre, e axí havia molt temps se havia a fer e nosaltres havemho fet a lahor e glòria sua e fet en l'any mil cinch cents y tres."

"A lahor e glòria de Nostre Senyor Déu, e de la gloriosa Verge María. Nosaltres senyors de obrers de la dita sglésia, mossèn Jaume Çalbà, ciutedà; e Genís Tallada, apothecari; e lo senyer en Gaspar Morer, scudeller; e Gaspar Gilabert, boter, posam en memòria, com a vint y quatra de març, any mil cinch cents y cinch, com ferem pintar dos ymatges del sepulcre al senyor en Barthomeu Ponçs, pintor, en tot compliment, e acabament del dit sepulcre en dita jornada."

"Item, pos en memòria yo Genís Tallada, apothecari, com foren comprades les ymages del senyer en... Mates, oller. Les quals ymages son les qui stàn en lo sepulcre de Nostre Senyor, y scrich que son aquestes, scilicet, Jhesus, y scrich, e la Verge Maria, e sanct Joan, e la Magdalena, e Maria Iacobi, e Maria Salomé, e los dos proffetas; lo hu stà en lo cap, l'altre als peus, les quals ymages costaren vint y cinch Iliures, les quals li pagarem, appar en lo libre de la obraria, aministrants per lo magnífic mossèn Melcior Oliver, ciutedà, Genís Tallada, apote-

Para resumir, diremos que la nómina de los probables autores de las pinturas de las sargas del órgano de la catedral de Urgel, se reduce a los siguientes artistas, Joan Llobet, Joan Ram de Monterde, Pere Tarré o Tarri, Rodrigo de Bielsa y Rodrigo de Valdevells.

Tal vez facilite la identificación del artista autor de las citadas pinturas, la acertada observación que nos proporciona Gudiol Ricart, al destacar una indudable influencia francesa en Cataluña, importada por los maestros que trabajaron esporádicamente en el sector pirenaico, y al señalar a un pintor de arraigo francés, formado en la escuela franco-flamenca, cuyas obras resultan de un sentir parejo a la *Anunciación*, de Avinyó, y a quien califica como el maestro anónimo de la Seo de Urgel, autor de las famosas sargas de las puertas del órgano de la catedral de la antedicha ciudad, las mismas que ahora estamos comentando, actualmente conservadas en el Museo de Arte de Cataluña, y como el artífice de un retablo de Puigcerdá, también guardado en dicho Museo, y cuyas pinturas por su calidad artística han sido objeto de altas atribuciones (442).

La especial circunstancia de que el maestro Pere Tarri, autor del retablo de santa María de Costoja, estuviese establecido en la villa de Puigcerdá permite sentar la posibilidad de que las antedichas sargas de la sede urgелense y las tablas del memorado retablo de Puigcerdá, fuesen todas ellas pintadas por las propias manos del citado artista.

Como complemento a la mención de pintores residentes en la capital ceretana, y aun cuando la cita sea bastante más an-

cari, e Pere Mitjans, ortolà; e Joan Miquell Granell, rehorer, lo qual nos feu albarà en l'any mil cinch cents y quatra."

"Fas memòria yo Jaume Calbà, com a Pasqua de Resurrecció del any mil cinch cents e cinch, foren acabades de pintar, e foren posades dins lo dit sepulcre totes les dites ymages y es tot pagat, gràcias ne sien fetes a Nostre Senyor, y a la gloriosa Mare Sua."

Archivo Parroquial de Santa María del Pino, de Barcelona. "Llibre negre", ff. 9 v.^o, 10 v.^o

El propio Bartomeu Pons, junto con su compañero de profesión, el pintor Francesc Miquel, actuaron como testigos instrumentales de la carta de pago que el pintor barcelonés, Gabriel Alemany, otorgó por doscientas libras en concepto de parte del dote de su esposa Violant, a tenor de las capitulaciones matrimoniales autorizadas por el notario de Barcelona, Antoni Palomeres, en 25 de marzo de 1498.

AHPB. Antonio Palomeres, leg. 6, man. años 1481-89: 20 enero 1489.

(442) J. Gudiol Ricart. "Historia de la pintura gótica en Cataluña". Barcelona, 1944, p. 66.

tigua y a ella se refiere ya Sanpere y Miquel, debemos recordar aquí a otro extranjero que residió en Puigcerdá, el siracusano Scaparra—“Petro Scaparra, pictor retrotabulorum, oriundo civitatis Ciracucie, regni Sicilie, pro nunch vero habitatori ville Puigcerdá” — (443).

RETABLO DE SANTA MARÍA DE COSTOJA

La ejecución de la talla arquitectónica, pintura y dorado de este retablo, para la iglesia sanjuanista de Santa María de Costoja, cercana a la villa de Castellbó, fué concertada en 29 de marzo de 1504, mediante la firma del correspondiente contrato. Aparecen como firmantes de la referida escritura, el doncel, Galcerán de Corrago, en calidad de apoderado de fray Ponç, de Corrago, comendador de la Espluga Calva, Susterris y Siscar, de una parte, y el doctor en leyes, avecindado en Castellbó, Pere Tragó, de la otra.

En las antedichas capitulaciones, se establece que en las tablas del retablo concertado fuesen plasmadas las historias correspondientes a los siete gozos de la Virgen. Por otra parte se convino que la obra de arquitectura del retablo debía quedar terminada seis meses después de la firma de la contrata, mientras que la parte relativa a las pinturas requería fuese finalizada dentro de otro plazo igual, asimismo fijado en seis meses. Era, también condición precisa, fuesen pintadas sobre el aludido retablo, exclusivamente, las armas del citado comendador Corrago, sin ninguna clase de mixtificación de señales y armas. En cuanto al precio convenido, se limita a la reducida suma de veinticinco libras, y por lo que concierne al abono de la citada suma de dinero, se hace una cesión de crédito o insolutundación en pago de la misma, garantizada con el arrendamiento de los frutos del Priorato de Costoja (doc. 29).

La firma de otra contrata, posteriormente calendada, o sea en 2 de octubre de 1507, nos permite afirmar la falta de efectividad en el cumplimiento del convenio anteriormente referido, en cuanto a la parte pictórica, pero sin que tengamos noticia del

(443) AHPB. Bernardo Pi, leg. 3, man. 62, años 1446-47: 7 diciembre 1446.

En esta nueva escritura contractual, aparecen como contratantes de la misma, el pintor Joan Ram de Monterde, cuya personalidad ya nos es conocida, de una parte; y el canónigo de Castellbó, Galcerán Cicard, éste en calidad de apoderado del prior de Santa María de Costoja. El fin propuesto en el convenio, era el pintado de un retablo dedicado a la Virgen María, titular de la iglesia del mencionado priorato de Costoja, — “super pictura retrotabuli Beate Marie de Custodia” — (444).

Ignoramos cuáles fueron las causas que influirían para que el pintor Joan Ram de Monterde, no llegase, tal vez, a comenzar la obra, posiblemente por rescisión de la contrata, ya que pocos meses después, o sea en 21 de marzo de 1508, el maestro pintor de la villa de Puigcerdá, Pere Tarrí, contrató las pinturas de este mismo retablo erigido en honor de Santa María de Costoja, cuya ejecución por parte de este último artista, nos la constata una época o carta de pago, posteriormente calendada, es decir en 30 de diciembre de 1510, precisamente firmada por el propio pintor Pere Tarrí (445).

RETABLO DE SAN SERNÍ DE CANILLO

Se trata de una obra que el pintor de la Seo de Urgel, Joan Llobet, en 18 de junio de 1508, concertó con los parroquianos de Canillo, de la Vall de Andorra.

Entre los pactos establecidos en la contrata firmada para tal efecto figura aquel en que se determina el plazo para la terminación de la pintura de un retablo dedicado a san Serní, patrón de la parroquia de Canillo, que se fija en un año, pero condicionando la expresa residencia del artista en el citado lugar durante la ejecución de la obra contratada.

Se estipulan, además, en el aludido convenio, otras condiciones relativas al precio de la obra concertada que se limita tan

(444) ACU, reg. 351, manual del notario Pere Tragó, años 1500-1528, f. 81: 2 octubre 1507.

(445) ACU, reg. 351 manual del notario Pere Tragó, años 1500-1528, ff. 95, 111 v.^o: 21 marzo 1508 y 30 diciembre 1510.

sólo a la reducida suma de treinta libras de moneda barcelonesa. Asimismo, los citados parroquianos le harían la pitanza “bona e rahonable segons sa condició requer”, y aun le suministrarían el oro y colores a emplear para las referidas pinturas; y también le facilitarían una casa, para que la utilizase como albergue y obrador, y todo cuanto fuese necesario para la vida y estancia del artista, hecha excepción de los utensilios de su oficio, — “scudeletes y losa, y altres aynes de dit offici” —.

En un apartado de las memoradas capitulaciones, se previene el caso fortuito de que el pintor contratante, Joan Llobet, enfermase, ante cuya contingencia se le faculta para que tome el tiempo que tuviese por conveniente a fin de lograr su restablecimiento, interrumpiendo así la labor de la obra comenzada, en el bien entendido de que una vez recuperada la salud perdida, debía volver a reanudar el pintado del retablo de san Serní, con la prohibición expresa de no emprender otros trabajos pictóricos, aunque los tuviese comprometidos, a fin de dar una predicción al encargo formalizado con los parroquianos de Canillo.

Mossèn Pujol Tubau hace observar que la causa del incumplimiento por parte del pintor Joan Llobet, firmante del citado contrato, fué sin duda debido a la dificultad ya prevista de su estancia del pintor contratista, durante el período de un año, en el encumbrado lugar de Canillo. Muy posiblemente que ello dió motivo para que con mucha posterioridad, es decir, en 2 de agosto de 1510, fuese firmada una nueva escritura adicional a la anterior contrata, en la que se precisa que el retablo fuese obra do por el propio Joan Llobet, en el taller que este artista pintor, en aquel entonces, tenía establecido en la ciudad de Urgel.

Otra modificación se establece en la citada novación de contrato, que se concreta al precio, que en esta oportunidad se justiprecio en cien florines corrientes de moneda barcelonesa (446).

En cuanto al nuevo plazo convenido para la total terminación de la labor pictórica, otra vez concertada, se señala hasta la próxima fiesta de Pascua, con la esperanza de que Dios concediese al artista contratante, el beneficio de la salud, — “ab salut que Déu li dó” —.

(446) P. Pujol Tubau. “Notes i documents sobre construcció de retaules en l’Alt País d’Urgell”, en “Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. MisceHània d’estudis literaris i lingüístics”, Barcelona, 1936, II, p. 469.

Por otra parte, en la antedicha modificación de pactos contractuales, se especifica que los prohombres y jurados de la parroquia de Canillo le entregarían los colores que con anterioridad ya tenían adquiridos. Se estipula que en el caso de que sobrase dicho material, lo devolvería a los citados prohombres, y si, por el contrario, fuesen insuficientes dichas substancias colorantes, el importe de la compra de las mismas correría a expensas del pintor Joan Llobet.

Además, los aludidos prohombres facilitarían la plata necesaria y quinientos panes de oro fino, cuyos materiales se aplicarían al citado retablo. Para este suministro regirían las mismas condiciones que acabamos de referir en cuanto a los colores.

Una nueva salvedad se hace en la aludida contrata, directamente relacionada con el precio convenido, el cual se abonaría en los plazos que se especifican a continuación.

La primera entrega se haría efectiva al comienzo de la obra convenida, pero limitada a la suma de diez ducados de oro; mientras que el segundo pago, se efectuaría cuando estuviese ejecutada la mitad de la antedicha labor pictórica, mediante el abono de una cantidad exactamente igual a la del primer plazo. Por fin, el saldo restante del precio fijado, se liquidaría cuando estuviesen totalmente acabadas las aludidas pinturas.

Para dar una destacada nota de riqueza y distinción, se comprometía el artista contratante, Joan Llobet, en complementar la decoración de cada historia o escena plástica pintada, a base de ropajes de brocado, aplicados, cuando menos, sobre una de las figuras representadas en cada cuadro, y precisamente de aquellas cuyos personajes se considerasen como de mayor categoría. Los citados indumentos, se destacarían aún más con la colocación de diademas doradas. Todo ello, se confiaba a la habilidad artística del pintor Joan Llobet, —“ab hart e concert a coneguda del dit Llobet” — (doc. 30).

RETABLO DE SAN MARCOS DE LA COFRADÍA DE ZAPATEROS DE URGEL

Como preliminar a la historia de este retablo, creemos conveniente dar a conocer la de su capilla, la cual consta fué esta-

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

blecida el día 14 de junio de 1469, por especial concesión, del prior y comunidad conventual de los frailes predicadores de la ciudad de Urgel, a favor de los procuradores de la Cofradía de san Marcos de los Zapateros, de aquella localidad, como representantes de dicha entidad corporativa.

La citada licencia comprendía la posesión de la capilla de la referida iglesia dominicana, y precisamente la más cercana al portal mayor, la cual se condiciona fuese erigida bajo la advocación principal de san Marcos, evangelista, y de las de san Onofre y de santa Margarita, virgen, — “la capela qui stá al entrant de la dita sglésia de la porta mayor a mà squerra, la qual ha ésser la invocació primera y principal de mossèn sent March, evangeliste; e a la dreta part, la ymage de mossèn sent Honoffre; e l’ altra part, santa Margarida, verge” —.

Otras disposiciones se estipulan en cuanto al espacio a ocupar, — “ço és, del cantó de la capela de sent Vicens fins a la paret de la dita sglésia tot dret, del qual cantó, fins a la dita paret” —; a la facultad de cerrar la capilla por medio de una reja, y aun la de practicar sepulturas en el interior de aquella, — “puxen fer rexat a lurs voluntats, dins lo qual rexat pugan sepellir, e sepultures elegir, per a ells e qualsevulla altres del seu offici” — (doc. 23).

Después de transcurridos unos seis meses de la concesión de la licencia anteriormente referida, los aludidos procuradores de la Cofradía de san Marcos, convinieron con el maestro de obras de la ciudad de Urgel, Pere Solá, la construcción de la capilla mencionada, mediante el otorgamiento de la correspondiente contrata (doc. 24), en la que se establece que fuese similar a la de los santos Cosme y Damián, señalada como modélica.

Ignoramos cuáles fueron las causas que motivaron que en 21 de abril de 1502, se firmasen unas nuevas capitulaciones por parte del prior y conventuales de santo Domingo y los representantes de la Cofradía de san Marcos de la ciudad de Urgel.

En este convenio vemos cómo se ratifica la posesión de la capilla del santo evangelista en aquel propio monasterio, y cómo se establece una prohibición de traslado a otro lugar sin causa justificada. En otra cláusula, se hace la salvedad de que, si por justos motivos, querían practicar el mencionado cambio, y llevarse el retablo instalado en su propio altar, en tal caso el mo-

nasterio se reservaba el derecho de retenerlo, restituyendo o indemnizando a los zapateros agremiados de los gastos relativos al pintado del mismo o en otros practicados para una mayor conservación de tal obra pictórica (447).

Es de suponer que este primitivo retablo que acabamos de aludir debió ser pintado a raíz de la terminación de las obras de la capilla de san Marcos, contratadas en el año 1469, y que a precario poseía la citada Cofradía de Zapateros, tal vez por haber sido sufragado por la comunidad dominicana de Urgel.

El mal estado de conservación del primitivo retablo, debió ser motivo para que en 7 de mayo de 1512 fuese concertada la pintura de otro con el pintor "Jonot Pau", identificado con el artista Joan Pau Guardiola, alias, el "Mut", por ser mudo de nacimiento, ya que la técnica del retablo contratado corresponde a la de los primeros tiempos del pintor de Cervera.

El artista contratante se comprometía en cuidar del entallado de la parte arquitectónica del retablo, así como del dorado y pintado de los aludidos elementos decorativos.

En el centro de la pradella o bancal del retablo, pintaría la escena de la Piedad, según la costumbre de la época; y a uno y otro lado sendas imágenes de Nuestra Señora y san Juan. Además, cada uno de los extremos del citado bancal, contendría las historias relativas a las vidas de los santos Crispín y Crispiniano, o sean aquellas que juzgasen más devotas.

Una gran imagen de san Marcos presidiría el retablo, ricamente vestida. En el compartimiento situado encima de esta figura se representaría la escena del Calvario.

Las figuras, asimismo de gran tamaño, de los santos Crispín y Crispiniano, copatronos de dicho Gremio de Zapateros, se colocarían en forma simétrica a cada uno de los lados de la imagen de san Marcos.

Los dos restantes departamentos del retablo se decorarían con representaciones plásticas de algunos pasos de la vida del apóstol san Marcos, en las que los personajes principales mostrarían los consabidos ropajes de brocado.

Como precio convenido para la total terminación y entrega

(447) P. Pujol Tubau. "Notes i documents sobre construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell", en "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscellània d'estudis literaris, històrics i lingüístics", Barcelona, 1936, II, p. 471.

de la obra contratada, se determina fuese limitado a la suma de treinta y cinco libras. La tercera parte de dicha cantidad, se estipula fuese anticipada para que el artista pudiese proceder a la compra de oro y colores que le eran necesarios emplear para dar cumplimiento a la labor pictórica del mencionado retablo, dedicado a los tres santos patronos de los zapateros de la ciudad de Urgel.

Se previene además, en las aludidas capitulaciones, el anticipo de dinero para que el artista contratante pudiese atender a su propia manutención, durante el tiempo que cuidase del pintado de la obra objeto de la contrata.

Finalmente, Joanot Pau, alias Guardiola, se compromete en iniciar sus trabajos pictóricos a partir de la próxima venidera fiesta de la Natividad de san Juan Bautista, no cesando en la labor emprendida hasta obtener la completa y total terminación de la obra contratada (doc. 32).

RETABLO DE SAN JOAN DE CASELLES

La relación del pintor urgelense Joan Llobet, con los habitantes de Canillo, de la Vall de Andorra, que ya hemos referido y, de la que nos da noticia mossèn Pere Pujol Tubau, sugiere a este culto archivero capitular de la Seo de Urgel, la idea de atribuir al citado artista la obra del retablo mayor, caracterizado por el brillo de su dorado y reluciente colorido, que en aquel entonces se conservaba en la pequeña iglesia de San Joan de Caselles, cercana al aludido lugar.

El propio mossèn Pujol, nos habla de otros dos retablos, uno de ellos de época anterior, bastante deteriorado por la humedad; y otro coetáneo, salido del templo de Prats, los cuales fueron sacados de la mencionada parroquia en el año 1926, sin hacer indicación de su lugar de destino (448).

(448) P. Pujol Tubau. "Notes i documents sobre construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell", en "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris i lingüístics", Barcelona, 1936, II, pp. 469-470.

RETABLO DE LA COFRADÍA DEL ROSARIO DE LA SEO DE URGEL

Los devotos dirigentes de la pía asociación dedicada al culto de la Virgen del Rosario, instituída en la iglesia monasterial de los frailes predicadores de la Seo de Urgel, otorgaron la imprescindible contrata, como requisito previo, para la construcción de un retablo propio de la citada Cofradía, suscribiendo la correspondiente escritura pública fechada a 17 de marzo de 1518.

En calidad de contratista de las pinturas de la aludida obra, el pintor de la villa de Tremp, Joan de Bruxelles, firmó el antedicho contrato, en el que consta se comprometía en pintar al óleo, a base de oro y finos colores, el citado retablo, para plasmar sobre sus tablas cuatro o cinco historias; y, en los guardapolvos las figuras de los papas. Las aludidas representaciones pictóricas, se constata, serían designadas por el prior del mencionado monasterio dominicano.

En la fornícula central o pastera se colocaría la imagen de Nuestra Señora, y en la parte exterior de aquélla, a uno y otro lado las figuras de unos ángeles.

El artista Joan de Bruxelles, en virtud de lo convenido, venía obligado en pintar un peldaño de la pradella y cuidar del refinado de la misma.

Es curioso precisar el importe del precio concertado, que se fija en cincuenta libras, cuyo abono se realizaría por mitades, es decir, una a la terminación total y entrega del retablo recién pintado; mientras que la otra mitad sería satisfecha un año después de la recepción de dicha obra pictórica. Entre tanto en el referido contrato se consigna con gran ingenuidad que al artista contratante le serían entregadas todas las limosnas que se recibiesen para la obra de dicho retablo — “E entretant de donarli totes les cantitats que seràn rebudes per fer dit retaule” —.

Por una contrata sin calendar, nos enteramos cómo el abad de “Malgovern”, expresión calificativa de oficio aplicada al “capdavanter”, o primer prohombre de la Cofradía del Rosario de la Seo de Urgel, junto con los procuradores y cofrades de la aludida asociación piadosa, capitularon con un pintor de acreditada nombradía, como ciertamente lo era el portugués Pedro

Nunyes, establecido en Barcelona, a fin de que pintase un retablo dedicado a la Reina del Santísimo Rosario.

Mossèn Pere Pujol Tubau, al dar la noticia de la citada contrata, suscrita por el aludido artista portugués Pedro Nunyes, se extiende en algunas consideraciones, dignas de ser tenidas en cuenta. Tales son aquellas, relativas a la falta de fecha del otorgamiento del citado convenio; a la de que la dicha capitulación era evidentemente incompleta; a la del texto algo impreciso de sus cláusulas contractuales y, aun, a la hipótesis de que el objeto del citado convenio, firmado por Pedro Nunyes, fuese con miras a reformar o renovar el retablo, salido años antes del taller del pintor de la villa de Tremp, Joan de Bruxelles. Finalmente, mossèn Pere Pujol Tubau, señala la fecha aproximada en que debió ser firmado el citado compromiso contractual o sea hacia el año 1540; y aun, señala sus dudas sobre la plena efectividad y cumplimiento de la antedicha contrata (449).

A base de todas las anteriores consideraciones sugeridas por tan docto sacerdote, mossèn Pere Pujol Tubau, séanos permitido hacer otras, de las que se deducen nuevas suposiciones, casi todas ellas, como consecuencia de la fecha incierta de la contrata.

En primer lugar, hemos de poner de manifiesto la posibilidad de que Pedro Nunyes, se encargase de la citada obra pictórica para la total ejecución de la misma, a causa del incumplimiento o rescisión de la contrata que con anterioridad había suscrito el pintor de la villa de Tremp, Joan de Bruxelles.

La segunda sugerencia que ahora vamos a considerar, menos lógica que la anterior, a deducir del texto contractual, es la de que, tal vez, el pintor Pedro Nunyes, debió proceder a la renovación de las pinturas terminadas años antes, por Joan de Bruxelles, o bien para acabar las que en todo caso hubiese iniciado el citado pintor de la villa de Tremp.

En cuanto a la tercera suposición, hace referencia al caso en que la contrata de la pintura del retablo de la Cofradía rosariana de la Seo de Urgel, fuese otorgada con anterioridad al convenio firmado por el aludido pintor Joan de Bruxelles,

(449) P. Pujol Tubau. "Notes i documents sobre construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell", en "Homenatge a Antoni Rubió y Lluch. Micellània d'estudis literaris, històrics i lingüístics", Barcelona, 1936, II, p. 473.

en 1518, ya que Pedro Nunyes, cinco años antes residía en Barcelona, en la ocasión de ocuparse en el trazado del diseño muestra de las vidrieras de la seo barcelonesa (450). Si en realidad debió ser así cabe imaginar, que la escritura concertada quedaría incumplida por parte del artista portugués, aunque la probada formalidad del artista observada durante su vida permite calificar el caso como improbable.

Finalmente, la cuarta consideración debe versar sobre la posible fecha en que el pintor Pedro Nunyes, debió firmar la incalendada contrata, por la que venía obligado en dar cumplimiento al compromiso concertado, que la podemos fijar en el lapso de tiempo comprendido entre los años 1519, y 1531, es decir, con posterioridad al otorgamiento del contrato por parte del pintor de Tremp, Joan de Bruxelles; y con anterioridad a la constitución de la sociedad formada por los dos maestros pintores portugueses Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, fundada con miras a la explotación industrial de sus producciones artísticas (451).

Como ya hemos indicado antes, mossèn Pere Pujol Tubau, señala el año 1540, como fecha incierta en que debieron ser redactadas las antedichas capitulaciones, y que a nuestro entender, es más verosímil debió practicarse después de la muerte del aventajado pintor Enrique Fernandes, es decir del fiel consocio y colaborador de Pedro Nunyes, acaecida en el transcurso del año 1546. (452).

Era condición indispensable, y que hallamos transcrita en

(450) "Yo, Petro Nunyes, pintor, otorgo a vosaltres sos obreros que me aves pagados dos ducados en porata de los ocho ducados que me aves de dar del patrón de la vydryera. E porque es verdad hago éste de my mano.

Item, más, otorgo, yo, Petro Nunyes, a vosotros sobredychos que me aves pagados seys ducados a complimento del patrón que he hecho para la vydryera. E porqué es verdad, fajo este albará, de my mano, a quatro de febrero anno de quinientos e treze.

Ita esta, Pere Mestre."

ACB. "Llibre d'albarans de la sagristía, años 1511-13.

J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", I-3. Invierno, 1943, p. 37.

(451) J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", I-3. Invierno, 1943, p. 16.

(452) J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", I-3. Invierno, 1943, pp. 64-65.

el citado texto contractual, que el referido retablo fuese pintado al óleo empleando buenos y finos colores, con aplicaciones de oro; y sobre la superficie de las distintas tablas que compondrían aquél se representasen las historias y personajes que el abad, procuradores y cofrades de la memorada Cofradía rosariana urgíesen tuviesen a bien escoger.

En el final de las cláusulas estipuladas en la contrata, se hace constar la obligación impuesta al artista de pintar las piezas de entalle que forman la arquitectura del retablo, o sean los “tubes, xambranes, la pastera y tabernaclas”, y todos los demás elementos decorativos de madera que se añadiesen, —“y tot lo que de fusta hi hauràn més afegit del que huy és”—. Asimismo, Pedro Nunyes, cuidaría del policromado de la imagen de la Virgen y de la de su Santísimo Hijo.

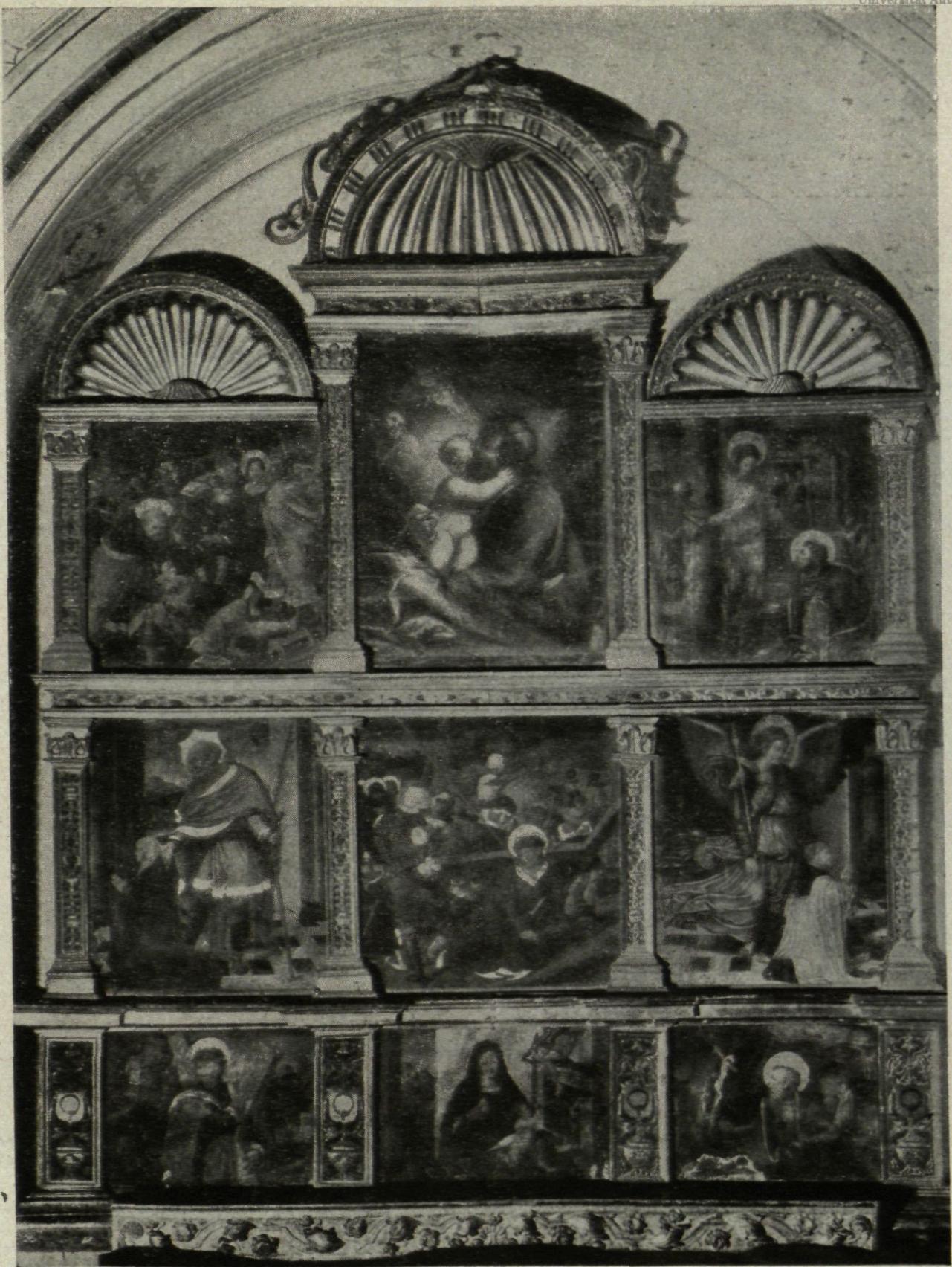
El precio convenido era el de cincuenta ducados de oro, con promesa de gratificación, —“estrena”—. Los plazos estipulados para el pago de tal cantidad, fijada como precio para la confeción del retablo, eran tres, o sean diez ducados de igual moneda abonables al comienzo de la obra; otros diez al estar aquélla terminada y colocada en su propio lugar de destino; y, los veinte restantes un año después de su definitivo instalado.

Se fijó, además, que el término para la ejecución de la citada pieza pictórica era de dos años, contaderos a partir de la próxima festividad de Pascua, cuya obra debería plasmar con tanta perfección como le fuese posible, la cual sería inspeccionada por buenos pintores, —“ab tanta perfecció y acabament com fer lo pugue, a conexença de bons pintors”— (doc. 42).

RETABLO DE JESÚS Y SAN JOSÉ

Esta obra artística dedicada principalmente a plasmar varias escenas de la vida de Jesús, algunas de ellas substituidas por unos cuadros alusivos al Patriarca san José, en la actualidad, forma parte de la colección Sala, de Tarrasa.

Se trata, pues, del mismo retablo de pintura que en otro tiempo exornaba miríficamente la capilla comunitaria de la catedral de Santa María de Urgel, erigida en honor de la Virgen



Retablo de Jesús y san José; siglo XVI. Procedente de la capilla del beneficiado Correa, en la iglesia de la Piedad (colección particular, Tarrasa)

de la Piedad, y edificada desde sus cimientos hasta su completo acabado, gracias al generoso esfuerzo y devota esplendidez del comunitario urgelense, Joan Pere Correa.

De los trabajos constructivos del novel templo dedicado al culto de la Virgen, como ya hemos indicado antes, se encargaron los maestros de obras Jaume Serra y Joan Vatxier, suegro y yerno; y los maestros carpinteros Pere Giner y Joan Reyt, asimismo unidos por un idéntico vínculo familiar.

Según nos pone de manifiesto, mossèn Pere Pujol Tubau, la citada capilla comunitaria de la Seo de Urgel, en sus primitivos tiempos, contaba con un solo altar, y precisamente el que se decoraba con el aludido retablo de Jesús y san José, que ahora estamos historiando.

Además, a juicio de tan ilustrado sacerdote, este mismo retablo, constituye una de las últimas creaciones del arte gótico en nuestro país, añadiendo, que la cuidada ejecución de semejante obra, no desmerece de la buena tradición observada por los maestros cuatrocentistas, revelándose en toda aquella pieza artística, una clara y manifiesta habilidad de la excelente mano que la pintara.

Finalmente, mossèn Pere Pujol Tubau, sugiere la idea, basándose en una eventual estancia en la Seo de Urgel del pintor navarrés, Joan Gascó, establecido durante largos años en la ciudad de Vic, de que a este artista se le puede considerar como el autor del retablo de Jesús y san José, de la capilla de la Piedad, de la Comunidad benéfica urgelense (453).

A nuestro entender esta atribución la conceptuamos equívoca por tratarse de unas pinturas, cuya técnica y composición no se hermanan con la corrientemente desarrollada por el artista vicense Joan Gascó; uno de los principales monopolizadores de la pintura catalana de su tiempo (454).

Otra circunstancia, digna de ser tenida en cuenta, es la de que la obra del citado retablo pictórico debió tener plena realización con mucha posterioridad a la estancia del maestro Joan

(453) P. Pujol Tubau. "L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell", en "Anales Sacra Tarragonensis", Barcelona, I (1925), pp. 335-337.

(454) J. M. Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", II-1. Enero, 1944, p. 65.

Gascó en la ciudad de Urgel, precisamente registrada en el transcurso del mes de octubre del año 1528 (455).

Descartada ya, por nuestra parte, la pretendida paternidad de la obra del retablo de Jesús y de san José, de la capilla de la Piedad, de la Seo de Urgel, trataremos de identificarla, en lo posible, a base de la aportación documental.

Para ello, no será por demás, fijemos nuestra atención en otro artista pintor, llamado Joan Garí, establecido en la Seo de Urgel, entre los años 1540 y 1549, es decir en las fechas que creemos como las más probables de la ejecución del memorado retablo de Jesús y san José, y cuya personalidad en otro apartado del presente estudio, ya hemos dado a conocer. Asimismo, debemos recordar, que a Joan Garí, se le puede considerar como el pintor predilecto del cabildo catedralicio de Santa María de Urgel, por ser, tal vez, el de mayor nombradía de los que en aquel entonces residían en la ciudad, sede de los obispos urgelenses.

Por otra parte, queda plenamente constatado cómo Joan Garí en 1540, contrató las pinturas de un retablo dedicado a la Virgen para el servicio del culto y embellecimiento de la iglesia parroquial de Guils, del vizcondado de Castellbó (doc. 42).

Descripción del retablo. — Constituyen el conjunto de pinturas del retablo de Jesús y san José, un número total de nueve tablas o compartimientos, seis de los cuales integran el retablo propiamente dicho, mientras que los otros tres restantes, de menores dimensiones, forman parte de la pradella o bancal.

Tres grupos de dos tablas, uno central y otros dos laterales forman el cuerpo del citado retablo, totalmente enmarcado por medio de un montaje entallado en madera de estilo plateresco, con su conveniente dorado. Tales elementos arquitectónicos, de fino esculpido, aparecen coronados en sus tres compartimientos superiores, más alto el central que sus colaterales con la clásica concha.

Un espacio embutido en forma de escudo en cada uno de los cuatro montantes del bancal, se muestra, a guisa de símbolo

(455) P. Pujol Tubau. "L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell", en "Anlecta Sacra Tarragonensis", Barcelona, I (1925), p. 337.

parlante, una pequeña correa, con hebilla abrochada, insignia personal o divisa distintiva del apellido del donante, que sin duda, debió ser el comunitario de la aludida capilla de la Piedad, mossèn Joan Pau Correa, decidido protector de la comunidad benéfica de Santa María de Urgel.

Las dimensiones de este retablo se fijan en 2,76 metros de altura, sin contar el remate en forma de concha de 2,55 metros de amplitud.

Vamos ahora a dar una breve relación de las diferentes escenas representadas en el citado retablo de Jesús y san José. Para ello, subdividiremos estas pinturas en tres pisos o agrupaciones, formados cada uno de ellos, por tres tablas o compartimientos colocadas en fila.

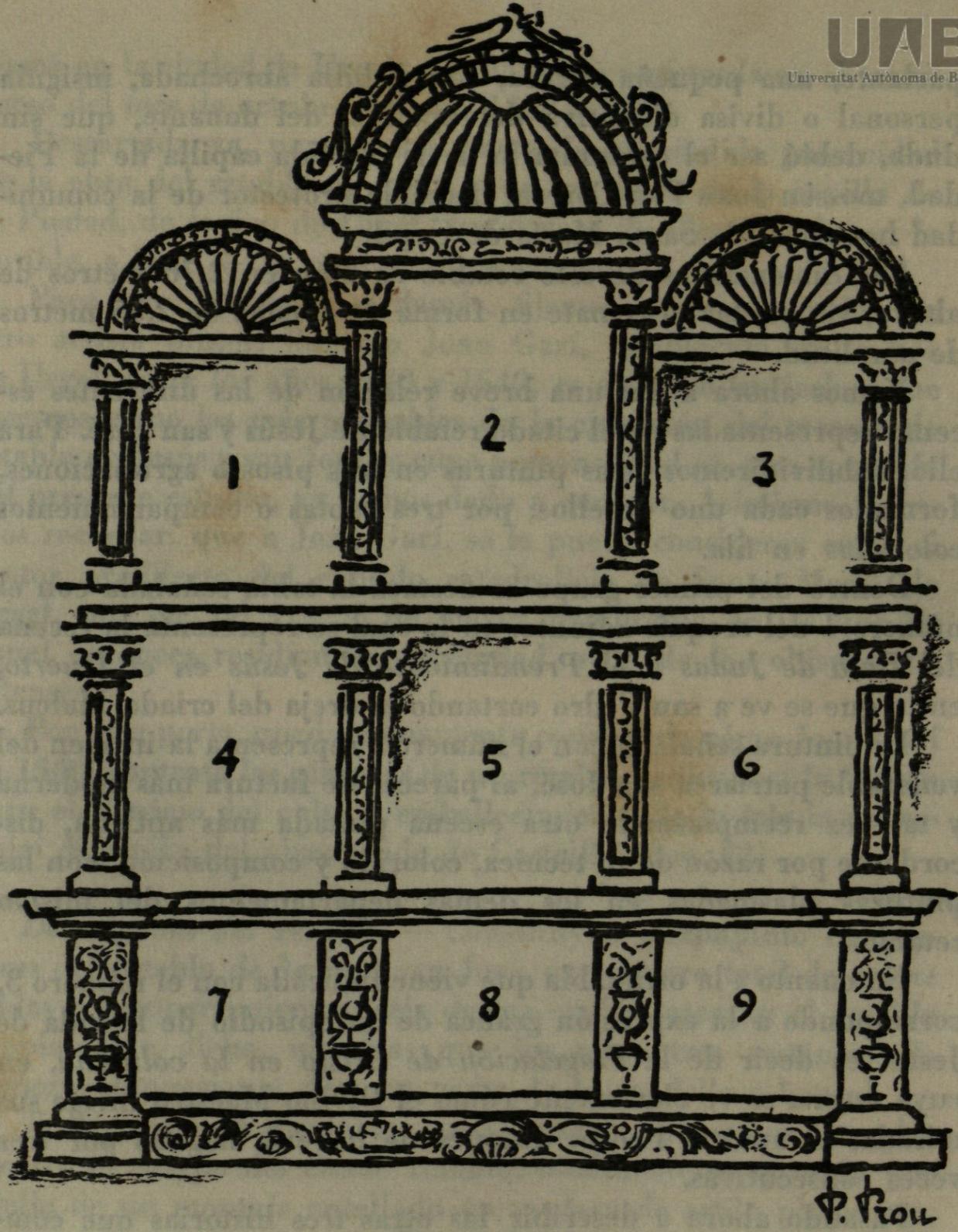
Dentro del primer grupo se destaca la tabla señalada con el número 1 del croquis adjunto, en la cual se representa la escena del *Beso de Judas* o el *Prendimiento de Jesús en el Huerto*, en la que se ve a san Pedro cortando la oreja del criado Malcus.

La pintura señalada con el número 2 representa la imagen del venerable patriarca san José, al parecer de factura más moderna y tal vez reemplazando otra escena pintada más antigua, discordante por razón de su técnica, colorido y composición, con las pinturas plasmadas en los demás departamentos del mismo retablo.

En cuanto a la otra tabla que viene indicada con el número 3, corresponde a la expresión gráfica de un episodio de la vida de Jesús, es decir de la *Flagelación de Cristo en la columna*, en cuya escena se ve claramente cómo el Divino Maestro dirige sus miradas al apóstol Pedro, después de haberle negado por tres veces consecutivas.

Pasando ahora a describir las otras tres historias que componen el segundo piso del retablo pintado de Jesús y san José, diremos que en la tabla distinguida con el número 4, se exhibe la figura de una dama acompañada del patriarca san José, ignorando si tan ilustre señora pueda ser alguna distinguida donante protectora de la capilla de la Piedad, de la Seo de Urgel.

En el compartimiento señalado con el número 5, aparece pintada la patética escena del *Camino del Calvario*, en la que sobresale la figura de Jesús en su dramática y compasiva caída debida al gran peso de la cruz.



Retablo de Jesús y san José, del altar del beneficiado Correa
Esquema del conjunto

Por otra parte, en el departamento designado con el número 6, se plasma el acto en que el Ángel de la Guarda presenta a un beneficiado, seguramente al ilustre donador, cuya figura aparece en actitud orante.

Observamos cómo el bancal, o tercer piso del aludido retablo, aparece subdividido en tres tablas, en la primera de las cuales,

distinguida con el número 7, se representa la efigie de san Andrés, con la cruz aspada. En el segundo compartimiento señalado con el número 8, vemos pintada la figura de la Virgen María, vulgarmente conocida con la invocación de Nuestra Señora de la Leche, con la graciosa imagen de Niño Jesús amamantado por su Santísima Madre. Finalmente, en la tabla distinguida con el número 9, aparece la efigie de san Jerónimo, en pleno acto penitencial.

Al comparar la descripción de las historias del retablo pintado de Jesús y san José, dadas a conocer por el celoso sacerdote mossèn Pere Pujol Tubau, con las que acabamos de enumerar, notamos una sensible variante, que concretamente se relaciona con una de las tablas pintadas.

Así, observamos cómo el citado archivero capitular de la Seo de Urgel, mossèn Pujol Tubau, incluye en su memorial descriptivo de tales pinturas, una tabla en la que estaba plasmada la commovedora escena de la Crucifixión (456), la cual en nuestra relación iconográfica aparece substituída por aquella otra historia o leyenda en la que se nos muestra una dama acompañada de san José.

No acertamos a justificar cuáles serían las causas originarias de esta mutación escénica de un tema de la vida de Jesús por un acto protector del santo Patriarca.

RETABLO DE SANTES CREUS

Obra pictórica contratada en 27 de noviembre de 1534, por el pintor de la ciudad de Jaca, del reino de Aragón, Ciprià Roiç, a fin de embellecer la capilla denominada de Santes Creus, contigua al altar mayor del templo catedral de Santa María de Urgel.

En las capitulaciones que para el caso firmó el maestro Ciprià Roiç, conjuntamente con el cabildo canonical urgelense, se establecen varias modalidades en los diferentes pactos y con-

(456) P. Pujol Tubau. "L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell", en "Anales Sacra Tarragonensis", Barcelona, I (1925), p. 337.

diciones estipulados en el citado contrato, los cuales creemos oportuno dar a conocer.

Así, vamos a ver cómo en un pacto se especifica la labor a realizar por Ciprià Roiç, y que comprendía no sólo el pintado del retablo, sino también el de las imágenes, puertas y paredes de la mencionada capilla de Santes Creus, sino también el dorado, a base de oro fino de los diversos elementos de arquitectura que consta estaban ejecutados a la romana, incluyendo las molduras, tanto si eran boceles como copadas; los campos o fondos "campers"; y aun las figuras corpóreas que se exhibirían en el aludido retablo. Por otra parte, no olvidaría el artista contratante en aplicar sobre la superficie de tales fondos, el color azul o carmín de fina calidad. En la misma conformidad, se ejecutaría tan delicada labor sobre las superficies de los pilares y obras embutidas.

Ciprià Roiç, cuidaría de encarnar las imágenes esculpidas, y de "divisar" las vestiduras, así como de pintar las superficies planas y lisas del retablo, situadas en la parte posterior de las citadas figuras, empleando para ello finos colores y buenos panes de oro para proceder a su dorado.

Se conviene en el contrato, la colocación de unas puertas protectoras del retablo, enmarcadas de tela cosida sobre sus bastimentos, pintadas al óleo, tanto en su parte interior como en la exterior.

Por lo que corresponde a la parte económica de la contrata, por uno de los pactos establecidos, sabemos que el cabildo canonical de Santa María de Urgel se comprometía en pagar al maestro Ciprià Roiç, la cantidad de 210 libras barcelonesas en abono de su mano de obra, del importe del oro, colores y demás elementos y materiales necesarios para la ejecución de tales pinturas.

Además, el aludido cabildo urgelense, se conformaba en proporcionar casa-habitación franca al maestro Ciprià Roiç, la cual necesariamente contaría con una dependencia a propósito para el cómodo pintado de las diferentes partes del retablo y de las puertas, enmarcadas de tela, protectoras de aquél.

En cuanto a las obligaciones, a cargo de la canónica urgelense, directamente derivadas de los pactos contractuales que ahora analizamos, vemos cómo una de ellas era la de proporcio-

nar un carpintero para la práctica de las operaciones del desmontaje y montaje del retablo, una vez éste fuese dorado y luego pintado. Al propio tiempo se condiciona la presencia del maestro Ciprià Roiç, en la ocasión de realizarse tales trabajos a fin de dirigir el desmontaje o bien el definitivo colocado de cada una de las piezas integrantes del retablo de Santes Creus.

Otra obligación impuesta a la memorada reverenda comunidad capitular de la Seo de Urgel, se concreta a aquélla por la que cuidaría de mandar construir y luego desmontar los andamios que fuesen necesarios levantar para la realización práctica de tales operaciones.

El plazo de ejecución de este retablo para la citada capilla de Santes Creus, de acuerdo con las condiciones del contrato, se precisa y determina fuese limitado a un año.

Por fin, se previene el caso, de que una vez terminada la obra concertada, se observase algún defecto de ejecución, en cuyo caso el referido retablo sería examinado por maestros expertos en el arte de la pintura, los cuales darían después de efectuado el citado reconocimiento, el correspondiente dictamen.

Al día siguiente del otorgamiento del contrato anteriormente referido, es decir, en 28 de noviembre de 1534, el pintor Ciprià Roiç, personóse en el palacio episcopal de la ciudad de Urgel, conjuntamente con sus avalistas o fiadores, los mercaderes urgelenses, Joan Carles y Mateu Gelonch, para simultáneamente firmar la antedicha contrata. Al propio tiempo fueran autorizadas dos escrituras de indemnidad a favor de los referidos avalistas, o sea por parte del pintor Ciprià Roiç, y por la del obispo de Urgel, Francisco de Vives (doc. 39).

RETABLO DE LOS SANTOS JOAN EVANGELISTA Y OT.

Pieza pictórica destinada a un altar del templo catedral de Santa María de Urgel, erigido en honor del evangelista san Joan y del obispo urgelense sant Ot. El ilustre director del Instituto Municipal de Historia de Barcelona, don Agustín Durán y Sànpera, dió a conocer el texto de la contrata relativa a la ejecución de tales pinturas, en un documentado estudio sobre la personalidad del pintor de Cervera, Joan Pau Guardiola, llamado

el "Mut", por ser mudo de nacimiento, como ya hemos indicado antes.

La referida contrata fechada en 16 de septiembre de 1536, fué otorgada por los cónsules y prohombres de la ciudad de Urgel, y por el citado pintor de Cervera, en virtud de cuyo compromiso este artista tomaba a su cargo la empresa de pintar al óleo, como asimismo, la del dorado del aludido retablo, por cuya labor percibiría la cantidad de cien libras barcelonesas.

En cuanto a las partes del memorado retablo que deberían ser doradas, se precisa en la antedicha contrata que esta fina y delicada labor se realizaría en todas las piezas entalladas y de "menuzería", con esta curiosa advertencia, — "e si ops serà, de daurada gratada y molt bé obrada a la romana" — (doc. 41).

El señor Duran y Sanpere hace observar cómo el retablo de los santos Joan Evangelista y Ot, a deducir del texto contractual, éste se mostraba ya compuesto según el nuevo estilo renaciente. Al mismo tiempo pone de manifiesto cómo los elementos arquitectónicos, "tubes" y tabernáculos del retablo de Castellnou de les Oluges, asimismo contratada por el propio Joan Pau Guardiola, se convierten en el retablo de san Joan Evangelista y san Ot, en otras piezas de una arquitectura distinta, tales como conchas y otras obras al "romano", en consonancia con el gusto imperante de la época.

Prosigue el señor Durán y Sanpere en sus lógicas deducciones, al indicar que el artista contratante seguía pintando al óleo toda la parte de colores, añadiendo aún que, al parecer, reservaba el oro exclusivamente para los pilares y fondos libres de la obra de talla.

Desgraciadamente este retablo de la seo, como otros tantos casos similares, fué substituído por otro altar de estilo barroco, sin conservar rastro de sus antiguas pinturas destinadas a plasmar algunos de los más destacados pasos de la vida del evangelista san Joan y de la del ilustre prelado de la diócesis de Urgel san Ot (457).

(457) A. Durán y Sanpere, "Documents d'art antic català. El pintor Joan Pau Guardiola. Segle XVI.", en "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya". Barcelona, 31 (1921), p. 14.

RETABLO DE LA VIRGEN, DE GUILS

El retablo dedicado a honrar la memoria de la Virgen María con destino a ornamentar uno de los altares de la iglesia parroquial de Guils, se comprueba por medio de la aportación documental, cómo fué encomendada la pintura de la citada obra al experto maestro Joan Garí, pintor avecindado en la ciudad de Urgel — “mestre Joan Garí, pintor habitant en la ciutat de Urgell” —, según así nos lo acreditan las capitulaciones firmadas por este artista el día 26 de febrero de 1540, simultáneamente con un cónsul y un prohombre del aludido lugar de Guils, encallado dentro del término jurisdiccional del vizconde de Castellbó.

Por razón de aquella escritura de compromiso nos enteramos cómo el pintor contratista de la citada obra, Joan Garí, tomó a su cargo la confección del retablo concertado, para lo cual se obligaba en emplear madera de buena calidad. Asimismo se comprometía en que la labor de carpintero y entalladura del aludido retablo fuese ejecutada por buenos maestros de ribera, — “maestres de axa” —. En esta misma cláusula contractual relativa a la obra de carpintería del retablo de la Virgen, de Guils y al entallado de sus elementos arquitectónicos, que constituirían el enmarcado de la citada obra, se establece que todos los gastos, tanto de aquellos derivados de la adquisición de madera, clavazón y demás materiales, abono de la mano de obra, y todo lo que fuese necesario hasta el total acabado de tal retablo, correrían a cuenta del maestro pintor Joan Garí.

Las dimensiones del pequeño retablo pintado de la Virgen, de Guils, se fijan en 8 palmos en cuanto a su altitud, y en 6 por lo que concierne a su anchura.

Por otra parte los elementos decorados que constituirían la arquitectura del retablo, serían de estilo renaciente, como así se expresa en la antedicha contrata con los siguientes términos: — “ab sos bons arxes de talla o a la romana” —.

El proyectado retablo para la iglesia parroquial de Guils, tal como lo encontramos descrito en el contrato de que ahora damos noticia, se convino estuviese compuesto de escenas alusivas a la

vida de la bienaventurada Virgen María, comenzando por la primera en la que se representaría el misterio de la Anunciación, y así sucesivamente otros pasos en las demás tablas historiadas del retablo pintado a base de temas marianos, muy posiblemente algunos de los gozos de la Santísima Virgen.

Era condición especial que la obra entallada del retablo de la Virgen, de Guils, se dorase con buen oro, como asimismo en concreción a las escenas o historias a plasmar en tal obra, de acuerdo con el contrato, fuesen pintadas con la previa garantía del empleo de buenos colores y de viva entonación, — “molt bones e vives collors” —.

Un detalle curioso que se consigna en el contrato que ahora comentamos, es aquel relativo a que el cónsul y el prohombre del lugar de Guils otorgantes de la antedicha contrata, una vez que Joan Garí hubiese dado fin a la obra del aludido retablo concertado, cuidarían de mandar a recoger la obra recién terminada del obrador del citado artista urgelense, sito en la ciudad de Urgel, y ordenar el inmediato traslado de las diversas piezas pintadas que formaban el conjunto del retablo, al lugar de Guils, en el ámbito de cuya parroquial iglesia, en el propio altar de la Virgen, deberían ser instaladas.

Por su parte, Joan Garí, se obligaba en ir a hacer una eventual residencia en el lugar de Guils, acompañado de un mozo, — “criat” —, para que le ayudase en la eficiente labor del colocado y asiento del retablo de la Virgen. Es de advertir, que los gastos de la manutención de Joan Garí, y de la de su ayudante, durante la estancia de ambos en el pueblo de Guils, serían francescos para ellos por todo el tiempo de su permanencia obligada en la realización práctica de las labores propias del instalado y montaje definitivo del antedicho retablo.

El precio convenido en abono de la ejecución y total acabado de la obra del retablo de la Virgen, de Guils, era el de 23 ducados de oro. En cuanto a los plazos de pago para la entrega de la mencionada suma, se concretan en dos, el primero limitado a 8 ducados de igual moneda, a satisfacer inmediatamente después que el maestro de ribera, encargado de la obra de carpintería y entalle de la obra concertada hubiese dado fin a su delicada labor. Y por fin, la segunda entrega en concepto de saldo del precio convenido, es decir, de los 15 ducados restantes, se

practicaría a la completa terminación de las pinturas convenidas dedicadas a escenificar los pasos de la vida de la Virgen María.

En otro pacto contractual se previene el caso de que si el artista contratante Joan Garí, durante la ejecución de su labor concertada, ante una perentoria necesidad, solicitase el anticipo de alguna suma de dinero a cuenta de sus trabajos, se le podía hacer efectiva alguna cantidad, en dinero o en especies, — “diners o dinerades” —, con la condición de que previamente presentase fiadores idóneos que garantizasen el cumplimiento del contrato.

El término para la ejecución de la memorada obra pictórica se fija en seis meses, contaderos a partir del día de la firma de las correspondientes capitulaciones (doc. 42).

Ninguna otra circunstancia creemos digna de ser comentada relativa a la contrata de la obra de este pequeño retablo de la Virgen, de Guils, pieza de arte hoy día desgraciadamente desaparecida.

RETABLO DE SANTA EULALIA, DE ESPAÉN

Según una referencia documentada dada a conocer por mossèn Pere Pujol Tubau, los maestros carpinteros de la Seo de Urgel “mestre Marí” y “mestre Figuerola”, fueron los empresarios de la obra del retablo de santa Eulalia, de Espaén, cuya referencia aparece corroborada en la contrata subscrita por ambos artistas en el año 1542.

Al mismo tiempo el antedicho erudito archivero, mossèn Pujol Tubau, hace observar un sensible contraste al comprobar cómo unos diez años antes, era cosa corriente que los maestros pintores realizasen sus obras de estilo gótico, y que en esta oportunidad de la firma del contrato del aludido retablo de santa Eulalia, de Espaén, aparece ya empleada la denominación de “obra al romano” para significar el arte del Renacimiento, prueba evidente de la plena realidad del ya consumado tránsito del estilo gótico al renaciente, sin duda este último ya adaptado en los más recónditos y alejados ámbitos de nuestro país.

En las capitulaciones del retablo entallado de santa Eulalia, de Espaén, se estipula un pacto que directamente alude a la clase de madera a emplear en un breve párrafo de redacción

algo imprecisa — “de fusta de pi, ço és de bon moll, o en fí bona, lesta e rebedora” —. Se fijan además las dimensiones de la obra concertada en 14 palmos de altura y 9 y medio de ancho, — “quatorze palms de cayguda, e nou palms e mig de ample” — (458).

Por fin recordemos la posibilidad de que a “mestre Figuerola”, como anteriormente ya se ha significado, se le puede identificar con la personalidad del artista Joan Figuerola, establecido en Barcelona en el año 1525, considerado como un aventajado discípulo o colaborador del maestro tallista barcelonés Pere Torrent, famoso por sus celebradas obras, y muy principalmente por el modélico retablo de entalle gótico del altar mayor de la iglesia parroquial de San Genís de Vilassar, pintado por el no menos notable artista portugués Pedro Nunyes, del que ya hemos dado noticia.

RETABLO MAYOR DE LA CAPILLA DE LA PIEDAD DE URGEL

Notable obra escultórica debida al imaginero Jeroni Xanxo, la ejecución de la cual, se constata, la simultaneó con el entallado del grupo de figuras del sepulcro de la Virgen que decorarían uno de los altares de la propia capilla de la Piedad de la comunidad de beneficiados de Santa María de Urgel.

Esta duplicidad de labor aparece consignada en la capitulación suscrita por Jeroni Xanxo para la fábrica del antedicho grupo sepulcral, en uno de cuyos pactos contractuales, el citado artista se comprometía en continuar trabajando en el aludido retablo mayor de la Virgen de la Piedad (doc. 45).

Mossèn Pere Pujol Tubau, al comentar extensamente esta obra del retablo mayor de la capilla comunitaria de beneficiados de Santa María de Urgel, manifiesta, en cuanto a esta obra, de que no se trataría de una sencilla adaptación de otras anteriormente ejecutadas, de un éxito inseguro, siempre difícil de armonizar con los cánones del nuevo arte renaciente, y por lo tanto sería una labor de conjunto que el artista fiel a su escuela,

(458) P. Pujol Tubau. “L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell”, en “Anales Sacra Tarragonensis”, Barcelona, I (1925), p. 343, n. 30.

podía resolver con la máxima libertad. Tan sólo de esta manera el escultor pudo dar buen fin a su cometido.

Todos los temas son tratados con destreza, y el conjunto del retablo muestra una remarcable pureza de líneas. La fisonomía de algunas imágenes, como por ejemplo el rostro de Jesús en el retablillo del Descendimiento al sepulcro, permiten identificar la mano del artista, quien, no obstante, habituado a la vida comarcal, poseería la cultura artística de los grandes centros donde triunfaba el arte de los orfebres. Aparte del modelado de los ropajes, de aire rumboso y opulento, sus creaciones aparecen impregnadas de un cierto misticismo casero, sobrio y patriarcal, de noble ascendencia.

Iconografía del retablo. — Vamos ahora a dar una relación muy sumaria de las escenas representadas en este altar de la aludida comunidad benéfica urgelense.

La distribución de este retablo de estilo plateresco está constituida a base de cinco espacios verticales. En el compartimiento central, que en el adjunto croquis señalamos con el número 1, dentro de una espaciosa hornacina con archibóveda y la clásica concha al fondo, se muestra instalado el grupo de la Piedad, con la figura de la Virgen y la de su Santísimo Hijo exánime en sus brazos, es decir de aquella escena tantas veces reproducida por los grandes maestros de la centuria anterior, que en el nuevo estilo obtiene una mayor emotividad a causa de su realismo.

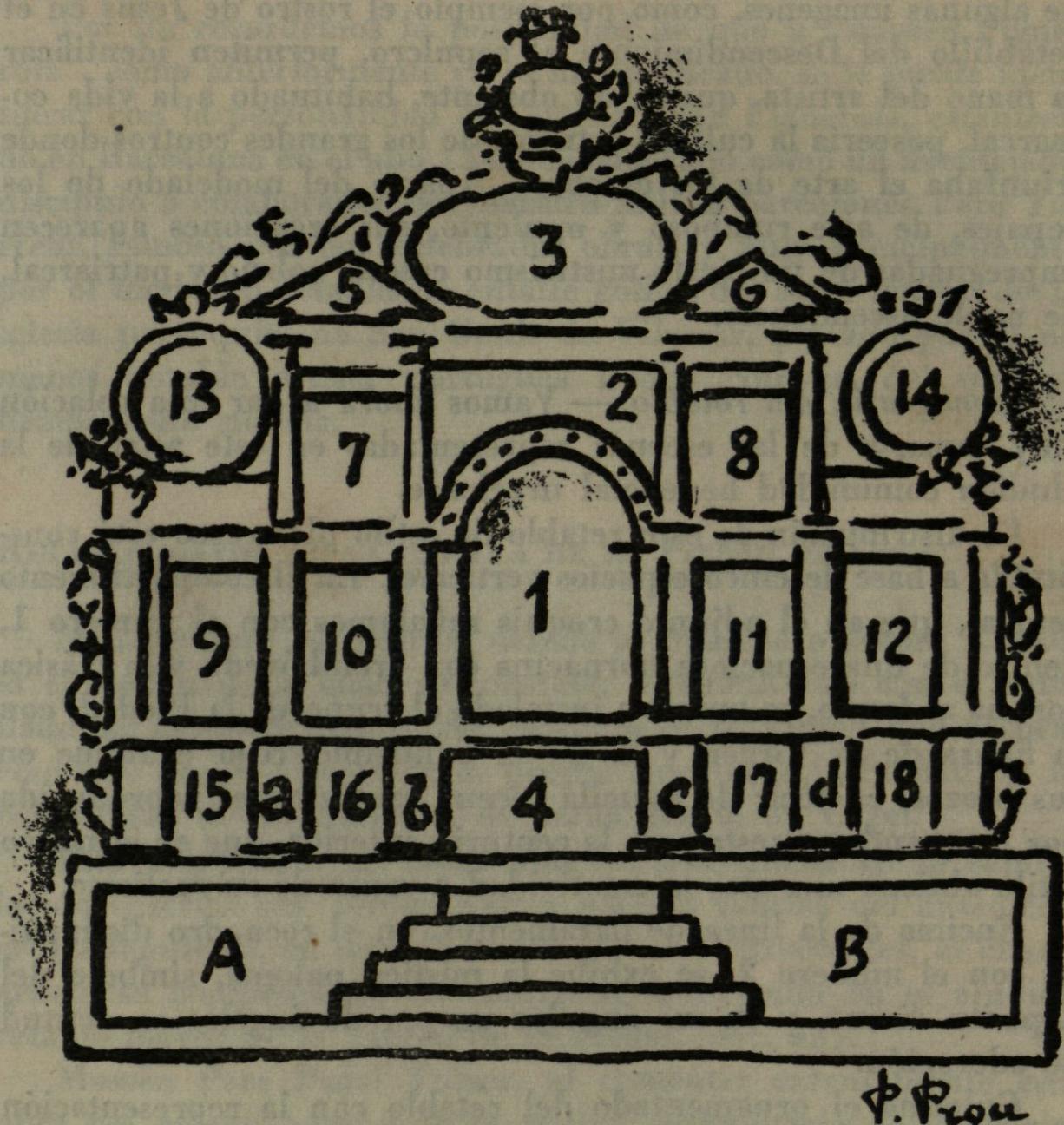
Encima de la línea de paramentos, en el recuadro distinguido con el número 2, se exhibe la mística paloma, símbolo del Espíritu divino, y en sus ángulos un par de ángeles en actitud de adoración.

Culmina el ornamentado del retablo con la representación del Padre Eterno, dentro de un medallón de sección esférica, excesivamente aplastada, según es de ver en el elemento decorativo número 3 del adjunto diseño. Toda esta parte del altar, claramente se constata, está dedicada al recuerdo de la Santísima Trinidad.

Sobre la superficie de las gradas altas de la mesa del altar, debajo de la hornacina central, existe una pieza rectangular en forma apaisada, con la escena de la Anunciación, en la parte indicada con el número 4. En uno y otro espacio de cada lado

aparecen coronados por un frontón, de donde sobresalen medias figuras corpóreas, los santos Pedro y Pablo (números 5 y 6 del diseño).

Los entablamentos, sostenidos por columnas estriadas y sa-



Retablo mayor de la capilla de la Piedad, obra de Jeroni Xanxo
Esquema del conjunto

lomónicas, capiteles de orden corintio con gruesos ábacos, encuadran sendos retabillos, en las superficies de los cuales se ven plásticamente representadas varias escenas, tales como la del acto de la ceremonia de la Circuncisión, de un doloroso realismo en el primer cuadro (número 7); y el del paso de la Huída a Egipto, en el segundo (número 8).

En el piso inferior de ambos cuadros, y en sus partes extremas, se muestran otras tantas escenas, relativas a la Caída de la cruz (número 9) y la del Camino del Calvario (número 10) en el lado del Evangelio; mientras que en el de la Epístola, consta de otros dos pasos representativos de la Crucifixión (número 11) y del Descendimiento de la cruz (número 12).

Destácanse además en el retablo las imágenes de los obispos y patronos, santos Ermengol y Ot, practicadas en relieve, enmarcadas dentro de sendos medallones circulares, con una respectiva leyenda (números 13 y 14), y que coronan los dos espacios restantes en la parte alta de los cuadros entallados, que en el croquis adjunto hemos señalado con los números 9 y 12.

Sobre el plano alto del altar, encima de las graderías del mismo, decoran este retablo de escultura de la comunidad benéficial de Santa María de Urgel, dos fornículas de forma esférica a uno y otro lado, con las figuras y símbolos de los cuatro evangelistas (números 15 y 16); mientras otras cuatro hornacinas en forma de capillita, abiertas junto a la base de los cuatro cuerpos salientes más próximos al centro del altar ostentan sendas imágenes de cuatro padres latinos, que en el croquis señalamos con las letras *a*, *b*, *c* y *d*.

En el plano de la gradería de la mesa del altar, en la parte correspondiente a la Epístola, se destacan dos retablillos entallados en relieve con las escenas plásticas de Jesús en el Templo en medio de los doctores (número 17) y la del Descendimiento de la cruz (número 18).

Finalmente decoran el plano del zócalo, existente a uno y otro lado de las citadas gradas al nivel de la parte alta de la mesa del altar, en forma heráldica, el escudo de la comunidad, simbolizado por medio de una cruz latina sobre un fondo blanco, sostenida por un par de ángeles, elementos decorativos que en el diseño de este altar distinguimos con las letras A y B.

Las dimensiones del retablo de la comunidad de Santa María de Urgel, se comprueba eran de 4,69 metros de ancho, por 3,50 metros de altura, y al parecer la fecha de su dedicación al culto se cree debió ser hacia el año 1550 (459).

(459) P. Pujol Tubau. "L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell", en "Anales Sacra Tarragonensis", Barcelona, I (1925), pp. 339, 340, 343.

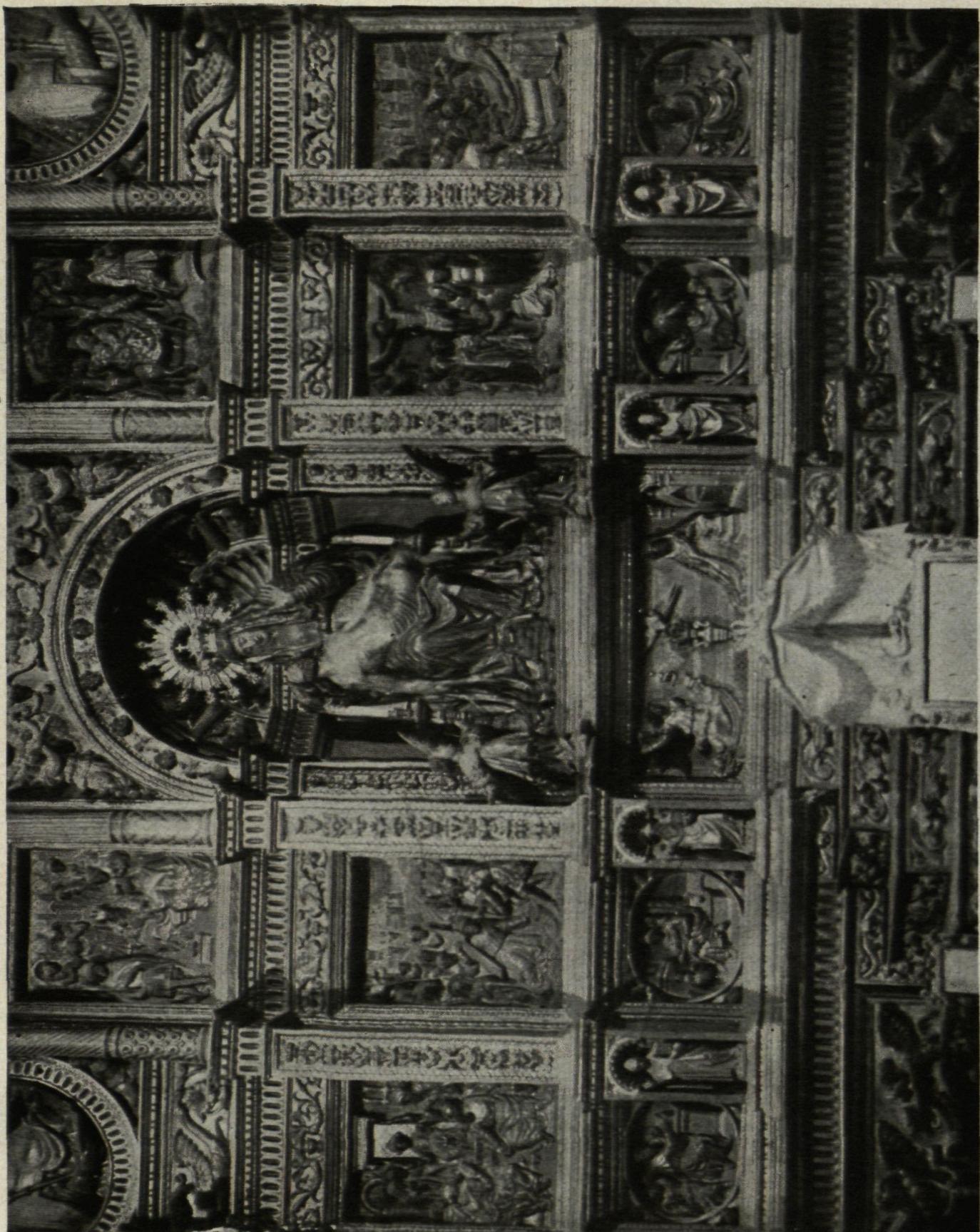
El retablo de la Piedad por lo que se refiere a su decoración policroma, según indica mossèn Pere Pujol Tubau, fué sensiblemente retardada, a deducir de las deliberaciones de los comunitarios antes de la entrega de la obra en manos del artista que la ejecutara.

La aludida comunidad congregada en consejo el día 27 de julio de 1573, una vez el procurador mayor mossèn Laudes, dió conocimiento de la llegada en la ciudad de Urgel de un acreditado pintor, considerado hábil para el pintado del retablo de la Piedad, — “que en la ciutat havia vengut un pintor, segons havie entés, home consumat en son art, y que tenint avinentesa de tant bon artífice fora bó se entengués en ferli pintar lo retaule de Nostra Senyora de la Pietat” —. En vista de tan ventajosa circunstancia, los reunidos estuvieron acordes en nombrar una comisión compuesta por los dos beneficiados Francesc Poluges y Batista Roures, para tratar con el artista de la proyectada obra (doc. 48).

Al día siguiente, los comisionados aludidos, hubieron de poner de manifiesto algunos reparos sobre la adjudicación del decorado de la citada obra al pintor de referencia, llamado “maestro Antoni”, es decir de Antoni Peytavi, por tratarse de un forastero, y por lo tanto, de un desconocido para encargarle la empresa de una tan alta y delicada labor, — “per no saber si dit pintor ere prou bastant en son art de empendre una obra tant alta y tan prima com aquesta” —, y máxime por la circunstancia de ignorar cuáles pinturas debió ejecutar por sus propias manos, por no haber realizado ninguna labor artística en nuestra tierra, — “no havien vist ni aparien en esta terra obres de ses mans” —.

Ante semejante duda, y a fin de ver si en realidad tenía aptitud suficiente para la empresa de una obra de tal envergadura, decidieron darle a pintar una de las piezas del retablo, o más concretamente el compartimiento que presenta el paso de la Caída del buen Jesús con la cruz a cuestas, que al parecer era de más difícil ejecución, — “aparie més difícil que els altres” —.

Antoni Peytaví, una vez aceptado este delicado encargo, por el que quedaba comprometida su reputación artística, tomó la citada pieza a policromar y la trasladó a Puigcerdá, donde tenía establecido su obrador, previa formal promesa de dejarla terminada en la próxima fiesta de la Virgen del mes de sep-



Iglesia de la Piedad. Detalle del retablo mayor, obra de Jeroni Xanxo (destruido en 1936)

tiembre, o sea en el corto lapso de tiempo de unos dos meses escasos (doc. 49).

En la vigilia de esta festividad, Antoni Peytaví, dió cumplimiento a la palabra empeñada, al presentar el recuadro ya pintado a los beneficiados de la Seo de Urgel, los cuales a fin de obtener el parecer de todos expusieron la obra recién terminada, en un lugar preferente durante todo aquel día y el siguiente (460).

Los beneficiados urgelenses satisfechos de la labor de Antoni Peytaví, en la jornada más próxima a la anteriormente dicha facultaron de nuevo a los susodichos comisionados Poluges y Roures para tratar con dicho pintor de la ejecución total de la obra, como prueba del evidente y claro triunfo obtenido por el memorado artista (doc. 50).

Iniciados ya los tratos con el pintor de Puigcerdá, Antoni Peytaví, se produjeron grandes dificultades en cuanto al precio de la obra a concertar, derivados de la considerable diferencia que se establecía entre la suma de trescientas libras, o sea, la mayor hasta entonces ofrecida por la comunidad, y la inalterable de cuatrocientos ducados solicitados por el pintor, — “la Comunitat se es allargada encara de trescentes liures, y lo dit pintor no se es abaixat, ni vol devallar de quatrecents ducats” —.

A fin de armonizar ambas pretensiones se propuso dejar la resolución del asunto a dos personas, a elegir una por cada una de las partes litigantes, recayendo el nombramiento de árbitros a favor del canónigo Bartomeu Moles y del reputado maestro de canto de la catedral de Urgel, que en aquel entonces lo era el reputado músico Joan Brudieu (460 bis).

La comunidad aceptó por mayoría de votos la citada propuesta, aunque con algunas reservas de los que votaron en contra sobre la imposibilidad en el pago de una suma de tanta importancia.

Así la asamblea deliberante dió plena autorización para contratar con el artista Antoni Peytaví, a los dos mismos comisionados Francesc Poluges y Batista Roura, los cuales, en aquel

(460) P. Pujol Tubau. “L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell”, en “*Analecta Sacra Tarragonensis*”, Barcelona, I (1925), p. 345.

(460 bis) “*Ioannes Brudieu, presbíter, magister cantus capelle cathedralis Urgelli.*”

AHPB. Antico Ça Font, leg. 4. lib. 2 com. año 1585: 11 abril 1585.

mismo día, dieron cuenta a sus compañeros de haber estipulado como precio total de la proyectada obra, la cantidad de 280 libras y 4 sueldos, con la obligación por parte del artista, de tener terminada la labor contratada, dentro del término de un año. La correspondiente escritura relativa al citado compromiso fué autorizada por el notario Bartomeu Portella (doc. 51).

Dificultades de carácter económico, como consecuencia del crecido gasto de la obra de la decoración del retablo mayor de la capilla de la Comunidad de venerables presbíteros y beneficiados de Santa María de Urgel, obligarían a pedir apoyo al cabildo catedralicio urgelense, mediante la concesión de una cantidad, según es de ver en el acta de la deliberación celebrada por los aludidos comunitarios el día 10 de diciembre de 1574 (doc. 52).

Accediendo a tan perentorio ruego, semanas más tarde, el día 21 de enero del siguiente año, el procurador de la citada canónica de Urgel, hizo entrega a los citados comunitarios de la cantidad de 50 libras, que en atención, tal vez, a su reiterada súplica se les había prometido dar.

Meses más tarde, en 22 de noviembre de aquel propio año, el aludido cabildo de la catedral de Urgel, fué nuevamente instado, sin duda por la insuficiencia de la suma últimamente librada, y que asimismo se destinaría a atender a tal obra, para la concesión de un préstamo que esta vez generosa y graciosamente les fué otorgado, mediante la entrega a los aludidos comunitarios de la suma de 150 libras, condicionando la devolución de la misma dentro de un plazo de seis meses (doc. 53).

Para terminar, recordemos la apreciación de mossèn Pere Pujol Tubau, sobre el artista Antoni Peytaví, al cual además de considerarlo como un eficiente decorador de las obras escultóricas del maestro imaginero Jeroni Xanxo, lo señala por su portentosa facultad de hacer resplandecer en las alejadas y altas tierras de Urgel, los inmortales resplandores del Renacimiento (461).

(461) P. Pujol Tubau. "L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell", en "Analecta Sacra Tarragonensis", Barcelona, I (1925), p. 351.

SEPULCRO DE LA VIRGEN, DE LA CAPILLA DE LA PIEDAD DE URGEL

Al culto sacerdote archivero de la catedral de Urgel, reverendo Pere Pujol Tubau, se debe un interesante y documentado estudio sobre este grupo escultórico que, a guisa de retablo, constituye un bello ornamento de un novel altar que en cumplimiento de las pías disposiciones del difunto canónigo Andreu Ponselaus, fué construído en el ámbito de la capilla de la comunidad beneficial del templo catedralicio de santa María de Urgel, y expresamente erigido en honor del sepulcro de Nuestra Señora.

Se trata pues de una obra entallada por el maestro escultor Jeroni Xanxo, según es de ver en la capitulación y concordia que el día 2 de mayo de 1548, el aludido artista subscribió juntamente con dos comisionados de la antedicha comunidad de presbíteros beneficiados.

El primer pacto que se estipula en la contrata, se concreta al precio señalado para la confección y acabado total de la obra concertada que se determina fuese de 60 libras barcelonesas, treinta de las cuales se abonarían en el acto de la firma del contrato, y la suma restante o saldo para el completo pago de la cantidad convenida, a la terminación y acabado de la obra comprometida.

Se convino en la contrata que el grupo escultórico a entallar estuviese constituido por la imagen yacente de la Virgen, y las de los apóstoles, de cuerpo entero, en ambos extremos del sepulcro y que hoy identificamos con los santos Juan y Pedro. En la parte anterior del sepulcro se instalarían otras cinco o seis figuras corpóreas de otros tantos apóstoles, contemplando el sepulcro que, en la actualidad se comprueban son, las de Santiago el Mayor, Santiago el Menor, y la de san Andrés.

Completarían la agrupación escultórica encomendada al cincel de Jeroni Xanxo, para situarlas en la parte posterior del sepulcro de la Virgen, otras figuras corpóreas entalladas de la misma conformidad que las anteriormente dichas, en cuanto a sus dimensiones, y de una idéntica expresión contemplativa de respetuosa veneración de la Virgen durmiente, y cuyas imágenes

hoy se identifican con las de los santos apóstoles Judas, Tomás, Felipe, Mateo y Simón.

En la escritura contractual suscrita por Jeroni Xanxo, éste se comprometía en dar plena efectividad a la aludida obra escultórica de la Dormición de la Virgen, vulgarmente llamada de los apóstoles, dentro del término de un año; y en garantía del cumplimiento de lo pactado obligaba todos sus bienes, y para una mayor seguridad presentaba como avalistas suyos, a su propia esposa Catarina, y al beneficiado de la Seo de Urgel, Joan Capella, alias Albarells.

Una circunstancia característica del interés de la comunidad beneficial de Santa María de Urgel, para la no interrupción de la obra del retablo mayor de su propia capilla dedicada a la Virgen de la Piedad, aparece clara y explícitamente constatada en una cláusula contractual formulada para el entallado del grupo del sepulcro de Nuestra Señora rodeada de los apóstoles, en la que se establece que mestre Jeroni Xanxo, no debería abandonar totalmente la obra del aludido retablo de la comunidad, si bien podía simultanear su labor con la fábrica del mencionado sepulcro o por cualquiera otra obra, — “no haga ni pugue deixar totalment la obra del retaule de la Comunitat per la obra del dit sepulcre, ni per altre qualsevol obra, abans promet sempre en lo dit retaule de la Comunitat obrar fins a tant tingue son compliment” —.

Por otra parte, en una cláusula del contrato, comprobamos cómo se trató del caso previsible de que la memorada comunidad beneficial, fuese forzada o compelida para el pago de las 30 libras que en concepto de saldo y finiquito de cuentas una vez terminada la obra del citado sepulcro. A fin de evitar tamaña contingencia, se establece que hasta tanto que la antedicha venerable comunidad no hubiese percibido la referida suma de dinero de los albaceas del difunto canónigo Andreu Poncelaus, no harían aquélla efectiva, y por tanto, hasta que aquellos testamentarios diesen fiel y leal cumplimiento a una de las pías disposiciones de este preclaro sacerdote.

Conviene advertir, que la aludida comunidad beneficial, se comprometía además por razón de lo estipulado en el antedicho contrato, una vez que Jeroni Xanxo hubiese dado fin a su delicada labor escultórica, en limitarse tan sólo en practicar todas

cuantas diligencias fuesen menester para exigir el cobro, no omitiendo para ello hacerle la correspondiente cesión del crédito contra dichos albaceas testamentarios, y aun otorgarle poderes para el logro del cobro de la suma adeudada al imaginero Jeroni Xanxo (doc. 45).

Para terminar estas notas relativas a este grupo escultórico, obrado por el imaginero Jeroni Xanxo, recordaremos el pequeño comentario publicado por el reverendo Pere Pujol Tubau, como consecuencia lógica del estudio y contemplación de tales figuras.

Así, en primer lugar, observa la falta de novedad del tema que el artista dió plena realización en una escena representada, que es una reproducción fiel adaptada a la escultura del acto del entierro de la Virgen, en el que se ve a san Pedro revestido con ornamentos sacerdotales, a la par que actúa de preste, y preside la ceremonia, tal como aparece en los retablos góticos de los últimos tiempos.

El arte de este humilde escultor resulta arcaizante, si se advierte la manera ingenua con que imprime a la materia las formas terrenas, las cuales aparte de su hieratismo, están repletas de expresión y bondad. Los rostros de los santos apóstoles, son de una robusta sanidad y devoción, de tal manera que aquéllos evocan la vida patriarcal de los antiguos comarcanos de Urgel con quienes el maestro Jeroni Xanxo desde algún tiempo establecería una franca convivencia (462).

El cumplimiento en los pagos estipulados por parte de la comunidad de beneficiados de Santa María de Urgel, no debía ser muy puntual, ya que en 18 de abril de 1549, no se le había aún satisfecho a Jeroni Xanxo la primera paga, y tan sólo le fueron entregados 10 ducados a cuenta (463). En 1 de junio de aquel propio año, la aludida comunidad beneficial, dándose cuenta

(462) P. Pujol Tubau. "L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell", en "Analecta Sacra Tarragonensis", Barcelona, I (1925), p. 343.

(463) "Die iovis XVIII. aprilis [1549]. Convocata en congregata venerabilis Comunitas ad sonum campane, de part de mestre Hieronim, imaginaire, lo qual fa lo retaule de la venerable Comunitat, per lo procurador major fonch proposat li fecen volguesen donar algunos diners, que havie pagat dues terces y no li havien donat res, fonch conclòs li focen dexats deu ducats ab hunadonas [idòneas] fermances de tota la obra."

Archivo de la Comunidad de la Catedral de la Seo de Urgel. Libro de conclusiones, f. 7, v.^o. Publicado por P. Pujol Tubau. "L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell", en "Analecta Sacra Tarragonensis", Barcelona, I (1925), p. 340, n. 27.

del justificado enojo del maestro Jeroni Xanxo, y enterada de que éste se disponía a abandonar la labor escultórica del mencionado sepulcro de la Virgen, le fueron entregadas 170 libras, de las cuales firmó la correspondiente carta de pago o acuse de recibo, comprometiéndose el artista contratante en terminar la obra concertada por todo el siguiente año (464).

RETABLO DE SAN ESTEVE DEL PONT

Una sucinta época o carta de pago fechada en la ciudad de Urgel, el día 20 de octubre de 1715, suscrita por el escultor Francesc Soler, nos proporciona la noticia de la ejecución de un retablo de escultura, que en el citado documento se denomina de San Esteve del Pont, por encargo de la reverenda comunidad de beneficiados de la catedral urgelense.

La suma percibida por el citado artista Francesc Soler, se limita a 61 libras y 4 sueldos, y que correspondía al importe del precio convenido con el presbítero Francesc Alemany, o sea con aquel sacerdote que cumplía las funciones de comisario de la aludida comunidad beneficial (doc. 57).

LA URNA DE SAN ERMENGOL

Esta urna repujada de metal, constituye, sin duda, uno de los más bellos e interesantes ejemplares de la orfebrería catalana de los tiempos modernos, destinada a guardar los sagrados restos del obispo de Urgel, san Ermengol.

(464) "Prima iunii [1549].

Congregada la venerable Comunitat fonch proposat per lo venerable mossèn Ferrús, procurador, que [havia] feta oferta de deu ducats al mestre Hieronim, y que dit mestre pus [se'n] volia anar y deixar la obra, y per dit mestre fou relatat lo mateix; fonch [conclós...] deu ducats de aquells tenie rebuts lo venerable mossèn Perot Texidor, foren ... dines ... y per asegurar si de les pecunies tenie rebudes dit mestre, y per a donar fer[mances] los venerables procurador menor, Joan Bianya, Spes, Cerola, Sparsa y Dot, Pere Texidor, desliura mestre Hieronim y ferma àpoca a .CLXX. liures, y dona per fermances per a acabar lo retaula de [Nostra Senyora de Pietat l'any del Senyor] primer vinent, lo venerable mossèn Jaume Capella y sa muler, segons apar ab los articles [fermats en poder de micel Costa, notari de Sanct Ot, dit dia y any.]"

Archivo de la Comunidad de la Catedral de la Seo de Urgel. Libro de conclusiones, f. 8. Publicado por P. Pujol Tubau. "L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell", en *Analecta Sacra Tarragonensis*, Barcelona, I (1925), pp. 340-341, n. 28.

Se trata de una modélica obra ejecutada durante la segunda mitad del siglo XVIII, en el taller del platero de Barcelona, Pere Llopert, cuya acreditada personalidad, ya nos es conocida.

Consignemos cómo tal pieza de arte ampliamente estudiada por mossèn Pere Pujol Tubau, según la autorizada palabra de este culto sacerdote, fué fabricada en virtud del acuerdo tomado por el pleno del cabildo catedralicio de Urgel, el día 1 de julio de 1752, comisionando para ello al canónigo Francesc Llinás, a fin de que cuidase de la práctica de las diligencias que fuesen necesarias.

Días más tarde, el 8 y 22 de aquel propio mes y año, en la aludida asamblea capitular, se deliberó sobre los artífices que pretendían se les encargase tan delicada labor, señalándose a los plateros barceloneses, Joan Brauver, y Antoni Llopert, el primero conocido como autor de la obra de un "vericle" de plata para la iglesia parroquial de Santa María del Pino, de Barcelona (465), de sendas imágenes, también de plata, de san Francisco de Asís (466), de san José y de santa Madrona, para aquel propio templo; la penúltima ejecutada de acuerdo con determinadas indicaciones, y el modelo diseñado por el pintor barcelonés Josep Vinyals (467); y la última, correspondiente a la copatrona de Barcelona, según el modelo trazado por el escultor de Manresa Josep Sunyer (468).

No obstante, tal propuesta, el orfebre preferido, fué el barcelonés Pere Llopert, el cual debía encargarse de llevar a buen fin tan magna labor.

(465) AHPB. Juan Olzina Cabanes, leg. 4, man. 10, año 1745, f. 504: 14 septiembre 1745. La realización de tal obra la acreditan diferentes cartas de pago, según nuestras notas de archivo.

(466) AHPB. Juan Olzina Cabanes, leg. 8, man. 17, año 1752, f. 575: 3 septiembre 1752. En diferentes manuales de este mismo notario aparecen insertas varias cartas de pago a cuenta de la obra concertada.

(467) AHPB. Juan Olzina Cabanes, leg. 9, man. 19, año 1754, f. 129 v.^o: 10 febrero 1754. Tres cartas de pago de cantidades percibidas por Joan Brauver, a cuenta de la memorada obra, aparecen transcritas en los folios 135 v.^o, 233 v.^o, 656 v.^o, con las respectivas fechas de 13 febrero, 31 marzo y 21 de noviembre de 1754.

(468) AHPB. Juan Olzina Cabanes, leg. 3, man. 8, año 1743, ff. 54, 116, 218 v.^o, 240 v.^o, 281 v.^o, 305 v.^o, 321, 456: 27 enero, 26 febrero, 21 abril, 5 mayo, 7 junio, 7 y 27 julio, y 18 noviembre 1743. Todas las antecedentes referencias menos la primera corresponden a cartas de pago a cuenta de la factura de tal imagen.

Joan "Braver", en 1749, hizo un proyecto de ostensorio para la catedral de Vich.

F. Durán. "La Orfebrería Catalana", en "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos". Madrid, 33 (1915), p. 293.

De común acuerdo ambas partes contratantes, el día 19 de junio de 1753, procedieron a la firma de las correspondientes capitulaciones.

Analizando los pactos y condiciones, establecidos de antemano, vemos cómo se concierta el objeto del convenio, que se limitaba a la construcción de una gran caja o urna de plata, para colocar en ella los sagrados restos de san Ermengol, obispo de Urgel.

Se estipula en la precitada contrata que la aludida caja fuese reforzada en consonancia con sus grandes dimensiones, y que toda ella fuese ejecutada con la mayor delicadeza, hermosura, y perfección posibles, pero siempre de acuerdo con el diseño o modelo presentado por el artífice Pere Llopart.

El plazo para la total ejecución de la obra concertada, se fija por todo el mes de octubre del siguiente año de 1754, es decir, dentro del término de unos diez y seis meses, al cabo de los cuales debería instalarse en el aula capitular de la Seo de Urgel, en donde el orfebre Pere Llopart, haría personalmente la entrega de la urna por él fabricada.

En el contrato citado, se establece que al comienzo de la labor convenida, se le haría inmediata entrega al orfebre contratista, Pere Llopart, de una determinada cantidad de plata, que se fija en 325 onzas, que aproximadamente era la mitad del metal necesario para el total acabado de la aludida urna funeraria. La entrega de la plata restante tendría lugar cuando la mitad de la obra estuviese confeccionada.

Otros pactos de carácter económico se estipulan en las antedichas capitulaciones, los cuales omitimos detallar para remitirnos al texto original.

Una particularidad, digna de nota, es la que los doce tablones, — “taulons” —, o piezas repujadas, deberían ser de cobre, — “aram” —, dorado, labradas a golpe de martillo, — “a pich de martell” —, y en bajo relieve, plasmando la historia del glorioso san Ermengol, de acuerdo con las dimensiones, personajes y figuras contenidos en los aludidos diseños.

En pago de esta fina labor el cabildo catedralicio de Santa María de Urgel, abonaría a Pere Llopart, para cada uno de los memorados bajo relieves, la suma de 50 libras barcelonesas, además del importe del oro, y de lo que fuese conveniente para su dorado.

El interior de la mencionada urna funeraria de plata, con-

tendría una caja de madera, cuyo coste y confección, tanto de jornaless y materiales correría a cargo del contratista Pere Llop part, por el precio ofrecido por el cabildo urgelense, y que se indica en la contrata.

Nota curiosa a observar, es aquella relativa a la condición impuesta a Pere Llop part, a fin de prevenir la posible contingencia de que si en el mes de julio del año 1754 la obra contratada no estuviese en disposición de terminarse, y aun de ser transportada en la aula capitular de la canónica de Santa María de Urgel, conforme al plazo convenido que se determinaba fuese por todo el mes de octubre de aquel propio año.

En este caso de incumplimiento del contrato, el memorado cabildo catedralicio, se reservaba la facultad de hacer terminar la aludida caja sepulcral, a expensas del propio Pere Llop part, encomendando para ello tan especializada labor a aquellos orfebres que fuesen del agrado y satisfacción de la memorada canónica urgelense.

Una vez terminada la obra concertada, a tenor de una costumbre muy generalizada, debió procederse, de acuerdo con uno de los pactos estipulados, a la inspección de la caja recién fabricada y de sus bajos relieves, cuyo reconocimiento practicarían dos artífices plateros, elegidos por cada una de las partes contratantes, a fin de comprobar la labor realizada, y aun cotejarla con los diseños y modelos aprobados. Para el caso de que tales técnicos en orfebrería, encontrasen algunos defectos, el contratista Pere Llop part, venía obligado a subsanarlos (doc. 59).

En garantía del puntual cumplimiento del contrato estipulado, Pere Llop part, por su parte presenta como avalistas o fiadores suyos a dos ciudadanos barceloneses, es decir al velero Ignasi Castells, y al platero Manuel Rosell (docs. 59, 61 y 62).

Transcurridos tres meses desde la firma de las aludidas capitulaciones, Pere Llop part aun no había dado comienzo a la obra, pero no obstante tal retraso, el mencionado artífice dió fin a su labor, cuya obra al ser expuesta en Barcelona durante quince días, mereció grandes elogios por parte de la gente entendida.

Por fin, el domingo día 10 de agosto de 1755, llegó la citada urna, excellentemente conducida, a la Seo de Urgel, en compañía de su propio artífice Pere Llop part.

El cabildo catedralicio urgelense, altamente satisfecho de

haber alcanzado la posesión de tan notable maravilla, acordó abonar a Pere Llopart, la suma de 50 libras en concepto de gratificación, además del importe total estipulado que fué de 4.000 libras (469).

El abono del precio convenido para la confección de la antedicha urna de plata, se verificó en varias entregas, acreditadas por las correspondientes cartas de pago, la primera de fecha 20 de junio de 1753 (doc. 60) la segunda el día 23 del siguiente mes (doc. 65), y finalmente la tercera, calendada el día 13 de febrero de 1755, como saldo y finiquito de cuentas (doc. 66).

Pasemos ahora a describir tan bella obra dedicada a conservar los restos del santo obispo de Urgel, Ermengol.

Decora el plano de la tapa de la caja sepulcral, la figura yacente del santo prelado pulcramente esculpida, con mitra, báculo y pectoral, con su barba, revestido con los ornamentos pontificales a la manera de un obispo de mediados del siglo XVIII. Le acompañan las imágenes de cuatro angelillos maravillosamente obrados, dos de ellos junto a su cabeza, y los otros dos restantes a sus pies, los cuales sostienen la siguiente leyenda:

“CLERICIS DISCIPLINATIS : PAUPERIS REFECTIS
HERETICIS EXTIRPATIS : COELUM RAPUIT.
ANNO .M.XXX.III.”

Ornamentan los lados del sepulcro, otras dos imágenes de ángeles a una y otra parte, ostentando sendos escudos. El de delante, correspondía al blasón del cabildo catedralicio, con la verdadera efigie de santa María de Urgel, sentada sobre un trono, sosteniendo a su Hijo, tal como se la comenzó a representar a principios del siglo XVII. Debajo, en una leyenda de forma ondulada se lee: “MAGNA DOMINI URGELITANA”.

En la parte opuesta, se exhibía el escudo, o marco de medallón, con una inscripción que recuerda cómo la urna sepulcral fué ejecutada en el año 1755, por el orfebre barcelonés Pere Llopart.

“LO ANY

1755

Petrus Llopart, fasiebat Barcinona”.

(469) P. Pujol Tubau. “L’urna d’argent de Sant Ermengol, bisbe d’Urgell”. Barcelona, 1921. “Institut d’Estudis Catalans. Memòries. Vol. I, fasc. I”, pp. 17-21.

Los retablos de cobre repujado y dorado, dan a la urna un aspecto de riqueza y majestad insuperables, y ornamentan todo el contorno de la caja funeraria. El asunto o escena desarrollado en cada uno de ellos, fué extraído de pasajes históricos de la vida del santo obispo de Urgel. Contiene los temas siguientes en número de doce: 1) Salida de la procesión por el portal de la ciudad amurallada para recibir al cuerpo santo. 2) El santo es llevado en andas, y bajo tálamo. 3) Colocación del cuerpo del santo en la capilla ardiente. 4) Invocado por sus devotos, el santo desde el cielo concede el beneficio de la lluvia. 5) El santo sentado a la mesa en el refectorio de la canónica. 6) El santo prelado en vida, cura a los cojos y otros impedidos, adoctrinándoles sobre la vida eterna. 7) San Ermengol montado a caballo con una espada en la mano, acaudilla un valeroso ejército de caballeros. 8) El santo prelado se ejercita en las obras de caridad, nutriendo a los pobres y curando a los enfermos. 9) El obispo Ermengol, revestido de pontifical preside una solemne procesión que sale por el portal de la ciudad de Urgel, para bendecir el término. 10) San Ermengol trabaja por sus propias manos en la construcción del puente de Bar. 11) Al resbalar el santo cae debajo del puente. 12) El cuerpo exánime del obispo Ermengol es conducido suavemente por las aguas (470).

Hasta aquí una pequeña relación descriptiva de tan bella pieza obrada por el maestro platero barcelonés Pere Llopert, sin duda el mejor orfebre del siglo XVIII.

RETABLO DE SAN FRANCESC DE SALES

La realización de esta obra artística, nos la certifica una instancia que el escultor contratista, Josep Fornés, con fecha 18 de julio de 1786, presentó al cabildo catedralicio de Santa María de Urgel, solicitando la entrega de una cantidad a cuenta de su labor.

En el aludido documento Josep Fornés, se titula "escultor y

(470) P. Pujol Tubau. "L'urna d'argent de Sant Ermengol, bisbe d'Urgell". Barcelona, 1921. "Institut d'Estudis Catalans. Memòries. Vol. I, fasc. I", pp. 22, 27.

arquitecto de la obra y retablo de sant Francisco de Sales de la iglesia cathedral de Urgel".

La plena efectividad y total terminación de la obra antedicha, nos la corroboran cuatro recibos o cartas de pago, calendas entre los años 1786 y 1787, firmadas por el contratista Josep Fornés, percibiendo éste, en concepto de regalo, la cantidad de 30 libras, simultáneamente con el saldo del precio convenido, prueba inequívoca del puntual cumplimiento de los pactos establecidos, y de la satisfacción de los capitulares de la catedral de Santa María de Urgel, por la meritoria labor llevada a cabo por el citado artista (doc. 69).

* * *

Por las presentes notas relativas al historial de los artistas y del de sus obras, principalmente de aquellas concertadas para exornar un considerable número de templos de la alta comarca de Urgel, podemos claramente colegir la utilidad que, en su día, puede reportar la publicación de noticias de las antiguas manifestaciones artísticas desarrolladas en diversas comarcas catalanas, y que ahora acabamos de iniciar por medio de la presente aportación documental, con la fundada creencia de contribuir, en lo posible, a divulgar y fomentar el estudio de la historia general del Arte en Cataluña.

JOSÉ M.^a MADURELL MARIMÓN

(Concluirá)

UNA PÁGINA DE MI DIARIO

Cuando en enero del 1936 fuí a París, a comentar la actualidad a través de mis crónicas de enviado especial, me animaba un interés — ¡y grande! — por “aclarar” a mi manera, como Utrillo y como investigador de arte o como aprendiz de intelectual, qué pudo haber de cierto en las cacareadas relaciones entre Suzanne Valadon y don Miguel Utrillo. ¿Lo logré? En absoluto. Veamos.

En primer lugar me interesaba enormemente saber hasta qué punto conocía Suzanne Valadon las relaciones, por ejemplo, de mi padre con Rusiñol. Suzanne me dijo textualmente:

— ¿Rusiñol? Era un rico imbécil. Su padre... mi Miguel, era el hombre inteligente, el más inteligente de todos.

En fin... una de las primeras cosas que hice al llegar a París, fué visitar las exposiciones de pinturas. Siempre preocupado, o preocupándose de las cosas artísticas. París ha ofrecido siempre la particularidad de ser insaciable para quien tenga una sensibilidad un poco acusada en cuanto a bellas artes. Leí la “Semaine”, de París — exponente máximo de las actividades de la ciudad —, y me fijé en el anuncio siguiente: *Galerie de l'Elysée. 69 Font. St. Honoré. Paris VIII-Balzac 27-83 Suzanne Valadon. Tableaux. Pastels, Dessins, du 17 au 31 Janvier, Vernissage le Jeudi 17 Janvier à 15 heures.* Inútil decir que me faltó tiempo para dejarlo todo e ir a visitar esta exposición. Esta exposición era, para mí, como *algo muy mío*, y hacia allí me encaminé. Me acompañaba el pintor Rafael Durancamps.

Siempre tuve fe — y ciega — en mi padre, a quien consideré un hombre de una integridad y de un talento sencillamente admirables. Yo conocía, por otros — lo cual quiere decir que mi visión era exagerada — las relaciones entre Suzanne Valadon y don Miguel Utrillo. Que si Maurice era hijo suyo. Que sí, que

no. El interrogante de siempre; y para aclararlo, habíame yo desplazado a París. Yo sabía y conocía el carácter de mi padre. Su caballerosidad, sobre todo; y, fiándome en ello, y teniendo fe en ella, sostuve siempre que todo aquello no pasó de cosas o amores de su juventud. Ahora bien, aun en el caso de que esto fuera exageradamente comentado, no deja de ser un "gesto" tan admirable como ejemplar. Y, particularmente hablando, tener un hermano, que es a la vez una gloria de Francia y del arte universal todo, me enorgullece en grado máximo. Nadie puede decir tanto, ni tan altamente. Espiritualmente, pues, me siente orgulloso una vez más, del "gesto" de mi padre, y de mi hermano. ¡No faltaba más!

Entré en la Galería (mentiría si lo ocultase), preso de íntima emoción. Era como si me dispusiese a ver y admirar los cuadros que hubiera podido hacer mi madre... Me fijé detenidamente en todos. Había cuadros — la mayoría desnudos — y dibujos de la primera época de Suzanne. De aquella época en que Toulouse-Lautrec la apreciaba tanto y habló de ella a Renoir y a Degás, quien le dió lecciones encantado al ver sus dibujos *merchants et couples* como decía que eran los de Suzanne, *sa terrible Marie*. Y, a través de ellos, había un no sé qué de raro y de íntimo, como una vibración, sólo por y para mí palpable y existente: había algo de mi padre.

Me fijé en dos dibujos en sepia, que representaban a un sujeto algo descarnado, vivo, de ojos penetrantes... Era mi padre. Casi junto a ellos, había otro, una verdadera filigrana, un Ingres perfecto. Magnífico de expresión y de línea.

El catálogo decía: *Portrait d'homme de profil (dessin 1891)*. No miré más.

— Este es mi padre — dije a Durancamps.

— No lo creo — me respondió.

— Sí, sí, este es mi padre y pronto lo sabremos. Lo preguntaremos al director de la Galería. En efecto: así lo hicimos.

Apareció un hombre, manco, muy pulcro; lucía en la solapa la cinta roja de la Legión de Honor. (Había advertido a Durancamps que no se le ocurriese llamarle por mi apellido.)

— ¿Sabe usted por casualidad quién es este hombre de perfil? Tenemos interés en saberlo.

— Oui. C'est Michel Utrillo, l'ami de jeunesse de Suzanne.

Fué entonces cuando Durancamps, no pudiendo contenerse, dijo:

— Pues tengo el gusto de presentarle a su “auténtico” hijo: Miguel Utrillo — y aquí añadió mi profesión, con calificativos que no creí merecer.

Le faltó tiempo al director de la Galería para hacernos entrar en su despacho. Nos pusimos a hablar de Barcelona. De cosas de arte. Y me propuso que diese una conferencia o que escribiese unas cuantas palabras en un nuevo catálogo que se preparaba, acerca de Suzanne Valadon.

— Lo que me propone usted está muy bien, pero no puedo aceptarlo. A mí lo que me interesa es hablar a solas con Suzanne Valadon. No el contribuir a una mayor popularidad de Suzanne o de mi padre que, no por merecerla, la creo necesaria.

Convencí a este buen francés, que no dejó de lamentar mi decisión, creído de que mi negativa le hacía perder un buen puñado de francos. Durancamps chillaba sin comprender en absoluto mi actitud. Pero mi negativa era rotunda.

— Así — me dijo — ¿qué piensa usted hacer?

— Pues una cosa muy sencilla. ¿Conoce usted a Francis Carco?

— ¡Ya lo creo!

— Pues telefonéele usted de mi parte, y dígale que me encuentro en París; y que iré a verle en seguida que pueda.

Hablé con Francis Carco; quedamos en que le iría a ver al día siguiente, por la tarde, y que sobre todo, nada dijera a Suzanne sobre mi estancia en París.

Me despedí, no sin antes dar otra ojeada por la sala de exposiciones, fijándome, otra vez, ante el retrato de mi padre, que era una verdadera filigrana impregnada de un delicado romanticismo.

Ya en la calle, expliqué a Durancamps que aquella casualidad no era la única; y que, tanto en la vida de mi padre como en la mía, se habían dado con frecuencia.

Por la tarde del día siguiente y a la hora convenida, me dirigí con Durancamps a casa de Francis Carco.

No quiero hacer aquí la presentación de este gran ex bohemio, hoy en el pináculo de la fama.

Vive en el 7 del Quai d'Orsay, en un piso puesto con un gran confort y un poco montado cinematográficamente.

Cuadros y más cuadros. Libros bien encuadrados. Retratos con dedicatorias. Cómodos sillones, etc.

Por fin, apareció Carco. Patillas en triángulo. Gestos un poco afeminados, y ojos vivos de gran inteligencia. De pillo, más exactamente.

Hablamos.

— Sí. Conocí a su padre cuando estuve en España con motivo de las Exposiciones Internacionales de Barcelona y Sevilla. En mi libro "Printemps en Espagne", hablo de él. Hablé con él con frecuencia cuando visité la Exposición Internacional de Barcelona. Entonces preparaba su gran obra que había de conseguir fama mundial: el Pueblo Español. Era un hombre "único". Incomparable. ¡Qué inteligencia!

Seguidamente hablé del asunto a Carco. Poco más o menos le dije lo siguiente:

— Puesto que usted conoce tan bien a Suzanne y a don Miguel Utrillo, y ha sido uno de los mejores biógrafos de Maurice, haga usted el favor de avisar a Suzanne y decirle que me encuentro en París y que he venido casi exclusivamente para verla. A lo que Francis Carco asintió prometiéndome hacer las gestiones pertinentes al caso.

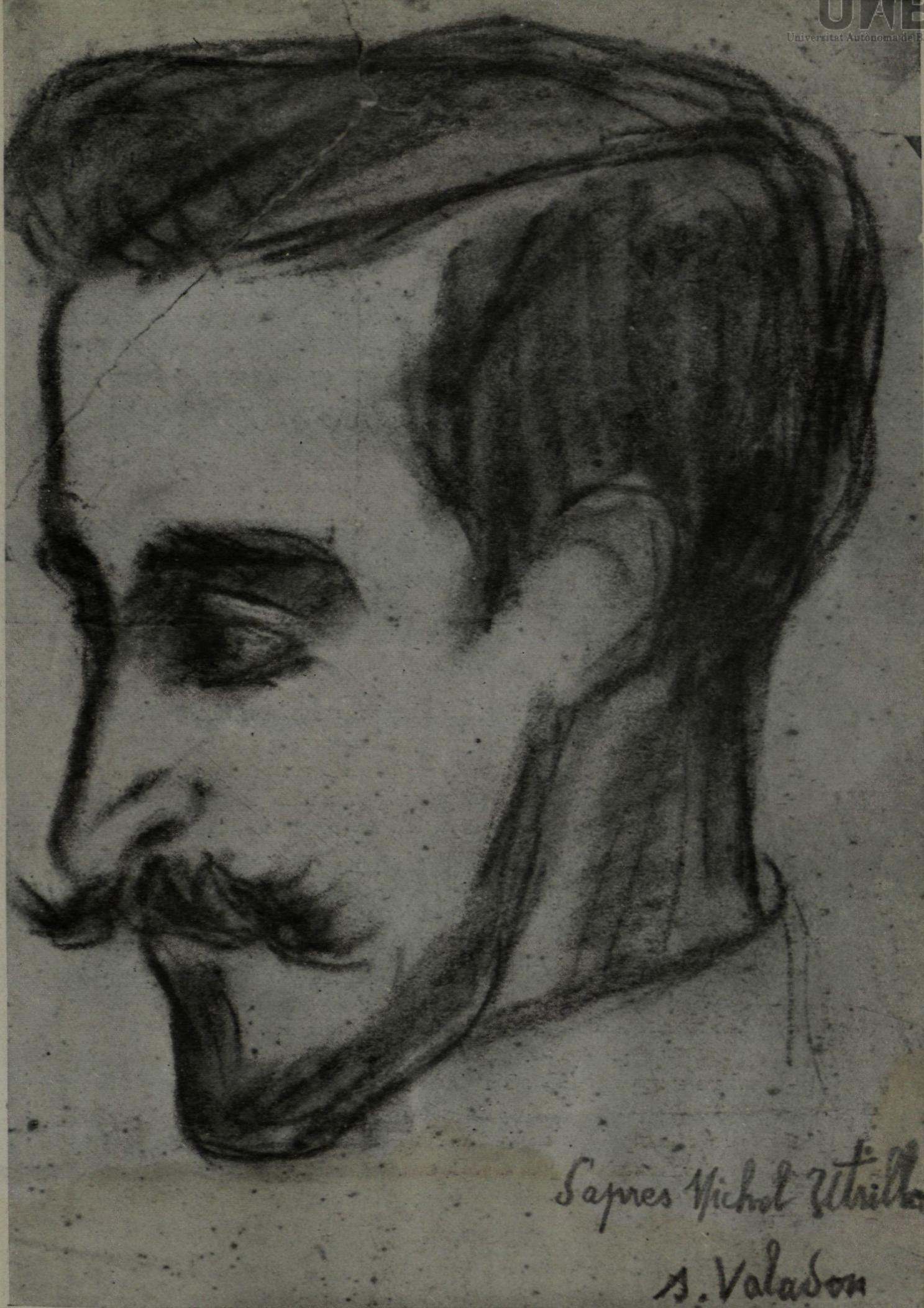
Hablamos, después, de mi padre. De su enfermedad. De sus últimos momentos. Y sobre todo hablamos — mejor dicho, Carco habló — de lo que el nombre de Miguel Utrillo representa en Francia.

— ¿Y usted qué piensa — le dije de golpe y porrazo — del "caso Maurice"?

— Nada en absoluto. Fué un gesto muy caballeresco y muy español; y así lo digo en mi libro sobre Maurice (1). ¿Que su padre fué el amigo de Suzanne? Nada más cierto. Pero el padre de Maurice, *nunca*.

Pedí a Carco unas entradas para ir a verle y aplaudirle en "Les Noctambules" — por aquellos días Carco, desde el escenario de este teatrito famoso, cantaba viejos cuplets y canciones de su juventud y de su época de bohemia — y prometió que me lograría la entrevista con Suzanne. Nos enseñó la casa, me presentó a su señora — una egipcia guapísima con un *chic* muy

(1) "La légende et la vie d'Utrillo".



S. Valadon
S. Valadon

S. VALADON.—Retrato de Miguel Utrillo

vogue y muy parisién — y la hora de cerrar nos sorprendió en la biblioteca, repasando libros y papeles.

La suerte — pensaba yo — me seguía favoreciendo.

A los pocos días, Durancamps me comunicaba que Carco le había advertido por teléfono que Suzanne me esperaba.

Por la tarde recibí en el Hotel la siguiente carta, que copio:
“*Cher ami.*

Voici pour M. Durancamps et pour vous des places pour “les Noctambules” où je reste jusqu'à à la fin du mois. M. Durancamps vous aura fait la commission. En tout cas je vous rendonne l'adresse de Suzanne Valadon: 12 Avenue Junot, Pavillon. Suzanne vous attend un de ces prochains matins à onze heures.

Je vous serre, mon cher ami, très cordiallement la main,

Francis Carco”

A la mañana siguiente — jamás tuve tanta prisa ni emoción parecida — me encaminé a la cita.

Yo ya me había paseado y embobado por el viejo Montmartre que es, sin duda alguna, y continúa siendo, una especie de símbolo dentro de ese mundo de alegrías y penas que es la vida del arte. Sin embargo, en una casa de la Avenue Junot, avenida que yo había atravesado repetidas noches en trance de turista buscador de emociones amorosas, se iba a descorrer un velo, y este acto, negarlo sería absurdo, me preocupaba.

Podía incluso parecer de mal gusto la visita, considerado ello bajo un prisma burgués. Pero bajo este mismo prisma y no habiendo dudado nunca de la lealtad de mi padre, y menos aún con referencia a sus relaciones con mi madre, veía yo en la entrevista algo muy íntimo y “muy Utrillo”, y, sobre todo, muy necesario, incluso desde ese punto de vista burgués, de gente a la que tan poderosamente apasionan las leyendas; y, sobre ésta, se había hecho mucha — ¡demasiada, quizá! — literatura, y era urgente aclarar de una vez y para siempre las cosas.

Suzanne vive en un pabellón de artista, con un pequeño jardín a la entrada. En la planta, y frente a la puerta, está el taller. Su taller. En la parte alta, una galería con un balcón, y a continuación las habitaciones. Se puede entrar también por la

parte posterior, subiendo unas escaleras, en cuyo caso la puerta de entrada da directamente a las habitaciones. Fué por esta puerta por la que yo entré.

Llamé. Estaba temblando. Se abrió la puerta, y, sin que mediase ninguna palabra, Suzanne Valadon me dijo:

— *Vous êtes Utrillo!*

Se cerró la puerta. Y también sin que mediase palabra, me cogió las manos, me hizo sentar y me besó. Y yo a ella. ¿Cuánto tiempo estuvimos así? No sabría decirlo. Pero recuerdo que lloramos de emoción y de alegría, de mezcla de sensaciones y de recuerdos, sencillamente inolvidables. Entramos en el comedor. En el centro, la mesa. Junto a la puerta, una ventana que daba a la calle. Desde ella se veía a pocos metros la mole simbólica del "Moulin de la Galette". La ambientación era perfecta, ¿cuántos años hacía que otro Utrillo animara con su presencia aquellos alrededores de que tantas y tan bellas páginas de buena pintura y buena literatura se habían escrito?

En el bufete del comedor se encontraban los materiales suficientes para inspirar un buen número de naturalezas muertas. Floreros de vidrio de un azul maravilloso. Cafeteras de porcelana. Manzanas. Plátanos. Platos. Todo ello distribuido con un cierto desorden. Y un gran espejo encima del bufete.

Suzanne iba con un jersey de lana azul celeste, un poco descolorido. Con gafas. Y un collar del mismo color del jersey hecho con pequeñas bolas como los que llevan los gitanos. Pelo gris sin demasiadas canas. Baja de estatura. Parecía una gitana un poco adinerada, y tenía unos ojos vivísimos, expresivos, de una gran inteligencia.

Pasado un largo rato, durante el cual dimos ambos libre curso a nuestra emoción y a nuestras lágrimas, rompí el silencio, que por ser precisamente de tan íntimas características, oprimía mi pecho más profundamente.

Yo. — Es posible que le parezca a usted un poco extraña y absurda mi visita... Pero precisamente porque usted le conoció tanto, ha de parecerle lógica esta visita... He venido a París, porque estoy reuniendo materiales para escribir un libro sobre mi padre. Y como conozco el gran papel que usted representó en cierto período de su existencia, he querido visitarla a usted antes de ver a nadie.

Ella. — Sí. Con Michel, pasé y viví los mejores años de mi juventud. Cuando casi nadie hacía caso de mí, él me animó, me apoyó y me daba aliento. Michel fué un hombre extraordinario y de una inteligencia privilegiada. ¡Había que verle discutiendo con los artistas famosos ya por aquel entonces!

Yo. — ¿Y a Rusiñol, le recuerda usted?

Ella. — ¿A Rusiñol? *C'était un imbécile riche!* Por aquel entonces, Michel estudiaba para ingeniero agrónomo. Además, pintaba y dibujaba y era corresponsal de varios periódicos. Tenía un gran temperamento. Pero lo que en él sobresalía era el refinadísimo gusto que le caracterizaba. Mire usted. Esta *chaise-longue*, estas sillas y este espejo me los regaló él. En esta *chaise-longue*, se sentaba con las piernas cruzadas, siempre tan alegre y simpático.

Yo. — Todo ello corresponde a las impresiones que yo ya tenía. No vea usted aquí al hijo, sino además, al íntimo amigo de don Miguel Utrillo. Y es en nombre de esta amistad que yo le ruego, y le pido, que me cuente algo con el máximo detalle. No tema usted. Él y mi madre, han muerto ya. Y sin embargo, en la órbita paternal caben ustedes perfectamente. Usted representa la juventud, y una pasión común: el arte. Mi madre, la familia, la continuación del nombre...

Ella. — A Michel me unían varios lazos de intimidad y de colaboración artística. Vivíamos una vida de arte y de bohemia. Pero su padre, después de ver que aquello, en realidad, no era la vida que su inteligencia se merecía, y a consecuencia de una disputa que un día tuvimos, fuera de razón, y de ataques mutuos — incluso hubo tiros — me dijo que, o cambiábamos de manera de ser o él desaparecía para siempre. Yo, francamente, al principio no creí en ello. Pero a los pocos días recibía una carta suya muy larga, en la que agradeciéndome los buenos ratos que vivimos juntos, se despedía de mí y para siempre. Pero en este mundo hay que vivir con frecuencia de esperanzas; yo he vivido de ellas años enteros. Así es que, apenas me presentaban un artista español, le preguntaba cosas referentes a Miguel Utrillo. Un día supe de su casamiento. Que su madre de usted era guapísima y que eran felices. Y cuando uno vive felizmente, y no se puede ni se quiere hacer otra cosa, me limitaba a acariciar los recuerdos que de él tenía. ¡Y son éstos, aun hoy, tantos y tan

agradables! Pero — lo que son las cosas — yo estaba convencida de que un día u otro yo volvería a hablar con *mi* Utrillo. Perdí las esperanzas cuando murió. Pero celebro, y estoy contentísima de ello, que el destino y su curiosidad nos hayan reunido. Ya que no he podido volver a hablar con *mi* Michel, estoy encantada de hacerlo con su hijo.

(Al llegar aquí Suzanne volvió a llorar. Me cogía las manos y me las acariciaba. Iguales — me decía — que las suyas: pequeñas, delgadas, casi imperceptibles. ¡Qué sensaciones para mi corazón!)

Suzanne continuó: Todavía conservo de su padre unas cartas y unas fotos, y el título de ingeniero agrónomo. Venga usted dentro de un par de días y se lo daré todo.

Yo. — Pero usted ¿es que no volvió a saber nada de mi padre a partir del envío de esa carta?

Ella. — En absoluto. Le contaré a propósito una anécdota. En 1929, hice una exposición de mis obras. Entre dibujos y cuadros, había hasta 72 piezas. Un día entró en las Galerías de mi exposición un caballero. Se descubrió respetuosamente. Llevaba en la solapa la cinta de la Legión de Honor. Y empezó a examinar las obras con una atención nada común. Dio varias vueltas a la sala. Delante de cada cuadro se detenía largo rato. En eso, el director de la Galería, que se había fijado en el visitante y extrañado ante tanto interés, se le acercó y le preguntó:

— Perdone usted. Pero desearía, visto su interés, y a título de curiosidad, saber qué obra es la que más le interesa. El caballero contestó, rápido, y con el mejor acento parisén:

— El que lleva el número tres del catálogo (o sea el *Portrait d'homme de profil, dessin 1891*, y que años después a mí me tenía que atraer también).

— Y ¿por qué?

— Porque sí — respondió el desconocido, el cual no era otro que su padre de usted —; *Cette homme c'est moi*.

Se despidió y salió inmediatamente de la Galería.

Al poco rato entraba yo. Y el director me contó lo sucedido. Yo también expliqué quién era aquel señor. Hice, por aquellos días, innumerables gestiones para localizarle. La antigua llaga que yo creía cicatrizada, de mi juventud, volvía a sangrar. Pero todas mis gestiones fueron inútiles. Avisé a José M.^a Sert. Lo



S. VALADON.—Retrato de Mignel Utrillo

único que supo decirme de su padre es que ya estaba en Londres.

Yo. — Pues a mí me ha sucedido lo mismo. Apenas llegué a París fuí a visitar su exposición. Y también aquel dibujo de usted que es el mismo *Portrait d'home de profil* me interesó. Realmente se trata de una coincidencia misteriosa... También un día, cuando la gran depreciación del franco estuve con mi padre en París. Tenía yo unos doce años. Recuerdo que una noche fuimos a Montmartre. Nos metimos con el taxi por unas callejuelas estrechas y muy poco iluminadas. Bajamos y entramos en un café. Había bastante gente. Mi padre habló con un camarero. Nos sentamos. Al cabo de una larga espera entró un hombre. Se sentó con un grupo que le esperaba. Mi padre me dijo:

— Mira, ¿ves? Aquél es un Utrillo.

— ¿Sí?

— Sí.

Era Maurice Utrillo.

“El Día Gráfico”, de Barcelona, con fecha 4-2-34, recogía la anécdota y le añadía este comentario, debido a la pluma ágil y aguda de Mario Aguilar, el inolvidable:

“Miguel Utrillo dió su nombre a Mauricio Utrillo. Nosotros hemos pensado que, tiempo a venir, tal vez Mauricio Utrillo devuelva el nombre al que le dió el nombre. El Utrillo de Cataluña será siempre el nuestro, Miguel Utrillo. El de Europa, será el pintor Mauricio Utrillo. Si su gloria de hoy no se esfuma, sus biógrafos futuros toparán con el *gentleman* de Montmartre, el artista que le cedió su apellido español, y querrán inquirir, concretar quién fué, qué hizo en la vida, y enlazarán los dos nombres en una misma admiración. Sólo que el hijo adoptado tendrá una obra admirable y una vida rota. El padre adoptante, una obra recia y una vida serena. Mauricio Utrillo, será el Villón de la pintura. Miguel Utrillo, un gran catalán del renacimiento catalán, que es pasión y ley y revolución popular e inteligencia y arte vario y recio. Los glosadores de estos dos grandes espíritus se asombrarán de que un enlace nominal haya podido juntar a dos existencias creadoras. Nombre dado, nombre devuelto. La vida separó a los dos Utrillos y la muerte les juntará.”

Prosigo:

Suzanne me mira y vuelve a llorar. Desde que entré en su casa — ¡cuántas horas allí pasé, Dios mío! — quería que este nombre se mencionara. Yo fuí a París a saber la verdad, y por ese camino andaba.

Yo. — Perdóneme. Pero tenga usted muy presente que yo, como Utrillo — pláticas familiares al margen —, me siento más que orgulloso de la obra de mi padre y de Maurice. Para mí, *hermano auténtico o no*, Maurice lo será siempre. Y estoy, lo repito, más que orgulloso de ello. Entre otras cosas, porque por su arte personalísimo, ha hecho inmortal el hombre de mi padre.

Ella. — Realmente es así. Ahora bien. Maurice *nunca fué* hijo de Michel. Su padre le dió el nombre y nada más. Cuando yo conocí a Miguel Utrillo, Maurice tenía unos meses — nació en 26-12-1882 —, y lo reconoció a los nueve años, o sea en 27-2-1891.

(Una biografía de Maurice al hablar de esto dice: *Boutade? Galanterie? Qu'importe: noble action sans aucun doute!*)

Ella. — Yo viví con él y con el niño en la misma casa. Nos amábamos, pero el padre no fué *nunca* Miguel Utrillo. El auténtico padre fué un tal Boissy, un hombre rico y borracho que no quiso reconocerlo nunca como hijo suyo... Y fué su padre quien se ofreció a darle su nombre. Esa es la única y auténtica verdad que después... cada biógrafo de Maurice o mío, ha comentado a su manera. Puede usted creerlo. A mi edad, y después de la alegría que usted me ha proporcionado, sería absurdo, e incluso criminal, negar estas cosas.

Yo. — Sin embargo, hay una cosa que me preocupa... ¿Cómo se explica el enorme parecido entre los dos?

Ella. — ¡Pura casualidad! De todas maneras no olvide usted que Maurice sigue vistiéndose a la moda de 1900. En cambio, los últimos retratos de Maurice son diametralmente opuestos. No hace falta ser inteligente para comprobarlo.

Yo. — ¿Y le parece a usted oportuno que le haga una visita?

Ella. — No. Se lo ruego. Maurice es muy sensible, y esta visita le podía perjudicar en extremo. Además, quiere casarse, y su mujer aunque millonaria, es rarísima. Vive en un castillo, en Saint-Bernard. Créame, no lo vea usted.

Yo. — Le doy mi palabra de honor que así lo haré.

Miré por la ventana. A pocos metros se levantaba la mole

del "Moulin de la Galette". En este molino famoso, mi padre dejó transcurrir su juventud con Rusiñol y Casas. Hoy sigue aún en pie. Si antaño fué testigo mudo de las correrías juveniles del grupo y tema de uno de los pedazos de mejor pintura que existen en España — véase el cuadro "El Moulin de la Galette", de Ramón Casas, que se conserva en el "Cau Ferrat", de Sitges — hogaño ha sido también testigo de esta conversación con Suzanne que, modestia aparte, tanto valor tiene dentro de los anales del arte francés y español y ¿por qué no? del universal.

Antes de marchar, todavía me atreví a preguntar a Suzanne si estaba dispuesta a venderme el retrato de mi padre que figuraba en la exposición.

— ¿Qué dice usted? ¿Vendérselo? Ni hablar. Se lo regalo a usted. Hoy mismo puede pasar y llevárselo. Y si lo han vendido, que deshagan la venta. Y, dentro de dos días, cuando usted vuelva, le daré otros y, además, encantada.

Besé en la frente a aquella mujer genial y sencilla, que dejé en su casa llorando, a solas con sus recuerdos.

Avenida Junot abajo, iba yo pensando que una de las páginas más curiosas de la vida de mi padre y del arte, quedaban aclaradas.

Miré el reloj. Habíamos hablado y llorado durante cinco horas.

Nunca como aquel día, las lágrimas surgieron de emoción más profunda.

.....

A los dos días volví a casa de Suzanne.

Me recibió con los brazos abiertos, y también emocionada.

En la casa estaba Madame Georges Kars, esposa del pintor Kars, que por los años anteriores a nuestra guerra tantas cosas animó en la pequeña maravilla que es Tossa de Mar.

Me fué presentada por Suzanne.

— Estoy encantada — me dijo — de conocerlo. Suzanne me habló de usted... y además, de lo del retrato. ¡Nosotros que queríamos darlo al Museo de Tossa de Mar! ¿Cómo? — decía yo para mí —. ¿El retrato de Miguel Utrillo, por Suzanne Valadon, en Tossa? La luz cegadora de Sitges no podría perdonar nunca esta cosa. Bien que no lo agradezca, pero cuando menos recu-

perarlo, y una vez logrado, ¡las veces que uno se ha extasiado ante esta maravilla sentimental que uno es!

Madame Kars se despidió de nosotros. Antes me invitó a comer en fecha próxima. Acepté. Georges Kars me pareció siempre un hombre muy curioso.

Estábamos otra vez solos Suzanne Valadon y yo.

Me volvió a coger las manos.

Yo le regalé la última foto de mi padre, aquella con la boina, hecha en el "Recó de la Calma". No es por decir la emoción que la pobre Suzanne tuvo. ¿Cuántas veces aquellos ojos menudos, despiertos, vivísimos y un poco cansados ya, y aquellas manos geniales, cogieron y besaron aquella foto?

Le di también una foto de mi hermano Juan, una reproducción del retrato de mi madre, por Casas, y una foto mía. ¡Qué alegría la suya!

— Ahora — me dijo — sé que puedo morir tranquila.

Y mirando el retrato de mi madre, añadió:

— ¡Qué guapa es! ¡Y que conste que yo ya sabía que vivían felices! ¡Qué disgusto debió pasar el pobre Michel el día que se murió!

Bajamos al taller. El mismo taller del que tan bellas y originales obras salieron para llenar las mejores colecciones y museos del mundo.

Suzanne empezó a buscar por carpetas y cajones, algo. Por fin lo encontró; era un paquete de papeles amarillentos por la acción del tiempo. Luego una cajita de madera. Nos sentamos. Suzanne abrió la cajita: había un portarretratos, unos collares y unos pendientes.

Ella. — Todo esto me lo regaló su padre. Las cartas también son de él. Léalas usted, sobre todo ésta. Porque después las quemaremos. La historia termina aquí entre los dos. O empieza. Pero hay que quemarlas. No lo olvide usted nunca.

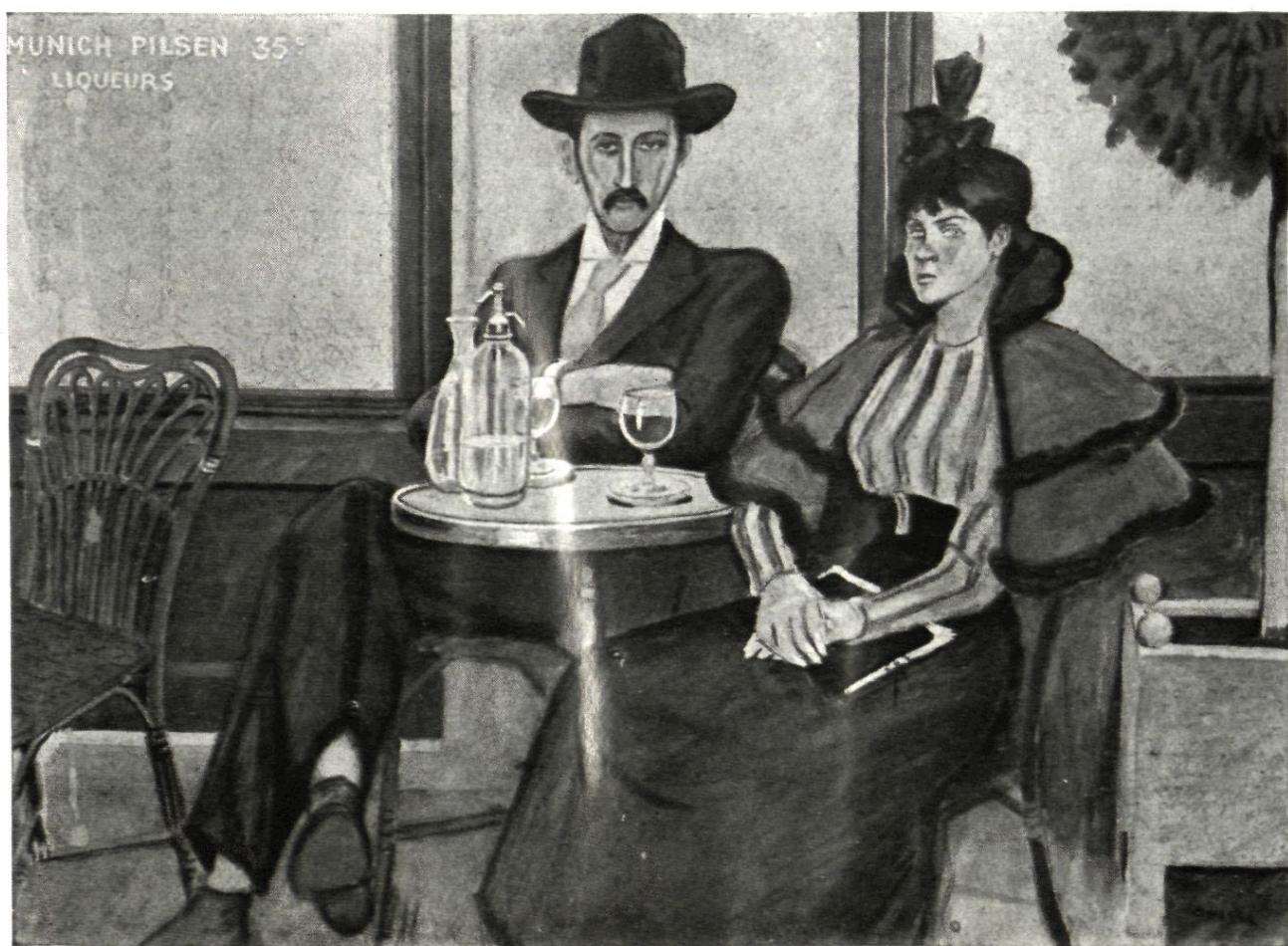
Suzanne Valadon, bajita, pequeñita, dijo estas palabras con una severidad y un aplomo únicos. Aquella mujer me dió la sensación que hablaba en nombre, si no de otra generación, en nombre de un pasado, pero también de un presente tan sabiosamente sentido que francamente me emocionó. Nuestra época y generación, que tantos escándalos ha presentado, sobre todo a base de memorias ruidosas hechas o escritas más que nada de cara



S. VALADON.—Retrato de Miguel Utrillo



GEORGES KARS.—Retrato de Miguel Utrillo



R. OPISSO.—Retrato de Miguel Utrillo y S. Valadón

a la publicidad o para saciar la rapacidad de un público *snob* y falsamente cosmopolita, produce afortunadamente estos oasis de dignidad que se han mantenido al través de los avatares del destino. Ni el mismo Carco conocía la existencia de estas cartas que a través de los años han permanecido fieles al recuerdo y a unos amores de juventud —y ¿por qué no?— fieles de un Utrillo a otro Utrillo.

¿Cuánto tiempo pasé leyendo aquellas cartas a través de las cuales la vida de estudiante de mi padre, la figura de mi abuelo, yo revivía? No lo puedo precisar. Toda una vida aparecía allí retratada.

Suzanne — dibujaría aún la escena hasta en su detalle mí-nimo — me dió la última carta de mi padre. La leí. En ella, con una firmeza de carácter muy *suya*, decía a Suzanne que aquella vida de bohemia y de disputas, no podía continuar ni una hora más. Y que le daba 24 horas de plazo, para pensárselo y que, de lo contrario, sintiéndolo en el alma, no volverían a verse nunca más.

Ella. — Yo me equivoqué — me dijo Suzanne —. ¡Creí que volvería como había vuelto otras veces! No fué así. Luego me di cuenta de ello. ¡Noté que había perdido al único hombre de mi vida!

En un rincón del taller, Suzanne empezó a quemar las cartas. Estaba emocionada. El fuego destruyó una de las historias más curiosas del arte universal todo. ¿Destruyó o sacrificó?

En el portarretratos habían dos fotos de mi padre y otras de mi abuela y abuelos. Me dió, además, Suzanne el título de ingeniero de mi padre, que llevaba la firma de Jules Ferry. Los collares y los pendientes quedaron allí. Saqué uno de ellos, el más bello, de un verde maravilloso y se lo puse a Suzanne. ¡Cerca de treinta años había permanecido allí en aquella cajita guardadora de recuerdos íntimos, esperando a otro Utrillo!

.....

Removió Suzanne todo el taller. Miramos carpetas y más carpetas. De una de ellas, salieron dos sepías, que eran otros tantos retratos de mi padre. También me los dió.

Mi alegría fué enorme.

Me despedí de Suzanne. Fué ésta bastante triste, muy apa-

sionada y amarga, porque tenía la sensación que sería aquella mi única y última entrevista. ¡Ojalá me equivocase!

* * *

Muchas veces había intentado escribir esta histórica entrevista. Nunca encontraba el momento. Me parecía una cosa tan íntima, que precisamente por ello tenía que ir con mucho tiento al escribirla. Hasta que en mayo de 1938 y encontrándome en Berga, la escribí. ¿Quién iba a decir que a principios del mismo mes Suzanne Valadon moriría precisamente mientras yo estaba evocando su figura al través de mi dietario?

Sin embargo, así era. Mi hermano Juan, con fecha 11-5-38, me enviaba el siguiente recorte de periódico aparecido en "La Dépêche", de Toulouse, con fecha 7-5-38.

"Suzanne Valadon est morte."

Paris, 7 Avril. On annonce la mort à Paris, de Mme. Suzanne Valadon, l'artiste peintre bien connue, mère du peintre Utrillo.

Elle était née à Limoges. Agée de 72 ans. Suzanne Valadon, donnée d'un courage extraordinaire, luttant depuis plusieurs années contre un état de santé précaire, sans jamais délaisser la peinture. Il a quelques semaines encore, elle fit une nature morte merveilleuse, une de ces natures mortes dont seule elle avait le secret."

Una gran página de la historia del arte moderno y de mi padre, queda aclarada ya para siempre.

In Sitges, otoño de 1945.

MIGUEL UTRILLO

FICHA IMPRESIONISTA DE VEINTE ARTISTAS ESPAÑOLES EN PARÍS (1940 - 1942)

Acababa de dejar Alemania donde desempeñé un año el puesto de corresponsal de guerra para el diario madrileño "A B C". Terminaba 1940 y entré en París por cuarta vez, ésta sin plan ninguno y sólo obedeciendo al deseo íntimo de abrir un paréntesis en mis trabajos y no escribir durante algunos meses ni una sola línea. También es agradable no escribir. Tanto, que salvo un libro de poesía y una pequeña obra de teatro poético no hice nada en tres años que no fuera andar entre pintores y conocer durante tres meses la prisión militar de Cherche-Midi donde tuve una celda de incomunicado en la galería de los terroristas.

Había estado en París la primera vez el año 1924, y después en 1933 y en 1936, de paso (1) o sea que lo conocía más mal que bien, sobre todo en comparación con otras ciudades europeas como Berlín mismo y como Roma que suman seis años de mi vida. Prácticamente, no conocía nadie del mundo artístico en el que iba a vivir con una intimidad que no sospechaba, salvo al pintor granadino Ismael González de la Serna y al dibujante José de Zamora a quienes tardé bastante en encontrar. Mis primeros pasos, aun no haciendo allí nada de mi profesión, fueron más que literarios en el ambiente periodístico, por que había venido de Berlín con Francisco Lucientes y Paco me llevó al Bureau español de la rue de la Paix que dirigía Antonio Zuloaga, hijo del pintor y al Consulado donde estaba Artero muy aficionado a la pintura y en relación con algunos espa-

(1) Mi cuarta visita a París en realidad fué otra breve y triste; cuando como corresponsal de guerra entré con las tropas alemanas en un París trágico y desierto.

ñoles, unos refugiados y otros recalcitrantes que no se habían movido de París ni durante la guerra ni en aquellos tiempos de la ocupación alemana.

Viví al principio en Passy, en el boulevard Delessert, salvando hasta que pude la casa de unos judíos huídos a la entonces zona libre, y después, cansándome aquél barrio apacible e insopportable fuí poco a poco trasladándome a Montparnasse, y digo poco a poco porque primero fué el alquilar simplemente una habitación en un pequeño hotel de la rue Delambre, entre el *carrefour* del boulevard Montparnasse y la plaza de Edgard Quinet, luego sin dejar aún la casa de Passy tomé el primer estudio en el 23 de la rue Campagne Premier, después del segundo estudio en la misma casa (2) y, por último, recién salido de mi *séjour* en Cherche-Midi, el estudio grande — uno de los más bellos de París — en el 42 de la rue Boulard, una casa moderna y grande que está ya próxima a la plaza donde se alza la Mairie de Montrouge.

En los tres años que estuve en París conocí y traté naturalmente a casi todos los pintores y escultores españoles que aguantaban en la ciudad, en realidad bastante bien porque nadie se metía con ellos, ni los franceses, ni los alemanes, ni las autoridades españolas diplomáticas y consulares que tienen esa característica indudable: la de no ocuparse de los artistas ni en buen ni en mal sentido, condición que ahora era de ventaja.

El recuento de estos españoles, como simple curiosidad, de notas de recuerdo, la doy aquí tal y como la tengo para ayudar mi memoria cuando me decida a escribir mi prometido, e incluso prematuramente anunciado, “Archivo Secreto”. Los doy en el orden en que, aproximadamente los conocí, o encontré, e insisto en su condición de puras notas de urgencia.

EMILIO GRAU SALA

Fué el primero que conocí. En una comida íntima en casa del cónsul Artero. Me pareció un muchacho tímido y enfermizo.

(2) Este estudio tenía un enorme ventanal al pasaje d'Enfer que tanto gustaba a Rimbaud. Cuando lo dejé lo tomó en traspaso el pintor surrealista Oscar Domínguez, que ya era muy amigo mío. Les visité con frecuencia a él y a Roma, la rusa melómana de las medias negras.

Iba lleno de chalecos de lana y bufandas. El estilo del joven pintor catalán, aunque él fuera ya bastante conocido, se decidía precisamente entonces. Su pintura, extraordinariamente decorativa, gustaba mucho a los franceses. Nada más lógico porque era pura pintura francesa. Grau-Sala había asimilado muy bien a los impresionistas, tenía sentimiento del color y era elegantísimo. No creo que sea justo pedirle más profundidad a quien no la pretende. En las ilustraciones para libros de bibliófilo o ediciones simplemente de lujo, era insustituible.

Vivía, cuando nos conocimos, en un estudio del boulevard Montparnasse, encima del Jockey y, naturalmente, el estudio correspondía exactamente a sus gustos y los de la señora Castelucho y su hija Rosita, para cuya galería trabajaba Grau-Sala. Las Castelucho tenían, además de la tienda de colores en la rue de la Grande Chaumière una sala de exposiciones en el boulevard, junto a la casa donde vivía Grau-Sala y aquí vendían también chucherías románticas de las que el estudio de Emilio, como sus cuadros, estaba lleno: botellas con barquitos, manos misteriosas, pequeños mosaicos, abanicos, porcelanas de la época que nosotros llamamos *isabelina*, maniquíes, guardapelos, quinqués, biombos enanos, etc.

El estudio de Grau-Sala tenía dos habitaciones. Se mudó luego a una casa estupenda y misteriosa de la rue de la Grande Chaumière, una de esas casas tan de París, insospechadas, que están *dentro* de otras. Era una especie de villa diminuta, pero aun así con tres pisos, que se alzaba en un patio. En frente había un pabellón en el que Emilio acondicionó el estudio. Puso la casa bastante bien, cómoda y como un museo de *cositas*.

Ganaba bastante. Sus cuadros, lanzados por las Castelucho, se vendían fácilmente a cuarenta y cincuenta mil francos de la época (3). Tenía continuos encargos y sobre todo ilustraba muchos libros. Hizo varias exposiciones.

Grau-Sala no tuvo nunca nada que ver con la bohemia del barrio. Era ordenado, meticuloso. No bebía, fumaba poco, no andaba con mujeres y se acostaba después de cenar. Los artistas españoles le tenían una mezcla curiosa de simpatía y de asco.

(3) El franco estaba —en *marché noir*— a diez con la peseta, luego bajó más. Representaba pues vender cada cuadro en el equivalente de unas cinco mil pesetas, pero en Francia suponía mucho más.

Cuando cualquiera le pedía dinero, lo daba, siempre que fueran cantidades no superiores a cien francos. Los veranos los pasaba en Barbizon, cerca de Fontainebleau. Allí es donde más nos veíamos, porque nosotros alquilamos también una casa en la que mi hijo — entonces de menos de dos años — vivía siempre, invierno y verano con una *nurse* australiana que parecía una transformista. Grau-Sala hizo dos retratos de Mary, uno grande, elegantísimo y convencional, y otro pequeño con mi chico en brazos, casi un boceto, muy bueno. En aquellos dos años había concretado bastante su pintura insistiendo con evidente fortuna en una temática decorativa que acababa por resultar muy personal. Grau-Sala me presentó a varios paisanos suyos como a Clavé y a Fenosa. Pero antes conocí a Beltrán Masses y a Fabián el gitano.

BELTRÁN MASSES

Federico Beltrán Masses tenía su casa, una casita entera, muy tipo *squat*, en Passy.

Por mi parte tenía un interés relativo en conocerle. Yo andaba un tanto harto de lo que Beltrán no se hartaba nunca, de esos inaguantables *cocktail-party* de los que sale uno rendido de las piernas y enloquecido de oír tonterías, de todas esas condesas viejas y príncipes sospechosos. Un mundo un tanto W. Somerset Mangan pero con escasa literatura. Beltrán buscaba entre ellos sus clientes, de modo que no era todo snobismo. Sin embargo Beltrán Masses era simpático, con una simpatía aprendida como una asignatura o un juego de moda. Había empezado, a mi juicio, mejor que continuó. Aún quedaban en su estudio ejemplos de desnudos bien resueltos, de muestras de una *soit-dissant* pintura española, mil veces más estimable que los retratos aristocráticos que ahora hacía a marchas forzadas, cobrando caro y trabajando *de barato*, lo que si es un negocio económico, es un desastre artístico.

Me enseñó Beltrán Masses muchos príncipes y caballeros de órdenes de esos que él maneja, retratados casi todos de perfil, con calidad de maniquíes policromados, llenos de bandas, medallas, cruces y blasones.

Beltrán estaba bien con todos: con los franceses, con los alemanes, con los españoles monárquicos y republicanos... para todos guardaba algo, un almuercito *chez Druot*, un aguafuerte dedicado, una copita de vino español en el taller donde tenía unos jóvenes que le llamaban *maitre*, una sonrisa o una promesa... Quedaba todo él muy "Casino Madrid" muy "bar de Fauquet" y en fin, muy "*condacoree*".

Reconociéndole todo eso, cuando daba, por mi parte, alguna cachupinada en mi casa de Passy, le invitaba y él venía siempre con su americana negra, cintita en el ojal, su pantalón de corte, su aire untuoso de quien acaba de salir de la peluquería de un gran hotel. Cuando me fuí a Montparnasse ya no quiso venir.

— ¡A qué barrio se ha ido usted...! — me dijo escandalizado.

Debió creer que había caído mucho y además como le enteré de que no escribía en ningún periódico...

FABIÁN DE CASTRO

Aquí, en su patria, aun hay mucha gente que no sabe quién es este imponente viejo gitano que merecía un libro. Fabián vivía en un estudio horrible en la rue Barrault, una bocacalle del boulevard Auguste Blanqui, junto al metro de Corvisat. El estudio, no tenía más que frío, porque por no haber no había ni agua ni luz eléctrica.

Fabián, sin embargo, no era pobre. Había vendido muy bien sus cuadros principalmente a los ingleses y como nadie recordaba de un solo café pagado de su bolsillo, tenía ahorros para aguantar la guerra. Esta guerra le preocupaba mucho. Era anglófilo Fabián, pero no por razones políticas que de esto tampoco entendía, sino por ser dueño de unos miles de libras esterlinas que estaban bloqueadas en un banco de Londres. La idea de perder las libras le volvía loco:

— ¿No podrán ganar la guerra esos bandidos, verdad? — preguntaba casi congestionado.

Fabián vestía igual que hace cincuenta años cuando salió de Andalucía como guitarrista flamenco. Era inverosímil cómo conservaba o podía repetir aquellos trajes. Llevaba el pantalón estrecho, generalmente de cuadritos menudos, sobre botinas rojas,

color sangre de toro, de tacón cubano; pañuelo de seda blanca al cuello, sombrero cordobés... Gastaba patillas largas, grandes cadenas de plata y tumbagas rimbombantes. Era tan conocido en Montmartre en donde vivió muchos años y ahora en Montparnasse, que ya a nadie llamaba la atención. En los cafés, La Coupole, el Dôme, el Select, La Rotonde, por los que iba a diario, los camareros sabían que no tomaba nunca nada como no fuera previamente invitado. Le dejaban ocupar una buena mesa, llenar el suelo de saliva, y encima le servían agua.

Como guitarrista flamenco, Fabián de Castro fué muy notable y viajó mucho. Con el mejor cuadro flamenco de su época, Fabián llegó hasta Moscú y San Petersburgo en la época, naturalmente, de los zares, pero no se había enterado nunca de nada, y era imposible arrancarle una sola anécdota curiosa.

A principios de siglo vivía ya en París y, siempre como guitarrista, conoció a Picasso. Fabián creía de buena fe que el arte empezaba y acababa en el flamenco y le pareció muy extraño que al pintar le llamaran arte. Medio en broma empezó a dibujar y a pintar y se hizo pintor. Sus cuadros tienen una autenticidad de pintura primitiva, *naif*, a lo aduanero Rousseau, por ejemplo.

Fabián era hombre de una soberbia monstruosa. No creía en nadie y afirmaba tranquilamente que sus cuadros sólo podían compararse un poco, con los de Goya. El snobismo de los ingleses y los americanos en París montó mucho los precios de su pintura llevando *Fabianes* a las mejores colecciones de Londres y Nueva York.

Era ya muy viejo — setenta y muchos años — y había prácticamente dejado de pintar. El único retrato personal que ha hecho es el que hizo de Mary en nuestra casa de Passy. Trabajando todos los días un rato, tardó cerca de medio año en hacerlo. Venía a almorzar a casa y luego se quedaba adormilado junto a la chimenea. A media tarde, con mala o ninguna luz pintaba un ratito. Dejó el pelo rubio para lo último porque le preocupaba mucho. Jamás había pintado un pelo que no fuera negro y cuando ya no hubo más remedio, me dijo todavía:

— ¿Y si la pintáramos morena? ¿Usted cree que importa mucho para un retrato?

— ¡Hombre, Fabián!...

En realidad yo veía en el lienzo aquella figura hierática, oriental, extraña, con una mano que salía de un brazo cortísimo, sobre el pecho, y no sé qué más daba que tuviera el pelo rubio, negro o azul, pero como le insistí, se decidió por hacerlo de un amarillo que le costó grandes esfuerzos.

Cuando me iba ya de París, un marchante conocido de todos llegó a ofrecerle un millón de francos por dos cuadros grandes, y Fabián no quiso venderlos. Luego hubo un robo en su estudio y se le llevaron al pobre todo lo que tenía: cinco telas. Creímos que se nos moría del disgusto. No sé en qué pararía la cosa. Fabián no podía aprovecharse del reclamo del robo porque sus manos ya no pintaban. Sólo yo conocí el enorme esfuerzo que hizo para terminar el retrato de Mary...

MATEO HERNÁNDEZ

Mateo bajaba de vez en cuando por La Coupole con el barro de los caminos en sus botas aldeanas. El gran escultor animalista vivía en Meudon donde tenía una casa destortalada y grande y varios pabellones en los que trabajaba casi desesperadamente con bloques enormes de pórfido, diorita y mármoles. En Montparnasse decían que tenía mucho dinero. Había vendido en el extranjero a precios muy altos y ahora no quería vender nada. Nos conocimos creo que espontáneamente porque no puedo recordar quién nos presentó como no fuera un periodista vivo y removido que por entonces empezaba: Juanito Belveser, o el propio Paco Lucientes.

Tenía un aire rural, un tanto feroz y desconfiado. Era avaro, sordo y simpaticote. Comimos una vez en La Coupole y me dijo que fuera a verle y que quería hacerme un retrato. Antes de salir del café vi que compraba misteriosamente tres pollos que entonces valían casi una fortuna y me dijo que eran para su perro y Paquita. Hasta que fuí a verlo no supe quién era Paquita.

La casa de Mateo Hernández estaba rodeada de un jardín descuidado y casi siniestro. Salió a abrirme él mismo, con zuecos y una bufanda muy sucia arrollada al cuello. A su lado venía un perrazo lobo descomunal pero asqueroso, derrengado, la piel

sarnosa y la mirada de una tristeza infinita. Mateo me dijo que el perro no comía más que pollos y que le costaba un dineral.

— Ahora verá usted a Paquita.

Paquita andaba por los jardines como si tal cosa. Era una modelo favorita de Mateo: una osa parda, grandota y fea cuyo aspecto no me pareció tranquilizador. También comía pollos.

Mateo empezó aquella misma tarde mi retrato, pero con mi natural disgusto y asombro vi que en vez de tratarse de una escultura se trataba de una tela de gran tamaño. Posé varias veces dando prueba de buena fe, porque se quedaba uno helado en aquel estudio gigantesco y sobresaltado entre las largas visitas de Paquita — que murió poco después —, los lamentos del perro apollinado y la mirada implacable de un gran buho, que nos acompañaba. También tenía serpiente, águilas y galápagos.

El retrato se quedó sin terminar. Mateo quería entonces escribir unos cuentos de brujas muy ingenuos y muy malos que a él le entusiasmaban y que decidió imprimir él mismo. Se había comprado tipos de imprenta, una “minerva” para tirar y una cantidad enorme de los mejores papeles que ya no se encontraban: Japón, China, Holanda...

Yo le encontraba pesado pero simpático. Sus ideas no sólo políticas sino sobre el mundo y los seres, eran muy confusas y contradictorias. Creo que ni el mismo sabía qué era ni qué quería. Un día hablamos de dinero y de monedas extranjeras.

— Creo, le dije — atendiéndome a lo que me habían dicho —, que usted tiene muchos dólares. Cuando le interese vender algo, dígamelo.

Entonces sus ojillos aldeanos brillaron con verdadero gozo y me dijo:

— No, no... Yo sólo comprando dólares, pero dólares oro. No vendo nunca nada.

Pensé en que quizás la leyenda que circulaba en los *comptoirs* de Montparnasse no fuera tan disparatada. Se decía que tenía todo su dinero enterrado en el jardín de su casa. Pero, entonces ¿cómo compraba los pollos para el perro y Paquita?

Le vi trabajar varias veces en aquellos bloques inmensos de los que arrancaba chispas que con frecuencia le abrasaban los brazos. Tenía dos hernias de los esfuerzos. Por eso me hizo cierta gracia cuando conocí a Fenosa.

APELES FENOSA

Fenosa o la gracia. Era tan inteligente, tan fino, tan escasamente trabajador, que parecía un poeta que, por afición, hiciera algo de escultura.

Vivía Fenosa en un extraño estudio en una especie de casa de locos de la rue Saint Jacques cuya misión no acabé nunca de entender. Era una especie de sanatorio abandonado con salas de gimnasio, piscinas secas, y muchas escaleras interiores.

En uno de los últimos pisos vivía el catalán Fenosa que yo creía que estaba con su mujer y su hijo. Luego resultó que no eran su mujer ni su hijo.

Fenosa, con sus manos siempre temblorosas y su cabeza de fauno bello, dueño de una buena conversación y con muchos años de bohemia a la espalda, era un ser atrayente y agradabilísimo. Sus teorías quedaban un tanto extrañas, pero esto era lo de menos. Decía, por ejemplo, que el único arte mediterráneo que existía con personalidad propia era el catalán. Los griegos, según él, habían hecho muy poca cosa, y los romanos absolutamente nada. Cuando yo le decía que, *con todos los respetos* sus figuras tenían mucho de tanagras griegas arcaicas, hacía como que se indignaba, pero, en el fondo, creo que se quedaba contento.

Era muy señor Fenosa. Su bohemia, que algunas veces era sencillamente miseria, quedaba muy por debajo de elegancia natural. Arriba, en el solario de aquella casa disparatada, tomamos muchas veces baños de sol, con un traje como si estuviéramos en la playa, con aquella Madame Fenosa y yo. Luego bajábamos al estudio y Fenosa trabajaba un poco en una cabeza de Mary que no acabó nunca (4), porque no gustaba a ninguno de los cuatro.

En aquel tiempo, él hacia unas figurillas muy graciosas, muy pequeñas — más pequeñas que las de Manolo — algunas exactamente para Belén, o Nacimiento más o menos intelectual. Fe-

(4) Del retrato, sin terminar, sólo queda constancia en un reportaje ilustrado que sobre algunos pintores españoles en París se hizo en la revista "Signal" (edición francesa).

nosa, que apenas se ocupaba de vender, tenía dos clientes fijos que le compraban todos los meses: Pablo Picasso y Jean Cocteau.

REBULL

Por Fenosa conocí a Rebull, el gran escultor catalán, que parecía gitano y lo era según Fabián. Pero Rebull lo traté muy poco y no llegué a ir a su estudio. Sólo hablamos algunas veces en los cafés de Montparnasse. Rebull era bastante espectacular. alto y con belleza física, picado de viruelas y con algo de pianista de barco. Trabajaba en serio y sin tener la peligrosa sensibilidad casi literaria de Fenosa, tenía lo que su compatriota no lograba adquirir no sé si por tremenda pereza: el empuje, la decisión, la fuerza de abordar y resolver obras de tamaño e importancia.

HONORIO CONDOY

De los escultores españoles en París a quien traté más íntimamente fué al aragonés Honorio García Condoy a quien llamábamos “El galápagos”, no por su lentitud, si no por su cazurrería y por aquella manera suya de ser siempre dentro de su concha y sacando la cabeza irónica de tonto de pueblo a las cosas de la vida para las que, por cierto, no tenía ni pelo de tonto. En Zaragoza, cuando era muy joven, tenía otro apodo: “el Piedras”.

A mi modesto entender y al de muchos, Condoy estaba a dos pasos de ser un gran escultor y ya era un gran artista. Le perjudicaba su vagancia natural y la necesidad de vender pequeñas cosas. Vivía en una casa, toda ella de estudios que había en la rue Boissonade, bocacalle del boulevard Raspail que seguía al pasage d’Enfer, subiendo hacia el León de Belfort. Tenía un piso bonito cuyas ventanas daban a un patio-jardín que a Honorio y a mí nos recordaba los de muchas casas de Roma (5) sobre

(5) Condoy estuvo pensionado en la Academia de España en Roma, abandonando Italia poco antes de que yo fuera.

todo aquellos caserones de mi vieja Vía Margutta. De este piso se subía al estudio, una pieza regular, toda de cristales.

Condoy era un escultor de origen picassiano, no en el cubismo, sino en las fórmulas gigantescas. En sus dibujos, muy finos por cierto, se observa mejor esta genealogía.

Rubiasco, de ojos azules, con una cierta elegancia natural, de estatura media y tan escaso de conversación que ahorraba las palabras por medio de unos camelos que constituían su auténtico lenguaje, Condoy era un tipo humanamente muy curioso. Me unió a él una cierta afición alcohólica que nos hacía también inseparables de Pedro Flores y Oscar Domínguez. Era esta época dura para quienes además de comer queríamos beber siquiera un poco y Condoy era un *débrouilleur* sutil y descubría bares misteriosos que me comunicaba siempre. Estos bares tenían que ser aprovechados a tiempo, porque se agotaban pronto o sufrían persecuciones policíacas. De todos modos un whisky costaba doscientos francos y un jerez español ciento cincuenta. Cuando los bolsillos andaban flojos, bebíamos el horrible *Dubonnet* o los *Martini* con mala ginebra.

Era Condoy el único misántropo alegre que he conocido. Permitidme que lo defina con esta exacta contradicción. Auxiliaba su vida con pequeños negocios de *marché noir* y yo decía que era escultor en mantequilla porque en su casa había verdaderos bloques de esta importante substancia como si fuera a empezar una escultura, una Diana *au beurre*, con muslos milagrosamente derretibles.

PEDRO FLORES

Pedro Flores, murciano, pequeñín, con una cabeza un tanto dantoniana, alegre, vivo, desastroso y gracioso, era quizá de los jóvenes, el más importante pintor de todos. Venía del cubismo y del cubismo concretamente picassiano. No habían tampoco sido indiferentes en su formación las enseñanzas de un Solana, por ejemplo, pero su fuerte personalidad ganaba a pasos agigantados los propios acentos, con un brío, con unas condiciones de pintor, verdaderamente auténticas.

Pedro Flores vivía en un estudio bastante dramático de la

rue Broca próxima a los siniestros muros de la Santé. Tenía una vida dura y bravía. Recorrió España casi en condición de mendigo. Fué también fotógrafo al minuto por los pueblos. Toreó en capeas... Flores llevaba en París varios años. Vivía mal, bebía bien, trabajaba mucho y vendía muy poco. No eran sus telas fáciles ni decorativas, ni aduladoras y, por otra parte, él quería mantener sus precios y no estaba dispuesto, como otros, a dar sus obras por un montoncillo de calderilla. Picasso le ayudó alguna vez y creía en este joven pintor desde el principio.

Cultivaba Flores el sentimiento español no sólo en la anécdota sino en los colores, sombríos y a la vez violentos, de su paleta. Los asuntos de toros y de toreros, unos toros enormes y convencionales y unos toreros antiguos, dramáticos, de caras feroces y muchas veces con cuerpos de bailarina, le salían verdaderamente impresionantes. El cubismo le había dado el gran secreto de la composición, hasta cuando no hacía ya cubismo. (Si se piensa en otros pintores bien realistas, como Sisquella, por ejemplo, se advierte lo que aun deben al cubismo.) Dominaba también el aguafuerte y acababa de hacer por entonces una soberbia colección de tauromaquia.

Personalmente era como un chiquillo, sobre todo cuando tomaba cuatro copas. Bailaba, cantaba flamenco, recitaba teatro clásico... Era incansable y no se iba de donde estuviera hasta que no daba con él una extraña pintora con la que medio convivía, que indefectiblemente le armaba un escándalo descomunal y le pegaba con un bolso, en el que, según las malas lenguas de Montparnasse llevaba todos sus ahorros en lujos de oro. Esta pintora, Anita, era por otra parte, una chica simpática. Sus arrebatos los justificaba bastante pintorescamente con la genealogía, diciendo que su padre fué un bretón corsario y que algunas rarezas le venían de raza. También era supersticiosa y decía que era capaz de hacer mal de ojo a sus enemigos.

A Flores se le encontraba a la caída de la tarde en uno de los tres *comptoirs* de aquella plaza de la aventura que formaba el cruce del boulevard Montparnasse con el de Raspail. Generalmente iba a cenar a un restaurante de la rue des Grand Agustins que era de un catalán francés muy amigo de los pintores españoles. Este catalán se llamaba Arnau y admitía a sus clientes el pago en especie, con lo cual tenía ya demasiados cuadros en su

tabernita. En casa de Arnau, Flores solía encontrarse con Picasso a quien llamaba don Pablo.

PABLO PICASSO

Picasso vivía allí cerca y yo le había visto varias veces en la misma taberna próxima de Arnau, por lo que venía el buen comilón de Esterlich. Nunca hice nada porque me lo presentaran. Mi admiración por el pintor contaba poco por una serie quizá de prejuicios que tenía hacia su persona. Siempre he defendido a Picasso pero realmente porque no hay otra postura frente al papanatismo, pero sin ningún entusiasmo íntimo. Un día fué inevitable que nos conociéramos y me defraudó bastante. Fijándose bien tenía algo de tratante de ganados, tan gitano como Fabián y acompañado siempre de una mujer cuyo aspecto de ordinariez física, me molestaba. Estuvo conmigo amable, pero tratándome, en su fondo, con una lejanía tal que no me molestaba, pero me producía pena y dolor de cabeza. Se veía claramente que no le importaba nada ni nadie, ni nada de lo de nadie. Y esto, claro está, para mí no podía ser un síntoma de superioridad, sino de inferioridad manifiesta. Le encontré rencooso y tozudo para ciertas cuestiones, falto de comprensión y de anchura de ideas. Aunque siguiera defendiéndole toda mi vida, comprendí que a mí no se me había perdido nada *chez* Picasso o, por lo menos, con aquel Picasso viejo, escamón, que representaba exactamente todo lo contrario de aquello por lo que la juventud casi le adoraba.

En fin, no quise ser amigo de Picasso.

ISMAEL DE LA SERNA

O, para ser exactos, Ismael González de la Serna. Lo reencontré un día por la calle. Hacía tal vez veinte años que no lo había visto, teniendo yo, en Madrid, unos veinte y él unos treinta. Entonces vivía en la calle de Arrieta. Ahora, después de muchos altos y bajos en una calleja que sale a la Avenida de Maine.

La vida artística de Ismael de la Serna había empezado, como

su vida física, con el preciosismo decadente. Vino de Granada a Madrid y hacía dibujos y pequeños cuadros del tipo que los de Bujados, Manolo Presno y José Zamora y aun el mismo Nestor de la Torre que luego derivó hacia un decorativismo grandioso mientras los otros estaban casi en la miniatura. Con la influencia seguramente no sentida del cubismo, la Serna tuvo una época brillante en París, a fines de la otra guerra, lanzado por un marchante poderoso. Sus exposiciones alcanzaron rápidos éxitos. Empezó una vida *snob* de Costa Azul, gran mundo, etc. Despues todo aquello se derrumbó por cuestiones personales y amorosas.

Ahora, cuando yo le volví a tratar, vivía un poco del recuerdo. Siempre bien vestido, alejado de la bohemia de los cafés, un tanto misterioso... Había en él, sin duda un pintor, pero le sacaron de quicio y tal vez sea peor el éxito desproporcionado que el fracaso y la mala suerte factores que si mortifican al ser humano, afinan y endurecen al artista hasta convertirlo en una lanza que puede contra la muralla de la adversidad.

El estudio de Ismael de la Serna, donde su mujer, francesa y muy distinguida, recibía bien, era un estudio pobre enriquecido con detalles: algún tapiz bueno, terracotas chinas más que dudosas, muebles que hacía él mismo imitando mármoles, piedras duras, todo un lujo que él sentía y que sabía hacer con sus manos de uñas cuidadas, largas como las de aquellos dibujos preciosistas del Madrid remoto. Ismael de la Serna era una curiosa supervivencia de muchas cosas.

CELSO LAGAR

Celso Lagar no iba con nadie. Nadie había ido a su casa tampoco. Bajaba al café Dôme algunas noches con su mujer, escultora animalista. Daban una cierta lástima y sobre todo frío. Iban arropados en bufandas y lanas recosidas. Parecían que estaban muertos y de vez en cuando se les salía uno de los periódicos que llevaban debajo de las ropas. Nadie sabía qué hacían. Tal vez la mujer vendía algo. Él apenas pintaba. Procuré varias veces animarle un poco hablándole de pintura y de su pintura, Pero Celso Lagar sonreía con una sonrisa atroz y se le acababan

a uno las palabras. Tenía algo de artista de circo desvencijado y olía a león y a serrín de jaula, a melancolía y limbo.

JOSÉ BENITO

¿Os acordáis de Benito el dibujante? Sus dibujos elegantísimos tuvieron la mayor moda en las grandes revistas de París. Casi todas las portadas de "Vogue" eran suyas. Luego se obscureció como había subido. Era castellano, creo que de Valladolid. Le encontré también en Montparnasse y me invitó a almorzar en su casa, en el mismo boulevard, frente al Jockey. Vivía muy bien... y pintaba. ¡Pero qué pintura! Nadie hubiera reconocido al dibujante, al gran ilustrador de otros tiempos en los lienzos que me enseñó. Me quedé un poco desconcertado. Allí había una pretensión enorme que fallaba por eso: por apuntar demasiado lejos, demasiado alto. Querían ser Velázquez, Rubens... Desde luego había una enorme malicia, una técnica alambicada que pretendía ser grandiosa. De todas maneras, era una pintura a lo Sotomayor o Benedito pero, insisto que con una pretensión... ¡qué tal es decir!

Benito gozaba con mi asombro. Procuré estar toda la tarde a la altura de ese asombro. Bueno, en realidad, sigo asombrado todavía. ¿Por qué ha querido pintar así nuestro delicioso, intranscendente y elegantísimo Benito? Junto a sus insospechados cuadros vivían sus deliciosos desnudos a lápiz, su frivolidad voluptuosa de la que fué un indiscutible maestro.

OSCAR DOMÍNGUEZ

Domínguez, el canario, se encuentra a la misma latitud del surrealismo que del cubismo, lo cual, realmente, es peligroso, pero posible. En las telas de Domínguez hay dibujo y buen dibujo, y problema, pero le falta el color. Pinta con colores muertos. ¡Dios mío, al español más vital de París!

Algo de Picasso, de Matisse, de Marie Laurencin, de las ideas de Paul Eluard—a quien conocí precisamente por Domínguez—, Oscar es un buen teórico y un freudiano. Como tipo humano,

Domínguez es impresionante: enorme, con una cara que tiene el doble de proporciones que cualquier otra cara, gesticulante, agotador de alcoholes y de mujeres, incansable y sólo por tradición canaria un poquito aplatanado, de forma y acento.

Domínguez tiene un estudio fijo que no abandona nunca, en el boulevard Montparnasse, casi enfrente de la rue Montparnasse, y luego cualquier otro estudio que alquila tres o cuatro meses y cambia. Ha expuesto en las exposiciones surrealistas de Europa y América. Suyo es aquel famoso objeto que divulgaron las prensas ilustradas y el cinema: el gramófono humano, en el que hay una pierna de mujer, una mano que da vueltas, en vez de aguja, sobre unos senos cortados que están en el lugar del disco...

Domínguez pinta con independencia y tiene un público reducido pero fijo. Es hombre, o mejor, hombrón, de cabaret, de barra de bar y de escándalo ingenuo siempre de buena ley. Presenció la entrada de los alemanes en París subido a un árbol y gritando incongruencias en español. (Le pudo costar la vida el bromazo.)

Estando yo en París nos encontramos sorprendidos con el encargo que le acababa de hacer a Domínguez un coronel alemán. Se trataba del retrato de su mujer. Domínguez habló con el coronel y le advirtió claramente lo que él hacía:

— Yo le haré un retrato que no le puede gustar.

— ¿Por qué? Me han hablado muy bien de usted.

Domínguez sudaba. Estaba seguro de que se trataba de una broma pesada en aquellos momentos:

— Verá usted, es que yo soy surrealista... y cubista...

El coronel quiso aclarar bien aquello:

— ¿Arte degenerado?

Domínguez heroicamente, asintió con la cabeza. Y con su natural asombro, el coronel ofreciéndole su tarjeta dijo:

— ¡Eso, eso! ¡Eso es lo que quiero tener!

La señora alemana estaba sólo por unos días en París. Se llevó el retrato *degenerado* de Oscar Domínguez. Y el coronel le dió diez mil francos.

JOSÉ DE ZAMORA

Pepito Zamora. Allí estaba, eterno, como si durmiera en alcanfor; joven, pizpireto, haciendo cinismo y chistes sobre sí mismo y con carnet de periodista por cierto.

Vivía Zamora en una casa bastante extraña de la rue Segur. En realidad eran unas dependencias de un antiguo palacio, de arquitectura italiana, venido a menos, alquilado como tantos señores y tantas señoritas de París.

Las habitaciones eran bajísimas de techo, con chimeneas y cierto *chic* de molduras doradas en puertas y ventanas.

Zamora apenas dibujaba ahora más que figurines convencionales y divertidos con reinas de Saba y príncipes lánguidos como en sus buenos tiempos de la otra postguerra.

Zamora, con José el griego, venían muchas noches a Montparnasse y se quedaban con nosotros. Era la mostaza española que caía siempre bien con su ingenio agresivo, sus monadas, sus proyectos fantásticos. Ahora bailaba y había dado incluso algunos pasos en escenarios, recamado de algas marinas, tisúes, lentejuelas y todo lo que se le ocurría. En mi "Puerto de Santa María" estrenado en el *Studio des Champs Elysées*, hacía un papel mudo que sin embargo era muy importante.

SABATER

El valenciano Sabater, que a sí mismo se llamaba el pintor de las brujas, había cambiado los seres mágicos por modistillas, desnudos y españolas envueltas en mantones de Manila.

Sabater ganaba lo que quería simplemente colgando sus chicas guapas e incitantes, verdaderas fotografías al óleo en las paredes de La Rotonde. A nosotros no nos cabía en la cabeza que aquella pintura se vendiera como agua. Había veces que un cuadro colgado por la mañana, ya se había vendido a la noche.

Con todo, Sabater se hacía simpático porque era buena persona y su pillería artística acababa por hacer gracia. Lo que no tenía gracia, es cuando nos enseñaba un cuadro diciendo:

— Ché, ¡fíjate eso que no es comercial cómo está pintado!
No fallaba. Era aún peor.

CLAVÉ

Clavé empezó grausalianamente. Cuando yo le conocí hacía cuadros y dibujos que apenas podían distinguirse de los de Emilio que había sido no sólo su amigo sino su maestro. Después empezó a apartarse y cobrar personalidad dentro siempre de aquella escuela del post-impresionismo típicamente francés. Hizo algunas ilustraciones de libro francamente buenas.

Clavé, joven, muy señorito, atildado y tímido, vivía con su madre, una encantadora señora de bastante edad que salía en un cochecito pequeño y negro que empujaba su hijo, porque había llegado de España muy delicada.

A mí esto me era humanamente muy simpático. Es probable que Clavé sea un día un gran pintor para que pueda hablarse de ese cochecito en el que una anciana señora paseaba por el Luxembourg llevada por su hijo...

MANUEL REINOSO

Reinoso hizo dos retratos de Mary y esto fué el comienzo de nuestra amistad. Era castellano, creo que madrileño y había empezado a pintar hacia poco, pero después de un enorme entrenamiento de dibujante (6). Quizá tenía más oficio que genio, pero también poseía buen gusto y un enorme entusiasmo que le sostenía contra una bien probada adversidad.

Había instalado su estudio en la habitación de un hotel en la rue des Plantes, que se llama Hotel des Terraces. Allí vivía también otro pintor, un catalán, Martí Basch; nada del otro jueves.

Reinoso estaba casado con una encantadora francesa, Germaine, de la que tenía dos hijas. La mayor debía contar trece

(6) Reinoso empezó haciendo dibujos publicitarios. La publicidad ha sido muchas veces más útil que todas las Academias y Escuelas juntas.

años. Era hombre un tanto entristecido por la bohemia y cansado por la lucha. Tenía condiciones y poco orgullo. Yo le decía siempre que eso era mal asunto.

TELLAECHE

El vasco Tellaeché, también vivía en el barrio, exactamente en la rue Brea en la casa del *bureau* de tabacos.

Pintor de escuela gris, de poca pintura, y habiendo sido rico, pobre pero elegantón y ceremonioso, venía a tomarse un vasito al *comptoir* de La Rotonde. Los domingos, se sentaba dentro y llevaba a su mujer, una pobre señora triste a quien todos los años la cortaban un pedazo de cuerpo.

Iba Tellaeché vestido de turista inglés y, desde luego, siempre con paraguas. Este objeto, que él consideraba mucho, era para Tellaeché objeto de lujo e imprescindible. Realmente sus paraguas eran admirables sobre todo para Montparnasse. Le gustaba mucho que se le hablara de ellos:

— Tengo muchos — decía — y todos, por supuesto, hechos a la medida.

Hacía puertos con marineros de boina y pómulos vascos. Todo muy gris, un poco al modo de aquellas cosas de los Zubiaurri, con algo de pintura lineal, de dibujo iluminado, de colores de sordo.

CASTAÑÉ

De Blanes. Amigo de Buñuel y de Salvador Dalí. Se había ocupado de cine, creo que como ayudante de director. Vivía también en Montparnasse y vino a mi casa con frecuencia. Era hombre inteligente y muy puro de ideas. Como pintor estaba en un cubismo evolucionado hacia el primitivismo realista de Dalí. Era duro, estaba aún *verde*, pero luchaba como un monje con las dificultades de la técnica y oraba por su inspiración.

Físicamente, Castañé tenía algo de gnomo.

Era pequeño y muy fuerte, calvo, peludo y de ojos alegres. Andaba entre el anarquismo y la mística. Comía mal y esto no

me permitió nunca hacer un diagnóstico de su personalidad. También fué retratista de mi corte de los milagros en el estudio de la rue Boulard y socio de honor de las paellas españolas.

* * *

No recuerdo haber conocido más artistas españoles en esta época terriblemente provisional y peligrosa. Pasó por allí Anglada Camarasa a quien vi una sola vez en el Consulado donde gestionaba su visado para España.

La vida de los pintores y aun de los escultores no era mala. Vendían, en general, más que nunca. La burguesía media compraba toda clase de cuadros creyendo que éste era un modo de invertir su dinero, aquel triste dinero que valía cada vez un poco menos. Circulaban también muchas falsificaciones de Renoir, de Cézanne, de Matisse, de Corot, del mismo Picasso, de Dalí, de Chirico, de Severini. Todo se vendía como agua, pero el coste de la vida era tan grande que aun así la vida llamada bohemia era la vida natural salvo para aquellos que ya estaban perfectamente situados antes de la guerra.

Un detalle curioso era el que los antiguos centros de la vida artística y bohemia, el Barrio Latino y sobre todo Montmartre, habían quedado anulados por Montparnasse. Únicamente Picasso continuaba en su Barrio Latino, y Beltrán Masses en Passy.

Los cafés literarios seguían donde siempre. Montparnasse siempre fué poco literario. Continuaban pequeñas tertulias en Deux Magots y el Flor. Eluard intentó levantar un poco la Closerie de Lilas, pero las reuniones surrealistas en este café de espléndida tradición duraron sólo unas semanas... Por mi parte también hice un intento de tertulia en la taberna de los Cuatro Sargentos, frente a los muros del cementerio de Montparnasse.

CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO

INGRESOS EN LOS MUSEOS

EL SAN PASCUAL, DE ESPINOSA.

La colección de pinturas, que posee el Museo de Arte de Cataluña, ha sido de reciente incrementada, por la donación que la Sociedad "Amigos de los Museos" ha hecho en el mes de septiembre de 1944, de un interesante lienzo, debido al pincel de Jerónimo Jacinto Espinosa, uno de los pintores célebres realistas, del siglo XVII, dentro de la escuela valenciana, discípulo de otro gran pintor, Francisco Ribalta.

Las dimensiones de tal pintura son: alto 1,480 m., ancho 1,020 m.

El asunto, pertenece al grupo de los llamados religiosos.

En primer término, aparece el santo enamorado de la Eucaristía, san Pascual Bailón, de rodillas, con los brazos abiertos en actitud de éxtasis, el rostro, mirando a lo alto, con la dulce expresión del arrobo. En la parte superior izquierda, dos ángeles niños alados y desnudos están arrodillados sobre nubes, sostienen en sus manos una custodia, de cuyo viril parten rayos y claridad que ilumina el trozo de la escena; en el centro y derecha, grupos de ángeles alados y cabezas de querubines completan la gloria. La escena, es al aire libre, al fondo, una lejanía en que se ve parte de una ciudad, a la izquierda, en primer término, una ermita bordeada por un río y en el ángulo inferior derecho, una cartela que dice así: "Gerónimo Jacinto De Espinosa. f. 1661".

El hábito que viste el santo, es el propio de la Orden menor de san Francisco.

* * *

Jerónimo Jacinto de Espinosa y Lleó, nace en tierras levantinas, el 18 de julio de 1600, en la hermosa villa de Cocentaina,

cabeza del condado de este nombre, siendo el primero de los hijos de otro ilustre pintor castellano, Jerónimo Rodríguez de Espinosa, que ha venido de tierras de Valladolid, a realizar obras de estimable valor — como el retablo de Muro — y ha contraído matrimonio con Aldonza, la rica hija de un honrado labrador del pueblo.

Durante su permanencia en la villa, el niño recibe las primeras lecciones de su deudo el P. Borrás (1530-1610), pero más tarde, al trasladarse a Valencia, es en el taller paterno y en el de Ribalta, donde se perfecciona, abrazando las tendencias luminosas, y consiguiendo que el Colegio de Pintores de la Ciudad — entidad encargada de velar por la pureza y prestigio de la pintura —, le otorgue el título de *mestre pintor*, condición precisa para poder firmar sus obras y dedicarse libremente al ejercicio de sus actividades.

Las bellas cualidades de su acertada paleta, hacen que a su taller acuda clientela y el cúmulo de estos encargos, se traduce en que el joven pintor trabaja sin descanso.

Espinosa, era hombre excesivamente activo y profundamente religioso, su trabajo es sin reposo y variado, pero su predilección le lleva a la pintura religiosa, para con ella dar satisfacción a las continuas demandas de diferentes iglesias, Órdenes religiosas y caballeros de calidad, que se disputan la gala de poseer pinturas suyas.

Hombre de naturaleza recia, siente en su interior los grandes problemas estilísticos que acuciaban a la generación de su época, y en su interior se confunden en amigable hermandad, su energía vital, apasionada, soñadora, espléndida, con el profundo sentimiento religioso. Esta compenetración se ve en sus obras, pues él con clara concepción de las cosas y su fácil y gran desenfado en el manejo de los pinceles, hace que al emplear grandes masas de color, pero con tonalidades suyas muy características, como las castañorrojizas, las pinturas adquieran el conjunto de la bella expresión de una solución completa.

Espinosa es un realista formidable. Ha sabido captar para su paleta, aquellas pinceladas que Ribalta tan sabiamente daba para conseguir los efectos del claroscuro y con gran garbo y decidido empeño de superación introduce, unas más dulces tonalidades, que puedan paliar la crudeza del más completo senti-



J. J. ESPINOSA.—*San Pascual Bailón*

miento realista, lo que hace decir a Mayer "que la herencia artística del gran Ribalta, ha sido recogida y no indignamente por nuestro Jerónimo Jacinto Espinosa" (1) porque supo dar a sus colores ciertos tonos que le acercan a las dulzuras de la pintura de Zurbarán, cuya influencia se advierte en alguna de sus obras.

Aunque en algunas ocasiones practicó y con gran acierto el retrato — con las características del retrato español, realista y sencillo — como los del P. Mós (2) y conde de Faura (3), su predilección era por las grandes composiciones religiosas, a las que daba cabida en lienzos de gran tamaño, lo que le permitía agrupar a su gusto personajes y ángeles, para que la escena resultase lo más real y completa posible, como eurítmica expresión, de lo por él captado o imaginado.

Así se puede apreciar examinando sus grandes composiciones, *Jesús apareciéndose a san Ignacio de Loyola camino de Roma* (4), *La Purísima Concepción* del paraninfo de la Universidad de Valencia (5), *San Pedro Nolasco presentando unos enfermos a la Virgen* (6), *La Inmaculada y los Jurados de Valencia* (7), y otros muchos más, que forman el completo elenco de su admirable producción (8).

* * *

La cartela al pie del lienzo que relatamos dice fué pintado y firmado en 1661.

La autenticidad del lienzo es indudable, por la firma puesta al pie, costumbre muy seguida por el pintor, pero ante esta

(1) Mayer, Augusto L. "Historia de la Pintura Española". Madrid, 1942.

(2) Alto 2,05 m. ancho 1,12 m. Pintado en 1627 y hoy existente en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

(3) Alto 2,05 m., ancho 1,13 m., pintado y firmado en 1664, hoy en día propiedad del Excmo. Sr. D. Ignacio de Orbe y Vives de Cañamás, marqués de Valdespina y conde de Faura, existente en el palacio de Astigarraga (Guipúzcoa).

(4) Alto 2,18 m., ancho 1,18 m., existente en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

(5) Pintada sobre tela en 1660 según cartela y firma puesta al pie.

(6) Alto 2,25 m., ancho 1,72 m., existente en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

(7) Pintado por encargo de la Ciudad, por cuya pintura cobró 140 libras.

(8) Para el catálogo completo de las pinturas de Espinosa véase: Ferrán Salvador, Vicente. "El Pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa y Lleó, su vida, su obra, su tiempo". Valencia, 1944.

bella pintura surge la pregunta ¿con motivo de qué hecho fué realizada?

Espinosa en aquellos tiempos es un pintor ya formado, muestra una marcada preferencia por la representación de escenas de sabor religioso, principalmente, se complace en lienzos en los que ensalza a María en su concepción inmaculada, y lo hace entre fulgores y nubes, rodeada de ángeles y querubines expresando en ellas, esa explosión de entusiasmo que inunda el corazón de los españoles, y también siguiendo las trayectorias trazadas admirablemente por otros grandes maestros como Ribalta, Ribera y Zurbarán que hacen con las excelsitudes de sus esplendidos decorados de gloria con el acompañamiento de ángeles músicos, verdadera manifestación del deleite espiritual. Por eso él, pintor devoto por excelencia, plasma de manera perfecta, las emociones que embargan su espíritu, en esa vida emotiva del momento, en el período que sigue a los años 1618, cuando el júbilo se manifiesta por las declaraciones que hace en 18 de octubre del expresado año, la santidad del Papa Paulo V, accediendo a los reiterados ruegos del monarca Felipe III, en virtud de la cual, se eleva a la categoría de beato, al lego, todo amor y entusiasmo por Jesús Sacramentado, y se autoriza su culto público (9).

El lienzo además de las anteriores razones, tiene singular importancia por la razón de ser obra firmada y fechada, lo cual es mucho, pues permite jalonar la producción artística del pintor, y en cuanto a la calidad, por sus detalles, estudiada composición, perfecto colorido y atinados contrastes de luz, nos permiten asegurar que fué realizada en período de plena madurez.

VICENTE FERRÁN

(9) Alejandro VIII en 1690 lo canonizó y León XIII en 28 de noviembre de 1897 lo declara patrón de las asociaciones eucarísticas por su gran amor y entusiasmo.



S. JUNYENT. — *Clorosis*



JUAN PLANELLA RODRÍGUEZ. — Retratos de los señores Galcerán

Yendo al museo antiguo se oye de breves horas de la vida de
Lumípero. Continuando la narración, el autor menciona que el
museo antiguo es un museo de historia natural, que incluye
varias secciones de paleontología, zoología y botánica.
En la sección de paleontología se exhiben fósiles de
varias especies de animales prehistóricos, así como
reconstrucciones de sus hábitats.

VARIAS OBRAS DE PINTURA CONTEMPORÁNEA

Entre las obras de pintura últimamente ingresadas en el Museo de Arte Moderno, merecen ser mencionadas las siguientes:

En primer lugar el cuadro *Clorosis* original de Sebastián Junyent.

El pintor Sebastián Junyent, hermano del coleccionista y escenógrafo Olegario, de análogo modo como éste rodó el mundo y volvió al Borne, fuése con su labor personal de la Ceca a la Meca de las escuelas artísticas. Hizo, más exactamente, algo parecido a lo que caracteriza al conde de Casa Dávalos, marqués de Benavent, artista pintor, cartelista y exlibrista don Alejandro de Riquer e Inglada, es decir: pasarse del naturalismo al simbolismo con armas y bagajes, en un frenesí de estar al día que a nosotros, particularmente, nos encanta.

Ambos — Sebastián Junyent y don Alejandro de Riquer — figuran como colaboradores corrientes de la revista “*Joventut*”, No querrá ello decir que fueran literalmente jóvenes en aquellas fechas de entrada de siglo; menos lo era Pompeyo Gener, redactor del mentado semanario catalán de inolvidable amarilla cubierta. Con todo, el espíritu sopla y la juventud vivifícase, renace, y reaparece. A tal aspiraría don Alejandro de Riquer en sus ex libris reanimados de los ilustradores epígonos de los *hermanos prerrafaelistas*; no ya de Aubrey Beardsley que en Barcelona se encarnaría en el titere Ismael Smith de sus mejores tiempos.

Largo y tendido pudiera escribirse de don Alejandro de Riquer; de sus recuerdos *de quan era noi*, de sus acrisantemisados libros de poemas o prosas poemáticas, de sus aficiones bibliográficas, de su coleccionismo, de su pintura que va desde el abocetado *Tast del vi* del Riquer efectivamente juvenil del mejor período de “*La Renaixença*” a los esbozos con desdibujadas ninfas bañándose en pútridas aguas de las lamentables notas de color del Riquer provecto...

También es tema que se presta a largo razonar la obra y la vida de Sebastián Junyent. Contribuirían a fijar los mojones que pudieran marcar las etapas de su arte los finos dibujos a la pluma aparecidos en "L'Avenç"; los paisajes estrictamente fieles al motivo enfrente al cual plantó sus caballetes (colección de la familia del pintor, colección Masó...); los retratos ya de grave y cálida entonación y amplitud de volumen (colección viuda Soler) ya de pose aleteante (colección Olegario Junyent); las varias reproducciones de obras suyas que aparecieron en la precitada "Joventut" y en "Forma", la suntuosa revista de Casas y Utrillo; el retrato de Xavier Viura, el retrato de Picasso ante una potente obra de su numen, *Anunciación*, de recuerdo más que botticelliano ruskiniano; o también en la revista "Garba" un paisaje quedo y reposante; gitana, sin duda influída temáticamente por Nonell; e ilustración de unas estrofas del poeta del levitón ajado, la melena suntuosa y la faz de manzanas agrias, el referido Xavier de Viura.

Nuestro querido Museo barcelonés poseía ya dos buenas obras de Sebastián Junyent: una mujer en negro, sentada, con mantilla, leyendo atentamente en su devocionario; otra, la titulada *Prometença*, donde marido y mujer con un infante en brazos avanzan en actitud de pía súplica por la salud de su hijo, iluminados por el resplandor del cirio; obra, esta segunda, de magnífica unción, de sorprendente originalidad.

Mas cuando en las Galerías Syra de por hacia los años 34 ó 35 tuvo lugar una exposición de homenaje a Sebastián Junyent, nuestros ojos no se apartaron de la más destacada muestra del talento y la sensibilidad del inquieto artista: la pintura *Clorosis*, que, depositada en el Museo a modo de propuesta de adquisición, pasada la guerra civil de España ha sido por fin efectiva y gloriosamente adquirida, y puede hoy admirarse, en el Museo de Arte Moderno reinstalado, como uno de los más preciosos documentos de la trémula emotividad del arte 1900.

Por los días que presidiera la Junta de Museos el escultor don José Llimona, la amistad que con éste le unía, desde lejanos tiempos, a don Celestino Galcerán impulsóle a legar al Museo las pinturas, los dibujos y otros objetos de arte de su posesión. Hoy se hace efectivo el legado de aquel caballero que desde el tiempo de "L'Avenç" estuvo en contacto con artistas,



R. CASAS.—Retrato de la señora de Utrillo



S. RUSIÑOL.—Retrato de Miguel Utrillo

que dibujó también a sus horas (véanse sus tres paisajes urbanos en la galería de dibujos de nuestro Museo de Arte Moderno), que en "Joventut" analizaba largamente la obra de D'Annunzio... Forman el legado Galcerán: los retratos del padre y la madre del legatario y una acuarela de Planella y Rodríguez, su retrato por Casas, un desnudo al carbón de José Llimona, tres vistas del puerto por Roig y Soler, un dibujo y dos notas de color de Santiago Rusiñol. Si no son todas ellas obras de hacia 1900, sí lo son (en general) de artistas que en la fecha — representativa de un movimiento — estaban en la plenitud de su vigor.

El Ayuntamiento de Barcelona presto siempre a completar o enriquecer la galería iconográfica de carbones de Ramón Casas, ha adquirido últimamente un retrato del escenógrafo Mauricio Vilomara, en busto, aunque poseyera ya el retrato de cuerpo entero dentro la serie donada por el autor. Sabido es que de varias de sus amistades dejó Casas un retrato de plena silueta y un retrato de solamente busto (Mir, Rusiñol, Zuloaga, Vilomara, Riquer, etc.). La yuxtaposición de ambas series importaría grandemente para fijar las variantes fisonómicas de los personajes más caros al pintor; pues por lo general los retratos de busto son posteriores a los de plena silueta.

Tres obras notables, adquiridas por el Ayuntamiento a los hijos de don Miguel Utrillo y Molins son los retratos de éste en los días del *Moulin de la Galette*, por Rusiñol, y el retrato de la señora Utrillo en los días de oro de Maricel en el Sitges de la dorada playa, por Casas. Los dos retratos de Utrillo por su amigo de juveniles andanzas son preciosos documentos, rebosantes de carácter, propios para ilustrar, a gran tamaño, las cartas *Desde el molino* del propio pintor; el retrato de la señora Utrillo demuestra la maestría alcanzada por Casas en una época en que el famoso terceto — de importancia capital en un momento pletórico del moderno arte catalán — había alcanzado una cierta poltronería peligrosa, por no decir efectivamente nociva — para la pura espiritualidad del Arte.

J. F. RÁFOLS

UNA ACUARELA CON PAISAJE MADRILEÑO

El Museo de Arte de Cataluña acaba de ingresar por adquisición una acuarela de $26 \times 43,5$ centímetros, en colores. De arte poco selecto, y confuso al representar la casa del primer término a la derecha es, sin embargo, del mayor interés para completar la iconografía topográfica de finales del siglo XVIII; pues reproduce, con suma fidelidad, la vista de la confluencia del Paseo de la Virgen del Puerto y de la bajada de Palacio, quedando en el centro la glorieta con la desaparecida Puerta de San Vicente. Desde ésta, dejando a la derecha el Barranco y Huertas del Príncipe Pío, continúa el camino de la Florida, alcanzándose a ver la ermita de San Antonio. La imprecisión del dibujo no autoriza a dilucidar si se trata de la hecha por Sabatini en 1770 o de la goyesca de 1798, pero desde luego, por razones cronológicas, no es la churrigueresca de 1731. El mayor encanto de la vista en cuestión estriba en retratar, con amplia perspectiva campestre, la Puerta de San Vicente, que Sabatini construyó en 1775 y que fué torpemente derribada en 1890. Hay buena documentación gráfica de dicha puerta, comenzando por el proyecto del autor, siguiendo por las litografías de 1784, en que fué tema de la Academia de San Fernando para la Oposición a Premios Generales, y acabando por una vieja fotografía de Lacoste. Pero el dibujo que nos ocupa es de los pocos que sitúan el desaparecido arco monumental con tanta lejanía de paisaje, acabando con la Casa de Campo y la Sierra.

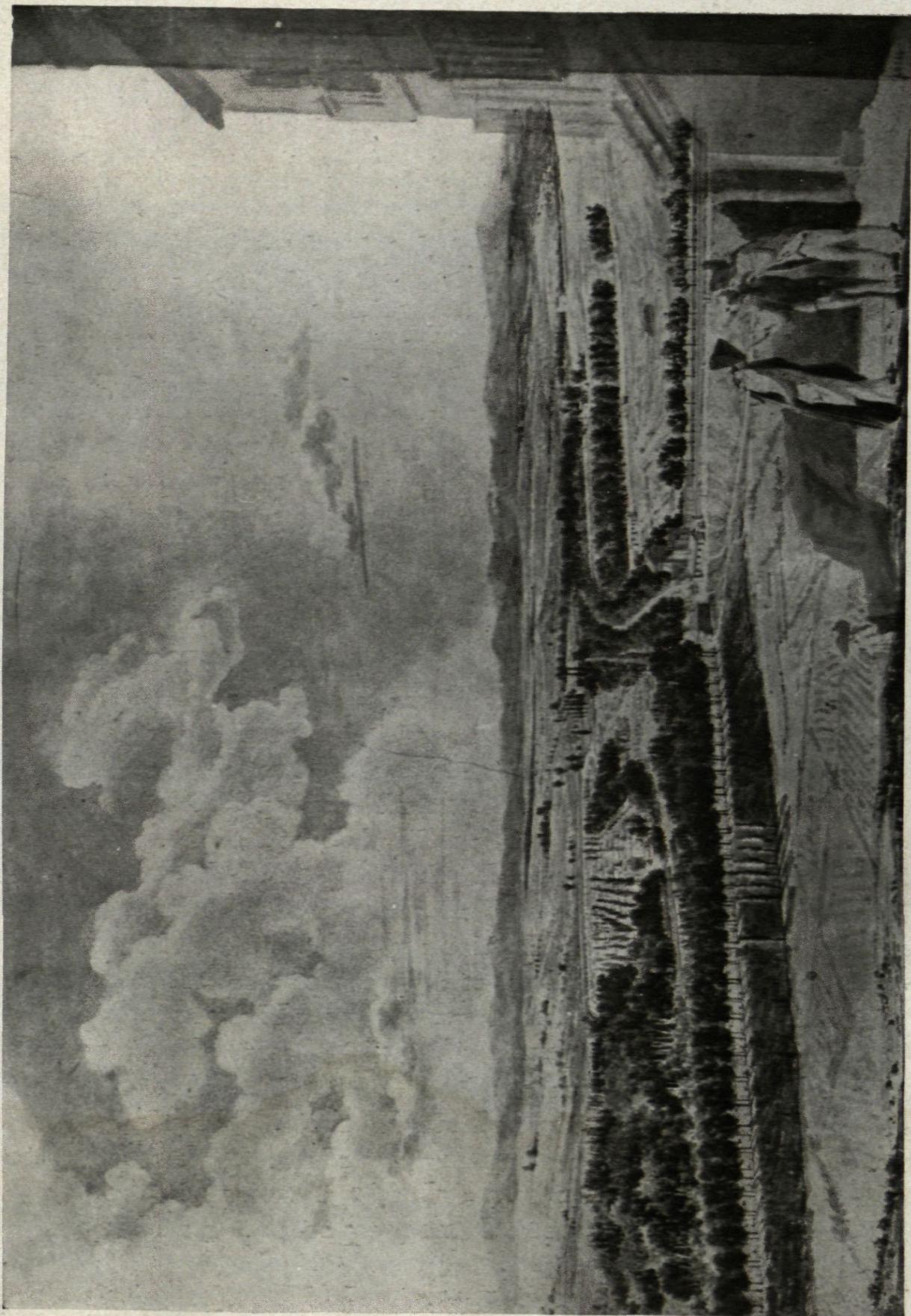
Un más subido interés contiene nuestra acuarela, porque habiéndose situado el artista en lo que era Puerta de la Vega, entre la calle de Segovia y la rasante septentrional del nuevo Alcázar, todo el primer término muestra, con oficio de huertas (1) el sitio en que se proyectaba trazar los jardines del Real

(1) En el plano de Madrid inserto en el tomo V del "Viaje de España", de Ponz, se dan los jardines como hechos, arbitrariamente, en 1793 en que apareció el volumen; en cambio, es más veraz y buen complemento de nuestra acuarela el

Palacio, para los que habían dado planos sucesivamente Pedro Ribera, Sachetti, Boutelon y D'Islle, Ventura Rodríguez y Sabatini, no haciéndose caso de ellos ni obra de jardinería hasta los tiempos de Pascual y Colomer y de don Ramón Oliva. Creemos que la nueva acuarela del Museo de Barcelona trataba de dar idea del emplazamiento de los jardines. Su autor puede ser Gómez Navia, y la fecha ha de oscilar entre 1775, inauguración de la Puerta de San Vicente, y las postrimerías del siglo xviii.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

"Plano de la villa y corte de Madrid... con otras curiosidades útiles a los naturales y forasteros". Nueva edición por D. Fausto Martínez de la Torre y D. Josef Asensio. Madrid. En la imprenta de don Joseph Doblado, 1800.



Paisaje madrileño, acuarela del siglo XVIII

NUEVOS EJEMPLARES DE CERÁMICA

La sección de Cerámica se ha visto aumentada durante los años 1942 a 1944, inclusive, con el ingreso de los objetos siguientes:

Plato decorado en azul; en el borde cenefa de doble línea de triángulos encajados, formando una línea blanca en zigzag al encajarse; en las paredes una cenefa de flores circulares estilizadas alternadas con otras estrelladas, entre ambas, motas de puntos y cruces. En el fondo, hexágono inscrito dentro circunferencia con decoración reticulada en los espacios entre las cuerdas que forman el hexágono y la circunferencia. Dentro del hexágono una inscripción en árabe incompleta, por el estado del plato faltado de vidriado en algunos sitios, que traducida dice: "El nombre de Dios, clemente, misericordioso, la majestad pertenece a Dios, solo...". En bastante mal estado de conservación. Manufactura aragonesa. Siglo xv. Adquirido en octubre de 1942.

La particularidad de esta pieza, que en su género es única, radica en la inscripción, aunque el Museo posee otras piezas con inscripción como el lebrillo de Teruel procedente de la colección Plandiura, el cuenco de Paterna; esta pieza que al parecer procede de los alfares de Muel, es bastante posterior a los otros ejemplares, representando la transición o mejor la mezcla de lo cristiano con lo musulmán o sea los últimos vestigios islámicos en la cerámica española o más concretamente en la aragonesa.

Durante las obras efectuadas en el edificio de las Atarazanas el personal del Museo Marítimo recogió diversos fragmentos de cerámica antigua y los entregó a nuestros Museos.

Estos fragmentos que vienen a completar series para el es-

tudio tipológico de la cerámica catalana y en especial de la barcelonesa, pues sabido es, que la cerámica hallada en las Atarazanas procede de los alfares del barrio de los "Escudillers" de Barcelona. Son los siguientes:

Fragmento de azulejo decorado en azul, con un anagrama indeterminado, por estar incompleto, rematado por una cruz con dos travesaños y flanqueado por dos lirios, en el borde ceneta de triple trazo, dos gruesos y uno fino. Manufactura catalana. Siglo XVII.

Fragmento central de plato decorado en azul con una doble circunferencia en cuyo exterior hay unas hojas o flores, en el interior la inscripción FARRER. Manufactura catalana. Siglo XVII.

Fragmento central de plato con decoración azul formada por una circunferencia, con un cuadrado inscrito, de lados curvados. En el centro una flor trifoliada y cuatro puntos; en cada uno de los cuatro espacios, entre los lados y la circunferencia, una espiral y curvas concéntricas. Manufactura catalana. Siglos XV-XVI.

Lote de treinta y siete piezas de alfarería, cerámica vidriada y porcelana de diferentes clases, tipos y procedencias y cuarenta y tres fragmentos de cerámica catalana de reflejo metálico, depositados por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en 1943.

Dada la calidad del depósito en el que no cabía una selección de piezas, es una amalgama heterogénea de objetos, en la que sólo algunos de ellos tienen un interés para complemento de series o enlaces de tipos diversos.

Lote de noventa piezas, de alfarería procedentes del relleno de las bóvedas del Hospital Militar de Barcelona, terminado en 1705.

Compuesto de:

Diez y ocho botijos de diversas dimensiones.

Seis botijos grandes para reserva de agua.

Un cántaro para aceite.

Una botella con asas.

Siete jarrones de barro cocido y barnizado.

Una jarra vinera.

Tres cangilones.

Nueve tinajas.

Una jarra con cuatro asas.

Doce bacines.

Un orinal de cama.

Dos servidores.

Dos tubos cilíndricos, acodados.

Un tubo, medio barnizado exteriormente.

Tres tubos para conducción o desagüe.

Trece tubos para desagüe con empalme.

Tres hornillos.

Siete ollas.

Forma un interesante lote para el estudio de las formas y tipos de la alfarería barcelonesa del siglo XVII, pues dadas sus características y lugar de su emplazamiento la casi totalidad de piezas son barcelonesas. Este lote sumado al del Hospital de Santa Cruz ingresado en 1936 y algunos otros que se conservan dispersos pueden contribuir a formar un estudio bastante completo de este ramo humilde de la cerámica, pero de marcado interés, como es la alfarería.

Cedido por el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona, en octubre de 1943.

Lote compuesto de:

Dos candilejas y dos fragmentos de escudilla. Manufactura catalana. Siglos XVII-XVIII.

Veintitrés fragmentos de platos y escudillas barnizadas de blanco. Manufactura catalana. Siglo XVI.

Veintisiete fragmentos de platos y escudillas decorados en azul. Manufactura catalana. Siglo XV.

Cuatro fragmentos de platos decorados en azul o negro, tres con el escudo del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona. Manufactura catalana. Siglos XVII-XVIII.

Veintinueve fragmentos de platos y escudillas decoradas en azul, y azul y amarillo. Manufactura catalana. Siglo XVII.

Cuarenta y un fragmentos de platos y escudillas decorados con reflejo metálico. Manufactura catalana. Siglos XVI-XVII.

Once fragmentos de platos y escudillas decoradas en azul,

en reflejo, y en azul y reflejo. Manufactura valenciana. Siglos XVI-XVII y XIX. Procedentes de Rubí por adquisición.

Este lote que formaba parte de un grupo de diversos objetos, aunque no es de gran importancia, viene a completar motivos y variantes de decoración que para el estudio de conjunto de la cerámica tienen a veces valor inestimable.

Seis azulejos delanteros de peldaño o tabicas de forma rectangular y policromos, con diferentes motivos, inscritos en medallones ovalados, de paisaje y animales. Manufactura posiblemente andaluza. Siglo XVII. Adquiridos en 1944.

Estos azulejos pertenecen a un tipo no bien definido, pero interesante para el estudio de las diversas ramificaciones de la azulejería española derivada de la influencia italiana.

Lote de cerámica compuesto de las piezas siguientes:

Plato policromo. Manufactura de Triana. Siglo XVIII.

Cuatro platos decorados en azul. Manufactura catalana. Siglo XVIII.

Plato decorado en azul. Manufactura murciana. Siglo XIX.

Plato decorado en azul. Manufactura de Fez. Siglo XVIII.

Tarro de farmacia decorado en azul. Manufactura andaluza. Siglo XVIII.

Dos tarros de farmacia decorados en azul. Manufactura catalana. Siglo XVIII.

Florero de gres con relieve, de Gustavo Violet. Manufactura francesa. Siglos XIX-XX. Legado de don Celestino Galcerán, en 1944.

De este conjunto lo más sobresaliente es el plato marroquí y el florero de Gustavo Violet; tienen también su interés el plato de Triana y el murciano.

Un tintero de gran tamaño en forma de torre, decorado en azul. Manufactura catalana. Siglo XV. Adquirido en 1944.

Aunque la pieza está muy reconstruida no deja de tener su interés por la forma. El decorado sigue en parte las huellas de Manises, el almenado de la torre recuerda los albahacaqueros de la misma época, procedentes de este centro productor.

**Un jarro decorado en azul. Manufactura catalana. Siglo xv.
Adquirido en 1944.**

Es interesante este ejemplar para ver cómo se seguían los trazos de la cerámica dominante en aquellos tiempos, la valenciana o más precisamente la de Paterna y Manises. Es un jarro de uso ordinario en muy buen estado de conservación, y corresponde a las piezas de uso cotidiano, sin lujo a pesar de que su ejecución es esmerada.

FRANCISCO DE P. BOFILL

NECROLOGÍAS

JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA

En la vida de Solana cuentan dos premios conseguidos en exposiciones barcelonesas. Aquel primer premio de la Exposición Internacional de 1929, que afirmó el aprecio oficial a su arte, y este último de 1942 con el cual consiguió por primera vez — única en vida — una Medalla de Honor.

Y eso fué porque Solana, que siempre mantuvo una total independencia, realizando a su manera los temas de su dilección, los que eran íntima y profundamente suyos: "no pinto para exposiciones ni para nadie, sino para mí" (1), se sujetó a las costumbres establecidas y oficiales presentándose a lo largo de su fecunda vida en gran número de exposiciones (2). Estas de Barcelona con sus dos premios, marcan hitos gloriosos en esta carrera de honores, que el pintor, como sin importarle mayormente, ensimismado siempre y siempre fiel a sí mismo y a sus cosas, siguió, sin embargo, con cuidado. Ello es la exteriorización de una de estas fuertes raíces que ligaban a Solana con la "tradición" española, la lejana y la cercana.

Solana, pintor independiente, agresivo, era en sus gustos, en sus preferencias pictóricas, pintor que se sentía ligado y afín a la tradición pictórica, aun a sus formas de exteriorización recientes. Contestó no hace mucho: "en pintura Velázquez, Zurbarán, Goya y más tarde Lizcano, Regoyos, Zuloaga y tantos otros". En otra ocasión contestando a un: ¿qué pintores prefiere? dijo: "El Greco, Zurbarán, Velázquez, Ribera, Goya, Brueghel el viejo..." (3). En estas preferencias podemos notar, bien claro resulta, las que se orientan a la materia pictórica — al quehacer

(1) Melchor Sánchez Camargo "Solana" (Biografía). Madrid, 1945, p. 100.

(2) Ver la relación establecida por Sánchez Camargo, ob. cit.

(3) Sánchez Camargo, ob. cit., pp. 127 y 230. Y ciertamente es de notar también el primero de estos párrafos citados por cuanto en él se presenta Solana como disconforme con que el paisaje de España haya sido descubierto por la llamada generación del 98.

pictórico —, y las que sólo tienen que ver con la temática. Estas preferencias últimas — Regoyos — en su “España negra” —, Lizcano — éste seguramente por su “La cogida” — y aun el mismo Zuloaga, obedecen al segundo móvil. A aquellos, los grandes maestros de los siglos XVI y XVII, les admiraba en su sabiduría. Eran quienes le hacían frecuentar el Prado y exclamar ante sus cuadros “Sí, señor, eso está muy bien”, o “así se pinta” (4), mientras que en su taller cultivaba la representación de lo horrible y de lo bajo, en estos temas que todos reconocemos como suyos; figones de suburbio, procesiones de pueblo, pobres suripantas, las capeas, las chicas arrabaleras. Todas las manifestaciones de lo triste, de lo horrible de la vida que pródigamente esparció en sus pinturas. En ellas, siempre, la presentación de unas vidas que conocía como nadie, y de unos paisajes de la vieja España que frecuentaba desde joven con deleite.

Aunque Sánchez Camargo alcanzó confidencias, recogiendo en ellas algo sobre pintura y pintores, Solana, pocas veces quiso hablar sobre su arte y el de otros artistas — no fué definidor de su pintura ni enjuició obras ajena — al decir de Ramón, porque (5) “La pintura se pinta, pero no se dice”. Sin embargo, a lo largo de toda su vida Solana reiteró explicaciones indirectas de su pintura al escribir sus libros, ya que para poder revelarse totalmente sólo cambiaba de procedimiento expresivo. No sólo dibujaba cuidadosamente sus recuerdos, sino que cuando le venía en ganas los describía con minucia, presentando amorosamente detallada la dura y horrible realidad del mundo de su dilección. Aquel mundo que siempre recordaba y en el que gustaba sumergirse; “Ahora se escribe”, decía, y en ello ponía una aplicación sin ortografía, sin dar a sus escritos mayor importancia que la de un desahogo. Porque la literatura, decía, “hace olvidarse de todo. Se apodera de uno como una garra, igual que la pintura. Siendo torpe de mollera como es uno, si alguna vez he escrito ha sido por entretenerte. No se pueden dar peores condiciones que en uno” (6). Y así escribía sus recuerdos minucio-

(4) Sánchez Camargo, ob. cit., p. 100.

(5) Ramón Sanz de la Serna. “José Gutiérrez-Solana”. Buenos Aires, 1944, p. 104.

(6) Ramón, ob. cit. p. 131, recoge el lacónico Solana que responde a su ¿qué hace ahora? — Ahora se escribe —. Pesa en todo lo escrito sobre Solana la versión



JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA.—*Las coristas* (Museo de Arte Moderno. Barcelona)

samente, de ellos publicó dos series; una novela corta, cifra de su fantasía “Florencio Cornejo”, y algo de sus andanzas por campos, villorrios y muertas ciudades de España (7).

Sus escritos, hijos de la misma raíz que su pintura, son idénticos a ella, son la misma visión del mundo y de las cosas, expresadas por un distinto procedimiento. Aún diré más, en varios casos son los mismos hechos, los mismos momentos, las mismas cosas, las que Solana, con el pincel o con la pluma, recreó infatigable. Presentándonos con doble detalle —gráfico y literario— sus obsesiones o sus más exactos recuerdos.

Eso se ve palpablemente en este cuadro de “Las coristas” que es ornato de nuestro Museo (n.º 11071). No muchos años antes de pintarle le había descrito. Había levantado acta del ambiente, húmedo, sucio y maloliente en que tales coristas se visten. ¿Es una escena de sus años mozos? ¿Una escena de sus tiempos de Santander, antes de instalarse en Madrid? La zarzuela, de “Al agua patos” quizá nos diera una fecha. Interesa leer por extenso sus páginas ante nuestra pintura, en la que de nuevo recreó aquella triste escena, así su identidad se hace patente sin esfuerzo (8).

“Después de proyectarse una película de cinematógrafo y de concluir la función “Al agua patos” en un teatro de mala muerte de los barrios bajos, el público desaloja la sala con prisa, quedando en el aire un olor de rebaño por la mucha gente hacinada en este local. Los músicos, viejos y mal vestidos, tapan los violines y cornetines en sus fundas verdes. Un señor bajito y panzudo, con gran calva muy reluciente, cubre su violoncelo con una túnica, y luego, con mucho respeto y cariño, como si se tratase de su mujer, lo encierra en una caja remendada y despintada que parece un ataúd y después de echarle un candado, guarda su llave en el bolsillo del pantalón. Las luces se van apagando y los estornudos y las toses suenan más fuertes en la

y crítica de Ramón. Léanse los “Pombo”, en los que alza el primer monumento a la gloria del pintor. Ver también Sánchez Camargo, ob. cit., p. 129.

(7) En total las siguientes: “Madrid. Escenas y costumbres” (de las que publicó dos series en 1913 y 1918), “La España negra” (1920), “Madrid callejero” (1923), “Dos pueblos de Castilla” (1924) y “Florencio Cornejo” (1926). En la portadilla de ésta anunciaba como próxima a publicarse un “Osario”. Tengo entendido que no pasó de ser proyecto.

(8) “Madrid. Escenas y costumbres”. Titula el capítulo “Las coristas”, p. 181.

sala desalquilada. El telón ha quedado sin bajar y se ve la boca del escenario negra y húmeda, que trae una ráfaga del frío de la calle al colarse el aire por sus rendijas mal tapadas.

Y como algunos nos hemos quedado rezagados hablando y mirando cómo los tramoyistas desmontan las decoraciones, cruzamos un pasillo obscuro, donde la gente, durante los entreactos, ha escrito y pintado figuras y letreros canallescos, salpicando el suelo de salivazos y pegando en las paredes puntas de colillas. Tras una puerta entreabierta están las coristas, muy ligeras de ropa, en corsé y en pantalones, cambiándose los trajes de teatro por los de calle; enseñan las espaldas morenas, desnudas, al sacar las faldas por encima de la cabeza, y, al levantar en alto los brazos, se ve la mancha de pelo debajo de los sobacos como una pátina morena. Así resultan feas y sucias; han perdido aquel atractivo de cuando salían a escena vestidas de bateleras con medias de color de carne ceñidas a las piernas, y sus pies parecían más pequeños con las botas altas de raso; una de ellas, que está embarazada, se afloja con satisfacción la faja y el corsé, después de haber estado sacrificada en escena. Una mujer joven, rubia y pecosa, está dando de mamar a un niño, que se agarra con sus pequeñas manos a su pecho, mientras que su madre se pone las medias.

Dos mujeres despeinadas están tomando un café en el mismo vaso. En la pared hay un espejo que está salpicado de agua de jabón de las jofainas puestas en palanganeros de hierro. Hay un velador de mármol que está lleno de botes de coloretes, cajas de pomadas, peines donde se arrollan bolas de pelos llenos de caspa y cepillos de dientes gastados hasta la raíz.

De las perchas cuelgan muchas enaguas y refajos, y sale de allí, de estas faldas y blusas, un olor penetrante a mujer. Por el suelo hay tirados zapatos pequeños con el tacón muy alto, montados unos encima de otros.

Cuando bajamos la escalera pisando unos peldaños desgastados y salimos a la calle, un viento fresco y sano de haber llovido nos da en la cara.

Es esta ya una hora avanzada de la noche; está lloviendo; se ve la iluminación por fuera de dos arcos voltaicos que alumbran los carteles del teatro medio arrancados para otra función; la calle, con los faroles apagados, es negra e impenetrable; sólo



JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA.—Detalle de *Las coristas* (Museo de Arte Moderno. Barcelona)

se ve brillar las charcas de agua de trecho en trecho por el farol de un coche que pasa a lo lejos como una sombra.”

Sin duda esta escena es la misma que recoge en “Las coristas”; sobre ella volvió a lo largo de su vida, una vez y otra. Porque de este cuadro conocemos las siguientes versiones.

A) La pintura pequeña del Museo de Arte Moderno de Madrid que parece ser el boceto de las restantes.

B) Esta del Museo de Arte Moderno de Barcelona.

C) Dos pinturas más sobre el mismo tema que están hoy en poder de su hermano Manuel. Una de ellas, más rica de color que la de Barcelona, fué expuesta varias veces; en los últimos años fué enviada a la exposición de Barcelona de 1942: entonces la vi. La otra sólo la conozco por citas literarias, confirmadas por Sánchez Camargo.

Cuatro veces, pues, Solana volvió sobre este recuerdo de lo que es el revés del mundo de la farándula. Lo que alcanza la representación teatral de evasión fantástica de la realidad, de embellecimiento de la misma, de transfiguración, por los medios que las tablas y las luces facilitan, Solana no quiso recoger nada. Él nunca se propuso representar la vida del teatro en su expresión brillante, sino los contrastes que ofrece. No envuelve las coristas en las luces de las baterías, y en sus vestidos de escena, con las medias listadas de bateleras, y las botitas de raso que al escribir recordaba — galas de una función teatral de por aquellos años —, no recoge las luces y vestidos que embellecen, sino que recuerda como, tras la función, las pobres coristas en paños menores, se hallaban, el humilde hogar mal iluminado, sucio el ambiente; ellas en la dejadez del cansancio y en sus mugres. Solana es consciente de que presenta el más triste momento de la vida del teatro porque como escribió, como en otros casos y ocasiones presentaba: “Desde pequeño sentía yo cierta atracción por todo lo que las gentes califican de horrible” (9).

Si no tuviéramos otros que le confirman, este ejemplo fuera bastante para demostrar en Solana una posición vital y una

(9) “Madrid”; segunda serie, p. 135.

intención contrarias de las que animaban a los pintores impresionistas; pero como otros datos nos muestran su posición con mayor detalle y claridad, tenemos que aludir a ellos, aunque sea brevemente, pues plantean exactamente la posición del pintor.

Siempre Solana polemizó contra el impresionismo. Muchos textos y recuerdos pudiéramos exhumar. Ramón y Sánchez Camargo son testigos. Afirmaba que los impresionistas, al descomponer los volúmenes en sus lienzos, no pintaban más "que lo que han querido" dejando fuera "con picardía", los primeros y los últimos términos (10).

Y cuando contestando por escrito a ciertas preguntas sobre pintura lo que antes recogíamos escribió también: "Es un arte magnífico, éste; pero no tomado así, como un reflejo del natural, sino llegando al realismo" (11). Luego, con mayor claridad aun, repite el mismo concepto aclarando, al enjuiciar la obra de Velázquez, lo que entendía por realismo. "Velázquez es el mejor pintor en la primera época, "Los borrachos", "La adoración de los reyes" y la parte inquietante, el realismo ese de "La viejariendo huevos"; sin el realismo ese tan inquietante no podía hacerse luego "Las meninas". Éstas son consecuencia de lo otro. En este lienzo se adivina. Uno, lo ve. No podía hacerse esto sin lo otro. Se pone a la realidad un velo y se pierden los contornos. Sin hacer lo que se palpa no se puede hacer lo otro. El retrato de Velázquez del papa Inocencio se va a levantar y eso es lo inquietante.

Zurbarán pinta rosarios, que se pueden quitar. En lo actual todo es blando. El sillón no es sillón" (12).

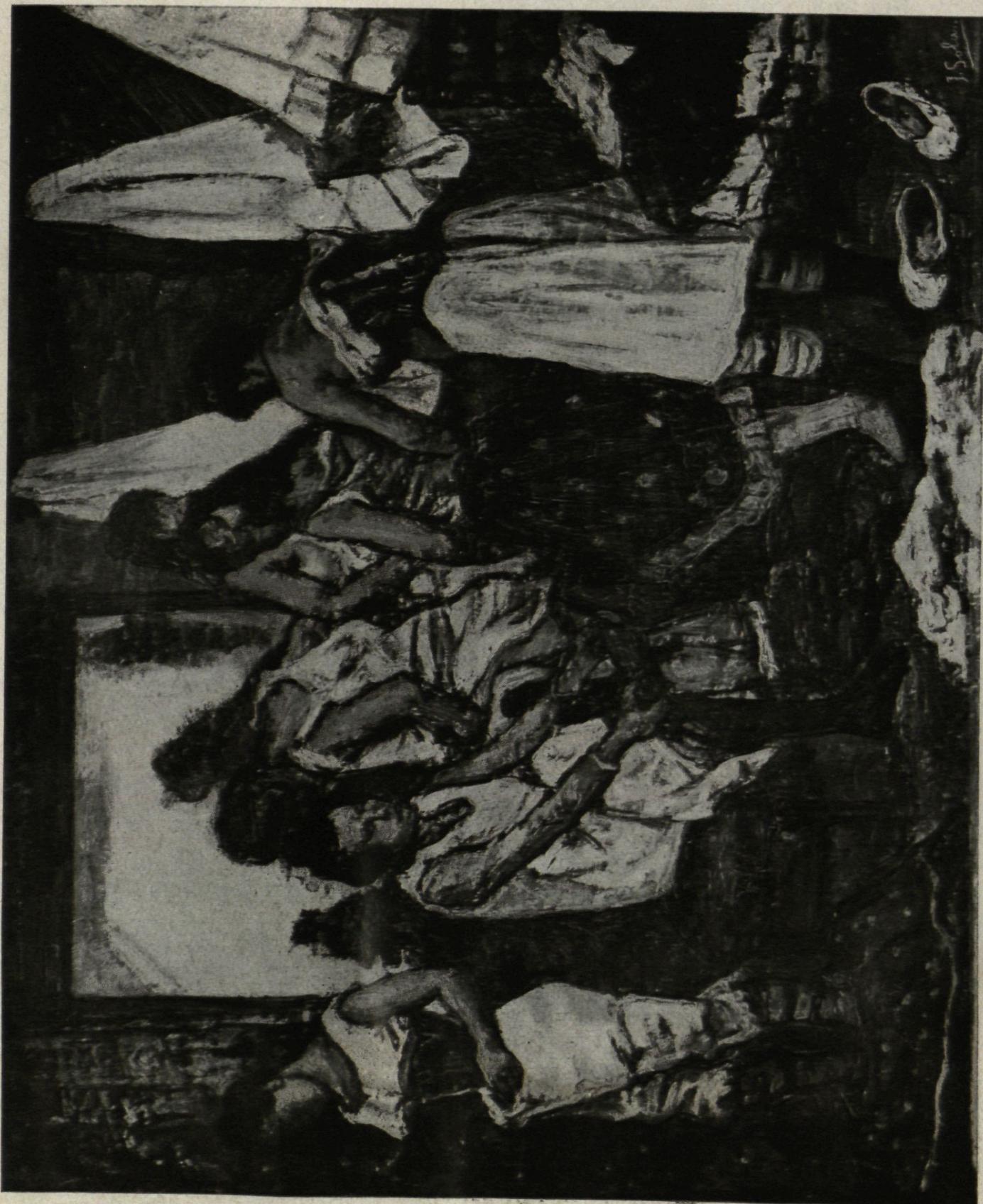
Y cuando interrogado, sobre qué pintores prefería estableció la lista de "El Greco, Zurbarán, Velázquez, Ribera, Goya, Brueghel el viejo", añadiendo que con este último: "Con éste se puede dar un recorrido a los impresionistas. Si una figura en primer término no es nada, ¡qué será el paisaje! En un desmonte puede haber la mar de escenas. El impresionismo no lo hace. Es una engañifa. Hay que pintar todo, sin engaños. En Brueghel se puede partir el cuadro y todo es bueno" (13).

(10) Sánchez Camargo, ob. cit. p. 169.

(11) Sánchez Camargo, ob. cit. p. 230.

(12) Sánchez Camargo, ob. cit., p. 230.

(13) Sánchez Camargo, ob. cit., p. 230.



José GUTIÉRREZ SOLANA. — *Las coristas* (Museo de Arte Moderno. Madrid)

Esta posición anti-impresionista, este proclamar su preferencia por el realismo velazqueño de "La viejariendo huevos", y el de Brueghel el viejo, ese enjuiciar certero de que "Las meninas" no son posibles sin aquellos bodegones, son definiciones de una intención que para tantos permanece sepultada por la temática peculiar. La reiteración de ciertos temas a lo largo de una vida fecunda, ha hecho creer esta temática de Solana más pobre de lo que resulta ser. Él volvió una y otra vez sobre esos temas que todos reconocemos por suyos, es verdad. Pero su repertorio extraña por lo extenso al encontrarse recogido por sus historiadores.

En su variedad relativa, pero variedad grande, sus pinturas tienen de común un duro dibujo; están pintadas con colores densos, logrando que éstos vibren agudamente, a pesar de una paleta en muchos momentos pobrísima y las más de las veces acordada sombríamente; las figuras y los accesorios los rodea de negros rebordes, con los que queda subrayada su foscura. Así, con esta técnica que se humilla en su pobreza, una vez y otra, Solana, repasó todo el detalle del mundo. Así quedan sus pinturas, foscas y terribles, presentando, reiteradamente, el terrible mundo de que gustaba. El mundo de obsesión en que las cosas campean y se hacen dueñas del todo. Este mundo es a pesar de sus limitaciones, amplio y los temas son muchos y variados: pero la tristeza, la angustia y dolor dominan en la mayoría de las pinturas, por no decir en todas.

Otra característica es común a toda su obra. En cualquiera de sus pinturas los accesorios se agolpan en derredor de lo principal, teniendo su misma densidad, fortaleza e importancia. Mejor dicho, nada resulta principal en sus cuadros. Todo en ellos está tratado de igual manera; porque Solana procura destacar con la máxima agudeza lo que fuera mínimo. Solana se esfuerza y logra resaltar máximamente la presencia de todo.

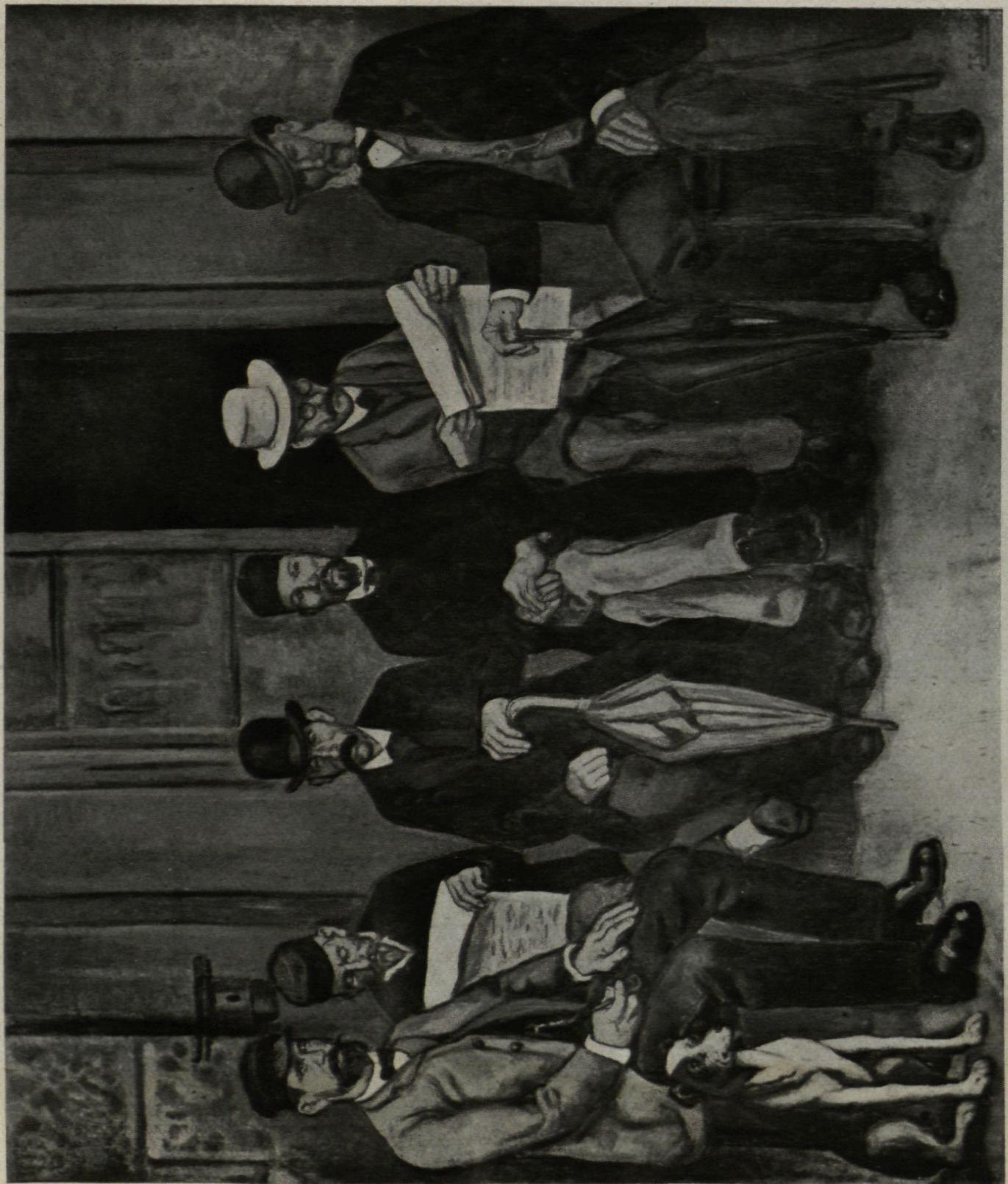
Los retratos son el mejor ejemplo. Demos de lado aquella tertulia de Pombo — clásica ya —, no tratemos tampoco de esa que es su Medalla de Honor barcelonesa, y recordemos el retrato del médico, tantas veces visto. La mano tiene en él idéntico valor e igual densidad que la leontina que cruza el chaleco; ésta que cualquier lámina o libro o cachivache de los mil que

acompañan a la inmóvil persona, y todo adquiere la misma pesada densidad que las terrosas mejillas del rostro, como de barro cocido, o que la mirada, fijamente perdida. Todo reclama por igual la atención del espectador y cualquier fragmento de la pintura adquirió y mantiene personalidad propia. Y si semejante análisis lo realizamos sobre lo que no es retrato, encontramos que idéntico mecanismo — un subrayado uniforme — sirve a Solana para realizar los paisajes con figuras, o las naturalezas muertas. Véase estas *Coristas* barcelonesas a todo lo largo y lo ancho de su conjunto.

Con su dibujo tiende Solana a marcar la máxima expresión de la línea exterior de unas figuras, y éstas, habitualmente inmóviles — aquí sí que es ejemplo la “*Tertulia de la botica*”, Medalla de Honor de 1942, (n.º 39181) —, recortan sus densos volúmenes, sus macizas figuras, sobre fondos igualmente reveladores; negro en muchas ocasiones, oscuro casi siempre. Las figuras recogidas en su inmovilidad pétreas ganan por ella misma implacable expresión. Llegan a ser dolorosas en su dura presencia — ya veremos el juego de lo feo, de lo bajo y lo ruín que expresó el pintor —; y estas figuras encierran y muestran los apagados coloridos de una paleta de amplia gama de pardos, grises y negros, entre los que resaltan estallantes y agresivos, doblemente violentos por las mortecinas vecindades que les rodean, los amarillos, los violados, los rojos y el verde mar, en tantas ocasiones color favorito.

Las líneas fijan de preferencia lo inmóvil. El gesto y la acción se petrifican en Solana. No es por azar que las naturalezas muertas resultan ser uno de sus géneros favoritos y entre ellas aquellas peculiares de figuras de talla como las del *Santo entierro* — doblemente inmóviles —, las de maniquíes o las de caretas, que pintó con tanta complacencia en sus últimos tiempos, gozándose en su expresión excesiva y monstruosa.

Todo adquiere dura presencia en la pintura de Solana. Las figuras se representan detenidas, en inmovilidad y también se establecen así las líneas de sus composiciones, tanto las líneas internas que las someten a rígida composición como los negros rebordes exteriores, que de otra parte conducen a dar la máxima expresión a cada fragmento; en tanto, el color, que siempre aparece voluntariamente empobrecido, pronto descubre al contem-



JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA.—*La reunión de la botica* (Museo de Arte Moderno. Barcelona)

plador las escondidas islas de colorido potente y secreto que celaban los pardos y los negros. Gritos que escapan de la mansa inmovilidad.

Obsesiona la dura calidad de las cosas representadas por Solana; la de todas las cosas; la calidad dura y densa de los fragmentos de todas las cosas. Todo en la pintura de Solana, tiende, angustiosamente, a darse inmóvil y densísimo, con la máxima expresión. Igual que en sus escritos; detallados y duros. Así como en sus descripciones avanza a paso lento no perdonando nada, ni reservando nada, anonadando al lector con las mayores crudezas, minuciosa y escuetamente dichas, su pintura revela dura, detalladamente, inmóvilmente y sin rebozos, las mismas tristezas y miserias.

Ya dijimos cómo a lo largo de toda su vida reiteró Solana su visión del mundo — la misma desde sus principios — haciéndola presente con dureza y desgarro con el pincel y la pluma. Solana se refería en aquella frase antes trasladada, en la que decía su atracción por lo horrible a escenas de sangre, enfermedad y muerte. Pero hay que aceptar esta confesión en el sentido lato y entonces aparece como ampliamente reveladora. Comprendsiva de ese mundo que describió con la pluma y con el pincel y definidora del mundo de miseria y de dolor que hizo suyo. Un mundo recluído en los barrios bajos madrileños, en los mercados del Rastro y de las Américas y en los pueblos viejos de Castilla. El mundo de las máscaras trágicas y los descamisados; los toros sangrientos en Tetuán y las Ventas; los polvorientos cementerios; las negras y terribles procesiones, los figones míseros y los tristes desnudos. Un mundo de chulería macabra y, a veces, de honda alucinación mística o bajamente sensual. Un mundo cuyas cosas, escogidas en su pobreza y en su dolor, exaltadamente representó. Mundo de cosas y de gentes de color desvanecido, a fuerza de vejez, de polvo y de lodos, y que, cuando le conservan, es violento, agudo, agrio, como en los primitivos. Mundo lleno de seres y de cosas que perdieron el color, permaneciendo sólo visibles las obscuras manchas de sus volúmenes. Es su mundo de dilección el de monstruos de pesadilla — máscaras, mascarones, fiambres y capirotados — o seres poco humanos ya, a fuerza de triste pobreza y dolor embotadores,

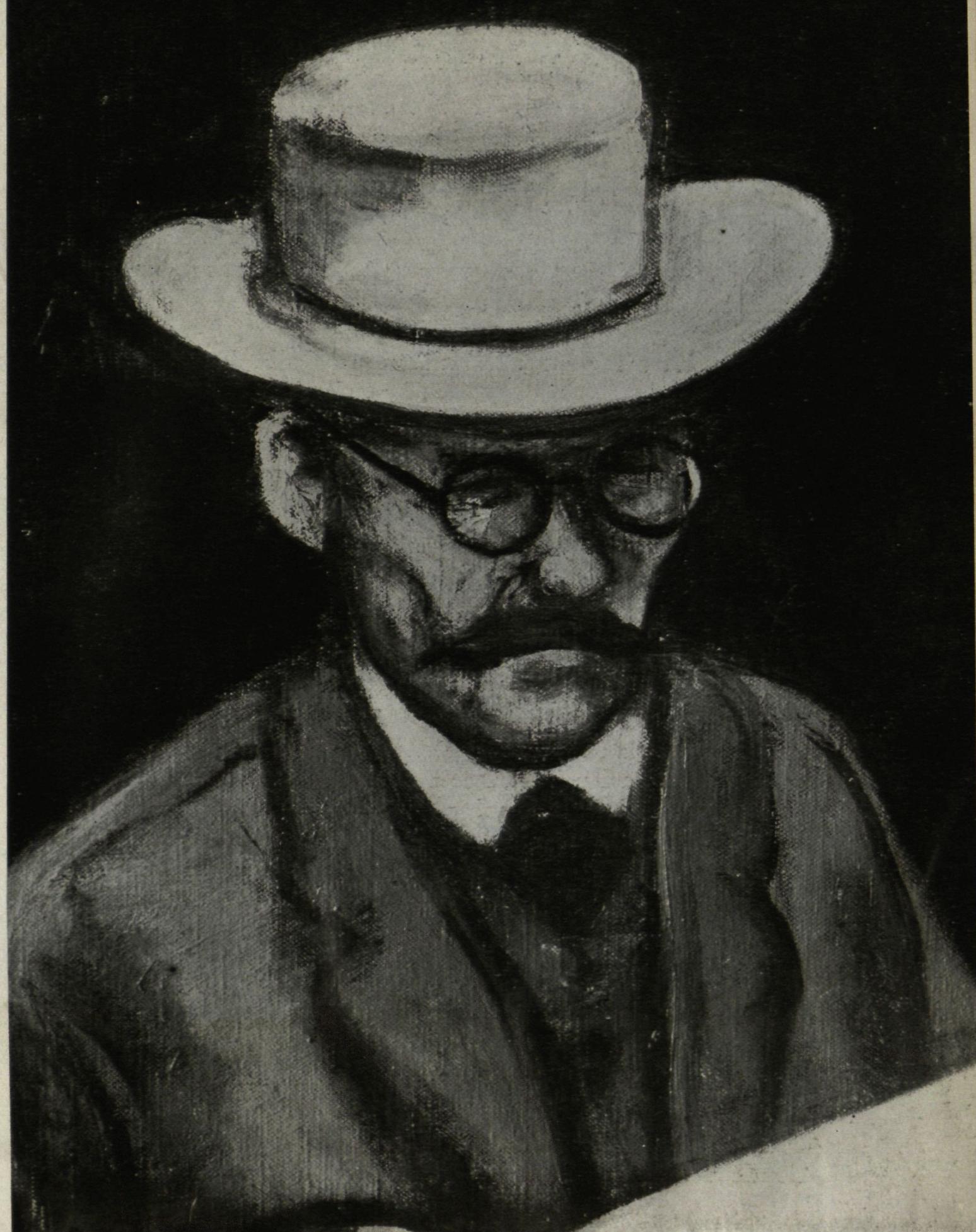
Mundo de seres con dureza de cosas y con sangre que ya es como lodo.

Al servicio de una dolorosa representación de este mundo inferior en un doble sentido; de ser el mundo "de lo horrible" y de ser un mundo en el que lo animado propende a ser inanimado — donde los hombres tienden a ser cosas obscuras — Gutiérrez Solana puso su arte, su despiadada agudeza en el ver, su seguridad en el dibujar, aquel seguro logro de la profundidad de los volúmenes y su colorido potente. Ardorosamente nos presentó una vez y otra, su amor inmenso hacia él y su esfuerzo obsesionado por lograr su revelación. Porque, en Solana, estos temas de tristeza y ferocidad no se matizan nunca de ironía. No es nunca irónico porque estuvo demasiado cerca de las cosas para poderlo ser. Y también porque no hay ironía posible ante una coliflor, un pájaro disecado o un libro. Los hombres eran para él como cosas, y no más; cosas no mejores que el libro, la muñeca o la botella. De ahí ese trato sin esperanza que en toda su pintura sobrecoje, al revelar, tan despiadado como amoroso, toda su triste miseria.

La atormentada expresión de la línea y la turbadora coloración de su paleta, hacen a sus pinturas de esas cosas tristes, humildes y bajas, melancólica unas veces, dramática otras, y siempre llenas de misterioso realce. Al dejar Solana en sus pinturas los volúmenes en la penumbra subraya, con sus pardas tonalidades, con lo denso de las pastas, con esta pobreza y esta obscuridad, lo expresivo de las líneas. Señalando asimismo, con esas penumbras y livideces de pesadilla, la condición igualatoria que tiene su arte.

Solana fué, a lo largo de su vida, un genial revelador de lo horrible, de lo monstruoso y de lo abyecto. De lo que, al decir del pueblo, es más feo que el susto. Lo mostró como su única verdad y su apetecible bien.

Solana con su pintura no está solo en la historia. Su obra se halla genialmente realizada por su condición obsesionada, por su revelación hondamente dramática, por las magnificencias plásticas y cromáticas que exhibe y luce, pero Solana es un pintor cuyas características le hacen pertenecer a un grupo de pintores



JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA.—Detalle de *La reunión de la botica* (Museo de Arte Moderno. Barcelona)

definible con harta claridad: es un pintor expresionista. Es el pintor del expresionismo español.

Cronológicamente contemporáneo de la vejez de los mayores de este grupo; fiel a lo largo de su vida a estas maneras conturadas y patéticas, Solana pertenece al grupo que encabeza aquel holandés que vivió en Francia — Van Gogh — genial y rutilante pintor cuya obra se carga de símbolos oscuros — grupo en el que podemos considerar inclusa la obra dramática del noruego Munch — llena de monumental grandiosidad —, la del vienesés Kokoschka — también con un hermano eco de su voz — y con la del creyente francés Rouault, y tantos otros más.

En todos late una común intención de lograr, en todo caso, la máxima expresión en cada fragmento, el máximo vigor en cada color y la máxima sensación de volumen. Todo ello como reacción a las amables libertades de los impresionistas, de las que vimos las críticas de Solana. En todos existe una semejante visión del mundo; una visión exaltada y dolorosa, mejor dicho, una visión torturada. En todos hay una manera de ver, una manera de hacer semejantes.

Su interés por lograr la máxima expresión en todo les lleva a una uniforme exaltación; el mundo — obrando íntimas razones, quizá — se presenta a todos ellos doloroso y terrible. Es un mundo sin halago ni esperanza.

Veamos de nuevo — si las hubiéramos olvidado — las trágicas versiones de Munch — en las que la muerte es el principal tema —; recordemos sus torturados retratos o los de Kokoschka, en los que triunfan cuantos rasgos de fealdad pudieran aparecer en el retratado. Estos tienden en Kokoschka, por otra parte, a expresar lo momentáneo — evoquemos el recuerdo su *suite* de retratos siguiendo las reacciones de una obra musical en el retratado — mientras que en Van Gogh, tienden a lo infinito y a lo eterno, y torturadas se fijan y encalman en delirante expresión. Los colores brillan agudamente en Van Gogh, pero en Kokoschka, en Munch, y en tantos de sus seguidores, el colorido es oscuro y como de pesadilla, o estalla violento o discorde.

No creemos que Solana tenga directa relación con ninguno, ni con Van Gogh, que fué el primero que abrió camino, ni menos con Kokoschka, de quien quizá ni el nombre llegó a sus oídos.

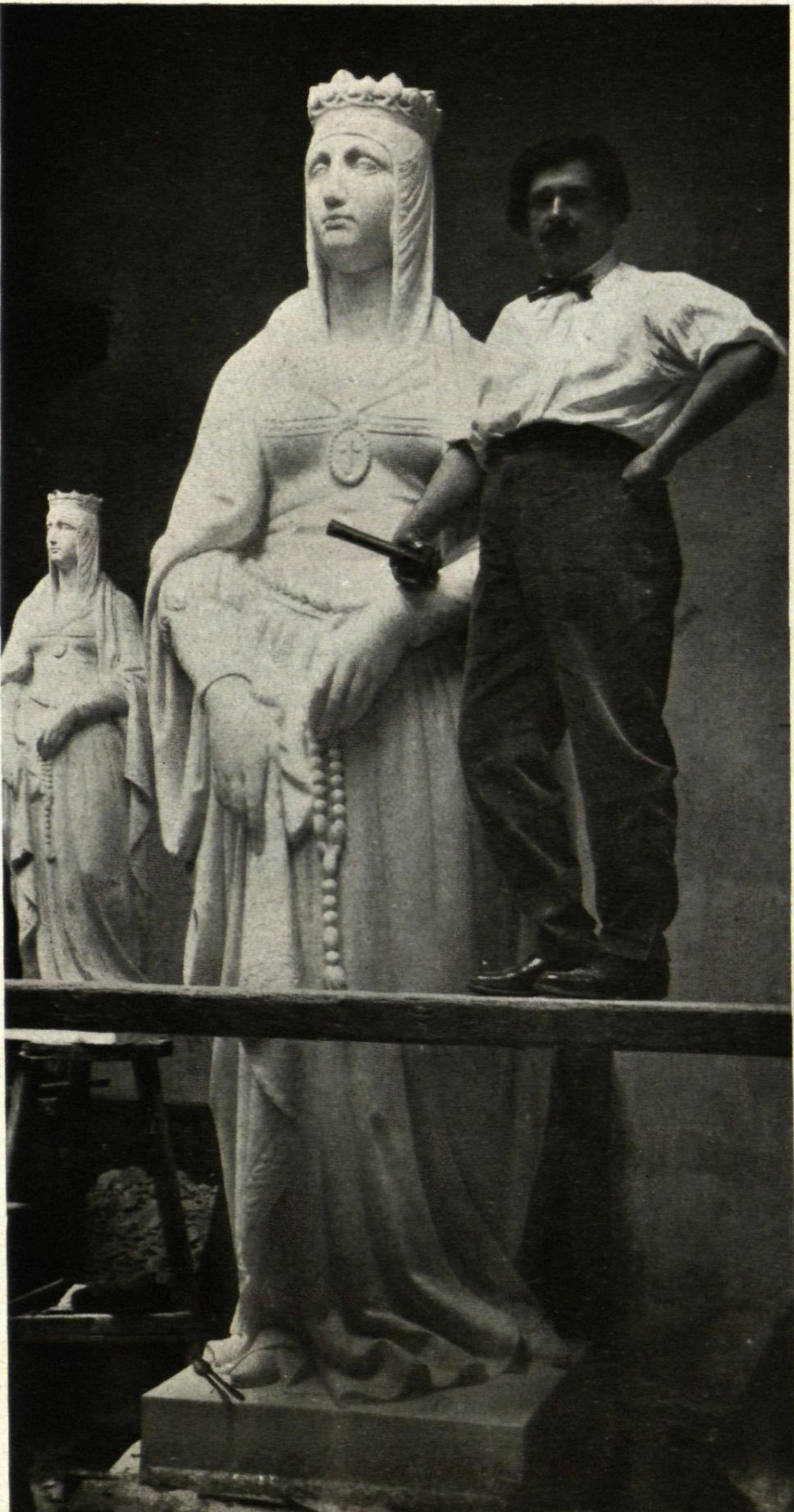
Pero una íntima y profunda semejanza liga a Solana con ese grupo nórdico.

Solana, recordemos la caracterización antes hecha, recuerdese ahora sus muchas pinturas, resulta ser una manifestación española del llamado expresionismo. Su gusto por el "realismo" para representar la "España negra" — tan traída y llevada en sus juventudes —, los suburbios madrileños cercanos a su vida diaria, en donde recoge temas decisivos para su arte. Tristezas y desventuras, miseria y dejadez horribles.

En tanto sus maneras de hacer así como esos temas de su dilección muestran su voluntad artística, animada como la de los restantes expresionistas europeos, por una loca voluntad de decir su exaltada figuración del mundo y mostrarnos su torturado mundo, sin esperanzas.

De ahí que nos muestren lo mismo, dentro de sus diferencias, las dos grandes pinturas del Museo de Barcelona; las "Coristas" la tristeza de la carne, la mentira que existe en el embellecer las cosas humanas: ni más ni menos que "un memento homo" pronunciado en un camerino de arrabal. En su "Tertulia de la botica" repite la expresión, en ella, el decaer de las gentes, el envejecer sin descanso ni provecho. Vidas pasadas en pura perdida; en angustiosa y estúpida inmovilidad. Hondas raíces españolas expresó Solana con su pincel desengañador. Su mayor rebeldía fué contra la mentira. Dijo siempre su verdad. Uno quisiera — empleemos su manera de decir en homenaje — hacer su estudio paralelo al de Zuloaga.

XAVIER DE SALAS



Jaime Otero junto a su estatua de *Isabel la Católica*, para Bolivia

JAIME OTERO CAMPS

La vida y la obra de Jaime Otero fueron un constante reflejo de inquietudes. Su vida culminaba con este incesante desvelo por adquirir una más perfecta traslación del sentimiento a la materia. Para una obra proyectada que simbolizaría El Vencedor, se entregó a un disciplinado estudio de la figura del caballo. El modelo viviente, indócil, facilitado por un compañero, hacía penoso y difícil su trabajo. Y el escultor se trasladó a donde podía con mayor concentración estudiar la naturaleza y el carácter del animal, contando con la inmovilidad yerta que la muerte imponía a su modelo. En este ambiente insano contrajo la enfermedad que con implacable paso le condujo al sepulcro el día 17 de agosto de 1945.

Lo que en un más prosaico mundo revestiría el carácter de un simple accidente de trabajo, conviértese en la esfera del arte en un puro holocausto que en otros siglos pediría la trémula lira del poeta elegíaco. Otero moría víctima de un ansia de exactitud y de auténticas sensaciones vividas frente al natural. Lo anecdótico daba por un momento un nimbo de sublimidad al artista como hombre.

Recordémosle ahora que el ciclo de su vida terminó tan trágica como bellamente.

Nació en Mahón, en la isla de Menorca, el 27 de marzo de 1888. Hizo su aprendizaje artístico en Barcelona en el taller de Manuel Fuxá, y luego en la Escuela de Lonja. Ganó una bolsa de viaje que le permitió completar su formación en París y Bruselas durante unos dos años. A su regreso, una pensión del Ayuntamiento barcelonés le procuró nuevos medios para un viaje al extranjero, durante el cual, además de Francia y Bélgica, visitó Holanda, Inglaterra e Italia. En París trabajó, entre 1911 y 1914, con el escultor Bartholomé. Luego volveremos sobre las consecuencias sensibles en su obra de este paso por el

taller donde se creó el célebre Monumento a los Muertos, del cementerio Père Lachaise de París.

Vuelto Otero a Barcelona, trabajó al lado de su profesor Fuxá en su taller de la calle Aragón hasta la muerte del maestro en 1927. Ya durante su estancia en París, Otero había trabajado largamente por cuenta propia. Hallamos en la Exposición Internacional de Bellas Artes celebrada en Barcelona en 1907 un estudio de Otero, expuesto precisamente en el Salón central donde Bartholomé presentaba un fragmento de su citado Monumento a los Muertos. En la de 1911, Otero obtenía medalla de primera clase con el *Busto de mujer* conservado hoy en el Museo de Bellas Artes de Barcelona. El artista recogía en plena juventud el fruto de una ardiente vocación y de un tenaz empeño en perfeccionar sus medios de expresión artística.

Desde entonces, en años de fecunda labor, Otero produjo multitud de obras, especialmente escultura aplicada a la arquitectura, grupos y figuras, algunas de ellas adquiridas por los Museos de Arte Moderno de Madrid y del Luxemburgo de París. Entre sus conjuntos más importantes deben citarse el monumento a Isabel la Católica, para Bolivia, otros monumentos para América Latina, y la fuente monumental de la plaza de Cataluña en Barcelona.

Una visión de conjunto, ayudada principalmente por la reunión de crecido número de obras de distintas épocas en la exposición de homenaje que se tributó al artista esta primavera en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, permite indicar con objetividad algunos puntos de referencia en que se basó su evolución artística.

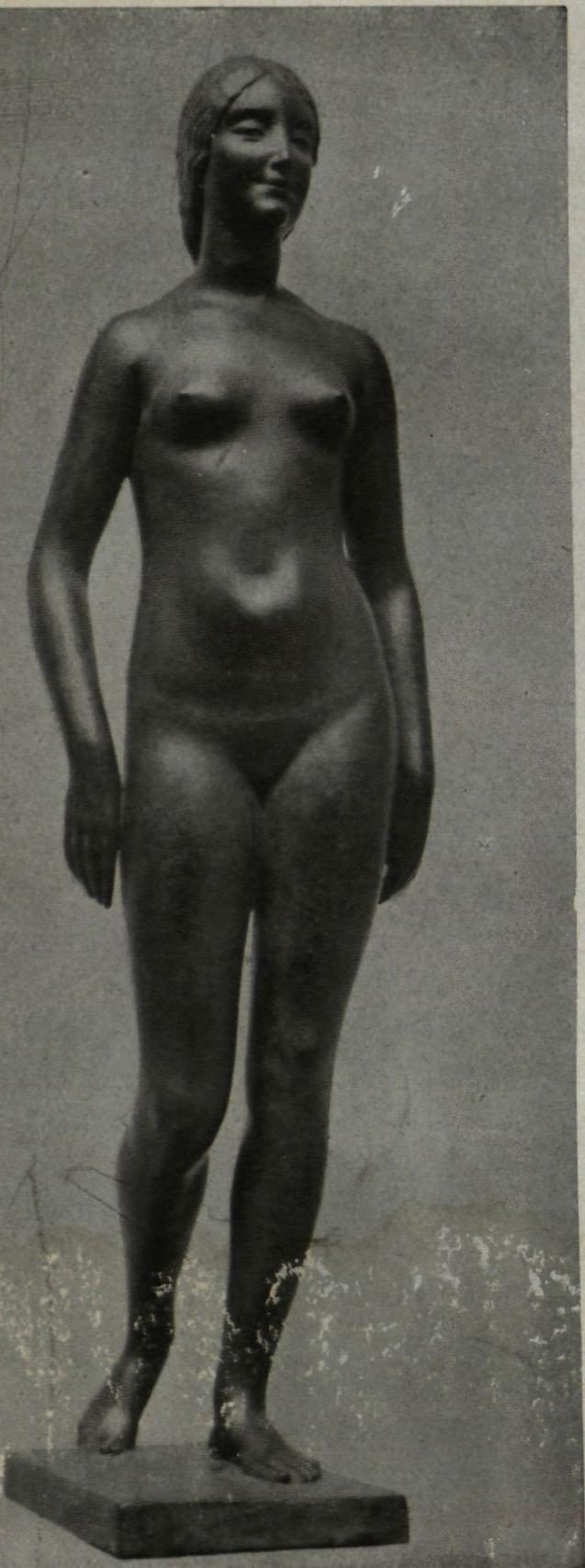
Frente a sus dibujos de desnudo, academias al carbón de fuerte y duro contorno, advertimos un claro deseo formal de concreción, pero sin las delicadezas y suavidades de modelado en que se complació el artista en la materia plástica.

Su escultura, más directo y más personal medio de expresión, dice mejor de los ideales del artista. Ráfols (*Vell i Nou*, n.º 4, 1920) alude a ecos berninianos ante algunas cabezas, a deseos de perfección praxiteliana en el modelado y al realismo romano en algunos retratos.

En algunas obras, como la figura *Púber*, hallamos una clara inspiración en los sutiles y graciosos desnudos femeninos de Ber-



JAIME OTERO.— Dos relieves de talla directa en mármol



JAIME OTERO.—*Púber*, bronce, y figura masculina en mármol

nard; en otras, como la figura masculina que reproducimos, es patente el reflejo superformista de Rodin.

Quizá en espíritu, más que en la forma, se acusa a lo largo de la producción de Otero el poderoso recuerdo de su maestro Bartholomé. El sentimiento lírico — lo subjetivo, de difícil traducción plástica — que impidió al escultor francés lograr el pleno vigor estatuario, impone igualmente a las esculturas de Otero esta sujeción a lo fugaz y efímero de una expresión. Este espíritu enamorado de la gracia, de las formas de deliciosa venustez, llevó a Otero a tratar repetidamente la figura de la mujer púber, esforzándose por imprimir a sus desnudos la lánguida sensualidad, la sensación del movimiento armonioso, del gesto rítmico y de la sutil expresión de pudorosa feminidad.

En el credo estético de Otero sonaba a menudo una frase: hay que tender a esculpir rosas, como disciplina y como ideal. Digamos que las flores y otros elementos de clásica alcurnia decorativa aparecen con frecuencia como el accesario más acorde con sus cuerpos desnudos. Mas, al hacer esta alusión hemos hecho referencia a lo decorativo y ello descubre como un centro vital en la obra de Otero.

Una larga aplicación del artista a trabajos de destino arquitectónico parece haberle marcado con el acento peculiar de convencionalismo que es propio de esta clase de obras. Una tendencia decorativa, imponiendo lo arbitrario al natural, ha malogrado algunas obras de Otero. Su lirismo y su imaginación, combinándose con este gusto por lo decorativo, le sustrajeron muchas veces a la emoción directa, le insensibilizaron; y lo que por espíritu tenía que brotar como destello vivo de la piedra, aparecía como impasible y adormecido.

En el cuadro de la escultura catalana, Otero señala la persistencia de unos moldes que, con ligeras desviaciones, se mantienen en el naturalismo de fin de siglo. La elaboración de su estilo — de su lenguaje plástico — pasó por los influjos que ya hemos indicado antes — algunos de ellos pasajeros y sin dejar positiva sedimentación en su arte. La tónica dominante en su obra fué este afán decorativista. Pensaba inquietamente en las formas pero en su deseo de sutilidad y de estilización éstas perdían robustez; las suavidades algo esfumadas del modelado caían en lo superficial, ahogando la fuerza y el profundo latido de lo viviente.

La revolución moderna, que al empuje de Maillol y del mismo Bernard acentuaba los valores plásticos, sacrificando lo accidental y transitorio a lo permanente de las formas, sólo tuvo esporádicos y tenues reflejos en su obra. Otero prefirió la fidelidad a las viejas escuelas, en verdad decadentes; y trabajó incansablemente hasta su último momento dentro de las disciplinas que aspiraron a vivificar el mármol creando unas formas sinuosas, mórbidas y acariciantes, elegantemente decorativas, pero sin nervio.

J. S. V.

aburgnà el sobrenatant en un imatge per imitar-se les seves obres. Els amics dels artistes s'adreçaren a Otero a tractar d'ajudar-lo.

En la seva obra, Otero va intentar sempre la similitud entre la forma i el color, i sempre va voler que la seva obra fos una expressió de la seva personalitat. Va ser un dels pioners de l'art noucentista català, i va ser considerat com un dels més importants escultors del seu temps.

Otero va ser un dels pioners de l'art noucentista català, i va ser considerat com un dels més importants escultors del seu temps. Va ser un dels pioners de l'art noucentista català, i va ser considerat com un dels més importants escultors del seu temps.

Otero va ser un dels pioners de l'art noucentista català, i va ser considerat com un dels més importants escultors del seu temps. Va ser un dels pioners de l'art noucentista català, i va ser considerat com un dels més importants escultors del seu temps.



R. CASAS. — Retrato de Ignacio Zuloaga

IGNACIO ZULOAGA

El día 31 de octubre de 1945 fallecía, en su domicilio de Madrid, el pintor Ignacio Zuloaga y Zabaleta, cuyo nombre y primer apellido han llenado con su fulgor un larguísimo período del arte español contemporáneo. Había nacido en Eibar, a 26 de julio de 1870. Nos abandonó, pues, a sus setenta y cinco años. Eran los suyos, aun lejanos a toda decrepitud. Murió el maestro en pleno dominio de su talento y posibilidades, en la mejor sazón de su espíritu y cuando sus facultades, frescas y juveniles como en sus lejanos años de mocedad, pero con el sólido enriquecimiento de una larga y profunda experiencia, le permitían prometerse y prometernos mucha labor todavía. (E. P. D.)

Intensísima y extensa fué la influencia de Zuloaga en el desarrollo de muchas jóvenes personalidades del arte español durante larguísimo tiempo y, a pesar del inevitable eclipse que podemos descontar para su gloria durante los lustros inmediatos a su desaparición, como es rigor, dado el mecanismo que rige estas cuestiones, no podemos dudar de que ha de continuar, después, dilatados años más, la admiración y el aplauso por su obra.

Es muy probable, además, que, en virtud de la clarificación que, al correr del tiempo, experimentan criterios, entusiasmos y aversiones, ello vaya derivando hacia una visión más clara de lo que constituían las grandes virtudes del maestro. Se prescindirá, entonces, de aquellos elementos accesorios, e incluso impertinentes, para la estimación de su obra, de que tanto caso se ha hecho, encaminando el juicio, sin tantas desviaciones como hasta ahora a la percepción y al reconocimiento en su personalidad de unas cualidades y condiciones que, con ser las de mayor alcurnia y categoría, fueron siempre tenidas en menos, tanto por la diferencia del espectador hacia las esencias como por obra de los prejuicios del propio artista en favor de una vastísima serie

de ideas y sentimientos que nada bueno pueden acarrear a la creación de la obra de arte bidimensional.

Así, ha de bajar en la estimación de las gentes o, por lo menos, ha de quedar relegado donde le corresponde, sin que haya de intervenir para nada en la valoración de la obra pictórico, todo el fárrago sociológico-literario en que las más de las veces vienen envueltas, con la gran fuerza sugestiva de su carácter narrativo y moralizante, las realizaciones del artista. Por contra, habrán de ser en ellas mucho más valoradas sus puras condiciones plásticas, como son la garbosa expresividad de una pincelada enérgica que dibuja, modela y amasa, el aplomo y seguridad del trazo para la captación de un gesto, de una expresión reveladora, la simplicidad con que, a menudo, son trasladadas al lienzo, sin insistencias ni prolijidades, en vívida síntesis, calidades y valores, el gran dominio, en fin, en que se encontraba el artista de todos los recursos de un oficio donde logró siempre, sin ninguna falla, cuantos efectos se propuso.

Fué Zuloaga bandera de rebeldía y de remoción levantada sobre el campo del arte español desde aquellos tiempos en que él y sus compañeros iniciaron la batalla contra los tópicos en que hacía largos años iban chapoteando los artistas de la Restauración, por una parte dulzones cultivadores de un género que realizaba la proeza casi imposible de conseguir, día por día, ser más banal e insignificante, y por otra, insaciables embadurnadores de lienzos, vertiendo sobre la inmensidad de sus bastidores, reyes, guerreros, princesas, rayos, centellas y trastornos sin cuenta con las más tremendas y descomunales escenas de la historia o de las obras literarias de los clásicos más acreditados, y por ambos lados perdido ya todo recuerdo de las enseñanzas de los viejos maestros.

Por muy otros derroteros sentía Zuloaga llevada su inspiración. Ni el alfeñique de los unos ni la prosopopeya de los otros. Hombre que aquella que fué llamada generación del 98, sintió en su alma el dolor de la catástrofe patria y, embebido de un sentimiento vibrante de indignación y tremante de ansiedad, se sentía impelido hacia una predicación regeneradora, llena de amargura, sarcasmo y angustia.

Frente a los gustos y aficiones de sus compatriotas, para quienes todo aquello era letra muerta, el maestro vertía su pasión



IGNACIO ZULOAGA. — *Amigas*

en unos lienzos donde se determinaba ya toda la tónica ulterior de su pintura y sobre los cuales en imágenes cargadas de significados, en tipos y rostros de pesadilla, de drama y de tragedia, realizaba su peculiar apostolado filosófico-social que, como la pintura que era su vehículo, fué repetido y execrado durante larguísimos años en su propia patria.

Podía contar, no obstante, con un grupo, en verdad muy reducido, pero incondicionalmente adicto de compatriotas que compartían sus entusiasmos y a su lado luchaban con todo fervor. Ello era en aquellos tiempos del París de fin de siglo, cuando, con sus amigos catalanes de allá: Rusiñol, Utrillo, Casas, José M.^a Jordá, con Uranga, con algunos pocos más, ponía toda su alma en la rehabilitación del Greco, desconocido, despreciado y relegado a ínfimo lugar por aquel entonces; ello era cuando en París le era adquirida *La enana doña Mercedes*, y para Boston le era pagado en muy buenos dólares *La familia de mi tío Daniel*, cuando un jurado de admisión español para una manifestación artística española en una capital extranjera le rechazaba su *Víspera de corrida*, que seguidamente era comprado con destino al Museo de Arte Moderno de Bruselas, y cuando mandaba a Barcelona, para una exposición internacional organizada por la ciudad, sus *Amigas* que, gracias al favorable ambiente que aquí se le había creado en virtud de las nuevas corrientes traídas por el grupo de Rusiñol, le fué adquirido para el barcelonés Museo de Arte Moderno, donde figura al lado de *Mis primas*, ingresado unos años más tarde y del *Desnudo*, que entró en 1929.

Estas tres obras de Zuloaga del museo de Barcelona distan mucho de representar plenamente todos los aspectos de la personalidad de su autor, pero las tres marcan bien claramente sendas etapas de su evolución. Mucho más pura en su concepción pictural la primera (de 1896), no dudamos en incluirla dentro del mejor sector de su producción. Aunque se aparta en grandísima manera de la tónica patético-sociológica que se marca elocuentemente ya en la segunda y que llegó a dominar, imperiosa y absorbente, el espíritu del pintor, es por ello mucho más explícitamente pictural y estimable bajo este punto de vista. Se inserta de lleno dentro de la mejor concepción de Zuloaga y revela elocuentemente las cualidades principales de su talento, como son su característica percepción y notación, fresca

y optimista, de determinados elementos del tema y la exclusión total de otros en su campo de visión, su sentido de la composición y del agrupamiento de las figuras, su trato de la materia con abundante pasta en pincelada amplia, pródiga y flúida, la delimitación de la forma por acentuación firme y vigorosa y la versión del carácter de la anécdota en una feliz captación de su máxima expresividad psíquica.

El hecho de que la vida en las grandes capitales se desarrolle en compartimientos estancos, y de que muy a menudo la mayor parte de círculos y ambientes sociales, artísticos y literarios permanezcan sin comunicación alguna entre sí, aun en la vecindad física más próxima, pues sus respectivas actividades, aficiones, gustos y manías absorben lo suficiente a los individuos que los componen, motiva el que éstos no sientan ninguna curiosidad más allá de su ámbito peculiar, e incluso nieguen todo valor o mérito a lo que fuera de él se produzca. Por ello, no nos habrá de extrañar que Zuloaga, con todo y vivir en París durante los posteriores años del siglo, tan reciente aun el deslumbramiento de la revolución impresionista, se mantuviese totalmente impermeable, y hasta hostil, por incompatibilidad, tanto ideológica como temperamental, a la nueva escuela.

El impresionismo, poco a poco, iba siendo asimilado y sumaba sufragios a su favor en los mejores sectores de aquel mundo artístico. Pero aquella transcendentalísima adquisición que transformó rotundamente y para siempre el concepto de la pintura, con el enriquecimiento que le aportó con el descubrimiento de la luz y el aire, como elementos importantísimos, si no los primeros, de la obra pictórica y su escuela de la división del tono, la irrealidad intrínseca de colores y calidades, y aquella su olímpica indiferencia ante la categoría social, moral o estética del asunto para la creación de un buen lienzo, no habló para nada al espíritu de nuestro pintor.

Todo aquello no tuvo para el eibarrés ningún significado. Sus preocupaciones eran muy otras que las de analizar fenómenos colorísticos, lumínicos y atmosféricos, y el artista se hallaba muy lejos de toda neutralidad frente al asunto. Era precisamente el asunto lo que a él le interesaba. La pintura era sólo el medio de hacer llegar al mayor número de gentes unos conceptos, unos ideales que el asunto representaba, a través de



IGNACIO ZULOAGA.—*Mis primas*

su interpretación pictórica, con tanta o mayor vehemencia que la literatura más ferviente. La pintura, que cultivaba con una fe grandísima y en la que se movía con prodigiosa facilidad, era considerada por él como un medio más de expresión al servicio de algo cuyo alcance iba mucho más allá que la tela pintada que era su vehículo.

Los objetivos que componían ese algo que apuntaba mucho más lejos que la pura obra pictórica, eran un aleccionamiento y una catequesis de enorme valor moral y, bajo tal aspecto, muchísimo más dignos de ser tenidos en cuenta que la empecatada comprensión de la incommensurable belleza intrínseca del espectáculo del mundo, desinteresada de todo lo que no sea ella misma y desligada de cualquier otra sensación que se aparte de la pura contemplación de su riqueza inagotable en formas, luces y colores. Esa condición, no obstante, no priva a dichos objetivos de ser mucho más indicados para tema de una tesis a desarrollar en texto literario que expresados en pintura.

Por eso, en general, la obra toda del artista tiende invariablemente hacia la convención literaria y muchas veces su sentido pictórico se diluye en el maremágnum de alusiones, intenciones y sugerencias que envuelve sus asuntos. Convención es su composición, la rebusca y elección de sus figuras, su colocación sobre unos telones de fondo en los que se han sumado múltiples accesorios tendentes al efecto psicológico, y los elementos todos que acompañan y componen sus temas. Ella llega hasta la luz que los ilumina, hasta la forma seca y tajante en que se recortan, como troquelados, sin ninguna fusión con el ambiente, sin ninguna intención de expresar distancias, profundidad o atmósfera. Esa convención, tratada por manos del artista, absorbe toda réplica en su profunda y aguda intención, donde nada queda dejado al azar y en la que es lograda una seguridad insuperable. Las flechas de ese arco dan siempre en la diana.

Para ello, el artista compone, corrige, transforma la realidad que ante sus ojos se muestra, pero no en un intento de presentárnosla más grata y seductora, sino para acusar y poner en todo su relieve aquello que le parece más a propósito para provocar en nuestro espíritu la reacción moral que se propone y raras, rarísimas veces, una delectación estética pura y simple.

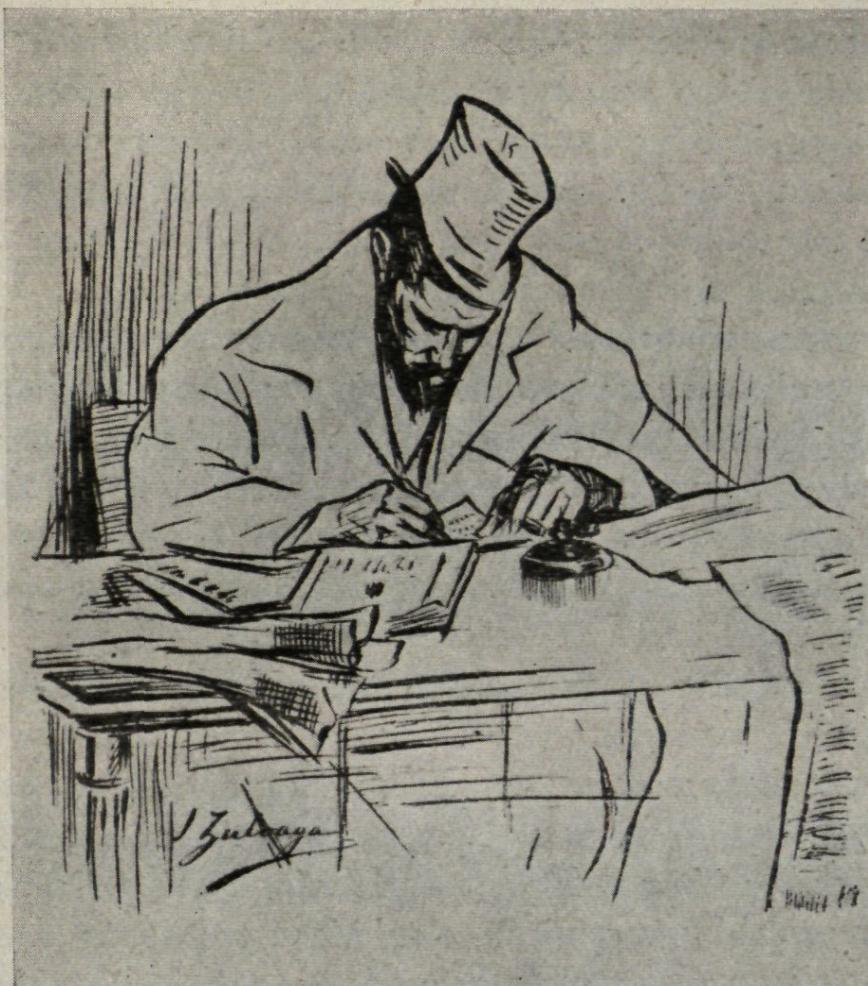
A tal fin, se dirigió siempre a la busca del carácter y de la expresión y fué en estos terrenos donde nos dió lo mejor de su obra.

Así, le veíamos mucho más aficionado a los contrastes en claroscuro, al dibujo preciso y enérgico, que a los juegos del color y a los cambiantes de la luz. Por ello sus cuadros nos vienen iluminados con esa patética claridad que acentúa los rasgos, que fija actitudes y que sitúa las figuras sobre sus fondos dramáticos, llenos de significaciones subjetivas más que de representaciones objetivistas. Por ello era un pintor más intelectual que intuitivo, de más reflexión que fuga. Y por ello estudió más en el museo que en la calle y fué en la polémica y en la literatura que buscó su inspiración tantas y tantas veces.

Y contra unos tópicos levantó otros. En reacción frente a la agradabilidad y la blandura, plantó la ruda reflexión y la glosa acerba. Al cultivo del lugar común atildado y comedido opuso la fórmula del ex abrupto violento y flagelador. La inmensa mayoría de los escritos y discusiones — que no han sido pocos — suscitados por su obra fué más de orden literario, filosófico, político o sociológico que desarrollada en el terreno estético o bajo puntos de vista estrictamente pictóricos. Ello, por otra parte, no deja de ser bien comprensible, pues no era sobre pintura el debate planteado, sino sobre muchas otras cosas más que no dejaron de salir a relación. Literatos, filósofos y políticos aprovechan siempre toda coyuntura para llevar el agua a su molino, y la polémica sobre la pintura zuloaguesca se prestaba tanto a su juego que hubiera sido para todos insensatez manifiesta desperdiciar la ocasión.

Fué enorme la polvareda que se levantó a propósito del disgusto con que fueron vistas por buena parte del público español las primeras realizaciones de tipo costumbrista de nuestro pintor, mientras que un no despreciable sector, aunque reducido, de lo más selecto del país, las saludaba con aplausos.

Plumas ilustres echaron en cara al artista una pretendida sumisión a la demanda de una clientela internacional hambrienta de truculencia y cuyas sugerencias hubiera debido rechazar. Otras no menos ilustres y algunas que no lo eran tanto, mas no peor cortadas, le defendieron apasionadamente, proclamando la elevada misión del arte en el aleccionamiento de las multitudes y en el castigo de las costumbres o reivindicando la libertad



IGNACIO ZULOAGA.—Retrato de José M.^a Jordá



IGNACIO ZULOAGA.—Dibujo

del artista para expresar su visión del mundo tal como la sienta. Allí se defendió, aguda y apasionadamente, la transcendencia filosófica y moral del arte de Zuloaga, fué resucitada una vez más la vieja lucha alrededor del lema *el arte por el arte*, etc., etc.

Y censuras y elogios se sucedieron por todas partes. Las primeras, cada vez más escasas hasta su completa extinción; los segundos, en progresión constante. Ellos han ido continuando hasta hoy, y siempre versando sobre el alcance moral y espiritual y el valor representativo de una idiosincrasia determinada que posee el arte del vizcaíno, cuya categoría artística queda así sujeta a una condición anciliaria reñida con el verdadero sentido que debe tener una obra pictórica en toda circunstancia y lugar.

Y este sentido existe — aun a pesar de la intención y el deseo explícito del artista — en la obra de Zuloaga. Existe por la fuerza de su expresión plástica, fuera de cualquier otra consideración. Ella y no la predicación moral es la que vale de su pintura, y dentro de ella, por su devoción por el dibujo, por su fervor por la expresión anímica y el carácter, lo que mejor le ha de calificar para siempre, son sus retratos.

Dejando de lado deliberadamente los realizados en su época de mayor exacerbación literaria, que le llevó a pintarlos bajo una excesiva preocupación por el ambiente, agobiando el lienzo con el peso de una enorme carga de sugerencias que no le añaden nada bueno y sí obscurecen sus grandes cualidades expresivas — tales los de Barrés, Unamuno, Larreta, etc. —, los mejores que pintó son, para nosotros, los de sus primeros tiempos, valientes, pastosos y delicados, y a los que corresponden sus composiciones contemporáneas, reveladores de un espíritu menos ambicioso y transcendental que el que le movió luego, pero de una mayor pureza. Esa pura vena de inspiración simplemente pictórica fué encontrada de nuevo por el maestro en la última etapa de su vida, llena de empuje y vitalidad, en la cual su espíritu, más reposado, sereno y seguro de sus propósitos, iba prescindiendo ya de todo aquello que no fuese la limpida versión del objeto, en un lenguaje que no precisa de exégesis ninguna para la discriminación de su objetivo ni la defensa de su finalidad.

JUAN CORTÉS

ESBOZO BIOGRÁFICO DE JOSÉ MARÍA SERT Y CRONOLOGÍA DE SU OBRA

Como antícpo al libro de inminente aparición “José María Sert, su vida y su obra”, que he escrito ayudado por Alejandro Cirici y J. Estelrich, y en ocasión del reciente fallecimiento del ilustre artista, me place ofrecer un ligero esbozo biográfico del gran pintor decorador. Parece oportuna la idea, puesto que sobre José María Sert no existe, hasta la fecha, no ya obra alguna de conjunto, sino siquiera una biografía aceptable. Sobre este artista se ha escrito mucho, pero nada o muy poco que valga la pena. Y es curioso constatar el mimetismo que existe entre la mayoría de los infinitos artículos que en los más diversos idiomas han aparecido sobre este pintor y la grandilocuencia de sus pinturas. De aquí que la cosecha, después de cribado el material, sea tan inmensa en paja como escasa en grano.

Pocos artistas han sido enjuiciados de manera tan contradictoria como José María Sert. Para muchos es el Miguel Ángel de nuestra época e incluso para algunos el mayor pintor decorador de todos los tiempos. Para otros, en cambio — recordamos los tremebundos versos atribuídos a un ilustre pensador español —, es algo así como el “pastelero” de la decoración de nuestros tiempos.

A la crítica, que debe ser serena y por tanto justa, corresponde poner las cosas en su lugar. Nadie negará, conocida la obra sertiana, que, con sus virtudes y sus defectos, con sus momentos sublimes y sus tremendos fallos, Sert fué un gran artista y el más famoso de los decoradores del siglo xx. Panegiristas y detractores presentan un denominador común: la ignorancia sobre el hombre y su obra. Esta ignorancia hizo que Sert en vida se convirtiese ya en una figura semilegendaria. Original en su manera de ser, con una fortísima personalidad

que se refleja en su pintura, la vida de Sert sería tema para la más fantasiosa de las biografías.

Inimaginablemente numerosa su obra, dispersa por Europa y América, apenas si la gente conoce de ella más que algunas decoraciones, pero no el conjunto. Y es precisamente el total de la obra sertiana lo que puede dar idea de la talla de titán que este coloso de la vida y de la pintura decorativa realizó durante su existencia.

Los escasos bosquejos biográficos que en diccionarios y enciclopedias o en artículos periodísticos y en revistas, con motivo sobre todo de su fallecimiento, se han publicado, contienen tal cantidad de inexactitudes que resultan prácticamente inservibles, haciéndose extensivo el defecto a la cronología que asignan a las pinturas, cosa comprensible teniendo en cuenta el tremendo desorden de José María Sert.

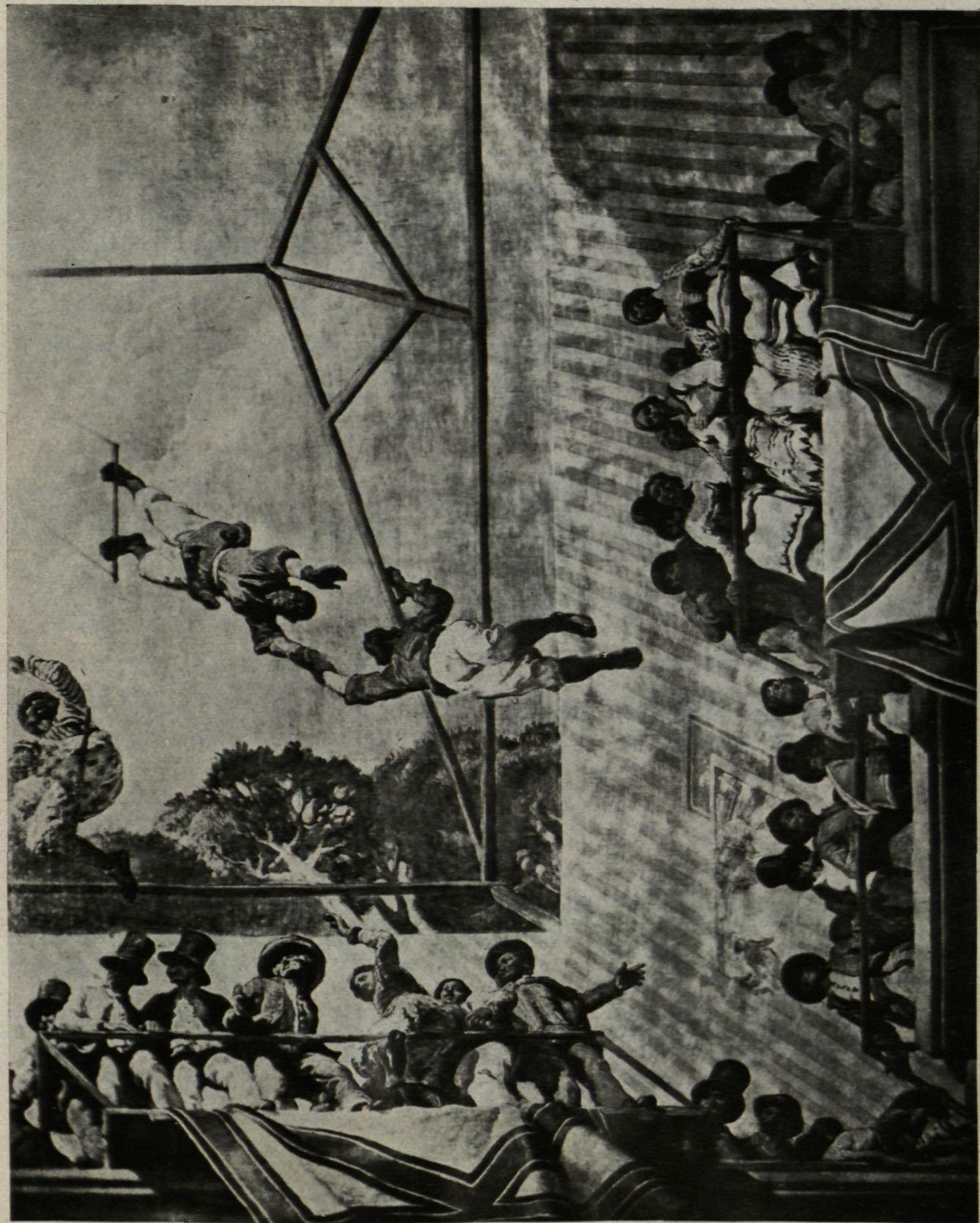
Vamos a intentar, pues, aquí, poner las cosas un poco en orden.

Nació José María Sert el 21 de diciembre de 1874, en el inmueble números 49 y 51 de la calle Alta de San Pedro, de la ciudad de Barcelona, siendo bautizado en la iglesia vecina del que fué monasterio de San Pedro de las Puellas. Fueron sus padres don Domingo Sert y Rius y doña María Badía Capdevila.

De familia de industriales, propietaria de un próspero establecimiento, José María desentonó de la tradición familiar y desde muchacho manifestó tan poco apego a la fábrica y al despacho como afición al dibujo. Asistió en su juventud a las clases de la Academia de Pedro Borrell y fué socio del Círculo Artístico de San Lucas, del cual el sacerdote Torras y Bages era a la sazón consiliario.

Tuvo por aquel entonces amistad, entre otros artistas barceloneses, con Rusiñol y Casas y también muy estrecha con Miguel Utrillo. En 1897 falleció su padre don Domingo, y al año siguiente su madre. Inmediatamente después, en enero de 1899, Sert marchó a París decidido a dedicarse exclusivamente al arte.

Que el ambiente parisino le fué propicio, nos lo demuestra que en la Exposición Universal de París de 1900, Sert apareció como decorador del comedor del pabellón del "Art Nouveau" que Bing, campeón del modernismo, presentaba en dicho certamen.



J. M.^a SERT.—Fragmento de uno de los techos de la residencia del señor Pereda, en Buenos Aires

Coincidiendo con su marcha a París, su paternal amigo el doctor Torras y Bages había sido elegido obispo de Vich. Con fecha 20 de enero de 1900, José María Sert se dirigió por carta a su amigo el prelado, solicitando de su bondad una iglesia cualquiera de su diócesis para decorar, ya que en la pintura decorativa había hallado el camino definitivo de su vida. A la solicitud contestó el obispo generosamente, puesto que en un rasgo de audacia le ofreció las desnudas paredes de su propia Catedral. Aceptó el pintor con entusiasmo la idea, sin parar cuenta en las dificultades de su ejecución, y sin perder tiempo comenzó el trabajo, cristalizando en un proyecto el esfuerzo realizado, que debía convertirse en inmensos paneles policromados que cubriesen por entero, lunetos y bóvedas inclusive, el templo Catedral. En 1905, en Barcelona, en el taller de Ramón Casas, Sert expuso a la consideración de un Jurado asesor nombrado por Torras y Bages para su tranquilidad, los bocetos de parte de aquella decoración, que causaron entusiasmo y admiración.

En febrero de 1907 firmaba Sert el contrato para la realización de la obra completa de decoración del interior de la Catedral, esto es: paredes, bóvedas y cúpula. El mismo año expuso en París, en el Salón de Otoño, algunos de los lienzos policromos, ya terminados, llamando poderosamente la atención de los visitantes la obra expuesta, que mereció asimismo el elogio de la crítica. Pasmó que el joven artista español se atreviese, él solo, a decorar una Catedral entera. El nombre de Miguel Ángel sonó repetidamente al enjuiciar aquellas composiciones. París acababa de descubrir en José María Sert a un gran decorador.

En 1908 decoró la sala de los pasos perdidos del Palacio de Justicia de Barcelona, decoración de la que ya entonces quedó poco contento y que tuvo siempre intención de substituir.

Para 1910 se anunciaba en Vich la celebración del centenario del nacimiento de Balmes. El obispo y el Cabildo deseaban celebrar aquellas fiestas con la Catedral pintada. Así lo prometió Sert, aunque su promesa quedó reducida a la mínima expresión de un dibujo para el cartel anunciador del centenario. En cambio, aquel mismo año exponía en París, en el Salón de Otoño, la decoración destinada al salón de baile del palacio del marqués de Alella, en la Rambla de Canaletas de Barcelona. Esta decoración, que responde a unas líneas estilísticas muy semejantes a

las del Palacio de Justicia, es un canto a la vida identificada con el amor. Y al año siguiente decoraba el gran salón de música del hotel de la princesa de Polignac, en París, en una grisalla que viene a ser como el anuncio de la nueva manera.

A pesar del disgusto de los vicense, Sert continuó realizando decoraciones para distintos lugares con abandono de la de Vich. Así, en 1912 pintó un techo para la condesa de Bearn; otro para don Luis de Errazu y el salón estudio de Jacques Emile Blanche, todo ello en París. La indignación en Vich resulta comprensible si tenemos en cuenta que, agotado el plazo que fijaba el contrato, lejos de enviar ni un solo lienzo, pintase para la residencia de Sir Saxton Noble en Kent House, en Londres, el salón de baile y sala de música; pinturas que fueron colocadas muy poco antes de estallar la Gran Guerra. El artista tuvo que emplear toda su florentina diplomacia con los canónigos de Vich. Menos mal que le apoyaban el obispo Torras y Bages y el canónigo Jaime Serra, tan entusiasta también suyo. Gracias a este apoyo pudo renovarse, por un plazo de cinco años más, el 26 de marzo de 1915, el caducado contrato.

Pero antes Sert había iniciado sus primeros pasos en las candilejas pintando el decorado e ideando el vestuario para "La Leyenda de José", de Ricardo Strauss, que se representó en 1914 en la Ópera de París y en el escenario del teatro Covent Garden de Londres.

En negro sobre fondo de plata ejecutó en 1915 las pinturas del techo y paredes del salón de Lady Ripon, en Coombe Court, alusivas a la esperanza en la victoria de los aliados. Y paralelamente la decoración del castillo de Sir Philip Sassoon, en Lympne en Folkestone, que viene a aumentar la serie de los encargos recibidos desde Inglaterra.

Mientras prosigue la guerra fallece en Vich el gran obispo Torras, y Sert plasma en Maricel de Sitges, la lentitud del conflicto armado, prediciendo el triunfo de los aliados.

Apenas terminada la guerra colabora con Diaghilew como decorador de sus famosos "ballets". A pesar de la paz, y de que anda ya muy adelantado el plazo de la prórroga del contrato con Vich, Sert afirma que no puede continuar la obra para la Catedral por carecer de materiales, pero en cambio los tuvo para decorar el comedor de la residencia de Sir Saxton Noble en



J. M.^a SERT.—*San Lucas*, pintura en la Catedral reconstruída de Vich



J. M.^a SERT.—*El triunfo del hombre en el trabajo*. Panel en el Rockefeller Center, de Nueva York

Wretham Hall, decoración que marca en la pintura sertiana una etapa de sistematización de la carnavalada.

En 1920 fué a Madrid a colocar la decoración del comedor de los marqueses de Salamanca, en la que se enfrentó con el tema de la ciudad hispánica, que debía quedar tan fuertemente impresa en su obra posterior. En aquella ocasión fué llamado a Palacio por los Reyes, encargándole la Reina la decoración de su tocador en el Palacio de la Magdalena. Aquel mismo año terminó la que le encargara el capitán Arturo Capel, de Londres, pero que fué a parar después al pabellón de caza que el barón de Rotschild poseía en La Versine, no lejos de París. Pinturas a toda policromía y en las que las cuatro partes del mundo se combinan con las cuatro estaciones del año. Contemporáneos son el decorado y vestuario para una obra de Cimarosa representada en la Ópera de París y la exposición que se celebró en la Sala Agnews de Londres, honrada con la presencia de la familia real inglesa.

En 1920 también, contraió matrimonio con María Godebska, cuartas nupcias por parte de ella y primeras por la de Sert. Mujer de extraordinaria belleza, de inteligencia privilegiada, de cultura poco común y de gusto refinado, había tomado parte muy activa en el desarrollo pictórico parisino de principios de siglo.

Si en marzo de 1920 había expirado el plazo convenido para la terminación de la decoración de la Catedral, en la que Sert continuaba trabajando en los pocos claros que le dejaban los continuos encargos, en cambio la actividad del artista en 1921 se dirigió de nuevo hacia Inglaterra, para decorar el salón de baile del hotel de Sir Philip Sassoon en Park Lane. Pinturas tratadas en azul, como las de Maricel, sobre fondo plata, con asuntos de fantasía oriental, tema tan caro a nuestro artista.

En 1922 las pinturas de Sert atraviesan por primera vez el Atlántico, rumbo a Buenos Aires, con destino al palacio del señor Errazuriz, y en el cual desarrolló el tema de "La comedia humana", título que pidió prestado a Balzac. Coetánea es la decoración de la escalera de honor del hotel de la duquesa de Elchingen, en París, de la familia del famoso mariscal Ney y en las que aparece una seudo-Salamanca y el mismo Toledo de sueño del palacio del marqués de Salamanca.

Desde esta misma época es Sert propietario del magnífico taller que a su gusto se hizo construir en el número 2 de la calle Villa-Segur, de París, con cuantas comodidades puedan imaginarse para la ejecución de grandes lienzos. Poco después vendía su casa taller de la calle Barbet de Jouy.

El año 1923 es digno de ser marcado especialmente en la vida de este artista. Por primera vez pinta para los Estados Unidos, país que acogerá triunfalmente su arte. Tuvo las primicias el salón de música de Mr. Cosden, en Palm Beach, en el que representó las aventuras de Simbad el Marino. La exposición de los lienzos en las Galerías Wildestein de Nueva York constituyó un ruidoso éxito, hasta el punto de ser nota destacada en la vida neoyorquina en aquellos días, durante los cuales el nombre de Sert y el de España estuvieron en primer plano. Y como si todo aquello fuera poco, vendió en Nueva York, en una suma casi fabulosa, los nueve cartones que para la fábrica de La Granja le encargara Alfonso XIII y que luego cedió al pintor para que pudiera llevárselos y venderlos en América.

Cargado de laureles y de cientos de miles de dólares regresó a París dispuesto a terminar la decoración de la Catedral. En enero de 1922 se firmaba un nuevo convenio con un plazo de dos años para la colocación de los lienzos referentes a la cornisa, prescindiendo momentáneamente de lunetos y bóvedas. Pero la decoración catedralicia no adelanta, en cambio fueron un hecho en 1924-1925 las pinturas para el salón de baile del hotel de Maurice Wendell, en París y el conjunto de nueve composiciones para la residencia de Harry Phips en Pittsburgh.

Al año siguiente pintó el proyecto de decoración de la escalera de la National Gallery Millbank de Londres, comúnmente conocida por Tate Gallery, con alegorías del efecto del tiempo sobre los monumentos, evocando a Inglaterra, Italia, Francia y España, decoración que no llegó a ser realizada. Y de esta misma fecha es también el monumental biombo para Mr. Moore, que expuso en el Salón del Juego de Pelota de París, junto con las telas correspondientes al políptico del presbiterio de la catedral de Vich. La exposición constituyó un verdadero acontecimiento artístico en la capital francesa, contándose entre los visitantes a los reyes de España, éxito que no fué menos rotundo de crítica. Los lienzos de Vich aparecían con técnica totalmente dis-



J. M.^a SERT.—Fragmento del *Altar de la Raza* en la Sala de Actas del Museo de San Telmo, de San Sebastián



J. M.^a SERT.—El Salón de las Crónicas del Ayuntamiento de Barcelona

tinta a los de la primitiva decoración: en bistre con tono único sobre fondo dorado. En cuanto al tema del biombo era la evocación del Mediterráneo.

Terminó el plazo previsto para la pintura de la Catedral de Vich cuando tomó la obra bajo su patrocinio don Francisco Cambó, gracias a cuya intervención se llegó a finales de 1923 a un compromiso que hacía prever que las pinturas en cuestión no tardarían en cubrir los enyesados muros del templo vicense. La estrecha amistad de Sert con Cambó trajo como consecuencia que el artista decorase la sala de la residencia de su amigo en Barcelona, cosa que efectuó en 1927, en cinco paneles, con temas catalanes. De este mismo año es la decoración del pabellón de deporte de Mr. Harrison Williams en Long Island, en la que se llega al punto vivo del socialismo pictórico característico de la obra de Sert.

Por fin, en 1927, es decir, veintisiete años después de haberle sido encargados por Torras y Bages, Sert colocó en la seo de Vich los lienzos bajo cornisa. Desde aquel momento la Catedral se convirtió en lugar de peregrinación turística y Sert en el pintor de una catedral, hecho insólito en nuestros días.

Coincidiendo con la Exposición Internacional de Barcelona, en 1929 se inauguró el Salón de las Crónicas del Ayuntamiento de Barcelona, en el cual Sert plasmó la epopeya catalano-aragonesa en Oriente, decorando también la escalera de honor del mismo Palacio Municipal. Por el contrario, la decoración de las bóvedas de la Catedral de Vich no pasó de proyecto a causa de los acontecimientos políticos españoles, pero la exposición que de la maqueta realizó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, le valió ser nombrado Académico de Honor de la misma.

En 1929 se colocaron los lienzos de los lunetos de la Catedral de Vich. Y a finales de año fué declarado nulo el matrimonio de José María Sert con María Godebska, contrayendo a principios del siguiente año nuevas nupcias con la princesa georgiana Isabel Raussadana, bellísima muchacha con aficiones escultóricas y a la que Sert llevaba unos treinta años de diferencia de edad.

Aquel mismo año expuso en el estudio de su taller de París los lienzos destinados al comedor de gala del Hotel Waldorf Astoria, de Nueva York que le valieron la bonita suma de

150.000 dólares; uno de los conjuntos más complejos de su obra pictórica con tema costumbrista español y las Bodas de Camacho en el panel principal.

Contemporánea es la decoración del comedor de la residencia del barón de Becker en Bruselas, de una simplicidad que contrasta con el barroquismo propio de este pintor, si bien el tema obedece al motivo vago y repetido de la fantasía oriental, sin otra intención que la meramente decorativa.

Y no queremos dejar de hacer constar que desde su matrimonio con la princesa georgiana, Sert es propietario del Mas Juny en la Costa Brava, que se convierte en la casa de campo más famosa de toda Europa.

De 1931 es el biombo que pintó para Mlle. Chanel, pero que más tarde regalará a la condesa de Ruiseñada.

En 1932 decoró nuestro artista la capilla del Palacio de Liria, residencia del Duque de Alba, en Madrid: cuatro techos para el palacio del señor Pereda en Buenos Aires, y una segunda serie de cartones para tapices, con escenas españolas de género, entre las que abundan las del Quijote. En agosto de 1932 se inauguró el Museo de San Telmo de San Sebastián, la capilla de cuyo antiguo convento, transformada en sala de actos, apareció decorada con un conjunto del maestro barcelonés, de extraordinario efecto, con motivos todos ellos referentes al pueblo vasco. Y desde el año siguiente Nueva York cuenta con otras dos decoraciones sertianas, la primera para el vestíbulo del Rockefeller Center y la segunda para la casa de Mr. Harrisson Williams. Los asuntos de aquélla son: la alegoría del progreso, la medicina, la abolición de la esclavitud y la Paz. Los de la segunda son, una nueva evocación de España, que el artista resolvió en forma de fingidos balcones, poblados por tipos pintorescos.

El contacto de Sert con la Costa Brava catalana motivó las pinturas que posee en su finca de Lloret, don Raul Roviralta, que el artista había pintado para América y que se inspiró en la novela de Antonio Villegas, esto es, en los amores del último abencerraje. Más directamente todavía motivó la estancia de Sert en el Mas Juny el panel que ofreció para la sala de sesiones al Ayuntamiento de Palamós, representando la alegoría de la República y Cataluña protectora de los marineros, y actualmente en el Museo de aquella ciudad. En cambio no pasó



J. M.^a SERT.—*Los supervivientes de la Gran Guerra clamando venganza.* Panel en el Salón de Sesiones, en el Consejo de la Sociedad de Naciones



J. M.^a SERT.—Salón de la residencia de Mr. Maurice Wendell, en París

de boceto la composición *Els segadors*, que debía ir a parar al Ayuntamiento de La Bisbal.

De las orillas del Mediterráneo levantino nos trasladamos en 1935 a Venecia, donde hallaremos a Sert a finales de junio colocando los lienzos que pintó para el salón que en la ciudad de los Dogos poseía su cuñado Alejo Mdivani, quien, por cierto, falleció en aquel entonces víctima de un accidente automovilístico, en el pueblecito de Albons, cercano al Mas Juny.

Desde que Sert había vendido su casa y taller de la calle de Barbet de Jouy había deambulado por diversos hoteles parisinos, sobre todo en el Meurice. Ahora tiene en el número 252 de la rue de Rivoli una residencia realmente principesca, famosa en París no sólo por su boato y las riquezas que contiene, sino también por la hospitalidad de su propietario. El piso de Sert era el punto elegante de reunión del "todo París".

Capítulo interesante es el de la actividad de José María Sert en relación con la decoración para el teatro. Si algunas — aparte de las ya mencionadas — tuvieron realización, la mayor parte se quedaron en bocetos. A las primeras pertenece la de *Goyescas* de Granados, y a las segundas las que proyectó dentro del ciclo poético de Paul Claudel.

Otro año memorable en la vida de Sert es el de 1936, en el cual obtuvo un triunfo mundial extraordinario con la decoración de la Sala de Sesiones del Consejo de la Sociedad de las Naciones en Ginebra, aportación del Gobierno español al edificio de la institución internacional. Repitió en ellas, en parte, los temas del vestíbulo del Rockefeller Center, hecho que suscitó no pocas protestas. Como complemento de estos lienzos son fingidos relieves, siendo notable el techo, dominado por las imágenes de cinco colosos; las cinco partes del mundo dándose la mano, mientras en el fondo se divisa el patio de la Universidad de Salamanca, de donde salieron tan importantes precedentes del Derecho Internacional.

Al estallar la guerra civil en España, Sert se puso al lado de los que defendían la causa nacional, dando fe pública de su postura con el lienzo que pintó para el altar del pabellón pontificio en la Exposición Universal de París de 1937. De este mismo año es la decoración de la escalera del hotel de la viuda de Philippe Berthelot, en París; pintoresca multitud de músicos

que constituye, técnicamente hablando, una heterogénea assemblea filarmónica.

A 1938 corresponde la decoración para la casa de los señores Kavanagh en Buenos Aires. Este mismo año falleció la segunda esposa del pintor, mientras él llevaba la iniciativa en la salvación del Patrimonio Artístico Nacional puesto en gravísimo peligro por las incidencias de la guerra. España debe agradecer a Sert el tesón que puso en que los tesoros de arte español pudiesen ser salvados y regresasen a España.

A pesar de sus años, Sert se encontró con fuerzas para decorar por tercera vez la Catedral de Vich. Destruídos en julio de 1936 los lienzos en el incendio de la Catedral, y restaurado el templo, el maestro se dedicó de nuevo a la titánica tarea, como en los mejores tiempos de su juventud y madurez. Y como si esta ingente labor fuera poco, en 1939 llevó a cabo la decoración del gran vestíbulo del rascacielos del Rockefeller, en Nueva York. En 1941 y 1942 varios biombos para don Juan March, otro, monumental también, para Buenos Aires, amén de otras obras de menos envergadura.

En 1943 expuso en el madrileño palacio de Santa Cruz, parte de los lienzos para la Catedral de Vich y los bocetos para la capilla del Alcázar de Toledo. Este mismo año colocó en la capilla de la Embajada de España en París, un tríptico para su altar.

En 1944 decoró la cúpula y el salón de fiestas de la residencia de don Juan March en Palma de Mallorca. En 1945 la cúpula del vestíbulo de la casa de don José de Navas, en Argentona. En octubre quedaba inaugurada y reintegrada al culto la Catedral de Vich. Desde el 14 de noviembre los lienzos estaban bajo cornisa. El 15 se efectuó la inauguración oficial del templo reconstruido con las pinturas de Sert. Y mientras el maestro acariciaba múltiples y grandiosos proyectos, la muerte le acechaba. El 22 de noviembre se sintió repentinamente enfermo, de la misma dolencia hepática que en el mes de julio había hecho que le tuviesen que operar en París. Cinco días después, el martes 27, falleció cristianamente en la clínica del doctor Soler y Roig en Barcelona, recibiendo sepultura provisional dos días después en el claustro de "su" Catedral de Vich.

ALBERTO DEL CASTILLO



“MANOLO” HUGUÉ. — Retrato

12A5

“MANOLO” HUGUÉ

El 19 de noviembre último falleció el celebrado escultor catalán Manuel Hugué a quien todos conocimos siempre simplemente por “Manolo”.

Período de prueba para todo artista este que sigue al momento que cierra los ojos.

Dudo que cuantos le hemos conocido podamos jamás enjuiciar sus esculturas sin que él se nos represente de un modo u otro; dudo que consigamos esterilizar nuestras impresiones estéticas de su personalísimo recuerdo.

Y sin embargo, la obligación del crítico bien parece ser esta: juzgar la obra y prescindir del autor. No dejarse seducir por sus mohines, ni enojar por sus muecas. Ignorar toda anécdota. No querer saber nada de las manos — ¡tan expresivas! — que han esculpido o pintado la obra que tenemos delante. Ni de las manos, ni de los pies, ni del resto del cuerpo, ni del alma que lo mueve. Nada. ¡Abajo la moda de las biografías! Obras son amores; ¡y váyanse al diablo las zarandajas históricas, las monsergas sociológicas y las indecencias psicoanalíticas!

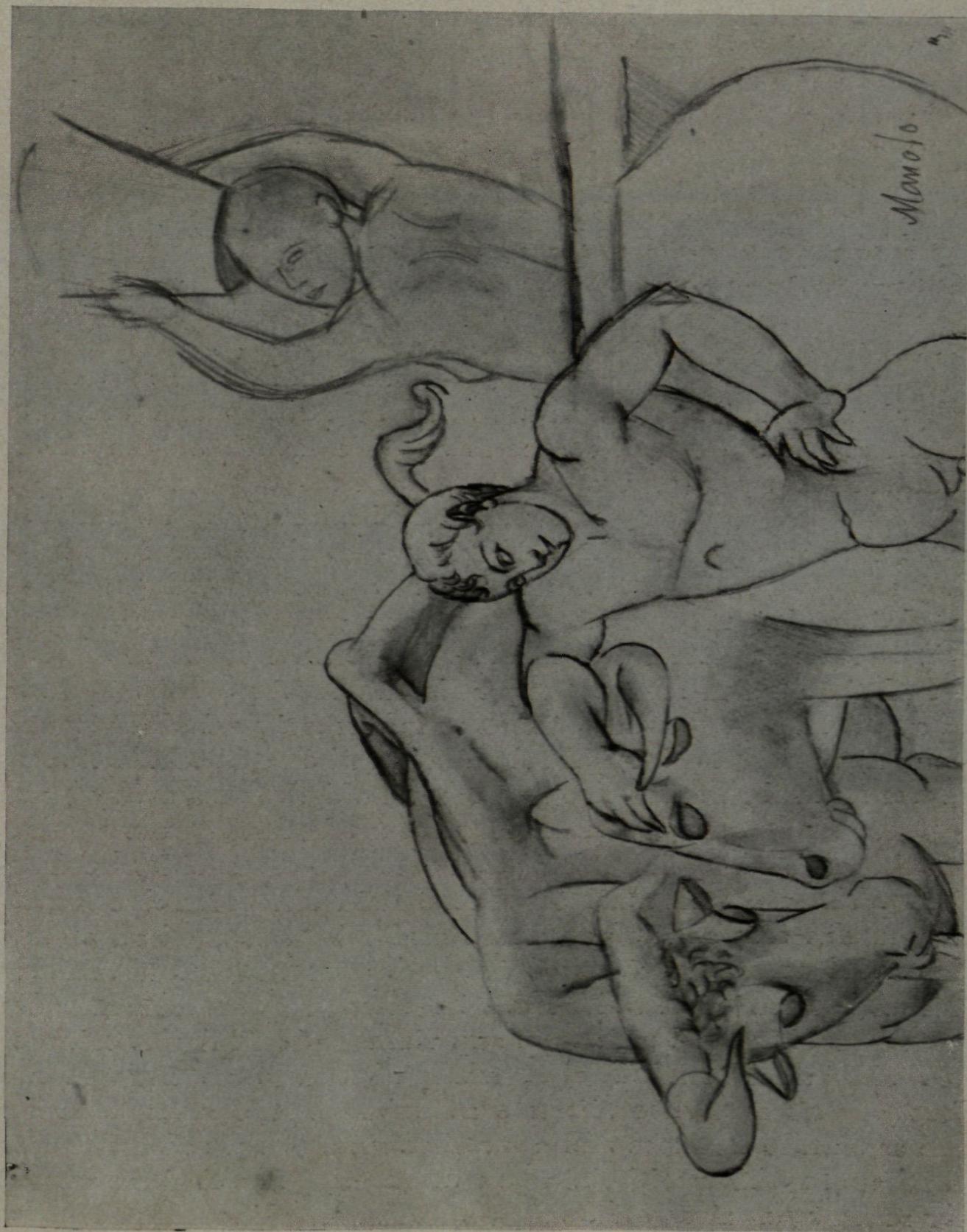
Ahora bien: este ideal de impasibilidad y de absolutismo, resulta relativamente fácil cuando se trata de un retablo anónimo o de la talla atribuída a un autor del que sólo sabemos el nombre. Y aun en tales casos, si de veras queremos hilar delgado, tendremos que poner en cuarentena semejantes garantías de objetividad. Puede ocurrir que el crítico, en vez de encararse con la obra en estado de pureza, prescindiendo de todo elemento ajeno a ella, a sabiendas o no, la convierta en proyectil para herir de soslayo a un artista o a una secta de coetáneos que le son antipáticos, personalmente antipáticos. Y entonces, se acabó la pretendida serenidad apolínea. No sería la primera vez que hablando bien de una excelente composición pictórica de un siglo remoto y sin atribución determinada, el comentarista obe-

deciese secretamente al deseo de fastidiar a Fulano de Tal, artista de hoy, conocido y cercano, que falla a menudo en la composición o bien que al celebrar en términos calurosos la maestría de un colorista anónimo, muerto y enterrado quinientos años, se pensase con transparente malignidad en un pintor vivo, tal vez vecino del propio barrio, que no dibuja mal, pero cuya paleta carece del menor interés... ¿Por qué no? Cosas son estas que ocurren todos los días y que demuestran hasta qué punto resulta difícil para el crítico, persona al fin de carne y hueso, encaramarse a las cumbres del absoluto desprendimiento.

Y si esto sucede ante la obra lejana en el tiempo y en el espacio y por añadidura anónima, ¿qué no va a suceder ante la obra del recién desaparecido "Manolo"?

Pocos hombres han desplazado más aire, a despecho de su estatura menos que mediana. Pocos han tenido como él, el don de convertirse con sólo aparecer, en centro de curiosidad o en motivo de escándalo. Pocos han sabido tomar la palabra y no soltarla hasta la disolución de la tertulia — si cabe aplicar esta designación a un auditorio que apenas puede meter baza y que ríe, sonríe, tuerce el gesto o se divierte bajo la ininterrumpida catarata de dicharachos, ocurrencias, reflexiones, recuerdos, tacos, paradojas y versos franceses que constituían el repertorio de aquel monologuista infatigable.

¡Cualquiera olvida a "Manolo"! Un día del año 1938 me senté en el Café Mahieux que abre sus puertas en el boulevard Saint-Michel, frente a la verja del Luxemburgo en uno de los parajes más simpáticos, sedantes y excitantes del mundo. Es un establecimiento de rancio abolengo literario, desdichadamente transformado en *café-tabac* con abuso de tubos de neon verdirrojos y metalistería brillante. A pesar de la malhadada reforma aun cobijaba en aquel entonces una tertulia de categoría, presidida por el crítico André Thérive que suscribía cada semana el folletón de "Le Temps" en el que había sucedido a Paul Souday. Tuve el honor de sentarme a su mesa, presentado por un amigo. A los pocos minutos, uno de los contertulios, ya me había hablado de mi paisano "Manolo". No recuerdo el nombre del escritor que tan rápidamente asoció la idea de Barcelona con la imagen de nuestro artista; los nombres que se pronuncian en las presentaciones tienen una tendencia a evaporarse... En cambio, me



"MANOLO" HUGUÉ.—Dibujo. Perteneciente a la colección Partagás, legada a la ciudad de Barcelona

quedaron grabados los epítetos con que bautizó a nuestro hombre: “sculpteur, poète et bandit”. Este último, intrínsecamente desgraciado, pero con tradición dentro el genio de Villon y demás cofrades, fué pronunciado sin acritud, sonrientemente, como si se tratase de un piropo. Por esto me decido a repetirlo. Indudablemente el contertulio del Café Mahieux aludía a la bohemia desordenada, a ese vivir a salto de mata, en medios excesivamente pintorescos e informales, que tantas veces nos ha descrito el propio “Manolo”, sin pudor, pero también sin jactancia, como para darnos ocasión de medir el trecho que mediaba entre su vida campestre y burguesa de Caldas de Montbuy, su última etapa, y las andanzas picarescas de su juventud.

En París, en Ceret, en Barcelona, en Arenys de Munt, dondequiera que haya pasado una temporada, “Manolo” previve. Podrán muchos de los que le recuerdan, haber olvidado o no haber siquiera sabido que era un artista y un poeta. Lo imposible es desconocer que era un hombre de exuberante personalidad y que detrás de sus ocurrencias y actitudes de histrión desinteresado, que goza con su propia comedia, existió un espíritu sincero y, en definitiva, sano.

No hay manera de quitarlo de en medio. Cada vez que en casa de un coleccionista amigo, nos encontramos de manos a boca con su *Bailarín*, a un tiempo ágil y aplomado, sólido y aéreo, dinámico y reposado o con otra de sus obras maestras, se abre una puerta y comparece el propio autor, entrometido y brillante como en sus mejores días. Lo veo bailando un vals en torno a sus figuras, agitando los brazos, enarbolando el bastón que de báculo pasa a ser puntero de dómine o espada de guerrero. Le veo remontando la boina que resbala sobre la lisa calva o el aro de plata labrada con que ceñía el pañuelo de seda policroma que le servía de cuello y de corbata. Y siento la tentación de decirle: “Por Dios, “Manolo”, siéntese y calle. Déjeme siquiera unos minutos a solas con sus esculturas.” Pero ni hoy ni ayer me siento capaz de tamaño desplante. En el fondo no me disgusta esa íntima amalgama del hombre con su obra. ¿Sería tal vez que descuento una catástrofe para el día que sobrevenga el divorcio y el espectador se quede definitivamente solo ante sus robustas figuras?

Nada de eso. Si me obligasen a apostar, apostaría por la pro-

longada sobrevivencia (por no decir la inmortalidad, concepto que me marea) de la obra de "Manolo". Desde luego, al formular los términos de la apuesta, no admitiría que se juzgase al insigne escultor barcelonés por cualquiera de sus obras, ni siquiera por un lote de ellas elegido al azar. Trataría, aunque ello implicase temeridad, de anticiparme a la inexorable eliminatoria del tiempo. Y con una docena de figuras extraídas de todas las colecciones y museos del mundo, formaría el cuadro, destinado a resistir el supremo ataque.

¿Qué escultor moderno logró como "Manolo", dar grandeza a lo pequeño, cargar de sentido lo premioso, sacar armonías de lo tosco y de lo desgarbado?

Yo no conozco otro que haya realizado en nuestra época esta paradójica hazaña. La mayoría de los que trabajan en pequeño, se empequeñecen. Crear una estatuilla de treinta centímetros, que pese, aiente y se mueva como un enorme grupo de cinco a seis metros parece haber sido la ambición de este singular personaje, que tanto admiraba a Rude, el que esculpió el famoso *Chant du départ*, que decora el Arco de la Estrella. Por este lado, Hugué emparentaba con los artesanos medievales que labraron capiteles y cartelas, frisos y claves de bóvedas. Si de su cincel salieron algunas figuras monstruosas no fué porque este artista sintiese la menor vocación por las monstruosidades. Al contrario, sentía como nadie la atracción de las formas graciosas, a condición de que no fuese convencional ni relamido. Solía repetir con su inimitable desenfado: "cada vez que quise hacer una escultura me propuse crear una Venus o un Apolo y casi siempre me salió una rana".

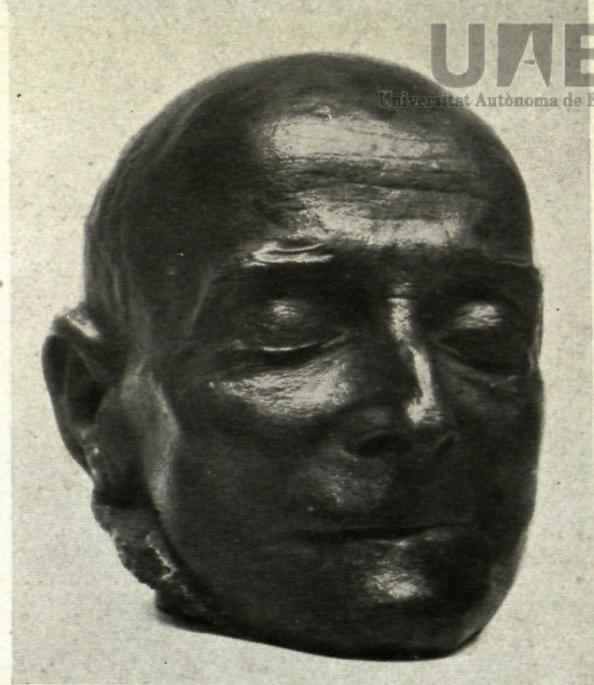
Excluyendo las "ranas", con una docena de figuras tan bellas como una buena tanagra y tan fuertes como una gran estatua de Maillol, formemos el cuadro de las obras manuelinas o mejor, "manolescas", destinadas a enfrentarse con el futuro. Y no nos inquietemos. El cuadro de la vieja guardia responderá con la palabra de Cambronne, tan cara a nuestro escultor, a todas las intimaciones del enemigo. Y después, de soltar el heroico desplante, no se rendirá ni sucumbirá.

Esta, por lo menos, es mi fe, en la hora de su muerte.

CARLOS SOLDEVILA



"MANOLO" HUGUÉ.—*Payesa del Rosellón*



Mascarilla de "Manolo"



"MANOLO" HUGUÉ.—*Manola*



"MANOLO" HUGUÉ.—Retrato de J. Sunyer

CRÓNICA

ALTA DISTINCIÓN AL AYUNTAMIENTO DE BARCELONA POR SUS ATENCIÓNES EN PRO DE LAS BELLAS ARTES

La atención prestada por el Ayuntamiento de Barcelona a las bellas artes y al arte en general, es tan extensa, proviene de tan remotas fechas y se refiere a asuntos y materias de tanta importancia, que su relación más o menos circunstanciada formaría una historia de regular volumen.

En este momento sólo es adecuado aducir algunas de las actividades realizadas de 1939 a 1943, y que a su debido tiempo fueron elevadas a la consideración de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por las entidades barcelonesas Real Academia de Buenas Letras, Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, Ateneo Barcelonés, Círculo Artístico, Fomento de las Artes Decorativas, Instituto del Teatro, Amigos de los Museos e Instituto Amatller de Arte Hispánico, solicitando para nuestra Corporación Municipal la Medalla de Honor de 1943 de la citada Academia.

Son estas:

Creación del Museo de Industrias y Artes Populares, del Instituto de Historia de Barcelona, del Museo de Historia de la Ciudad y de la Orquesta Municipal; reinstalación del Museo de Arte Moderno y el Gabinete Numismático; celebración de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1942; restauración del gran salón gótico llamado el “Tinell” y edificaciones adyacentes; preparación del Museo de Música; adquisición de colecciones de diversas obras de arte importantes; y subvenciones a artistas, instituciones y manifestaciones de arte.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acogió favorablemente la relación de dichas entidades y después de examinarla como era del caso y reunir las informaciones corres-

pondientes, en su sesión del 12 de junio de 1944 acordó la concesión de la Medalla de Honor del año 1943 al Excmo. Ayuntamiento de Barcelona.

Era lógico que la entrega de tan alta recompensa se efectuara con la solemnidad que ella misma y las entidades interesadas requerían.

A este efecto el día 23 de noviembre de 1945 se celebró la oportuna sesión en el Salón de Actos de la citada Academia.

Presidió el acto el director general de Bellas Artes señor marqués de Lozoya en nombre del ministro de Educación Nacional.

En representación del Ayuntamiento barcelonés asistieron el teniente de alcalde de Cultura doctor don Tomás Carreras y Artau y los tenientes de alcalde señores Bassols, Azcoitia y Trías a quienes acompañaba el oficial de Ceremonial del Ayuntamiento señor Castillo.

En sitios destacados del estrado figuraban el diputado gestor de la Diputación Provincial de Barcelona señor Ramírez Pastor y el presidente de "Amigos de los Museos" señor Casas Abarca.

Después de leída por el señor secretario la documentación oficial relativa a la concesión del premio, el señor López Otero dió lectura al siguiente discurso del Director de la Academia señor conde de Romanones, que no pudo asistir personalmente a la sesión por encontrarse enfermo.

DISCURSO DEL EXCMO. SR. CONDE DE ROMANONES

Señores representantes del Ayuntamiento de Barcelona; señores académicos: Al crearse por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando esta recompensa honorífica a las entidades locales más distinguidas en la protección a las artes y a la tradición artística de nuestro país, se dispuso adjudicarla solemnemente para subrayar la ejemplaridad de tan elevado proceder. En cualquier otra circunstancia la solemnidad de la adjudicación acaso haría menester encarecimientos extremados revestidos de artificiosa aparatosidad. En el día de hoy son inne-

cesarios. No hay necesidad de dar relieve a lo que lo tiene por sí mismo. Basta y sobra con advertir la realidad presente para señalar su procedencia. Basta con notar cuáles son las dos representaciones de este acto, solemne por sí mismo, substantivamente y sin adjetivaciones superfluas. Quien otorga la recompensa es una institución dos veces secular, la más alta expresión de la cultura artística nacional, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y quien recibe la Medalla de Honor, es aquella ciudad, gloria y honor de España, la que llamó Cervantes "Archivo de la cortesía" y a la que como depositaria de tan nobles atributos, tendríamos que pedir prestadas fórmulas de salutación cortés, adecuadas a sus merecimientos. Así, simplemente, todo queda dicho con estas sencillas palabras: la Real Academia de San Fernando saluda al Ayuntamiento de Barcelona.

Y esta Academia hace extensivo su saludo a las entidades de carácter artístico que acudieron a esta corporación, solicitando la recompensa que le ha sido concedida a la ciudad de Barcelona: los *Amigos de los Museos*, el *Instituto Amatller de Arte Hispánico*, el *Ateneo Barcelonés*, el *Fomento de las Artes Decorativas*, el *Círculo Artístico*, el *Instituto del Teatro* y la *Real Academia Catalana de San Jorge*. La Academia de San Fernando comparte la complacencia con que estas entidades han podido ver satisfechas sus justas aspiraciones.

La justificación de la Medalla de 1943 fué ampliamente expuesta y elogiosamente encomiada por la Comisión que la Academia designó para discriminar los méritos del Concejo barcelonés, en relación con las obras numerosas y meritísimas propuestas presentadas en aquella sazón. Son los testimonios aducidos de la generosa y noble labor de la ciudad condal, en favor de las bellas artes y de la vida artística, que la más ligera reseña hace resaltar la motivación del aprecio a tan laudables tareas: la creación del Museo de Industrias populares del Pueblo Español, de Montjuich, de tan valiosa significación folklórica; el sostentimiento de los talleres de artesanía popular; la cuantiosa subvención a la Escuela Municipal de Música; la creación de la Orquesta Municipal; el sostentimiento de la enseñanza artística en las Escuelas primarias y complementarias de Artes y Oficios; la Escuela Massana elevada a Conservatorio Municipal de Artes Suntuarias; el Museo Histórico de Barcelona; el

auxilio económico a la Exposición del bicentenario de Vicente López; la adquisición en ese año de ocho tapices flamencos del siglo XVII; la adquisición de instrumentos musicales para el Museo Municipal de Música; la de los lienzos del pintor Sert, que pudieron ser salvados del incendio de la Catedral de Vich; su atención a la obra de restauración de la Catedral de Barcelona; de la Iglesia del Hospital Militar, de la Casa de la Inquisición, del salón gótico en el Palacio de los Reyes de Aragón, de la Capilla de Santa Águeda, y tantas y tantas obras cuya enumeración aquí no cabe, que puede quedar cifrada a la suma de tres millones quinientas ochenta y tres mil pesetas, invertidas dicho año por el Ayuntamiento de Barcelona en beneficio de las artes, dan a la Medalla que esta Academia le ha concedido, el título de la más justa sanción de méritos de la Corporación Municipal de Barcelona.

Pero si la concesión de la recompensa en el expediente de sus motivos se halla plenamente justificada, sin que pusiese admisión alguno, al entregar esta Academia a ese Ayuntamiento la Medalla de 1943, no quiere esta Corporación dejar de hacerlo, sin poner en este acto la nota efectiva de nuestro amor a Barcelona y a Cataluña. Desde Madrid, esta Academia Nacional, es decir, Española, quiere acentuar lo cordial de esta salutación. No es infrecuente en esta Academia, sino constantemente renovada, la estimación por las artes y los artistas de vuestra región mediterránea. Ayer y hoy, y si Dios quiere mañana y siempre, la convivencia de vuestros hombres con nosotros ha creado en esta Corporación indestructibles relaciones de afecto. Acusadamente ha buscado la Academia a los insignes artistas catalanes para traerlos a nuestro seno. Eran ayer, para no citar los nombres que inmediatamente acuden a nuestro recuerdo, escultores como Blay, críticos como Doménech. Son hoy, escultores como Clará. Eran ayer, músicos tan eminentes como don Felipe Pedrell, y hoy musicólogo tan insigne como Anglés. Académico honorario es vuestro José María Sert. Basta asomarse a las páginas del Anuario de esta Academia, para ver que la lista de académicos correspondientes en Barcelona excede en el número de nuestros estimados colaboradores al de la más numerosa lista de correspondientes de las demás provincias. Es decir, que nuestro contacto de hoy no es fortuito, sino voluntario; ni es eventual, sino permanente. Sea, por ende, la reunión de hoy

prenda firme de nuestra convivencia inalterable, porque la traban y la sostienen afectos de sincera reciprocidad. Y no sólo afectos, sino deberes. Que ésta es la gradación a que debidamente hemos de llegar en este momento. Sobre los halagos de la cortesía, la vibración del afecto, y sobre la correspondencia afectuosa, el imperativo del deber.

Y un alto deber para la Academia de San Fernando, es el de rendir a Barcelona no tan sólo esta recompensa honorífica de la Medalla del año 1943, sino el homenaje debido al glorioso historial de Cataluña en la historia de la cultura artística española. Bien remota fecha alcanza este historial que tan dignamente llega a nuestros días. Sobrecoge el ánimo la fecha de 1226, la de la ordenanza del gremio de pintores, organizada en el siglo XIII en Barcelona, bajo el patronato de san Lucas, renovada definitivamente en 1446, es decir, justamente hace cinco siglos, aprobada más tarde, en 1519, por la reina doña María y por el emperador Carlos I, a la que otorgó igualmente su aprobación en 1596 Felipe II. Y no se interrumpe la protección a las artes en Barcelona. Poco tiempo después de creada nuestra Academia de San Fernando, con sus enseñanzas de Nobles Artes, en el siglo XVIII, Barcelona crea su Escuela de Bellas Artes, sostenida por la Junta de Comercio, que puso en su creación especial empeño. Buscaba en el dibujo y en la pintura un poderoso auxiliar para su industria manufacturera, que tanto crecía y se perfeccionaba en tierras de Cataluña. Y la eficacia de la institución fué tal, que de allí salieron distinguidos artistas y de allí partieron muchas ideas estéticas. Y de las artes logró Barcelona prosperidad creciente, y con esa tradición del siglo XVIII, vemos hoy ligada y premiada la protección que Barcelona dispensa a las artes populares, como a las artes bellas, a la artesanía, como al arte puro. Que ésta es la que pudiéramos llamar la mística de la Economía. Que la raíces económicas nutren las florescencias artísticas, y de la industrial Cataluña salió en el siglo XIX la renovación de la cultura artística de toda España. Basten como ejemplo a demostrarlo la Biblioteca de Autores Españoles fundada por Aribau, monumento de las letras patrias, y el impulso artístico que condujo a la visión de la obra *Recuerdos y bellezas de España*.

En esta línea continúa la Barcelona de hoy. Para atesti-

gurarlo la hemos otorgado la Medalla honorífica. Y al rememrbar, en el momento presente, añoranzas del pasado, lo hacemos pensando en empresas futuras, que afirman la vinculación perenne de vuestra ciudad de Barcelona y de nuestra Real Academia, en el amor a España y en el amor a las bellas artes.

Terminada la lectura de este discurso, el señor marqués de Lozoya hizo entrega de la Medallla a la representación del Ayuntamiento, y en nombre de ella el presidente de la misma doctor don Tomás Carreras y Artau hizo uso de la palabra para agradecer la distinción recibida.

No habiéndose tomado notas taquigráficas del elocuente e interesante discurso del doctor Carreras, copiamos a continuación el extracto que del mismo publicó la Academia en la reseña oficial del acto.

**DISCURSO
DEL
ILTRE. SR. DR. TOMÁS CARRERAS Y ARTAU**

Empezó excusando, por motivos de salud, la ausencia del Alcalde presidente señor Barón de Terrades, quien seguramente habría contestado con mayor autoridad y elocuencia el magnífico, esplendoroso y abrumador discurso del director de la Real Academia de San Fernando, Excmo. señor conde de Romanones, por cuyo restablecimiento hace los más fervientes votos para bien de la Corporación y de cuanto se refiere a la prosperidad y enaltecimiento del arte y la cultura nacionales. El discurso ha llegado al fondo del corazón de esta representación barcelonesa, y seguramente causará igual efecto cuando sea más ampliamente conocido en los diversos sectores de la vida catalana.

Lamenta, igualmente, la falta en este acto de otra insigne personalidad, que, si bien sigue siendo concejal del Ayuntamiento, se encuentra retenido fuera de España por sus altos deberes oficiales. Se refiere al Excmo. señor don Miguel Mateu Plá, encargado especialmente por el Estado Español de deberes patrióticos cerca del Gobierno francés.

La labor desarrollada por el Ayuntamiento de Barcelona

en 1943 y que ha tenido tan espléndida recompensa fué realizada bajo la presidencia del señor Mateu Plá, capitán infatigable e inteligente, inspirador noblemente contagioso del municipal equipo barcelonés, que tuvo suerte y ocasión propicias para realizar cuanto ahora se exalta. Era él, pues, quien en primer lugar debió recibir los lauros y a él se los transmiso como justo deber de admiración.

Por el contrario es un profesor de Cátedra el que ha de agradecer el honor de la Academia, y lo hará de manera sencilla, en tono casi de conversación, en un verdadero tono menor, ya que no puede competir en ningún caso con la docta elocuencia del discurso que todos acaban de oír. Considera que debe hacer, como de una manera confidencial, exposición de los motivos del Ayuntamiento que han sido merecedores de esta Medalla de Honor, con tanta estima recibida como será conservada. No quiere limitarse a decir de un modo estricto esta labor del Ayuntamiento y de la ciudad de Barcelona, sino recalcar además el otro significado de la sesión, que, en cierto modo, es como si la Corporación recibiese un informe verbal de un correspondiente suyo referente a una serie de iniciativas y resultados de carácter artístico-municipal.

Ante todo, debe hacerse constar — y él puede hacerlo así dados su carácter y motivos de conocimiento de Ponente de Cultura en la Corporación municipal barcelonesa — que si toda esta obra bondadosamente enumerada por el discurso del señor Director pudo llevarse a cabo felizmente, fué porque ya existía una honda y segura preparación del espíritu catalán.

Recuerda y resalta una frase admirable del discurso: *la mística de la Economía*, luminosa definición que resume cuanto lo logrado significa y que debe grabarse en la memoria de todos. El barcelonés, índice y arquetipo del pueblo catalán, es, ante todo o por lo menos a primera vista, hombre de trabajo, de economía, de cálculo, de capacidad para los negocios mercantiles e industriales. Pero es esencialmente romántico, en un sentido debidamente idealista que predomina en sus sentimientos, aunque en muchos casos parezca quedar escamoteada la condición afectiva. No se expresa exactamente lo que es el pueblo catalán cuando se dice de él que, a fuerza de ser trabajador, saca el pan de las piedras. Cierto que esa condición de amor al tra-

bajo y a la dignificación social de su existencia son cualidades primigenias; pero nunca deja de mirar apasionadamente hacia el arte. Permítaseme citar, a este propósito — añade — varios nombres de insignes personalidades barcelonesas que supieron, en el siglo XIX y la parte que va transcurrida del XX, manifestar ese dualismo característico del pueblo catalán. Aribau: economista y hombre de finanzas, pero, además, literato, autor de la famosa *Oda a la patria*, cervantista insigne, impulsor y colaborador de la “Biblioteca de Autores Españoles”. Evaristo Arnús: banquero a su vez, creador de una de las Bancas más importantes de Cataluña, pero al mismo tiempo protector de las artes, constructor del “Teatro Lírico”, donde se dieron a conocer obras musicales y escénicas de renombre universal. Martorell y Peña, comerciante y amador de las bellas artes, donante de valiosísimas colecciones que se albergan en el Museo de Ciencias Naturales que lleva su nombre, fundador del gran “Premio Martorell”, de carácter internacional, para premiar y publicar, periódicamente, obras de arqueología. Eusebio Güell, primer conde de Güell: fabricante, fundador de una dinastía vocativamente consagrada al estímulo y difusión de las artes y de las letras, revelador de Gaudí, el gran arquitecto renovador genial de la arquitectura moderna. Agustín Massana: confitero, pero rebuscador y coleccionista, cuya biblioteca sobre indumentaria es inapreciable y perenne aliento de estudio para tan importante materia; fundador de la escuela de su nombre que ha servido para la creación y base de la Escuela Municipal de Artes Suntuarias. Santiago Rusiñol: fabricante, pero además pintor excelsus; literario insigne y creador del Cau Ferrat, que había de legar a Cataluña. Rómulo Bosch y Alsina: fabricante y naviero, gran experto y coleccionista de numismática y en otros diversos asuntos. Emilio Cabot y Rovira, corredor de Bolsa, que al morir legó a la Junta de Museos de Barcelona la valiosísima colección de vidrios de su nombre. Alfonso Par y Tusquets, algodonero, y Juan Perpiñá y Pujol, comerciante en curtidos, tratadista profundo el primero y traductor concienzudo el segundo del teatro de Shakespeare. Luis Plandiura: comerciante de ultramarinos y cuyo nombre, por lo presente y constante de su actuación como coleccionista y de cuanto se refiere al arte catalán de ayer y de hoy, tiene singu-

lar resonancia. Luis Masriera: joyero, pintor, dramaturgo y hasta comediante; fundador de un teatro íntimo y de arte, que ha influído notablemente en la sensibilidad catalana de principios del siglo xx. La señorita Teresa Amatller: gerente de la fábrica de chocolatería de su nombre, pero, además espléndida fundadora, a la memoria de su ilustre padre, del "Instituto Amatller de Arte Hispánico", al que se debe no escasa parte de publicaciones e investigaciones eruditas del arte español. Arturo Sedó Guichard y su hijo Juan Sedó Peris-Mencheta, fabricante: atesorador el primero de un conjunto de colecciones de obras teatrales, amén de manuscritos, cartas, retratos y autógrafos, todo ello debidamente registrado y clasificado al día, constituyendo un verdadero instituto del Teatro; artífice el segundo de una nueva y rara por lo valiosa, Biblioteca de obras de Cervantes, generosa y espléndidamente divulgada, la cual, completando la "Biblioteca Isidro Bonsoms" —otro donante ilustre—, han hecho de Barcelona la Meca del Cervantismo. Manuel Roca-mora, continuador de una vieja estirpe de fabricantes, pintor, favorecedor constante de nuestros museos, quien ha convertido su linda casa-torre en un delicioso Museo de Historia del Vestido y de la Moda. Y, finalmente, otros dos magnates de la industria catalana, que sucesivamente han ocupado la Alcaldía de Barcelona: Miguel Mateu Plá, cuyas magníficas colecciones y bibliotecas, conservadas en el Castillo-Palacio de Perelada, son orgullo de la región y de toda España; mecenas siempre propicio a cuanto significa cultivo y enaltecimiento de la cultura nacional. Y el Barón de Terrades, gerente de "La España Industrial", pero al mismo tiempo poseedor y enaltecedor de la notabilísima colección familiar "Muntadas", conservada y divulgada con boato y prestigio.

Estos ejemplos indican la certeza de la afirmación anterior, de cómo ha existido siempre en el espíritu catalán una corriente formalmente vertebrada de dedicaciones artísticas en el orden pictórico, escultórico, musical y de artes aplicadas.

El Ayuntamiento de Barcelona tenía que responder a este dualismo en sus propósitos y en el servicio estético a cuanto esas normas de las grandes figuras mencionadas suponían. Estaba obligado en cierto modo a codificar, a estructurar de manera ho-

mogénea y concordante todo ello. Claro está que existía la dificultad económica. Sin dinero no se puede hacer arte. El arte es lujo del espíritu. Sin esta base, los pueblos atormentados, sin alegría de vivir, pasados por la cotidiana preocupación de su existencia, no pueden alcanzar un amplio desarrollo artístico, aunque perdura en ellos lo entrañable y fundamental del arte popular. Cuando el Ayuntamiento actual se encargó, terminada la guerra civil, de regir los destinos de Barcelona, no encontró los medios propicios, ya que todo estaba agotado y esquilmado por un terrible período anterior. No se amilanó por ello. Hizo un empréstito de sesenta millones, y al cabo de pocos años había sido enjugado todo el déficit y liquidado el presupuesto anual con un superávit considerable. Ese milagro lo hizo un ilustre y querido amigo aquí presente — el Teniente de Alcalde Delegado de Hacienda, don Guillermo de Azcoitia — al que rindo un tributo que su modestia no puede dejar de reconocer. Él puede hablar con pleno conocimiento de causa, porque sabe que el Departamento de Cultura, desde el primer momento, no perdió de vista el interés artístico, aunque constreñido por las circunstancias, se atuvo a la frase popular catalana de que “no debe alargarse el brazo más allá de la manga”. Porque, contrariamente a la idea de que la elevación del arte ha de realizarse indispensablemente en condiciones de desorden e irregularidad, consideramos nosotros que todo esfuerzo artístico ciudadano debe ser fruto del sentido de ponderación y de equilibrio basado en las posibilidades económicas.

Ante todo se preocupó el Departamento de Cultura y, por lo tanto, el Ayuntamiento que en él deposita su confianza, de la exaltación y ayudantía del arte llamado puro. No se preocupó de buscar aplausos de masas. No quiso descender hacia el halago y la zafiedad y la ordinariez. Por el contrario, el Ayuntamiento de Barcelona creyó siempre que el arte es función de rango aristocrático; que no debe descender a la masa, sino hacer que la masa se eleve hacia él. En este propósito del Ayuntamiento de Barcelona, no ha dejado nunca de estar presente su deseo de acercamiento a la Real Academia de San Fernando; y, por no aludir a otros testimonios, bastará recordar cómo en las dos Exposiciones Nacio-

nales de Bellas Artes celebradas en Barcelona en los años 1942 y 1944, hubo siempre intervención de la Academia como tal Corporación, o destacadas personalidades pertenecientes a su cuerpo numerario. Así, por ejemplo, ha formado parte de las Comisiones y Jurados de ellas con un asesoramiento eficaz y estimadísimo y como representante del Ayuntamiento de Barcelona, el ilustre secretario perpetuo y querido amigo de todos los catalanes don José Francés. Pero, además, en sus Jurados de clasificación han figurado, expresamente designados por esta Corporación, miembros numerarios de la misma; y, tanto en sus Juntas de Honor como Ejecutivas, figura como vocal nato el señor Director de la Real Academia.

En el orden musical, también ha sido amplia y constante la preocupación del Departamento de Cultura y del Ayuntamiento de Barcelona, pudiéndose felicitar en estos momentos de los resultados conseguidos. Ante todo, fué substituida la Banda Municipal que había dirigido con alto prestigio, el maestro Lamote de Grignón, por la Orquesta Municipal, bajo la dirección del maestro Eduardo Toldrá. No se trata, con el cambio, de amenguar lo más mínimo la afición musical de Barcelona, tan firme y arrraigada, sino todo lo contrario, esto es: encauzarla hacia el sinfonismo puro — que jamás puede conseguir una Banda —, elevando así el nivel musical de la ciudad, tanto para los de arriba como para los de abajo. A este efecto, se ha procurado llevar a los conciertos, ora de abono, ora populares, un repertorio de alta calidad, sin concesiones ni mixtificaciones. Y si bien se atiende en ellos al permanente culto de aquellas obras musicales, nacionales y extranjeras de universal nombradía, también se procura interpretar obras modernas, a veces discutidas, pero siempre de elevado valor, con la alternancia de maestros directores nacionales y extranjeros. Ha podido comprobarse cómo el entusiasmo comprensivo de la muchedumbre respondía a este propósito. Hoy día la Orquesta Municipal de Barcelona representa un legítimo orgullo para el Ayuntamiento y para la Ciudad.

Otra y muy seria preocupación del actual Ayuntamiento de Barcelona y especialmente de su Ponencia de Cultura ha sido la reorganización de los Museos. Existía antes de ahora el criterio de que cuanto es acoplamiento y exhibición permanente

de los tesoros artísticos estuviera reunido en el Palacio Nacional de Montjuich, comprensivamente denominado Museo de Bellas Artes de Cataluña. Allí, en efecto, existían las colecciones de Arte Antiguo, de Arte Moderno, de Prehistoria y Numismática, y se pensaba también en la instalación de las Artes Decorativas. Pero el actual Ayuntamiento acordó la desligación de todo ese conjunto de museos, para emprender el camino de una franca especialización. Y poco a poco se van creando nuevas instalaciones en diferentes edificios. Así, por ejemplo, el Museo de Arte Moderno, en el Palacio de la Ciudadela. Antes había sido instalado e inaugurado en la Casa Padellás, en la histórica Plaza del Rey, el Museo de Historia de la Ciudad, el cual, dentro de su asunto propio, ofrece no pocas interferencias artísticas. Y se proyecta el de Artes Decorativas, en el Palacio de la Virreina, recientemente adquirido, y el Museo-Taller "Federico Marés" — un nuevo tipo de Museo, desconocido en Barcelona — para el que se prepara, dentro del Barrio gótico, una de las casas de la calle de los Condes de Barcelona, adquiridas también por el actual Ayuntamiento. También hay el propósito de inaugurar pronto el Museo de Música, cuya sede será, por razones pedagógicas muy explicables, el suntuoso edificio de la misma Escuela Municipal de Música, constituyendo dicho Museo un nuevo y eficaz instrumento al servicio de la alta enseñanza musical. Se aspira, en general, a la formación de un tipo — excepcional, si se quiere — de investigador músico, continuador de una tradición representada ayer por Barbieri y Pedrell y en nuestros días por los miembros de esta docta Corporación, padre Otaño y Rvdo. H. Anglés. Cuéntase para ello con la atención especial del Instituto Nacional de Musicología — que es parte colaborante en el plan de estudios del Conservatorio Superior de nuestra Escuela Municipal de Música —, donde se está formando un plantel de especialistas en paleografía musical.

Paralelamente a los Museos del Arte que podríamos llamar profesional el Ayuntamiento de Barcelona ha prestado atención especial y aun cordialísima al Arte popular — que no hay que confundir con lo vulgar y lo plebeyo —, al cual se le ha asignado un marco apropiadísimo: el "Pueblo Español" de Montjuich, salvado, gracias a esa conjuntura, de una inminente y

fatal ruina. Se ha procedido a una animación y vitalidad del Pueblo Español, aquella feliz iniciativa admirada en el mundo e incluso copiada con desigual y nunca semejante fortuna. En sus calles, en sus edificios, que se estimaron provisionales y circunstanciales, revive hoy día el humilde y pintoresco arte popular, algo de una convivencia de artesanías lleno de encanto ingenuo y perdurable. Dentro y a lo largo de las casas que enmarcan la Plaza Mayor, se van construyendo una serie de galerías donde son exhibidos, plásticamente, la casa pirenaica con todos sus enseres, muebles, aperos e industrias domésticas, y un conjunto de colecciones de Folklore material, debidamente seriado y clasificado; en tanto que en las tiendas, distribuidas por las calles, funcionan, a la vista del público, unas cuantas industrias tradicionales o de sabor popular, algunas de ellas caducadas o en trance de desaparecer. Hemos denominado a todo ese bello y animado conjunto "Museo de Industrias y Artes Populares". Se trata de un Museo altamente instructivo aun para los artistas, puesto que el arte popular viene a ser como el *substratum* nacional y la fe de erratas del arte profesional, sobre todo en sus momentos de crisis y desorientación, de locos desvaríos o de servil imitación.

Finalmente, desea el disertante testimoniar en nombre del Ayuntamiento su gratitud ofreciendo una serie de libros y publicaciones editados por el Departamento de Cultura, cuya relación se permite enunciar: "Orquesta Municipal de Barcelona; Reportajes y juicios"; "Memoria sobre la enseñanza de dirección de orquesta" por el maestro Toldrá; "Guía del Museo de Arte Moderno"; "Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona, Primavera 1942"; "Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona, Otoño 1944"; un conjunto de monografías del "Museo de Industrias y Artes Populares"; "Vestigios de la Barcelona romana", por A. Durán y Sanpere; "Juan Buscán y su cancionero barcelonés", por Martín de Riquer, edición de homenaje del Ayuntamiento de Barcelona en la conmemoración del IV Centenario de la muerte del insigne poeta barcelonés; una colección de los programas de los conciertos de la Orquesta Municipal de Barcelona; "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", tomos I y II.

Asimismo entrega la Medalla de Plata — máxima materia en que ha sido acuñada — conmemorativa del Centenario de Mossén Jacinto Verdaguer. No puede ofrecer todavía, porque está en curso de preparación, la gran edición crítica de "L'Atlàntida", que patrocina también el Ayuntamiento de Barcelona. Como colofón del Centenario, la Corporación Municipal patrocinaba, además, un magno proyecto: el estreno en Barcelona del poema musical "L'Atlàntida" del maestro Manuel de Falla, a cargo del "Orfeó Català" y la Orquesta Municipal de Barcelona, bajo la dirección conjunta de los maestros Francisco Pujol y Eduardo Toldrá. El Ayuntamiento de Barcelona se dirigió al maestro ofreciéndose plena y ardorosamente para cuanto hiciera falta al mayor esplendor del propósito. Y, al cable remitido por el señor Alcalde contestó el insigne maestro con una carta admirable, de la que da lectura de unos párrafos, donde el inspirado compositor, al agradecer a la Corporación su interés, manifiesta serle imposible, por su estado de salud, acceder a lo solicitado en el plazo perentorio; pero sí, desde luego, estar dispuesto a aceptarlo y cumplirlo en cuanto las circunstancias se lo permitan.

En nombre del Ayuntamiento de Barcelona, el disertante transmite, con verdadero interés de que sea aceptada, la invitación a los señores académicos para que puedan ir a Barcelona a comprobar por sí mismos la labor realizada, no sólo aquella que tan generosamente ha sido reconocida con este premio de la Medalla de Honor, sino lo que posteriormente al año 1943 se viene efectuando. Gozoso honor será para el Ayuntamiento de Barcelona recibir y atender a los señores académicos como huéspedes y, de este modo, poder estrechar aquella íntima relación a que en su discurso aludía, de tan admirable manera, el señor Director de la Real Academia. Al mismo tiempo quiere reiterar su gratitud al marqués de Lozoya, padre espiritual del Ayuntamiento de Barcelona, siempre propicio a atender y, en muchos casos, a preceder las aspiraciones que en el sentido artístico y cultural existen en la Corporación barcelonesa. Asimismo manifiesta su gratitud al señor Santa María, proponente de la concesión de la Medalla, y a los señores de la Comisión que así lo aconsejara

al Pleno. Del mismo modo da las gracias a las Corporaciones artísticas de Barcelona que iniciaron la petición, y quiere hacer mención especial de la meritísima entidad Amigos de los Museos, que de una manera tan eficaz, constante y activa, sirve los intereses artísticos de Cataluña y contribuye a mantener, en cálida efusión, el entusiasmo de las diversas capas sociales de Barcelona por todo lo que se refiere al arte de ayer y de hoy. Y ruega al señor marqués de Lozoya que manifieste al señor Ministro de Educación Nacional la complacencia con que el Ayuntamiento de Barcelona ha visto la concesión de la Corbata de Alfonso X el Sabio a los Amigos de los Museos, que, bajo la presidencia del señor Casas Abarca, miembro correspondiente de la de San Fernando, sabe sostener en alto su apelativo. Y termina su discurso acometido del mismo temor que acucia a los enamorados, es decir, el de saber cómo se empieza pero no cómo se concluye.

CONFERENCIAS Y EXPOSICIONES

1945

CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE

En el mes de octubre:

Día 31, don F. Bertrán y Güell, en el Palacio de la Virreina, sobre: "Poblet, deber de nuestra generación".

En el mes de noviembre:

Día 13, don Bernardo Dorival, conservador del Museo de Arte Moderno de París, en el Instituto Francés, sobre: "La pintura francesa de 1935 a 1940".

Día 14, don Bernardo Dorival, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Las relaciones de la pintura española y la pintura francesa, en el siglo XVII".

Día 16, don Bernardo Dorival, en el Instituto Francés, sobre: "La pintura francesa de 1940 a 1945".

Día 18, don Juan Maluquer, en el Museo Arqueológico, sobre: "Los hallazgos arqueológicos de Ampurias, en el Museo de Barcelona".

Día 29, don Manuel Rodríguez Codolá, en la Real Academia de Ciencias y Artes, sobre: "Un posible remordimiento, estímulo probable de los cambios de tendencia de las artes". — Don Raimundo Lautier, en la Universidad Literaria, sobre: "El Arte céltico de la Galia meridional después de los recientes descubrimientos".

Día 30, don Raimundo Lautier, en el Instituto Francés, sobre: "Essai sur des thèmes populaires celtiques de la sculpture gallo-romaine à la sculpture romaine".

En el mes de diciembre:

Día 2, don Juan Maluquer, en el Museo Arqueológico, sobre: "La cultura romana en España".

Día 13, don José Fornés Pujadas, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Veinte años de Belén social y de Concurso de Belenes".

Día 19, don Federico Camp Llopis, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Intentos de urbanismo durante la ocupación napoleónica en Barcelona".

Día 23, don Francisco Camprubí, en la Asociación de Pescadores de Barcelona, sobre "Iconografía Paleo-cristiana de la infancia de Jesús".

EXPOSICIONES PARTICULARES

1945

Septiembre. — 22. C. Boter, en "La Pinacoteca"; H. Picó, en "Sala Busquets".

Octubre. — 6. T. Asensio, en "Sala Rovira"; Exposición colectiva, en "Sala Vinçon"; F. Lloveras, en "Sala Gaspar"; J. Roé, en "Galerías Argos"; Pintura Antigua, en "Galerías Syra"; S. Matilla, en "La Pinacoteca"; Sisquella, en "Sala Parés". — 7. VI Exposición de Artistas Sarrianenses, en el Centro Parroquial de Acción Católica de San Vicente de Sarriá. — 13. Antonio Rosich, en "Galerías Augusta"; F. Ponjoan, en "Galerías Pons Llobet". — 15. Jaime Amich, en "Galerías Costa". — 20. Alberto Mosella, en "Galerías Argos"; Cabrer, en "Galerías Españolas"; Casimiro Escribá, en "Galerías Pallarés"; Cerdans, en "Galerías Pallarés"; Domingo Armengol, en "Galerías Pictoria"; Federico de Echevarría, en "Galerías Syra"; J. Freixas Cortés, en "La Pinacoteca"; Pintores de fama, en "Sala Parés"; Planas Durá, en "Sala Vinçon"; M. Torrents, en "Sala Rovira". — 27. J. Terruella, en "Sala Gaspar". — 31. J. F. Ráfols, en calle Sarriá, 142.

Noviembre. — 3. Alberto Ráfols, en "La Pinacoteca"; Duráncamps, en "Sala Parés"; G. Sáinz, en "Sala Rovira"; Helman, en "Galerías Pictoria"; Pintura Antigua y Moderna, en "Galerías Argos"; Juan Baixas, en "Galerías Españolas"; Senabre, en "Galerías Syra". — 7. Firmas retrospectivas, en "Galerías Fayans Catalán". — 10. Juan Lahosa, en "Galerías Pons Llobet"; Jacinto

Olivé, en "Galerías Augusta"; Pieró, Casanovas, Cabré-Sancho, B. Arcego, en "Galerías Pallarés"; R. Roca, en "Sala Gaspar". — 17. B. Puig Perucho, Vidal-Quadras, en "La Pinacoteca"; Guido Caprotti de Monzas, en "Galerías Argos"; J. O. Jansana, Ignacio Mundó, en "Sala Vinçon"; D. Font Portal, Tarragona, Rosario de Velasco, en "Galerías Pictoria"; Esteban M. Viciana, en "Galerías Españolas"; Miguel Villá, en "Galerías Syra". — 24. Alejandro Siches, en "Galerías Augusta"; Carretero Gomis, en "Galerías Layetanas"; Domingo Carles, en "Sala Parés"; J. Baqué, en "Galerías Pallarés"; José Ribot, en "Galerías Pallarés"; J. Llorens Artigas, en "Galerías Franquesa". — 27. Miguel Renom, en "Sala Gaspar".

Diciembre. — 1. Agustín Giménez, en "Fayans Catalán"; Gimeno, Navarro, en "Galerías Pictoria"; Simón Cerdá, en "Galerías Pons Llobet"; Jaime Mercadé, en "Galerías Syra"; José Margalef, en "Galerías Españolas"; J. Puigdengolas, en "La Pinacoteca"; Manuel Sagnier, en "Galerías Argos". — 5. Dibujantes barceloneses de fin de siglo, en "Sala Muntaner"; J. Gabriel Amat, en "Sala Vinçon". — 8. Alfonso Gubern, en "Galerías Pallarés"; Aguilar, en "Sala Gaspar"; Casals Grau, en "Galerías Pallarés"; Pons Palau, en "Galerías Layetanas". — 9. J. Soler Puig, en "Sala Busquets". — 14. Sunyer, en "Galerías Franquesa". — 15. Antonio Campuzano, en "Galerías Pictoria"; A. Ollé, en "La Pinacoteca"; Ferré Ferré, en "Galerías Syra"; J. Casas Devesa, en "Sala Rovira"; Juan Serra, en "Sala Parés"; Molino, Núñez, en "Galerías Argos"; Olegario Junyent, en "Sala Busquets". — 17. Feria de Pinturas, en "Galerías Reig". — 22. Antonio Urpí, en "Galerías Pallarés"; Carlos Rossencker, en "Sala Vinçon"; J. Serra Santa, en "Galerías Augusta"; M. Delsors Mangrané, en "Sala Gaspar"; Pedro Corbera, en "Galerías Pallarés"; Ramón Talens, en "Galerías Pallarés". — 28. Isabel Pons, en "Sala Rovira". — 29. Buyreu, en "Galerías Franquesa"; E. Santasusagna, en "La Pinacoteca"; José M.^a Gol, en "Galerías Franquesa"; J. Soler Puig, en "Sala Busquets"; M. García, en "Galerías Argos"; Pedro Soulere, en "Galerías Syra". — 31. Pintores de fama, en "Sala Parés".

ÍNDICE

ESTUDIOS

	Páginas
JOSÉ M.^a MADURELL MARIMÓN: El arte en la comarca alta de Urgel	9
MIGUEL UTRILLO: Una página de mi diario	173
CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO: Ficha impresionista de veinte artistas españoles en París (1940-1942)	187

INGRESOS EN LOS MUSEOS

VICENTE FERRÁN: El san Pascual, de Espinosa	209
J. F. RÁFOLS: Varias obras de pintura contemporánea	213
JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: Una acuarela con paisaje madrileño	217
FRANCISCO DE P. BOFILL: Nuevos ejemplares de cerámica	219

NECROLOGÍAS

XAVIER DE SALAS: José Gutiérrez Solana	227
J. S. V.: Jaime Otero Camps	239
JUAN CORTÉS: Ignacio Zuloaga	243
ALBERTO DEL CASTILLO: Esbozo biográfico de José María Sert y cronología de su obra	251
CARLOS SOLDEVILA: "Manolo" Hugué	261

CRÓNICA

Alta distinción al Ayuntamiento de Barcelona por sus atenciones en pro de las Bellas Artes	267
---	------------

CONFERENCIAS Y EXPOSICIONES:

Conferencias sobre temas de arte	283
Exposiciones particulares	284

