

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

A N A L E S
Y
BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE BARCELONA

VOL. V-3 Y 4 • JULIO-DICIEMBRE • AÑO 1947

ANALES Y BOLETÍN
DE LOS
MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

ANALES

Y

BOLETÍN

DE LOS

MUSEOS DE ARTE

DE BARCELONA



VOL. V-3 Y 4 ~ JULIO - DICIEMBRE ~ Año 1947

ESTUDIOS

ESCULTORES RENACENTISTAS EN CATALUÑA

Prosiguiendo la relación de notas documentales sobre la vida y las obras de los maestros escultores del Renacimiento en tierras catalanas, cuya serie anteriormente iniciamos con un pequeño esbozo de estudio de la relevante personalidad del gran maestro de la escultura renacentista Martín Díez de Liatzasolo (1), vamos a ofrecer algunas nuevas referencias de otros destacados maestros del arte escultórico, dignos de mención, cuyas actuaciones se registran a partir de las postrimerías del siglo xv hasta algo más allá de la primera mitad de la siguiente centuria. Algunos de estos artistas, en su época, gozarían de notoria fama, de los cuales desgraciadamente hemos de lamentar la desaparición casi total de las obras de arte por ellos producidas.

Para tal fin, al redactar las presentes notas, tomaremos como norma en primer término el orden cronológico en la enumeración documentada de dichos artistas, dedicándoles diferentes apartados especiales que encabezaremos con sus respectivos nombres y apellidos, sin omitir una relación sumaria de aquellas obras escultóricas que la documentación coetánea nos da a conocer.

Así, en primer término, pondremos de manifiesto algunas particularidades que se relacionan con la vida de fray Jorge de Talavera, religioso dominicano del Convento de Ciudad Rodrigo, residente en Barcelona, escultor de renombre y de acreditada fama, a quien vemos asociado con el maestro de obras Joan Petit.

Luego, pasaremos a dar noticias del célebre entallador barcelonés Jaume Serra, a quien, al parecer, le fueron encomendadas importantes labores escultóricas que dejó inacabadas, a causa de su prematura muerte, acaecida en plena juventud,

(1) 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", Barcelona, vol. III-1, enero, año 1945, págs. 7-62.

víctima de una cruel enfermedad epidémica. Una de sus obras, más concretamente, la del sepulcro de Galcerán de Requesens, Conde de Palamós, fué continuada y terminada por otros, probablemente, no menos célebres escultores, tales como Pedro Robredo, Juan de Palacios y Pedro de Saravia.

Recordaremos, además al escultor alemán Gilard Spirinch, fallecido en la villa de Guisona de las comarcas ilderdenses, al imaginero Joan de Garay, al carpintero de retablos Joan de Bruxelles, y al tallista castellano Pedro Fernández García, que dió término a sus días en la mansión señorial barcelonesa de la familia Gralla.

Después ofreceremos varias referencias sobre otros artistas escultores, es decir, del castellano Pedro Suárez, de los franceses, posiblemente padre e hijo, Joan de Tours y Mateu de Tours, del vilafranqués Bernat Batlle, y aun del entallador de Castilla Gil de Medina.

Aparte de tales noticias, añadiremos otras, algunas de ellas inéditas, del notable escultor del Renacimiento Martín Díez de Liatzasolo, de un largo historial artístico y copiosa producción escultórica por él desarrollada en su obrador de Barcelona.

FRAY JORGE DE TALAVERA

Religioso del Monasterio de frailes dominicos de Ciudad Rodrigo, el cual en 10 de septiembre de 1499, tal vez, durante su eventual estancia en Barcelona, concertó con el obispo de Urgel, don Pedro de Cardona, la factura o entalle de seis ventanales pétreos, que decorarían la casa que, tan ilustre prelado, poseía en la ciudad de Barcelona (2).

Es de suponer que la antedicha labor escultórica que, fray Jorge de Talavera, desarrollaría, una vez ésta terminada, debió juzgarse como de alta calidad, ya que apenas transcurridos dos meses, en 5 de noviembre de aquel propio año, indirectamente, por medio de escritura pública, subcontrató con el maestro de

(2) José M.^a Madurell Marimón. "El arte en la comarca alta de Urgel", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte, de Barcelona", Barcelona, vol. IV - 1 y 2, enero-abril, año 1946, pág. 35; vol. IV - 3 y 4, julio-octubre, año 1946, págs. 334-335, doc. 28.

obras Joan Petit, como luego indicaremos, otra primorosa obra por cuenta del ciudadano barcelonés mossèn Joan Llull.

Tales referencias aparecen consignadas en unas capitulaciones que el aludido prócer de nuestra ciudad, firmó conjuntamente con el maestro de obras Joan Petit.

Este último, en su calidad de contratista de la proyectada construcción, se comprometía formalmente en encargarse de la práctica de tales trabajos en compañía del fraile predicador fray Jorge de Talavera, a quien, según expresamente se declara, le fué confiada la parte escultórica de la aludida obra.

El objeto del antedicho contrato, era el labrado de tres ventanas, el de un portal de piedra y el correspondiente montaje de los mismos, todo ello de acuerdo con las dimensiones, características y detalles de carácter ornamental que se especificaban en las aludidas capitulaciones, tales como las figuras de "grius", ángeles, leones, hojas o plumajes, "bestions", sin omitir el indispensable esculpido de emblemas heráldicos, que en el presente caso corresponderían al linaje de los Llull.

En el convenio firmado por mossèn Joan Llull, y, el maestro de obras Joan Petit, se insertan otros pactos y condiciones, de carácter contractual, tales como el relativo a los diversos plazos fijados para la ejecución de determinadas partes de las piezas escultóricas contratadas, así como las consabidas obligaciones que contraían los fiadores o avalistas presentados por el contratista para la constitución de fianzas en garantía del cumplimiento del contrato.

Asimismo se consignan las multas que se establecían para el caso de incumplimiento de lo convenido; y aun, en cuanto al pago del precio total de la obra concertada, que como vemos, se limitaba a la suma de 75 libras barcelonesas, que se abonarían en varias entregas o plazos, según los diversos estados de los trabajos escultóricos.

Cierta condición, precisa e indispensable, a la que formalmente se comprometía Joan Petit, era la de cumplir y dar buen término a la obra objeto de la contrata, expresamente asociado en tal empresa constructiva de tipo ornamental, con fray Jorge de Talavera, sin que pudiese prescindir de éste escultor y religioso dominico, a tenor de lo que se indica en el siguiente texto:

"Item, lo dit mestre Johan, promet al dit mossèn Johan Llull,

que, en fer dita obra, haurà en sa companyía, lo dit frare Jordi de Talavera, e, ensemps ab aquell, promet fer e complir, e acabar dita obra, e no sens aquell” (doc. 1).

En calidad de testigo presencial de la firma de las antedichas capitulaciones, aparece el nombre y apellido del carpintero de Barcelona, Climent Carbonell, o sea el mismo que cuidó de la manufactura de la parte de carpintería de los nuevos órganos de la Catedral de Lérida, por cuenta del organero barcelonés Antonet Prats. — “Anthonietus Prats, organorum fabricator” (3).

Simultáneamente a la firma del anterior contrato concertado entre el noble Joan Llull y Joan Petit, el aludido fray Jorge de Talavera, convino con el antedicho maestro de obras, el labrado y esculpido de los tres mencionados ventanales, y el de un portal, comprometiéndose en entallar por sus propias manos, los elementos decorativos de tales piezas, — “ego operabor manibus meis propriis, los bestions, fullatges de les finestres, e portal que pertanyen, en les represes tant solament” —.

En pago y satisfacción de su labor de entalle, el citado religioso dominico percibiría la cantidad de 25 libras y 10 sueldos barceloneses (doc. 1).

Ninguna nueva referencia nos ha sido dada encontrar sobre la realización práctica de la obra concertada, la cual es de suponer que tanto fray Jorge de Talavera como el maestro de obras Joan Petit, la conducirían a buen fin. De esta manera tales labores contribuirían a embellecer la mansión señorial de la dinastía barcelonesa de los Llull.

JAUME SERRA

Maestro imaginero de Barcelona, hijo del maestro de obras Gabriel Serra, — “Jaume Serra, imaginayre, fill del senyer en Gabriel Serra, mestre de cases, ciutadà de Barchinona, vivent, y de Joana” —.

(3) AHPB. = (Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona). Dalmacio Ginebret, leg. 3, manual año 1483: 22 junio y 20 agosto 1483.

Para más noticias del carpintero Climent Carbonell véase: J. M.^a Madurell Marimón. “El Arte en la comarca alta de Urgel”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte, de Barcelona”, Barcelona, vol. IV-1 y 2, enero-abril, año 1946, págs. 60, 64, 130.

De nuestro artista, podemos indicar que, en 15 de enero de 1502, firmó unas capitulaciones matrimoniales con su futura esposa, Eufrasina Sala, doncella, hija del maestro de obras y ciudadano barcelonés Antoni Sala y de Genisa (4).

Jaume Serra, en unión de su padre, el maestro de obras de Barcelona Gabriel Serra, — “Gabriel Serra, et Iacobus Serra, magistri domorum, cives Barchinone, filius hereditatus ab ipso Gabriele Serra, patre meo, de omnibus bonis suis” —, en 12 de agosto del mismo año, otorgaron la escritura de venta de un manso derruido, “quendam Mansun dirutum, vocatum Mansum Gordiola”, de la que resultó beneficiado el agricultor del término de San Pere de Pierola Joan Golart (5).

Apenas transcurrido un año de la firma de la antedicha escritura de esponsales, es decir, en 2 de enero de 1503, vemos cómo aquélla fué cancelada, dando origen al otorgamiento de otros cuatro públicos instrumentos.

Una de tales escrituras, firmada por Jaume Serra, — “Iacobus Serra, ymaginarius, civis Barchinone” —, fué la de reconocimiento de la efectuada restitución del dote a favor de su propio padre Gabriel Serra, correspondiente a la anterior donación con que éste benefició a su hijo, por medio de las aludidas capitulaciones matrimoniales, y aun de la parte dotal aportada por Eufrasina Sala, su novel esposa, que anteriormente ésta percibiera de su madre Genisa.

Eufrasina Sala consta como otorgante de la segunda escritura y que firmó contando con el previo consentimiento de su marido, Jaume Serra, del de su cuñado, el pintor Pere Terré, y del de su tío paterno Pere Joan Sala, — “Petri Terre, pintoris, cognati mei; et Petri Ioannis Sala, avunculi mei paterni” —.

El tercer documento, lo firmó Jaume Serra, y corresponde a una época de la cantidad de 38 libras que, su padre, Gabriel Serra, le había entregado en pago de la herencia de su madre, Joana.

(4) AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 11, manual 7, años 1501-1502: 15 enero, 1502.

Con anterioridad, en 8 de enero, de 1502, “Jaume Serra, ymaginayre de obra de pedra”, satisfizo a la obra de la Catedral de Barcelona, los derechos de esponsales por razón de su proyectado matrimonio con Eufrasina Sala.

J. Mas, “Notes d’esculptors antichs a Catalunya”, en “Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona”, Barcelona, 7 (1913-1914), pág. 120.

(5) AHPB. Jaime Vilar, leg. 3, “bursa notularum”, años 1501-1502, f. 50 v.º: 12 agosto, 1502.

Finalmente, la cuarta escritura, es un mero recibo, por el que constatamos cómo Jaume Serra, acredita a su cónyuge Eufrasina Sala, haber recibido la cantidad de 40 libras de moneda barcelonesa en concepto de dote. Al mismo tiempo, nuestro artista, certifica haber tomado posesión, también con carácter de aportación dotacional, de media mojada de tierra plantada de viñedos sita "a les Erenes" (6), sin duda, dentro del territorio de Barcelona, aunque el aludido documento poco explícito no lo especifique.

Jaume Serra, por otra parte, gozaría de la plena confianza, de la que al propio tiempo era su suegra y madrastra, es decir, de Genisa, viuda en primeras nupcias del maestro de obras barcelonés Antoni Sala, y en segundas de Gabriel Serra, de la misma profesión, — "Genissia, que in primis nupcis fuii xor Anthonii Sala, quondam magistri domorum, in secundis vero Gabrielis Serra, magistri domorum civi Barchinone" —.

Así lo presupone la lectura del texto del postrer testamento de la mencionada Genisa, calendado en 9 de octubre de 1506, por el que constatamos cómo a Jaume Serra le nombra albacea, junto con el otro yerno, el pintor Pere Terré, su segundo esposo, el citado Gabriel Serra; su cuñado Pere Joan Sala, asimismo maestro de obras, en unión del maestro yesero Miquel Sabater — "dictum virum meum et Petrum Iohannem Sala, magistrum domorum, Petrum Terre, et Iacobo Serra, generos meos, et Michaellem Sabater, guixerium, cives" — (7).

Una idéntica misión de confianza, esta vez aun más acentuada por el afecto paternal, indudablemente guiaría también al

(6) AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 7, manual 8, vend., años 1502-1503: 2 enero 1503.

(7) AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 8, lib. 1.º de testamentos: 9 octubre 1506. Publicado en 19 de octubre de 1506.

Recordemos que el maestro de obras Antoni Sala, primer esposo de Genisa, era hijo de Nicolau Sala, de la misma profesión como así se constata en su testamento que otorgó en 30 de julio de 1501, — "Anthoni Sala, magister domorum, civis Barchinone, filius Nicholai Sala, quondam magistri domorum, civis dicte civitatis, et domine Angeline, uxor sue defunctorum".

Los albaceas elegidos por el antedicho testador fueron su hermano Pere Joan Sala, maestro de obras y conseller de Barcelona, su yerno el pintor Pere Terré, y su esposa Genisa, — "honorabilem Petrum Iohannem Sala, magistrum domorum, fratrem meum, pro presenti anno consiliarium presentis civitatis; Petrum Terré, pintorem, generum meum et dominam Genissiam, uxor meam".

AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 8, lib. 1.º de testamentos: 30 julio 1501; Publicado en 2 agosto 1501.

maestro de obras Gabriel Serra, en 17 de mayo de 1507, al elegir a su hijo Jaume Serra, para ocupar el cargo de albacea testamentario, en la ocasión del otorgamiento de la escritura relativa a las disposiciones correspondientes a su última voluntad (8).

Empero la muerte llegaría antes para el joven escultor, el cual falleció, víctima de una enfermedad epidémica que lo llevó a la tumba poco después de transcurrido un año.

El testamento del maestro imaginero barcelonés Jaume Serra, calendado en 9 de julio de 1508, nos ofrece curiosos datos y pormenores, principalmente, de carácter familiar, social, y otros diversos aspectos, muy singularmente por la aportación de noticias de varias obras de arte por él ejecutadas, algunas de ellas inconclusas, las cuales creemos oportuno dar a conocer después de un breve análisis de este interesante documento público testamentario.

En primer término, el testador Jaume Serra, declara su profesión de maestro de obras, y acto seguido denuncia estar atacado de una enfermedad epidémica, — “Iacobi Serra, magister domorum, civis Barchinone, infirmitate detentus de morbo pídemie” —.

Luego indica los nombres y apellidos de los dos únicos albaceas por él elegidos, es decir los del presbítero Francesc Serra, beneficiado de la Seo de Barcelona, y los de su mismo padre Gabriel Serra.

Al propio tiempo, dispuso que su cuerpo fuese sepultado en la tumba propia de la Cofradía de los Maestros de Obras, emplazada en los claustros de la Catedral de Barcelona.

Ordenaba además la entrega de varias mandas de carácter piadoso: una para la Parroquia de Santa María del Pino, de la que se declara feligrés; otra para la aludida Cofradía de los Maestros de Obras, y para el Hospital de la Santa Cruz. No por ello, se olvida de disponer de legados para sus respectivos padre y esposa. Asimismo, vemos cómo instituye heredero universal de sus bienes relictos a su tío, el mencionado sacerdote Francesc Serra.

(8) Los albaceas elegidos fueron: “Franciscum Serra, presbiterum in sede Barchinone beneficiatum, et Iacobum Serra, filium meum, et Gasparem (*sin indicación de apellido*), cilurgicum, et dominam Catharina, uxor meam”.

AHPB. Antoni Benet Joan, leg. 9, libro 2.º de testamentos; 17 mayo 1507.

Otra de las pías disposiciones de mestre Jaume Serra, era la de cooperar con la cantidad de diez libras barcelonesas a la obra de una cámara del Dormitorio del Hospital de la Santa Cruz, de nuestra ciudad.

Por otra parte, en una cláusula testamentaria, Jaume Serra, dispone que todas sus muestras o diseños de obras de arte fuesen distribuídos por su esposa a quien ella deseara, facultándole para retener aquellos dibujos que más le pluguieren, — “Et volo, quod omnes mostris meas, distribuantur per uxorem meam prout ipsa voluerit et ordinaverit, et si ipsa voluerit retinere penes se de ipsis, quad possit prout sibi plaueuerit” —.

Seguidamente, el testador, Jaume Serra, denuncia tener depositadas en la Tabla de Cambio de la Ciudad de Barcelona, una suma de dinero, limitada a 290 libras de moneda barcelonesa, con cuya cantidad venía obligado a terminar la obra de la capilla y del sepulcro del Conde de Trivento, en el ámbito de la iglesia de Sant Joan de Palamós, como luego indicaremos al referir detalles de la antedicha labor arquitectónica y escultórica, que aparece consignada en el citado testamento.

Mestre Jaume Serra, al dar noticia individuada de sus deudores, da una referencia alusiva a un Infante, sin indicación de su nombre de pila. Es de suponer que la personalidad de este príncipe, coincidiría con la del Infante don Enrique, de quién dice acredita una cantidad de dinero que oscila entre siete u ocho libras, adeudada en concepto de saldo de las obras practicadas en la casa o mansión palatina, que es de suponer, sería la de la calle Ancha de nuestra ciudad, — “Item, més, deu, de sed en vuyt lliuras, de resta de obra que yo he feta en casa sua” —.

Declara, además, el testador, Jaume Serra, que, mossèn Carbó, le adeudaba una suma de dinero limitada a seis libras, en pago de labor ejecutada. Por otra parte, el padre del citado deudor, de quien asimismo omite dar su nombre patronímico, denuncia debía abonarle el importe de cuatro jornales de un oficial y de un ayudante, — “de un home, e de un fadrí qui el servía” —.

Además, Jaume Serra, constata que mossèn Almogàver, le era deudor de una suma aproximada de dinero, equivalente a unas seis o siete libras, importe del suministro de una docena de piedras de alabastro.

En la enumeración de las diferentes obras de arquitectura y escultura emprendidas por mestre Jaume Serra, se señala la de una cruz, posiblemente de término de carácter monumental, para la parroquia de Hospitalet, o de Santa Eulalia de Provensana; la manufactura de dos ventanales, casi terminados, que entallara por cuenta de un personaje llamado Marot.

Aparte de otras labores, tan sólo ejecutadas en su mitad, se consignan aquellas concertadas por cuenta de mossèn Santcliment, valoradas en 90 libras, de las que declara haber percibido cincuenta.

Otro de los trabajos constructivos realizados por Jaume Serra, y que tampoco se detallan, consta lo fueron en la casa propia de "Madona Serra".

Por fin, Jaume Serra, declara expresamente, tener en plena realización y casi terminada la construcción de una capilla dedicada al arcángel san Miguel, sin indicar el lugar del emplazamiento de la misma, — "Item, la Capella de San Miquel ja està a punt, que no qual sinò paradar" — (doc. 5).

Esta última obra arquitectónica, encomendada a mestre Jaume Serra, a nuestro entender, sería, indudablemente, la de una capilla dedicada al príncipe de las milicias celestiales, el arcángel san Miguel, y erigida en el recinto de la iglesia parroquial titular de su propio nombre, de nuestra ciudad, y no aquella ermita de idéntica invocación erigida en lo alto de la montaña de Montserrat.

En todo caso, esta última obra, comparada con la primera, debe considerarse como de menor cuantía. Es muy posible que ambas obras fuesen contratadas por el propio Jaume Serra, ya que las antedichas dos capillas fueron al mismo tiempo dotadas por el munífico señor don Galcerán de Requesens, Conde de Palamós, de Trivento y de Avellino.

La primera de estas dos pías disposiciones de tan noble caballero, es de ver en los siguientes párrafos alusivos a la institución de un beneficio eclesiástico perpetuo en el templo de la antedicha parroquia barcelonesa, — "en aquella capella, que en la dita yglésia deius orden sia feta e construïda sots invocació del príncep y arcángel Sant Miquel" —; y a la construcción previa de una capilla destinada al culto del arcángel san Miguel, en la que no debería faltar su correspondiente retablo, los ornamentos necesarios y una lámpara votiva de plata.

“E més, vull que, en la dita yglésia de sanct Miquel, sia feta una capella sots invocació del dit gloriós sanct Miquel, e aquella sia ornada de retaule, e altres ornaments, e vestiments, bons e condecents, a coneguda dels dits marmessors; e assanyaladament, vull que sia feta una làntia de argent, la qual làntia creme continuament” — (9).

El otro pío legado dispuesto por Galcerán de Requesens, Conde de Palamós, era con miras a sufragar el importe de la obra de la capilla eremítica de San Miguel de la montaña montserratense, la de un retablo de pintura para el ornato de la misma, y al mismo tiempo la erección de varias cruces monumentales en la montaña de Montserrat, las que faltasen hasta completar el número de siete, sin duda correspondientes a los siete Gozos de la Virgen María.

Para la pintura del aludido retablo, el artista ejecutante debió tener en cuenta de plasmar en él la egregia figura del glorioso príncipe san Miguel Arcángel.

Por lo que concierne a las antedichas cruces monumentales, tal vez, deberían ser colocadas en lugar y substitución de aquellas otras que, en pleno siglo XIV, fueron mandadas erigir por el gran monarca Pedro IV el Ceremonioso, de cuyo entalle cuidó el célebre escultor y orfebre Pere Moragues (10).

La referida disposición testamentaria relacionada con la erección de la capilla eremítica de San Miguel y la de las siete cruces, simbólicas de los Gozos de la Virgen, en plena montaña de Montserrat, textualmente dice así:

“E més, vull, e ordón que, si 's seguía la mía mort, lo que Déu no vulla, ans d'acabar la obra de les Set Creus de la Costa de Montserrat, que los dits marmessors meus complexquen la obra que mancarà fins al dit nombre de Set Creus, donant e dispenent per cascuna de les Creus que mancaràn, fins en nombre de trescentes sinquanta, e quatre centes liures.

E més, assigne, e, consigne de mos bens, per la Capella de Sanct Miquel de Montserrat, e per la obra de dita Capella, docentes liures barceloneses.

(9) AHPB. Juan Vilana, leg. 9, libro de testamentos, años 1480-1528, f. 50: 29 junio 1505.

(10) A. M.^a Albareda. “Pere Moragues, escultor i orfebre”, en “Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics”, Barcelona, 1936, vol. III, págs. 505, 524.

Volem que sia fet un retaule en dita Capella, en la qual sia pintada la una figura agenollada devant la imatge del gloriós príncep sanct Miquel, pregant sia intercessor per la mia ánima en la glòria de Paradís" (11).

Continuando el análisis del texto del testamento del maestro imaginero Jaume Serra, observamos cómo una vez terminada la relación de las cantidades de dinero adeudadas al referido testador, en pago de varias obras, total o parcialmente, por él ejecutadas, siguen unas noticias individuadas correspondientes a cada uno de sus acreedores, de entre los cuales aparece el nombre de un cantero apellidado Bonet, — "Bonet, trencador de pedra" —.

En cuanto al abono de soldadas, mestre Jaume Serra, declara deber las correspondientes a los aprendices, y en lo tocante a los demás operarios, manifiesta no adeudarles ninguna cantidad de dinero, hecha excepción de un tal "Luques" (doc. 5), que creemos puede identificarse con el carpintero establecido en nuestra ciudad, llamado Joan Luques, — "Ioanni Luques, fustorio, civi Barchinone" — (12).

Notemos cómo en calidad de testigos presenciales de la firma del testamento de Jaume Serra, actuaron el cuñado del propio otorgante, o sea el pintor Pere Terré, que ya conocemos (13), y el maestro de obras de Barcelona, Pere de Luna (doc. 5).

Transcurridos cinco días de la efectuada protocolización de la antedicha escritura de última voluntad, una vez sepultado el cuerpo del difunto testador Jaume Serra, es decir, en 14 de julio de 1508, previos los trámites reglamentarios, se hizo público el referido testamento, a instancia de los albaceas, y a presencia de los testigos instrumentales, el maestro de obras Pere Joan Sala, y de la de Miquel Sabater, como así nos lo acredita la correspondiente acta notarial expresamente levantada para tal efecto (doc. 6).

La liquidación de la herencia de mestre Jaume Serra, dió

(11) AHPB. Juan Vilana, leg. 9, libro de testamentos, años 1480-1528, f. 50 v.º: 29 junio 1505.

(12) AHPB. Miguel Cellers (mayor), leg. 4 bis, man. 18 contr., años 1519-1523: 13 marzo 1523.

(13) J. M.ª Madurell Marimón. "El arte en la comarca alta de Urgel", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte, de Barcelona", Barcelona, vol. III-4, octubre, año 1945, págs. 303, 317-323; vol. IV-1 y 2, enero-abril, año 1946, pág. 34.

lugar a la firma de varias escrituras por parte de sus albaceas testamentarios (14).

De Gabriel Serra, — “Gabriel Serra, magister domorum, civis Barchinone” —, podemos referir estuvo relacionado con el maestro de obras Lope de Litxam — “Lope de Litxan, magistro domorum, civi Barchinone” —, a favor del cual firmó una escritura de deudor por 3 ducados de oro de moneda en concepto de préstamo o mutuo (15).

No sabemos si al arquitecto o maestro de obras barcelonés Carles Serra (16), le uniría alguna relación de vínculo familiar con los maestros de obras Gabriel y Jaume Serra.

Sepulcro de doña Aldonsa de Corbera.

Nuestro artista Jaume Serra, calificado como maestro imaginero, — “Jaume Serra, ymaginayre” —, en 20 de marzo de 1504, convino con el caballero Guerau Desplà, la fábrica de una tumba sepulcral para la difunta esposa de éste, doña Aldonsa de Corbera.

Indudablemente, esta pieza escultórica, contribuiría a orna-

(14) AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 10, man. 23, años 1508-1510: 11, 12, 18 y 20 julio 1509.

(15) AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 7, man. 11, años 1505-1507, 1 febrero 1507. Apoca firmada por el maestro de obras barcelonés Gabriel Serra, a favor del mercader de nuestra ciudad Joan Pobla, “ratione cuiusdam precii facti, sive scarata, in quibusdam operibus per vos factis in quadam turri, quam ad conductus tenetis, seu ad usufructus, a Galcerando Baró, in territorio Barchinone, in loco dicto a Torrent Bisbal, prope Ludum Rulle”.

AHPB. Pedro Saragossa, leg. 2, man. años 1508-1509: 3 abril 1509.

Sabemos además que el maestro de obras Gabriel Serra, contrató unas obras con el reverendo Ramón Cavaller, presbítero, beneficiado de Santa María del Mar, de Barcelona.

“Die veneris .VIII. mensis decembris anno predicto [1502].

Capitula facta, firmata et iurata per et inter discretum Raymundum Cavaller, presbiterum beneficiatum in ecclesia parrochiali Beate Marie de Mari Barchinone, ex una parte, et Gabrielem Serre, magistrum domorum, civem dicte civitatis, ex parte altera, super certo opere facienda per dictum Gabrielem Serra. Sunt in cedula.
• Testes ut in cedula.”

AHPB. Pedro Triter, leg. 14, man. 27, años 1502-1503.

(16) Capitulaciones entre el noble Joan Galcerán de Papiol, — “magnificum Ioannem Galcerandum de Papiol, iuniorem, domicellum Barchinone et in Lupricato domiciliatum”, y los arquitectos Carles Serra y Pere Figueras, — “Karolum Serra et Petrum Figueras, architectores sive mestre de cases, cives Barchinone” —, “super quodam fornata calcis quam dicti architectores facere habent”.

AHPB. Bartolomé de Requesens, leg. 11, man. 35, años 1492-1494: 26 junio 1493.

mentar en bella forma, la monasterial iglesia de Santa María de Valldoncella, de nuestra ciudad de Barcelona.

En la referida escritura de compromiso, firmada para la realización práctica de la proyectada obra, el aludido contratista, Jaume Serra, se comprometía a entallar el citado sepulcro, de acuerdo con el diseño presentado, empleando para ello piedra procedente de la famosa cantera de Beuda.

Por su parte, Guerau Desplà, se obligaba a cuidar del suministro del citado material pétreo, al pie de la obra, precisándose, además, que mestre Jaume Serra, ejecutaría tan delicada labor en aquel propio monasterio.

El precio que se estipula para la manufactura y total acabado del sepulcro de la noble dama doña Aldonsa de Corbera, asciende a la suma de 80 ducados, pagaderos en cuatro plazos, o entregas, a tenor de unos determinados estados de la obra que se especifican en el contrato.

Así, en el acto de la firma de las capitulaciones, se abonarían 15 ducados, mientras que la entrega de otra cantidad igual de dinero se condiciona de esta manera: “com hage feta dita obra fins a represes”. Un idéntico importe percibiría el contratista “com tindrà la obra feta per a parador”. Por último, la cantidad restante, es decir equivalente a 35 ducados, la cobraría como saldo y finiquito de cuentas, una vez el contratista hubiese dado término a su labor, — “lo restant acabada dita obra” —.

Ambas partes contratantes, estuvieron acordes en que una vez terminada la obra convenida, ésta antes de su definitiva recepción, fuese objeto de un reconocimiento por dos personas expertas en tales trabajos, cuyos nombres se señalan ya de antemano, para que, llegado el caso, procediesen a la práctica de la citada función fiscalizadora.

La elección de los dos peritos recayó en las personas de dos maestros de la Seo de Barcelona, es decir de un tal Capdevila, cuyo nombre de pila se omite, y en la de Antoni Carbonell, menor de días. — “E sobre lo degut acabament de la dita obra staràn les dites parts a dit e coneguda d'en Capdevila e d'en Antoni Carbonell, fuster, menor, mestres de la Sèu” — (doc. 2).

Tales artífices, nombrados como expertos, los podemos identificar con las personalidades del maestro de obras Mateu Capdevila y la del maestro carpintero Antoni Carbonell. Ambos

deben considerarse como hombres de confianza del aludido Guerau Desplá, ya que, en 25 de noviembre de 1504, contrataron la práctica de unas obras, que no se especifican, en la casa propia de tan noble señor, — “la obra fahedora en la casa del magnífich mossèn Garau Desplá” — (17).

No es por demás consignar, cómo los aludidos maestros Mateu Capdevila, y Antoni Carbonell, los encontramos asociados en la empresa de la construcción de unas casas sitas en la calle de Castará, de Barcelona, por cuenta de Joana, viuda del tendero de paños de lana de nuestra ciudad, Pere Arnau (18).

De Mateu Capdevila, sabemos trabajó en la Catedral de Barcelona, como así se constata en una anotación de pago que entresacamos del libro de obrería del mencionado templo:

“Donam a'n Matheu Capdevila, mestre de cases, en paga porrata de sinch canes dels antaulaments de pedre sobre les capelles de Santa Aynès, e Sent Lorens, dins la present església: sis lliures, dos sous” — (19).

Por su única y exclusiva cuenta, registramos cómo Mateu Capdevila, contrató varias obras a practicar en la torre llamada “Casa de Orta” propiedad del canónigo y deán de la Seo de Barcelona, Jacinto Fiella (20); en la casa mayor del notario de Barcelona, Francesc Carbonell, sita en la calle “d'en Garrofer” por cuenta del archivero real Pere Miquel Carbonell (21), y aun otras por encargo del arcediano del Mar Joan Busquets, limitada a la de una cámara construída en el Hospital de la Santa Cruz, de nuestra ciudad, — “pro quadam camera constructa in Hospitali” — (22).

La labor realizada por Mateu Capdevila en el antedicho Hospital, aparte de la que acabamos de exponer, se hizo extensiva a la construcción de otras dos cámaras que contrató por cuenta de los albaceas testamentarios del difunto mercader barcelonés Joan Esteve (23), cuyas dependencias se decorarían con

(17) AHPB. Juan Vilana, leg. 17, man. 13 año 1504: 25 noviembre 1504.

(18) AHPB. Bartolomé Torrent, leg. 4, man. años 1497-1498: 12 mayo 1498.

(19) ACB. (= Archivo de la Catedral de Barcelona), Obrería, años 1499-1501, f. 34 v.º.

(20) AHPB. Juan Vilana, leg. 3, man. 15, año 1505: 1 octubre 1505.

(21) AHPB. Juan Vilana, leg. 5, man. 20, año 1508: 16 agosto 1508: man. 21, años 1508-1509: 19 julio 1509.

(22) AHPB. Juan Vilana, leg. 5, man. 22, años 1509-1510: 27 septiembre 1509.

(23) “Die iovis .VI. mensis septembris, anno predicto [1509].

sendas imágenes esculpidas por el maestro Joan de Garay (doc. 12). Ambas habitaciones fueron utilladas con mobiliario confeccionado por el carpintero de nuestra ciudad Francesc Nogués (24).

Mestre Mateu Capdevila, en su calidad de perito, junto con los maestros de obras de Barcelona Bernat Puig y Pau Mateu, practicó un reconocimiento en la capilla recién reconstruída dedicada a Santa María de Brugués, emplazada al pie del Castillo de Aramprunyá, según es de ver en el dictamen emitido por los tres citados técnicos, anexo al acta notarial expresamente levantada e indicadora del resultado de la citada visura (25).

El nombre de Mateu Capdevila, lo encontramos asociado con

Sit omnibus notum. Quod ego, Matheus Capdevila, magister domorum, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis, honorabili Elienori, uxori et heredi honorabilis Ioannis Stephani, quondam mercatoris, civis Barchinone, quod solvistis et tradidistis michi in Tabula Cambii sive Depositorum Civitatis Barchinone, octo libras barchinonenses, ad complementum illarum decem octo librarum pro quibus, sive quarum, precio, feci, seu fieri feci, ad scaratam duas cameras in Hospitali Sancte Crucis Barchinone, quas dictus quondam maritus vester fieri et perfecti mandavit in dicto Hospitali. Residuas vero decem libras, dictus quondam maritus vester michi tradidit in Tabula Cambii Ioannis Cortes, camporis monetarum, civis Barchinone, in duobus vicibus sive partitis.

Et ideo renunciando excepcioni non numerate et non solute peccunie, presentem vobis facio apocham de soluto.

Actum est hoch Barchinone, sexta die mensis septembris, anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo nono.

Sig. ✠ num.: Mathei Capdevila, predicti qui hec laudo et firmo.

Testes huius rei sunt: Michael Sans, et Andreas Mir, scriptores Barchinone" AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 8, lib. 1.º de cartas de pago y contratos de la testamentaria de Joan Esteve, años 1509-1514.

(24) "Die sabbati, prima mensis septembris anno .M.º D.º VIII.º

Sit omnibus notum. Quod ego, Franciscus Nogués, carpentarius, civis Barchinone, confiteor et recognoseo vobis, honorabili domine Elienori, uxori et heredi honorabilis Ioannis Stephani, quondam mercatoris, civis Barchinone, quod solvistis michi in Tabula Cambii sive Depositorum Civitatis Barchinone, sex libras et sexdecim solidos barchinonenses michi debitas et pertinentes racione duorum cobilium ligni de alber, cum suis postibus et scannis, et duobus a[r]chis sive bancals, in quorum quolibet sunt due case, ad opus et pro cervicio duarum camerarum quas dictus quondam Ioannes Stephanus, vir vester, fieriet adimpleri mandavit cum suo ultimo testamento.

Et ideo, renunciando excepcioni non numerate et non solute peccunie et doli. In testimonium premissorum presentem vobis facio apocham de soluto.

Actum est hoch Barchinone, prima die mensis septembris, anno a Nativitate Domini, millesimo quingentesimo nono.

Sig. ✠ num.: Francisci Nogués, predicti, qui hec laudo et firmo.

Testes huius rei sunt: Ioannes Bartholomeus Coll et Andreas Mir, scriptores Barchinone."

AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 8, lib. 1.º de cartas de pago y contratos de la testamentaria del mercader Joan Esteve, años 1509-1514.

(25) AHPB. Jaime Vilar, leg. 2, man. años 1503-1509: f. 256: 4 diciembre 1503.

el de los maestros carpinteros Antoni Carbonell, padre e hijo que ostentaban idénticos nombres y apellidos, — “Anthonius Carbonell, maior dierum; Anthonius Carbonell, eius filius, scarpentarii, et Matheus Capdevila, magister domorum, civis Barchinone” —, en varias trabajos constructivos realizados por cuenta del Monasterio de Sant Cugat del Vallés, — “ratione domus prostrate coram Hospitalis Sancti Cucuphatis” — (26).

Nuevamente aparecen unidos Antoni Carbonell y Mateu Capdevila, pero en esta oportunidad con el maestro de obras barcelonés Joan Ça Font, en la redacción de un informe técnico que los consellers de Barcelona les encomendaron con miras a la proyectada obra del espolón de Levante, — “esperó de Levant” —, de nuestra ciudad condal (27).

(26) AHPB. Bartolomé Torrent, leg. 4, man. años 1497-1498: 17 diciembre 1497 y 31 enero 1498; leg. 1, man. año 1498, ff. 24, 37 v.º; 24 abril y 26 mayo 1498.

(27) “Memorial fet per nosaltres Johan Çefont, Matheu Capdevila, mestres de cases, e Thoni Carbonell, fuster ciutadans de la present ciutat, sobre la obra de la muralla fahedora en l’esperò de Levant.

Primerament, havem vist quant te, a tenir la muralla de l’esperò de Levant de larch, e fins ahont se pot comportar per aribar a la mar, e atrobam .LX.VIIIº canes de larch fins ahon se pot comportar dita muralla fer, o principiar, o acabar. E restaria per a fer tanqua de pelissade .VII. canes per no poder passar nengú.

Item, a paragut a nosaltres per ésser cosa més fort e molt més segura, e més reposeade les consciències nostres per aconsellar, aquella nos ha aparagut que’s façen dits fonaments ab caixa de la forma següent:

Item, una caixa de tres canes de larch, e XII. palms d’alt e hà de tenir baix d’ample .XVI. palms, e alt en lo quantel de dita caixa ha de tenir de ampla .XII. palms, a fi que los fonaments que’s faràn dins dita caixa resta ab alembor cada part, perquè dit edifici de dita muralla stigüe mes fort e segur.

Item, vist per nosaltres lo cost de dita caixa ço és, fusta, mans, claus de la largària, e enplària demunt dita, que per tot bona, e acabade estarà en .XII. lliures. E son dites caxes per tota la demunt dita muralla XXIII. caxes que per totes les dites .XXIII. caxes pugén CCL.XXVI. lliures.

Item, vist per nosaltres la despesa de cavar e posar dita caixa en dits fonaments, e axenguar aquella de dins, a fi que’s pugua principiar los dits fonaments dins dita caixa, hà de entrar dita caixa sota aygua, .XI. palms, los quals dits .XI. palms posam que si per nengun temps venia alguna necessitat e volguessen honplir lo vall d’aygua no pogués sotcavar dits fonaments. E per dita despesa ha VI. lliures per posar cada veguade dita caixa, en cavar, e axengar, e fer los fonaments de aquella, qui per totes les .XXIII. caxes prenen sume de C.XXX.VIII. lliures.

Item, vist per nosaltres que per onplir dita caixa, ço és, enlenbordar, e pedra de fil, reble, cals, e arena per onplir dita caixa, e per mans de mestres e manobres, acabade, e arezade fins alt en la dita vora de la caixa, puge .XXX.VI. lliures per cada caixa; e lo nombre de dites caxes son .XXIII. caxes, axi com de dalt és dit, que per tot lo honplir de dites caxes pugén .D.CCC.XXVIII. lliures.

Item, vist per nosaltres que la muralla te prou d’ample .XII. palms, e per açó havem fundada la dita caixa que rest als dits .XII. palms d’ample a fi que tota la muralla consegutiva tingua dits XII. palms de grux.

Item, vist per nosaltres que en la cava de dita muralla per fer aquella ço és, prenent la cava que tingue .XII. palms, ço és, lo grux de dita muralla, e una cana

Antoni Carbonell, en unió de otro maestro carpintero llamado Aymerich, en calidad de expertos valoraron el importe de unas pulseras que fueron cambiadas del retablo que el entallador francés Joan de Tours, había esculpido para la capilla de San Miguel de la Cofradía de los Carniceros, de la iglesia monasterial de Santa María del Carmelo de Barcelona (28).

d'alt e una cana de larch, entre pedre de fil, reble, morter, e mans de mestres, manobres, val dita cava .IIII. lliures .X. sous. E son totes les dites caves de dita muralla .CC.X. caves de la forma demunt dita, comprenent que la dita muralla haia de tenir tres caves d'alt ço és, de dita caxa en amunt qui per totes les dites .CCX. canes, prenen suma de .D.CCCCXXXV. lliures.

Item, vist per nosaltres que encara lo parer nostro sie de tot lo que demunt havem dit, e no siam de parer que's façe ab pals, vos fem una suma de tant quant té dita caxa, ço és, tres canes de larch, e .XIIII. canes de ample que per fundar dita muralla fahent los fonaments de dits pals hi hà merrester en dit spay per fornir aquell .C.LX. pals, a raó per pal entre compre, boscar, e tellar, e puntes, valen dits pals posats a raó de .VI. sous lo pal, aquells de largària de .X. palms valen .XXXV. lliures. En que son los spays en dits fonaments per fer dita muralla, XXIII. patis semblants de les demunt dits qui pendrien suma tots los demunt dits .XXIII. patis plens de dits pals per tots los fonaments de dita muralla mil .XXXV. lliures.

Altre memorial fet per la tanqua menor.

Primerament, vist per nosaltres que dita tanqua hà de tenir .LX.VIIII. canes de larch, ço és, del sperò fins a mar, en lo qual restarà après ahont acabarà dita tanqua fins a mar, .VII. canes de pelissade a fi que no pugua pessar nengu.

Item, vist per nosaltres que la dita peret de dita tanqua se hage a fundar de aquesta manera, ço és, prenent del sperò que vuy en dia està fet .L. canes les quals .L. canes de dits fonaments han de fundar sobre la arena viva, e les .X.VIIII. canes restants, a compliment de les LXVIIII canes han de ésser los dits fonaments de pals, e hà menester en dites .XVIII. canes per fornir aquelles de pals per poder posar dits fonaments de desobre .CCCLX. pals a raó de VI sous per pal entre fusta, tallar e port e posar que tots los dits .CCCLX. pals pugen CVIIII lliures la qual per quiscara demunt los dits pals ha de tenir V. palms de grux.

Item, vist per nosaltres que los dits fonaments hagen ésser de la forma següent, ço és, que hà de tenir los dits fonaments de dita tanqua .V. palms de grux, LXII. palms d'alt, e de larch totes les dites LXVIIII^o canes.

Item, és vist per nosaltres que una cana, de .VIII. palms de larch e de XII. palms d'alt e, V. palms de grux, val entre lembordes, pedra, reble, cals, e arena, e mans de mestres, e manobres, e obrir dits fonaments, III. lliures per cana de dita forma e hani .LXVIIII. canes, ço és, de .VIII. palms de larch e, XII. palms d'alt que prenen summe totes les dites LXVIIII. canes, CCLXXVI. lliures.

Item, vist per nosaltres que demunt los dits fonaments se hage de posar una peret per fer la dita tanqua de .III. palms de grux e tres canes d'alt, en que prenen summe totes les canes cayres de dita paret CCX canes cayres a raó la cana cayre, val .XXX. sous la cana, ço és, pedra de fil, reble, cals, e arena, mans, bestides, e tota cosa, de que prenen summe totes les dites canes .CCX. canes, CCCXV. lliures. E aço es tot lo que suma dita peret de dita tanqua.

Sume la muralla feta en caxa ab tot son compliment segons apar en dit memorial, II. Mil CLXXXVII. lliures.

Sume la tanqua segons apar en dit memorial, DCCLXXXVIII. lliures.

AHCB. = Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona. "Notularum", 8, años 1500-1513, f. 246.

(28) J. M.^a Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores

Por otra parte, podemos referir que Antonio Carbonell, — “Anthonium Carbonell, fusterium, civem Barchinone” —, en 1488, firmó la contrata de unas obras de carpintería a practicar en el Hospital de San Salvador, sito a extramuros de la ciudad de Barcelona, — “de et super scarata de certis operibus de fusta fiendis in Hospital Sancti Salvatoris” — (29), con motivo de la reedificación del citado edificio en virtud de un convenio firmado entre el administrador del Hospital de la Santa Cruz y el que lo era del de San Salvador (30).

En tales trabajos constructivos del aludido Hospital, situado cerca de la iglesia del Monasterio de Santa Eulalia del Campo intervinieron además los maestros de obras Joan Ça Font (31), Joan Mates, Joan Cellés (32) y Pau Mateu (33) y los artífices carpinteros Joan Pereller y Joan Clusa (34).

Bajo su exclusiva responsabilidad, Antoni Carbonell, figura como avalista del contrato que el pintor napolitano Nicolau de

de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte, de Barcelona”, Barcelona, vol. II-3, julio, año 1944, p. 60.

(29) B. C. (= Biblioteca Central de la Excelentísima Diputación Provincial de Barcelona. Fondos notariales del Hospital de la Santa Cruz), Rafael Cervera, man. 9, años 1488-1491: 11 noviembre 1488.

(30) B. C. Rafael Cervera, man. 8, año 1487: 14 mayo 1487.

(31) “Super fabrica et rehedificacione Hospitalis Sancti Salvatoris, olim extramuros, prope ecclesiam Sancte Eulalie de Campo constructi.”

B. C., Rafael Cervera, man. 9, años 1488-1491: 11 junio 1487.

(32) Ambos maestros de obras cuidaron de la construcción de la cubierta del antedicho edificio, “super fabrica cohopteri, sive de la cuberta, fienda in Hospitalis Sancti Salvatoris extramuros dicte civitatis”.

B. C. Rafael Cervera, man. 9, años 1488-1491: 28 septiembre 1488.

(33) El maestro de obras Pau Mateu, “— Paulum Mathei, magistrum domorum” — firmó un convenio para la fábrica de unos edificios para el servicio del memorado Hospital, — “super fabrica quarundam domorum fiendarum ad opus Hospitalis Sancti Salvatoris, extramuros dicte civitatis”.

B. C. Rafael Cervera, man. 9, años 1488-1491: 18 julio 1489.

Posteriormente, “Paulum Matheum, magistrum domorum” contrató obras para el mismo Hospital de San Salvador, — “super quadam scarata nonnullorum operum fiendarum in domibus Hospitalis Sancti Salvatoris extramuros Barchinone”.

B. C. Rafael Cervera, man. 10, años 1491-1492: 24 abril 1491.

La fábrica de la cubierta de la capilla de San Salvador, corrió a cargo del maestro de obras Pau Mateu, según así lo atestigua el contrato firmado para tal fin, — “super quoptera faciendi in ecclesia seu capella Sancti Salvatoris, extra muros Barchinone”.

B. C. Rafael Cervera, man. 13, años 1494-1496: 23 noviembre 1494.

(34) El objeto del contrato firmado por “Iohannem Pereller, minorem natu, et Iohannem Clusa, fusterius, cives Barchinone”, fué la práctica de varias obras de carpintería que no se especifican, — “super quadam scarata diversarum operam de fusta fiendarum in domibus Hospitalis Sancti Salvatoris, extramuros Barchinone”.

B. de C. Rafael Cervera, man. 10, años 1491-1492: 28 marzo 1491.

Credensa, concertó con la viuda del mercader de nuestra ciudad Joan Esteve, para la pintura de un retablo con destino al culto de la iglesia monasterial de frailes menores, de Barcelona (doc. 22), cuyo marco arquitectónico cuidó de entallar el conocido carpintero de retablos Joan de Bruxelles (35).

Como muy bien podemos colegir Mateu Capdevila y Antoni Carbonell, debieron ser unos artistas hábiles y especializados en obras arquitectónicas y escultóricas, y por ende unos maestros expertos en la emisión de dictámenes técnicos de labores realizadas concernientes a sus respectivas profesiones.

Transcurridos unos dos años del otorgamiento de las antedichas capitulaciones entre el noble Guerau Desplá y Jaume Serra, es decir, en 5 de febrero de 1504, el citado maestro, — “Iacobum Serra, lapicidam, civem Barchinone” —, mediante la firma de un recibo, acreditó haber percibido la suma de 70 ducados de oro, en pago y satisfacción de su labor escultórica del túmulo mortuorio de doña Aldonsa de Corbera, realizada en el recinto del Monasterio de Santa María de Valldoncella, de nuestra ciudad de Barcelona (doc. 3).

Sepulcro de don Galcerán de Requesens, Conde de Palamós.

La fábrica de esta tumba marmórea, documentalmente se comprueba, fué encomendada al escultor barcelonés Jaume Serra, por encargo de los albaceas de don Galcerán de Requesens, o sea de aquel ilustre personaje, que se caracterizaba por la ostentación de un triple título nobiliario de Conde de Palamós, de Trivento y de Avellino.

Así, la antedicha labor escultórica, realizóse de acuerdo con la postrera voluntad del aludido difunto testador, el cual dispuso que su cuerpo fuese sepultado en la iglesia de San Joan,

(35) “Die iovis. XIII. marcii .M.D.X.

Capitu[la] fact[a et] firmata ac in vulgari cathalano ordinata per et inter honorabilem dominam Eleonorem, uxorem Iohannis Stephani, quondam, mercatoris, civis Barchinone, ex una, et Iohannem de Bruxelles, entretallatorem ligni, civem Barchinone, ex altera, etc. Sunt large acta in cedula, et in libro hereditatis dicti quondam Iohannis Stephani.

Testes in cedula”.

AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 8, man. año 1510 (marzo-abril). V. doc. 20 del apéndice documental.

de Palamós, según nos lo indica en su último testamento, que, en 29 de junio de 1505, otorgara en una cámara de su propio palacio, sito muy cerca de la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor, de Barcelona, — “in quadam camera domus habitacionis sue, prope ecclesiam Sancti Iusti, civitatis Barchinone” —.

En cuanto a la cláusula testamentaria alusiva a la sepultura del cuerpo de don Galcerán de Requesens, vemos está concebida en los siguientes términos:

“Més, elegesch sepultura per al meu cors, en la iglésia de la mía vila de Palamors. Volent e ordenant que si en altre loch me convingués finir mos díes, lo dit meu cors sia comenat en algun loch a coneguda de mos marmessors. E après, lo més prest que poràn, lo facen transferir en la dita yglésia. Volent, e ordenant que en la dita yglésia sia fet un túmol o tomba de marbre, en lo qual lo meu cors sia mes; la qual tomba sia feta a coneguda de dits marmessors. E més, vull, que ultra la dita tomba, de mos bens, sia fet un drap de brocats lo qual servesca en les míes exequies, e après, per ornaments de la dita yglésia de Palamors. Volent, e ordenant que, la sepultura del meu cors, sia feta be e honorificament, segons se pertany, a coneguda dels dits marmessors.”

Los albaceas elegidos por el testador, entre otros, fueron su esposa doña Beatriu, y su sobrino, el gobernador de Cataluña, don Galcerán de Requesens, según consta en el antedicho testamento que fué publicado el día 8 de septiembre de 1505, a instancia de tres familiares, o sean por parte del hermano del difunto don Luis de Requesens, de la del prior de Cataluña de la ínclita Orden de San Juan de Jerusalén, Bernat de Requesens y de la de Berenguer Joan de Requesens (36).

No poseemos el texto del contrato que Jaume Serra, firmara para la fábrica del sepulcro de don Galcerán de Requesens, Conde de Palamós, ni la fecha en que aquella escritura debió ser otorgada.

No obstante, el testamento de nuestro escultor Jaume Serra, calendado en 9 de julio de 1508 nos proporciona un conocimien-

(36) AHPB. Juan Vilana, leg. 9, libro de testamentos, años 1480-1528, ff. 49, 49 v.º.

to cabal del estado de la obra, en vías de ser terminada y aun de diferentes pormenores que sucintamente, ahora vamos a enumerar.

En relación a la obra de la tumba sepulcral del Conde de Palamós y de Trivento, el testador, Jaume Serra, denuncia tener depositada en la Tabla de Cambio, de la Ciudad de Barcelona, la cantidad de 299 libras de moneda barcelonesa, con cuya suma de dinero venía obligado a dar fin a la obra de la capilla y del sepulcro del aludido Conde, — “Item, denuncio, cum presenti, quod teneo in Tabula Civitatis Barchinone, ducenta nonaginta novem libras monete Barchinone, de quibus tenetur perficere, seu acabare, capellam et sepulturam del Compte de Traven-to” —.

Acto seguido, nuestro escultor, declara haber abonado, la cantidad de 150 libras, en pago de jornales invertidos en el corte de piedras y en el transporte de las mismas, — “Item, despendidi centum quinquaginta libras, entre tallar la pedre e pe-atges” —.

Jaume Serra, por otra parte, denuncia cómo los hombres de Palamós le impidieron la entrada en la aludida villa, imposibilitándole, por lo tanto, pudiese realizar la labor escultórica de la antedicha sepultura, por lo que se vió obligado a requerirles notarialmente, — “... et homines de Palamosio, non permitterunt me intrade in dicta villa pro operare ipsam sepultu-ram, et de omnibus requisivi conficere instrumentum” —.

Según refiere el ilustre cronista de la citada villa, don Luis Camós Cabruja, la resistencia opuesta por los vecinos de Pala-mós para que Jaume Serra, entrase en aquella localidad, era consecuencia de la pugna, en aquel entonces, existente a causa del pleito planteado por razón de un supuesto intrusismo en el ejercicio del señorío de aquel lugar.

Varios eran los elementos escultóricos entallados por Jaume Serra, destinados a ornamentar el citado sepulcro, como éste así expresamente lo declara en su propio testamento.

En primer término señala cuatro piezas entorchadas, — “Item, quatre pessés entorxades, son ha obs de la sepultura ja dita” —; dos basas, — “Item, més, tinch fetes dues vasses” —, que valora en 3 ducados; y tres figuras, — “tres himatges” —, cuyo total importe calcula era de siete ducados (doc. 5).

Apenas transcurridos unos trece meses de la defunción del escultor Jaume Serra, los albaceas testamentarios de éste, es decir, Gabriel Serra, maestro de obras, padre del difunto testador; el carpintero Antoni Carbonell, menor de días; el pintor Pere Terré, su cuñado; conjuntamente con el beneficiado de la Seo de Barcelona, mossèn Franci Serra, este último, como heredero a beneficio de inventario del aludido imaginero, Jaume Serra, — “quondam ymaginayre” —, todos los cuales en cumplimiento del postrer mandato ordenado por aquel fallecido artista, firmaron unas capitulaciones o concordia con el maestro imaginero gerundense Pedro de Robredo, — “Pere Robrer, ymaginayre, ciutadà de Gerona” —.

El objeto de la firma del susodicho contrato, era para convenir o concertar la práctica de las obras necesarias para la terminación del sepulcro de don Galcerán de Requesens, Conde de Palamós y otras labores que, a causa de la prematura muerte del primitivo contratista, Jaume Serra, quedaron incabadas, y que éste, durante su vida, contratara con los tutores de las hijas y herederas del antedicho Conde, — “tudors de les filles y hereves del dit senyor Comte”. —

En la referida escritura de convenio firmada entre los albaceas de Jaume Serra, y los avalistas de éste artista que se obligaron en el primitivo contrato, de una parte, y el escultor Pedro de Robredo, de otra, aparece como primera cláusula, aquella relativa a la entrega al notario autorizante, de una copia auténtica de las primeras capitulaciones, a fin de que fuesen transcritas al final de la novel concordia. Con ello se facilitaba al nuevo contratista pudiese dar término a la obra del citado sepulcro, en la forma, manera, y demás condiciones descritas en la primitiva contrata.

No obstante la citada indicación precisa inserta en el protocolo notarial, no se encuentra transcrito el mencionado documento, cuya falta nos impide dar una ligera idea de la disposición, estructura, y demás características del sepulcro monumental destinado a conservar los restos de don Galcerán de Requesens, Conde de Palamós.

Examinada la segunda cláusula contractual, vemos cómo el maestro Pedro de Robredo se dignó en aceptar el encargo de la ejecución material de la obra del sepulcro del Conde de Trivento.

Para ello, el novel contratista, se comprometía en dar un total cumplimiento de la obra concertada, de conformidad con el contenido de las antedichas capitulaciones, en un plazo que se determina sería dentro de los diez primeros siguientes meses, bajo la pena de 50 libras que el citado artista, por su parte, graciosamente se impuso, para el caso de incumplimiento de lo preceptuado en el contrato.

De entre las cláusulas contractuales de tipo económico, recordemos aquellas relativas a los plazos convenidos para las entregas parciales de varias cantidades de dinero, a cuenta de las 301 libras, correspondientes al importe del precio total concertado para la terminación de la obra, y que se abonarían por cuenta del heredero del difunto Jaume Serra, es decir por mossèn Franci Serra, y por los antedichos albaceas Gabriel Serra, Antoni Carbonell y Pere Terré, en la forma y condiciones que a continuación detallamos.

Una suma equivalente a la cantidad de 50 libras, se haría efectiva en el acto de la firma de las antedichas capitulaciones; mientras otra suma igual de dinero se abonaría una vez esculpida la figura corpórea del difunto Conde de Palamós, don Galcerán de Requesens y la de un grupo compuesto de sacerdotes, — “com haia fet lo Culto del Comte, e lo clero” —.

Como tercera entrega, se fijan 50 libras más a tenor de un determinado estado de la obra, que se especifica del siguiente modo: “com haia fetes les priames, (?) e actes de mar”.

Por lo que concierne al cuarto plazo, se convino fuese abonado, cuando el contratista Pedro de Robredo, empezase a trabajar en Palamós y una vez aparejada la obra, — “com començarà a paradar a Palamós, que tindrà la obra aparellada” —.

En cuanto a la restante cantidad de 100 libras, en concepto de saldo y finiquito de cuentas, sería íntegramente satisfecha una vez terminada la obra concertada de acuerdo con las condiciones previamente convenidas.

Para garantizar el puntual cumplimiento del contrato estipulado, el maestro Pedro de Robredo, constituyó fianzas, presentando como avalistas de su propia persona, al doncel Antic Sarriera, al canónigo de la Seo gerundense Pere de Sitjar, y al carpintero de Gerona, Miquel Mates (doc. 8).

A tenor del orden cronológico que hemos establecido para la

redacción de las presentes notas, observamos cómo con posterioridad, en 30 de agosto de 1504, fué firmada una escritura pública de reconocimiento de deuda, que el pintor Pere Terré, y el carpintero Antoni Carbonell, otorgaron a favor del maestro de obras Gabriel Serra. La cantidad adeudada que se consigna en el citado instrumento de deudor, se limita a la suma de 18 libras de moneda barcelonesa que el padre del maestro Jaume Serra, anticipara al maestro gerundense Pedro de Robredo, — “magistro Petro Robredo, ymaginayra, civi Gerunde” —, con la que éste pudiese terminar la empresa de la obra de la sepultura del egregio Conde de Trivento.

En garantía de la antedicha deuda, los aludidos Pere Terré, y Antoni Carbonell, obligaron no sólo los bienes de la herencia del difunto Jaume Serra, como principal, sino también los suyos propios, por su calidad de fiadores o avalistas de la mencionada obra, en la misma conformidad como anteriormente se obligaron, por medio de una pública escritura, autorizada por el notario Aparici Nuell, — “Apparucii Nuell, regia auctoritate per totam terram et dominacionem domini regis, notarii publici” —.

Es de notar que el acreditado pintor de retablos alemán Jeroni Goffer o Boffer, artífice de varias piezas pictóricas (37), aparezca en la antedicha escritura de reconocimiento de deuda, como testigo presencial de la firma del carpintero Antoni Carbonell (doc. 10).

Registramos, cómo en la misma fecha del otorgamiento de la predicha escritura de deudor, el imaginero de Gerona, Pedro de Robredo, — “Petrus Robredo, ymaginarius, civis Gerunde” —, firmó un recibo a favor de los repetidos albaceas Gabriel Serra, Pere Terré, y Antoni Carbonell, acreditando la entrega a su favor de una suma de dinero equivalente a 18 libras, como primer pago a cuenta de las 50 que fueron estipuladas en abono del importe del resto de la obra escultórica de la sepultura del Conde de Trivento (doc. 11), que lamentablemente el maestro Jaume Serra dejó inconclusa.

Obsérvase, además, cómo a mediados del siguiente mes, o sea en 17 de septiembre de 1509, el imaginero Pedro de Robre-

(37) J. M.^a Madurell Marimón. “Pedro Nunyes y Enrique Fernádes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, Barcelona, vol. I-3, invierno, año 1943, pág. 42; vol. II-3, julio, año 1944 págs. 42-43.

do, — “Petrum de Robredo, ymaginarium lapidum” —, aparece asociado con otros dos notables maestros escultores, como sin duda lo fueron, Pedro de Saravia y Juan de Palacios, — “magistrum Petrum Xaravia, et magistrum Iohannem Palacios” —.

El móvil de la citada asociación, fué la empresa de la obra de una sepultura a fabricar en la iglesia de San Joan, de Palamós, tal como así explícitamente se declara, — “super sepultura per ipsos fienda et fabricandi in ecclesia de Palamosio” —, que como luego veremos fué la del Conde de Palamós.

Para tal fin, los tres citados maestros firmaron un instrumento público de concordia, o más concretamente de sociedad basada en la contrata del mencionado sepulcro, cuyas cláusulas nos son desconocidas, debido a que en el correspondiente protocolo notarial tan sólo encontramos transcrito el encabezamiento de la citada escritura de constitución de la antedicha empresa de construcciones (doc. 14).

Al día siguiente de la firma de las susodichas capitulaciones el maestro imaginero Pedro de Robredo, — “Petrum de Robredo, ymaginarium lapidum, habitatorem Barchinone” —, que como vemos había trasladado su residencia de la ciudad de Gerona a la de Barcelona, se personó en el estudio del notario barcelonés Jerónimo Pascual, para instar la práctica de un requerimiento dirigido a los dos maestros Pedro de Saravia y Juan de Palacios, a fin de que, ambos se dispusiesen a formalizar la presentación de los fiadores, o avalistas, de sus propias personas, y para que así garantizasen el leal y puntual cumplimiento del contrato otorgado en la jornada anterior. Para la práctica de la instada obligación señalábase un plazo muy perentorio, que terminaba aquel mismo día previniéndose, además, el caso de que quedase incumplido el solicitado requisito, el antedicho maestro, Pedro de Robredo, daría por cancelada y anulada la aludida concordia (doc. 15).

Por fin sabemos que los fiadores propuestos fueron el noble Gilabert Salbá, y el doncel Jeroni Ça Plana, ambos domiciliados en Barcelona, solidarizándose con ellos el carpintero barcelonés Sebastiá Llobet y Eulalia, esposa del entallador Pedro de Saravia, — “Eulalia, uxor Petri de Xaravia, entallatoris, civis Barchinone” —. La antedicha obligación dimanada de la prestación de garantía para dar fiel cumplimiento al contrato estipulado,

fué formalizada mediante la firma de la correspondiente escritura pública, con fecha 19 de septiembre de aquel mismo año, relativa a la constitución de fianzas (doc. 16).

Semanas más tarde, en 3 de octubre de 1509, los maestros Pedro de Saravia y Juan de Palacios, a quienes podemos considerar como subcontratistas de la obra de la tumba del Conde de Palamós, otorgaron amplios poderes al antedicho carpintero barcelonés Sebastiá Llobet, facultándole expresamente para que en sus respectivos nombres y representaciones, pudiese percibir las cantidades que les fueron prometidas pagar en las capitulaciones que ambos artífices firmaron con el maestro Pedro de Robredo, por razón de la obra de la antedicha sepultura, — “occasione sepulture Comittis de Palamosio, fiende in villa de Palamosio” — (doc. 17).

Ignoramos cuáles debieron ser las causas que posteriormente originaron la rescisión de la subcontrata anteriormente dicha por parte del maestro Pedro de Robredo, ya que, un año más tarde, en 14 de octubre de 1510, los maestros imagineros o canteros Juan de Palacios y Pedro de Saravia, — “Ioannes de Palacio, et Petrus Xeravia, ymaginariii, sive picapedrerii, cives Barchinone” —, firmaron un recibo de cincuenta libras barcelonesas, por la obra del aludido sepulcro del Conde de Trivento, cuya cantidad les fué librada, precisamente por los fiadores que se obligaron en el antedicho contrato, es decir, por el carpintero Antoni Carbonell, el maestro de obras Gabriel Serra, y el pintor Pere Terré, todos ellos albaceas testamentarios del difunto escultor Jaume Serra, primer contratista de la fábrica del memorado sepulcro.

En la antedicha carta de pago, que acabamos de aludir, vemos cómo los noveles contratistas Juan de Palacios y Pedro de Saravia, se comprometían a ejecutar y terminar la referida obra sepulcral dentro de un plazo limitado a seis meses y medio; y asimismo, de cuidar del transporte de la piedra alabastrina necesaria para la antedicha concertada labor, desde la famosa cantera de Beuda hasta el lugar de Calonge, para conducirla luego a la villa de Palamós.

Dentro del mencionado plazo, ambos maestros escultores, Juan de Palacios y Pedro de Saravia, se comprometían en esculpir diversos elementos decorativos de carácter funerario, tales

como “lo bulto, e clerigs, et omnes actus maris, e les promes, y los quatre vestits de dol”.

En garantía del cumplimiento de lo anteriormente convenido, los maestros Juan de Palacios y Pedro de Saravia, presentaron como avalistas firmantes para el acto de la formalización del aludido contrato, al doncel barcelonés Gilabert Çalbá, y al carpintero de nuestra ciudad Sebastiá Llobet, o sean los mismos que, en otra oportunidad, actuaron como fiadores de la subcontrata que ambos artífices firmaron conjuntamente con el maestro Pedro de Robredo.

Es de notar que en la escritura, que ahora comentamos, aparecen los nombres del pintor napolitano Nicolau de Credensa y del carpintero barcelonés Joan Donés, en calidad de testigos presenciales de la firma del noble Gilabert Çalbá y de la de Eulalia, esposa del entallador Pedro de Saravia, avalistas de los citados Pedro de Saravia y Juan de Palacios (doc. 25).

Ninguna otra incidencia conocemos respecto a la obra del sepulcro del Conde de Palamós. Es de suponer que los antedichos maestros, Pedro de Saravia y Juan de Palacios, dejarían totalmente terminada su labor escultórica, dentro del plazo convenido, y a la plena y completa satisfacción de los contratantes.

Avala esta hipótesis, el que, en 7 de noviembre de 1510, es decir, unas semanas más tarde de la firma del compromiso antes aludido, fuese encomendada a los mismos artistas Pedro de Saravia y Juan de Palacios, la obra de otra bella sepultura para el descanso del cuerpo de don Luis de Requesens, Conde de Palamós, con destino a la Seo de Lérida (doc. 27), como luego indicaremos al ocuparnos de ambos maestros asociados en la obra sepulcral de don Galcerán de Requesens, Conde de Trivento, en el ámbito de la iglesia de San Juan de la villa de Palamós.

Finalmente, observamos cómo ambos artistas asociados, Juan de Palacios y Pedro de Saravia, en 9 de noviembre de 1510, simultáneamente firmaron dos escrituras de poderes ante los notarios de Barcelona Jerónimo Pascual y Bartolomé Torrent, todas ellas a favor del carpintero barcelonés Sebastiá Llobet, cuyos textos se diferencian por ser el de uno de ellos muy abreviado, mientras el del otro aparece transcrito en su toda integridad. Contrastan además los encabezamientos, ya que el nombre

y apellido de Juan de Palacios anteceden a los de Pedro de Saravia, — “Ioannis de Palacio et Petrus Ceravia, ymaginariii, civis Barcinone” — en la escritura autorizada por el notario Jerónimo Pascual (doc. 28), en tanto que en la otra firmada ante el fedatario Bartolomé Torrent, aparece antes el nombre patronímico y el gentilicio de Pedro de Saravia que el de Juan de Palacios, — “Petrus de Xaravia et Iohannes de Palacio, sculperes et lapidum ymaginariii, cives Barchinone” — (doc. 29).

PEDRO DE ROBREDO

Maestro imaginero natural de Castilla, artífice del retablo mayor de la iglesia de Xerica (38), cuya personalidad creemos identificar con la del artista que en el año 1509 estuvo establecido en Gerona y en nuestra ciudad de Barcelona en la ocasión de contratar la construcción de la obra del sepulcro de don Galcerán de Requesens, Conde de Trivento en la iglesia parroquial de San Joan de Palamós.

La grafía del nombre gentilicio del escultor de imágenes Pedro de Robredo, presenta una sensible variedad, tales como las de “Robrer”, “Robrero”, “Rebredo”, “Robredo” (39), y posiblemente la de “Robán”. De entre ellas hemos adoptado aquella que a nuestro entender consideramos como la más correcta.

Un tal Pedro Robán, en unión de Bernat Casals, ambos señalados como carpinteros de la ciudad de Gerona, en 26 de junio de 1508, firmaron una escritura de concordia para la manufactura de un retablo para la iglesia parroquial de Sant Andreu de Palomar (doc. 4), que es de suponer estaría destinado para el altar mayor del citado templo, ya que meses más tarde el citado Bernat Casals, en unión del imaginero alemán Gerard, posiblemente Gelart Spiririnch, concertaron el entalle de la imagen del santo apóstol titular de la antedicha parroquia (doc. 7). Es muy probable que Pedro Robán, fuese el propio maestro Pedro

(38) J. M.^a Pérez Martín. “Pintores valencianos medievales y modernos, Adenda”, en “Archivo Español de Arte y Arqueología”, Madrid, 11 (1935), pág. 299.

(39) “Pere Robrer, ymaginayra, ciutadà de Gerona”, v. doc. 8.

“Petrus Robrero, ymaginayra, civis Gerundensis”, v. doc. 9.

“magistro Petro Rebredo, ymaginayra, civi Gerunde”, v. doc. 10.

“Petrus Robredo, ymaginariius, civis Gerunde”, v. doc. 11.

de Robredo, si nos atenemos a otros casos recientemente comprobados de un lamentable confusionismo que se deriva de la poca escrupulosidad al transcribir los apellidos en formas muy incorrectas.

Observamos cómo en documentos calendados en el mes de agosto de 1509, se señala al maestro Pedro de Robredo, como ciudadano de Gerona (docs. 8, 9, 10 y 11), mientras que en otro fechado en el siguiente año, se omite dar la citada condición de ciudadanía gerundense, para declararlo como habitante de nuestra ciudad de Barcelona (doc. 15).

A partir de esta fecha ninguna otra noticia hemos podido obtener de este artista, el cual posiblemente debió ausentarse de la urbe condal para dirigirse a otros lugares donde dejaría nuevas pruebas de su arte.

JUAN DE PALACIOS

Maestro imaginero asociado con Pedro de Saravia, en las obras de sendos sepulcros para los Condes de Palamós don Galcerán y don Luis de Requesens, respectivamente erigidos en la iglesia de San Joan de Palamós y en la Seo de Lérida, como anteriormente ya hemos indicado.

La actuación de nuestro artista se registra entre los años 1509 y 1510, y precisamente en la realización de ambas obras sepulcrales.

Juan de Palacios como su consocio Pedro de Saravia, no sólo ostentaba un idéntico título de ciudadanía barcelonesa, sino también otro relacionado con su profesión de maestro imaginero, que a tenor de lo que se indica en una escritura calendada en 14 de octubre de 1510, quedaba equiparada con la de maestro cantero o picapedrero, — “Ioannes de Palacio et Petrus Xeravia, ymaginariii, sive picapedrerii, cives Barchinone” — (doc. 25).

Es de suponer que la realización de tales empresas movieron a ambos artistas a abandonar Barcelona para dirigirse a la villa de Palamós y luego a la ciudad de Lérida para dar buen fin a la obra de los memorados sepulcros de los Condes de Palamós y de Trivento.

PEDRO DE SARAVIA

Maestro de obras de Vizcaya, establecido en Barcelona, — “Pedro Saravia, mestre de cases de Viscaya, abitador de Barcelona” —. De él podemos referir que en 26 de agosto de 1507, firmó unas capitulaciones matrimoniales con Eulalia Llobet, viuda del maestro de obras barcelonés Joan Barrals, — “Eulalia, qui fonch muller d’en Joan Barrals, mestre de cases, quondam, filla del senyer en Pere Lobet, e de la dona na Catherina, muller de aquell, vivents” —.

En la correspondiente aportación de dote por parte de la esposa, aparecen indicadas unas casas sitas en Barcelona, — “totes aquelles cases, les quals ella hà, e posseheix en la ciutat de Barcelona, en la cantó de sent Pau, les quals son hostel” — (40).

De Pedro de Saravia podemos asimismo indicar que en un documento por él suscrito, en 31 de octubre de 1510, al propio tiempo que declara tan sólo su profesión de picapedrero, acredita poseer el título de ciudadanía barcelonesa, y ser oriundo de la villa de Laredo, del reino de Vizcaya.

Así consta en una carta de pago en la que nuestro artista, — “Petrus de Xaravia, picapedreriis, oriundus ville de Laredo, regni Viscaye, nunc vero civis Barchinone” —, acredita a doña Caterina de Santcliment, viuda del doncel Pere Çarrera, haber recibido entre varias entregas la cantidad de 32 libras convenidas pagar en abono de su labor en el labrado de piedras con destino a la obra de la casa propia de su padre don Guillem de Santcliment, sita en la calle de Mercaders, de Barcelona, — “ratione scarate de picar pedre ad opus operandi domum in qua magnificus Guillermus de Sancto Clemente, pater vester, moram trahit, sitam in vico Mercatoris dicte civitatis” — (doc. 26).

Por lo demás, ya hemos constatado cómo Pedro de Saravia, fué consocio de Juan de Palacios en la empresa de subcontratar la obra del sepulcro del Conde de Palamós, que el maestro imaginero Pedro de Robredo concertó con ellos. Asimismo, recordemos cómo este artista anteriormente se había comprometido

(40) AHPB. Jerónimo Pasqual, leg. 2, man.-com., años 1499-1509: 26 agosto 1507.

en terminar la sobredicha tumba, comenzada por el maestro imaginero barcelonés Jaume Serra, cuyas incidencias anteriormente han sido objeto de algunos breves comentarios.

El éxito de la labor realizada por ambos artífices escultores, induciría a Hipólita de Liori, viuda de Lluís de Requesens, Conde de Palamós, a encargarle la manufactura de otro sepulcro para su difunto esposo, obra que seguidamente vamos a noticiar.

Sepulcro de don Lluís de Requesens, Conde de Palamós.

En cumplimiento de la postrera voluntad de don Lluís de Requesens, Conde de Palamós, — “Loys de Requesens, Conte de Palamors, en lo Principat de Cathalunya, conseller del rey, fill dels nobles don Galceràn de Requesens, e de la senyera Isabel, muller sua, defunts” —, sus albaceas testamentarios, es decir, su viuda doña Hipólita, en unión de doña Dionisia de Requesens, su hermana; don Dimas de Requesens, su hermano; el clérigo don Joan de Requesens, su hijo, y otras personalidades, dispusieron la contratación de la obra del sepulcro para el mencionado difunto.

La erección del aludido monumento funerario, tal como lo dispuso el extinto testador, debería efectuarse en el ámbito de la Catedral de Lérida, y más concretamente en la capilla de la Adoración de los Tres Reyes, donde, en aquel entonces, estaba emplazada la tumba sepulcral del obispo de la diócesis ilderdense, Requesens, tío del difunto Conde de Palamós.

Así lo encontramos consignado en el antedicho acto de postrera voluntad, que don Lluís de Requesens otorgó en Barcelona en su propio palacio, — “in palacio dicti testatoris” —, con fecha 31 de diciembre de 1509, o sea correspondiente al año de la Natividad del Señor, y que reducido a la moderna calenda- ción, corresponde al último día del año 1508.

La repetida disposición testamentaria, aparece consignada en una de las cláusulas del citado testamento, con los siguientes párrafos:

“E la nostra sepultura elegim en la nostra Sèu de Leyda, en la Capella de la Adoració dels Tres Reys, construïda en dita Sèu, hon és la sepultura del bisbe Requesens, de Leyda, oncle nostre.”

”Volent, e ordenant que encontinent lo nostre còs sia portat a la dita sepultura en la Sèu de Leyda, lo pus prest que porà ésser fet, sia lo nostre còs sepult en una tomba o túmol de pedra, posada al davant de la sepultura del dit bisbe en dita capella.”

”E totes les altres coses de nostra sepultura, e refrigeris de la ànima nostra, remetèn e tremeten als dits marmessors, e a la maior part d’ells.”

La publicació del antedicho testamento, tuvo efecto el día 29 de noviembre del siguiente año de 1509, por medio de una acta notarial levantada a instancias de doña Hipólita de Liori, viuda del antedicho testador, una vez sepultado el cuerpo de su difunto esposo (41).

Apenas transcurrido un año del traspaso de don Lluís de Requesens, Conde de Palamós, su viuda, la mencionada doña Hipólita de Liori y de Mur, en nombre propio y en representación de los demás albaceas testamentarios, convino con los maestros imagineros Pedro de Saravia y Juan de Palacios, la fábrica de un sepulcro pétreo, el cual se debía instalar en la parte de la Epístola de una capilla del templo catedralicio de Lérida, o sea la titular de la Adoración de los Tres Reyes, acogida bajo el patronazgo del difunto Conde de Palamós.

Ambos artífices escultores, se comprometían formalmente a la realización práctica de la proyectada obra sepulcral, de acuerdo con las condiciones estipuladas en el contrato, y aún con el croquis expresamente trazado por el maestro Juan de Palacios, salvo ciertas modificaciones que específicamente se consignan del siguiente modo:

“Primerament, los dits mestre Pedro Xeravia, y mestre Joan de Palacio, convenen y en bona fe prometten a la dita senyora spectable Comtessa, e altres marmessors, demunt dits, que faràn y acabarán, be, e segons de bon mestre se pertany, dins la Sèu de la ciutat de Leyda, e dins la Capella del dit quondam senyor Comte de Palamós, e dels seus, a la mà dreita entrant per dita Capella, una sepultura de pedra, ab sos pilars, smortits al cap, e segons una mostra deboixada per mans del dit Joan Palacio, la qual resta en son poder, excepto en alguns lochs assenyalats, escrits de mà de dita senyora Comtessa. En los quals lochs, se

(41) AHPB. Juan Vilana, leg. 9, lib. 1.º de testamentos, años 1480-1528, f. 70 v.º.

hage de fer lo que la dita senyora Comtessa, per la scriptura en dits lochs, en dita pintura, o debuix, e de mà sua stà scrit. Es veritat que han de levar algunes coses, en dit debuix contengudes, principalment, de la copada de dit arch, los ymatges, e las tubas. E de la devantera, s'a a levar, totas las tubas qui son entre pilar y pilar. E s'a a posar, una xambrana, entre pilar y pilar. E més, s'a a fer en dit arc, o, copada de aquell, florones a la rodor de dit arch."

La cláusula siguiente del contrato relativo al entalle de la antedicha obra sepulcral, establece que la citada obra debía practicarse de acuerdo con el dibujo presentado, y que comprendía el esculpido de unos escudos, de la figura del Conde, la de una mujer enlutada y del epigrama, y dice así:

"Totas las altres coses, en lo dit debuix contengudes, han de star en la dita sepultura, segons, e per la forma que, en lo dit debuix esta deboixat.

En los dos scuts de la devantera, de dita sepultura, han ésser laborades de bulto del dit senyor; y en lo spay deixat al mig dels dits dos scuts, ha de ésser alabeada de bulto, una dona vestida de dol. La qual deventera hà de tenir de altària, fins al recibiment de bulto, lo qual de bulto, és sa figura del senyor Comte .VI. pams. E en la vora, sota lo dit bulto, ha ésser feta la epigrama, que e segons volrà dita senyora."

Un nuevo pacto contractual condiciona el empleo de piedra de alabastro para la ornamentación escultórica de la parte delantera del proyectado sepulcro, mientras que la piedra de Lérida o de Arbeca podría ser aplicada para el resto de la obra.

"Item, és apuntat, entre las ditas parts, que la deventera de dita sepultura, e lo bulto, e los leones baix, y los patges y los leons eselm ?, tot sía de pedra de alabastro. La resta, empero, de dita sepultura, sía e hage ésser de pedra de Leyda, ço és, de Arbeca, o de dos leguas luny."

Las dimensiones del sepulcro se fijan en 14 palmos de ancho, 10 de profundidad y 20 de altura. Nuevos pormenores se consignan en el contrato, los cuales no detallamos a fin de no alargar excesivamente las precedentes notas. Por ello nos remitimos al texto original que publicamos en el apéndice de documentos transcritos al final de este artículo.

Los contratistas Pedro de Saravia y Juan de Palacios, se

comprometían en terminar la parte delantera del sepulcro concertado, por todo el próximo mes de enero del siguiente año de 1511, es decir, en menos de tres meses, y el resto de la obra, hasta su total acabado, seis meses después.

En calidad de avalistas o fiadores del puntual cumplimiento de las obligaciones contraídas por los citados escultores Pedro de Saravia y Juan de Palacios, éstos presentan a cuatro ciudadanos de Barcelona, es decir, al coralero Miquel Avellá, al herrero y veterinario Llorens Laberola; a Joan Altet, que ejercía la doble profesión de jabonero y revendedor; y al maestro de obras Joan Guardiola.

Finalmente, se estipula el precio convenido para el pago de la obra contratada, limitado a la suma de 150 libras de moneda barcelonesa, que se abonaría en cuatro plazos, cada uno de ellos por partes iguales, o sean 37 libras y 10 sueldos.

La primera entrega se hizo efectiva en el acto de la firma del contrato, mientras la segunda, lo sería, una vez terminada la parte delantera del sepulcro, y la figura corpórea del Conde — “la deventera, e bulto” —. En cuanto al tercer plazo se abonaría una vez — “celebrada dita obra” —, y la cuarta entrega a la terminación total del aludido sepulcro (doc. 27).

Debido al silencio documental, ninguna otra particularidad podemos hoy ofrecer relativa a esta proyectada obra, que nos permita certificar el puntual cumplimiento del contrato estipulado, y, por ende, de la efectiva realización práctica del antedicho sepulcro de don Lluís de Requesens, Conde de Palamós.

No obstante, es de suponer que ambos artistas Juan de Palacios y Pedro de Saravia, dieron buen fin a su cometido, y la citada obra sepulcral, debió constituir un bello monumento dentro de la capilla catedralicia ilderdense, dedicada a la Adoración de los Tres Reyes.

GILART SPIRINCH

De este célebre entallador alemán establecido en Barcelona, — “magistrum Girardum, alamanum, ymaginarium, habitatorem Barchinone” —, podemos referir que, en 13 de diciembre de 1508, firmó una escritura de concordia con el carpintero ge-

rundense Bernat Casals, por la que se concertó la fábrica de una imagen corpórea de san Andrés, para el ornato del altar mayor de la iglesia parroquial de San Andrés de Palomar (doc. 7), — “super fabrica ymaginis sancti Andree, per dictum magistrum Gerardum, fiendi ad opus retrotabuli maioris dicte ecclesie Sancti Andree” —. Esta figura a su debido tiempo presidiría el retablo, cuyo entalle, con anterioridad, en 26 de junio de aquel propio año, fué encomendado a la pericia de dos carpinteros de la ciudad de Gerona, es decir Bernat Casals y Pere Robán, — “Bernardum Casals, et Petrum Roban, ligni fabros, cives civitatis Gerunde” — como ya hemos consignado en otro lugar de las presentes notas (doc. 4).

Una indicación precisa y puntual de éste escultor alemán Gilart Spirinch, es aquella por la que se constata cómo en el transcurso de los años 1509 y 1511, cuidó del esculpido de la imagen de san Cucufate, y de dos columnas, con las figuras de sendos ángeles de madera entallada, del retablo mayor de la iglesia del Monasterio de San Cugat del Vallés (42).

Algunos años más tarde, en 1514, asimismo en calidad de tallista, trabajó en la obra de la barandilla y colgante de los órganos menores de la iglesia parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona (43).

No podemos precisar si, Gilart Spirinch, puede identificarse con “mestra Girart Johan, ymaginayre” que, en 1510, entalló las dos imágenes corpóreas de los santos Pedro y Pablo, la primera de las cuales, es decir, la del Príncipe de los Apóstoles, consta que, más tarde, fué policromada por el pintor portugués Pedro Nunyes, mientras que la segunda figura de san Pablo, el Apóstol de los gentiles, lo fué por el pintor alemán Joan de Burgunya.

Ambas figuras de los santos Apóstoles Pedro y Pablo, iban destinadas al ornato del retablo mayor de la iglesia parroquial

(42) J. de Peray March. “Monografía histórica descriptiva del poble de Sant Cugat del Vallés”, “Jochs Florals de Sant Cugat del Vallés”, Barcelona, 1908, pág. 101.

J. Ainaud y F. P. Verrié. “El retablo del altar mayor del Monasterio de Sant Cugat del Vallés, y su historia”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte, de Barcelona”, Barcelona, I-1 (1941), págs. 35, 49, 50, doc. XIII-XIX.

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, vol. I-3, invierno, año 1943, pág. 40.

(43) B. Bassegoda. “Santa María de la Mar” I, Barcelona, 1925, págs. 263, 264, 411-412.

de Santa María del Pino, de Barcelona (44). Todo ello aparece constatado en el contrato firmado para el caso (doc. 18) y aun corroborado por unas cartas de pago (doc. 19, 21 y 24).

Nuestro artista, en 1514, habitaba en unas casas propias de don Francesc Benet Santjust y de Guixar. Así consta en una escritura de cesión de crédito que éste firmó a favor del tendero de telas de Barcelona Joan Canet, de la cantidad de cuatro libras de moneda barcelonesa que el maestro imaginero Gilart Spirinch, — “Girardum Spirin, ymaginarium, civem dicte civitatis” —, le adeudaba por razón del importe de los alquileres vencidos correspondientes a las mencionadas fincas (doc. 30).

La documentación coetánea nos da noticias de dos discípulos de Gilart Spirinch o sean Gaspar Granollers y el alemán Joan Just, con quienes el citado maestro firmó sendos contratos de aprendizaje del oficio de imaginero (doc. 31 y 32).

El primero de ambos aprendices, es decir Gaspar Granollers, dos años más tarde se fugó de la casa de su maestro, por lo que éste se vió obligado a solicitar la busca y captura de su infiel discípulo Gaspar Valentí Granollers, otorgando para ello amplios poderes al aludero barcelonés Joan Medina (doc. 33).

Once años más tarde, Gaspar Granollers, calificado como maestro imaginero, — “esmaginaire” — contrajo matrimonio con la doncella Eulalia, hija del pelaire Joan Nadal (45).

Por una nota documental, que debemos a la amable deferencia del conservador del Museo de Rubí, don José Serra Roselló, constatamos cómo el maestro imaginero alemán, “mestre Girart”, en 1522, era ya difunto.

La antedicha referencia nos permite además certificar cómo nuestro artista terminó sus días en Guisona, en el transcurso de una eventual residencia en la citada villa, tal vez, en pleno desarrollo de su actividad artística, y muy posiblemente en la ejecución de una obra escultórica para el templo del citado lugar.

Así nos lo atestigua una carta del lugarteniente del baile

(44) 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, vol. I-3, invierno, año 1943, pág. 88.

(45) ACB. Licencias matrimoniales. Oficialato, años 1525-1527, f. 38: 12 julio 1526.

V. J. Mas. “Notes d’esculptors antics a Catalunya”, en “Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona”, Barcelona, 7 (1913-1914), pág. 121.

general de Cataluña, Francesc Maymó, dirigida al procurador del Real Patrimonio, calendada en nuestra ciudad de Barcelona el día 30 de junio de aquel propio año.

El motivo de la antedicha misiva era consecuencia de una denuncia presentada en la oficina del Real Patrimonio, relativa a la defunción del aludido maestro imaginero alemán, vulgarmente conocido por "mestre Girart", acreditado como ciudadano barcelonés, con casa puesta en Barcelona.

De este mismo maestro, se hacía constar que recorría la tierra catalana trabajando de su oficio, y que en nuestra ciudad condal había realizado mucha labor escultórica, como así explícitamente se declara con estas concisas palabras:

"Segons és stat denunciat en aquest offici, e consta per informació presa en la vila de Guissona, és mort un home alemany qui's nomenave mestre Girart, ymaginayre, lo qual ere ciutedá, e tenía casa en aquesta ciutat, y anava per tota la terra fent feyna de son offici, y en aqueixa ciutat ne ha feta molta."

Por su parte, Francesc Maymó, el lugarteniente de baile general de Cataluña, en la citada epístola dirigida al procurador del Real Patrimonio, le informaba además de los bienes relictos que el mencionado difunto, "mestre Girart", tenía en la ciudad de Barcelona, tales como dos cajas llenas de ropa, otros varios objetos, y una partida de maderamen.

Luego, el aludido lugarteniente, aludía a un obispo, sin hacer indicación explícita de qué diócesis, pero que nosotros suponemos sería el de la sede barcelonesa o el de la ilderdense. Según se declara en la antedicha carta, el citado prelado adeudaba a "mestre Girart", la cantidad de 20 ducados de oro, en pago y satisfacción de la obra de un retablo que dicho maestro había ya terminado, — "Més, se diu, li deu lo bisbe, vint duchats d'or per un retaule que li havie acabat" —.

El propio Francesc Maymó, certificaba, además, cómo una suma igual de dinero a la anteriormente dicha, o aun mayor, adeudaban a "mestre Girart", en concepto de salario, los beneficiados de la Cofradía de la Virgen María la Antigua, de Lérida, por el entallado de otro retablo, — "Més, vint duchats, o més, que resten a pagar per los beneficiats de la Confraría de la Verge María la Vella, de Leyda, per un retaule qui'ls havie fet" — (doc. 40).

La importancia del texto de la carta, objeto de los presentes comentarios, estriba precisamente no sólo en cuanto a la referencia de la defunción del citado imaginero, sino también a las someras, aunque algo imprecisas referencias de ciertas obras entalladas por “mestre Girart”, que fundadamente creemos sería el mismo artista, más conocido y popularizado con el sobrenombre de Gilart Spirinch.

JOAN DE GARAY

Maestro de obras de Barcelona, — “Ioannes de Garay, magister domorum, civis Barchinone” —, que según él mismo nos acredita en una carta de pago, fechada en 5 de septiembre de 1509, entalló dos imágenes e hizo otras labores propias de su oficio en dos cámaras mandadas erigir por Elionor, viuda del mercader Joan Esteve en cumplimiento de la postrera voluntad de su difunto esposo, — “pro diversis diebus, sive jornals, per me positis pro faciendo himaginibus et aliis in duabus cameris, quas dictus quondam Ioannis Stephani, vir vester, fieri mandavit in Hospitali Sancte Crucis Barchinone, cum suo ultimo testamento...” —. En remuneración de tales trabajos Joan de Garay, percibió la suma de cuatro libras y 13 sueldos barceloneses.

Asimismo, es de notar que en la firma del citado recibo actuó como testigo presencial el maestro de obras de Barcelona Lluís Peyrot, — “Ludovicus Peyrot, magister domorum, civis Barchinone” — (doc. 12).

Días más tarde, la mencionada viuda del mercader Joan Esteve, concertó con el antedicho maestro de obras Joan de Garay, la construcción de una capilla en el ámbito de la iglesia del Monasterio de los frailes menores de Barcelona, detrás del altar mayor del aludido templo (46), entre otras dos capillas erigidas

(46) “Die martis .XI^a. mensis septembris .M^o.D^o.VIII^o.”

Capitula facta et firmata et in vulgari cathalano ordinata per et inter honorabilem dominam Eleonorem, uxorem honorabilis Ioannis Stephani, quondam mercatoris, civis Barchinone, ex una, et Ioannem Garay, magistrum domorum, civem dicte civitatis, parte ex altera, super scarata cuiusdam capelle quam dicta Eleonor Steve, intendit facere seu fieri facere in ecclesia Fratrum Minorum dicte civitatis, retro altare maiori dicte ecclesie. Sunt large tacta in libro dicte hereditatis dicti Iohanni Stephani, et eçiam in cedula.

Testes in cedula.”

AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 10, manual en 8.º, años 1509-1510.

en honor de los santos Miguel y Bartolomé, y de los santos Juanes Bautista y Evangelista.

Según se condiciona en el contrato, Joan de Garay, se comprometía en el plazo de seis meses, en construir la referida capilla en piedra labrada, de conformidad con otra emplazada en el claustro del memorado cenobio, dedicada a Santa María de los Ángeles.

Se estipula además la fábrica de un sepulcro en cuyas losas se esculpirían las armas del difunto Joan Esteve y las de su viuda Elionor, en las condiciones que ampliamente se especifican.

Entre otros varios detalles relativos a la forma, dimensiones, y otros de carácter técnico y económico, que por su extensión omitimos de comentar, destacan aquellos de carácter ornamental, tales como el esculpido en las cuatro — “represes” — de las efigies de los cuatro Evangelistas, y en la llave de bóveda central, entallada en piedra la figura que eligiese la munífica señora Elionor viuda de Esteve.

Joan de Garay presenta como avalista del cumplimiento del contrato por él firmado al maestro de obras de nuestra ciudad Bartomeu Aroles (doc. 13).

Más tarde la capilla mandada erigir por la antedicha viuda del mercader Joan Esteve, fué embellecida por un retablo entallado por el maestro Joan de Bruxelles (doc. 20) y pintado por el pintor de Nápoles, residente en nuestra ciudad Nicolau de Credensa (doc. 23).

Asimismo, se completaría la decoración por medio de una verja de hierro, forjada por los artífices barceloneses Pere Roca y Pere Riambau. A tenor de lo estipulado en el contrato firmado para la ejecución de la citada obra, alguno de los elementos de carácter ornamental de la aludida verja debían ser semejantes a la reja de la capilla de San Marcos de la Seo de Barcelona y de las de las santas Catalina y Clara y santa Isabel, del mencionado templo catedralicio (doc. 22).

La reja de la antedicha Capilla de San Marcos, de la Seo barcelonesa que se señala como modélica sería sin duda la que en 26 de mayo de 1430, contratara el herrero Joan de Puig, por cuenta de los administradores de la Cofradía de San Marcos de los Zapateros, de nuestra ciudad condal (47).

(47) AHPB. Juan Ubach, leg. 1, man. 8, años 1429-1430: 26 mayo 1430.

JOAN DE BRUXELLES

Maestro entallador de retablos que en 14 de marzo de 1510, concertó la fábrica de uno para el servicio del culto de una capilla mandada costear por Elionor, viuda del mercader Joan Esteve, y construída por el maestro de obras Joan de Garay, como anteriormente ya hemos indicado, en el ámbito de la iglesia del Monasterio de frailes menores de nuestra ciudad.

En el contrato firmado por el maestro Joan de Bruxelles y la mencionada viuda Esteve, se insertan los pactos concertados en forma detallada que no extractamos para remitirnos al texto original transcrito en el apéndice que publicamos al final de los presentes comentarios (doc. 20).

Posteriormente en 7 de agosto de aquel propio año, el pintor Nicolau de Credensa, se encargó de plasmar las escenas pictóricas del aludido retablo, firmando para ello las consabidas capitulaciones en las que se dan diferentes detalles y pormenores en los varios pactos estipulados, tanto de orden técnico, económico y jurídico (doc. 23).

El pintor de Nápoles, establecido en Barcelona, Nicolau de Credensa, — “Nicholaus de Credensa, pictor, civis civitatis Neapolis, pro nunc in civitatis Barchinone degens” —, fué asimismo el artífice de dos retablos para la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor, de nuestra ciudad condal, uno de ellos para la capilla del Santo Sepulcro y el otro para la del mártir san Esteban y santa Oliva, virgen (48).

La obra de talla del retablo que el noble don Jaume de Requesens mandara fabricar para la capilla de san Félix del antedicho templo parroquial de los Santos Justo y Pastor, fué encomendada al maestro Joan de Bruxelles, mediante la firma previa del correspondiente contrato. Este retablo conocido con la denominación de la Santa Cruz, fué posteriormente pintado por el notable pintor portugués Pedro Nunyes.

Joan de Bruxelles, cuidó, entre obras menores, del esculpido

(48) AHPB. Bartolomé Torrent, leg. 1, man. 4 años 1497-1498: 6 y 10 febrero 1498.

de unos escudos para el sepulcro de los Condes de Barcelona y para la mesa de la obra de nuestro templo catedralicio y del dibujo de unos modelos para la fundición de cañones con las figuras de los santos Juan y Jorge (49).

Recordemos que el maestro imaginero Joan de Bruxelles, —“Iohannes Brucelles, hymaginarius, civis Barchinone” —, en 2 de enero de 1517, firmó un contrato con el pintor barcelonés Pere Terré, en virtud del cual ponía al servicio de éste a su hijo Pere Bruxelles, a fin de que le enseñara y adiestrara en el ejercicio del noble arte de la Pintura (50).

La documentación coetánea nos ofrece noticias de otro individuo de un idéntico nombre, apellido y oficio. — “Ioannis Bruxelles” —, hijo del difunto ciudadano barcelonés Pere Bruxelles, ballestero de profesión, y de su esposa Montserrat.

De este novel artista podemos indicar practicó el aprendizaje del oficio de imaginero con el escultor de Barcelona Gaspar Bargalló, y más tarde, la práctica de la profesión de carpintero con el maestro Francesc Boil, — “Francesco Buyil, fabro liguario” —.

Por otra parte, constatamos, cómo Joan de Bruxelles, menor, es decir Joan de Bruxelles II, — “Iohannes Bruxelles, fusterio, minorem dierum”, tuvo un discípulo llamado Miquel Puig, oriundo de la ciudad de Mallorca (51).

Un hijo de Joan de Bruxelles, llamado Gabriel de Bruxelles, trabajó en la Catedral de Barcelona en unas obras de tipo menor (52).

(49) J. M.^a Madurell Marimón. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, vol. II-1, enero, año 1944, págs. 32-44. Observamos cómo la referencia dada por mossén J. Mas, sobre la confección de tales escudos, sólo da el apellido del artista ejecutante, y por lo tanto ignoramos si en realidad, el artífice fué Joan de Bruxelles o bien su hijo Gabriel de Bruxelles. V.: J. Mas. “Notes d’esculptors antichs a Catalunya”, en “Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, de Barcelona”, Barcelona, 7 (1913-1914), pág. 123.

(50) AHPB. Andrés Miguel Mir, leg. 2, man. 3 contr. com., años 1516-1517: 2 enero 1517.

(51) J. M.^a Madurell Marimón. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte, de Barcelona”, vol. II-1, enero, año 1944, pág. 33.

El carpintero barcelonés Francesc “Boyls”, en unión de su compañero de oficio Pere Amat, vecindado en la villa de Malgrat, contrató la construcción de un artesonado para bellamente decorar una de las dependencias de la mansión señorial del doncel Joan Guerau de Gualba, sita en la plaza de la Trinidad de Barcelona.

AHPB. Montserrat Mora, leg. 10, protoc., año 1580: 13 febrero 1580.

(52) J. Mas. “Notes d’esculptors antichs a Catalunya”, en “Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, de Barcelona”, Barcelona, 7 (1913-1924), pág. 123.

La filiación del maestro Gabriel de Bruxelles, queda plenamente corroborada en su postrer testamento, calendado el día 4 de febrero de 1558, con los siguientes términos: “Gabriel Bruxelles, fuster, ciutedà de Barchinona, fill de Joan Bruxelles, quondam entretallador, ciutedà de Barchinona e de la dona Catherina, muller, sua, tots difunts” (53).

Nuestro Joan de Bruxelles, en 1516, junto con los maestros imagineros Jaume Brinat y Cristófol de Vilatoses, actuaron como testigos presenciales de la firma de una escritura de cesión de crédito, que el pintor Nicolau Sans y su esposa Montserrat otorgaron a favor del mercader barcelonés Francesc Ça Font, relativa a cierta cantidad de dinero que en concepto de alquiler adeudaba el pintor Pere Terré, por el arriendo de una casa sita “in vico vulgo dicto de les Serranyes” (54).

El pintor Pere Terré, firmó un contrato de arrendamiento a favor de Joan de Bruxelles, — “Iohanni Bruxelles, fusterio, civi Barchinone” —, de una casa compuesta de dos portales, sita “in vico dicto dels Serrahins, prope Fonte Angeli”, de Barcelona, por el término de cinco años (55).

PEDRO FERNÁNDEZ GARCÍA

Maestro imaginero, oriundo del lugar de Santa María de Nieva, del reino de Castilla, fallecido en Barcelona, entre los días 25 y 29 de octubre de 1520, fechas respectivas de la firma de su postrer testamento y de la publicación del acta de la toma de inventario de sus bienes relictos encontrados en una cámara alta de la casa señorial de mossèn Gralla de nuestra ciudad, es decir en el lugar de su acostumbrada habitación, antes de contraer la enfermedad, que tal vez le condujo a la muerte.

(53) AHPB. Pablo Gomar, leg. 18, pliego de testamentos sueltos: 4 febrero 1558. Publicado en 2 de febrero de 1561.

(54) 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, vol. I-3, Invierno, año 1943, pág. 41.

(55) B. C. Pedro Janer, manual XXVII, años 1526-1527: f. 85: 27 marzo 1527. Meses más tarde, el propio pintor Pere Terré, arrendó una casa asimismo sita en la mencionada calle al pintor barcelonés Ioan Esteve, — “Iohanni Stephani, pictor, civi Barchinone”.

B. C. Pedro Janer, manual XXIX, años 1527-1528, f. 15 v.º: 25 septiembre 1527.

Examinada la antedicha relación de los bienes inventariados, comprobamos que en la aludida cámara, guardaba el artista fallecido, varios instrumentos propios de su oficio de maestro imaginero, algunas medallas de plomo con diversas figuras, un buen número de modelos, croquis dibujados sobre papel y pergamino, y aun dos libros, uno de Arquitectura renacentista, y otro de trazas escultóricas aptas para la profesión de escultor de imágenes, — “dos libres de Baixo del Romano, e de trassa, abtes per al offici de ymaginayre” —.

Tales objetos, por disposición del presbítero Cosme Riera y de Gabriel Pellicer, albaceas testamentarios del susodicho Pedro Fernández García, fueron puestos en venta, mediante la celebración de la reglamentaria pública subasta, con la ineludible intervención de corredores, en la plaza de la Lonja de los Mercaderes, de nuestra ciudad.

Constatamos, cómo, los aludidos instrumentos de trabajo, en otro tiempo utilizados por el maestro imaginero Pedro Fernández García, fueron adquiridos en la referida pública almoneda, por el maestro de obras Gabriel Pellicer, y por Sebastiá Isern, los cuales suponemos ejercerían asimismo la profesión de escultor. Los croquis dibujados sobre pergamino y papel y los dos libros de Arquitectura y de Escultura anteriormente aludidos los adquirió el citado maestro Gabriel Pellicer, en la referida subasta (doc. 34).

De Gabriel Pellicer, podemos referir que en 1521, ejecutó varias obras en el Convento de los frailes predicadores de Barcelona, así como en 14 de septiembre de 1524, junto con su compañero de oficio Pau Mateu, firmó una escritura de contrata con los obreros de la iglesia parroquial de Sant Martí de Provensals, cuyo objeto no se especifica, pero que es de suponer sería para la práctica de trabajos constructivos (56).

(56) AHPB. Galcerán Balaguer, caja 7 bis, man. 73, contr., años 1520-1522: 13 mayo 1521.

“Die mercuri .XIII.^a mensis septembris anno predicto [1524].

Instrumentum concordis facte et firmate inter honorabilem Ioannem Servera, mercatorem civem Barchinone, Anthonium Gassó, Michaellem Iofre, et Martinum Pasqual, agricultores parrochie sancti Martini de Proensals, operadores anni presentis dicte ecclesie, ex una, et Gabrielem Pellisser et Paulum Mathei, magistros domorum, cives Barchinone, ex parte altera, prout ontinetur ni sedula dicte concordis.

Testes prout in nota.”

B. C. Francisco Jovells, man. 10, años 1524-1525.

La liquidación de la antedicha herencia tuvo efecto el día 15 de mayo del siguiente año de 1521, en la que, intervinieron los dos hermanos del difunto testador, fray Pablo de Alba, de la Orden de Predicadores, y Gaspar Hernández, y no Fernández, sastre de profesión, ambos avecindados en la villa de Santa María la Real, cercana a la aldea de Santa María de Nieva, en calidad de hijos y apoderados de sus padres Francisco Hernández y Francisca García, éstos como herederos y sucesores del difunto imaginero Pedro Fernández García, según se expresaba en el testamento que este artista escultor otorgó en nuestra ciudad de Barcelona, ante el notario Jaime Deu, con fecha 25 de octubre de 1520.

Tales mandatarios, firmaron una escritura de reconocimiento a favor de los aludidos albaceas Cosme Riera y Gabriel Pellicer, en la que declaraban haber recibido los bienes relictos del mencionado difunto consistentes en ropa de lana y de lino, según se detallaba en un inventario tomado para dicho efecto, así como de una suma de dinero producto de la venta en pública subasta de varios objetos pertenecientes al extinto testador (doc. 35).

La especial circunstancia de que, la residencia de Pedro Fernández García, precisamente coincidiese con la llamada Casa Gralla, nos da lugar a suponer que este artista debió ser uno de los artífices de la obra de una tan bella mansión señorial, sin duda, una de las más ricamente ornamentadas de la época, desgraciadamente desaparecida en la pasada centuria, de la que tan sólo se conservan algunos grabados, y la reconstitución arquitectónica de su fachada, trazada por los alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura, de nuestra ciudad.

PEDRO SUÁREZ

La primera noticia documentada de este maestro entallador, — “Pedro Suárez, entretallador” —, corresponde a la licencia que, en 6 de marzo de 1523, le fué otorgada para contraer matrimonio con una viuda, que ostentaba el nombre patronímico de Violant. Así nos lo acredita una anotación relativa a la entrega de una determinada cantidad de dinero, que en concepto

de tributo fué pagado a la administración de la Obra de la Catedral de Barcelona (57).

Unos trece años más tarde, en 17 de julio de 1536, convino con el noble barcelonés y caballero de la Orden de Santiago, don Onofre Maymó la obra de la construcción de una portada, que según se estipuló en el contrato debía ser similar al portal romano de la antedicha Casa de mossèn Gralla, que como vemos era considerada como modélica en su género.

El nuevo portal a construir, en cuanto a medidas, calidad de la piedra y obraje del mismo, sería de idénticas condiciones a las de la portada de la antedicha Casa Gralla, sin ninguna diferencia, pero tan sólo más simplificada en su ornamentación, la cual, en cuanto al detalle, sería más reducida en los capiteles y cornisa, contando con dos pilares acanalados constituídos por un par de piezas, aparte de otras características que ampliamente se especifican en un memorial redactado por la propia mano del contratante, el noble don Onofre Maymó (doc. 51).

Finalmente, de este maestro de obras de Barcelona Pedro Suárez, — “Petrum Xuares, magistrum domorum, civem Barchinone” —, podemos indicar que, en 24 de noviembre de 1541, firmó un recibo a favor del doncel barcelonés Francesc Sant Ramón, acreditativo de la entrega de una determinada suma de dinero, importe de unas obras de tipo menor, verificadas en una casa propia del mencionado noble señor, sita en la calle “d'en Oliver”, — “in vico d'en Oliver” —, de nuestra ciudad (58).

JOAN DE TOURS

Maestro imaginero, oriundo del reino de Francia, que estuvo establecido en Barcelona. La grafía de su apellido presenta formas muy variadas, las más usuales se caracterizan por las denominaciones de Torres o de Tours, indistintamente empleadas en la indicación del citado sobrenombre, ya sea en nuestra lengua vernácula, o bien en la francesa (59).

(57) ACB. Licencias matrimoniales. Oficialato, años 1523-25, f. 1 v.º: 6 marzo 1523.

(58) AHPB. Pedro Celitons, leg. 4, “manualetum”, años 1541-1542: 24 noviembre 1541.

(59) J. M.ª Madurell Marimón. “Los maestros de la Escultura Renaciente en

De este artista, podemos referir que, en 24 de octubre de 1524, junto con otro artífice escultor Mateu de Tours, — “Ioannem Torts, et Matheum Torts, imaginarios” —, firmó una escritura de concordia simultáneamente con Tomás Pujol, administrador de la Cofradía de San Antonio de los Pelaires, de nuestra ciudad, sin que en la citada escritura de compromiso se indique el objeto de la formalización del antedicho público instrumento (doc. 38).

No obstante, por una carta de pago de 18 de enero de 1522, otorgada por ambos artistas franceses Joan de Tours y Mateu de Tours, — “Ioannes de Torts, et Matheus de Torts, imaginarii, oriundi regni Francie” —, venimos en conocimiento de la entrega, real y efectiva, por parte del aludido pelaire de paños de Barcelona, Tomás Pujol, de la cantidad de treinta libras y doce sueldos, convenida pagar a tenor de lo estipulado en la susodicha escritura de concordia (doc. 39).

Tal como hemos dicho antes, los antedichos documentos son poco explícitos para poder precisar qué clase de obra debieron realizar los citados imagineros franceses.

Joan de Tours es aquel mismo artista que actuó como colaborador de uno de los más grandes maestros de la escultura renaciente en Cataluña, Martín Díez de Liatzasolo, y de un modo especial en la confección de los elementos arquitectónicos del retablo de la Cofradía de San Miguel de los Carniceros, que debía instalarse en una de las capillas de la iglesia del Monasterio de la Virgen del Carmelo, de nuestra ciudad condal.

Colaboró, además, en la obra de la capilla de un platero barcelonés denominado Mayol, dentro del recinto de la iglesia conventual franciscana de Santa María de Jesús, sita fuera de los muros de esta ciudad, de cuya ejecución cuidaron los citados escultores de imágenes, Martín Díez de Liatzasolo y Joan de Tours, emprendiéndola por su cuenta y riesgo, complimentando así el encargo especial que les encomendaron los Cónsules del Gremio de Plateros, de Barcelona (60).

Cataluña. Martín Díez de Liatzasolo”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, Barcelona, vol. III-1, enero, año 1945, pág. 17.

(60) 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”, Barcelona, vol. III-1, enero, año 1945, págs. 11, 12, 16, 17, 26-28, 42-44, doc. V-VI.

La cooperación establecida entre Joan de Tours y Martín Díez de Liatzasolo, queda plenamente comprobada por la obra del famoso retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor, también de Barcelona, entallada por ambos artífices escultores.

Aun en el año 1540, se registra otra colaboración establecida entre los antedichos Martín Díez de Liatzasolo y Joan de Tours, en la obra de talla de los elementos arquitectónicos del retablo mayor de la iglesia parroquial de Sant Martí de Arenys, de la que nos ilustra el amigo e incansable investigador don José M.^a Pons Gurí (61).

La empresa de la confección de la arquitectura de sendos retablos para las iglesias parroquiales de Sant Vicens de Mollet, Sant Esteve de Canyamás, Sant Iscle y Santa Victòria de Dosrius y de Santa Coloma de Marata, dió motivo a que se formase una compañía, constituída por tres artistas entalladores o sean el francés Joan de Tours, el barcelonés Martín Díez de Liatzasolo, y el mataronés Joan Masiques, como consocios industriales del arte escultórico (62).

Al catálogo de las obras realizadas en colaboración por el maestro Joan de Tours, puede añadirse la de la sillería del coro de la Catedral de Tarragona, que la ejecutó junto con su consocio el imaginero barcelonés Enric de Burgunya, — “Anricus de Burgunya, et Ioannes de Torres, maginarii, cives Barchinone” —. Ello nos lo confirma una época, que, en 3 de enero de 1535, firmaron ambos artistas en la que acreditaban haber recibido 48 libras barcelonesas, — “insolutum prorata cathedra-
lium, quas nos, die presenti facimus in choro Sedis Tarrachone” — (doc. 48). En esta carta de pago, se hace mención del pintor Nicolau de Credensa, en calidad de fiador de ambos contratistas Enric de Burgunya y Joan de Tours.

“Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, Barcelona, vol. II-1, enero, año 1944, págs. 46-49, vol. II-3, julio, año 1944, págs. 59, 60.

(61) 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”, Barcelona, vol. III-1, enero, año 1945, págs. 12, 16, 24, 25, 48, 49, doc. VIII-IX. J. M. Pons Guri. “Un siglo de arte religioso en San Martín de Arenys”, Arenys de Mar, 1944, pág. 16.

(62) 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”, Barcelona, vol. III-1, enero, año 1945, págs. 10, 25, 41, 42, doc. IV.

Enric de Burgunya, consocio de Joan de Tours, en 1535, contrató, por su exclusiva cuenta y riesgo, el labrado de un pilar para el ornato de un sepulcro de la iglesia parroquial de San Miguel de Barcelona, por encargo de los obreros del mencionado templo, — “super fabricacione cuiusdam pilaris ad opus sepulcri dicte ecclesie” — (63).

No sabemos si el elemento arquitectónico contratado por Enric de Burgunya, iba destinado a embellecer el magnífico grupo escultórico de la Dormición de la Virgen, fabricado a expensas de uno de los más insignes feligreses de aquella parroquia, el caballero Jeroni dez Coll, vicedecano del reino de Nápoles (64) y que Xavier de Salas atribuye como una de las obras esculpidas por el gran escultor renacentista Martín Díez de Liatzasolo (65).

Un nuevo artífice debemos añadir a la lista de los consocios y colaboradores del maestro imaginero Joan de Tours, es decir al carpintero Jaume Montseny. Ambos artistas, en 16 de julio de 1536, aparecen asociados en el acto de la firma de unas capitulaciones con el Prior del Monasterio de Sant Jeroni de la Vall de Betlem, o de la Murtra, el objeto de las cuales no nos es posible determinar, dado lo poco explícito del texto del citado documento (doc. 50). ¿No se trataría de la obra de un retablo? Futuras investigaciones, tal vez, permitan aclarar este extremo.

Las obras practicadas en 1533, en el dormitorio del real Monasterio de Santa María de Pedralbes, consta lo fueron por el maestro carpintero Jaume Montseny y por el maestro de obras Pau Mateu, previa la firma del correspondiente contrato (66).

(63) “Die veneris .VII. mensis madii .M.D.XXX.V.

Instrumentum capitulacionis firmatum per et inter magnificos operarios ecclesie parrochialis sancti Michaelis Barchinone, ex una, et Anrricum Burgunya, pedrápquierium, Barchinone habitatorem, partibus ex altera, super fabricacione cuiusdam polaris ad opus sepulcri dicte ecclesie. Est in cedula in cohopertis, etc,

Testes in cedula”.

AHPB. Juan Saragossa, le. 8, borr. man., años 1534-1536.

(64) J. Ainaud de Lasarte. “Barcelona a través de los Museos de Arte. Arte renacentista y barroco”, en “Barcelona. Divulgación Histórica”. V, Barcelona, 1948, pág. 139.

(65) X. de Salas. “Escultores renacientes en el Levante Español. Martín Díez de Liatzasolo”, en “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, Barcelona, vol. I-3, Invierno, año 1943, págs. 104-106.

(66) Anónimos, S. XVI, borr. man., año 1533: 22 febrero 1533.

Como obras individuales de Joan de Tours, debemos señalar la de la talla de varios retablos, entre ellos el de Santa María de la Rosa, de la iglesia de los frailes predicadores; el de San Onofre, con destino a la capilla del templo conventual de San Agustín, de nuestra ciudad y la de los altares de los santos Pedro y Juan y de santa María, de la parroquia de Sant Martí de Arenys. Joan de Tours, confeccionó, además, según referencias documentadas dadas a conocer por el erudito investigador arenyense José M.^a Pons Gurí, la imagen de san Martín que presidía el altar mayor de la iglesia mencionada en último lugar; así como del santo que partía su capa con el pobre, que decoraba el tímpano de la puerta de acceso al citado templo; y unos candelabros para el servicio de aquella misma parroquia. Labró asimismo la puerta de entrada de la iglesia parroquial de Calella (67).

Joan de Tours, intervino también en diferentes obras de tipo menor, tales como la de un escudo de armas entallado en una cámara contigua a la del Consistorio Mayor del Palacio de la Diputación del General de Cataluña; en diversas reparaciones del coro de la Catedral barcelonesa, y en otros lugares de aquel mismo templo, como asimismo, en el esculpido de las figuras del surtidor del claustro de nuestra Seo.

Consta, además, reparó la pila del agua bendita de la capilla del jardín de la Lonja del Mar, de Barcelona, y que, por encargo del Consejo municipal de aquella ciudad, labró los pomos del tálamo destinado a las tradicionales procesiones de "Corpus Christi" (68).

Recordemos, aún, que Joan de Tours, en unión del tallista Martín Díez de Liatzasolo, el pintor Pedro Nunyes, y el platero Berenguer Palau, aparecen señalados como peritos elegidos para la práctica de la visura o reconocimiento del retablo mayor de la

(67) 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, vol. I-3, Invierno, año 1943, págs. 90-91; vol. II-1, enero, año 1944, págs. 49-51. "Los maestros de la Escultura Renaciente en Cataluña. Martín Díez de Liatzasolo", en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", Barcelona, vol. III-1, enero, año 1945, págs. 16, 17. J. M. Pons Gurí. "Un siglo de arte religioso en San Martín de Arenys", Arenys de Mar, 1944, págs. 13, 14, 16, 17, 23, 24 y 28.

(68) 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", Barcelona, vol. III-1, enero, año 1945, pág. 17.

iglesia del Monasterio de Santa María de Poblet, labrado por el célebre maestro imaginero Damià Forment, con motivo de un ruidoso pleito planteado entre este último artista y el abad del citado cenobio populetano (69).

MATEU DE TOURS

En el apartado anterior acabamos de aludir a este maestro imaginero francés, como colaborador de Joan de Tours, en una obra por cuenta de la Cofradía de San Antonio de los Pelaires, instituída en la iglesia conventual agustiniana de nuestra ciudad de Barcelona.

No obstante, con anterioridad, sabemos que por encargo de la mencionada corporación gremial, en 16 de julio de 1521, contrató alguna labor artística propia de su oficio de maestro imaginero, en las capitulaciones firmadas, poco explícitas, cuyo objeto no aparece determinado (doc. 36).

Empero, por una carta de pago, posteriormente calendada, en 16 de septiembre de aquel mismo año, venimos en conocimiento del objeto del antedicho contrato, que sencillamente se trataba del dibujo de un par de imágenes, para la Capilla de San Antonio del antedicho monasterio por lo que nuestro artista, Mateu de Tours, percibió la suma de 18 libras de moneda barcelonesa, — “pro fabrica duarum personarum per me facturam deboxius in capella sancti Anthonii, in Monasterio sancti Augustini Barchinone” — (doc. 37).

BERNAT BATLLE

Maestro imaginero natural de Vilafranca del Panadés, autor de varios retablos para las iglesias parroquiales de sant Miquel de Molins de Rey, Santa Eulalia del Hospitalet, Sant Vicens de Mollet y, finalmente para el templo de la parroquia de Santa María del Mar, de Barcelona. Particularmente de tales obras da-

(69) 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”, Barcelona, vol. III-1, enero, año 1945, pág. 18.

remos unas pequeñas referencias documentales relativas a cada una de las mismas en diferentes apartados.

La primera nota de archivo alusiva a nuestro artista, corresponde al 13 de marzo de 1526, fecha en la que firmó el contrato para la fábrica del memorado retablo de San Miquel de Molins de Rey.

Observamos cómo en la citada escritura pública, en el encabezamiento de la misma, aparece un espacio en blanco, en el lugar donde correspondía escribir el nombre y apellido del contratista, y por lo tanto se omite el dar su filiación, aunque en cuanto a la referencia del oficio por él ejercido y a su naturaleza, aparecen explícitamente indicadas de la siguiente manera: “fuster y entratallador de fusta, natural de la Vilafranca de Penadès”.

La negligencia del escribano de la memorada escritura contractual, queda suplida en las siguientes cláusulas, en las que se hace alusión directa al contratista Bernat Batlle (doc. 41).

Después de transcurridos más de cuatro años de la firma de la escritura que acabamos de comentar, en 8 de noviembre de 1530, nuestro artista otorgó unas capitulaciones matrimoniales con Elisabet Cervera, viuda del carpintero barcelonés Jaume Sabater, e hija del candelero de sebo de nuestra ciudad Jeroni Cervera.

Esta especial circunstancia de que la mencionada Elisabet contrajera segundas nupcias con Bernat Batlle, tal vez debió guiarla el que su novel esposo pasaría a regentar el obrador de carpintería de su difunto marido Jaime Sabater, con quien asimismo, probablemente en otro tiempo practicó el aprendizaje del citado oficio, o bien fué un colaborador predilecto del aludido difunto carpintero.

En tal oportunidad, de la firma de la antedicha carta de esponsales Bernat Batlle, declara estar vecindado en Barcelona y ser hijo de Pau Batlle, agricultor de Vilafranca del Panadés, — “Bernat Balla, fuster habitant en Barcelona, fill del senyor en Pere Balla, pagés de Vilafranca de Penedès” — (doc. 42).

Dos meses más tarde, es decir, en 17 de enero de 1531, Bernat Batlle alega su ciudadanía barcelonesa en la ocasión de la firma de un contrato con los obreros de la parroquia de Santa Eulalia de Provenciana, de la villa de Hospitalet (doc. 43),

prueba inequívoca de una efectiva residencia en nuestra ciudad de Barcelona superior a dos años.

Dignas de mención son las relaciones que nuestro artista Bernat Batlle, mantuvo con el imaginero flamenco Paulo de Alverabech, y de quien recibió ostensibles pruebas de confianza al hacerle entrega en concepto de depósito de 56 docenas de modelos o trazas en papel y en pergamino, 20 piezas de instrumentos para el esculpido de figuras, medallas de plomo, una figura alabastrina corpórea de san Jerónimo, de dos palmos de altitud, y un cuadro entallado en relieve representativo de la escena de la Piedad.

En la escritura o acta de la aludida entrega, calendada en 9 de abril de 1532, Paulo de Alverabech, facultaba a su depositario Bernat Batlle, para que procediese a la venta de las dos últimas piezas, por el precio de ocho ducados cada una de ellas.

Por su arte, Bernat Batlle, se comprometía a restituir los objetos más arriba descritos, siempre que fuese para ello requerido y se obligaba a librarlos al imaginero Guillem de Buldich (doc. 46).

En el protocolo del notario autorizante de la anterior escritura, Benito Joan, aparece con la misma fecha otro instrumento público, con los nombres de los antedichos otorgantes, y de un idéntico contenido, con la diferencia de ser este último documento más explícito que el primero, escrito en nuestra lengua vernácula, en contraposición con el otro que lo encontramos transcrito en idioma latino.

Observamos en primer lugar, cómo se señala a Bernat Batlle, con el doble título de carpintero y entallador, — “Bernat Balla, fuster y entretallador”, — mientras que en la otra escritura se le titula tan sólo como maestro carpintero — “Bernardo Balle, fusterio” —.

La naturaleza de Pau Alverabech, se describe algo más explícitamente, — “mossèn Paulo de Alverabech, ymaginayre, natural de Flandes, ço és, de la terra de Brabant” —.

En cuanto a la restitución de los objetos entregados se previene la entrega de los mismos, indistintamente al propio Paulo de Alverabech, o bien al imaginero Guillem de Buldich, de la tierra de Brabante.

Por lo que concierne a los modelos o trazas se fija su número

en sesenta y seis, diez más que en la otra escritura, detallándose que los muestras en papel correspondían a dibujos de imágenes o figuras, mientras las demás muestras en papel y pergamino eran trazas de sepulturas y retablos (doc. 47).

Es curioso consignar que, catorce años más tarde, Bernat Batlle era aún merecedor de la confianza del imaginero flamenco avecindado en nuestra ciudad de Barcelona, Guillem de Bulduch, — “Guillermus de Buldu, flamenchus ymaginarius, Barcinone residens” —.

Así se comprueba por medio de un recibo que el citado escultor flamenco firmó, en 28 de mayo de 1546, a favor del carpintero barcelonés Bernat Batlle, en el que el primero acredita al segundo, haberle sido restituídos 403 papeles de dibujos pintados con diferentes figuras e historias, entre los cuales se contaban tres modelos de retablos o sepulturas de su arte de imaginero, y una imagen alabastrina de san Jerónimo en medio relieve.

El firmante del antedicho recibo, Guillem de Bulduch, hace una aclaración expresa de que tales papeles correspondían a la mitad de una partida de modelos que en número de 806, y de tres figuras de san Jerónimo, le fueron entregados en concepto de depósito por el propio Guillem de Bulduch y por su difunto consocio, el imaginero flamenco Paulo David, antes de su proyectado viaje a Roma.

Finalmente, Guillem de Bulduch, en el aludido documento, hace constar que los 403 modelos restantes, dos dibujos de sepulturas y dos imágenes del santo penitente, correspondían a los herederos de su difunto consocio Paulo David, los cuales en el ínterin quedaban en poder de Bernat Batlle en concepto de depósito.

En calidad de testigos instrumentales de la firma del acta de reconocimiento de la entrega de los objetos anteriormente dichos, se consignan los nombres de dos artistas, “Flodrigus Merlo”, imaginero flamenco y el pintor barcelonés Benet Rafart (doc. 68).

Todo ello prueba la lealtad de Bernat Batlle hacia sus compañeros de profesión, y la íntima amistad que le uniría con varios artistas flamencos, en aquel tiempo establecidos en nuestra ciudad de Barcelona.

Bernat Batlle estuvo relacionado en el entallador de Barce-

lona Jaume Rigualt, con el cual en 13 de junio de 1545, firmó una escritura de concordia, el móvil de la cual no nos ha sido dado determinar (doc. 65).

Nuestro artista, otorgó poderes especiales a Jaume Milá, zapatero de Vilafranca del Panadés, para instar a Joan Vidal, agricultor del término y parroquia de Subirats el cobro del importe de la cantidad adeudada por razón de una imagen corpórea entallada por Bernat Batlle, — “ratione precii, quiusdam imaginis de bulto quam ego diebus preteritis feci ad opus vestrum” — (doc. 49). Es de lamentar que el antedicho documento no nos proporciones amplias referencias de esta obra escultórica.

La documentación antigua nos da una referencia de un hijo del carpintero y entallador Bernat Batlle, llamado Rafael Batlle el cual ejercía la profesión de vidriero en nuestra ciudad de Barcelona (70).

Retablo de Molins de Rey.

Es la primera obra documentalmente conocida contratada por el carpintero y entallador de madera vilafranqués Bernat Batlle, — “fuster y entratallador de fusta, natural de la Vilafrancha de Penadés” —.

La fecha de la firma del contrato de dicha obra de carpintería y la del entalle arquitectónico del precitado retablo destinado a decorar el altar mayor del templo parroquial de San Miquel de Molins de Rey, es la del 13 de marzo de 1526, que nuestro artista Bernat Batlle suscribió simultáneamente con los representantes autorizados por el Común de la aludida villa.

En virtud de lo estipulado en las antedichas capitulaciones, Bernat Batlle se comprometía por todo el mes de agosto de aquel mismo año, es decir, unos cinco meses después, en construir la parte de carpintería del retablo concertado y en entallar los elementos arquitectónicos del enmarcado del mismo. El nuevo

(70) “Rafel Batlle, vedrier, fill de Bernat Batlle, fuster y entretellador y de Elisabet, muller de aquell, ciutedans de Barcelona, de una part, e na Catherina, donzella, filla de Joan Papiol, quondam matalafer, ciutadà de dita ciutat y de Joana Papiola, muller de aquell vivent, de la part altra”.

AHPB. Pedro Fitor (menor), pliego cap. matr., etc.: 23 febrero 1575.

retablo a construir mediría 33 palmos de altura en su parte central y 23 de ancho, sin contar los correspondientes guardapolvos. Tanto la parte arquitectónica como la escultórica del proyectado retablo, estaría de acuerdo con la traza o diseño presentada al efecto y entregada a los jurados del Común de la villa de Molins de Rey.

Comprometíase, además, Bernat Batlle, a esculpir la imagen corpórea de san Miguel, titular de la mencionada parroquia, con la figura del diablo a sus pies, de unos nueve a diez palmos de altitud, para ser instalada en la parte central del proyectado retablo.

Como vemos se trataba de una obra de grandes dimensiones, por lo tanto las medidas señaladas para la imagen del santo patrón del citado templo, estaban en consonancia con las proporciones de la obra concertada.

Bernat Batlle, como garantía del cumplimiento del compromiso contraído, presentaba como avalistas o fiadores a los dos ciudadanos barceloneses Joan Figuerola y Jaume Maymó, el primero pelaire de profesión y el segundo zapatero de oficio, constituyendo para ello las correspondientes fianzas.

En cuanto al precio convenido para la confección de este retablo, se señala un tanto alzado, que se limita a 33 libras pagaderas en varios plazos a tenor de unos estados de obra que en el contrato no se determinan.

Los jurados de villa, se obligaban por su parte, a suministrar al contratista los materiales que fueran necesarios para la citada labor tales como madera, clavazón, cola, cal, y aun la mano de maestro de obras para proceder el montaje e instalado del antedicho retablo. Comprometíanse, además a proporcionar a Bernat Batlle una casa para su alojamiento, condicionando que la manutención del citado maestro correría por cuenta de éste (doc. 41).

Años más tarde, una vez, Bernat Batlle, dió fin a su cometido, los jurados de Molins de Rey, con la intervención de doña Hipólita de Requesens y de Liori, Condesa de Palamós, señora de la susodicha villa, en 29 de octubre de 1531, firmaron unas capitulaciones con un acreditado pintor de retablos y maestro de vidrieras barcelonés Jaume Fontanet la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial del mencionado lugar.

El contratista de tales pinturas Jaume Fontanet, érase obligado dentro un plazo de dos años a pintar al óleo, cinco tablas principales, dos a cada uno de los lados de las mismas y una en la parte alta del retablo. Cuidaría, asimismo, del dorado de la imagen escultórica del Príncipe de las milicias celestiales, san Miguel Arcángel; del policromado de las pulseras del retablo, a base de una figura y un escudo de armas por cada tabla; pintado del bancal y puertas del retablo.

En cuanto a la parte iconográfica podemos dar referencias de las proyectadas escenas pictóricas.

En la parte baja del retablo episodios históricos de la vida de san Miguel, y en la parte alta, la escena del Calvario, con las figuras de María y san Juan. En las dos restantes tablas se plasmarían las historias que doña Hipólita de Requesens y los jurados de aquella villa señalasen.

Según se indica en el contrato el sagrario ocuparía tres espacios en los que se pintaría las imágenes de Jesucristo, la de Nuestra Señora y la la de san Juan.

Por lo que se refiere a la predela o bancal, constaría de cuatro compartimientos, en los que se pintarían las figuras que eligiesen la mencionada señora doña Hipólita de Requesens y los aludidos jurados de Molins de Rey.

No se olvida de consignar en las capitulaciones el pintado de las imágenes de los apóstoles san Pedro y san Pablo en las puertas del retablo a tenor de una tradicional y arraigada costumbre.

La labor artística encomendada al maestro Jaume Fontanet, además de la del reseñado retablo, se hacía extensiva a la confección de tres decorativas vidrieras y la pintura de los ángeles encima del altar mayor del aludido templo parroquial.

En pago de su labor a Jaume Fontanet se le hacía efectiva una suma equivalente a 200 ducados de oro, en los plazos y en la cuantía que la señora Hipólita de Requesens indicare (doc. 45).

Una escritura de cesión de crédito que nuestro artista en 28 de mayo de 1539, otorgó a favor del pertiguero de los concejales de Barcelona, y antiguamente acreditado fabricante de órganos Miquel Cerdanya, nos pone de manifiesto cómo Jaume Fontanet, el día de la fiesta de San Miguel de septiembre, próxima venidera debía percibir la cantidad de 20 libras barcelonesas a cuenta de la pintura del retablo mayor de la antedicha

iglesia parroquial de Molins de Rey, de cuya cantidad hizo cesión en pago de un préstamo (doc. 55).

Ninguna nueva referencia documentada podemos aportar a esta obra entallada por Bernat Batlle, pictóricamente decorada por el maestro Jaume Fontanet, y que es de suponer, se trata de la misma que en 1936, durante los sucesos revolucionarios desgraciadamente fué pasto de las llamas.

Retablo de Santa Eulalia de Provensana.

No obstante que en una concordia de 17 de enero de 1531 simultáneamente suscrita por Bernat Batlle, y los obreros de la parroquial iglesia de Santa Eulalia de Provensana, de la villa de Hospitalet, no se hace indicación expresa del objeto de la firma de la misma, tal vez, nos sea permitido colegir se trataría de la manufactura de algún retablo destinado a decorar el antedicho templo, en espera de que nuevas investigaciones posibiliten confirmar la citada hipótesis (doc. 43).

Consignemos que en calidad de testigo instrumental de la firma del antedicho contrato aparece el organista y pertiguero de los concellerses barceloneses, Miquel Cerdanya, aludido ya en las precedentes notas del presente estudio.

Retablo de Mollet.

Documentalmente se comprueba cómo en 7 de julio de 1537, Bernat Batlle, en calidad de maestro carpintero, concertó con los obreros de la iglesia parroquial de san Vicens de Mollet, la factura de un retablo, cuyos detalles y características, lamentablemente no nos son conocidos a causa de lo poco expresivo del texto del contrato, del que sólo poseemos un breve extracto (doc. 52).

Retablo de la Virgen del Pilar, en Santa María del Mar, de Barcelona.

Un caso semejante al que acabamos de aludir en el anterior apartado, se registra en otras capitulaciones o concordia que Bernat Batlle, convino con el curtidor barcelonés Gaspar Font, con fecha 11 de febrero de 1538, ante el notario Pedro Janer (doc. 53).

La circunstancia de poseer el texto de una carta de pago, complementaria del susodicho contrato, otorgada por Bernat Batlle, en 29 de junio de aquel propio año, nos permite certificar se trataba de la fábrica de un retablo que se destinaba a la capilla de la Virgen del Pilar, erigida en el templo de la iglesia parroquial barcelonesa de Santa María del Mar, por cuya labor nuestro artista percibió la suma de 20 ducados de oro (doc. 54).

GIL DE MEDINA

Maestro imaginero que en 24 de julio de 1540, consta como habitante de la villa de Sarreal, en la ocasión de contratar la fábrica de un retablo de alabastro que el noble Bernat Albert, le había encomendado para la iglesia del Monasterio del Carmen de la villa de Perpinyá, de la diócesis de Elna (doc. 56 y 57).

En aquel propio año, consta, le fué abonada una cierta cantidad en pago de su labor en el entalle de unos capiteles para el ornato de la Casa de la Diputación del General de Cataluña.

El insigne arquitecto don José Puig y Cadafalch y el erudito historiador don Joaquín Miret y Sans, al dar las anteriores documentadas referencias insinúan la posibilidad de que el maestro imaginero Gil de Medina, fuese oriundo de Andalucía (71). No obstante, en una escritura calendada en 29 de agosto de 1545, nuestro artista declara ser natural del reino de Castilla, y residente en la villa de Sarreal, en la oportunidad de la firma de

(71) J. Puig y Cadafalch y J. Miret y Sans. "El Palau de la Diputació General de Catalunya", en "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", 3 (1909-1910), págs. 437, 443-444.

un contrato para el esculpido de dos figuras corpóreas en alabastro de Nuestra Señora y de san Cristóbal, por cuenta y especial encargo del caballero de la Orden de Santiago, don Jeroni dez Coll, cuyas imágenes se debían instalar en la iglesia parroquial de San Miguel, de Barcelona (doc. 66).

Justifica la eventual estancia del maestro imaginero Gil de Medina, en Sarreal, la existencia en las proximidades de la mencionada villa, de unas renombradas canteras de alabastro, en aquel tiempo en plena explotación industrial, en las que posiblemente el citado artista intervendría, y más aun si se tiene en cuenta que la residencia de nuestro escultor en el aludido lugar facilitaba la selección del material pétreo alabastrino que Gil de Medina se disponía a esculpir. Obsérvese cómo en el caso del retablo del Monasterio de la Virgen del Carmen, de Perpinyà, aquel propio imaginero, se comprometía en su casa de Sarreal, dentro un plazo limitado a un año y medio a dar término a esta obra.

Por otra parte, se puede suponer asimismo que el citado imaginero castellano, diese cumplimiento a alguna labor escultórica destinada al templo de la villa de Sarreal.

Séanos permitido el hacer una relación individuada de las obras producidas por el maestro Gil de Medina, que la documentación coetánea nos ofrece la oportunidad de dar a conocer.

Retablo del Monasterio del Carmen de Perpinyà.

Trátase de una labor escultórica que el maestro Gil de Medina, en 24 de julio de 1540, encontrándose en Barcelona, concertó con el noble Bernat Albert (doc. 56 y 57) señor de los lugares y Castillo de Maldá y de Maldanell.

A tenor de lo que se indica en el contrato la obra a ejecutar consistiría en un retablo de alabastro para la capilla que el mencionado noble señor poseía en la iglesia monasterial de Santa María del Carmen, de la villa de Perpinyà.

Las dimensiones que se fijan para el proyectado retablo, son en cuanto a la altura, 20 palmos de cana de Barcelona, y 15 de amplitud.

Constaría, además, de un bancal, en el que plasmarían dos escenas historiadas de la devoción de santa Elena, y una de la

clásica representación de la Piedad. Complemento decorativo sería el entallado de cuatro "sotapilàs", con sus correspondientes molduras y cornisas en medio de los cuales se destacarían las figuras o bustos de un Profeta, — "un mig Profeta" —.

El segundo piso o estancia, se ilustraría con cuadros, también, de la devoción de santa Elena, y la imagen corpórea de esta santa, con su correspondiente hornacina, y la clásica, en aquel tiempo, imprescindible concha, motivo decorativo de numerosas aplicaciones. Separarían los cuadros, sendos pilares, con sus respectivas basas y capiteles, y sendas imágenes de Apóstoles.

La labor escultórica a realizar en el tercer andén del retablo, se limitaba a la representación plástica de tres historias, también, de la devoción de santa Elena, repartidas entre cuatro pilares provistos de capiteles y basas, asimismo decoradas con un número igual de imágenes de Apóstoles.

Se condiciona que entre una y otra estancia, correrían unas cornisas obradas con molduras a la romana.

Como remate del retablo se formaría un frontispicio puntiagudo con moldurajes a la romana, el cual cobijaría la escena de la Trinidad.

El plazo de ejecución de la obra fué fijado en un año y medio pero que en realidad la debió terminar antes, ya que apenas transcurrido un año, consta fué cancelado el contrato.

En una de las cláusulas contractuales, se estipula que una vez terminada la obra concertada, en la casa del maestro Gil de Medina, en la villa de Sarreal, dicha artística labor debía ser juzgada, previo reconocimiento, por dos maestros en el arte de imaginería, y para el caso de discordia, se previno la intervención de un tercero, cuya elección precisamente recaería en la persona de micer Tárrega, doctor en ambos derechos de la villa de Montblanch.

Los fiadores presentados por el maestro Gil de Medina al noble Bernat Albert, fueron el mercader Jeroni Picayra y el orfebre Joan Grinyó, ambos de la villa de Montblanch, los cuales constituyeron las oportunas garantías.

Omitimos dar más detalles de otros pactos y condiciones insertos en el contrato para remitirnos a la transcripción del texto original que publicamos en apéndice después de las presentes notas (doc. 57).

Debemos consignar que el notario Benet Joan, autorizante de las mencionadas capitulaciones, en la misma fecha de su otorgamiento, hubo de dirigirse a su colega de Montblanch, Pere Bellissén para instarle procediese a tomar la firma de los avalistas del antedicho contrato, o sean la del mercader Jeroni Picayre, y la del orfebre Joan Grinyó, ambos avecindados en la citada villa ducal (doc. 58).

Poco tiempo después, en 6 de agosto de 1540, el notario de Montblanch Pere Bellissén, comunicaba a su compañero de profesión establecido en Barcelona Benet Joan, haber tomado la firma de los antedichos avalistas, ante la presencia de los testigos instrumentales.

Obras escultóricas en el Palacio de la Diputación General de Cataluña.

La labor escultórica desarrollada por el maestro Gil de Medina, se limitaba a la empresa del entalle de tres capiteles, y de otros medios capiteles, en piedra de Tortosa, destinados al Palacio de la Diputación General de Cataluña, sito en nuestra ciudad de Barcelona.

Puig y Cadafalch y su colaborador Miret y Sans ponen de manifiesto, cómo el maestro Gil de Medina, obraba dichos capiteles en forma enteramente neoclásica-castellana. Al propio tiempo, refieren cómo esta obra no es la única ejecutada por el aludido imaginero castellano, y le atribuyen una, sita al extremo de la escalera de honor del antedicho palacio, en la que se substituye el pilar angular por medio de unos infantiles engaños arquitectónicos, a los que tan aficionados se mostraban los constructores del siglo XVI: el apoyar por un falso aparejo de la piedra, dos arcos sobre un capitel colgante (72).

Imágenes de la Virgen y san Cristóbal.

El maestro imaginero castellano, Gil Medina, avecindado en Sarreal, — “mestre Gil de Medina, imaginayre, natural del

(72) J. Puig y Cadafalch y J. Miret y Sans. “El Palau de la Diputació General de Catalunya”, en “Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans”, 3 (1909-1910), pág. 444.

regne de Castella, habitant en Sarreal” —, en 29 de agosto de 1545, actuó como contratista de la factura escultórica de dos imágenes de Nuestra Señora y san Cristóbal, que el caballero de la Orden de Santiago, Jeroni dez Coll, se dignó encomendarle.

En las capitulaciones otorgadas para tal fin, vemos cómo Gil de Medina, se comprometía por todo el mes de agosto del siguiente año en fabricar las antedichas figuras en piedra de alabastro. En cuanto a la primera imagen de la Virgen María, mediría 9 palmos de altura, y mostraría a su hijo Jesús en sus brazos, constituyendo un grupo formado por dos piezas, de conformidad con los modelos que conservaba el abad Coll, hermano del contratante.

La figura de san Cristóbal, tendría 11 palmos y un cuarto de altitud, y se esculpiría de acuerdo con el diseño que el susodicho abad Coll, conservaba en su poder.

Para después de terminadas ambas imágenes, éstas debían trasladarse a la ciudad de Barcelona y proceder a su instalado en la iglesia parroquial de san Miguel, — “e posarles en los tous que vuy són en la sglésia prop dita de sanct Miquel” — (doc. 66).

El lugar destinado para la colocación de una de las antedichas figuras entalladas por Gil de Medina, es decir, la imagen de san Cristóbal, era entre los dos pilares de las dos capillas contiguas dedicadas a san Martín y del Santo Cristo de aquel propio templo de la parroquia de San Miquel, de Barcelona.

Lo que acabamos de consignar aparece constatado en el contrato que el maestro burgalés Francisco Montermoses suscribió conjuntamente con el munífico prócer barcelonés Jeroni dez Coll, para el picado y labrado de toda la piedra necesaria para la fábrica de las antedichas capillas contiguas a la de Nuestra Señora del Sepulcro de la citada parroquia barcelonesa.

Así, una de las cláusulas del memorado contrato se refiere directamente al hueco o hornacina que se destinaría entre ambas capillas para la colocación de la figura de san Cristóbal, en estos explícitos términos:

“Item, és convengut e pactat, entre dites parts, e lo dit mestre Francisco Montermoses convé e promet, que entre dites dos Capelles de sent Martí e del Crucifixi, có és, entre los dos pilars de aquelles, farà e dexarà una petxina voltada, ab spay sufficient per poderhi star un Sent Chistòphol. E en la part baxa de dita

petxina farà una peanya, en la qual dit Sent Christòphol pugue tenir los peus. Lo dit emperó Sent Christòphol, dit mestre Montermoses no [l'] ha de fer" (doc. 61).

El maestro de obras de Barcelona Andreu Matxi, cuidó de la edificación de las mencionadas capillas y por lo tanto del colocado de las aludidas piedras labradas por el maestro Francisco Montermoses, con la previa firma de unas capitulaciones con el citado noble barcelonés Jeroni dez Coll (doc. 62).

La cantidad de 80 ducados de oro es la fijada en pago de la total labor de "mestra Gili", como así era también conocido, incluidos los gastos de transporte, instalado, y mano de obra de las figuras contratadas para el ornato del templo de la parroquia barcelonesa de San Miguel (doc. 66).

Las antedichas figuras entalladas por Gil de Medina, se conservan aún hoy día, aunque no exentas de sensibles mutilaciones en el Museo de Arte de Cataluña, o sean las mismas que con anterioridad al año 1936 se exhibían en el Museo Diocesano de Barcelona.

MARTÍN DÍEZ DE LIATZASOLO

En otro estudio ya dimos a conocer diferentes aspectos de la vida de este gran escultor renacentista, desde su primera actuación, en 1527, en la visura del retablo de san Genís, de Vilassar, pintado por los dos artistas portugueses Pedro Nunyes y Enrique Fernandes; pasando con el matrimonio que nuestro artista contrajo con Paula Botey (73); la formación de su compañía escultórica que constituyó contando como consocios a otros tres maestros entalladores, el mataronés Joan Masiques, y el francés Joan de Tours, y su leal colaboración con este último artista; no omitiendo detallar su copiosa producción artística, cuyo número fijamos en la apreciable suma de veintidós piezas, catorce de ellas clasificadas como individuales y ocho como colectivas. En cuanto a las penúltimas, seis corresponden a retablos, siete a figuras corpóreas, y otra a un grupo de imágenes esculpidas sobre piedra.

Así las primeras obras personales cinceladas por Martín Díez,

(73) AHPB. Pedro Celitons, leg. 3, protoc., años 1535-1536: 18 septiembre 1535.

fueron las de sendos retablos para la iglesia parroquial barcelonesa dedicada al apóstol san Jaime (74), para la capilla de la Lonja de los Mercaderes de Barcelona (doc. 44), para don Jaime Aguilar, los que se destinaban para los templos de san Nicolás de Sásser, de la Isla de Cerdeña, para la iglesia parroquial de Sant Esteve de Castellar, y por fin, tal vez la obra póstuma de Liatzasolo, el retablo de san Magín, para el Monasterio de religiosas de San Pedro de las Puellas, de nuestra ciudad.

En cuanto a lo que se relaciona con el esculpido de imágenes consideradas como obra personal y exclusiva de Martín Díez de Liatzasolo, aparte de las que constituyen el grupo del Santo Entierro, de Tarrasa (75), sabemos talló la figura de santa Engracia de Montcada (doc. 64), la de san Pedro, por cuenta del notario barcelonés Miquel Benet Gilabert, la de san Lorenzo, que le encomendó el orfebre Gracià Ferris; y sendas imágenes de la Virgen del Rosario, una para los templos parroquiales de San Esteve de Castellar (doc. 69 y 70), y otra para el de San Julià de Llissà de Munt, y por fin la del Santo Cristo, con destino a la iglesia de la parroquia del Castillo de la Granada, de la comarca del Panadés.

Las piezas artísticas de tipo colectivo labradas por Martín Díez de Liatzasolo, fueron en número de ocho, cuatro de las cuales se señalan como fruto de la doble colaboración con el escultor francés Joan de Tours, y el mataronés Joan Masiques, y que corresponden al entalle de distintos retablos para las iglesias parroquiales de San Vicens de Mollet, Sant Esteve de Canyamàs, Sant Iscle y Santa Victòria de Dosrius y Santa Coloma de Marata.

Las cuatro obras escultóricas restantes fueron ejecutadas por Martín Díez de Liatzasolo, con la cooperación de su fiel consocio, el conocido imaginero Joan de Tours. Tales piezas de arte se identifican en el retablo de San Miguel de los Carniceros, destinado a la iglesia monasterial de la Virgen del Carmelo, de Barcelona: la obra de la capilla del orfebre barcelonés Mayol

(74) 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", Barcelona, vol. III-1, enero, año 1945, págs. 7-10, 16, 17, 19, 20.

(75) 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", Barcelona, vol. III-1, enero, año 1945, pág. 20.



GIL DE MEDINA. — Estatuas de san Cristóbal y de la Virgen (Museo Diocesano de Barcelona)

o Mallol, dentro del templo conventual de Santa María de Jesús y, por fin, los dos retablos mayores de las parroquiales iglesias de los Santos Justo y Pastor, de Barcelona y la de San Martí, de Arenys (76).

Aparte de la publicación de los documentos relacionados con las antedichas obras, hoy nos place dar a conocer algunos otros alusivos a parte de ellas, las cuales nos ponen de manifiesto algunos pormenores en cuanto al retablo mayor de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de nuestra ciudad, con la aportación de dos nuevas cartas de pago, respectivamente calendadas en 10 de julio y 23 de agosto de 1542, la primera correspondiente al pago del primer plazo estipulado en el contrato y la segunda, relativa a la última entrega (doc. 60 y 63).

Recordemos la relación de Martín Díez de Liatzasolo con el notario barcelonés Miquel Benet Gilabert, a quien le concedió poderes especiales para que en su nombre y representación pudiese ingresar o retirar cantidades de dinero en la Tabla de Cambio o de Depósitos de Barcelona (doc. 68).

En nuestro anterior estudio dedicado a Martín Díez, ya insinuamos, a deducir de las notas de archivo, cómo nuestro artista, desde el día 13 de enero de 1527, fecha en que practicó la visura del retablo de San Genís de Vilassar, hasta el 24 de agosto de 1578, en la que Liatzasolo contrató el entalle del retablo de san Magín, para el Monasterio de San Pedro de las Puellas, de nuestra ciudad condal, debió hacer continua residencia en Barcelona, y en consecuencia durante más de 51 años debió trabajar por tierras barcelonesas y que habida cuenta de su avanzada edad, suponíamos debió morir en Barcelona (77).

Efectivamente, así ocurrió unos cinco años más tarde de la fecha arriba indicada, falleciendo Martín Díez de Liatzasolo, siendo feligrés de la parroquia barcelonesa de Santa María del Pino. Se constata que se celebró su entierro el día 8 de agosto de 1583, y que cuatro días antes hubo de recibir el Sacramento

(76) 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", Barcelona, vol. III-1, enero, año 1945, págs. 20-21.

(77) 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", Barcelona, vol. III-1, enero, año 1945, pág. 8.

de la Extremaunción. Su cuerpo fué sepultado en el Monasterio de San Francisco de nuestra ciudad (78).

Pocos días le sobrevivía su viuda Paula Botey, ya que en 20 de aquel propio mes y año dejó esta vida mortal, después de haber recibido el Santo Viático en 24 de junio y 17 de agosto, y el Sacramento de la Extremaunción en el día de su muerte, y enterrada en 24 de agosto de 1583, en el monasterio franciscano de Santa María de Jesús (79).

* * *

Para otra oportunidad, es nuestro propósito, ocuparnos de la vida y de las obras de diferentes maestros de la Escultura Renacentista, algunos de ellos casi desconocidos, lo que nos permitirá dar un pequeño reflejo de la actuación de los más destacados artífices escultores del siglo XVI.

(78) "Dijous a 4 de agost [1583], unció de mestre ameginayre, devant la Creu del Pi. Vol. .VI. preveres".

"Dilluns a 8 [agosto 1583], sepultura general del còs de mestre Martí entretallador. Estava al cap de les escales del Fossar del Pi.

Dormit a Sant Francesch".

Archivo de la Comunidad de la Parroquia de Santa María del Pino, de Barcelona. "Llibre de la Funerària", años 1583-1584.

(79) "Divendres a 24 [junio 1583], combregar de la muller de mestre Martí, ymaginayre. Está al costat de les scales del Fossar. Volgueren .VIII. prevères".

"Dit dia [17 agosto 1583], combregar de mado Martina, muller que fonch de mestre Martí, lo emaginayre. Està a les scales del Fossar. Volgueren .VIII. preveres".

"Dit dia [20 agosto 1583], unció de la muller de mestre Martí. A les scales del Pi. Volgué 8 preveres".

Dit dia [21 agosto 1583], sepultura general de beneficiat, de la muller de mestre Martí. Estava a les scales del Fossar.

Dormit a Jhesús. De beneficiat".

Archivo de la Comunidad de la Parroquia de Santa María del Pino, de Barcelona, "Llibre de la Funerària", años 1583-1584.

DOCUMENTOS

1

Barcelona, 5 noviembre 1499.

Capitulaciones entre el noble Joan Llull y el maestro de obras Joan Petit, para la práctica de ciertas obras, en las que intervendría el entallador Fray Jorge de Talavera.

“Fuit receptum sequens instrumentum, die martis .V.^a mensis novembris anno predicto [1499], licet hich continuetur.

En nom de Nostro Senyor Déu, sía, e de la gloriosa Verge María. Amen.

Capítols fets e concordats, per e entre lo magnífic mossèn Johan Llull, ciutadà de Barchinona, de una part, e lo senyor en Johan Petit, mestre de cases, ciutadà de la dita ciutat, de la part altre, sobre les coses devall scrites.

Primerament, lo dit mestre Johan, promet al dit mossèn Johan Llull, que ensemps ab fray Jordi de Talavera, del Orde dels frares prehicadors, qui vuy obre les finestres dels studis del reverent senyor bisbe de Urgell, faie en les cases del dit mossèn Johan Llull, tres finestres e un portal de pedra pichade, ço és, les dues finestres de sis palms de ampla cascuna finestra, e nou palms de peu dret, ab sos rebats de pedra pichada, e sehidors, e losa de peu. E aquelles promet fer ab fulles e bestions en la copade dels peus drets, ab dos grius o àngels en lo mig ab hun scut ab les armes que lo dit mossèn Johan Llull hi volrà, ab sos capitells, e semblants e millors de la mostra que li ha donade.

E més, un altre finestra de cinch palms d'ample, e vuyt palms, o més si ho haurà manester, de peu dret, o més ample, si ho haurà manester, ab unes fulles o plometes en la copada, a coneguda del dit mestre Johan, ab un scut ab dos bestions, o grius, o lehons, o lo que a ell, dit mestre Johan, li apparrà que toquen dites armes, ab vases, capitells e revestiment, axí com se pertany de semblant finestra.

E més, li farà un portal de tres palms e mig o de tres palms e tres quarts, si li apparrà, ab una copade de fulles per lo peu dret, e revolts ab mollures, semblant de una mostra ha donade; e sota lo revestiment, un scut ab dos àngels o grius, qui tinguen lo scut.

E dins lo scut, farà les armes que apparrà al dit mossèn Johan Llull ab lo revestiment del portal ab fulles e imatges semblants de la mostre ha donade, ab tots los rebats de pedra pichada, axí del portal com de totes les finestres.

E tota la dita obra farà ben pichada axi be e com la obra que ha

ta al dit senyor bisbe de Urgell, e aquella farà a coneguda del dit mossèn Johan Llull, o de aquell que ell elegirà.

E tota la dita obra promet haver feta de bona pedra e paradade, e acabade, e posada, tot a despeses de ell, dit mestre Johan, axí de pedra com de totès altres coses que necessàries hi sien, tant de apuntalar com de totes altres coses.

E més, promet, lo dit mestre Johan, al dit mossèn Johan Llull, que les lindes de les tres finestres, seràn de tres pessas cascuna linde, de cascuna finestra, exceptade la finestra dins casa que serà de una pessa.

E que d'aquí a la festa de Nadal, primer venidora, haurà acabade e paradade la finestra de dins lo cel, e lo portal si porà.

E tota la resta, ço és, les dues finestres e portal, li promet donar acabat e paradat, d'aquí per tot lo mes de juny primer venidor.

Item, lo dit mestre Johan, promet al dit mossèn Johan Llull, que en fer dita obra, haurà en sa companyia, lo dit frare Jordi de Talavera, e ensemps ab aquell promet fer, e complir, e acabar dita obra, e no sens aquell.

I que per dita causa li donarà, al dit mossèn Johan Llull, ab fermances, que farà e curarà e darà obre ab tot acabament, tota excepció remoguda que lo dit frare farà ensemps ab ell, dit mestre Johan, dita obra.

E que dit frare per qualsevol càs no li ajudave en fer dita obra, e en acabar aquella, en tal càs, lo dit mestre Johan, promet donar e pagar al dit mossèn Johan Llull per pena, la qual de bon grat se imposa, cent lliures barchinonines, tantes vegades cometadora, quantes seria contrafet. E per dita pena li promet donar fermances ydóneas ab obligació de personas e bens, e ab scriptura de terç en la Cort del Vaguer de Barchinona.

Item, lo dit mossèn Johan Llull, promet, al dit mestre Johan, que per totes les dites coses, ço és, per dites tres finestres e portal acabades, e meses com dit és, e per totes coses que dit mestre Johan haurà meses e despeses per dita obra fins aquella amb tota perfecció e compliment sia acabade com demunt ha promés, donarà e pagarà sexanta sinch lliures barchinonines, ço és, que ell, dit mossèn Joan Llull, bestraurà al dit mestre Johan per dar principi en dite obre, vint lliures començade que hage dita obre; e altres vint lliures feta la meytat de dita obra; e la resta, a compliment de dita obre, promet donar e pagar al dit mestre Johan, acabade dita obre, e paradade, e feta degudament ab tota sa perfecció, com demunt ha promés.

Es emperò pactat que per les vint lliures que lo dit mossèn Johan Llull bestraurà al dit mestre Johan, lo dit mestre Johan li hage fermar ápocha de aquelles, e darli caució o seguretad ab fermances a coneguda del dit mossèn Johan Llull, de restituhirli aquelles, si dita obra no's prosseguia, e no s'acabave per qualsevol impediment, o de mort, o anantsen lo dit mestre Johan, o lexant dita obra, o per malaltia sua, o per no fer ab ell dita obre lo dit frare Jordi de Talavera, obli-

gantsi ell, dit mestre Johan, a les fermances ab scriptura de terç a coneguda del dit mossèn Johan Llull.

Et ideo nos dicte parles, laudantes, aprobantes, ratificantes et confirmantes preinserta capitula.

Pena est quinquaginta librarum Barchinone, etc., tercium Curie, etc., dicte partis parti per....., etc., que.....qua soluta, etc., nichilominus, etc., ultra quam penam promeserunt pars parti et vicissim restituere et solvere damna. Credatur, etc., Obligamus pars parti bona etc., Iuramus, etc., Hec igitur, etc., Fiant duo, etc.,

Testes: honorabiles Nicholaus Viastrosa, mercator, Clemens Carbonell, fusterius, cives; et Iohannes Castellar, scriptor habitator Barchinone.

Frater Iheorgius de Talavera, Ordinis fratrum predicatorum, Barchinone degens. Gratis, etc., Convenio et promito vobis Iohanni Patit, magistro domorum, civi Barchinone, presenti: Quod in dicto opere dictarum trium fenestrarum et unius portalis per vos iuxta formam dictorum capitulorum fieri promisso dicto honorabili Iohanne Llull, quequidem capitula fuerunt per notarium infrascriptum michi prolecta, et per me fuerunt ad plenum intellecta, ego operabor manibus meis propriis los bestions, fullatges de les finestres, e portal que pertanyen, en les represes tant solament. Et quod residuum dicti operis teneamini facere vos dictus Iohannes Patit, vobis tamen dicto Iohanne Petit danti et solvente michi pro merces et laboribus meis viginti quinque libras et decem solidos barchinonenses.

Viceversa ego, dictus Iohannes Patit, acceptans predicta, convenio et bona fide promito vobis, dicto fratri Iheorgio de Talavera, quod pro dicto opere quod superius facere promisistis ut prefertur, dabo vobis perfecto dicto opere per vos dictas XXV libras X. solidos pro salario et laboribus vestris.

Que omnia et singula prout superius sunt dicta et promissa, nos dicti contrahentis, scilicet, ego dictus frater Ieorgius de Talavera, ex una parte, et ego, dictus Iohannes Petit, ex parte altera, promitimus, pars parti, etc., attendere, etc., sine, etc., damna. Credatur, etc., Obligamus pars parti et vicissim, bona, etc., Iuramus, etc., Hec igitur, etc., Fiant utrique parti tot quot, etc.,

Testes: dictus Nicholaus Viastrosa et Franciscus Spano mercatores cives Barchinone."

AHPB. Pedro Triter, man. 23, años 1499-1500.

2

Barcelona, 20 marzo 1504.

Contrato entre el caballero Guerau Desplà y el imaginero Jaume Serra sobre la fábrica de una sepultura para la esposa del contratan-

te doña Aldonsa de Corbera, con destino al Monasterio de Santa María de Valldoncella, de Barcelona.

“Die martis. XX. mensis marcii anno predicto [1504].

Entre lo magnífic mossèn Guerau Desplà, cavaller de una part, e lo senyer en Jaume Serra, ymaginayse, de la part altre, és concordat sobre la fabricació de la sepultura de la senyora Aldonça de Corbera, muller sua, quondam, segons que's segueix:

Primo, lo dit Jaume Serra, promet que fabricarà e lavorarà la sepultura de la dita senyora, en la sglésia del Monastir de Valldonzella, segons la mostra que té donada de aquella, perfectament de pedra de Beuda.

Item, lo dit mossèn Guerau Desplà, darà tota la pedra que menester serà per la dita obra, posada en casa del dit Jaume Serra, és a saber, la dita pedra de Beuda, e obrada la obra la farà portar al dit Monastir a peu d'obra; l'altra pedra, e la manobra, e altre compliment de la obra darà lo dit Jaume Serra.

Item, lo dit mossèn Guerau Desplà, darà al dit Jaume Serra huuytanta ducats, pagadors en aquesta forma: ço és, quinze ducats de present; e quinze ducats, com hage feta dita obra fins a represes; e los altres quinze, com tindrà la obra feta per a paradar; e lo restant, acabada dita obra, que son trantasich ducats.

E sobre lo degut acabament de la dita obra staràn les dites parts a dit e coneguda d'en Capdevila e d'en Antoni Carbonell, fuster, menor, mestres de la Sèu.

Dicta die, vicesima mensis marcii anno predicto, huiusmodi capitula, et omnia et singula in eis contenta, fuerunt firmata et iurata per dictas partes. Obligamus bona, etc., Iuramus, etc.,

Testes: Andreas Croses et Ioannes Orelles, fusterii, cives Barchinone.”

AHPB. Juan Vilana, leg. 3, manual 12, años 1503-1504.

3

Barcelona, 5 febrero 1506.

Carta de pago firmada por el imaginero Jaume Serra a favor del noble Guerau Desplà a cuenta de la obra del sepulcro de doña Aldonsa de Corbera.

“Die iovis. V. mensis februarii anno predicto millesimo quingentesimo sexto.

Apoca firmata per Iacobum Serra, lapicidam, civem Barchinone, magnifici Geraldo Desplà, militi, Barchinone populato, de septuaginta ducatis auri pro fabricacione cuiusdam tumuli fabricato in ecclesia Monasterii Vallisdomicelli, pro domina Alduncia de Corbaria.

Testes: Ioannes Mates, clericus et Michael Puigsec, notarium, habitatores Barchinone."

AHPB. Juan Vilana, leg. 3, manual 16, año 1506.

4

Barcelona, 26 junio 1508.

Concordia entre los obreros de la parroquia de Sant Andreu de Palomar y los carpinteros Bernat Casals y Pere Robán para la fábrica de un retablo.

"Die lune .XXVI.^a mensis iunii, anno millesimo quingentesimo octavo.

Instrumentum concordie, factum et firmatum per et inter magnificum Michaelem Cetanti, militem; Paulum Ferrarii, hostalerium; Anthonium Tries, et Petrum Artes, agricultores parrochie sancti Andree de Palomario, operarios anno presenti dicte ecclesie, ex una, et Bernardum Casals et Petrum Roban, ligni fabros, cives civitatis Gerunde, partibus ex alia, super fabrica retrotabuli fiendi in dictè ecclesia sancti Andree de Palomario, etc, prout continetur in dicta concordia que incipit: Concòrdia feta entre lo magnífich mossèn Miquel Cetantí, etc.,.

Testes prout in dicta concordia."

B. C. Rafael Cervera, man. 23, contr. años 1508-1509.

5

Barcelona, 9 julio 1508.

Testamento del maestro de obras é imaginero barcelonés Jaume Serra.

"Testamentum Iacobi Serra, magister domorum, civis Barchinone. In Christi nomine. Ego Iacobus Serra, magister domorum, civis Barchinone, infirmitate detentus de morbo pidemie, tamen in meo pleno sensu, sanaque memoria, cum firma loquella existens, meum facio, condo et ordino testamentum, in quo eligo manumissores et huius mei testamenti executores, discretum Franciscum Serra, presbiterum, in Sede Barchinone beneficiatum, et Gabrielem Serra, patrem meum, quos prout karius possum deprecor eisque, plenam dono et confero potestatem, quod si me mori contigerit antequam aliud, faciam seu ordinem testamenti ipsi, duo aut unus ipsorum in alterius absentia, nolencia seu defectu, alius seu aliorum, compleant et execantur seu compleat et execatur hoc meum testamentum prout scriptum invenerit, seu eciam ordinatu.

In primis igitur, et ante omnia, volo et mando, quod omnia debita que debeam per solvantur, et omnes iniurie ad quarum restitutionem teneat restituantur breviter, simpliciter, summarie et de plano, secundum Dominum Deum et forum anime, prout tamen ipsa debita et iniurie probari poterunt, vel hostendi, per testes instrumenta, aut alia legitima documenta.

Eligo namque sepulturam in carnerio Confratrie Confratrium Magistrorum Domorum in claustra Sedis Barchinone.

Accipio de bonis meis pro dicta sepultura, novena e terç día e cap d'any. octo libras.

Item, lego parrochie de Pinu, iure parrochianatus, tres solidos.

Item, lego Confratrie dels Mestres de Casses, viginti solidos.

Item, lego Hospitali Sancte Crucis Barchinone, quinque libras.

Item, volo quod pater meus induatur totum de doll, et de novo.

Item, recognosco uxor mee, dotem suam, que dos habui et recepi.

Item, lego dicte uxor mee, omnes suas vestes, sive raupas de vestir.

Item, lego dicte uxor mee, domos meas in quibus ego habito, cum hoc pacto, quod habeat renunciare heredi meo dotem et augmentum, quid et quodquem habet in hereditate mea, et pono ipsam in electione, eligendi accipere ipsas domos, aut dotem suam numerando, et aumentum.

Omnia vero alia bona mea, mobilia et immobilia, iura, voces, vires et acciones meas, quecunque sint, et eciam ubicunque, dimitto et concedo dicto discreto Francisco Serra, presbitero, avunculo meo, instituens ipsum Franciscum Serra michi heredem universalem de vita sua naturali, tantum et post eius obitum, hereditas mea veniat proximiori meo in gradu parentelle mee.

Et volo quod heres meus, si bona sufficient, faciant operare in dormitorio Hospitalis Sancte Crucis Barchinone, unam cameram de ipsis qui noviter operantur in dicto dormitorio, et distribuantur in operibus ipsius camere, decem libras monete Barchinone.

Et volo quod omnes mostras meas, distribuantur per uxorem meam prout ipsa voluerit et ordinaverit; et si ipsa voluerit retinere penes se, de ipsis, quod possit prout sibi placuerit.

Item, denuncio, cum presenti, quod teneo in Tabula Civitatis Barchinone, ducenta nonaginta novem libras monete Barchinone, de quibus tenetur perficere seu acabare, capellam et sepulturam del Compta de Travento.

Item, despendidi centum quinquaginta libras, entre tallar la pedre e peatges, quos ego possui super ipsa negociacione et factura, et homines de Palamossio, non permittent me intrare in dicta villa pro operare ipsam sepulturam. Et de omnibus requisivi conficere instrumentum.

Item, quatre pessas entorxades són ha obs de la sepultura, ja dita.

Item, més, tinch fetes dues vasses, stàn en tres ducats.

Item, tres himatges que me stàn en sed ducats.

Item, partida del antaulament de dita sepultura que me stà en

tres ducats. E lo senyor de la pedra porà fer fe del temps que yo hi mes.

Item, més, deu lo senyor Infant, de sed en vuyt lliuras, de resta de obra que yo he feta en casa sua.

Item, més, me deu mossèn Carbó. VI. lliures de feyna.

Item, lo senyor son pare, me deu quatra jornalls de un home, e de un fadrí qui'll servía.

Item, mossèn Almugàver deu .VI. lliures fins en VII. lliures per pedra de alabastra he dexada. Valía cada pedra .XVIII. sous, e són una dotzena.

Item, dech al ferrer lo que dirá, e són XII pedres.

Item, mestre Massaguer, sabater, dech un real.

Item, me deu lo senyer en Boter, quatra ducats, e vuyt sous, e jo tinch un peto, e un capús, lo cual capús té mon oncle.

Item, dech a mon oncle, e ell té en panyora un jacsí (?) que val circa dos ducats.

Item, dech a n'an Bonet, trencador de pedre, de tres en quatre ducats. Jurarho à.

Item, he pressa pedra d'en Icart, X. o XI, pessés per una creu que tenía fer al Spitalet, e les pedres són xiques, stimar s'an.

Item, tinch d'en Sagrers de Lella .XII. sous.

Item, deu en Marot per dues finestras que li tenía de fer, dos ducats de que casi son fetes.

Item, he rebudes .L. lliures de la obra de mossèn Sent Climent, e ja hi à la mytat de la feyna. Es lo preu .L.-XXXX. lliures.

Item, de les soldades que dec als fadrins de casa que són apranadissos. Als altres no dec res sino a Luques .XXVI. sous.

Item, dech a n'an Portabarrada, qualsater .XII. sous, té dues mitges quales més de bruneta.

Item, dec a madona Serra, dos ducats d'or, e té un gesserant d'or meu, qui val de vuyt en nou ducats, e jo he feta obra en sa casa qui pugue be lo que li dech.

Item, la Capella de sant Miquel ja està a punt, que no qual sino paradar.

Hec est aatem ultima voluntas mea quam volo valere iure testamenti si non valet aut valere non possit iure testamenti saltem volo quod valeat iure codicillorum, aut alterius ultime voluntatis.

De qua mea testamentaria ordinacioni volo fieri tot codices sive originalia testamenta, quot inde petita fuerint, et notario infrascripto vissa fuerunt facienda.

Actum est hoc Barchinone, die dominica nona mensis iulii, anno a Nativitate Domini, quingentesimo octavo.

Sig ✠ num: Iacobi Serra, testatoris predicti, qui hec laudo et firmo.

Testes rogati huius rei sunt: Petrus Terre, pintor, et Petrus de Luna, magister domorum, cives Barchinone."

AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 8, "Primus liber testamentorum".

Barcelona, 14 julio 1508.

Acta de la publicación del testamento del maestro imaginero Jaume Serra.

“Noverint universi. Quod die veneris, .XIII.^a mensis iulii, anno a Nativitate Domini, millesimo quingentesimo octavo, fuit publicatum huiusmodi testamentum, ad instanciam manumissorum dicti defuncti, presentibus testibus: honorabilibus Petro Iohanne Sala, magistro domorum, et Michaelae Sabater, civibus Barchinone.”

AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 9, “Primus liber testamentorum”.

Barcelona, 13 diciembre 1508.

Concordia entre el obrero de la iglesia parroquial de Sant Andreu de Palomar Pau Ferrer, de una parte y el carpintero de Gerona Bernat Casals y el imaginero alemán mestre Gerard, de la otra, para la fábrica de una figura del apóstol san Andrés, con destino al altar mayor del citado templo.

“Die mercurii .XIII.^a mensis decembris, anno a Nativitate Domini millesimo .D.^o octavo.

Instrumentum concordie facta, inter Paulum Ferrer, agicultorem, parrochie sancti Andree de Palomario, operarium ecclesie dicte parrochie, agentem, hech ut asseruit de voluntate et consensu aliorum conoperariorum suorum dicte ecclesie, de quorum ratihabicione teneri promisit, sub honorum suorum obligatione, ex una, et magistrum Bernardum Casals, fusterium, civem Gerunde, ex alia, et magistrum Gerardum, alamannum ymaginarium, habitatorem Barchinone, ex alia partibus, super fabrica ymaginis sancti Andree, per dictum magistrum Gerardum fiende ad opus retrotabuli maioris dicte ecclesie santi Andree, prout in cedula dicte concordie continetur.

Testes sunt prout in cedula dicte concordie.”

B. C. Rafael Cervera, man. 23, años 1508-1509.

Barcelona, 12 agosto 1509.

Capitulaciones entre el heredero y los albaceas testamentarios del escultor Jaume Serra, de una parte, y el imaginero Pedro de Robredo,

de la otra, para la continuación de la obra del sepulcro de don Galcerán de Requesens, conde de Palamós.

“Die dominica .XII. mensis augusti anno predicto millesimo .D.°VIII.°

Capítols e concòrdia, fets e fermats, entre lo discret mossèn Franci Serra prevera, beneficiat en la Seu de Barcelona, hereu ab benefici de inventari d'en Jaume Serra, quondam ymaginayre, e lo senyer en Gabriel Serra, mestre de cases; Antoni Carbonell, fuster, menor de dies; e Pere Terré, pintor, de una part, e mestre Pere Robrer, ymaginayre, ciutadà de Gerona, de la part altre, de e sobre lo acabament de la sepultura del egregi senyor don Galceràn, Comte de Palamós, e altres coses devall scrites.

Primerament, attès e considerat que, entre lós tudors de les filles y hereves del dit senyor Comte, de una part, e lo dit quondam Jaume Serra, de la part altre, foren fets e fermats capítols sobre lo fer e acabar una sepultura, en la forma e manera contengudes en los dits capítols, los quals, o còpia autèntica de aquells, és liurada per les parts al notari devall scrit, e volen sien insertats en la fí de la present concòrdia. La qual sepultura és stada comensada per lo dit quondam Jaume Serra, e per, ço de present, per la mort del dit Jaume Serra, no s'és puguda acabar, lo dit hereu e los altres demunt dits fermances del dit quondam Jaume Serra, comanen la dita obra de la dita sepultura al dit mestre Pere Robrer, per ell fabricadora, e degudament acabadora, segons forma dels capítols concordats e fermats, entre lo dit quondam Jaume Serra, e los dits tudors.

Item, lo dit mestre Perè Robrer, accepta la dita obra, e promet aquella obrar, e degudament acabar ab tot compliment dintre dèu mesos primer vinents, sots pena de sinquanta liures, la qual graciosament se imposa, e volc incòrrer si farà lo contrari. E la dita obra promet acabar en la forma e manera contenguda en los dits capítols.

Item, lo dit mossèn Franci Serra, com hereu dessus dit, e los dits Gabriel Serra, Antoni Carbonell e Pere Terré, en nom propi, prometen al dit mestre Pere, que li pagaràn per fer la dita obra trescentes y una liura, en aquesta forma, ço és, sinquanta liures de present, e sinquanta liures com haia fet lo bulto del Comte, e lo clero; e sinquanta liures com haia fetes les priames, e actes de mar; e sinquanta liures, com començarà a paradar a Palamós, que tindrà la obra aparallada; e lo restant, que són cent liures, acabade la obra. E les dites quantitats li prometen pagar, ço és, lo dit Franci Serra, prevera, dels bens de la heretat del dit quondam Jaume Serra, segons les formes del inventari, e los dits Gabriel Serra, Antoni Carbonell e Pere Terré, de llurs bens propis cascú insolidum, e per lo tot.

Item, lo dit mestre Pere Robrer, dona per fermances los magnífics mossèn Antich Sarriera, donzell, e mossèn Pere de Cityar, canonge de la sglésia de Gerona, o en Miquel Mates, fuster de Gerona, e cascú per lo tot.

E per fer la dita concòrdia clara se segueix lo tenor dels capítols de la dita concòrdia, segons la qual deu ésser feta la dita obra, e és lo següent:

Capítols fets e concordats per e entre la egregia. Inserantur. Sunt in cohoptis.

Et ideo nos, dicte partes, etc., laudantes, etc., Convenimus et promittimus vobis adinvicem tenere, complere et observare, etc. sine aliqua, videlicet, dilacione, etc., Promittimus restituere expensas, damna et interesse, etc., Super quibus, etc., Et ego, dictus Petrus Robrer, dono fideiussores, dictos Anticum Çarriera, Georgium de Citiario, canonicum ecclesie Gerundensis, et Micaelem Mates, fusterium Gerunde, et quemlibet insoludum, etc.,

Ad hec ego, dictus Anticus Çarriera, et ego Ioannes Lopiz, notarii habitator Barcinone, procurator dictorum Georgii de Citiar canonici ecclesie Gerundensis, et Micaelis Mates, fusterii Gerunde, ut constat instrumento recepto per discretum Nicholaum Rocha, notarium publicum Gerunde, die vicesimo, nunch currentis et infrascripti mensis augusti, dicto nomine, acceptamus dictam fideiussionem, promittimus insolidum teneri, etc., Et pro his complendis, etc, obligamus, scilicet, ego, dictus, Franciscus Serra, heres predictus, bona dicte hereditatis iuxta vires hereditarias, et nos ceteri contrahentes, bona nostra propria, et cuiuslibet nostrum insolidum.

Et ego, dictus procuratori dictorum fideiussorum bona eorundem et cuiuslibet eorum insolidum, mobilia et immobilia, et., Renunciamus, et., beneficio novarum Constitucionem et Epistole divi Adriani. Et ego, dictus Anticus, fideiussor, et ego dictus procuratoris aliorum fideiussorum, legi quod prius conveniatur principalis quam fideiussor, etc., Et omnes renunciamus largo modo et foro proprio, etc., submittimus foro vicarii Barcinone, aut alterius, etc., Renunciamus privilegio militari, etc., Iuramus. etc., Et nos omnes qui proprio nomine agimus, et ego dictus procuratoris, nomine dicti Micaelis Mates, firmamus scripturam tercii in Curia Vicarii Barcinone, obligantes, etc.,

Testes firmis Francisci Serra, Gabrielis Serra, Antonii Carbonell, Petri Terre et Petri Robrer, sunt: Nicholaus de Credenciis, pictor, et Ioannes Bruni, notarii habitator Barcinone.

Testes firmi dicti Antici Çarriera, qui firmavit decima septima dicti mensis augusti sunt: magnificus Franciscus de Santo Martino, domicellus in civitate Gerunde domiciliatus, et Gabriel Gurri, parator pannorum lane ville Sancti Celidoni.

Testes firmi dicti Ioannis Lopiz, qui nomine procuratorio dictorum Georgii de Citiar, et Micaelis Mates, firmavit dictam obligationem et fideiussionem sunt: discretus Salvator Gispert, et Ioannes Bru notarius.”

AHPB. Juan Vilana, leg. 4, manual 21, años 1508-1509.

Barcelona, 30 agosto 1509.

Carta de pago otorgada por el maestro de obras Gabriel Serra, a favor de su hermano Francesc Serra, beneficiado de la Seo de Barcelona, de cierta cantidad que le correspondía por razón de la herencia de Joana, madre del imaginero Jaume Serra.

“Ego Gabriel Serra, magister domorum, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis discreto Francisco Serra, presbitero in sede Barchinone beneficiato, fratri meo, heredi Iacobi Serra, quondam ymaginariii, filii mei, ut de dicta herencia constat per testamentum dicti filii mei quod fecit et ordinavit in posse notarii infrascripti, quod solvistis michi, ad meam voluntatem, viginti et unam librarum, septem solidos, .VI, denarios, monete Barchinone, michi pertinentis in hereditate et bonis domine Ioanne quondam, uxor mee, matrisque dicti Iacobi Serra, quondam, filii mei, causis et rationibus in processu accitato in Curia Officialatus reverendissimi domini episcopi Barchinone, in posse discretis Ioannis Iulii; et septem solidos, sex denarios, solvistis michi numerando, in presencia notarium et testium.

Et ideo renunciando acceptioni pecunie non habite et non recepte, dando et remitendo vobis.

Testes: Ioannes Vila, perator civis Barchinone, et Petrus Robrero, ymaginayra, civis Gerundensis, et Ioannes Gavalda, agricultor, cives Barchinone.”

AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 10, man. 13, años 1508-1510.

Barcelona, 30 agosto 1509.

Escritura de deutorio, firmada por los albaceas testamentarios del escultor Jaume Serra, a favor del maestro de obras Gabriel Serra, de la cantidad de 18 libras barcelonesas, que éste abonó al maestro Pedro de Robredo, a fin de que continuase la obra del sepulcro del conde de Trivento.

“Nos Petrus Terre, pinctor, et Anthonius Carbonel, fusterius, cives Barchinone confitemur et recognoscimus vobis Gabrieli Serra, magistro domorum, civi Barchinone, quod debemus vobis .XVIII. libras monete Barchinone, quas bistraxistis magistro Petro Rebredo, ymaginayra, civi Gerunde, pro dare principium sepulture egregii Comitiss de Travento. Et ideo renunciando acceptionii pecunie non habite et non recepte, dando et remitendo vobis. Et obligamus, specialiter et expresse, totam quantitatem quam habere possemus de hereditate et bonis Iacobi Serra, quondam, filii vestri, principalis, in obligacione,

et ipssum quondam et nobiscum fideiussores ipsius sepulture, in posse discreti Apparucii Nuell, regia auctoritate per totam terram et dominacionem domini regis, notarii publici. Et in defectu ipssorum bonorum obligamus omnia bona nostra. Et renunciamus omni iuri, legi, et consuetudini hiis repugnanti, et iuramus.

Testes firme Petri Terre: Petrus Ginjoanes, textor pannorum lini ville Falceti, et Goannes Gavalda, agricultor, civis Barchinone.

Testes firme Anthonii Carbonell: Ieronimus Goffer, pintor et Ioannes Rovira, scriptor, cives Barchinone.

Item firmavit apocham de dictis .XVIII. libras. Et ideo renunciando accepcioni pecunie non habite et non recepte, dando, remittendo vobis."

AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 10, manual 13, años 1508-1510.

11

Barcelona, 30 agosto 1509.

Carta de pago otorgada por el imaginero Pedro de Robredo a favor de los albaceas testamentarios del escultor Jaume Serra, de la cantidad de 18 libras, a cuenta de las 50 de la misma moneda prometidas pagar en satisfacción de la obra del sepulcro del conde de Palamós.

"Ego, Petrus Robredo, ymaginarius, civis Gerunde, confiteor et recognosco vobis Guabrieli Serra, et Petro Terré et Anthonio Carbonell, fusterio, civibus Barchinone, quod solvistis michi .XVIII. libras, principio de las .L. libras, en paga de la sepultura del senyor Compte de Travento; et ipssas solvistis numerando in presencia notarium et testium.

Testes: Ioannes Giu, textor pannorum lini ville de Falceto, et Ioannes Gavalda, agricultor, civis Barchinone."

AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 10, manual 13, años 1508-1510.

12

Barcelona, 5 septiembre 1509.

Carta de pago suscrita por el maestro de obras Juan de Garay a favor de la viuda de Joan Esteve por el importe de la confección de dos imágenes y otras labores, en dos cámaras del Hospital de la Santa Cruz, de Barcelona.

"Die mercurii .V. mensis septembris, anno predicto [1509].

Sit omnibus notum. Quod ego Ioannes de Garay, magister domorum, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis honorabili do-

mine Elienori, uxori et heredi honorabilis Ioannis Stephani, quondam mercatoris, civis Barchinone, quod solvistis et tradidistis michi numerando quatuor libras et tresdecim solidos barchinonenses pro diversis diebus, sive jornals, per me positis pro faciendo himaginibus et aliis in duabus cameris, quas dictus quondam Ioannes Stephani, vir vester, fieri mandavit in Hospitali Sancte Crucis Barchinone cum suo ultimo testamento.

Et ideo renunciando excepcioni non numerate et non solute pecunie et doli.

In testimonium premissorum presentem vobis facio apocham de soluto.

Actum est hoc Barchinone, quinte die mensis septembris, anno a Navitate millesimo quingentesimo nono.

Sig ✠ num: Ioannis de Garay, predicti, qui hech laudo et firmo.

Testes huius rei sunt: honorabilem et promolus vir dominus Ioannes Beuda, canonicus ecclesie Barchinone et Ludovicus Peyrot, magister domorum, civis Barchinone."

AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 8, lib. 1.º de cartas de pago y contratos de la testamentaria de don Joan Esteve, años 1509-1514.

13

Barcelona, 11 septiembre 1509.

Capitulaciones firmadas por el maestro de obras Juan de Garay para la construcción de una capilla en la iglesia del Monasterio de los Frailes Menores, de Barcelona, por cuenta de la viuda del mercader Joan Esteve.

"Die mercurii .XI. mensis septembris, anno a Navitate Domini M.ºD.ºnono.

In Dei nomine. Noverint universi, etc.,

En nom de Déu sia y de la gloriosísima Verge Madona Sancta María, Mare sua. Amen.

Capítols, fets e concordats, per e entre la honorable senyora Eleonor, que és stade muller del honorable mossèn Johan Steva, quondam mercader, ciutedà de Barchinona, de huna part, e lo senyer en Johan Guaray, mestre de cases, ciutedà de la dita ciutat, de part altra, en e sobre la searada de huna capella que la dita senyora Eleonor Steve, entén fer fabricar en la sglèsia de Fràmenors de la present ciutat, darrera lo altar maior de la dita sglèsia, en la forma devall contenguda.

Primerament, lo dit mestre Johan Guaray, promet a la dita senyora Eleonor Steve que, dins sis mesos primer vinents, farà e fabricarà en la dita sglèsia, darrera lo dit altar mayor, en lo spay qui és entre la capella de Sanct Miquel e sanct Berthomeu e la capella de sanct Johan Baptista e Sanct Johan Evangelista, huna capella de pedra picade juxta forma de aquella capella qui és entre la claustra

del dit Monastir, apellade la Verge Maria dels Angels, e de aquell art e mollures; conprés emperò s'i fassen pendants, e tot lo de dins de pedra picade, ben obrade, com se pertany, ço és, de pedra de cara, e de dins perfilade de negre; e de la part forana síe de pedra rebatuda e perfilada de juncta plana.

En la qual capella hage a fer dues finestres petites, huna a cada part e hage a tenir de largària de vint palms, e de amplària de vuyt palms.

E lo portal de la dita capella hage a tenir quatorze palms de amplària, e de altària segons la proporció requerrà, algun tant pus alt que no és la de la dita capella dels Angells de les represes emperò.

E totes les altres coses hagen ésser fetes axí com stà feta la Verge Maria dels Angels, ho millor si millor poràn.

Item, lo dit mestre Johan, promet a la dita senyora Eleonor Steve que en la dita capella farà un carner que hage dotze palms de llarch, e dotze palms de fons, e quatre palms e hun quart de tou, ço és, de amplària franchs, en lo qual carner hage haver tres lloses en la huna de les quals, ço és, pus prop del altar, hagen ésser figurades les armes del dit mossèn Johan Steve e de la dita senyora Eleonor, muller sua. E en l'altre losa, prop del portal hage ésser la marcha del dit quondam Johan Steva, ab sos scuts e títols, segons li serà donat en pintura. E en la losa del mig no hage haver res, sino hun anell, o pern de ferro, per alçar aquella. E si la dita senyora Eleonor voldrà que aquelles quatre loses que són en lo carner hon jau lo dit quondam Johan Steve, que Déus perdó, servesquan per lo dit carner que lo dit mestre Johan, hage e sía tengut posarhi aquelles, fahenthi les armes e marcha, com dalt és dit.

Item, és concordat e pactat, que lo restant del payment de la dita capella, hage ésser de pedra rebatuda tot quant se mostrarà del dit payment, e lo restant del que no's mostrarà, hage ésser de reiola.

Item, és concordat que, lo dit mestre Johan Guaray, hage a fer quatre Evangelistes en les quatre represess de la dita capella, e en la clau del mig, hage ésser la ymage que la dita senyora Eleonor Steve volrà e dirà.

Item, és concordat que lo altar de la dita capella hage ésser de huna losa de pedra, ab sos pilars e armari deiús, tot de pedra, segons la proporció de la dita capella.

Item, és concordat que tota la pedra qu'es metrà en la dita capella, se bona e rebedora, e que no síe molla en demesía, per quant és prop la Marina, e per temps poría venir a menys.

Item, és concordat, entre les dites parts, que los fonaments de la dita capella hagen a fer tant fondos com síen mester, a coneguda de dos mestres elegidors, hú per quiscuna de les dites parts.

Item, és concordat, entre les dites parts, que lo dit mestre Johan, hage enpaymentar de rejola demunt dita capella, e dar sos vessants ab dues canals de pedra, segons de bon mestre se pertany.

Item, és concordat, entre les dites parts, que lo dit mestre Johan

Guaray, a totes ses despeses hage a pagar la pedra, calç, arena, e guix, e bastides de fusta, e totes altres coses que sien necessàries, fins la dita capella síe feta a tots obs, levats rexes, retaula, e banchals, e respatlles. E, per lo semblant, hage e sía tengut, lo dit mestre Johan Guaray, rompre la dita peret, tant quant serà mester per fer la dita capella, tot a ses despeses.

Item, la dita senyora Eleonor Steve promet donar e pagar, al dit mestre Johan Guaray, per preu de tota la dita scarada, e totes les coses de munt dites, doscentes y deu lliures barceloneses, en aquesta forma, ço és, are de present .XXXV. lliures, e après durant lo dit temps del sis mesos, lo restant, axí com farà la obra e conixerà hage ésser pagat lo honorable mossèn Johan Fuster, mercader, ciutedà de Barchinona, fins integrament sie pagat de totes les dites doscentes y deu lliures.

Item, lo dit mestre Johan, promet a la dita senyora Eleonor Steve, restituir e tornarli la quantitat que li haurà bestreta per la dita capella si cars era que no dava compliment a la obra.

E perquè en síe més segura l'in dona per fermança lo senyer en Berthomeu Aroles, mestre de cases, ciutedà de Barchinona, que ab ell e sens ell hi síe tengut y obligat en la quantitat que serà bestreta, e en conplir, e servir, e attendre totes les coses, per lo dit mestre Johan Guaray, demunt promeses, axí en acabar la dita capella, com altres coses.

E per açó, axí principal com fermança, ne obliguen tots llurs bens e de quiscú d'ells insolidum, renunciem e benifet de Noves Constitucions e de partidors accions; e lo dit fermança a la ley dihent que primer síe convengut lo principal que la fermança, e tots a tot altre dret o ley contrafahents, e o juren.

Item, és concordat, entre les dites parts, que la dita senyora Eleonor Steve, puixe pagar lo preu de la dita scarada al dit Berthomeu Aroles, e pagant a ell, lo dit mestre Johan Guaray, és content que la quantitat que li serà pagada, síe haguda per ben pagada, tant quant si ell mateix la rebía.

E les dites coses, totes e sengles, segons demunt són contengudes, convenen e en bona fe prometen, les dues parts, attendre e conplir, tenir e servir, e contra aquelles no ferho venir, per alguna causa o rahó, sots pena de .L. lliures barceloneses, guanyadora per lo tot a la part obedient, e perdedora a la part contrafahent, la qual pena sie tantes vegades comesa, quantes en aço fos contrafet. E la qual pena, pagada ho no, o graciosament remesa. No resmenys les coses en los presents capítols contengudes, se hagen a conplir e servir ab tot effecte.

E per açó attendre e conplir, la huna part a l'altre, ne obliguen tots llurs bens, e de quiscú d'ells insolidum. Renunciem a totes lleys contrafahents, e o juren.

E volen, les dites parts, que dels presents capítols e de les coses en aquells contengudes sien fetes a les dites parts, e a quiscuna de

aquelles, tantes cartes com demanades e requestes seràn, per lo notari dels presents capítols, substància del fet no mudade.

Testes firmis domine Elionoris, Iohannis Guaray, et Bartholomei Aroles, predictorum qui firmavint dicta die sunt: Andreas Mir, Michael Sanç, ach Iohannes Barthomeus Coll, scriptores Barchinone."

AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 8, lib. 1.º de cartas de pago y contratos de la testamentaria de Joan Esteve, años 1509-1514.

14

Barcelona, 17 septiembre 1509.

Concordia entre los maestros imagineros Pedro de Robredo, Pedro de Saravia y Juan de Palacios, para la fábrica del sepulcro de don Galcerán de Requesens, en la iglesia de Sant Joan de Palamós.

"Concordia facta et firmata per et inter magnificum Petrum de Robredo, ymaginarum lapidum, ex una, et magistrum Petrum Xaravia, et magistrum Iohannem Palacios, partibus ex altera, de et super sepultura per ipsos fienda et fabricanda in ecclesia de Palamosio, etc., Sunt in bursa capitula.

Testes in ipsa."

AHPB. Jerónimo Pascual, leg. 2, manual año 1509.

15

Barcelona, 18 septiembre 1509.

Acta del requerimiento notarial practicado a instancias del maestro Pedro de Robredo a los imagineros Pedro de Saravia y Juan de Palacios para que se aprestasen a presentar avalistas del contrato firmado el día anterior.

"Die martis XVIII, mensis septembris anno predicto, Mº Dº. VIIIº., in presencia mei Hieronimy Paschasio, auctoritate regia, notarii publici Barchinone, testiumque infrascriptorum ad hec specialiter vocatorum et assumptorum, constitutus personaliter Petrum de Robredo, ymaginarium lapidum, habitatorem Barchinone, in scribania mei dicti notarii, sita in Platea sancti Iacobi dicte civitatis, coram me dicto notario et testibus, verbo exposuit in vernacula cathalanorum lingua hec vel similia verba que dum am eius ore proferebantur requisivit me dictum notarium quatenus illam insererem que sunt huiusmodi tenoris:

"Mossèn lo notari, la capitulació que ayr que teniem XVI (?) del present mes entre mi e mestre Pedro Xaravia y mestre Johan de Pa-

lacio, en la qual capitulació han dades certes femances, que si per vuy tot lo día no fermaven les dites fermances que yo no tinch per fermada dita capitulació o concòrdia, ans cancellada y anulada, y per no feta o fermada, y cancellada vull dita capitulació. Requerint a vos notari que de les presents m'en leveu acte."

De quibus, etc.,

Testes: venerabilis de Biura, canonicus tarraconensis et Raphael Puig, scriptor habitator Barchinone."

AHPB. Jerónimo Pascual, leg. 2, manual año 1509.

16

Barcelona, 19 septiembre 1509.

Escritura de compromiso firmada por el carpintero Sebastiá Llobet y Eulalia, esposa de Pedro de Saravia, como avalista del contrato otorgado por Juan de Palacios y Pedro de Saravia.

"Die mercurii XVIII. predictorum mensis et anni [septiembre 1509].

Sebastianus Lobet, fusterius civis, et Eulalia, uxor Petri de Xaravia, entallatoris, civis Barchinone. Gratis, etc.,. Quia vos magnificus Gilabertus Salbá, miles Barchinone populatus, et Hieronymus Çaplana, domicellus in dicta civitate Barchinone domiciliatus, precibus et contemplacione ac mandato nostro, fideiussorio nomine, vos obligastis Petro de Robredo, ymaginario, habitator dicte civitatis, in quadam capitulacione inter ipsum, ex una, et Ioannem de Palacio, et dictum Petrum de Xaravia, virum meum dicte Eulalie, ex parte altera, firmata in posse notarii infrascripti, die .XVII^a. presentis mensis septembris, in qua capitulacione eciam ego, dictus Sabastianus Lobet, una vobiscum et insolidum fideiussorio nomine sum obligatus. Et quia consonum est rotum quodcumquis de aliquo comodum no sentit de eo dispendium nec incomodum paciatur maxime quia sic actum extitit, et vos ut predicatur dictarum fideiussionem mandato nostro fecistis per firmam et validam stipulacionem iuramento infrascripto roboratam uterque nostrum insolidum, convenimus et bona fide promittimus vobis, dictis magnificis Gelaberto Çalbá, et Hieronymo Çaplana, licet absentibus, et pro vobis notario infrascripto, ut infra stipulanti, servare vos et utrumque vestrum et bona vestra, et utriusque vestrum insolidum, indempnes a predicta fideiussione. Ita quod si aliquod dammun, vel missiones, aliquas opportherint vos pati et sustinere ad quicquid et quantum fuerit incontinenti restituemus, solvemus et emendabimus vobis et vestris sine aliqua dilacione, etc.,. Cum salario procuratoris intus, quinque, et extra, decem solidorum barchinonensibus, ultra quos, etc.,. Restitucione missiones, etc.,. Preter hec promittimus non firmare ius nec contestari littere, etc, sub pena quinqu-

ginta solidorum barchinonensibus, etc., De qua, etc., Que quem, etc.,
tercium curie, etc., Qua soluta, etc., Nichilominus, etc., Et pro hiis
obligamus bona nostra et utrisque nostrum insolidum, etc., Renun-
ciamus beneficio Novarum Constitutionum et Consuetudini Barchino-
ne, etc., et legi dicenti quod pena, etc., et foro proprio, etc., Et ego, dicta
Eulalia, beneficio Velleiani, etc., et omnes omni alii iuri, etc., Et
firmamus scripturam tercii in Curie honorabili vicarii Barchinone
absque capcione persone mee, dicte Eulalie,, etc., Iuramus, etc.,
Hec igitur, etc.,

Testes: Anthonius Iacobus Paratge, causidicus, civis et Raphael
Puig, scriptor, et Stephanus Ferrer, apothecarius."

AHPB. Jerónimo Pascual, leg. 2, manual año 1509.

17

Barcelona, 3 octubre 1509.

Escritura de poderes otorgada por los imagineros Pedro de Sara-
via y Juan de Palacios a favor del carpintero Sebastià Llobet.

"Petrus de Xaravia et Ioannis de Palacio, ymaginariii, cives Bar-
chinone, ex certa sciencia, contituimus et ordinamus procuratorem
nostrum et utriusque nostrum, certum, etc., vos Sabestianum Lobet,
fusterium civem Barchinone, presentem, etc, videlicet, ad petendum,
exhigendum, reclamandum, recipiendum et habendum pro nobis, et
nomine nostro, et utroque nostrum insolidum, omnes et singulas pec-
cunie quantitates nobis promissas, debitas, et solvere pertinentes, ra-
cione, seu pretéxtu, concordie inter nos, ex una, et Petrum de Robre-
do, apud notarium infrascriptum, facte et firmate occasione sepulture
Comittis de Palamosio fiende in villa de Palamosio, dictamque con-
cordiam quibusvis personis monstrandum et ostendendum. Et inde apo-
chas, etc., protestandum quoque, etc., Promittimus habere ratum, etc.,

Testes: Petrus Villar, tabernarius, et Ioannes Ferrando, paternos-
terius, cives Barchinone."

AHPB. Jerónimo Pascual, leg. 2, manual año 1509.

18

Barcelona, 28 enero 1510.

Capitulaciones otorgadas por el imaginero Girart Joan, para el
entalle de dos imágenes corpóreas de los santos Pedro y Pablo, des-
tinadas al retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María del
Pino, de Barcelona.

“Capitolls, fets e fermats, entre lo magnífich mossèn Johanot deç Torrent; ciudadá; Gabriel Johan, apothecari; e Jacme Planas, bati-fulla; e Jacme Figueres, reyoler, ciutedans de Barchinona, obrés de la sglésia parroquial de la Verge María del Pí e mestra Girart Johan, ymaginayre, de la part altra, de e sobre les quals coses, són fets e fermats los capítols següents:

Primerament, lo dit mestre Girart Johan, promet e se obliga, als dits obrés de la iglésia del Pi, que de aquí a quatre mesos, farà dues ymatge[s] de fusta, d’altària de .X. palms de cana de Barchinona, ço és, senct Pere e senct Pau, ab les diademas, libres, spasa y claus, y ab tot son compliment, acceptat la pehanya, bones e rabadores a coneguda del senyer en Garau Ferrer, argenter, e del senyer en Pere Camps, e Steva Dalmau, argentés o de la maior [part] dels tres.

Item, los damunt dits obrés, prometen e se obligan a donar al dit mestra Girart Johan, per preu del levor de les dites dues imatges .XXII. ducats d’or; e d’altre part, tota la fusta que serà necessària per dites dues ymatges; pagadors dits .XXII. ducats, en aquesta forma, ço és, tantost quant haurà principiàt .VII. ducats e .I. terç de ducat; e quant seràn mig acabades, altres .VII. ducats, e un terç de ducat; e lo restant, a compliment dels dits .XXII. ducats quant seràn acabades ab tota perfecció, a coneguda de les damunt dites (dites) personas.

Fermanses son: Antonio Carbonell e Nicolau de Credensa.

Testas: venerabilis Johan Miquel, mercator civitatis Minorisse, et Salvator Puig, scutifer.”

AHPB. Caja III.

Barcelona, 28 enero 1510.

Carta de pago firmada por el imaginero Girart Joan, del importe del primer plazo estipulado para la fábrica de dos figuras de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo, para el altar mayor de la iglesia de Santa María del Pino, de Barcelona.

“Die lune .XX.VIII. mensis ianuarii D. X.

Ego, Girardus Johan, imaginarius, habitator Barchinone, confiteor et recognosco vobis magnifico Ioanni dez Torrent, civi; Gabrieli Johan apotechario; Iacobo Planes, verberatori folei auri et argenti; et Iacobo Figueres, rogolerio, civibus Barchinone, obreriis anno presenti ecclesie Beate Marie de Pinu, quod dedistis et solvistis michi per manus dicti Ioanoti dez Torent, in presencia notarium et testium infrascriptorum .V. libras, .IIII. solidos monete Barchinone, et sunt ad complementum octo librarum et sexdecim solidorum pro primo solutione cuiusdam capitulacionis, inter me et vos facte, apud notarium infras-

criptum, die presenti et subscripta, de et super Sancto Petro et Sancto Paulo in ecclesia Beate Marie de Pinu. Et ideo renunciando, etc.,.

Testes: venerabile Iohannes Michel, mercator civitatis Minorisse, et Salvator Puig, scutifer habitator Barchinone.”

AHPB. Benito Joan, leg. 15, man. 16, año 1510.

20

Barcelona, 14 marzo 1510.

Capitulaciones firmadas por el entallador Joan de Bruxelles, para la fábrica de un retablo para la iglesia del Monasterio de Frailes Menores, de Barcelona, por cuenta de la viuda de Joan Esteve.

“Die iovis .XIIII. mensis marcii, anno a Navitate Domini millesimo quingentesimo decimo.

In Dei nomine. Noverint Universi.

En nom de Déu sía y de la gloriosíssima Verge Madona Sancta María, Mare sua. Amén.

Capítols, fets e concordats, per e entre la senyora Eleonor, muller del honorable en Joan Steve, quondam mercader, ciutedà de Barchinona, de huna part, e lo senyor en Johan de Bruxellas, entretallador, ciutedà de Barcelona, de la part altra, en e sobre la fábrica de fusta del retaula que se ha de fer en la capella, la qual dita senyora Eleonor, fà construhir en la sglésia del Monastir dels frares menors de Barcelona.

Primerament, lo dit mestre Joan de Bruxelles, promet fer dit retaula de fusta de álber de largària de tretze palms y mig comprés lo banchal fins a la volta, e de amplària de dotze palms de paret a paret, ab hun sobrecel de fusta lavorat tot, e entretallat, segons la mostra que li és stada donada per mestre Nicholau de Credença, pintor, ab hunes columpnes planes al ccostat del retaula, e hunes altres columpnes redones, fora de dit retaule, segons dita mostra, e tot lo altre entretallament deboxat en la dita mostra.

En lo qual reaula ha de haver sis taules de fusta compartides, tant la huna com l'altre, ben barrat e guarnit, lo qual retaule hage de fer ab tot son compliment segons se pertany, a totes ses despeses, axi de fusta, clavó, com altres coses.

E promet donar les taules d'ací a .XV. díes del mes de abril, primer vinent, e haver acabat lo dit retaula, d'ací a la festa de Sincogésima, primer vinent.

E més hage, e sie tengut, posar lo dit retaule en la dita capella, la hora que sie pintat, tot a ses despeses.

Item, la dita senyora Eleonor Steve, promet donar e pagar, al dit mestre Joan de Bruxelles, per lo preu de tot lo demunt dit retaula, setze liures barceloneses en aquesta forma, ço és, are de pre-

sent, vuyt liures, e les restants vuyt liures, encontinent lo dit retaula serà acabat e liurat al pintor.

E les dites coses, totes e sengles, segons demunt són contengudes, prometen les dites parts, attendre e complir, tenir e servir, e contra aquelles no ferho venir per alguna causa o rahó, sots pena de deu liures barceloneses, guanyadores per lo tot a la part hobeient, e perdedora a la part contrafahent, la qual, pena pagada o no, o graciosa-ment remesa.

No resmenys les coses en los presents capítols contengudes, se hagen a complir e servir, ab tot efecte.

E per açó attendre e complir, tenir e servir, ne obliguen la huna part a l'altre, tots lurs bens, haguts e havedors, e o juren a Déu e als seus Sancts Quatre Evangelis.

E volen, les dites parts, que dels presents capítols e de les coses en aquells contengudes, sien fetes a les dites parts e a quiscuna de aquelles, tantes cartes com demanades e requestes seràn, per lo notari dels presents capítols, substància del fet no mudade.

Testes firme dicti Ioannis Bruxelles, qui firmavit quartadecima die mensis marcii anno predicto sunt: honorabiles Ioannes Fuster et Ioannes Ginebrosa ach Ioannes Ubach, mercatores, cives Barchinone."

AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 8, lib. 1.º de cartas de pagos y contratos de la testamentaria del mercader Joan Esteve, años 1509-1514. Véase: 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, vol. I-3; Invierno, año 1943, pág. 23.

21

Barcelona, 30 marzo 1510.

Apoca firmada por el imaginero Girart Joan, a cuenta del importe del entalle de las figuras de los Santos Pedro y Pablo, del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Pino, de Barcelona.

"Die sabbati .XXX. mensis marcii, D.X.

Apocha firmata per Girardum Iohannem, ymaginarium, civem Barchinone, magnifico Iohanni Torrent, civi; Gabrieli Johan, apothecario; et Iacobo Planas verberatori foley; et Iacobo Figueres, pagensi, civibus Barchinone, operarii anno presenti ecclesie Beate Marie de Pinu Barchinone, de octo libris, .VIII. libris, et sunt solutum porrata illorum .XX.II. ducatorum pro quibus, seu quarum, tenetur facere duas ymatges fustee, scilicet, sancti Petri et Sancti Pauli, iuxta formam cuiusdam capitulacionis quod est in cohapertis.

Testes: Iohannes Beregarius palliparius et Franciscus Vallhonrat hostelerius, cives Barchinone."

AHPB. Benito Joan, leg. 15, man. 16, año 1510.

Barcelona, 5 agosto 1510.

Capitulaciones firmadas por los artífices herreros Pere Roca y Pere Riambau, para el forjado de una verja de hierro para una capilla de la iglesia conventual de los Frailes Menores, de Barcelona, costeada por la viuda de Joan Esteve.

“Die lune quinta mensis augusti, anno a Nativitate Domini, millesimo quingentesimo decimo.

In Dei nomine. Noverint universi.

En nom de Déu y de la glorioussíssima Verga Madona Sancta María, Mare sua. Amen.

Capítols, fets e concordats, per e entre la honorable senyora Elienor, qui fou muller del honorable en Joan Steve, quondam mercader, ciutedà de Barcelona, de una part, e lo senyer en Pere Rocha, e Pere Riambau, ferrers, ciutedans de la dita ciutat, de la part altre, en e sobre la fàbrica, o faysó, de hunas rexas de ferro que la dita Elienor farà fer en la capella que novament hà febricada derrer[a] lo altar maior de la sglésia del Monestir de Framanós, de Barcelona, en la forma deval contenguda.

Primerament, los dits Pere Rocha e Pere Riambau, prometen a la dita Elienor Steve, fer huna rexa de ferro de la terra, bo e rebedor, de .XXVII. bordons rodons, de la grossària de aquells bordons de las rexas de la capella de Sanct March, de la Sèu de Barcelona, ben fets e ben enrodonits de quinze palms de alt quiscun bordó, en la qual rexa hage haber dos pilàs, e hun revolt de portal, tal qual es aquell de la capella de Sancta Catherina[e] de Sancta Clara de la dita Sèu, ab pany, tencadura e clau, lo qual pany e tencadura age ésser de aquella forma e manera qui stà fet aquell qui és en la Capella de Sancta Elizabet [del] claustra de la dita Sèu.

Més avant, prometen los dits Pere Rocha e Pere Riambau a la dita senyora que faràn a la dita capella deu poms, e deu flós de lis ab sos florons, e an los caps dels poms, huna carxofeta petita en quiscun de hun pungant. E en lo mig hun pom gros ab una creu alt, sobre lo dit pom.

E més, prometen fer en dita rexa huna faxa ab erxetaría, ab huna copada, de paret a paret, qui starà clavada e messa en la travessa de dalt, desota los poms e flós de llir.

E més, prometen fer an dita rexa hun pom sobre lo portal ab fines-tratias legumbergues ab brots e florons, o spigues, als caps del pilàs, e tres travessas, e huna vassa dels pilars a la paret, baix ahon seràn possats los bordons de la rexa. Los quals poms, flós, carxofes, arxetaría, copada, e altres coses demunt dites, agen, prometen fer en la manera, e forma, e segons stàn fetes, e obrades, les rexes de la dita capella de Sancta Catherina e Sancta Clara, de la Sèu de Barcelona,

ajustanty empero les carxofes, pungants, o vassa, qui no són en dita rexa de Sancta Catherina e Sancta Clara, e an ésser fetes en les presents rexes de la dita capella nova de Framanós. Les quals rexes fetes en la forma demunt dita, prometen haver acabadas e possades en la dita capella de Framanós, del día present a tres mesos primés vinents, entès emperò e declarat que los bordons e pilás e la vasa e portal per tancar e obrir ab la tancadura haien ésser possats en dita capella nova, dins hun mes e mig, primer vinent, de tal forma que la dita capella se puxe tancar e obrir a fi que lo que serà dins la dita capella sía gordat.

Item, la dita Elienor Steve promet, al dit Pere Rocha e Pere Riambau, donar e pagar per preu de la dita rexa he scarada de aquellas .LXX. liures barceloneses, les quals promet donar e pagar en aquesta forma, ço és, ara de present, trenta lliures; e feta la meytat de la obra de la dita rexa .XX. lliures; e las restants .XX. lliures, (e les restants .XX. liures), encontinent dita rexa sía acabada de tot, e posada segons se pertany, entès emperò e declarat que cada vegada qu'es posará cosa alguna de dita rexa, los bordons, e altres coses demunt dites, se agen a pesar, e lo pes se haie d'escriure e posar en un memorial, lo qual tindrà lo notari dels presents capítols. E si serà trobat que posada tota la dita rexa no pesya fins en quinze quintás, haie ésser levat del dit preu de les dites .LXX. lliures a rahó de VI lliures per quiscun quintar.

Item, és concordat, entre les dites parts, que en pague dels dits preus de les dites .LXX. liures, los dits Pere Rocha e Pere Riambau, haian a pendre certa quantitat de ferro que té la dita Elienor Steva al preu, o for, que volrà, o derrerament se serà pessat en lo pes del Rey.

Item, és concordat, entre les dites parts, que tot lo ferro e plom que entrarà en les dites rexes, se haie a pagar per los dits Pere Rocha e Pere Riambau, e vingue a tot càrrech e despeses lur[s].

Item, és concordat, entre les dites parts, que quant síe acabada e posada dita rexa en dita capilla, se alegir dues persones, ço és, huna per quiscuna part, abtes a semblants coses, los haien a iudicar si la dita rexa serà bona, sufficient, e rebedora, e tal com se pertany. E si serà trobat que la dita rexa no serà tal com és concordat, velen e consenten, los dits Pere Rocha e Pere Riambau, ésser cayguts e ancorreguts, en la pena deval mencionada.

E les coses, totes e sengles, segons demunt són contengudes, convenen e an bona fe prometen, les dites parts, attendre e complir, tenir e servir, e contra aquella no fer ho venir per alguna causa o rahó, sots pena de .L. lliures barceloneses, gonyadora per lo tot a la part obedient, e perdedora a la part contrafahent, la qual pena, pagada o no, o graciosament remessa, no resmenys les coses en los presents capítols contengudes se hagen, e complir e servir ab tot effecte. E per les dites coses, totes e sengles, atenedores e complidores, obliguen la huna part a l'altra, tots lus bens e de quiscu d'els per lo tot, renuncian a totes leys contrafahents, e juren.

E volen, les dites parts, que del presents capítols e de les coses en aquel[s] contengudes, sien fetes a les dits parts, e quiscuna de aquelles, tantes cartes con demanades e requestes seràn, ab totes clàusules descents, oportunes e necessàries per lo notari dels presents capítols, substància del fet no mudada.

Et ideo, nos dicte partes, etc.

Testes firmarum dictorum Petri Rocha e Petri Riambau predictorum, qui firmavirum dicta quinta die mensis augusti sunt: honorabiles Ioannes Fuster, mercator, civis, et Andreas Mir et Michael Sans, scriptores Barcinone.

Testes firme dicte domine Elionoris qui firmavit .VII. dictorum mensis et anni sunt: honorabiles Ioannes Beuda, canonicus ecclesie Barcinone, et Ioannes Granel parator pannorum lane."

AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 8, lib. 1.º de cartas de pago y contratos de la testamentaria del mercader Joan Esteve, años 1509-1514.

23

Barcelona, 7 agosto 1510.

Contrato firmado por Nicolau de Credensa para la pintura de un retablo para la iglesia del Monasterio de los Frailes Menores, de Barcelona, a expensas de la viuda de Joan Esteve.

"Die mercurii .VII. mensis augusti, anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo decimo.

In Dei nomine.

En nom de Déu sia y de la gloriossíssima Verga Madona Sancta Maria, Mare sua. Amén.

Capítols, fets e concordats, per e entre la honorable senyora Elionor, muller del honorable Joaní Steva, quondam mercader, ciutedà de Barcelona, de huna part, e mestre Nicholau de Credensa, pintor, ciutedà de la dita ciutat, en e sobre la pintura del retaula de aquella capella nova que la dita Elionor Steva, li a feta fer derrera lo altar maior de la sglésia del Monestir de Framanós, de la present ciutat; e sobre lo pintar de les claus, represes, ymages, e altres coses de la dita capella, en la forma deval contenguda.

Primerament, lo dit mestre Nicholau de Credensa, conve(nen) e promet(en) a la dita Elionor Steva que pintará(n) o farà(n) pintar les sis taules del dit retaula sobre l'oli, de bones colós e vives de lles ystòries, e ab aquelles ymages que la dita senyora Elionor Steva, volrà e allegirà e segons per ella serà dit.

E an lo bancal del dit retaula, promet(en) pintar sobre l'oli com dit és, aquelles ymages, e aquell[e]s ystòries que la dita Elionor Steve volrà e alegrirá.

E més, promet(en) daurar de or fi les tubas, pilás de guardapols,

e lo revolt del dit retaula, possanty assur e altres colós, en aquelles parts e lochs del dit retaula que seràn necessàri[s], lo qual or age ésser fi, ben brunyit, e possat segons se pertany.

E tota la pintura del dit retaula, e dauradura de aquell, hage ésser be e desentment complida, e acabada, ab tota perfecció, e possat dit retaula e[n] dita capella, del dia present a sis mesos, primers vinents.

Més avant, promet lo dit pintor, e per tot lo present mes de agost aurà pintat tota[s] les claus de la capella, axí les grans com les petites, e tots los quatre Evangelistes, e represses, e altres images, e fullatgas, ángels, senyals o armas, qui són dins com fora dita capella, la qual pintura prometen fer de or, atzur, e altres colós sobre l'oli, ben compartides ab sos fullatges, drachs e altres coses necessàries.

Item, és concordat, entre les dites parts, que quant sía acabada dita pintura, axí la de dit retaula com la de la capella, quiscuna part haie elegir dues persones pintós, o altres abtes en semblant[s] coses, los quals migansant jurament, per ells prestador, haian a iudicar si la dita pintura serà bona, sufficient e rebedora, e tal com se perta[n]y. E si serà trobat que la dita pintura no será tala com és dit, volem e só content que, dit pintor ésser caygut, incorrega en la pena deval contengude.

Item, la dita senyora Elienor Steva, promet donar e pagar al dit mestre Nicholau de Credensa, per preu de tota la dita pintura del dit retaula, e de les dites claus e capella, .C. ducats d'or, en or valents .CXX. lliures barcelonesas, les quals los promet donar e pagar en aquesta forma, ço és, ara de present .XXXVI. lliures, e près, quant se aurà a deurar lo dit retaula, altres trentasis liures. E los restants .XXXX. ducats, encontinent que síe pintat, daurat, e acabat, lo dit retaula, e posat en dita capella.

Item, és concordat, entre les dites parts, que tot l'or, atzur, e altres colós, e coses que antraràn en la pintura de dit retaula, e de les dites claus, e capella, se agen a pagar, e vinguan a càrrech del dit mestre Nicholau de Credensa, e no de la senyora Elienor Steva, sols haie a pagar lo dit preu de .C. ducats.

E les dites coses e sengles, segons demunt són contengudes, convenen e an bona fe prometen, les dites parts, attendre e complir, tenir e servir, e contra aquelles no fer, o venir, per alguna causa o rahó, sots pena de .C. lliures barceloneses, goniadora per lo tot a la part obedient, e perdedora a la part contrafahent, la qual pena, pagada o no, o graciosament remesa. No resmenys les coses en los presents capítols contengudes se agen a complir, e servir, ab tot effecte.

E perquè la dita Elienor Steva síe més segura de la quantitat que baustrarà, o pagarà, al dit mestre Nicholau de Credensa, e anchara per pagar la dita pena l'in donen per fermanses, lo honorable mossèn Francesh Bret, mercader, et Anthoni Carbonell, fuster, ciutedans de Barcelona, los quals acceptant de bon grat la dita fermansa, convenen e en bona fe prometen, que ab lo dit principal lur, e sens ell, seràn

tinguts e obligats en la quantitat que'ls serà bestreta per lo preu de la dita pintura per la dita pena.

E per totes les coses atenedores e complidores obliguen, la huna part a l'altre, axí principals com fermanses, tots lús bens e de quiscùm d'els insolidum per lo tot. Renuncian les dites fermansas a la ley dient que primer síe convengut lo principal que la fermansa, e tots a tot altre dret e ley contrafahents, e ho juren.

E volen, les dites parts, que dels presents capítols, e de les coses en aquel[s] contengudes, síen fetes a les dites parts, e a quiscuna de aquelles, tantes cartes com de[ma]nades e requestes seràn per lo notari dels presents capítols, sustància del fet no mudada.

Et ideo, nos, dicte partes, etc.,.

Testes firmis dictorum Nicholai de Credensa, Francisci Bret, et Anthoni Carbonell, que firmavint quinta die augusti, anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo decimo sunt: honorabilis Petrus Raymundus Vincencius, civis; et Marchus Anthonius Vilar, scriptor Barcinone.

Testes firmis dicte domine Elionoris qui firmavint dicta die sunt: honorabiles Iohannes Beuda, canonicus ecclesie Barcinone, et Iohannes Granel, perator pannorum lane, civis Barcinone."

AHPB. Luis Carlos Mir, leg. 8, lib. 1.º cartas de pago y contratos de la testamentaria del mercader Joan Esteve, años 1509-1514. V.: 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, vol. I-3. Invierno, año 1943, pp. 23-24.

24

Barcelona, 13 agosto 1510.

Apoca firmada por el imaginero Girart Joan, de cierta cantidad de dinero, que en concepto de saldo, le fué librada en pago del esculpido de las figuras de los Santos Pedro y Pablo, para el retablo mayor de la iglesia del Pino, de Barcelona.

"Die mercurii .XIII. mensis augusti anno a Nativitate Domini, millesimo quingentesimo decimo.

Ego Girardus Iohannes, ymaginarius, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis magnifico Iohanni de Torente, civi; Gabrieli Iohan apotecario, et Iacobo Planes verberatori folei auri et argenti, civibus Barchinone, operarius anno presenti ecclesie parrochie Beate Marie de Pinu, quod dedistis et solvistis michi, bene et plenarie, ad meam omnimodam voluntatem, numerando octo libras et duodecim solidos monete barchinonense, et sunt ad complementum illorum viginti duorum ducatorum pro quibus feci duas ymages fuste sanctorum Petri et Pauli pro retabulo dicte ecclesie. Et ideo renunciando, etc.,.

Testes: discretus Iohannes Fluvia, notarius et civis, et Anthonius Sunyer, scriptor, habitator Barchinone."

AHPB. Benito Joan, leg. 8, man. 17, años 1510-1511.

25

Barcelona, 14 octubre 1510.

Carta de pago otorgada por los imagineros Juan de Palacios y Pedro de Saravia, de la cantidad de 550 libras barcelonesas en abono de la fábrica del sepulcro del Conde de Palamós, y compromiso de dar término a la mencionada obra.

"Die lune .X. predictorum mensis et anni [octubre 1510] licet hic continuetur.

Ioannes de Palacio, et Petrus Xaravia, ymaginarii, sive, picapedrerii, cives Barchinone, confitemur et recognoscimus vobis Anthonio Carbonell, ligni fabro: Gabrieli Serra, magistro domorum, et Petro Terré, pictori, civibus dicte civitatis, fideiussoribus, ut asseritis, datis et assignatis in sepultura fienda in cadavere Comitum quondam de Palamosio. Quod dedistis et solvistis nobis per manus vestri, dicti Anthoni Carbonell, quinquaginta libras barcinonenses pro fabrica dicte sepulture, quam sepulturam promittimus sinee novacione iurium contra vos pertinencium racione fabrice dicte sepulture. Promittimus ipsam sepulturam perficere hinc ad sex menses et medium proxime, et faciemus apportare totam lapidam de Beuda ad locum de Calonico, vel inde circa aut intus villam de Palamós, et intra dictum tempus perficiemus lo bulto e clerigo et omnes actus maris, e les promes, y los quatre vestits de dol.

Quod si forte, intra dictum tempus, predicta non fecerimus et adimplerimus, promittimus et uterque nostrum insolidum, reddere, restituere, et tornaren vobis, aut cui volueritis, loco vestri, dictas quinquaginta libras, sine aliqua, videlicet, dilacione, etc., Cum salario procuratoris intus civitatem Barchinone, quinque solidorum; et extra eandem, decem solidorum dicte monete, etc., ultra, etc., restitutione damna, etc., Super quibus, etc., et ut diligencius cautum sit, damus vobis fideiussores honorabilem Gilabertum Salbani, domicellum Barchinone domiciliatum et Sabestianum Lobet, fusterium civem Barchinone, et dominam Eulaliam, uxorem... Qui vobiscum et sine vobis, etc., ...Ad hec nos fideiussores, etc., fiat acceptacio, etc.,

In super, tam principales quam fideiussores, promittimus non firmare, etc., sub pena viginti solidorum, etc., de qua, etc., Queque, etc., tercium curie, etc., qua soluta, etc., nichilominus, etc., Et pro hiis, etc., obligamus bona nostra et cuiuslibet nostrum insolidum etc., Renunciamus, etc., et nos dicti fideiussores legi quod prius conveniatur, etc., Et ego, dictus Salba, monicioni triginta dierum, etc., Et ego dicta Eu-

lalia cerciorata, etc., doti, etc., et omnes omni alii iuri, etc., et firmavit scripturam tercii in curia honorabili vicarii Barchinone, etc.,... etc., Hec igitur, etc.,.

Testes firmis dictorum Ioannis de Palacio, et Petri Xaravia, honorabilis ... de Sancto Clemente et Petrus Porraça, mercator.

Testes firmis dictorum Gilaberti Çalbá et Eulalie qui firmavint .XX.III. dictorum mensis et anni sunt: Nicholaus de Credença, pictor, et Iohannes Dones, fusterius.

Testes firmi dicti Sebastiani Lobet, qui firmavint .XX.VIII, dictorum mensis et anni sunt: nobilis Blasius de Castellet, et Anthonius Cases scriptor."

AHPB. Jerónimo Pascual, leg. 2, manual años 1510-1511, borr. man. año 1510.

26

Barcelona, 31 octubre 1510.

Apoca otorgada por Pedro de Saravia del importe de unas obras por él practicadas en la casa del noble Guillem de Santcliment, sita en la calle de Mercaders, de Barcelona.

"Die iovis .XXXI^a. predictorum mensis et anni [1510].

Ego, Petrus de Xaravia, picapedrarius, oriundus ville de Laredo, regni Viscaye, nunc vero civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis magnifice domine Catharine [uxor] relicte magnifici Petri Çarrera, quondam domicelli, quod inter diversas vices, sive soluciones, numerando dedistis et solvistis michi, ex una parte, illas .XXX.II. libras, quas racione scarate de picar pedre ad opus operandi domum in qua magnificus Guillermus de Sancto Clemente, pater vester, moram trahit, sitam in vico Mercatoris civitatis, dare et solvere tenebamini michi.

De qua scarata fuit receptum instrumentum penes discretum Petrum Mas, notarium, die et anno in eo contentis, et ex alia parte, tres libras et .XVI. solidos, racione operandi lapides qui post dictam scaratam fuerunt per me operati racione operum dicte domus.

Et ideo renunciando, etc., facio vobis, nedum de dicte pecunie quantitativibus per vos ut predicatur michi exsolutis, presentem apocham de soluto. Verum eciam de omnibus et singulis accionibus, questionibus, petitionibus et demandis, quas occasione predicta facere, intemptare, proponere, seu movere possem contra vos et bona vestra, sinem absolucionem et deffinicionem, cum pacto de ulterius aliquid non petendo, etc.,

Testes: Iohannes Font et Gabriel Serra, magistri domorum, cives Barchinone."

B. C. Rafael Cervera, man. 24, años 1509-1510.

Barcelona, 7 noviembre 1510.

Los maestros imagineros Pedro de Saravia y Juan de Palacios, contratan la obra del sepulcro de don Luis de Requesens, Conde de Palamós, para instalarlo en la Seo de Lérida.

“In Dei nomine. Noverint universi.

En nom de Déu síe. Amen.

Per rahó de la sepultura, devall escrita, per e entre la spectable senyora dona Ypòlita de Requesens, Liori, et de Mur, Comtessa e consort relictà del molt spectable senyor don Luís de Requesens, quondam, Comte de Palamós, etc., de una part, e mestre Pedro Xaravia y mestre Joan de Palacio, ymaginayres, de la part altra, són stats inhits, fets, e fermats, e jurats, los capítols següents:

Primerament, los dit mestre Pedro Xeravia, y mestre Joan de Palacio, convenen y en bona fe prometten a la dita senyora spectable Comtessa, e altres marmessors, demunt dits, que faràn y acabaràn, be, e segons de bon mestre se pertany, dins la Sèu de la ciutat de Leyda, e dins la Capella del dit quondam senyor Comte de Palamós, e dels seus, a la mà dreta entrant per dita Capella, una sepultura de pedra, ab sos pilars, smortits al cap, e segons una mostra deboixada per mans del dit Joan Palacio, la qual resta en son poder, excepto en alguns lochs assenyalats escrits de mà de dita senyora Comtessa. En los quals lochs se hage de fer lo que la dita senyora Comtessa per la scriptura en dits lochs en dita pintura, o debuix, e de mà sua stà scrit.

Es veritat que han de levar algunes coses, en dit debuix contengudes, principalment, de la copada del dit arch, los ymatges, e las tubas. E de la devantera, s'a a levar, totas las tubas qui són entre pilar y pilar. E s'a a posar, una xambrana, entre pilar y pilar. E més s'a a fer en dit arc, o copada de aquell, florones a la rodor del dit arch.

Totas las altres coses en lo dit debuix contengudes, han de star en la dita sepultura, segons e per la forma que en lo dit debuix està deboixat.

En los dos scuts de la devantera de dita sepultura, han ésser laborades de bulto las armas del dit senyor, y en lo spay deixat al mig dels dits dos scuts ha de ésser alabrada de bulto, una dòna vestida de dol. La qual deventera ha de tenir de altària fins al recebiment de bulto, lo qual de bulto, és sa figura del senyor Comte .VI. pams. E en la vora sóta lo dit bulto, ha ésser feta la epigramma, que e segons volrà dita senyora.

Item, és apuntat, entre las dites parts, que la deventera de dita sepultura, e lo bulto, e los leones baix, y los patges y los leons e selm, tot sía de pedra de alabasto. La resta, emperò, de dita sepultura, sía e hage ésser de pedra de Leyda, ço és, de Arbecha, o de dos leguas luny.

Item, és apuntat, entre las dites parts, que la dita sepultura hage de ésser de amplària de .XIII. pams, e de tou de .X. pams, e de al·taria de .XXII. pams.

Item, és apuntat, entre les dites parts, que la dita sepultura sia posada, e feta, e encastada en la paret de dita capella; la qual paret hage de ésser cavada tant quant mester serà, exceptats los pilars y xambrana qui han ésser fora de dita paret.

Item, és apuntat, entre les dites parts, que la dita sepultura sia feta, en tot e per tot, segons se requer, y encara iuxta la mostra ja dita, exceptades les coses demunt especificades E més, sia feta fora la volta de sos dovelas rasas de pedra, e segons és stat apuntat entre les dites parts.

Item, prometen los dits mestres Pedro Xeravia e mestre Joan de Palacio, que la dita sepultura hagen a fer y acabar, segons dessùs és dit, a totes despeses lurs, axí de pedra com de picar e obrar aquella, e aximateix calç, arena, guix, fusta e altres coses necessàries en dita sepultura; exceptat emperò casa ahon puguen lavorar la dita sepultura tenen de fer, e prometen [tenir] llesta la deventera per tot janer primer vinent, e tota la resta per compliment de la dita sepultura dins sis mesos après següents, sots pena de .XXV. lliures moneda barchinonina, de la qual pena en cars que fòs comesa, sia guanyada per la meytat a la dita senyora Comtessa, e altres marmessors demunt dits; e per la restant meytat als oficials e Cort de aquella faràn exequió. E la qual pena sia comesa tantes vegades com serà fet lo contrari. E la qual pena, comesa o no, o graciosament remesa, una o moltes vegades. No resmenys los dits mestre Pedro Xeravia e Joan de Palacio, prometten les dites coses deduir a effecte, ultra la qual pena prometten restituir totes messions, interessos y damnatges que sobre açó la dita senyora, e altres marmessors haguessen fer o sostenir e[n] ninguna manera. De les quals despeses sian creguts de lur sola paraula, sens linatge de proves algunes.

E per que sían pus segurs ne donen per fermanses los senyors en Miquel Avellà, coraler, e Lorens Laberola, menescal e ferrer, e Joanot Altet, saboner e revenador, e Joan Guardiola, mestre de cases, ciutadans de Barchinona, e quiscú d'ells assolas.

Las quals fermansas acceptan de bon grat, la dita fermaça, promettent als dits marmessors que, ensemps ab ells e sense ells, seràn e volen ésser tenguts en dites coses. E las quals fermances lohant las dites coses, e acceptant en ell, de bon grat, la dita fermaça prometten a la dita senyora Comtessa e altres marmessors demunt dits, que ensemps ab lurs principals e sense ells, seràn e volen ésser tenguts en las dites coses per los dits lurs principals promeses.

E per açó attendre e complir, axí principals com fermanses, ne obliguen a la dita senyora Comtessa e als marmessors demunt dits, tots lurs bens e de quiscú d'ells assolas, mobles e immobles, haguts e havedors, ab totes renunciacions pertanyents, axi de principals com de fermanses, e axí o juren largament.

Item, la dita senyora spectable Comtessa, e lo dit molt noble senyor don Dimas de Requesens, e altres marmessors demunt dits, prometten donar e pagar al dit mestre Pedro Xeravia e Joan de Palacio, per fer y acabar dita sepultura ab son compliment, segons demunt és dit, cent cinquanta lliures moneda Barchinona pagadores en quatre iguals parts ço és, de present una paga .XXX.VII lliures .X. sous. E feta la devantera e bulto, la segona paga, ço és, altres .XXXVII. lliures .X. sous. E celebrada dita obra l'altra tercera paga, ço és, altres .XXX.VII. lliures .X. sous. E acabada tota la dita obra, com demunt és stat expresat, la restant quarta paga, ço és, .XXX.VII. lliures .X. sous. E las dites pagues e quiscuna de aquellas, prometen fer attendre e complir, tenir e servir, ne obliguen les bens de la dita marmessoria, mobles, e immobles, haguts e havedors, ab totes renunciacions pertanyents.

Finalment, volen e consenten, las dites parts, que dels presents capítols e quiscú de aquells, sían fetas e ordinades, una e moltes chartes, e tantes com seràn necessàrias e las dites parts haverne volrà, ab totes obligacions de bens, renunciacions, jurament e altres clàusules e cauthelas, útils e necessàrias, a coneguda del notari dels presents capítols, substància emperò de aquells en res no mudada.

Et ideo, etc.,.

Testes firmis dictem spectabilis domne Comitisse et manumitricis dictorum Petri de Xeravia et Ioannes de Palacio sunt: venerabili et discreti Bernardus de la Cavallería, Petrus Ronses, presbiterii et Petrus Piler, civis civitatis Illerde, familiares et de domo dicte domne Comitisse.

Testes firmi dicti Laurencij Laberola, fideiussori qui firmavit ipso die sunt: Petrus Genestar, tornerius, civis, et Hieronymus Anticus Torrent, scriptor Barchinone.

Testes firmi dicti multum nobilis domni Dime de Requesens manumissoris predicti, qui nomine manumissorio firmavit et non alio nomine. Et eciam firmavit sine preiudicio exauccionis per ipsam factis tutele nobilis domne Stephanie de Requesens, racione littis quam cum ipsa et aliis, octava die mensis et anni predictorum sunt: dictus discretus Bernardus de la Cavallería, presbiter; discretus, Gabriel Assensar, notarius, civis; et honorabilem Ioannes Picunya, domicellus, familiaris et de domo dicti nobilis de Requesens.

Teste firmi dicti Ioannis Guardiola, fideiussoris, que firmavit proxima dicta die et anno sunt: Micha[e]l de la Alquessa, lapicidarius, sive picator lapidum, et Hieronimus Torrent, scriptor Barchinone.

Testes firmi dicti Ioannis Altet, fideiussoris que firmavit .XVII. mensis et anni predictorum sunt: Laurencius Calça et Hieronimus Anticus Torrent, scriptores Barchinone.

Testes firmi dicti Michaelis Avella, fideiussoris qui firmavit .XXVII^a. mensis et anni predictorum sunt: Laurencius Calça et Hieronymus Anticus Torrent, scriptores Barchinone."

AHPB. Bartolomé Torrent, leg. 12, manual años 1510-1511.

Barcelona, 9 noviembre 1510.

Escritura de poderes otorgada por los imagineros Juan de Palacios y Pedro de Saravia a favor del carpintero Sebastià Llobet.

“Die sabbati .VIII^o. predictorum mensis et anni [1510].

Ioannes de Palacio et Petrus Ceravia, ymaginariii, cives Barcinone, ex certa sciencia constituimus et ordinamus procuratorem nostrum vos Sabestianum Lobet, fusterium, civem Barcinone, presentem, etc., ad petendum, exhigendum, recipiendum, recuperandum et habendum pro nobis et nomine nostro, omnes et singulas peccunie quantitates, nobis et alteri nostrum, debitas et debendas per quasvis universitates, corpora, collegia, et singulares eciam personas, quibusvis rationibus, iuribus, titulis, sive causis, quocunque conseentur. Et inde apochas, etc.,. Item ad petendum et levandum a Tabula Cambii, sive Depositorum civitatis Barcinone, et ab aliis quibusvis Tabulis quorumcunque camporum, quasvis peccunie quantitates nobis, tam coniuctam quam divisim iudicis Tabulis, dictas et scriptas, et ipsas peccunie quantitates in eisdem Tabulis aliis quibusvis personis dicendum et girandum. Et ad lites cum posse substituendi. Promittimus habere ratum.

Testes: Anthonius Castellar, parrochie sancti Petri de Valldeneu, diocesis Vicensis et Anthonius Cases, scriptor habitator Barcinone.”

AHPB. Jerónimo Pascual, leg. 2, manual años 1510-1511; leg. 1, borr. man., año 1510.

Barcelona, 9 noviembre 1510.

Poderes otorgados por Pedro de Saravia y Juan de Palacios a favor del carpintero Sebastià Llobet.

“Die sabbati. VIII^a mensis novembris, anno a Nativitate Domini M^o D. X^o.

Nos Petrus de Xaravia et Iohannes de Palacio, sculptores et lapidum ymaginariii, cives Barchinone, ex certa nostra sciencia admodum confidentes et non inmerito de fide animi, probitate, legalitate, industria et diligencia vestri Sabastiani Lobet, fusterii, civis dicte civitatis, constituimus et ordinamus vos eundem Sabestianum Lobet, hiis presentem et honus huiusmodi in vos sponte suscipientem procuratorem nostrum et utriusque nostrum, tam coniuctim quam divisim, generalem, eciam cum libera et generali administracione super omnibus

et quibuscumque peccunie quantitibus, bonis, rebus et iuribus nostris et utriusque nostrum, mobilibus et immobilibus, habitis ubique et habendis, per vos regendis, gubernandis, ac lictibus sive causis defendendis et ducendis verum quia magis timeri solent expressa quam tacita.

Idcirco sive tamen preiudicio ordacione et derogacioni dicti generalis mandati ymmo ipsum potius corroborando et confirmando, dederunt ipsi procuratori constituto plenum posse et speciale mandatum vice et nomine eorum et utriusque eorum, tam coniunctim quam divisim, intendi, exigendi, recuperandi, recipiendi et habendi pro ipsis constituentibus et eorum utroque, omnes et quascunque peccunie quantitates, bona, res, et iura universa, que ipsis et utriusque eorum, tam coniunctim quam divisim, debentur et debebentur, detinenturque et detinebuntur fiant et prestantur fientque et prestabuntur ubique pro quascunque honiversitates, corpora, collegia et singulares personas, quibusvis racionibus, occasionibus, iuribus, titulis sive causis, que dici nominari seu excogitari possint, et inde apocham, et apochas, albaranna, fines, diffiniciones ach gracias, lexias, composiciones, transacciones et avinencias, sive quovis titulo, sive causa, cessiones faciendum et firmandum compromittendum eciam.

Fiat amplissima et addantur omnes ille potestates et specialitates, quas dictus procurator voluerit et de qualibet potestate et specialitates, quas addi et suppleri voluerit fiat si opus fuerit instrumentum ad partem eciam presenti instrumento in mundum et publicam formam redacto et alibi in iudicio et extra, exhibito, seu producto. Et ad omnes lictes, tam civiles, quam criminales, causis cum potestate substituendi et omnia et singula.

Testes: Petrus Genestar, tornerius et Franciscus Guardiola, textor velorum, cives Barchinona."

AHPB. Bartolomé Torrent, leg. 12, man. 38, años 1510-1511.

Barcelona, 9 diciembre 1514.

Escritura de cesión de crédito otorgada por Francesc Benet Santjust y de Guixar, a favor de Joan Canet, del importe del alquiler de una casa adeudado por el imaginero Gilart Spirinch.

Die Sabbati .V.III^o. mensis decembris, anno a Nativitate Domine M^oD^o XIII^o.

Cessio firmata per honorabilem Franciscum Benedictum Saniust et de Guixar, civem Barcinone, Ioanni Canet, botiguerio, quatuor librarum monete Barcinone, que solvende erunt in festo Nathalis Domini proximi venturo, per Girardum Spirin, ymaginarium, civem dicte civitatis, racione logerii domorum in quibus habitatis, cum eviccione ut

in aliis cessionibus precedentibus. Obligo bona, etc., Renuncio, etc., Juro, etc., Et firmo scriptura tercii in libro terciorum curie honorabili vicarii Barchinone, obligando personam et bonam.

Testes: discretus Andreas Callar, causidicus, cives; et Hieronymus Anthicus Torrent, scriptor Barchinone.

Item, cum alio instrumento firmavit apocham de dictis quatuor libris habitis numerando.

Testes predicti."

AHPB. Bartolomé Torrent, leg. 7, manual años 1514-1515.

31

Barcelona, 3 febrero 1515.

Contrato de aprendizaje del oficio de imaginero, entre Gaspar Granollers y el maestro Gilart Spirinch.

"Ego, Gaspar Granollés, filius Narcisii Granollés, quondam paratoris pannorum lane, civis Barcinone. Gratis, etc., a festo Natalis Domini proxime effluxi ad duos annos et medium, primo et continuo venturos, mitto et afirmo me, vobiscum Girardo Spirinch, ymaginerio, civi Barcinone, presenti, causa serviendi vobis et domui vestre, in omnibus vestris mandatis, licitis et honestis, die noctuque, iuxta meum posse et aliis addiscendum officium vestrum de ymaginer.

Promittens vobis quod durante dicto tempore dictorum duorum annorum et medii, non recedam a vestro servicio absque licencia, voluntate, et consensu, a vobis prius petitis et obtentis. Et si fecero, dono vobis plenum posse quod possitis me capere seu capi facere per quoscunque oficiales, et captum, in servicium vestrum reducere et tornare.

Et in fine dicti temporis, emendabo vobis omnes dies et oras quibus o vestro servicio absens fuero. Et si aliquid dampni in domibus vestris dederò, illud promitto vobis reficere et tornare.

Et pro hiis obligo me personaliter et omnia bona mea, etc., Iuro, etc., virtutis cuius iuramenti assero me minorum fore viginti quinque annis, maiorem vero quatuordecim. Renuncio beneficio minoris etatis, restitutionem in integrum postulando.

Ad hec ego, Giraldus Spirinch, acceptans dictum Gasparum Granollés, in discipulum, convenio et promitto tibi quod providebo in cibo et potu, calciatu et vestitu, ad mei cognitionem, et docebo te officium meum de ymaginer quo ad potero et tua capacitas ediscere poterit et in fine dicti temporis induam te totum de novo. Et hec promitto, etc., fiat acceptacio large cum iuramento, etc.,

Testes: Michael Vilar, formenterius, civis; et Bartholomeus Garcia, scriptor, habitator Barchinone."

AHPB. Benito Joan, leg. 5, man. 25, años 1514-1515.

Barcelona, 5 febrero 1515.

Contrato de aprendizaje de la profesión de imaginero, entre Joan Just, oriundo de Alemania y el maestro Gilart Spirinch.

“Ego, Iohannes Just, ymaginarius habitator Barchinone, filius Iohannis Just, agricultoris ville Euzon, Imperii Elamannie. Gratis, etc., a die presenti, ad tres annos, primo et continuo venturos, mitto et affirmo me vobiscum Giraldo Spirinch, ymaginerio, civi Barcinone, causa serviendi vobis et domui vestre, in omnibus mandatis, licitis et honestis, die, noctuque, iuxta meum posse et aliis addiscendum officium vestrum de ymaginer.

Promittens vobis quod durante dicto tempore dictorum trium annorum, non recedam a vestro servicio absque licencia et voluntate a vobis prius petitis. Et si fecero, dono vobis plenum posse quod possitis me capere, seu capi facere, per quosunque oficiales; et captum in vestrum servicium reducere et tornare. Et [i]n fine dicti temporis, emendabo omnes dies et horas quibus a vestro servicio absens fuero. Et si aliquid dampni in domibus vestris dederó, illud promitto vobis refficere et tornare.

Et pro hiis, obligo me personaliter et omnia bona, etc.,

Ad hec ego, Giraldus Spirinch, accepto te in discipulum, convenio et promitto tibi quod providebo tibi in cibo et potu, calciatu et vestitu, ad mei cognicionem, sanum et infirmum, ad usum et consuetudinem Barchinone; et docebo te officium meum de ymaginer, quo ad poteró et tua capacitas ediscere poterit. El in fine dicti temporis induam te totum de novo, etc.,. Et pro hiis etc.,. Fiat acceptacio large cum iuramento, etc.,.

Testes: magnificus Petrus de Vallgornera, domicellus in villa Petrelate, domicilliatus, et Bartholomeus García, scriptor habitator Barchinone.”

AHPB. Benito Joan, leg. 5, man. 25, años 1514-1515.

Barcelona, 17 octubre 1517.

Poder especial otorgado por el imaginero alemán Gilart Spirinch, a favor del aludero Joan Mediona, facultándole para que, en su nombre y representación, pudiese instar la captura y recuperación de su infiel discípulo Gaspar Valentí Granollers, fugado de su casa.

“Ego, Geraldus Sperinch, alemmannus ymaginarius, nunc vero civis Barchinone, Gratis, etc.,. constituo et ordino procuratorem meum,

certum et specialem, et ad subscripta eciam generalem, vos, Iohannem Medionem, aluderium, civem Barchinone, presentem, ad capiendum, seu capie faciendum, per me et nomine meo, Gasparem Valentinum Granollés, discipulum meum, filium Narcissi Granollers, quondam paratoris parrochie Sancti Pauli de Serriano, diocesis Gerundensis, virtute cuiusdam carte, sive instrumenta, per dictum Gasparem Valentinum, michi in posse Benedicto Iohannis, notarii infrascripti; et omnia et singula faciendum que in similibus fuerit necesse. Et omnes litted large, cum posse substituendi.

Testes venerabilis Benedictus Ordo, mercator, et Iohannes Fortuny, scriptor, cives Barchinone."

AHPB. Benito Joan, leg. 4, man. 23, años 1517-1518.

34

Barcelona, 29 octubre y 3 diciembre 1520.

Inventario y almoneda de los bienes relictos del imaginero castellano Pedro Fernández.

"Inventarium honorum et hereditatis Petri Fernandez, quondam, ymaginariii, oriundi Sancte Marie de Nieva, regni Castelle.

Quodquidem inventarium habuit exordium die lune, intitulasi .XX.VIII.º. mensis octobris, anno a Nativitate Domini, millesimo quingentesimo vicesimo.

En la cambra dalt de la casa de mossèn Gralla, aon lo dit deffun solía dormir en lo temps que estava sà, foren atrobades los bens e coses següents:

Primo, un lit de quatre posts de pi, ab sos banchs e petges, ab sa màrfega plena de palla.

Item, un matalaff de pel, ab la cuberta vermella, e la sotana blanca.

Item, un trevesser plè de ploma de cosseril, ab listes negres.

Item, una flassada cardada blanca petita, usada.

Item, una cadira plegadissa de deu costelles, usada.

Item, un mig coffre d'álber lís, pintat de vert e leonat, ab son pany e clau, dins lo qual havia los bens e coses següents:

Primo, uns baynots vells ab dos tallenplomes, ab una olleta de tinter, dins una bossa de cuyro vella.

Item, dos compassos xichs de ferro.

Item, un garfí de leutó, gornit ab cabs de argent.

Item, setze scarpres de ferro, entre uns e altres, a obs de offici de imaginayre.

Item, vint e nou infformadors de ferro, abtes per a obrar de dit offici.

Item, una capsa blanca quadrada ab son cubertor, dins la qual havia .XXXX.IIIII. medalles de plom de diverses figures.

Item, dins un canó de canya, havia una sort de formons de ós de lavorar terra.

Item, una post ab dos reglets.

Item, una mostra de pilar, en un tros de pergami.

Item, una altra mostra de pilar entorxat, e una altre de smortit, en un tros de pregami.

Item, una mostra de enffront de portal de pregami.

Item, una mostra de la meytat de un enffront de portal de una Sèu.

Item, una mostra de legiment de caragols, e una altra de pilars, en pregami.

Item, quatre pessas de pregami en que y hà un pilar smortit.

Item, unes pessas de pregami en que y hà un legiment de portal e un pilar smortit.

Item, .XXX.II. papers de moltes maneres de mostres, ligats.

Item, dos libres de Baixo del Romano, e de trassa, abtes per al officí de imaginayre.

Item, un paper de stampa ab fullatges.

Item, una sort de papers, que són en stima de .LX., de moltes maneres de mostres.

Item, unes hores de paper de stampa, ab cubertes de cuyro negres. E tot fó tornat dins dit mig coffre.

Item, un arch ab sa rollonera e carner.

Item, una post .XX.IIIII pessas de guix de diverses formes.

Item, un lumaner de ferro vell.

Item, una ballesta rollonera ab son paratost.

Item, una spasa de una mà ab son pom, e guaspa ja usada.

Item, un broquer, una cervellera, e un guant de malla, ja usat.

Item, una cofia de tafatà, vella.

Item, en una caxa de dita casa qui stava en una altre cambra de dita casa havia les robes e bens següents:

Primo, un sayo de Coutray negre, gornit de vellut negre, folrat de drab de color de naronjat.

Item, un capús de Coutray negre, gornit de vellut negre, nou.

Item, un gipó de vellut negre, bó.

Item, unes calses negres de cordellat, ab dues vies de vellut morat.

Item, una sinta, o cordó, de seda negre.

Item, dues camises de home de drab de compra, usades.

Item, tretze ducats d'or, los quals dit defunt havia acomanats al dit mossèn Cosme Riera, prevere e marmessor seu.

Item, una gorra negre, nova.

Dicto die .XX.VIII.º mensis octobris, anno predicto, iamdicti venerabili Cosma Riera, presbiteri, et Gabriel Pellicer, magister domorum, ut manumissores et executores iamdicti testamenti dicti Petri Fernandez, quondam, firmavint huiusmodi inventarium, cum protestationibus assuetis et de iure promissis, presentibus pro testibus, ad hec vocatis specialiter et assumptis: Antonio Rossell, magistro domo-

rum, et Ioanne Navarro, familiari magnifici domini Micaelis Ioannis Gralla, habitatores Barchinone.

Encantus factus de dictis bonis.

Die lune, tercia mensis decembris, anno predicto a Nativitate Domini, millesimo quingentesimo vicesimo.

Encantus factus de dictis bonis et rebus in platea Lotgie Maris Barchinone, presente me Iacobo Denius, notario, et presentibus et intervinientibus... Castro, et Ioanne Serra, curritoribus publicis et iuratis presentis civitatis Barchinone, prout sequitur:

Primo, un lit ab cinch posts de pi ab la màrfega de palla, ab un travesser de palla, e una flaçada cardada blanca vella, a'n Luis Marroquí perII. lliures,	.VI. sous.
Item, dues tovalloles de bri, ja vellas, a mossèn Cosme Riera, perII. sous, .III. [diners].
Item, una sort d'escarpres e infformadors de ferro abtes per a l'offici de imaginayre, a'n Pellicer perV. sous, .X.
Item uns trossos de vellut negre, vells, per a fer rivets, a mestre Joan, sastre perVIII. [diners].
Item, una sort de mostres fetes de diverses maneres en alguns trossos de de paper, al dit Pellicer perIII. sous, -I. [diner].
Item, una altra sort de diverses mostres, axí en paper com en pregamí, al dit Pelicer, perII. sous, -VII. [diners].
Item, dos llibres de Baixo del Romano, e de trassa, abtes per a l'ofici de imaginayre, al dit Pellicer perI. lliura,	.X. sous.
Item, uns baynots vells ab dos tallenplomes, ab una olleta de tinter, dins una bossa de cuyro ab unes hores petites de stampa,		

cubertas de cuyro negra a Luch Andria perIII. sous,	-I. [diner].
Item, dos compassos xichs de ferro, un garfí de de leutó, gornit abs cabs de argent ab dues altres aynes, abtes per a imaginayre, a Sebastiá YsernVII. sous,	.VIII. [diners].
Item, una cabsa blanca quadrada ab son cubertor, ab .XXXX.IIIII medalles de ploms de diverses figures, ab un canó de canya, e dins aquell una sort de formons de ós de lavorar terra, al dit Pellicer, perV. sous,	.I. [diner].
Suma la primera páginaII. lliures, .XIII. sous,	VIII [diners].
Suma la segona página.	.II. lliures, .XII. sous,	VI [diners].
Sumen les dites dues págines del dit encant, cinch lliures, set sous e tres [diners] dichV. lliures, .VII. sous,	III [diners].
Havem pagat al corredor per encantar dita roba.	.II. sous.	
Més, al notari per lo continuar lo dit encant, altresII. sous.	
Més, per la ajudaI. sou,	VIII° [diners].
Més, per lo aportar del lit, e roba al dit encant .		sis diners.
Més, per lo dret del lit.		II diners.
Més, a un fadri, per lo tenir la flaçada		I diner.
Suma tot	VI sous,	VI [diners].

AHPB. Jaime Denius, caja 1, pliego de escrituras sueltas.

Barcelona, 15 mayo 1521.

Escritura de reconocimiento de la entrega de los bienes relictos del imaginero Pedro Fernández, firmado por sus herederos a favor de los albaceas del mencionado difunto testador.

“Die mercurii, intitulati .XV.^a mensis madii, anno a Nativitate Domini, millesimo quingentesimo vicesimo primo.

Sit omnibus notum. Quod nos, frater Paulus de Alva, Ordinis predicatorum, et Gaspar Hernandez, sartor, fratres germani, habitatores ville sancte Marie de la Real, et satis prope aldeam nuncupatam sancte Marie de Nieva, regni Castelle, tanquem filii et procuratores Francisci Hernández, et domine Francisce Garcie, parentum nostrum, heredum seu succesorem Petri Hernández, quondam quod fecit et ordinavit in presenti civitate Barchinone, apud ymaginaire, fratris germani nostri prout de eorum herencia plene constat per testamentum eiusdem Petri Hernandez, quondam, Iacobum Denius, notarium infrascriptum, die .XXV^a. mensis octobris, proxime preteriti, et anni .M.^oD.XX.; de nostra autem procuracione et potestate plene cometat instrumento in papiro scripto, acto in dicta ville sancte Marie de la Real, dicti regni Castelle, die .XX.VIII.^o mensis aprilis proxime effluxi, et anni presentis, millesimi quingentesimi vicesimi primi, auctentico et tabellionato per honorabilem et discretum Ioannem Martínez de Burgos, regia auctoritate notarium publicum et scribam eiusdem ville.

Dictis nominibus procuratoris, gratis et ex certas nostris scienciis, confitemur et recognoscimus vobis, venerabili Cosme Riera, presbitero in Sede Barchinone beneficiato, presenti, et Gabrieli Pellicer, magistro domorum, civi dicte civitatis, licet absentis, ut manumissoribus et exequutoribus testamenti, seu ultime voluntatis, dicti quondam Petri Hernández, fratris germani nostri.

Quod vigore dictorum procuracionis et potestates nobis ut predicatur atribute per dictos parentes nostros, per manus vestri dicti venerabili Cosme Riera, manumissoris iamdicti, habuique et recepimus omnia et singula bona, raupas et res, tam lane quam lini, que sunt hereditatis dicti quondam Petri Hernández, fratris nostri, iuxta formam inventarii per vos, dicto nomine manumissorio, facti de eisdem bonis et rebus predicte hereditatis. Nec non, confitemur, et recognoscimus vobis, dictis manumissoribus, quod habuimus et recipimus a vobis, et per manus vestri, dicti venerabili Cosme Riera, manumissoris iamdicti, omnem pecuniam, quam vos recepistis, et que processerunt de certis bonis et rebus dicte hereditatis per vos venditis en encantu publico pro hiis offerentibus, iuxta formam encantus per vos facti, et per dictum et subscriptum notarium continuati, prout in eodem encantu, quod nos [ocu]lariter vidimus, ad quos nos refferimus, lacius

continentur deductis cum omnibus expensis per vos eius occasione factis.

Et ideo, renunciando excepcioni dictorum honorum et rerum, non habitorum et non receptorum, et dicte pecunie non solute, non habite et non recepte, et doli, facimus vobis, dictis manumissoribus, presentem apocam de soluto, et de habito, tradito et recepto, ac bonam et plenam absolucionem, diffinicionem et remissionem, ach bonum et perpetuum finem, et pactum firmissimum de aliquid, vel ulterius, non pretendo ach de non agendo, solemni stipulacione vallatum in fidem et testimonum premissorum.

Actum est hoch Barchinone, die .XV. mensis madii, anno a Nativitate Domini. M° D. XXI°.

Sig ✠ na: fratris Pauli de Alva et Gaspar Hernández, predictorum. Qui hec dictis nominibus, laudamus et firmamus.

Testes huius rei sunt: honorabilis Dominicus Avarca, familiaris magnifici Peroti Terre, domicelli Barchinone domiciliati; et Ioannes Rausich, boterius, civis Barchinone."

AHPB. Jaime Denius, caja n.º 1, pliego de escrituras sueltas.

36

Barcelona, 16 julio 1521.

Concordia entre el pelaire Tomás Pujol y el imaginero Mateu de Tours.

"Instrumentum concordie, factum et firmatum, per et inter Thomam Puiol, paratorem pannorum lane, civem Barchinone, ex una; et Mateum de Tor, ymaginarium, partibus ex altera, prout continetur in cedula dicte concordie.

Testes prout in dicta concordia."

B. C. Francisco Jovells, man. 6, años 1521-1522.

37

Barcelona, 16 septiembre 1521.

Carta de pago otorgada por Mateu de Tours a favor de Tomás Pujol, administrador de la Cofradía de los Pelaires de Barcelona, por el importe del dibujo de dos imágenes para la Capilla de San Antonio de la iglesia del Monasterio de San Agustín, de dicha ciudad.

"Die lune .XVI. mensis septembris, anno a Nativitate Domini M.D.XX. primo.

Ego, Matheus de Torts, imaginarius, oriundus civitatis de Tos, regni Francie, confiteor et recognosco vobis Thome Pujol, textori pan-

norum lane, civi Barchinone, administratori anno presenti Confratrie Sancti Anthonii Paratorum pannorum lane, dicte civitatis, presenti: Quod modo subscripto, dedistis et solvistis mihi, decem octo libras monete Barchinone, pro fabrica duarum personarum per me factarum deboxius in capella Sancti Anthonii in Monasterio sancti Augustini Barchinone, iuxta quandam capitulacionem, inter me et vos, factam in posse notarii infrascripti, sexta decima die mensis iulii proxime preteriti. Modus vero solucionis talis fuit quem ex eisdem dici et scribi fecistis mihi in Tabula Ioannis Cortés, camporis minutorum dicte civitatis; et restantes novem libras, tradidistis mihi numerando in presencia notarii et testium infrascriptorum.

Testes; discretus Iohannes Castellar, notarius, et Iohannes Florença, scriptor habitator Barchinone.”

B. C. Francisco Jovells, man. 6, años 1521-1522.

38

Barcelona, 24 octubre 1521.

Concordia entre Tomás Pujol, administrador de la Cofradía de San Antonio de los Pelaires de Barcelona, y los imagineros Joan de Tours y Mateu de Tours.

“Die iovis. XX.III. mensis octobris, anno a Nativitati Domini. .M.D.XXI.

Instrumentum concordie firmatum per et inter Thomam Puiol, administratorem Confratrie sancti Anthonii Paratorum pannorum, ex una, et Ioannem Torts, et Metheum Torts, imaginarios, prout in cedula dicte concordie.

Testes: prout in cedula dicte concordie.”

B. C. Francisco Jovells, man. 6, años 1521-1522.

39

Barcelona, 18 enero 1522.

Carta de pago firmada por Joan de Tours y Mateu de Tours a favor de Tomás Pujol, administrador de la Cofradía de los Pelaires, de Barcelona.

“Nos, Ioannes de Torts, et Matheus de Torts, imaginarii, oriundi regni Francie, confitemur et recognoscimus vobis Thome Puiol, paratori pannorum lane, civi Barchinone, quod modo subscripto dedistis et solvistis nobis triginta tres libras et duodecim solidos, quas nobis dare et solvere tenebamini, causis et racionibus contentis et expressatis in instrumento cuiusdam concordie, inter nos et vos, ut administratorem Confratrie sancti Anthonii dictorum Paratorum facto, de

qua fuit receptum instrumentum in posse notarii infrascripti .XX.III^o mensis octobris, proxime preteriti. Modus vero solucionis dictarum triginta trium librarum talis fuit, quem ex eisdem tradidistis nobis numerando septem ducatos, de quibus fecimus vobis instrumentum apoche, quod volumus comprehendere sub presenti. Et restantes viginti unum ducatos, dici et scribi fecistis nobis in Tabula Ioannis Cortés, camporis minorum in duobus partitis, ultima quarum fuit die presenti de undecim ducatis. Et ideo renunciando, etc.,.

Testes: Petrus Colomér, calçaterius, et Ioannes Florença, scriptor Barchinone.”

B. C. Francisco Jovells, man. 6, años 1521-1522.

40

Barcelona, 30 junio 1522.

Orden de lugarteniente de baile general de Cataluña Francesc Maymó, dirigida al procurador real de la ciudad y veguerío de Lérida, para la práctica de los trámites para la incorporación al Real Patrimonio de los bienes relictos del escultor mestre Girart, muerto intestado.

“Procurador reyal molt magnífich:

Segons és stat denunciat en aquest offici, e consta per informació presa en la vila de Guissona, és mort un home alemany qui's nome nave mestre Girart, ymaginayre, lo qual ere ciutedà, e tenía casa en aquesta ciutat, y anava per tota la terra fent feyna de son offici, y en aqueixa ciutat ne hà feta molta.

Lo qual és mort intestat, y sens parents, y per consegüent, com sabeu, tots los seus bens, com a vagants, se esguarden y pertanyen a la cort del senyor rey, y per quant, ací en aquest offici stam, fet lo procés y actes necessàris per a fer la adjudicació de dits bens, y incorporació al Reyal Patrimoni.

Y no volríem, entretant, los bens prenguessen mal camí, és mester que, rebuda la present, pregau dos o tres, testimonis de la mort del dit mestre Girart, e informació quins bens tenía, y si hà fet testament, o no.

Y presa, o ans de presa, dita informació, per quant ací fà'n tenim presa, procurareu de pendre a mans vostres dits bens, y los que seràn en peccunia, lo més prest poreu, sien pagats y posats açí ab en Cortés, cambiador; y los altres bens, fareu stiguen seqüestrats per la Cort de la Batlia General, fins a tant vos scrigam lo faedor, segons serà delliberat per los assessors de aquest offici, haventhi vos, ab tota aquella sollicitud y prontitud que lo negoci requer y ja vos per vostre offici hi sou obligat.

Los bens que, açí tenim informació, tenía en aqueixa ciutat, són los següents: dues caxes, en que hà molta roba y altres coses; una

flassada cardada; dos mathalaffos un bó y altre dolent. Tot açó és en poder de mossèn Nomdedeu, prevere, beneficiat de la Seu.

Més, en una casa, davant lo Hospital, tenia molt lenyam e fusta, entre lo qual, se diu, hà mes de doscents fustets.

Més, se diu li deu lo bisbe, vint duchats d'or per un retaula que li havia acabat.

Més, vint duchats, o més, que resten a pagar per los beneficiats de la Confraria de la Verge Maria la Vella, de Leyda, per un retaule qui'ls havia fet, y'n altres coses trobaren ab la informació, tingués aquí, ni en Guissona.

De tot senyor ne trematreu açí còpia aucténtica perquè açí se pugue provehir lo que serà necessari.

E Nostre Senyor, la magnífica persona de vostre mercè garde, com desige.

Barcelona, a XXX de Juny de M.D.XX.II.

Com sabeu, senyor deuen de .XXI., .XXV. lliures y .XII. sous, X., per la meytat de aquest any, per quant don Christòfol és vingut, y hà mester diners, y fà executar a tothom.

Es mester, senyor, doneu orde sia pagat açí tot lo degut, sinó sería forsats tremetrhi porter, y pesar mia molt.

Al que volreu prest, lo loctinent de balle general de Cathalunya Francesch Maymó.

Al honorable y virtuós Mossèn Joan Serra, procurador reyal de la ciutat y vegueria de Leyda."

ACA. (= Archivo de la Corona de Aragón) Bailio General de Cataluña, clase 7.ª Ab, n.º 37, f. 60.

41

Barcelona, 13 marzo 1526.

Contrato para la fábrica del retablo mayor de la iglesia parroquial de Sant Miquel de Molins de Rey, firmado por el entallador Bernat Batlle.

"Die martis .XIII. mensis marcii anno a Nativitate Domini, millessimo D.XXVI.

Concordia feta, fermada, jurada, per y entre lo senyer en Pere Garriga, Salvador Roure y Jaume Amanler, jurats de la vila de Molin de Reig; Pere Rocelló, Gabriel Roca, e Salvador Coll, de la dita vila, persones eletes, per la universitat de dita vila, a les coses devall scrites, de una part, e (*en blanco*), fuster y entratallador de fusta, natural de la Vilafranca de Penadès, de part altre, sobre lo retaule devall scrit, e altres coses.

Primerament, lo dit mestre Bernat Balle, fuster, convé y en bona fe promet, als dits honorables jurats e tres persones eletes, que de assí per tot agost propvinent, ell farà de fusta y entretallarà hun re-

taula per a la sglésia parroquial de dita vila, de altària de trenta tres palms en lo mig, e de vint y tres palms d'ampla, de post a post, sens los guardapols.

E fabricarà les tubes, bé e degudament, e los guarda polç, iuxta forma de la mostra, o trassa, per ell dit mestre liurada als dits jurats.

E farà un Sant Miquel, ab lo diable als peus, de bulto, per al mig, de altària de nou fins en deu palms.

E tot açó farà a totes ses despeses, e posarà aquell a tot son compliment, bé e degudament, a tota perfecció, a coneguda de mestres experts en semblants coses.

E si açó no farà, promet que ell, se atura lo dit retaule, e satisfarà encontinent e tornarà als dits jurats e tres persones, totes les despeses de fusta e clavó que haurien comprat o despès. E restituirà qualsevol quantitat que fins en aquella hora li haurien bestreta.

E per seguretat de dites coses dóna per fermances Joan Figuerola, perayre e Jaume Maymó, sabater, ciutedans de Barchinona, e quiscú per lo tot; los quals fermances accepten, de bon grat, la dita fermaça e prometen que ensemps ab lo dit principal, e sens aquell, compliràn totes les dites coses.

Item, los dits jurats y tres persones, faent aquestes coses en nom nostre propi, y en nom de tota la universitat, convenen e prometen que, per la faysó de dit retaule y altres treballs, donaràn e pagaràn al dit mestre Bernat Balle, trenta tres lliuras, de aquesta forma, que us donaràn segons la faena que fareu, e donaràn tota la fusta e clavó, e aygua cuyta, calç, y mans de mestre de cases, y fusta per a posar aquell, a totes despeses de dita universitat, e li procuraràn casa ahon stiga a despeses del dit mestre.

E totes les dites coses, axí principals, com fermances, les dites parts, prometen atendre e complir, a pena de .XXX. lliures, pagadora per la part contrafaent, y exhigidora y gonyadora per la part obeint, complir e servir, segons a quiscuna de les parts toca, sens tota dilació y scusa, ab salari de procurador de .X. sous quiscun día. E ab restitució de dans, e damnatges, sobre los quals sia cregut a aquella part que les farà, ab pena de no fermar de dret de .C. sous, ab obligació de bens de quiscú per lo tot, ab renunciacions, axí de benifet de fermances, e a lur for propi, sotmatentse a for y jurisdicció del veguer de Barcelona, o de qualsevol official devant lo qual volrà la una part a l'altre, convenir; e a tot altre dret y ley, ab jurament, e ab scriptura de terç, que dites parts axí principals com fermances ne fan e fermen en la cort del veguer de Barchinona, e ab totes altres clàusules e cautelas, a coneguda del notari de la present concòrdia.

Testes firmarum dictorum Petri Garriga, Salvatoris Roure, iuratorum; Bernardi Balle, principalis et Ioannis Figarola, fideiussoris sunt: honorabiles Petrus Muntsonís, domicellus, et Ioannes Vilaramo, notari, familiares spectabilis domine Ipolite de Requesens, Comittisse domine dicte ville."

AHPB. Pedro Saragossa, leg. 10, pliego escrituras sueltas V. 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, Vol. I-3. Invierno, año 1943, pág. 43-44. El encabezamiento de este contrato aparece transcrito en el manual del año 1526 del notario Pedro Saragossa, legajo 6 del antedicho protocolo.

Barcelona, 8 noviembre 1530.

Capítulos matrimoniales entre el entallador Bernat Batlle y Elisabet Cervera, viuda del carpintero Jaume Sabater.

"En nom de Due sía, e de la glorosa Verge María, Madona Sancta María, Mare sua. Amen.

Tractat és e, per gràcia de Déu, avingut e concordat que matrimoni sía fet, entre lo senyer en Bernat Balla, fuster habitant en Barcelona, fill del senyer en Pere Balla, pagès de Vilafrancha de Penadès, del bisbat de Barcelona, e de la dona na Joana, de aquell muller, toís vivents, de la una part; e madona Elizabet, muller que és stada del senyer en Jaume Sabbater, quondam fuster, ciutadà de Barcelona, e filla del senyer en Hierònim Cervera, quondam candeler de ceu, ciutadà de la dita ciutat, e de la dona na Francina, de aquell muller vivent, de he sobre lo qual matrimoni són stats fets, e fermats, los capítols següents:

Primerament, la dita madona Elizabet, per sguart e contemplació del present matrimoni, lo qual ella contracta ab lo dit Bernat Balla, sdevenidor marit seu, dòna, constitueix, y aporta en dot, e per dot sua al dit Barnat Balla, cent sexanta sinch liures moneda barcelonesa, çó és, cent y deu liures, que ella havia aportades al dit quondam Jaume Sabater, marit seu; e .LV. liures de crex, que son marit li havia fet, procehides dels bens de son marit. Les quals .CLXV. li promet donar, e pagar, al dit Bernat Balla, sdevenidor marit seu, en robes, axi de lí com de lan, e fusta, com altres, stimades per dues personas, una per quiscuna de les pars, pagadores encontinent que hagen presa benedicció en fas de Sancta Mare Sglésia entre los dos, sens dilació alguna, ab restitució y pagament de totes messions y despeses.

E per açó attendre e complir, tenir e servir, ne obliga, la dita Elisabet, al dit Bernat Balla, tots sos bens, mobles e immobles, haguts e per haver, ab totes renunciacions degudes y pertanyents, y ab jurament que'n preste.

Item, lo dit Bernat Balla, fà e ferma carta dotal, o d'espoli, a la dita madona Elizabet, sdevenidora muller sua, de les demunt dites .CLXV. liures sues dotals, per ell a ell, per son dot, constituydes y aportades ab lo prop dit capítol; y aquelles li salva y assegura, en he sobra tots y sengles bens seus, mobles e immobles, haguts y per haver, y aquelles li promet restituir y tornar a ella, o a qui ella volrà,

tota hora, e quant restitució de dot entre ells hagués loch, sens dan ni missions de la dita madona Elizabet, ni dels seus.

E per açó attendre e complir, tenir e servir, lo dit honorable Bernat Balle, ne obligua a la dita Elizabet, tots sos bens, mobles e immobles, haguts e per haver, ab totes renunciacions degudes y pertanyents, y ab jurament que'm preste.

Item, lo dit Bernart Balla, de una part, e la dita madona Elizabet de la part altra, sots pena, o arres, de .L. liures, les quals graciosament se imposen, gonyadores les dues parts a la part obedient y complir volent les dites coses; e la terça part al official qui'n fería la execució, que faràn e contractaràn sposalles per paraules de present, abtes e sufficients, en contractar matrimoni, e pendrán benedicció en fas de Sancta Mare Sglésia, d'ecí per tota la semmana present; e que, entratant, no faràn altro matrimoni, ni res farán ni res diràn perquè lo present matrimoni se pugués enbargar o perturbar en alguna manera. E per la dita pena pagar, et altres, per complir, tenir, e servir les dites coses, e donar obra, ab acabament, que lo dit matrimoni se complesqua dins lo dit termini, la una part ne obligua a l'altre, tots sos bens, mobles e immobles, haguts e per haver, ab totes renunciacions degudes y pertanyents, y ab jurament que'm presten.

E volen, les dites pars, que dels presents capítols y de quiscun de aquells, sien fetes e dictades una, e moltes cartes, e tantes, quantes demanades ne seràn per les dites pars, ordonadores largament, a conaguda del notari dels presents capítols, substància en res no mudada.

Testes firme omnium predictorum qui firmarunt ipse die: discretas Anthonius Vidall presbíter, vicarius ecclesie Sanctorum Iusti et Pastoris; et Anthonius Marqués, textor velorum, civis Barcinone.

(En *nota marginal*): "Est apocha apud notarium infrascriptum die .XIII. mensis septembris anno M.D.XXXI."

AHPB. Benito Joan, leg. 7, man. 53, años 1530-1531.

Barcelona, 17 enero 1531.

Capitulaciones entre los obreros de la parroquia de Santa Eulalia de Provensana y el carpintero Bernat Batlle.

"Die martis .XVII. mensis ianuarii, anno predicto .M° D° .XXXI.

Instrumentum capitulacionis et concordie, facte et firmate per honorabiles Michaelem Oliver, Petrum Squarer, Vincencius Ros, operarii anno presenti sglesie parrochialis Sancte Eulalie de Prohensana ville de Hospitaleto, diocesis Barcinone; et Petrum Corters et Iacobum Bages, et Anthonium Gras, proceres et qui anno proximo lapso

fuerunt operarii dicte ecclesie Sancte Eulalie de Prohensana, ex una parte, et magistrum Bernardum Balle, fusterium, civem Barchinone, partibus ex altera, prout est in cedula que est in bursa notularum communium presentis anni.

Testes sunt: magnificus Iohannes Carbonell, uiriusque Iuris Doctor, et Michael Serdanya, organistarius et virgarius honorabiliorum consiliariorum Barchinone, et cives Barchinone, et alii, prout in dicta cedula sunt descripti.”

AHPB. Juan Savina, leg. 2 man. 22, año 1531.

44

Barcelona, 6 abril 1531.

Contrato entre los Cónsules de la Lonja de Mercaderes de Barcelona y el entallador Martín Díez de Liatzasolo.

“Capitula concordie facta, inter honorabiles Consules et deffensores mercancie, ex una, et Martinum de Liatsosolo, entretallatorem, ex altera partibus. Sunt in cedula.

Testes ut in cedula.”

B de C. Pedro Janer, manual XLI, año 1531, f. 22.

45

Barcelona, 29 octubre 1531.

Contrato para la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial de Sant Miquel, de Molins de Rey, firmado por Jaume Fontanet, pintor y maestro de vidrieras, de Barcelona.

“Die .XXVIII.º octobris anno predicto M.D.XXXI.

In Dei nomine. Noverint universi. Quod nos Iacobus Fontanet, pictor civis Barcinone, ex una, et Iacobus Amatller, Gabriel Camps, et Iacobus Soler, iurati, anno presenti, ville Molendinorum Regalium, ex altera partibus. Gratis et ex certa sciencia confitemur et recognoscimus, una pars nostrum alteri, et nobis adinvicem et vicissim, quod rebus et causis inferius deductis per et inter nos, dictas partes, fuerunt facta firmata, et iurata capitula et pacta sequencia.

Sobre la pintura fahedora en lo retaule de fusta de la yglésia parrochial de Sanct Miquel, de la vila de Molins de Rey, ab intervenció de la spectabla senyora dona Ypòlita de Requesens y de Liori, Comtesa de Palamós, senyora de dita vila, entre mestre Jaume Fontanet, pintor ciutedà de Barcelona, de una part, e los venerables en Jaume Amatller, Gabriel Camps, Iaume Soler, jurats de la dita vila l'any present, són estats fets, pactats, jurats y fermats los capítols de promesas e obligacions següents:

Primo lo dit mestre Jaume Fontanet, pintor, convé y en bona fe promet, als dits venerables jurats de la dita vila, que dins spay de dos anys primer vinents, ell pintarà a l'oli ab los colors bones y que's pertany, lo dit retaula, que són sinc taules principals e més dues taules, a quiscuna part, y l'altra stà dalt a la punta.

I més daurarà com se pertany la imatge de Sant Miquel de bulto. No res menys pintarà de colors pertanyents, les polseres de dit retaula, ço és, una imatge y armes a quiscuna taula.

I més pintarà lo bancal de dit retaula, y les portes de aquell de colors condecents, be y degudament, com se pertany de bon pintor; y volent y declarant que totes coses, axí de or com de colors y altres necessàries per dita pintura faedora, sien a total càrrec seu.

La pintura emperò que ell, dit mestre Jaume Fontanet, te fer serà de les històries següents, có és, en les dues taules baxes, pintarà la història de Sanct Miquel; y en la taula que està alt de tot, pintarà lo Crucifix ab la Maria y Sant Joan.

En las restants dues taules pitarà les històries que la dita spectable senyora, o los dits jurats volrà.

En lo sacrari, emperò, de dit retaula, que está en tres spays, pintarà, có es, lo mix la ymatge de Nostre Senyor, y en l'altre la imatge de Nostra Dona y en l'altra la imatge de Sant Joan.

En lo bancal que està en quatre espanys, pintarà a quiscú d'ells, una imatge tal qual la dita spectable senyora, o los dits jurats volrán.

Y en les portes del portal de dita retaula, pintarà, có és, a la una, la imatge de Sanct Pere, y en l'altre la imatge de Sanct Pau.

E ultra les coses predites, promet lo dit mestre Jaume que farà tres vedrieres en dita sglésia, có és, una en la finestra que és al cap de baix de la isglésia, y en dues spilleres que estàn a la part dreta de dita ysglésia. I més pintarà dos àngels que stán sobre lo altar predit.

Item, los predits venerables jurats, en nom llur propri y encara en nom de tots los singulars de dita universitat, convenen y prometen al dit mestre Jaume Fontanet, pintor, que per causa y preu de la sobredita pintura per ell fahedora en lo modo que dalt és dit, li donaràn y pagaràn, realment y de fet, dos cents ducats de or, có és, per aquelles tandes y pagues que la dita spectable senyora volrà y arbitrarà, sens dilació alguna, ab restitució de totes despeses, que per causa que ells no complint, lo predit lo dit mestre Jaume ne sostenqués ab salari de procurador acostumat.

E per açó attendre y complir, ne obliguen sos bens propis y de quiscun dels particulars de dita vila insolidum e per lo tot, mobles e immobles, aguts y per haver, renunciem e u juren.

Ideo nos dicte partes laudantes, approbantes, retificantes et confirmantes.

Et ideo partes predictae, etc.,

Testes: magnificus Petrus Monsonis, domicellus, et Ioannes Viladamor, notarius habitator Barcinone."

AHPB. Francisco Sunyer, leg. 3, lib. com. 4, año 1531, leg. I. man. 5, años 1531-1532.

46

Barcelona, 9 abril 1532.

Escritura de reconocimiento de la entrega, en concepto de depósito, de esculturas, medallas y dibujos que el imaginero de Flandes Pau de Alverabech, hizo al carpintero Bernat Batlle.

“Instrumentum comande facte per Paulum de Alverabech, ymaginarium, naturalem de Flandes, Bernardo Balle, fusterio, civi Barchinone, presenti, de .LVI. dotzenas de mostres de papés y de pergamins, et de .XX. pessas de ferramenta per ymaginar figuras, et de algunas madallas de plom, y de un Sanct Jerònim de bultro de alabastra de altària de dos palms, e un quadro de mitga talla lo qual és una Pietat, les quals dues pessa[s] li dona facultat, al dit Balla, de poderles vendra per .VIII. ducats quiscuna.

Et dictus Bernardus Balle promisit predicta bona de super designata restituere et tornare incontinenti, cum pro parte dicti Pauli de Alverabech fuit requisitus seu restituere Guillermo de Belduch, ymaginario, incontinenti cum prius parte fuit requisitus. Fiat large etc., Est large in cedula quod est in cohapertis presentis manualis.

Testes: discretus Petrus Fabregues, presbiter beneficiatus in ecclesia Sancti Michaelis de Fallio, diocesis Barchinone; Paulus Cistero, mercerius civis, et Franciscus Merti, scriptor.”

AHPB. Benito Joan, leg. 9, man. 57, año 1532.

47

Barcelona, 9 abril 1532.

Acta de la entrega de esculturas, medallas, dibujos de sepulcros y de retablos, que en concepto de depósito hizo el imaginero Pau de Alverabech al carpintero Bernat Batlle.

“Die martis .VIIIIL. mensis aprilis, anno a Nativitate Domini millessimo D.XXXII.

Sobre la comanda que fà lo venerable mossèn Paulo de Alverabech, ymaginayra, natural de Flandes, çó és, de la terra de Brabant, al senyer en Bernat Balla, fuster y entratallador, ciutedà de Barchinona, de las cosas devall mencionades, les quals vol lo dit Paulo de Alverabech, que lo dit Bernat Balla les li hage ha restituir a ell, y a Guillem de Bulduch, ymaginayre de la terra de Brabant o a qualsevol d'ells, tota hora e quant per ells, o per qualsevol d'ells, serà request o demanat, la qual roba o cosses comaeades són las que's seguexen:

Primo: .LXVI. dotzenes de mostres de papés debuxos de ymatges o de figures, y altres mostres de papés y de pergamins, les quals són mostres de sepulturas y de retaulas.

Item, .XX. pessas de ferramenta per ymaginar figuras.

Item, unas quantas medallas de plom.

Item, un Senct Jerònim de bultro de alabastra asenctada, de altària de dos palms.

Item, un quodro de mitga talla, lo qual és una Pietat de alabastra. Les quals dues pessas, çó és, de Sanct Jerònim y de la Pietat, lo dit Paulo dona plena potestat, al dit mestra Bernat Balla, que puga vendra les pessas tota hora, e quant ell volrà, per preu quiscuna de .VIII. ducats, valens .VIII.º lliures, .XII. sous, e no manco.

Item, una caxa en que stàn les coses demunt dites.

E lo dit mestre Bernat Balla, convé y en bonà fe, promet als dits Paulo de Alverabech y al senyer en Guillem de Bulduch, ymaginayre, que les demunt dites coses y sengles los donarà y restituyrà tota hora y quant per ells, o per part d'els serà request, ho ho restituyrà a la hú dels dos, çó és, lo primer per qui serà request, sens dilació alguna, ab restitució y pagament de totes mecions y despeses. E per asó ne obliga (tots sos bens) als demunt dits Paulo de Alverabech y Guillem de Bulduch, tots sos bens, mobles e immobles, haguts e per haver, a totes renunciacions necessàrias, y ab jurament que'n presta. E si les dues peses, o ymages, seràn per dit Balle venudes li pagarà los .VIII. ducats que de quiscuna haurà venudes.

Testes: discretus Petrus Fabregues, presbiter beneficiatus in ecclesia, Sancti Michaelis de Fallio, diocesis Barchinone; Paulus Cisteró mercerius, civis; et Franciscus Merti, scriptor habitator Barchinone."

AHPB. Benito Joan, leg. 7, man. 47, año 1532 (bolsa).

Barcelona, 3 enero 1535.

Carta de pago otorgada por los imagineros Enric de Burgunya y Joan de Tours, a cuenta de la obra de la sillería del coro de la Catedral de Tarragona.

"Die dominico .III. mensis ianuarii .M.D.XXX.V.

Anricus de Burgunya et Ioannes de Torres, imaginarii, cives Barchinone, confitemur et recognoscimus vobis reverendissimo Laurencio Nicopolitanensis episcopo, licet absentis, quod modo infrascripto dedistis et solvistis nobis bene, etc., .XXX.VIII. libras barcinonenses insolutum prorata cathedralium, quas nos, die presenti, facimus in choro Sedis Tarrachone.

Modus vero solucionis dictarum .XXXV.VIII. talis fuit, quoniam ipsas pro vobis Ioannis Cervera, mercator, civis Barchinone, ex comis-

sione vestra et Arnaldi Galcerán, mercatoris Tarrachone, facta Tarrachone .XXVII. decembris proxime lapsi, dedit et solvit michi, Ioannes de Torres de voluntate dicti Anrici de Burgunya in Tabula Cambii Ioannis Bolet, camporis monetarum.

Et ideo renunciando, etc. In testimonium, etc.,.

Ad hec nos, Nicholaus de Credensa, pictor, Anthonius Jordá et Petrus Gordiola, daguerii, cives Barcinone, fideiussores predictos Henricum de Burgunya et Ioannem des Torres, datis in opere per ipsos, faciendo de cathedris iamdicte Sedis consentimus predictis, etc.

Testes firme dictorum Anricum de Burgunya, Ioannes Janer, presbiter, et Ioannes Ginovés, scriptor Barchinone.

Testes firme dictorum Nicholai de Credensa et Petri Guardiola, qui firmavint .V.^a predictorum mensis et anni: Ioannes Martorell, sutor et Ioacobus Sala, vitriarius cives Barchinone.

Testes firmi dicti Anthonii Jordá qui firmavit dicto die: magnificus Franciscus de Soler, cives et Ioannes Ginovés, scriptor Barchinone.”

B. C. Francisco Jovells, man. .LIV., año 1535.

49

Barcelona, 10 junio 1535.

Escritura de poderes otorgada por el carpintero Bernat Batlle a favor de Jaume Milá, de Vilafranca de Panadés, facultándole para cobrar cierta cantidad adeudada por Joan Vidal, de Subirats, importe del precio de una figura corpórea por él entallada.

“Die iovis .X. mensis iunii anno predicto [1535].

Ego, Bernardus Balle, fusterius, civis Barcinone, constituo et ordino vos discretum Iacobum Milá, sabaterium, dicte ville Franche Penitensis, hiis absentem, procuratorem meum, certum et specialem, et ad infrascripta eciam generalem, videlicet, ad petendum, exigendum, recipiendum et habendum a Ioanne Vidal, agricultore parrochie et termini de Subirats, diocesis Barcinone, omnes et singulas peccunie quantitatis michi debitas, racione precii quiusdam imaginis de bulto, quam ego diebus preteritis feci ad opus vestrum. Et de hiis apocam et apocas, etc., albarana et alias quasvis cauthelas faciendum et firmandum, et ad lites. Promittens habere ratum, etc.,.

Testes: honorabiles Ioannes Cescases, mercator, civis, et Ioannes Puio, et Iacobus Sala, de Canet, pro nunch habitatore Barchinone.

“Fuit facta certificatoria.”

AHPB. Miguel Benito Gilabert, leg. 6, man. 3, año 1535.

Barcelona, 16 julio 1536.

Capitulaciones firmadas entre el Prior del Monasterio de Sant Jeroni de la Murta, de una parte, y el carpintero Jaume Montseny y el imaginero Joan de Tours, de la otra.

“Capitula concordie facta inter reverendum Matheum Blanc, priorem Monasterii sancti Hieronymi de Betlem, alias de la Multra, ex una, et Iacobum Montseny, fusterium, et Ioannem de Torres, ymaginarium, civem Barchinone, ex altera partibus. Sunt in cedula.

Testes in dicta cedula.”

B. C. Pedro Janer, manual LIX, año 1536.

Barcelona, 17 julio 1536.

Contrato de la obra de un portal y cinco ventanales, entre el noble Onofre Maymó y el entallador Pedro Suárez.

“Jhesús.

Die lune .XVII. mensis iulii, M.D.XXX.VI.

La orbra que mestre Pedro Suárez a de fer per a Honofre Maymó.

Primer: Hun portal, aximatex com lo portal romà de mossèn Gralla, d'aquella mida, pedre e obra tot en fí com aquell sens diferència nenguna, salvo que no y haie obra ninguna de talla, sinó los capitells, e la cornisa que tinga las molluras e las mensoletas sens obra de talla; e los pilars aien de ser canalats ab hun botó de mig en amu[n]t, los quals puga fer de dos pessas, e si lo dit Maymó volrrà sia d'una pessa.

Pac lo més abans de .I. lliura, XII sous per los dos pilars.

Per al qual portal li aie a donar tot lo menester, só és, fusta, cals e guix e fusta.

Y per aquest portal li donarà trenta hun ducats, e més .XIII. bolsos, lo que n'aurá d'aber en Sorís.

Més, li farà sinc finestres, axí com les del estudi, e que les quatre tinguen dues jusanes per a posar los balustres en mig, e los contons en fora, e sens seyders, los quals tindran lo ters d'altària. E per cada huna dona XIII lliures.

E més tot lo del portal, aquestes són per lo enfront alt, e l'altra per lo estudi al pati dins casa.

Més, li farà hun arc per a la entrada de la mida quel que z'és, e més alt dos palms, xanfranat dins e fora, ab vases y capitells que rodan dintre; e en aquestos donarà tot lo que aurà menester de pedra e mans.

El posarà a tota despesa sua, donantli la matexa mano ha del portal e finestres, ajudantse mestre Pedro de tota la pedra trobarà en los dos arcs, que li puga ajudar de la obra, dic los arcs que desfarà, E per asó li done mossèn Maymó XII. lliures.

E més hi farà hun portal d'estudi, com lo de la senyora Stalrrica, per deu lliures, donant li lo mestre Pedro la pedra e mans de tot, e Maimó lo mestres del portal.

Entense lo damunt dit que per aquesta obra lo mestre Pedro aje a donar tota la pedra e mans, e donaro tot acabat, be e complidament, donantli mossèn Maymó per a tot morter, guix, e fusta, e cordes e galledts. De la qual obra comensarà ara ab los jovens porà aver e no levarà mans fins sia acabada. Per la qual obra tota suma C.XXV.III^o lliures .III. sous, e d'elles pagarà a n'en Soris la pedra, e lo restant de deu en deu lliures.

Scrit de ma mà Onofre Maymó.

Pedro Suárez.

Et ideo nos, dicte partes, laudantes, aprobantes ratificantes, etc.,

Fiat cum salario procuratoris intus Barchinone .V. et extra .X. solidos, etc., ultra quas residuam, etc., super quibus, etc., credatur, etc., preterea promitto non firmare ius sub pena, etc., quaquidem pena, etc., nichilominus scripturam sub pena tercii personas et bona. Et ego, dicti Maymó in forma...

Testes sunt: magnificus Petrus Ioannes Soler domicellus en Ioannes Serra, portarius, cives Barchinone."

AHPB. Jerónimo Mollet, caja 10, pliego de escrituras sueltas, año 1536; leg. 2, "Repertorium quintum", año 1536.

Barcelona, 7 julio 1537.

Contrato para la fábrica de un retablo, entre los obreros de la iglesia parroquial de Sant Vicens de Mollet y el carpintero Bernat Batlle.

"Capitula, concordie et avinencie, super constructione cuiusdam retrotabuli, facta inter operarios ecclesie sancti Vicencii, de Mollet, ex una, et Bernardum Batle, fusterium ex altera partibus. Sunt in cedula.

Testes ut in dicta cedula."

B. C. Pedro Janer, manual en 8.º, XXI, año 1537.

Barcelona, 11 febrero 1538.

Concordia entre el curtidor Gaspar Font y el carpintero Bernat Batlle.

“Capitula concordie facta inter Gasparem Font, blanquarium, civem Barchinone, ex una, et Bernardum Batle, fusterium, ex altera partibus. Sunt in cedula.

Testes ut in dicta cedula.”

B. C. Pedro Janer, manuales en 8.º, XXII, años 1537-1538.

Barcelona, 29 junio 1538.

Carta de pago otorgada por el carpintero Bernat Batlle a favor de Gaspar Font, por el importe de la confección de un retablo para el altar de la Virgen del Pilar, de la iglesia parroquial de Santa María del Mar de Barcelona.

“Die sabbati. XX.VIII. mensis iunii anno predicto [1538].

Bernardus Batle, fusterius, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis, Gaspari Font, blanquario, civi Barchinone, presenti, quod dedistis et solvistis mihi, bene, etc., modo infrascripto, omnis illos viginti ducatos auri, quos mihi dare et solvere tenebamini pro constructione et fabricacione cuiusdam retauli, quod pro vobis feci et fabricavi in altari Beate Marie del Pilar, constructi in ecclesia Beate Marie de Mari Barchinone, prout constat in quodam capitulacionis instrumento, in posse notarii infrascripti recepto, etc.,

Modus vero solucionis dictorum viginti ducatorum, talis fuit quod ex eis dedistis et solvistis mihi, diebus elapsis, in Tabula Bernardi Cortés, camporis monetarum, decem ducatos; et reliquos decem ducatos dedistis mihi numerando.

Et ideo renunciando, etc., In testimonium, etc., volens debitorii instrumentum in dicta capitulacione per vos mihi factum esse cassum, etc., Sicut, etc.,

Testes: Melchior Ferrux, et Paulus Rodés, blanquarii, cives Barchinone.”

B. C. Pedro Janer, manual en 8.º, XXII, años 1537-1538.

Barcelona, 28 mayo 1539.

Cesión de crédito otorgada por el pintor Jaume Fontanet a favor de Miquel Cerdanya, de la cantidad de 16 libras que los singulares de la villa de Molins de Rey, le debían abonar en pago de la pintura del retablo mayor de la iglesia del mencionado lugar.

“Die mercurii .XXVIII. predictorum mensis et anni [mayo 1539].

Ego, Iacobus Fontanet, pictor, civis Barchinone, gratis et insolutum consimilis peccunie quantitatis, quam vos Michael Sardanya, virgarius magnificorum consiliariorum civitatis Barcinone michi gratis mutuastis, ipsasque ex causa dicti mutui michi dedistis, realiter et de facto numerando, in notarium et testium infrascriptorum presencia, cedo et mando vobis dicto Michaeli Cerdanya, presenti, omnia iure omnesque acciones, etc., michi competencia et competentis, etc., in illis viginti sex libras barcinonenses, quas michi dare et solvere tenentur universitas et singulares persone ville Molendinorum Regalium, in festo Sancti Michaelis mensis septembris proxime venturi, causis et racionibus contentis in quadam capitulacione, inter me et dictam universitatem, facta pretextu pixture retrotabuli maioris ecclesie parrochialis dicte ville. De qua capitulacione receptum fuit intrumentum per Franciscum Sunyer, notarium infrascriptum, die et anno in eo contentis, quibus iuribus et accionibus, etc., Ego enim, etc., dicens et intimans, etc., insuper promitto predicta facere, habere, etc., Et teneri vobis de eviccione in omnem casum et eventum, etc., Et pro his complendis, etc., obligo vobis omnia bona mea, etc., Renuncians foro meo proprio, etc., submittens me et bona mea foro Vicarii Barcinone, vel alterius curie, etc., Et nichilominus firmo predictis scripturam tercii in curia vicarii Barcinone, obligans pro inde personam et bona mea, etc., Et ut predicta, etc., iuro, etc., Hec igitur omnia et singula, etc.,

Testes: Michael Vilarasa, Michael Sunyer, et Hieronimus Andreu, scriptores Barchinone.”

AHPB. Francisco Sunyer, leg. 16, man. año 1539.

Barcelona, 24 julio 1540.

El imaginero Gil de Medina firma un contrato para la fábrica de un retablo de alabastro, por cuenta del noble Bernat Albert.

“Instrumentum capitulacionis factum et firmatum per et inter nobilem Bernardum Albert, ex una parte, et magistrum Gil Medina,

imaginarum, habitatorem ville Sarreal, Archiepiscopatus tarraconensis, ex altera parte, de et super quodam retabulo de alabastra. Est large in cohopertis.

Testes in dictis capitulis.”

(*Nota marginal*).

“Die iovis .VIII^o. mensis iunii, anno M.D.XXXI., de voluntatis dictarum partium fuit cansellatum huiusmodi capitulació, est iam alia sub calendario etc., fuerunt testes: Petrus Bosch et Ioannes Plo- mas, scriptores habitatores Barchinone.”

AHPB. Benito Joan, leg. 9, man. 73, años 1540-1541.

57

Barcelona, 24 julio 1540.

Capitulaciones para la fábrica de un retablo de alabastro para la iglesia del Monasterio de Santa María del Carmelo, de la villa de Perpinyá, entre el noble Bernat Albert y el imaginero Gil de Medina.

“Die sabbati. XXIII. mensis iulii, anno a Nativitate Domini. M^o. D^oXXXX^o.”

Capitulació feta, e fermada, e jurada, entre lo noble don Bernat Albert, en Barchinona domiciliat, senyor dels lochs y Castell de Maldá y Maldanell, de una part, e mestre Gil Medina, ymaginayre, habitant en la vila de Çareal, del archabisbat de Tarragona, de la part altra, de e sobre un retaula de alabastre per a la sua capella, la qual té dins lo Monastir de la Verge María del Carme, de la vila de Perpinyà, del bisbat d'Elna.

Primerament, lo dit mestra Gil Medina, promet, al demunt dit senyor don Bernat Albert, que farà un retaule bó de alabatra, per a la dita capella sua, de altària de vint palms de cana de Barchinona, y de amplària de quinze palms de dita cana.

En lo qual retaula de alabastra ha de fer, lo dit mestra Gil, en lo banchal del dit retaula, duas històrias de la devoció de Sancta Elena, e una de la Pietat. E més quatre sotapilás obrats de sus moluras y cormigas, alt y baix, y en lo mig de cascú dels sotapilás, un mig Profeta.

E més ha de fer al dit mestra Gil en la segona instància quatre històries de la devoció de Sancta Elena. E més una image de todo bulto de Sancta Elena en sa pastera, ab una petxina obrada a la romana. E més ha de fer en la dita instància quatre pilás en sas basas y capitells, y en cascú dels dits pilars té de fer dos imagens de Apóstols.

E més té de fer dit mestra, en la tercera instància del dit retaula, tres històrias de la devoció de Sancta Elena. Emés té de fer quatre pilás en sas basas y capitels, y en quiscú dels dits pillars, té de fer una imatge de Apóstol.

E més avant té de fer entre una instància y altre, sus cornisas obradas de moluras a la romana.

E més avant te de fer dit mestre en lo coronament del dit retaula un frontespice en punta en ses moluras a la romana, y de dintre del dit frontespice una història de la Trinitat, y en los dos últims del dit retaula te de fer, lo dit mestra, dos vasos a la romana, E més avant sobre la pessa del dit frontespice un altre vaso.

La qual dita obra té de fer, dit mestra a la usança y art romana, bona y cabada, y de bona alabastro del terma de Çareal, fet y acabat dintre en sa casa del dit mestra Gil en la vila de Serreal, dins spany de un any y mig, primer vinent.

La qual obra volen, les dites parts, que acabada que sia en la casa del dit mestra en la dita vila de Çareal, sia judicada per dos mestras del art ymaginaria, y en cars que los dos no's concordassen, elegessen per terçer a mícer Tárraga, doctor en quiscún Dret, de la vila de Montblanch, al judici y tatxació dels sobradits mestres e tercer, quiscuna de les parts hagen de star, passar y complir, sens ninguna contradicció.

Més avant, promet, lo dit mestra Gil, al dit don Bernat Albert per a complir tot lo sobredit de donar fermansas, y dona de present per fermansas a mossèn Hierònym Picayra, mercader, y a mestre Joan Grinyó, argenter, tots de la vila de Montblanch; les quals fermansas se obliguen en[sem]ps ab lo dit mestre Gil, de fer y complir totes les coses demunt dites. E les dites fer[manses acce]pten, de bon grat, la dita fermansa, convenen y en bona fe prometen al senyor don B[erna]t Albert, que ensemps ab lo dit mestre Gil Medina, e sens ells seràn tenguts y obligats en les coses demunt dites. Y axí principals com fermansas, ne obliguen tots lurs bens, e cascú per lo tot, mobles e immobles, haguts e per haver, y ab scriptura de terç que fermen en la Cort del honorable veguer de Barchinona, obligantne las personas y bens. E renunciem les dites fermansas a la ley que diu que primer sien convinguts los principals que les fermansas, y ab jurament que presten.

Item, lo senyor don Bernat Albert, promet e jura, al dit mestre Gil Medina, que li donarà e pagarà axí per la pedra de alabastre, com per la obra que farà per dit retaula, çó és, per tot lo mes de agost, primer vinent, de present sinquantya lliures moneda barcelonesa e passats ... messos après del dit mes de agost, .XXV. lliures de dita [moneda]... [del mes d'agost vinent altres vint y sinch lliures]. E tot lo restant a compliment de la judicació que faràn los dits mestres, promet, lo dit don Bernat Albert, pagar encontinent que sia feta la dita judicació, sens dan ni despeses del dit Gil Medina ni dels seus, ab obligació de sos bens y ab jurament qu'en presta.

I més promet, lo dit mestra Gil al dit don Bernat Albert, que fet que sia y acabat lo dit retaula y [tat]xat per los dits demunt dits mestres, la vàlua de la dita obra, e tota hora e quant, per lo dit senyor don Bernat, serà demanat al dit mestre Gil, que lo retaula sia

posat en la Capella de don Bernat, dins lo monestir de la Verge Maria del Mont del Carme, de la vila de Perpinyà, que lo dit mestre Gili anirà si al dit don Bernat plaurà, e ajudar, e aposentar y asentar lo dit retaula.

E per los treballs que tendrà, lo dit mestra Gil, a posar y assentar lo demunt dit retaula, lo dit senyor don Bernat, és content de donarli tot çó y quant los demunt dits mestres y tercer en lo cars de discòrdia. Entés, emperò e declarat, que lo dit senyor don Bernat Albert hage de aportar, o fer aportar, a totes ses despeses de la casa de dit mestre Gil, que és situada en la demunt dita vila de Careal fins a la vila de Perpinyà, lo damunt dit retaula, ab tot son gorniment dins caxas, les quals caxes hage de pagar lo dit senyor Don Bernat.

E volen, les dites parts, que les coses demunt dites atennràn e compliràn ab tot effecte, a pena de cent lliures, guanyadores les dues parts a la part obedient, e complir volent, les dites coses; e la terça part, a lo official qui'n faria la exequió.

Testes firme dictorum nobilis Bernardi Albert et Gili de Medina qui firmarunt ipsa die sunt: honorabiles Ioannes Vinyes, mercator, civis, et Ioannes Plomas, scriptor habitator Barchinone.

Testes firme dictorum Hieronimi Picayra, mercatoris, et Ioannis Grinyó, argenterii ville Montisalbi, qui firmarunt in dicta villa Montisalbi, die sexta mensis augusti, anno predicto a Nativitate Domini .M° D° XXXX. sunt: Ioannes Negre, paratoris pannorum lane, et Franciscus Sandoli, sartor, et discretus Petrus Bellicen, notarii, omnes ville Montisalbi, archiepiscopatus tarraconensia.

(Nota marginal). Fuit tradita copia dicto Gil Medina et dedit... presenti .X. solidos.

“Fuit cancellatum huiusmodi instrumentum capitulacionis, die .VIII.º mensis iunii anno .M.D.XXXXI. Et fuerunt testes: Ioannes Plomas, et Petrus Bosch, scriptores habitatores Barcinone.”

AHPB. Benito Joan, leg. 9, man. 73, años 1540-1541: Bolsa.

Barcelona, 24 julio 1540.

Carta del notario de Barcelona Benet Joan, dirigida a su colega de Montblanch Pere Bellissén, comisionándole para que procediese a la firma de una escritura compromiso a otorgar por parte de los avalistas presentados por Gil de Medina en garantía del contrato subscripto por el citado maestro entallador.

“Jhesús

En Barchinona a .XXIII. del mes de juliol .M.D.XXXX.

Molt magnífic y en estima de mayor germà: La present és per pregarvos, que vos com a jurat meu, vullau pendre la ferma de mos-

sèn Hierònym Picayre, mercader, y de mestre Jaon Grinyó, argenter, tots de aqueixa vila de Montblanch, los quals, mestre Gil Medina dona per fermanses a Don Bernat Albert, de e sobre un retaule de alabastra que té de fer per una capella que don Bernat té en la sglésia del Monastir del Carme, de la vila de Perpinyà, les quals fermanses se obligaràn largament e bestant, e cascu insolidum, y ab scriptura de terç en la Cort del veguer de Barcelona, obligant les persones y los bens, y ab jurament que'n presten, com més largament en la dita capitulació és contengut; la qual capitulació, ensemps ab la present letre, vos tramet per lo dit Gili de Medina, y presa que hajau de les dites fermanses, al peu de la present continuareu la jornada que presa haureu, e los testimonis tots de vostra mà. E yo per vos a la jornada faré semblant, e majors coses, y axí m'o trametreu per lo present portador. E farà quant maneu aquest tot vostre
Bernat Johan, notari de Barchinona."

AHPB. Benet Joan, leg. 9, man. 73, años 1540-1541: bolsa.

59

Montblanch, 6 agosto 1540.

El notario de Montblanch Pere Bellissén, escribe a su colega barcelonés Bernat Joan, certificándole cómo los avalistas del maestro Gil de Medina, el mercader Jeroni Picayre y el orfebre Joan Grinyó, firmaron las capitulaciones otorgadas en Barcelona por el aludido imaginero.

"Molt magnífic senyor: Ab la present certifique a vostre mercé, com yo com ha jurat vostre, muy que comptam sis del mes de agost del any present .M.D.XXXX., en presència dels honorables en ... Negre, parayre, d'en Franci Sentolí, fuster, tots de la vila de Montblanch, testimonis en açó presos, he presa la ferma de mossèn Jerònim Picayre, mercader y d'en Joan Grinyó argenter, de la present vila de Montblanch, segons vostra mercé, en la demunt scrita letra me scriu. Los quals han fermat dita capitulació largament, ab jurament, y scriptura del terç de la cort del Veguer de Barchinona, per la qual han obligat la persona y bens largament. Y reste a son servey.

De Montblanch, a sis de agost any M.D.XXXX.

Senyor

Servirá a vostra mercé.

Pere Bellissén, notari."

AHPB. Benito Joan, leg. 9, man. 73, años 1540-1541: bolsa.

Barcelona, 10 julio 1542.

Apoca firmada por el maestro imaginero Martín Díez de Liatza-solo, de cierta cantidad recibida a cuenta de la obra del retablo mayor de la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor, de Barcelona

“Dictis die et anno [10 julio 1542].

Apocha facta et firmata per magistrum Martinum Dies de Liassolo y de la Liatxa, ymaginarium, civem Barchinone, magnificos Petro Çalbà, domicello Barchinone populato; Ioanni Salavert, mercatori; et Ioanni Vilar, notarii, civibus Barchinone, operariis, anno presenti, una cum aliis parrochianis ecclesie Sanctorum Iusti et Pastoris, civitatis Barchinone, de triginta libris, et undecim solidis monete Barchinone, habitis modo subscripto, que sunt in solutum et prorata primeolucionis precii retrotabuli maioris eiusdem parrochialis ecclesie Sanctorum Iusti et Pastoris, quemadmodum in capitulacione de dicto retrotabulo facta plenius continetur, de qua publicum fuit receptum, testificatum instrumentum, in posse notarii infrascripti die...

Modus veroolucionis dictarum triginta librarum et quindecim solidorum, talis fuit et est quoniam, ex una parte, habuit et recepit quinque libras, et duodecim solidos monete Barchinone per bistractis factis per fusta dicti retrotabuli; et ex alia parte, duas libras et decem novem solidos predictis bistracti, factis pro dicto retrotabulo. Et restantes viginta duas libras monete Barchinone, que sunt complementum supradictarum triginta librarum et quindecim solidorum, scripserunt, sive dici et scribi facerunteidem in Tabula Cambii, sive Depositorum, civitatis Barchinone, die quarta, presentis et currentis mensis augusti, quas soluciones sic factas, ratas, gratas et acceptas habuit et habet cum presentem.

Et ideo renunciamus, etc., Mandamus, etc, Obligaciones quo ad dictas triginta libras, undecim solidos, factas esse cassas et nullas sic et taliter, quod sibi valere nech dicte ecclesie... modo aliquo...

Testes discretus: Michael Benedictus Gelabert, notarius, et Ioannes Campos, daguerius Barchinone.”

AHPB. Juan Lorenzo Calsa, leg. 2, manual años 1542-1546.

Barcelona, 12 diciembre 1542.

Contrato para el picado y labrado de la piedra necesaria para la construcción de las Capillas de San Martín y del Santo Cristo de la iglesia de San Miguel de Barcelona, entre el noble Jeroni dez Coll y el maestro cantero Francisco Montermoses.

“Die martis .XII. mensis decembris, anno a Nativitate Domini .M.D.XXXX.II.

Sobre lo picar, fabricar e aparellar tota la pedra necessària per a fer las dos Capelles, ço és, la una de sant Martí, e l'altre del Crucifixi, deval scrites, en la sglésia de sanct Miquel, de Barcelona, per y entre lo noble don Hierónym dez Coll, en Barcelona populat, e cavaller del Orde e Milicia de Sant Yago d'Ezpata, de una part, e mestre Francisco Montermoses, natural de la ciutat de Burgos, habitant en la vila de Arbeca, del bisbat de Urgell, de la part altre, són stats fets fermats e pactats los capítols, pactes e avinensies següents:

E primerament, lo dit mestre Francisco Montermoses, convé, en bona fe, e ab solemne stipulació, promet al dit noble don Hierónym dez Coll, que picarà y donarà picada, presta y aparellada y a punt, en tal manera que no síe menester sino posar tota la pedra necessària per a fer tota aquella Capella de sant Martí en dita sglésia de sant Miquel, junta ab la capella de Nostra Dona del Sepulcre, en lo modo e forma següents ço és, ab son frontispici, e ab sa volta, axi e del modo que stà dita Capella de Nostra Dona; no puguen, emperò, entrar les parets de dita Capella, més avant en dintre del que vuy, e de present entren, compassant la altària ab la amplària, segons la qualitat de la obra, e del loch, requer, e segons de bon mestre se pertany.

Item, lo matex mestre Francisco Montermoses, convé e en bona fe, promet, al demont dit noble don Hierónym dez Coll, que del modo e forma demunts dits y specificats, picarà y donarà picada, presta, aparellada y a punt, en tal manera que no sie manester sinò posar, com dalt és dit, tota la pedra necessària per a fer tota aquella Capella del Crucifixi, junta ab la demunt dita Capella de sanct Martí, la qual se ha de alçar quatre palms de terra, ab quatre scalons, dels quals dit mestre Montermoses no's té empaxar; e la dita pedra per dita Capella necessària picarà ab son frontispici, e volta, axi e del modo que stà dita Capella de Nostra Dona, compassant axi be la altària ab la amplària, segons la qualitat del loch, e de la obra, requerra, no posant, emperò, més endintre del que la paret que vuy en die en dita Capella és.

Item, és convengut e pactat, entre dites parts, e lo dit mestre Fran-

cisco Montermoses convé e promet, que entre dites dos Capelles de sent Marti e del Crucifixi, ço és, entre los dos pilars de aquelles, farà e dexarà una petxina voltada, ab spay sufficient per poderhi star un Sent Cristòfol. E en la part baxa de dita petxina farà una peanya, en la qual dit sent Christòfol pugue tenir los peus. Lo dit emperò sant Christòfol, dit mestre Montermoses no [l'] ha ha de fer.

Item, lo dit noble don Hierònym dez Coll, convé, e en bona fe, promet, donar e pagar, al dit mestre Francisco Montremoses, per totes las obres, e treballs, demunt dits, axi com dit és, acabades e perfetes, sexanta liures barceloneses, per los tèrmens e pagues següents: ço és, aquí mateix posant mà, dit mestre Francisco Montermoses, en dita obre, la terça part; e en lo mig de dita obre, l'altre terça part; e l'altre restant terça part, encontinent havent acabada dita obra.

Item, és pactat, entre dites parts, e convengut, que lo dit mestre Francisco Montermoses, per que dita obra no restás inchoada e imperfecta, e per major seguretat del dit noble don Hierònym dez Coll, per les dos primeres pagues de dites sexanta liures hage donar al noble don Hierònym dez Coll, una fermança, o, seguretat idònea, la qual se obligue, per dit mestre Montermoses, a complir dites coses, ho altrament fer bona dita quantitat.

Extendantur cum omnibus clausulis necessariis, obligacione bonorum, restitutione damnorum, et iuramento.

Et ideo nos, dicte partes, laudantes, approbantes, ratificantes, et confirmantes preinserta capitula et unum quodque eorum, etc.,

Testes sunt: venerabilis Petrus Cugat, presbiter in dicta ecclesia sancti Michaelis beneficiatus, et Benedictus Gircos, scriptor Barchinone habitatores."

AHPB. Juan Monjo, caja 23 bis, pliego escrituras sueltas, año 1542.

Barcelona, 12 diciembre 1542.

Contrato para la colocación de las piedras labradas por el maestro Francisco Montermoses, en las Capillas de san Martín y del Santo Cristo, de la iglesia de san Miguel, de Barcelona, entre el noble Jeroni dez Coll, y el maestro de obras Andreu Matxi.

"Dictis die et anno [12 diciembre 1542].

Sobre lo posar las dites pedres, axi com dit és, picadas, aparellades, e a punt dexades per dit mestre Montermoses, posadores en dites Capelles de san Marti e del Crucifixi respectivament, per y entre lo dit noble don Hierònym dez Coll, de una part, e mestre Andreu Matxi, mestre de cases, ciutedà de Barcelona, de la part altre, són stats fets, pactats e fermats los capítols següents:

E primerament, lo dit mestre Andreu Matxi, convé, e en bona fe, y stipulació sollempne, promet al dit noble don Hierònym dez Coll, que posarà, e edificarà totes les dites dos Capelles be, e degudament, segons stà la dita Capella de Nostra Dona del Sepulcre, e segons las pessas e pedres deuràn star, e requerràn, axi com la qualitat de la obra demana, e de bon mestre se pertany. E axi be que alçarà dita Capella del Crucifixi, tot lo que menester serà, e farà fer, o farà los quatre scalons en ella fahedors, com demont en los altres capítols se conté, de pedra picada de Montjuhich. E del mateix modo, convé e, promet, que, dites dos Capelles, empahimentarà, e emblanquirà, be e degudament, segons stà dita Capella de Nostra Dona del Sepulcre.

Item, lo dit noble don Jherònym dez Coll, convé e promet en bona fe e ab stipulació solenne, que donarà e pagarà, al dit mestre Andreu Matxi, per posar dites Capelles, e acabar, com dalt és dit, totes dites obres, vint y quatre liures barceloneses, pagadores a tot[e]s voluntats del dit mestre Matxi.

Extendantur iuxta stylum, cum omnibus clausulis et obligatione bonorum.

Testes predicti.”

AHPB. Juan Monjo, caja 23 bis, pliego escrituras sueltas, año 1542.

Barcelona, 23 agosto 1543.

Carta de pago otorgada por Martín Díez de Liatzasolo, en concepto de saldo total o finiquito de cuentas de las diferentes cantidades entregadas por razón de la manufactura del retablo mayor de la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor de Barcelona.

“Die iovis. XX.III.º mensis augusti, anno a Nativitate Domini.”
M.D.XXXX.IIIº.

Apocha facta per Iohannem de Tors, et Martinum de Liatçoçolo, imaginarios, cives Barchinone, honorabilis dominis operariis ecclesie sanctorum Iusti et Pastoris Barchinone, licet absentibus, et., de mille ducentis quadraginta sex libris monete Barchinone, habitis, tam numerando quam in diversis partitis Tabule Cambii civitatis Barchinone, quarum ultima fuit, die presenti et infrascripti, de octuaginta libris, et sunt tam per illis mille ducentum libris pro quibus promiserant facere retrotabulum maius dicti ecclesie sanctorum Iusti et Pastoris; quam per emenda eis facta pro operibus dicti retrotabuli factis, ultra concordiam per et inter eos et dictos operarios firmata, in posee notarii infrascripti die et anno in illa contentis, etc., Et ideo renunciando, etc, volentes expresseque omnes et quecumque apo-

cha, vel albaranna, hactenus per eos firmata comprehendantur cum presenti, etc.,.

Testes sunt: Michael Balaguer, cuyraterius, civis, et Ioannes Vi-
lar, scriptor, habitator Barchinone.”

AHPB. Juan Lorenzo Calsa, leg. 2, manual años 1542-1546.

64

Montcada, 4 abril 1544.

Recibo firmado por Martín Díez de Liatzasolo, de la cantidad de siete ducados de oro, importe del entalle de una imagen de santa Engracia, para el altar mayor de la iglesia parroquial de Montcada.

“Jo mestre Martyni Díes, imaginayre, ciutadà de Barcelona, atorc haver rebuts de vosaltres, los honorables Benet Oller y Salvador Llobet, obrés de la església de Moncada, són a saber, set ducats de or, y són per la imagen que à feta de santa Engràcia, la que està en lo altar major.

Y perquè és veritat que jo só content de vosaltres, vos fas lo present albarà, fet per mans de mossèn Joan Janer, rector de Moncada a .IIII. de abril de 1544.”

Archivo Parroquial de Montcada. Manual años 1486-1548.

La transcripción del texto anterior, la debemos a la amable deferencia del historiador de la villa de Montcada y buen amigo don Alberto Ubach Mascaró. Esta nota documental tiene un mayor interés a causa de haber sido destruído el Archivo de la mencionada Parroquia durante los sucesos revolucionarios del año 1936.

65

Barcelona, 13 junio 1545.

Concordia entre el carpintero Bernat Batlle y el entallador Jaume Rigualt.

“Dicto die [13 junio 1545], est concordia facta et firmata per et inter Bernardum Balle, fusterium, civem Barchinone, ex una, et Iacobum Rigualt, entratallatorem, divem Barchinone, parte ex altera, etc.,. Est large tacta in sedula posita in cohopertis presentis manualis.

Testes ut in ipsa.”

AHPB. Juan Marti, leg. 5, protoc. 14, años 1545-46.

Barcelona, 29 agosto 1545.

Contrato para la fábrica de dos imágenes de alabastro de Nuestra Señora y san Cristóbal, para la iglesia parroquial de San Miguel, de Barcelona, firmado por el maestro imaginero Gil de Medina.

“Die sabbati .XXVIII. mensis augusti .M.D.XXXV.

Sobre la fábrica de les figures de bulto de Nostra Dona y de Sanct Cristòfol de alabastre, faedores per lo davall scrit mestre Gil Medina, entre lo noble senyor don Hierònim de Colle, cavaller de Santiago, de una part, e dit mestre Gil Medina, imaginayre, natural del regne de Castella, habitant en Sarreal, de la part altre, són fets, pactats, e jurats, entre les dites parts, los capítols, pactes y avinenses següens.

Primerament, és concordat, entre les dites parts, que lo dit mestre Gili, sia tengut y obligat, segons que ab la present se obliga, sots la pena e jurament davall scrits, d'assí per tot lo mes de agost de l'any .M.D.XXXX.VI., fer e fabricar les dites figures de Nostra Dona y de Sanct Cristòfol, çó és, a saber, la figura de Nostra Dona, de cayguda de nou palms, ab lo Jesús al bras, tota de alabastre, de dos pessas, tot blanch, conforme als models que té lo senyor abbat Coll, germà de dit senyor don Hierònim. E la dita figura de Sanct Cristòfol de alabastre, de dos passes, tot blanch, segons lo modell que té, per lo modell que té, per lo semblant, lo dit senyor abbat Coll, de altària de onze palms y un quart. E més, promet totes les dites duas pessas acabarles obrar ab tot son compliment... blanques, y portarles en la present ciutat en la sglésia de Sanct Miquel, posarles dins lo dit temps, a costes y despeses sues, e posarles en los dos tous que vuy són en la sglésia prop dita de Sanct Miquel, bones y ben acabades, y posades a totes ses despeses.

Item, és concordat, entre les dites parts, que lo dit senyor don Hierony de Colle, haie de donar y pagar al dit mestra Gili, axí per alabastre, guastos de port y posar, y mans de dites figures, vuytanta ducats d'or en aquesta forma: çó és, de ... haver donada seguretad lo dit Gili, en Sarreal, e o en Montblanch, per fer complir les dites coses sinquanta ducats, e quinzie ducats més dins sis mesos après donar fermanses per lo dit per lo resto, que són .XV. ducats posada que sia dita obra, prometen donar obra ab acabament tota protecció remoguda sots pena de ters dins de, etc.,”

AHPB. Jerónimo Mollet, caja 14, pliego de escrituras sueltas del año 1545.

Barcelona, 28 mayo 1546.

Acta de la entrega, o recuperación, de varias esculturas de alabastro, dibujos de sepulcros y de retablos, y otros objetos, firmada por el imaginero de Flandes, Guillem de Bulduch a favor del carpintero barcelonés Bernat Batlle.

“Guillermus de Buldu, flamenchus ymaginarius, Barcinone residens, confiteor et recognosco vobis Bernardo Balle, fusterio, civi Barcinone, quod restituistis et tradidistis michi bene, quadringentos et tres papés de deboxos pintats de diverses figures et istòries, inter quos sunt computatis tres mostre retabulis sive sepulture artis mee de imaginative, et unum ymaginen Sancti Hieronymi alabastre facti de mig ralleu. Et sunt medietatem illorumque octingentorum et sex papers consimilis speciei, et trium ymaginorum Sancti Hieronymi per me et Paulum David, eciam ymaginarium flamencum, quondam socium meum, vobis in comenda relictorum dum volebamus ire Roman, quatuordecim anni sunt lapsi, parum plus vel minus, de qua comanda vos nobis ut assero fecistis et firmastis comande instrumentum in posse cuiusdam notarium, nomine cuius non recordamur. Et ideo renunciando, etc., volens dictum comande instrumentum quo ad dictos .CCCC.III. papers et dicte imaginis, esse cassum et vanum, hich quo vero ad residuas .CCCC.III. et due mostre de sepulturas, et duos ymagines Sancti Hieronymi sunt heredum dicti quondam Pauli David, socii mei, in suo robore volo permanere que penes vos remanent.

Testes Teodrigus Merlo, ymaginarius flamencus et Petrus Nadal, parrochie Sancti Cipriani de Tiana, et Benedictus Rafart, pictor civis, ach Petrus Thalavera, notarius publicus Barchinone.”

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

Barcelona, 13 enero 1563.

Escritura de poder otorgada por el imaginero Martín Díez de Liazasolo, a favor del notario de Barcelona, Miguel Benet Gilabert.

“Die mercurii .XIII.º mensis ianuarii, anno a Nativitate Domini .M.D.º sexag[esimo tercio].

Ego, Martinus Díez Sosolo, imaginatoris, civis Barchinone, de mea [certa] sciencia, constituo et ordino procuratorem meum, certum et sp[ecia]lem et ad infrascripta eciam generalem ita quod, etc., vos discretum Mi[ca]elem Benedictum Gilabert, notarium publicum Barchinone, licet absentem etc, ad videlicet per me et nomine meo, petendum, exigendum et levandum a Tabula Cambii, sive Depositorum, pre-

sentis civitatis Barchinone, omnes illas quinquaginta libras, quas ego habeo et in computo meo sunt ditte et scripte in dicta Ta[bula] Cambii, sive Depositorum presentis civitatis Barchinone, et ind[e qua] vis cautelas faciendum et concedendum. Item, ad omnes causas, sive lites, etc, large.

Testes sunt: discretus Onoffrius Rialp, notarius publicus Barchinone, et Iohannes Puiades, scriptor habitator Barchinone.”

AHPB. Anónimo, leg. 2, n.º 17, manual año 1563.

69

Barcelona, 26 marzo 1573.

Carta de pago otorgada por Martín Díez de Liatzasolo, a cuenta del importe de la manufactura del retablo de la Virgen del Rosario, para la iglesia parroquial de Sant Esteve de Castellar.

“Die .XXVI. mensis marcii, anno predicto [1573].

Apocha facta et firmata per honorabilem Martinum Dias de Solo, imaginarium, civem Barcinone, honorabili Francisco Barba, agricultori parrochie sancti Stephani de Castellar, diocesis Barcione, tanquam clavario ecclesie dicte ville, de triginta libris monete Barcinone, habitis realiter numerando in notarium et testium infrascriptorum presencia, et sunt in solutum porrata illarum sexaginta septem librarum, precio quarum, dictus Martinus Días de Solo, fecit quoddam retabulum lignum in Capella, seu Sacello, Beatissime Virginis Marie de Rosario ecclesie dicte parrochie, iam positum in dicta Capella. Et ideo renunciando, etc.,.

Testes sunt: venerabilis Petrus Marcho, presbiter Tarrachonensis; Mauricius Sala, et Mauricius Calvo, scriptores.”

AHPB. Pablo Calopa, leg. 8, manual años 1573-1574.

70

Barcelona, 26 marzo 1573.

Convenio firmado por Martín Díez de Liatzasolo, para el entalle de la imagen de la Virgen del Rosario para la parroquial iglesia de Sant Esteve de Castellar.

“Item, altero instrumento est conventum, interdictas partes, quod dictus Martinus Diaz de Sola, manibus ac expensis suis, teneatur facere quandam imagine, seu figura lignea de bulto Beattissime Virginis Marie de Rosario, cum eius filio in brachio, et cum rosis et suis diademis, altitudinis necessarie pro medio dicti retabuli.

Et facta dicta imagine, seu figura, stimari habeat per duos expertos artis de imaginayre, eligendos, videlicet, unus pro parte dicti Martini Días, et alius pro parte dicti Francisci Barba dicto nomine.

Et facta per ipsos dicta stimacione, dictus Barba, dicto nomine, promisit solvere dicto Martino Días, totum id et quicquid, et quantum, pro dictos expertos fuerit iudicatum dictam figuram seu imaginem valere, deductis quatuor ducatis, quos dictus Martinus Días, nunc pro tunc, remittit et gratiam facit a dicta stimacione.

Et hec promiserunt facere dicte partes sine dacione, etc, cum restitutione expensarum, etc., super quibus, etc., Credatur, etc., Et pro his compendis, obligamus, pars parti, omnia et singula bona, etc., Et ut predicta, etc., Iuramus, etc.,

Testes sunt predicti.”

AHPB. Pablo Calopa, leg. 8, manual, años 1573-1574.

JOSÉ M.^a MADURELL MARIMÓN

A PROPÓSITO DE UNA PINTURA DEL MUSEO DEL PRADO

Existe en el Museo del Prado un tríptico (n.º 2538), obra anónima y de difícil clasificación. Parecen cruzarse en él tanto en la composición como en el colorido, las macizas formas eyckianas que son las que predominan, con recuerdos y enseñanzas italianas, senesas especialmente. El Catálogo del Museo en su última edición lo recoge así y nos dice algo acerca de su historia sobre la que volveremos cuando importe a nuestro objeto, añadiendo que en el marco primitivo hay versos parafraseando el Stabat Mater, así como “escudos repetidos, muy deteriorados”.

Sobre éstos queremos extendernos, añadiendo algo, aunque poco y lateral, al conocimiento de esta pintura, tan interesante bajo todos conceptos. La descripción de los escudos es la siguiente: Escudo cuartelado en cruz. Primer cuartel: cortado de un rasgo y partido de dos: 1.º trae de oro cuatro palos de gules. 2.º trae de oro tres fajas de gules. 3.º sembrado de Francia. 4.º trae de sable cruz de San Juan de Jerusalén de argent. Segundo cuartel: partido de tres rasgos y cortado. 1.º trae de oro tres fajas de gules. 2.º sembrado de Francia. 3.º trae de sable cruz de San Juan de Jerusalén de argent. 4.º cuartelado en sotuer: 1.º y 3.º trae de oro cuatro palos de gules. 2.º y 4.º trae de argent águila de sable. Tercer cuartel: de gules. Cuarto cuartel: Trae de gules campana o roque de oro.

Corresponde a las armas de los Roig de Corella, familia valenciana de origen navarro, como demuestran las descripciones que en sus armerías hacen. Y como también demuestran las armas que lleva la portada del libro del dominico fray Francisco García dedicado a don Jerónimo Ruyz de Corella, mayorazgo y heredero único de la casa y condado de Cocentina, impreso en Valencia en 1583.

No detallamos aquí las distintas familias cuyos son los cuarteles descritos. Ciertamente que los dos primeros cuarteles llevan armas

de la casa real de Aragón y sus enlaces, que podemos suponer privilegio concedido a los Roig de Corella ya que se sabe de otros análogos. Fueran sus armas familiares las que traen los tercer y cuarto cuartel. En ningún caso son las armas de los apellidos maternos de ninguno de los Condes — a menos de ser las de Lansol por Beatriz, esposa del primer Conde — ya que no son Moncada, ni Fajardo, ni Hurtado de Mendoza, ni Mendoza, familias de las que eran las siguientes condesas. Quizá sean armas de concesión pertenecientes al título condal.

El linaje de los Corella procedía de la villa del mismo nombre en Navarra, junto a la frontera de Aragón. Según historia Escolano, don Pedro Ruiz de Corella señor de la villa, y su hermano Antonio se establecieron en Valencia cuando la conquista.

En 1341 es Jurado de Valencia como Generoso, un Juan Ruiz de Valencia. El mismo nombre también como jurado vuelve a aparecer en 1400. En 1445, don Francisco de Proxita vendió el Señorío de Cocentaina a Ximen Pérez de Corella, posible hijo de éste; tres años después, en Nápoles, obtenía el título de Conde.

Hijo del primer Conde y de su mujer Beatriz Lansol, es Juan, II Conde de Cocentaina que se apellidaba Juan Ruiz de Corella, casó con doña Francisca de Moncada teniendo dos hijos: Juan Ruiz de Corella, III conde de Cocentaina y Rodrigo. Juan III casó con Juana Fajardo y no tuvo sucesión. Don Rodrigo heredó sus estados, siendo IV conde de Cocentaina; casó con Ángela de Borja, teniendo por hijo a Guillermo Ruiz de Corella, V conde, que a su vez casó con doña Brianda Hurtado de Mendoza, hija de don Diego. En 1532 estaba en Bolonia y en 1541, a los 43 años de edad, desapareció de su tierra dejando a don Ximeno Pérez Ruiz de Corella, hijo suyo, que como sucesor del desaparecido fué VI conde de Cocentaina. De su matrimonio con doña Beatriz Mendoza hija de don Bernardino de Mendoza tuvo a Jerónimo de Corella, VII conde del mismo título, a quien vimos dedicar el libro por fray Francisco García y emplear las armas objeto de esta nota. Éste casó con doña Lucrecia de Moncada hija del marqués de Aytona, teniendo por hijos a Gastón VIII, conde de Cocentaina, y a Juan, que fué el escritor Roig de Corella, autor de múltiples obras, sobre quien volveremos. Los historiadores de la literatura han estudiado este linaje tratando de confirmar o de negar la suposición. Ya que, notémoslo,

PARTE SEGUNDA
Deltratado utilísimo y muy general de todos los contratos, quantes en los negocios humanos se suelen ofrecer. Hecho por el muy R. P. F. Francisco Garcia, Doctor Theologo, de la orden de los Predicadores.

Dirigido al muy Ilustre Señor don Hieronymo Fuys de Coella, Marqués y heredero único de la casa y Condado de Coentayua.



Impressa en Valencia, en casa de Ioan Nauarro. 1583.
P. L. M. P.
A costa de la compañía; Véndese en la calle de Cavalieros.

Portada del libro de fray Francisco García



Tabla del tríptico n.º 2533, del Museo del Prado

en ninguna parte de sus obras, impresas y manuscritas, Juan Roig de Corella, escritor, hace mención a su condición y título.

Por eso, Ximeno, Fuster y otros, entre los cuales modernamente Miquel y Planas en el prólogo de su edición de Obras, creyeron no ser cierta tal suposición y creen a Juan Ruiz de Corella, el escritor, de la misma familia aunque no de la rama de los condes de Cocentaina. Pascual de Boronat ha exhumado documentos en los que aparece un Juan Roig de Corella viviendo en Valencia a mediados del siglo xv, que no era de la casa condal de Cocentaina, sino un hijo de Mossén Auzias Roig de Corella, caballero y de doña Aldonza, su mujer, hermano de fray Manuel Roig de Corella y de Luis Roig de Corella, familia que contribuyó a la edificación del Real Monasterio de la Trinidad de Valencia entre 1446 y 1449. En ese Monasterio el 5 de mayo de 1457 profesó Na Aldonçeta de Corella, quizá de la misma familia.

Las armas llevadas por Jerónimo Roig de Corella, por la fecha de edición (1583) heredero del Condado, como hijo de Ximeno Pérez Roig de Corella y de Beatriz de Mendoza, VI conde, nos son conocidas y coinciden con las de la tabla. Pero, a pesar de la interesante hipótesis que es la de ser el propietario del tríptico el autor de tantas obras de devoción — traductor del Cartujano entre otras — ya que así encontraríamos, en esta tabla, de clara filiación flamenca, plástica expresión de las formas de devoción y mística que él, literariamente, contribuyó a aportar a la Península, sin embargo, creemos que la tabla fué de la familia condal de Cocentaina, y no de la rama en que nació el escritor, y por tanto fué pintura que estuvo en manos del primer o segundo conde de Cocentaina, si éste usaba las armas de su nieto, o en las de éste, el VI conde, que vimos las usó idénticas.

* * *

Añadamos, a fuer de detallistas, una nota más. En una de las fantásticas edificaciones de los fondos de la tabla aparecen unas armas que creemos que fueron armas sin significado de linaje y sólo para completar el ornato de uno de los edificios representados, pero vaya su descripción: “Trae de argent cabria de sable acompañada de tres lises u hojas de sable.”

XAVIER DE SALAS

RIBALTA Y CARAVAGGIO

Formando parte de un plan de mayor ambición, en el que desearía poder analizar buen número de los factores que contribuyeron a la formación y evolución del arte barroco en España, publico hoy algunos apuntes de dos de sus capítulos, en torno a las figuras de Francisco Ribalta y Michelangelo da Caravaggio. En cierto modo no son más que borradores o materiales en muy desigual grado de elaboración. Aun así, me he decidido a su publicación, en parte, por causas de relativa oportunidad: la aparición de la tesis de Miss Delphine Fitz Darby sobre Ribalta (1), los documentos hallados por don J. M.^a Madurell sobre el propio pintor (2), y el sugestivo estudio de Longhi sobre Caravaggio y su escuela (3), pero también porque los datos que había podido reunir sobre esos temas habían llegado a cierto punto de elaboración que exige que otras personas, con sus críticas o aportaciones contribuyan a conducirles hasta un grado de madurez que pueda permitir una redacción más sólida y completa.

(1) Delphine Fitz Darby. — Francisco Ribalta and his school. Cambridge, Harvard University Press, 1938 (citaré solamente *Fitz Darby*). El estudio básico fué terminado en 1929, aunque se completó luego, y ello explica que se publique como texto inédito el de Orellana, ya editado en 1930 por X. de Salas, en el tomo aparte de la colección "Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español". Dentro de esta misma serie, he empleado a menudo los cinco utilísimos tomos editados por don F. J. Sánchez Cantón; para mayor comodidad, los cito con la sigla F. seguida del número del tomo en cifras romanas, y la indicación de página.

(2) J. M.^a Madurell. — Francisco Ribalta, pintor catalán ("Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. V, enero-junio 1947, págs. 9-31).

(3) Roberto Longhi: *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia* (texto basado en la comunicación del autor, en 1939, al Congreso Internacional de Historia del Arte en Londres; notas redactadas entre 1941 y 1942) y *Ultimissime sul Caravaggio* (ambos estudios publicados en *Proporzioni* n.º 1. Firenze, 1943, págs. 5-63 y 99-102, respectivamente, y láminas 1-85; citaré siempre *Longhi*, con indicación de página o grabado).

DATOS PARA LA BIOGRAFÍA DE FRANCISCO RIBALTA

La importante serie de documentos publicada por el señor Madurell resuelve de modo definitivo a favor de Solsona la debatida cuestión de la población natal del pintor Francisco Ribalta.

A no ser por antiguos desvíos de un localismo entusiasta, los datos conocidos hasta la fecha probaban ya cumplidamente que Ribalta era natural del Principado de Cataluña. Aunque me es posible precisar ciertos detalles sobre la polémica, por ser todos de interés secundario y hallarse ya cancelado el debate, relego su exposición a un apéndice (véase pág. 411), excepto para el caso de las alusiones de Lope de Vega, a las que dedicaré luego más atención al tratar de su retrato por Ribalta.

La documentación valenciana publicada hasta la fecha (4) contiene algunos interesantes datos familiares:

Francisco Ribalta casó con Inés Pelayo († 1601), y tuvieron por lo menos dos hijos: Mariagna, que en octubre de 1628 era monja del Convento de Santa Catalina de Siena, en Valencia, y Juan Ribalta, pintor, fallecido en Valencia el día 9 de aquel mes y año. Juan había nacido en Madrid, antes de establecerse su padre en Valencia, y por la fecha de una Crucifixión que pintó a los 18 años, en 1615 (5), sabemos que su nacimiento tuvo

(4) La publicada hasta 1938 está reunida en el excelente resumen de Fitz Darby (páginas 228 a 242); los documentos del Colegio de Pintores, se hallan más completos en la publicación de L. Tramoyeres Blasco *Un Colegio de Pintores. Documentos inéditos para la historia del Arte Pictórico en Valencia en el siglo XVII*. (Madrid, 1912, separata de *Archivo de Investigaciones Históricas*). Posteriormente han publicado nueva documentación Ramón Robres y Vicente Castell, pbros. *En torno a Ribalta. Documentos inéditos (Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Castellón, 1943, T. XVIII, págs. 212-219), con datos inéditos sobre los trabajos de Ribalta para el Colegio del Patriarca, entre 1601 y 1615, y el Marqués de Lozoya, *Juan Ribalta y los lienzos de Andilla (Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón, 1945, T. XXI, págs. 97-104). Antes, D. Carlos G. Espresati, entusiasta Presidente de la Sociedad Castellonense de Cultura, publicó un artículo: *Algunas incógnitas de la vida y la obra de Ribalta (Arte Español*, XIII, Madrid, 1941, págs. 15-18), en el que da a conocer algunos datos sobre la familia Ribalta de Castellón como anticipo de un importante estudio sobre los Ribalta, fruto de su labor durante los últimos años.

(5) Valencia, Museo Provincial; antes en San Miguel de los Reyes. Según Ponz, citado por Fitz Darby (pág. 136), Alonso Cano copió esta pintura para un altar de San Ginés, de Madrid; no es éste el único caso de influencia directa de una obra de los Ribalta, ya que —según Palomino— Carducho imitó la Cena del Padre pintada para el Colegio del Patriarca, y más tarde acaso el propio Murillo pudo inspirarse en el Abrazo de San Francisco, de los Capuchinos.

lugar en 1596 ó 1597. Puesto que los documentos gerundenses a que luego me referiré nos presentan a Francisco Ribalta establecido ya en Valencia el 12 de febrero de 1599, todo inclina a suponer que el pintor debió mudar de residencia el mismo año 1597 en que pudo nacer su hijo o acaso en 1598. Como el dietario de don Diego de Vich indica que Ribalta cuando murió llevaba más de 30 años residiendo en Valencia parece evidente que la fecha más segura es la de 1597, que convendría comprobar por medio de la documentación municipal valenciana, en especial su serie de "Libros de avecindamiento". Francisco Ribalta, ya viudo, murió en Valencia, en casa de su hermana Aldonça, en las afueras de la calle de Quart, pero consta que su residencia habitual estaba en la calle "de les Barques", donde vivía con su hijo Juan y la esposa de éste, Mariagna de La Serna, natural de Valencia. Juan se había casado con Mariagna en Valencia el 29 de abril de 1618, siendo ésta ya viuda del doctor en Medicina Pedro Marco, fallecido en Monreal del Campo (Teruel).

A estos datos cumple añadir la importante serie de los facilitados por la documentación barcelonesa publicada por el señor Madurell.

Todos ellos se refieren a una escritura de censal o título de deuda amortizable al 5 % con un valor nominal de 200 libras barcelonesas, que adquirió en febrero de 1600 Paula Ribalta, doncella, residente en Barcelona, hermana de Francisco y Aldonça Ribalta. A 20 de diciembre de 1617, en Valencia, ante el notario Juan Bautista Gaçull, Francisco Ribalta, como sucesor de Paula, hizo cesión de sus derechos a favor de Aldonça, "domicella in civitate Valencie habitatrice".

Obrando en consecuencia, Aldonça hizo poderes el 3 de octubre de 1620, ante el notario de Valencia Francisco López de Perona, para que Juan Sabater, agricultor de Algemesí, pudiera vender en su nombre el referido censal. En Barcelona, a 19 de noviembre de 1620, Sabater procedió a dicha venta a favor de Rafael Portella, presbítero beneficiado de la parroquia barcelonesa de los Santos Justo y Pastor, datos que permiten suponer que Paula había fallecido ya en 1617.

En toda esta documentación consta repetidamente que los tres hermanos Ribalta habían nacido en Solsona, población que des-

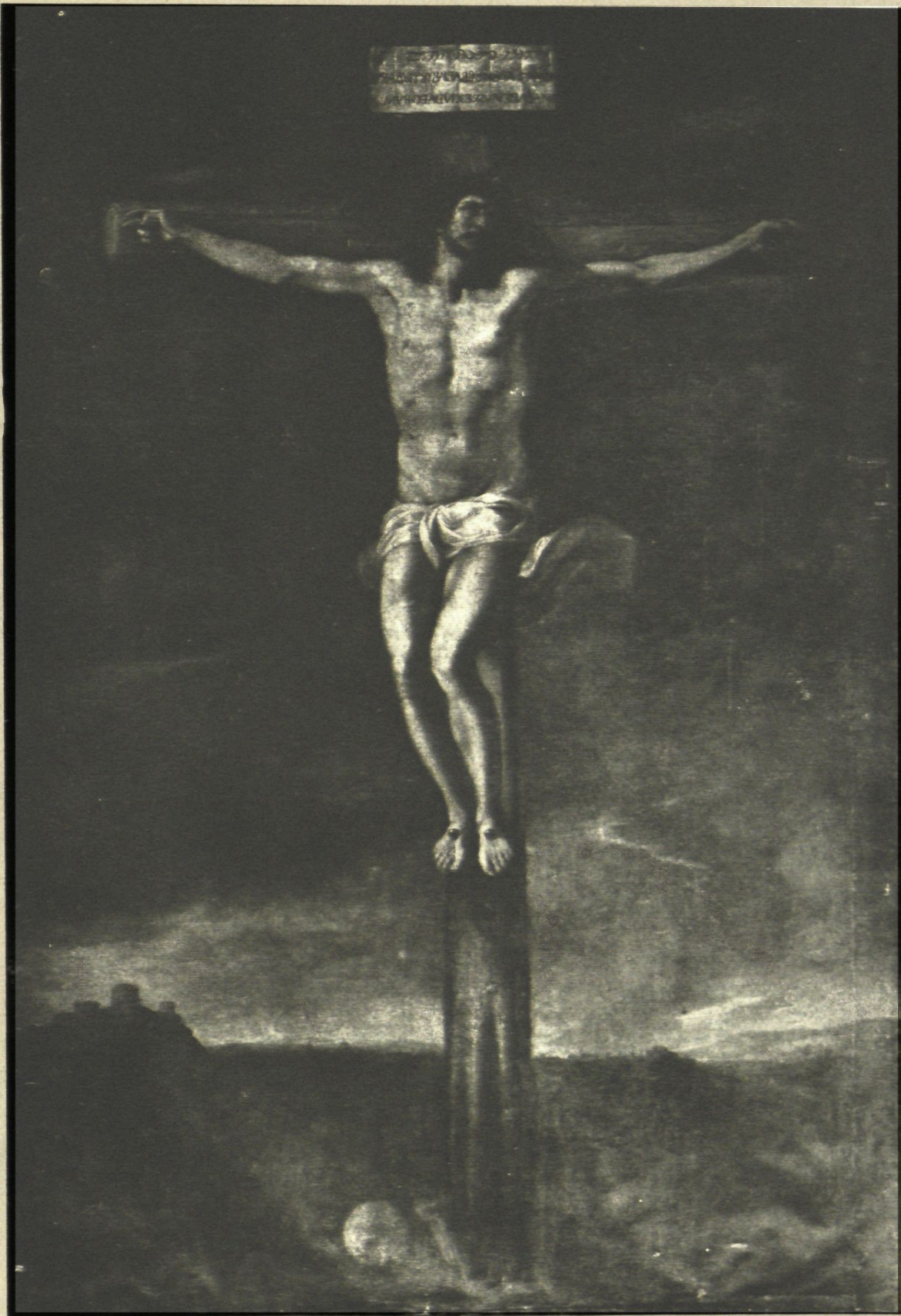
de 1594 ostentaba el título de ciudad, que en ninguna ocasión dejan de consignar los notarios otorgantes. Así vemos que en una de las escrituras de 1 de febrero de 1600 se alude al pintor Francisco Ribalta "oriundo civitatis Celsone pro nunch Valencie habitatori", y en noviembre de 1620 se sigue denominándole "pictore, naturale dicte civitatis Celsone".

Después del hallazgo de los documentos barceloneses hasta aquí referidos, quedaba pendiente de solución un interesante problema. En efecto, las escrituras de febrero de 1600 consignan que Paula Ribalta pagó por el referido censal al mercader barcelonés Francisco Noguer o Nogués y a su esposa Juana tan sólo 130 libras, mientras que las restantes las distribuyó entre el sastre Ramón Canals (en dos pagos de 15 libras cada una) y el pintor Francisco Ribalta, hermano de la otorgante, como saldo de cantidades debidas a uno y otro personaje por el matrimonio Noguer. En el acto de la venta se hace constar que Noguer debía 40 libras al pintor Ribalta según escritura otorgada ante el notario de Gerona Pedro Mir, con fecha 21 de junio de 1599.

Ello parecía indicar la posibilidad de que, siquiera por una breve temporada, Ribalta hubiera residido en Gerona. La documentación publicada no se oponía terminantemente, puesto que la escritura barcelonesa de fecha más remota que lo presentaba como establecido en Valencia es del 1 de febrero de 1600, y el documento valenciano más antiguo entre los que conozco es del mes de abril de 1599 (6). Sin embargo, la contradicción es evidente con el texto de don Diego de Vich, que hemos visto ya que nos obliga a aceptar la cronología 1597 ó 1598.

Con estos antecedentes inicié personalmente una investigación en los riquísimos e inexplorados fondos notariales de Gerona, y habiendo contado con muy valiosa ayuda y cooperación me es posible dar a conocer los documentos gerundenses que se refieren a Ribalta. A mi entender no hacen más que confirmar lo escrito por don Diego de Vich, y lo ya fácilmente presumible, esto es, que Ribalta no estuvo por aquel entonces en Gerona ni tuvo ocasión para ello, antes bien, ya se hallaba establecido en Valencia.

(6) Fitz Darby, pág. 228. La palabra *Valentiae*, en la firma de una copia de Sebastiano del Piombo, está en locativo y sólo indica que Ribalta se hallaba en Valencia cuando pintó la copia, cuyo actual paradero no parece conocerse.



F. RIBALTA. — *Crucifijo* (Monasterio de Poblet)



*Santa Ana con la Virgen y san Joaquín. Pinturas atribuidas a Francisco Ribalta
(Colección del marqués de Casa Torres, Madrid)*

Los documentos otorgados por Francisco Noguer en Gerona (7) se autorizaron en esta forma por la única y positiva razón de que el otorgante se hallaba preso en las cárceles del Veguer de aquella ciudad por causas que no se expresan, y allí, probablemente requerido por Ribalta, extendió ambas escrituras de reconocimiento de deuda. En la primera, fechada el 12 de febrero de 1599, Noguer declara deber a Ribalta 40 libras barcelonesas y se las consigna con cargo a las rentas del censal de 200 libras que percibía en Barcelona. El motivo de la deuda era un simple préstamo (*ratione mutui per vos michi facti et gratiose et bono amore habiti et recepti*). En esta escritura el

(7) El Archivo Notarial de Gerona, se halla depositado desde 1936 en el Palacio Episcopal; me es grato hacer constar aquí mi reconocimiento para el Ilmo. Sr. Obispo de Gerona, Dr. D. José Cartañá, así como a su Archivero Dr. Tomás Noguer, y a D. Luis Batlle, secretario del Instituto de Estudios Gerundenses y Archivero Municipal de Gerona, por las facilidades prestadas en la consulta del referido Archivo.

El documento de 12 de febrero se halla en el "Manuale vigesimum tertium Petri Mir, notarii publici":

"Franciscus Noguer, negociator Barchinone, pro nunch in carceribus regiis Gerunde detentus, gratis agens hec de licentia ed consensu Magnifici Ludovici de Gualbes, tenentisloci vicarii civitatis Gerunde, michi die presenti concessa, in solum et satisfaccione illarum quadraginta librarum in quibus vobis infrascripto creditori meo teneor racione mutui per vos michi facti et gratiose et bono amore habiti et recepti, do, sedo (!) et consigno vobis Francisco Ribalta pictori *Barchinone pro nunc in civitate Valencie habitatori*, absentis, quo secundum ad concurrentem quantitatem et me alias pensiones a mense maii proxime venturi in antea futuras et debendas ex illo Censuali annue pensionis ducentum solidorum et pretio ducentarum librarum barch, quad anno quolibet michi facit et prestat dompnus Franciscus de Aril, Barchinone populatus, de mense madii scilicet donec in dictis quadraginta libris fueritis persolutus et satisfactus, etc. pettatis, concedo jura, quibus juribus, et possitis pettere, convenire, apochas facere, et volens, etc.

Testes, Geraldus Fortià, custos dictorum carcerum, et Baldilius Casadevall, causidicus Gerunde.

Actum intus carceres regios civitatis Gerunde die XII februarii MDLXXXXVIII°.

El del 24 de marzo de 1599 se halla en el "Manuale vigesimum quartum Petri Mir notarii publici":

"Franciscus Noguer, negociator Barchinone, pro nunch in carceribus regiis Gerunde detentus... in solum et satisfaccione illarum quadraginta septem librarum... racione mutui... do, cedo et consigno vobis Francisco Ribalta, pictori Gerunde pro nunch in civitate Valencie habitatori, absentis, etc....

Volumus etiam quod presenti comprehendat alia consignatio et cessio per me vobis de quadraginta libris facta penes notarium infrascriptum die XII februarii proxime lapsi, ne una et eadem res bis consignata et cessa videatur, etc.

Teste, Geraldus Fortià, custos dicte carceris et Baldilius Casadevall, causidicus. Actum Gerunde XXI junii MDLXXXXVIII°.

Las partes omitidas de este documento repiten prácticamente el formulario del anterior. No deja de haber en apariencia cierta contradicción con los documentos barceloneses en el hecho de que precisamente la deuda reconocida a 21 de junio sea de 47 libras y no de 40.

notario nombró al pintor con las siguientes palabras: *Francisco Ribalta pictori, absentí*, que luego amplió o corrigió en nota marginal para completar la frase: “Francisco Ribalta pictori *Barchinone pro nunc in civitate Valencie habitatori, absentí*”. En la segunda escritura, del 21 de junio del mismo año, se alude a la anterior y está concebida en idénticos términos, pero se hace constar, rectificando, que la deuda cuyo saldo se consignaba era de 47 libras y no de 40. En esta ocasión se menciona al pintor en la siguiente forma: *Francisco Ribalta, pictori Gerunde pro nunch in civitate Valencie habitatori, absentí*.

Creo que de todo ello sólo puede deducirse una conclusión útil: la de que en febrero (y junio) de 1599 Ribalta se hallaba ya establecido en Valencia. Las vacilantes afirmaciones de un mismo notario — que no parece haberle visto jamás — según las cuales Ribalta era de Barcelona o Gerona, se destruyen por sí solas mutuamente, y no deben ser más que analogías a él sugeridas una vez por el hecho de que el documento se otorgase en Gerona y otra porque Noguer era barcelonés. Quedan, desde luego, sin precisar el lugar y ocasión en que Noguer recibió el préstamo de Ribalta, pero los documentos conocidos no proporcionan datos bastantes para fundamentar hipótesis alguna sobre ello.

Falta aún determinar con seguridad los antecedentes familiares concretos del pintor Francisco Ribalta; confío que no pasará mucho tiempo sin que se conozcan satisfactoriamente por medio de la antigua documentación notarial. Desde luego el apellido Ribalta era muy abundante en Solsona, como lo acredita el hecho de que, aun sin haberse llevado a cabo una investigación exhaustiva, se conozca la existencia de cuatro familias Ribalta habitantes de Solsona en tiempo del pintor. El propio señor Madurell da noticia de un Joan Ribalta, fallecido ya en 1590, padre de un Bernat Ribalta *magister scribendi*, y de la viuda de aquél, Aldonça. Aunque en el documento no se mencionan más hijos que Bernat y Ángela (apellidada Vilara por haberse casado seguramente con alguien de la familia Vilar), éstos pudieran ser hijos de un primer matrimonio de Joan, y el pintor, con sus dos hermanas, serían hijos de Joan y Aldonça. Ello no pasa desde luego de ser una hipótesis, aunque muy plausible, dados los nombres de los cónyuges. El primer libro de bautismos conser-

vado en Solsona, que comprende los años 1565 al 1597, contiene referencias a otros tres matrimonios de apellido Ribalta, con un total de doce hijos nacidos en aquel período, según datos cuyo conocimiento debo a la deferencia de Mn. J. Santamaría, de Solsona (8).

A pesar de que una de sus hermanas residía en Barcelona y otra en Valencia (por lo menos desde que él se estableció en esta última ciudad), creo que los argumentos expuestos ya por don Elías Tormo de modo tan sugestivo (9) prueban sobradamente que la formación artística de Francisco Ribalta tuvo lugar en Madrid y en El Escorial.

Puedo añadir aún algunos datos que lo confirman: en primer lugar, aceptando las fechas de Diego de Vich, autor indiscutiblemente fidedigno, Francisco Ribalta debió nacer en 1564, puesto que al morir contaba 63 años de edad (10). En 1582, al firmar la Crucifixión del Ermitage, contaba, pues, 18, lo que parece corroborar la hipótesis de que esta obra fué la pieza de maestría del pintor, tal como denotan ya las inusitadas dimensiones y pomposidad del cartel que contiene la firma. Por otra parte, este lienzo es a todas luces obra de un principiante.

El hecho de que Juan Ribalta naciese en Madrid hacia 1597, pocos meses antes de establecerse su padre en Valencia de modo definitivo, pone un hito documental al otro extremo de este período de residencia del pintor en Castilla.

La objeción de que entre 1582 y 1597 median suficientes años para que Francisco Ribalta pudiera residir entre tanto en otras ciudades, creo que puede refutarse fácilmente con eficaces argumentos:

En primer lugar, al llegar a Valencia, Ribalta escribía en

(8) De Joan Ribalta, *calceter*, y su esposa Magdalena, un hijo, Gabriel; de Llorenç Ribalta, *pedrenyaler*, y su esposa Joana, ocho hijos: Jerónima, Anna, Rafael, Llorenç, Maria-Anna, Joana, Jaume y Joana Magdalena; de Joan Ribalta, *barreter*, y su esposa Francesca, cuatro: Gaspar-Joan, Francesca-Eugènia, Jerónima y Joan-Francesc-Josep, bautizado este último el 30 de octubre de 1589. No creo necesario extenderme aquí en la aportación de datos sobre el arraigo del apellido Ribalta en Solsona antes de mediados del siglo XVI; baste decir, sin embargo, que existen de ello abundantes pruebas.

(9) E. Tormo y Monzó. — La educación artística de Ribalta padre, fué en Castilla (*Revista crítica Hispano-Americana*, Madrid, 1916, T. II, n.º 1, pág. 19 y ss., y n.º 2, pág. 61 y ss.).

(10) Desde luego, no es teóricamente imposible que naciera en los trece primeros días de enero de 1565, pero el máximo de probabilidades recae en 1564.

castellano, a pesar de que su escritura revela constantemente que era catalán (11), y ello prueba a mi entender una prolongada residencia en Castilla, iniciada ya antes de 1582, puesto que la firma del cuadro del Ermitage también está en castellano.

EL ARTE DE FRANCISCO RIBALTA

Además, el estilo pictórico de Ribalta en su primer período de estancia en Valencia revela a todas luces su dependencia del grupo de pintores que trabajó en El Escorial o cuyas obras pudo ver allí, y me atrevería a añadir que solamente aquéllos, de un modo tal que parece en abierta contradicción con la hipótesis de un viaje de Ribalta a Italia antes de establecerse en Valencia.

En efecto, un viaje a Italia hubiera aireado su estilo hasta el punto de hacer imposible el rutinario manierismo que aprisiona al pintor en el retablo de Santiago, de Algemés, dos de cuyas tablas están firmadas y fechadas en 1603. En esta obra es patente la dependencia de modelos escurialenses tan directos como la *Oración en el Huerto*, de Tiziano (a través de un dibujo o grabado), y de la *Degollación de Santiago*, pintada por Navarrete, hechos que ya puso en evidencia el propio Tormo.

Desde luego hay aún una gran laguna en la obra conocida de Ribalta, puesto que desde la publicación por Tramoyeres del cuadro del Ermitage, de 1582 (mencionado ya por Tormo), hasta hoy, los biógrafos de Francisco Ribalta no han podido estudiar otras obras seguras de su período madrileño (12).

(11) Valgan como ejemplo las formas gráficas *resebido*, *arsobispo*, *Valensia*, *a conosida*, *cer*, *ise*, *coranta*, etc.; un recibo autógrafo de enero de 1613 está escrito enteramente en catalán (Fitz Darby, págs. 232-235).

(12) Tradicionalmente, se atribuyen a Francisco Ribalta dos lienzos con parejas de Evangelistas, uno en el Museo del Prado (n.º 1065, san Mateo y san Juan) y otro depositado en el Salón Rectoral de la Universidad de Madrid (según el catálogo de 1945 del Prado); este segundo lienzo, con san Marcos y san Lucas, debe ser el mismo que mencionan O'Neil y Laforge como existente en su tiempo en la Academia de San Fernando, según el catálogo o inventario de Fitz Darby; no existen pruebas suficientes para fundar esta atribución, aunque no sea enteramente imposible. En cuanto a las dos pinturas de la Adoración de los Pastores del Museo de Bilbao (figs. 3 y 4 de Fitz Darby) no creo ni remotamente que puedan atribuirse a Francisco Ribalta. La menor está pintada en el dorso de una plancha en cuya cara opuesta hay un grabado firmado por Ribalta; Fitz Darby afirma que el firmante es Francisco, pero, según comunicación verbal que debo agradecer a D. Carlos G. Espresati, en realidad se trata de Juan Ribalta; en efecto, si la pintura debe atri-

Palomino, en su biografía del pintor, alude a dos pinturas de Ribalta que a principios del siglo XVIII se conservaban en Madrid: *Pero porque no carezcamos en la Corte de pintura pública de Ribalta, nos deparó la Providencia dos tan superiores, que no se pueden mexorar; pues para que ninguna de ellas supere a la otra, ambas son una repetida, y es la efigie de Christo crucificado del tamaño natural, que está en el claustro del Colegio de Dña. María de Aragón, junto a la escalera, y la otra en la misma forma que está a la mitad de la escalera del convento real de San Phelipe de esta Corte, que ambas son del padre, y no se sabe cuál es mexor, salvo que el de Doña María de Aragón está muy mal parado del temporal* (F. IV, pág. 96-97).

Me parece muy posible que el Cristo de San Felipe (ya que era el mejor conservado) sea el que actualmente se halla en el Monasterio de Poblet, en depósito, procedente de los almacenes del Museo del Prado (13), pero no puede asegurarse de modo absoluto que esta obra — de excelente calidad en el modelado, a pesar de su tradición manierística —, fuese necesariamente pintada por Ribalta en Madrid (14).

buirse al propio autor del grabado — hecho al que nada nos obliga —, éste bien puede ser Juan Ribalta; basta comparar la obra con la de idéntico tema de la iglesia parroquial de Torrente; en ambas puede apreciarse el fuerte venecianismo — en especial, relación con Bassano — que acaso podría explicarse, aunque sólo en parte, por influencia de Orrente. En cuanto a la segunda Adoración de los Pastores, de Bilbao, creo puede atribuirse a Orrente con mucho fundamento; además de su relación con Bassano — y acaso cierto eco de Maino —, el lienzo corresponde plenamente a las mejores producciones de Orrente, de estilo más personal y sazonado, tal el magnífico San Sebastián de la Catedral de Valencia. En cuanto a las demás pinturas atribuidas a Ribalta conservadas en Madrid, conozco las del Museo Cerralbo, dudosas en cuanto a atribución no menos que en cronología, y las tres de la colección del Marqués de Casa Torres. Estas son: un San Bruno (0,60 × 0,79 m.), que reproduce la versión de Portacœli excepto en el libro, que levanta con la mano y cuyas hojas muestra de frente; ello permite afirmar que no se trata de un boceto, ya que el dibujo previo para ella (conservado) coincide a grandes trazos con la pintura de Valencia (atribuida por Fitz Darby, pág. 129, a Juan Ribalta); la obra es, por lo menos, dudosa; en cuanto a los otros dos lienzos, de iguales dimensiones (0,65 × 1,58 m.), pueden considerarse formando una sola composición: en el de la izquierda, santa Ana y la Virgen niña; en el otro, san Joaquín (catalogado como san José), que figura andar hacia ellas. Aunque la atribución de estas dos pinturas no sea tampoco muy segura, podría relacionarse acaso con "San Joaquín, santa Ana y la Virgen", citados por Ponz en San Juan del Hospital, en Valencia (Fitz Darby, página 283). Los reproduzco en el grabado adjunto.

(13) Memòria anual de la Germandat de Benefactors de Santa Maria de Poblet. Llegida en la Junta Anual de 13-1-1947 pel Secretari de la Germandat don Albert Balcells i Gorina. 1946, Barcelona. Pág. 16 y lám. s. n.

(14) Fitz Darby (pág. 192) teoriza algo extrañamente sobre el Calvario de la Generalidad de Valencia, firmado *F. Ribalta*, negando autenticidad a la firma y sugi-

En todo el desarrollo ulterior del arte de Ribalta pueden señalarse cuatro factores que influyen sobre él. Dos proceden de su primera etapa: en primer lugar, el manierismo escurialense, unas veces puro (composiciones y grabados de Zuccaro y otros temas similares), elemento estudiado con particular atención por Miss Fitz Darby, y otras con entronques venecianos de segunda mano (especialmente Navarrete, como hizo notar Tormo). El segundo factor procedente de esta primera etapa es la mayor o menor influencia de Correggio, quizá más aparente para los contemporáneos de Ribalta (15) que para nosotros (16).

Luego, ya en Valencia, un nuevo elemento vino a reforzar la relación de Ribalta con el manierismo. Me refiero a la influencia — póstuma, naturalmente — de Joanes, cuyas obras debió estudiar y copiar repetidamente (17).

riendo una atribución a Pau Porta, pero la obra y su firma parecen auténticas y el estilo puede relacionarse con el del Calvario de Poblet.

(15) José García Hidalgo, en sus *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura*, publicados en 1691 (F. II, 107) habla de su estancia en Italia, donde marchó con Francisco Gilarte, y luego refiere su regreso: "El natural cariño y conveniencia de mi salud, me restituyeron a mi Patria, y desembarcado en Alicante, pasé a ver la hermosa y amena ciudad de Valencia, donde asenté lo deambulativo de mi natural y satisfice lo curioso de mi afición, viendo obras de tan grandes artífices como del célebre español Pedro Orrente, segundo Bazán (*Bassano*) y primer dibujante e historiador, en los aciertos y valentía; y el diestro Francisco Ribalta, Corezo (*Correggio*) Español...".

(16) Tormo (loc. cit., pág. 72 y ss.) ha tratado algo de la posible influencia de Correggio en España; además de las obras que menciona, son abundantes las citas al artista recogidas en las "Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español". Por otra parte, en 1609 constan en el inventario de los bienes de Pompeyo Leoni en Madrid un ejemplar de la "Virgen de la escudilla", otro de Venus y Adonis, y un tercero de Júpiter y Io, los tres de Correggio, y "La Virgen de las Cerezas" y un pequeño "Descendimiento" (*sobre cobre*), ambos de Federico Barrocci, junto con un sinfín de otras pinturas de autores españoles y extranjeros (Luini, Tiziano, El Greco, Sánchez Coello, Antonio Moro, etc.), que constituían un verdadero Museo que debió influir indudablemente en la formación de los artistas coetáneos; a la misma colección pertenecían dos manuscritos de Leonardo da Vinci (El Marqués del Saltillo — la Herencia de Pompeyo Leoni. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. XLII, 1934, págs. 95-121). Es francamente absurdo que Mayer, en la última edición (1942) de su "Historia de la Pintura Española" (página 280) persistiera en afirmar que no veía posible que Ribalta estudiase en España el arte de Correggio.

(17) Aun en tiempo de Ribalta había en Valencia pintores que seguían el estilo de Joanes, y la fama del maestro — que hoy sigue siendo tan popular — perduraba intacta en la misma Corte; él es uno de los siete pintores que con Ribalta como octavo — *Ribalta, donde el arte se mejora, pincel octavo en los famosos siete* — es aludido por Lope en "La Hermosura de Angélica" (publicada en 1602). Es bien conocida la mención de copias de Joanes hechas por su padre, contenida en el testamento de Juan Ribalta. Últimamente, F. R. Rodríguez-Roda (Los retablos de la Capilla del Gremio de Plateros de Valencia. Valencia, 1944) ha publicado el recibo original de don Joan Macip (Joanes) de la pintura del retablo de san Eloy de

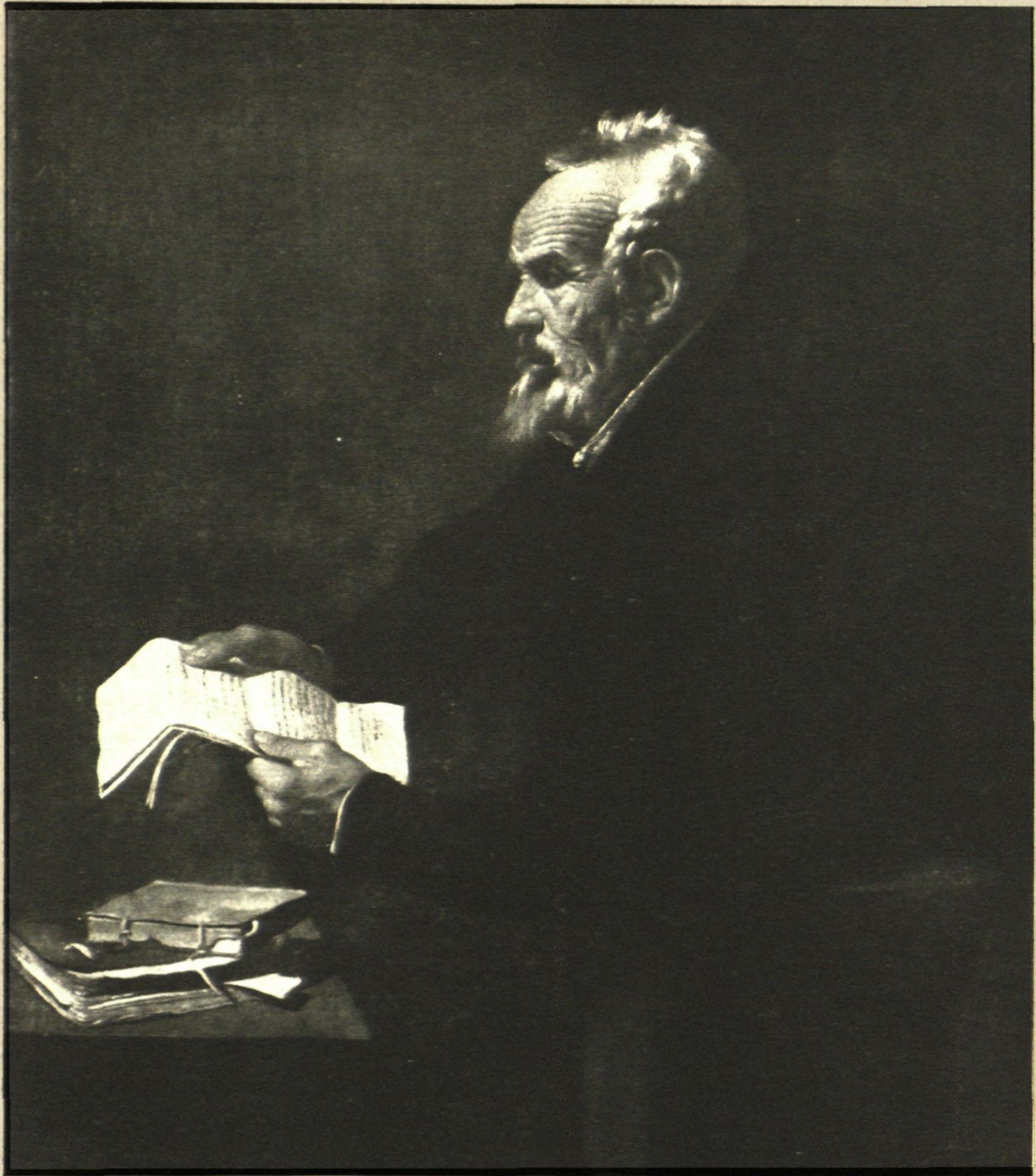
Pero todo ello, por muy interesante que sea, sólo une a Ribalta con el pasado. Por el contrario, lo que yo llamaría cuarto y último factor o componente de su pintura es precisamente lo que proporciona mayor interés al estudio y conocimiento de la personalidad del artista. Es su tendencia tenebrista y la fuerza plástica que presentan algunas de sus mejores obras a partir de 1616.

Lafuente, y en especial Fitz Darby (páginas 216-221), han situado dentro de sus justos límites el tenebrismo de Francisco Ribalta, desde luego muy digno de tenerse en cuenta, pero completamente dentro del campo de la pintura europea entre 1616 y 1628. Por ello resulta aventurado suponer en él una directa influencia de Caravaggio († 1610), cuando en aquella época el tenebrismo ya había triunfado plenamente en todas partes a través de las obras de numerosos pintores.

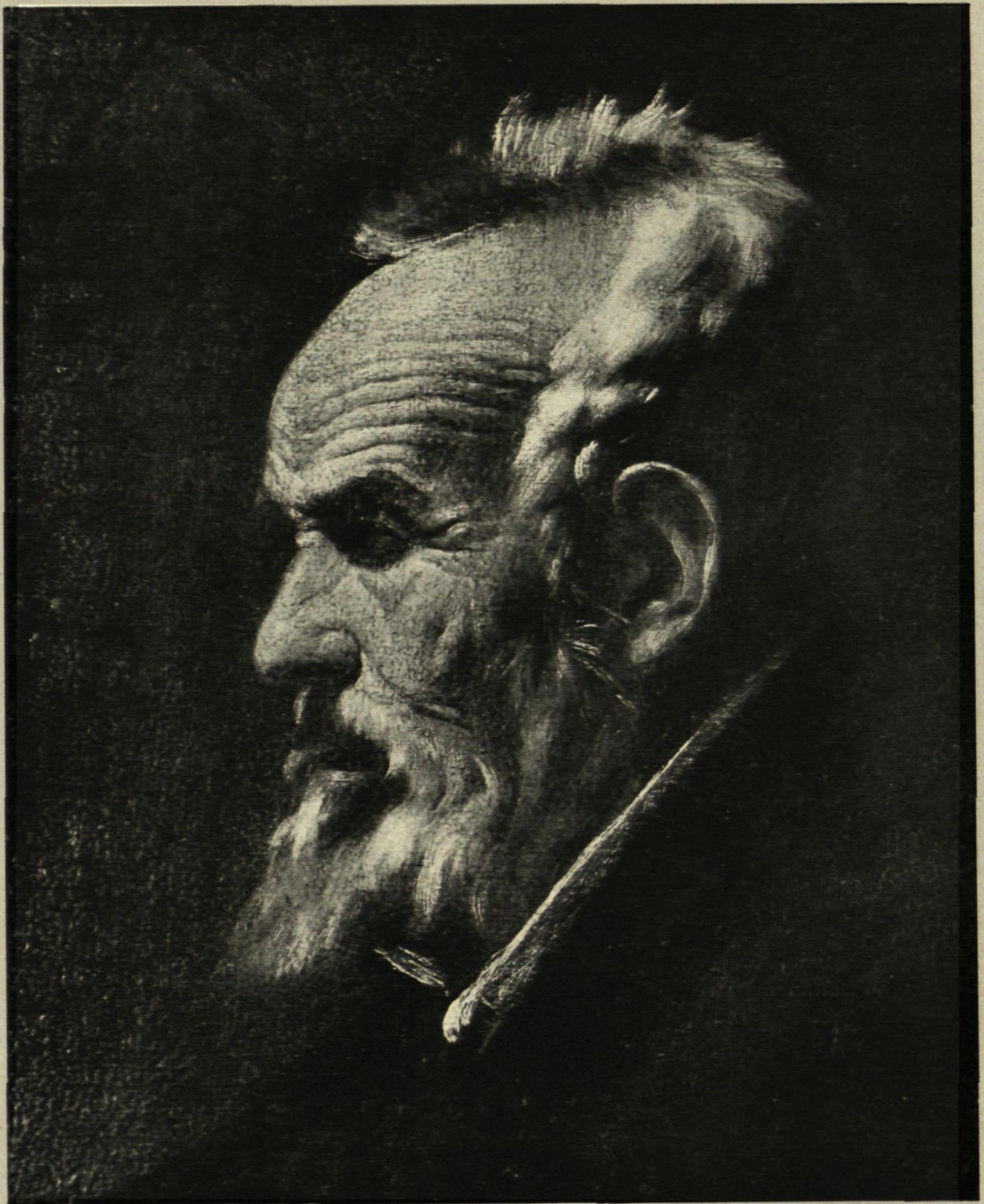
Queda, sin embargo, en pie la cuestión de la posible influencia de la *Crucifixión de san Pedro*, de Caravaggio, sobre la *Crucifixión de Jesús*, de Juan Ribalta, fechada en 1615. Los paralelismos — quizá algo exagerados por Voss y Fitz Darby — se reducen en todo caso a la composición, y aun, dentro de ella, a ciertas figuras secundarias, pero no precisamente a la luz. Sea como fuere, queda planteado este problema y el de la identidad del autor de la copia de la *Crucifixión de san Pedro*, de Caravaggio, conservada en el Colegio del Patriarca, de Valencia, aludida por Mayer y Fitz Darby. Por otra parte, no es éste un caso aislado, ya que en Valencia existió otra copia de la misma composición, procedente al parecer de la Catedral, y Tormo señala además como posible reflejo de un modelo de Caravaggio el lienzo n.º 410 del Museo de San Carlos con el sacrificio de Isaac (v. más adelante, pág. 387; además entre las obras de Juan Ribalta que poseyó don Diego de Vich se citan unos *Pícaros que juegan*, tema que puede parecer de filiación caravaggista.

El meritorio estudio de Fitz Darby presenta un vasto conjunto de materiales, pero en él no se perfila aún enteramente el

los Plateros de Valencia (1536), y el contrato (1607) de Francisco Ribalta, en el cual se obliga a remedar las tablas del antiguo altar en el nuevo y a restaurar y barnizar cuatro de las tablas de Joanes. El contrato y los recibos (fechados éstos en 1610 y 1611) prueban que el retablo estaba presidido por una imagen de talla del santo titular (destruida en 1936), lo que deshace definitivamente las suposiciones de Fitz Darby (pág. 188) sobre este asunto, algo rebuscadas.



FRANCISCO RIBALTA. — *Ramón Llull* (Museo de Arte de Cataluña)



FRANCISCO RIBALTA. — Detalle del "retrato" de *Ramón Llull*
(Museo de Arte de Cataluña)

positivo valor de las pinturas del último período de Francisco Ribalta.

Al lado de las producciones de taller destacan algunas piezas capitales, que bastan por sí solas para acreditar cumplidamente la alta calidad de la que era capaz en ciertas ocasiones. Entre ellas son bien conocidos el *San Pedro*, de Portaceli, hoy en el Museo de Valencia, y la *Visión de san Francisco*, de los Capuchinos de Valencia (Madrid, Museo del Prado). En 1940 ingresó en el Museo del Prado otro lienzo de Portaceli, *Cristo abrazando a san Bernardo*, ya descrito y encomiado por Ponz. Junto a estas obras puede situarse el gran lienzo con santo Tomás de Villanueva y los colegiales, del Colegio de la Presentación, de Valencia.

A este grupo de piezas selectas puedo añadir hoy felizmente otra de innegable calidad. Me refiero al retrato ideal de Ramón Lull, atribuido a veces al propio Velázquez (18), que cuando fué adquirido en 1944 para el Museo de Barcelona, pertenecía a la colección Gil (19).

No deja de ser curioso que haya habido tantas dudas sobre la identidad del personaje figurado en el cuadro y más aún sobre la atribución de la pintura. Ello es un ejemplo más de los escollos y problemas con que se enfrenta la crítica y prueba con creces cuán fácil es a menudo deslizarse peligrosamente por el camino resbaladizo de las hipótesis.

La procedencia e identificación del retrato del Museo de Barcelona, puede establecerse perfectamente gracias a las inscripciones conservadas en el reverso reproducidas en el grabado adjunto: n.º 6 (indicación de orden de algún viejo inventario); debajo, una cifra con las letras D. G. H. con una corona ducal encima; a un lado, en grandes caracteres y escasas abreviaturas: *El Beato Remon Lulio*. El monograma o marca corresponde a la colección de don Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio y de Heliche, Conde-Duque de Olivares († 1687) (20). En el

(18) Particularmente por Mayer, quien durante un tiempo afirmó se trataba de una obra de juventud del gran maestro sevillano, aunque luego debió cambiar de parecer.

(19) Ingresó en el Museo en calidad de depósito en 10 de marzo de 1922, y se adquirió a 27 de diciembre de 1944. Le corresponde el número 24.244 del inventario general.


(20) Ángel M. de Barcia (Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba. Madrid, 1911, pág. XII, 245 y ss. y 261) y el discurso de recepción del Duque de Alba (Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas

inventario de la colección publicado por Barcia, el cuadro del Museo de Barcelona se describe del siguiente modo: "Un lienzo de cinco cuartas de alto. Retrato de Raimundo Lulio, original de Francisco Ribalta" (21).

Como se ve, la coincidencia es completa; la altura también es la misma (22), ya que el cuadro mide 1,00 × 0,84 m. Los

n° 6

EL Bato



Rmon

Lvlio

adjuntos grabados excusan su descripción. El color de las carnes, tostado, llega casi al rojo ladrillo, y es de calidad algo áspera, muy distinto del pardo aterciopelado, diríase pastoso, de las obras primerizas de Velázquez. La parte que podría llamarse "de bogedón": silla de brazos, mesilla con libros y papeles, también está magistralmente ejecutada.

Aunque me parece indudable que ya en su origen el pintor se propuso hacer un retrato imaginario de Ramón Llull, creo

Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba... celebrada el día 25 de mayo de 1924, págs. 20 y 81 y ss.).

(21) Barcia, loc. cit., pág. 251.

(22) Una vara castellana equivale a 0,84 m., aproximadamente, y cinco cuartas de vara a 1,06 m., pero es bien sabida la imprecisión de las medidas consignadas en los antiguos inventarios.

sería inútil buscar la posible relación de sus facciones en esta obra con otras representaciones del Beato. En realidad, el modelo escogido parece no ser muy distinto que el del *San Pedro*, de Portacœli, y fué interpretado con un realismo aun mayor, aunque acaso sea menos elaborado. Por lo demás, rostro, pelo y manos están tratados con gran maestría, en pinceladas sueltas y seguras, que no perjudican la rotundidad del modelado. En cuanto a la fecha del retrato de Ramón Llull, no debe ser muy lejana de la del *San Pedro* (1625-1627).

Más que con la producción juvenil de Velázquez, creo que por su calidad el cuadro de Ribalta puede ponerse en relación con ciertas obras de Ribera, y en particular — y también iconográficamente — con los retratos imaginarios de “filósofos”, tan conocidos e imitados: Crisipo, Esopo, Aristóteles, Arquímedes, Diógenes, Heráclito, Demócrito, Anaxágoras, etc. Sin embargo, estas obras deben ser todas posteriores a la muerte de Ribalta; por lo menos, las que conozco con la fecha más antigua son de 1630 (Arquímedes del Museo del Prado) y 1631? (colección Liechtenstein, Viena, la cual posee otra figura de 1636 y cuatro de 1637). Por otra parte, desde el siglo XVI no escasearon retratos semejantes de personajes contemporáneos, entre los cuales destacan los de Erasmo, en dibujo, grabado y pintura. Fiel a esta modalidad renacentista, Ribalta rompió con la tradición iconográfica medieval del doctor Iluminado.

Este retrato, más aun que otras pinturas del maestro, plantea la necesidad de resolver el problema de la relación entre Ribalta y Ribera.

Hasta 1612, con su pasable manierismo lleno de resonancias escurialenses, reforzado por Zuccaro y Sebastiano del Piombo, nada hay en el estilo de Ribalta que nos permita afirmar que pudo ser el verdadero maestro de Ribera. Es perfectamente natural que si el padre de Ribera durante la adolescencia de éste residió en Játiva o Valencia su hijo empezase a trabajar al lado del pintor más famoso entonces en la capital de aquel Reino. Sin embargo, parece más plausible que Ribera se hallara ya en Italia, en cuyo caso las anteriores hipótesis se vendrían abajo (23). Pero más que estas cábalas, me interesa subrayar que el

(23) Si realmente Ribera era hijo del sastre Simón de Ribera, natural de Valencia y establecido en Játiva, casado con Margarita Cucó en 1588, fué bautizado

estilo de Ribera no puede haberse originado en modo alguno en el que sabemos positivamente desarrolló Ribalta durante este período de tiempo. Por lo demás, en 1612 Ribera contaba ya al parecer más de veinte años, edad en que, a juzgar por lo que sabemos de los dos Ribalta y de Velázquez, se había ya superado la etapa de aprendizaje y los pintores actuaban ya como maestros o por lo menos con neta independencia. La estancia en Roma — período del que trata particularmente Mancini (24) —, las obras en Parma y otras ciudades, antes del definitivo establecimiento en Nápoles en 1616, exigen por otra parte un lapso de tiempo de cierta importancia y que además debió ser decisivo para la formación de Ribera.

Cabe entonces una segunda hipótesis: la posibilidad de que, invirtiendo los términos, Ribera hubiese influido sobre Ribalta. Ello podía tener lugar perfectamente hacia 1625, ya que entonces Ribera era pintor famosísimo en España (recordemos la conversación que sostuvo sobre el tema aquel año, en Nápoles, con Jusepe Martínez). Existe un paralelo muy significativo — y, a mi entender, deplorable — en la influencia de las obras del joven Murillo sobre las pinturas tardías de Zurbarán. Afortunadamente, en el caso de Francisco Ribalta creo que la influencia fué saludable y renovadora, puesto que sus últimas obras estimo son a la vez las de mejor calidad.

Sin embargo, tampoco el estilo de Ribalta, en sus últimos años, se explica sólo por el estímulo de Ribera. Por lo menos a partir de 1616 (año en que consta documentalmente se pintó el magnífico cuadro del Colegio de la Presentación), el arte de Ribalta presenta ya una mutación muy notable y valiosa. No creo que ello pueda atribuirse necesariamente a la colaboración de su hijo, aunque no sea inadmisible por completo tal hipótesis. Sea como fuere, el cambio exige una explicación que a mi entender no se halla en una simple evolución interna del estilo del pintor.

en 1591; el sastre residía aún en Játiva en 1607. Estos datos contradicen la tradición según la cual su padre tenía un cargo en el Reino de Nápoles, pero coinciden con los documentos napolitanos en los que se afirma que Simón era natural de la propia ciudad de Valencia.

(24) Longhi, pág. 30. — Mancini cita algunas obras del período romano de Ribera “che in vero sono cose di esquisitissima bellezza”; estas palabras, escritas hacia 1620, permiten sospechar el indudable valor de las pinturas de este ignorado período de la producción de Ribera.

Sánchez Cantón (25) al tratar de las posibles relaciones entre el *Cristo abrazando a san Bernardo*, del Museo del Prado, y la magnífica talla de Gregorio Hernández, de idéntico tema, que preside el retablo de las Huelgas, de Valladolid, insinúa la posibilidad de un viaje de Ribalta por Castilla poco después de 1614, aunque el margen de tiempo resulta algo más amplio si suponemos que el cuadro puede fecharse hacia 1625. Por otra parte, y excepto para el caso concreto de aquella pintura, creo que este viaje pudo influir poco en la evolución artística de Ribalta, a menos de ser posterior a la fecha de establecimiento de Velázquez en Madrid.

Volviendo en cierto modo a lo que afirmaron los antiguos biógrafos, Fitz Darby sugiere la posibilidad de que Francisco Ribalta hiciese un viaje a Italia, aunque no como aprendiz, sino hacia el año 1614. Aunque sólo sea una hipótesis lo creo muy verosímil, y, sin forzar mucho los argumentos, nos proporcionaría una base para el pasaje de Palomino que nos presenta a Ribalta en Roma estudiando "en la escuela" de Annibale Carracci († 1609), puesto que si no pudo tratarle personalmente, habría tenido ocasión, por lo menos, de conocer entonces las obras de los inmediatos precursores de la pintura barroca italiana (26).

Comprendo que muchas de las suposiciones hasta aquí apuntadas, no por verosímiles dejan de ser completamente gratuitas, pero de todos modos me parecen aptas para explicar la evolución del arte de Francisco Ribalta. De este modo podríamos dividir su desarrollo en las siguientes etapas:

- I. Aprendizaje, hasta 1582 (Madrid).
- II. Período manierista castellano: 1582-1597 (Madrid, estudiando también en El Escorial).
- III. Período manierista valenciano: 1598-1613 (Valencia). Viaje a Italia en 1614?
- IV. Segundo período valenciano: 1615-1620.
- V. Último período: 1620-1628, o por lo menos 1625-1628, con posible influencia de Ribera.

(25) F. J. Sánchez Cantón. — Gregorio Fernández y Francisco Ribalta (*Archivo Español de Arte*, XV, 1942, págs. 147-150).

(26) La historieta de la hija de su maestro es un tópico que, como hizo notar Tormo (loc. cit., pág. 82 y ss.), se ha aplicado a otros pintores. Por otra parte, es cosa sabida que muy a menudo Palomino resulta poco fidedigno.

En cuanto al viaje a Madrid aludido por el señor Sánchez Cantón, su cronología — suponiendo que sólo hubo un viaje (27) — debe relacionarse con la del retrato de Lope de Vega por Francisco Ribalta.

Es bien conocida la constante relación de ambos personajes, que podría acaso remontarse al período madrileño del pintor (28). Fallecido ya éste, Lope da a la stampa la recopilación titulada “Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos” (1634), con un retrato grabado al cual se alude en el *Advertimiento al señor lector* con estas palabras: “su fisionomía dirá esse Retrato, que se copió de un lienço en que le trasladó al vivo el catalán Ribalta, Pintor famoso entre Españoles, de la primera clase”.

En 1619, en *La viuda valenciana*, obra destinada a celebrar la muerte del marido de su amante de turno, doña Marta de Nevares, Lope describe con su peculiar vivacidad la vida doméstica de la viuda que pide el retrato de su enamorado:

- LEONARDA (viuda moza). — Tráeme la imagen acá
que compré de aquel pintor.
JULIA. — ¿Pedirle quieres favor?
¡Tentaciones te dan ya!
L. — Calla, necia, que la quiero
solamente para vella.
J. — ¿Y cómo diste por ella
tanta suma de dinero?
L. — Por el pincel que le dan,
que el dueño me satisfizo,
que *allá en la Corte la hizo*
un famoso catalán (29).

(27) En realidad, los viajes eran mucho más fáciles de lo que a veces quiere suponerse; Valencia — y de aquí su prosperidad en los siglos xv al xviii — era lugar de paso obligado entre Castilla y el Reino de Nápoles, y de su puerto partían diariamente buques y mensajeros para las Baleares e Italia.

(28) *La Hermosura de Angélica* se publicó en 1602, y se ha supuesto que fué escrita hacia 1588, aunque esta fecha parece muy remota.

(29) Biblioteca de Autores Españoles. Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio. Tomo I. Madrid, 1871, pág. 69. La alusión ha sido recogida por Herrero García (Contribución de la literatura a la historia del Arte. Madrid, 1943) y por Lafuente en una recensión de la obra de aquél (*Arte Español*. XIV. Madrid, 1943, pág. 33).

No es ésta la única vez que aparece en el teatro clásico español un pintor catalán. El propio Lope escribió la “Comedia famosa de los Ponces de Barcelona”, impresa en 1617, cuyo protagonista es un noble barcelonés, pintor de afición, discípulo y yerno de un pintor de Lérida; la obra, poco conocida, está llena de alusio-

Como la obra está llena de alusiones personales (Leonarda o Marcia Leonarda era el seudónimo que Lope solía emplear para Marta de Nevares), se ha supuesto que el retrato aludido era el de Lope pintado por Ribalta.

Ahora bien, un párrafo de una carta de Lope a don Diego Félix de Quixada en 1621, publicado por Amezúa (30) dice así: “*La Filomena* se imprime: el retrato no es de la mejor mano, pero tal es ya la cara; fáltanle canas: que ha cuatro años que se hizo para copiarle en estampa; no importa, pues se ha de teñir en negro como ahora se usa”.

De ello se deduce, en primer lugar, que de 1617 a 1621 no se hizo ningún nuevo retrato de Lope de Vega; además, que en el retrato pintado en 1617 el poeta no tenía canas; finalmente, que el retrato en cuestión *no es de la mejor mano*.

El último extremo parece incompatible con los elogios tributados a Ribalta por el propio Lope, pero, además, también creo indicio de incompatibilidad lo de las canas. En efecto, aunque en el mediocre grabado de 1634 la corona de laurel impide apreciar este detalle, creo que en el retrato de Ribalta se representaba al poeta algo canoso, ya que no dudo que el grabado en cuestión deriva del mismo modelo que el cuadro del Ermitage — también mediocre (31) — y del bello grabado de Pedro Perret, fechado en 1625. La diferencia entre este último grabado y los otros dos retratos es ilusoria. En efecto, sólo parece una obra

nes a la Pintura y a la nobleza de este arte. Juan Roca, protagonista de “El Pintor de su deshonra”, de Calderón, es también un barcelonés pintor o aficionado a la pintura.

(30) E. Lafuente. — (Los retratos de Lope de Vega. Madrid, 1935) resume la bibliografía anterior y aporta datos interesantes.

Fitz Darby (págs. 198-205) estudió extensamente el caso del retrato pintado por Ribalta. Pero el estudio más completo y documentado es el de Agustín G. de Amezúa (Epistolario de Lope de Vega Carpio. vol. III. Madrid, 1941, págs. 356-373). El párrafo aludido, de 1621, ha sido publicado por Amezúa, loc. cit., pág. 369.

(31) Véase sobre este retrato lo dicho por Tormo y la sugerencia del Sr. Sánchez Cantón de que pueda tratarse de una copia mediocre que pudo pertenecer a alguna serie de “personajes ilustres” (Lafuente, loc. cit., págs. 65-68). No resultan convincentes para mí en modo alguno los esfuerzos de Fitz Darby para sobrevalorar esta pintura ni para atribuir a Ribalta otro lienzo compañero suyo en el Museo del Ermitage. Esta segunda pintura es el supuesto retrato de Alonso de Ercilla, en busto, coronado de laurel; en realidad el retratado era un pintor, como puede apreciarse en otra copia del Palacio Arzobispal de Granada, en la cual aparece con los pinceles y la paleta en las manos; en lo alto hay una inscripción: *Antonio Moro*, pero acaso se trate de una añadidura, aunque no es imposible que precisamente se quisiera representar a este artista.

independiente porque se invirtió el dibujo. Pero la inversión fué tan mecánica que no se modificó el sombreado, que ahora parece proceder de un foco de luz situado a la derecha, contra todos los principios convencionales, y — detalle absurdo que confirma plenamente este aserto — hasta los botones del traje aparecen abrochados al revés.

Comparando una imagen invertida del grabado de Perret con el cuadro del Ermitage y el grabado de 1634, creo que la suposición se convierte en evidencia.

Así, pues, podría proponerse para el retrato de Ribalta, hoy perdido, una fecha aproximada entre 1621 y 1625, aunque con carácter provisional, ya que no pretendo ignorar los inconvenientes que presenta esta hipótesis (32).

En resumen, creo que Francisco Ribalta, nacido en Solsona hacia 1564, hizo su aprendizaje en Madrid, y que, terminado éste en 1582, siguió residiendo en la Corte hasta que, hacia 1597, se trasladó a Valencia con su esposa y su hijo Juan, que contaría entonces pocos meses.

Excepto la *Crucifixión* de 1582, no creo que por el momento pueda atribuirse con seguridad a Ribalta ninguna obra de su período madrileño.

Establecido ya en Valencia, Ribalta efectuó acaso un viaje a Italia hacia 1614 que habría contribuído a permitirle superar el manierismo que limitaba su estilo. Entre 1614 y 1628 habría realizado también, por lo menos, un viaje a Madrid; en el curso del cual debió retratar a su amigo Lope de Vega.

Las obras de mayor calidad e interés pertenecen ya al último período de su vida, y en algunas parece señalarse, hacia 1625, la influencia de Ribera, perteneciente a la nueva generación de los grandes maestros de la pintura barroca. En el selecto grupo de pinturas de esta época, debe contarse el excelente *retrato* de Ramón Llull del Museo de Barcelona, que en el siglo xvii perteneció a la colección del Conde-Duque de Olivares, Marqués del Carpio.

(32) En primer lugar, el hecho de que hacia 1624 Lope de Vega fué retratado al parecer por otro pintor, el florentino Francisco Janeti o Gianetti (un desconocido), con objeto de mandar la pintura al poeta italiano Juan Bautista Marino. Además, quedaría sin sentido — por lo menos directo — la alusión de 1619.

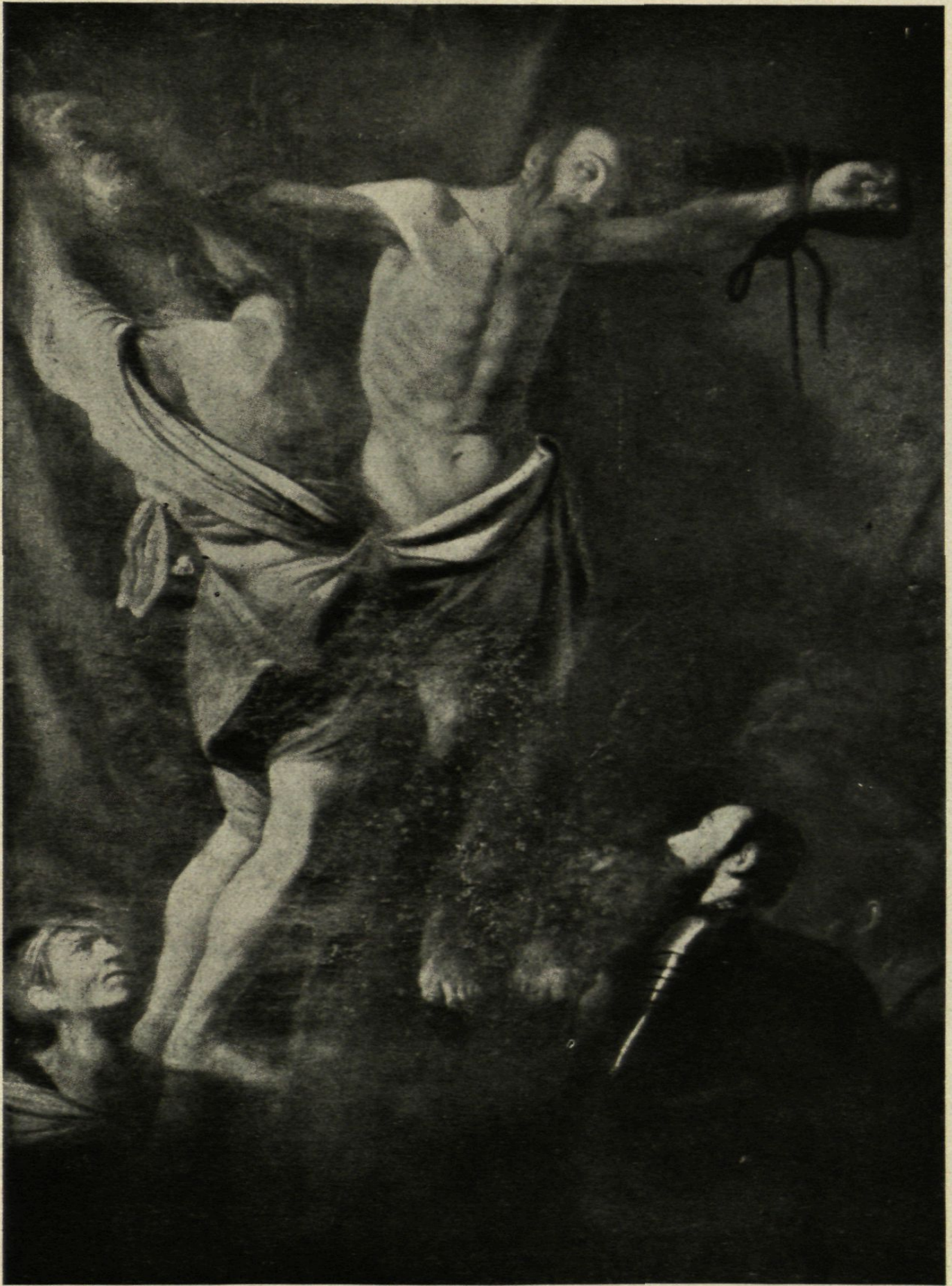
LA OBRA Y LA FIGURA DE CARAVAGGIO, EN ESPAÑA, SEGÚN LOS TEXTOS

Aunque ya me referí brevemente a Caravaggio en relación con Ribalta, el interés que en todo tiempo despertó aquel artista rebasa los límites de un simple comentario.

A mi entender, lo que hizo pesar decisivamente el arte italiano en el ámbito general europeo fué siempre la forma, la técnica, hasta la manera o la receta, pero no el espíritu, personal e insobornable. Se podía tomar de la pintura italiana la fórmula de un arte o estilo internacionalizados, mientras que lo substancial de una obra concreta, residente en los valores particulares de una cultura o individuo, en tanto que interpretación personal, resulta a todas luces irreductible. Algo semejante — entre otros autores — expresa Lafuente (33) cuando reconoce la existencia de factores horizontales (estilo), generales en una época y verticales (características de escuela), de permanencia a través del tiempo como carácter específico local. De todos modos, las interferencias son múltiples y los “factores verticales” no pueden ser tenidos por permanentes, invariables ni únicos o enteramente específicos; sin embargo, no dudo de que nadie en los últimos años ha realizado esfuerzo comparable al de Lafuente para intentar una mejor valoración y comprensión del Barroco peninsular.

Partiendo de los conceptos antes expresados, me ratifico en la afirmación del papel decisivo que desempeñó el arte de Italia en el proceso de renovación sufrido por el arte hispánico de fines del siglo XVI y principios del XVII en los aspectos formales y téc-

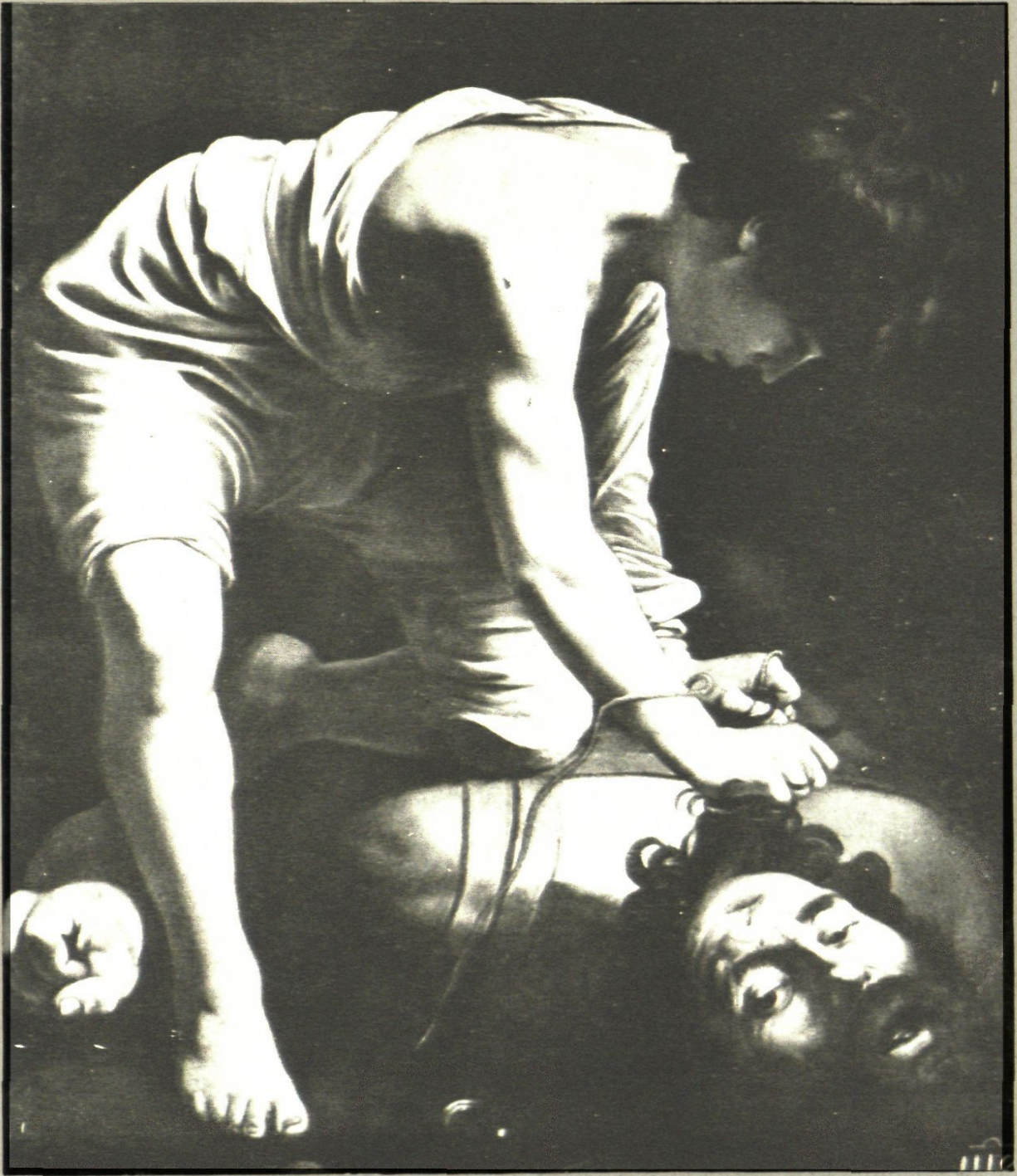
(33) Enrique Lafuente Ferrari. — La Pintura del siglo XVII en España. Barcelona, 1945 (Historia del Arte Labor, XII), pág. 57. Aparte del estudio de Longhi, que estudiaré y comentaré a lo largo de las páginas siguientes, de otros artículos del mismo y de algunos comentarios de Mayer, el problema de la relación de la pintura barroca italiana con la española ha interesado a otros autores extranjeros, aunque no conozco ninguna obra destinada exclusivamente a este tema. En el Congreso Internacional de Historia del Arte de Estocolmo (1933), Antonio Morassi anunció una comunicación con el título “Le relazioni tra la Spagna e la Lombardia nella pittura del Seicento”, que luego no fué presentada. A pesar de muy laboriosas gestiones me ha sido imposible hasta hoy comprobar las referencias que sobre este tema pueda contener el libro de Georges Isarlov sobre Francia y Caravaggio publicado en 1942 en Aix-en-Provence.



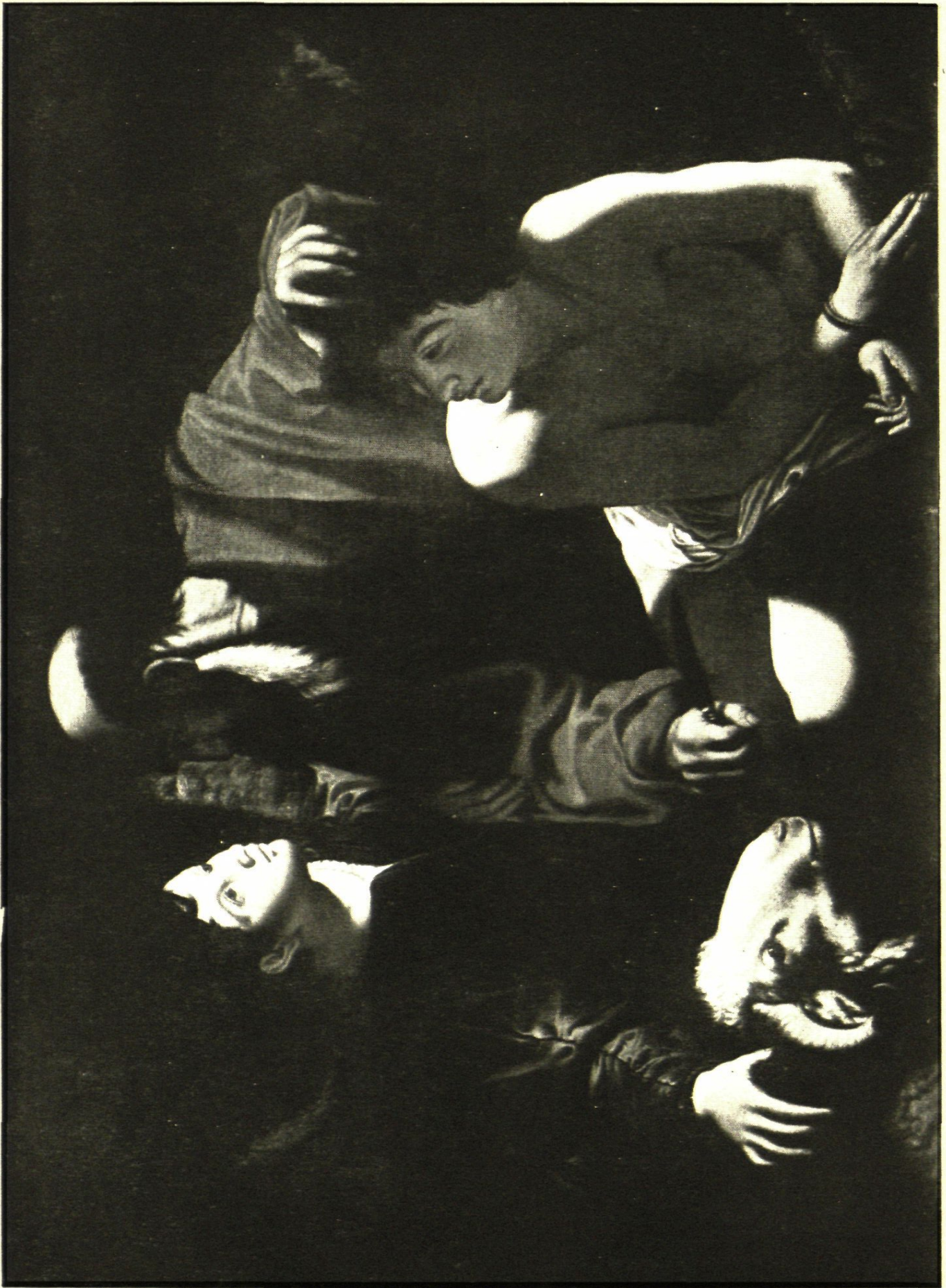
Copia de la *Crucifixión de san Andrés*, de Caravaggio (Museo de Toledo)



Copia de la *Crucifixión de san Pedro*, de Caravaggio
(Colegio del Corpus Christi, Valencia)



David y Goliat, atribuido a Caravaggio (Museo del Prado)



Sacrificio de Isaac. Copia de una obra atribuida a Caravaggio (Colección particular, Madrid)

nicos más importantes, incluyendo desde la forma de las pinceladas, la aplicación del color, el modelado y el claroscuro, hasta los recursos y modelos empleados en la composición.

Desde luego, todo ello puede parecer externo a la consideración de los valores personales, pero me permito recordar que incluso en la pintura de la segunda mitad del siglo XIX y buena parte de los años ya transcurridos del XX, los principales problemas que han movido o diferenciado las escuelas son de orden técnico o formal y no de contenido, empezando por el impresionismo y el puntillismo. Claro está que el valor de los artistas y las obras dependerá de otros factores intrínsecos, pero en éstos no es posible hallar muchos de los determinantes generales de una tendencia, de su origen y de sus variaciones.

Por otra parte, el estudio de las influencias jamás servirá para explicar una personalidad, sino para puntualizar los factores externos decisivos que condicionan la expresión de aquélla.

La trascendencia de la obra de Caravaggio en la génesis de la pintura barroca española — aun no pudiendo llamársele *barroco*, con propiedad — ha sido reconocida ampliamente por la crítica tradicional.

Sin embargo, esta clase de crítica ha sido luego objeto de censuras muy varias, por lo menos desde Justi a Lafuente; dándose este último el título algo peyorativo de “la simplista crítica tradicional”.

Sin grandes posibilidades de tiempo ni de material para extenderme en el desarrollo del tema, no creo, a pesar de ello, que los párrafos siguientes resulten superfluos.

En ellos he intentado reunir los textos publicados y la noticia de algunos monumentos pictóricos que acreditan la presencia de la obra de Caravaggio en España. A pesar de que la mayor parte de los primeros se reprodujeron — desde luego, casi sin comentarios — en la excelente colección publicada por don F. J. Sánchez Cantón (34), estoy convencido de que no han sido objeto de la atención que merecen. En algunos casos se trata de citas no identificadas o cuya cronología era necesario precisar para que pudieran valorarse debidamente. Ello resulta aún de mayor interés habida cuenta de que hay textos importantes

(34) Véase nota (1), pág. 345.

de fecha anterior a varias de las fuentes italianas (Mancini, Baglione, Bellori) empleadas como básicas por los biógrafos de Caravaggio.

Por otra parte, creo que los tratadistas peninsulares tampoco han aquilatado de modo suficiente las fuentes locales y extranjeras que contienen referencias a la existencia de obras de Caravaggio en España ni a la resonancia de su personalidad y su arte entre los españoles del siglo XVII, elementos de juicio imprescindibles para emitir opiniones algo fundamentadas sobre el particular.

En la exposición de noticias o referencias procuraré seguir el orden cronológico, para facilitar su seriación.

Teniendo en cuenta la temprana muerte de Michelangelo Merisi da Caravaggio, a los 35 años de edad, el 18 de julio de 1610 (35), no es de extrañar que sólo conozcamos un dato seguro en relación con España correspondiente a la época de su vida, o posterior a su muerte en pocos meses. Por el testimonio de Bellori sabemos que el Conde de Benavente, Virrey de Nápoles, se llevó para España una *Crucifixión de san Andrés* (36). Don Juan Alfonso Pimentel de Herrera, Conde de Benavente, fué Virrey de Nápoles durante los años 1603 a 1610. Caravaggio estuvo en Nápoles en 1607, pero el propio Bellori atestigua que ya antes de esta fecha era famoso en la ciudad, puesto que al tratar de su huída desde Roma, pasando por Zagarolo, escribe

(35) Stefano Bottari. — *Un'opera dimendicata di Michelangelo da Caravaggio* (*L'Arte*, 1935, vol. XXXVIII, pág. 39 y ss.) y Arthur von Schneider. — *Zur stilbildung Caravaggios* (*Pantheon*, 1936, vol. XVIII, pág. 347 y ss.); documentación en V. Saccà. — *Michelangelo da Caravaggio* (*Archivio Storico Messinese*, año VIII, 1907, págs. 66-69).

(36) Gio. Pietro Bellori. — *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Roma, 1672, pág. 214. (Cito según la edición facsímil del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, 1931.)

La escasa documentación publicada hasta la fecha sólo permite relacionar a Caravaggio — aunque indirectamente — con un personaje español, Blas Suárez, caballero de Malta. En efecto, según las interesantes notas publicadas por Faith Ashford (*Caravaggio's stay in Malta*. *Burlington Magazine*, vol. LXVII, 1935, págs. 168-174), Caravaggio, que debió llegar a Malta en julio de 1607, acompañando a Marco Aurelio Giustiniani, debió permanecer allí en libertad un año a lo sumo, ya que el 6 de octubre de 1608 fué denunciado por fugarse del castillo Sant'Angelo de Malta en que se hallaba detenido a instancia del procurador de la Tesorería, y Blas Suárez, junto con otro caballero, Juan Honoret, se encargó de llevar a cabo las oportunas indagaciones. El Gran Maestre, terminada la encuesta, decretó reunión de la Asamblea General para el 20 de noviembre de 1608, y el primero de diciembre del mismo año la propia Asamblea depuso a "Michelangelo Marresi de Caravaggio" como Caballero de la Orden de Malta.

estas palabras: "Prese dopo il camino per Napoli, nella qual città trovó subito impiego, essendovi già conosciuta la maniera, e'l suo nome" (37).

Dos tratadistas españoles del siglo xvii, Francisco Pacheco y Lázaro Díaz del Valle, recogen una noticia cuyo exacto alcance me es difícil precisar, y que se refiere directamente a la biografía de Caravaggio.

Dice el primero:... "en nuestro tiempo... hallamos seis pintores en Italia nobles i Cavalleros de hábito: Micael Angel Caravacho (valiente imitador del natural), Pablo Guidota, i Domingo Pasiñano, Gasparo Celio, el Ballón i el Iosefino. Que los tuvieron por merced de nuestro católico Rei Felipe 3." (F. II, página 134). Por lo impreciso del texto aun podría creerse que Felipe III sólo intervino directamente en el nombramiento de los cuatro últimos, pero el texto de Díaz del Valle (1659), en su "Epílogo y nomenclatura", dedicado a Velázquez, no parece dejar lugar a dudas, aunque es posible que no tenga otra fuente que el propio Pacheco: "Micael Angelo Carabacho, Pintor excelente, grande imitador del natural, fué cavallero de hábito por merced del Glorioso S. Rey de las Españas Don Felipe 3." (F. II, pág. 332). Ningún biógrafo italiano de Caravaggio hace constar que Felipe III le hiciera objeto de distinción alguna, pero por otra parte no creo que necesariamente nos hallemos ante una noticia errónea nacida de la confusión con la Orden de Malta, que Caravaggio obtuvo del Gran Maestre Alof de Wignacourt. Desde luego, sería de una trascendencia singularísima poder probar que Caravaggio estuvo personalmente en relación con Felipe III y la Corte española, pero me es forzoso poner un interrogante a la noticia, que no puede extrañar en principio, ya que al fin y al cabo Caravaggio era súbdito del rey de España, y no sólo en su ciudad natal, sino en Milán, Nápoles y Sicilia vivió en territorios sujetos a la Corona de los Austrias.

A la Corte de España podía llegar la fama del Caravaggio por dos caminos principales, Roma y Nápoles, ciudades en constante contacto con aquélla a causa de las relaciones eclesiásticas, políticas, diplomáticas y militares. En fecha relativamente temprana existe ya una prueba de tal acontecimiento. En 1615 se publica

(37) Bellori, loc. cit., págs. 208-209.

en Madrid la “Plaza Universal de todas ciencias y artes”, de C. Suárez de Figueroa, quien al tratar de los artistas “modernos insignes en pintura” menciona entre otros a los Carracci y a “Micael Angelo Caravachio” (38).

Bellori, prosiguiendo su relación de las obras de Caravaggio que se mandaron a España, escribe: “e’l Conte di Villa Mediana hebbe la mezza figura di Davide, e’l ritratto di un giovine con un fiore di melarancio in mano” (39). No es fácil se trate aquí del primer Conde de Villamediana, diplomático en Francia e Inglaterra, fallecido en 1607, sino de su hijo, el famoso Don Juan de Tarsis y Peralta, segundo Conde de Villamediana, residente en Nápoles de 1611 a 1617 y asesinado en Madrid, el 21 de agosto de 1622, de quien sabemos poseía una excelente colección de pinturas (40). Los dos cuadros habrían llegado, pues, a España, probablemente, en 1617. El verbo *ebbe*, usado por Bellori, parece indicar que no se trataba de obras encargadas al pintor, sino adquiridas después de la muerte de éste.

Acaso ya antes, pero en fecha imprecisa, había salido para España — según atestigua el propio Bellori — un *Ecce Homo*, pintado en Roma entre 1590 y 1606 por encargo de la familia Massimi (41).

El aragonés Jusepe Martínez, en sus “Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura”, nos proporciona un largo texto sobre Caravaggio, en el que recoge referencias verbales de valor muy desigual.

Aunque la cronología de su obra queda imprecisa y algunas partes deben ser relativamente tardías, doy para el párrafo sobre Caravaggio la fecha aproximada de 1625, puesto que este año Martínez salió de Roma para Nápoles, en viaje de regreso a España, y aunque las referencias al retrato de Paulo V debió

(38) Miguel Herrero García. — Contribución de la Literatura a la Historia del Arte. Madrid, 1943, pág. 121. La obra de Suárez de Figueroa no es enteramente original, sino adaptación del libro italiano de Tommaso Garzoni.

(39) Bellori, loc. cit., pág. 214.

(40) La colección Villamediana fué vendida al parecer en Madrid, en pública subasta, al fallecer su propietario.

(41) Bellori, loc. cit., págs. 207-208: “Alli Signori Massimi colorí un Ecce Homo, che fu portato in Ispagna”. Arturo Farinelli (Viajes por España y Portugal. Madrid, 1921, pág. 205), sólo cita en relación con España y la familia Massimi la narración, inédita, titulada “Viaggio di Monsig. Patriarca de’ Massimi da Roma a Madrid, cosí per mare all andare come per terra al ritorno. 1654-58”.

recogerlas aun en Roma, es posible que la crítica e impresión del lienzo de la muerte de san Juan, en Malta, la obtuviera en Nápoles o Sicilia. Desde luego, ésta sería la fecha de la obtención de las noticias, no de la redacción del texto, quizá muy posterior.

“En tiempo de la Santidad de Paulo V, de gloriosa memoria, amaneció un ingenio, grande naturalista, llamado Michael Angelo de Carabacho; oyendo su mucha fama los sobrinos de Su Santidad, deseosos de tener un retrato de mano de este gran pintor, lo sacaron de la cárcel (en que estaba por haber muerto, en una pendencia, al capitán Rannuccio, por ciertas palabras que entre ellos tuvieron), y lo llevaron delante de Su Santidad, que le mandó hacer un cuadro de la manera siguiente: estaba Paulo V, en una silla, vestido de blanco, y circundaban su persona sus señores sobrinos; era este cuadro de más de veinte palmos, y de anchura en igual correspondencia; salieron los tres retratos con tanta excelencia y bondad, que se quedaron todos admirados, viendo en uno lo riguroso del arte, con lo parecido (que no es pequeño artificio quien esto alcanza y más en figuras de retratos).

Quedó Su Santidad tan contento de esta obra, que, a más de habérselo bien pagado, le libró de la pena capital, diciendo que a hombres insignes como éste los mandaba la ley librar de penas semejantes; sólo se le dió un destierro por algún tiempo, para satisfacer a la parte, que era fuerte. Fuése a Malta este insigne pintor, donde fué muy bien recibido de aquel Gran Maestre: hizole luego pintar un cuadro muy grande de la degollación de san Juan Bautista, de figuras mayores del natural, situadas en un aposento de la cárcel, donde recibían las figuras una luz muy fiera y de grande rigor. Me han asegurado personas muy entendidas y prácticas en la pintura, que la cabeza del Santo está con tal arte y primor, que parece que no ha acabado de echar la última respiración; y lo que más admira es que solía decir, que no pintaba cosa que no lo viera por él mismo al natural. Visto el señor Gran Maestre una cosa tan prodigiosa, le hizo gracia de hacerlo caballero del hábito de San Juan, entreteniéndole todo el tiempo de su destierro en cosas de su servicio. Fué este gran pintor de extravagante condición y vida desordenada, atendiendo más a sus caprichos que a cosas ajustadas a buena razón. Embarcóse para volver a Roma, y apenas llegó a Sicilia le dió una enfermedad de que murió. De su muerte hicieron grande

sentimiento los estudiosos. No tuvo ningún discípulo debajo de su doctrina, aunque tuvo muchos que procuraron imitarle por ser este modo de obrar más fácil, pues no se discurre más que poner el natural delante e imitarlo, y éstos raras veces hacen historias que pasen de a dos o tres figuras; esta manera de obrar no es buena sino para quien naturalmente se la halla, y por eso los más estudiosos pintores echan la contraria, por no ser ésta buena para emprender obras grandiosas ni fundar historias” (42).

Los datos que proporciona Jusepe Martínez no coinciden satisfactoriamente con los habitualmente consignados por los biógrafos de Caravaggio. Éstos — y la correspondencia coetánea — afirman que el pintor, después del asesinato de Rannuccio Tommasoni, no fué encarcelado, sino que huyó a Nápoles (tras breve estancia en otros lugares), y luego se trasladó a Malta y a Sicilia.

El texto es mucho más elogioso que los de los tratadistas italianos que conozco, y creo que ello debe ser tenido por sintomático, puesto que algo semejante sucede con los demás autores españoles frente a aquéllos. Sin embargo, como hombre conservador y académico (recordemos su interesante diálogo con Ribera en Nápoles, en 1625), compañero en Roma de Guido Reni y el Domenichino (44), no deja de hacerse eco de las críticas

(42) Jusepe Martínez. — Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura... Madrid, 1866 (edición, notas, etc. de don Valentín Carderera), págs. 123-124.

(43) Véase especialmente la documentación publicada por Lionello Venturi en *Studi su Michelangelo da Caravaggio* (*L'Arte*, Roma, 1910, t. XIII, págs. 191-201 y 268-284, especialmente pág. 201; antes, pág. 200, referencia a una estancia o fuga temporal a Génova, en 1605, poco conocida). Longhi (pág. 38) niega la atribución a Caravaggio del retrato de Paulo V conservado en la colección Borghese (publicado por L. Venturi, loc. cit., pág. 278) y acto seguido afirma que los párrafos de Jusepe Martínez derivan de Bellori; aun no aceptando la atribución a Caravaggio del retrato en cuestión y reconociendo que el texto de Martínez parece demostrar que él no vió jamás el retrato, no creo en modo alguno fundada la afirmación de Longhi respecto al pintor aragonés. Nada denota la supuesta dependencia; precisamente cuando se dan paralelismos — muy naturales por otra parte —, es cuando las diferencias marcan bien claramente la independencia de ambos textos. Valgan como ejemplo los párrafos que Bellori (pág. 209) dedica a la descripción de la degollación de san Juan Bautista, de Malta: “...la decollatione del Santo caduto a terra; mentre il Carnefice, quasi non l’habbia colpito alla prima con la spada, prende il coltello dal fianco, afferrandolo ne’capelli per distaccargli la testa dal busto. Riguarda intenta Herodiade e una vecchia seco inhorridisce allo spettacolo, mentre il guardiano della prigionie in habito turco, addita l’atroce scempio. In quest’opera il Caravaggio usò ogni potere del suo pennello havendovi lavorato con tanta fiera, che lasciò in mezze tinte l’imprimatura della tela”. Por otra parte, el hecho de que Martínez suponga que Caravaggio murió en Sicilia es incompatible con su presunto conocimiento del texto de Bellori.

(44) Jusepe Martínez, loc. cit., pág. 33.

desfavorables que tanto abundaron contra Caravaggio en la Italia del siglo xvii.

Aparte de los párrafos transcritos creo puede hallarse otra alusión a Caravaggio en las siguientes palabras de Jusepe Martínez:

“Bien al contrario (*en cuanto a devoción y piedad*) se usa en los presentes tiempos, que no es pequeña falta: en particular vi entre los más diestros un lienzo en que está el castillo de Emaús, y Cristo Señor Nuestro de edad de diez y ocho años, representando más la figura de un mozo de bodegón que la de Cristo, y considerados los discípulos san Lucas y Cleofás con tan poca decencia, que aun es poco decir que parecen dos bribones” (45). Tales palabras concuerdan especialmente con el lienzo que Caravaggio pintó para el cardenal Borghese, hoy en la National Gallery de Londres.

El parecer de Martínez coincide con el criterio reflejado por Bellori, quien al tratar de las dos versiones de la Cena de Emaús pintadas en Roma por Caravaggio, dice así:

“...l’una e l’altra alla lode dell’imitatione del colore naturale, sebene mancano nella parte del decoro, degenerando spesso Michele nelle forme humili e vulgari” (46). Y aun insiste en otro lugar: “Nella cena in Emaus oltre le forme rustiche delli due Apostoli, e del Signore figurato giovine senza barba, vi assiste l’hoste on la cuffia in capo, e nella mensa vi é un piatto d’uve, fichi, melagrane, fuori di stagione” (47).

Carderera, en sus notas a los discursos de Jusepe Martínez, no recoge la alusión a la Cena de Emaús, pero por su parte cree que se refieren al Caravaggio los párrafos siguientes:

“Hallándome en Roma, un devoto deseoso de hacer un cuadro para una capilla (no reparando en los intereses, sino en el lucimiento de su obra), lo encomendó a uno de los pintores de más fama: era la historia de Cristo, Señor Nuestro, tendido en una sábana, significando el Descendimiento de la Cruz, con la Virgen

(45) Jusepe Martínez, loc. cit., pág. 40. La equivocada forma de puntuar la edición parece poner en boca de Miguel Ángel Buonaroti este juicio; el error se deshace enteramente al comparar otros comentarios del propio Martínez (por ejemplo en las págs. 41 y 42), introducidos siempre por la misma frase adversativa *bien al contrario*.

(46) Bellori, loc. cit., pág. 208.

(47) Bellori, loc. cit., pág. 213.

Santísima su Madre y Santa Magdalena. Hubo de ausentarse de Roma este devoto por negocios particulares, confiando en la opinión que del tal pintor tenía: volvió de su legacía al cabo de tres meses y deseoso de ver su obra, acudió a su casa: entró a donde le tenía, y viendo que no estaba conforme a su dictamen dicho lienzo, quedó absorto; conoció el autor el disgusto y dijo: “Señor mío, en vuestro semblante advierto el poco gusto que os causa mi pintura; deseo saber la causa porque hasta ahora los hombres que han sido los más entendidos que lo han podido ver, lo han admirado.” Respondió el dueño: “No nuestro el disgusto por lo imitado al natural, que es realmente soberano, sino por lo esencial en que habéis faltado, que es en la prudencial decencia que se debe usar en este género de historias; y fúndome en lo que oiréis: Cristo, Señor Nuestro, en carne humana, fué criado con perfección suma de maravillosa simetría, y por lo consiguiente su Madre Santísima; veo me habéis puesto esta soberana figura de tal forma, que más parece un hornero o faquín que figura divina, y la Virgen su Madre con la Magdalena, que más parecen lavanderas de trapos que personas del majestuoso respeto que requieren; además que piden semejantes historias atiendan más a la devoción y decoro que a lo imitado: no niego que por su buena ejecución merecía el premio; pero no me negaréis que es digno de reparo lo que os digo”. El artífice quedó poco gustoso; mas como convencido hubo de tener paciencia” (48).

En 1626 la fama de Caravaggio en la Corte española quedaba plenamente confirmada. Juan de Butrón, en sus “Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura”, publicados en Madrid, se expresa así: “Fueron grandes pintores y sus obras se estiman en Italia y España Jacobo Palma, Michael Angelo Carabaghio, los Carachios..., Dominico Greco, cuyas obras, aunque en opinión, merecen alabanza (pintó en Toledo muchas)...” (F. II, pág. 29).

Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, nos ha conservado algunas noticias sobre la influencia de Caravaggio en España cuyo interés, excepcional a mi modo de ver, procuraré destacar luego.

(48) Jusepe Martínez, loc. cit., págs. 29-30. Habiendo nacido Martínez en 1602 la anécdota no parece aplicable a Caravaggio; por lo menos no coincidiría con los años de estancia en Roma del pintor aragonés.



Copia de la *Santa Catalina Barberini*, de Caravaggio
(San Jerónimo el Real, Madrid)



San Juan Bautista (Catedral de Toledo)



Entierro de Jesús, dibujo (Biblioteca Nacional, Madrid)



Entierro de Jesús; sanguina atribuible a Ribera (destruïda en Gijón en 1936)

Vayan primeramente unas notas sobre la fecha de la obra.

Siento no poder aceptar — por lo menos en sus últimas conclusiones — la afirmación del señor Sánchez Cantón de que “la elaboración fué seguramente larga, pero la redacción parece hecha dentro de un plazo corto: la última fecha mencionada es la de 1638 y la licencia del ordinario lleva la del 24 de diciembre de 1641” (F. II, pág. 119). En aparente contradicción con la fecha propuesta (1638-1641) está un texto del propio Pacheco del año 1622. Me refiero a su escrito “A los profesores del Arte de la Pintura”, réplica al escultor Montañés, en el que dice: “Hállome obligado por lo que debo a esta noble facultad (aunque el menor de sus hijos) a dar alguna luz de la diferencia que se halla entre ella y la Escultura; *lo cual yo excusaría si hubiere publicado mi libro*” (F. V. pág. 268).

El *libro* en cuestión no puede ser otro que el Arte de la Pintura, y en modo alguno el Libro de Retratos, obras que de esta manera, resultarían de redacción paralela y muy lenta (ello queda bien probado en el caso del segundo). El propio texto del Arte de la Pintura proporciona abundantes argumentos para ello: la noticia de las segundas nupcias de Rubens consta añadida en 1631 (F. II, pág. 137) y sólo por lo mucho que le afectaban directamente, Pacheco siguió agregando notas, hasta 1638, a la biografía de Velázquez (F. II, pág. 141), así como algunos datos complementarios facilitados también por su yerno (49).

En la obra de Pacheco interesan en particular dos párrafos referentes a Caravaggio. En el primero, con un criterio algo ecléctico, resume en un común denominador a los artistas en cuya pintura considera predominante el *Relievo*, la fuerza de los con-

(49) Que la elaboración de la obra de Pacheco fué larga, tal como recuerda ya el señor Sánchez Cantón, puede probarse por varios medios. El propio Pacheco, en una carta fechada a 28 de febrero de 1634 y dirigida al pintor de Valladolid Diego Valentín Díaz, afirma que hacía ya treinta años que trabajaba en su libro — esto es, que lo empezó hacia 1604 —, pero, además, dice que está prácticamente listo y que hace “más de quince años que ympremí un capítulo que andubo en manos de muchos pintores y llegó a Portugal y a las Yndias”. Si hacia 1619 publicaba un capítulo suelto de la obra (parece ser el 12 del libro segundo, en pliego suelto de 4 hojas, en cuarto) y en su memorial de 1622 se excusaba por no haber publicado aún la obra completa, debía tenerla casi lista, tal como prueba por otra parte el hecho de que sucesos acaecidos en 1631 se añadan a modo de apéndice o interpolaciones (la carta de Pacheco fué publicada por J. Martí y Monsó. — Estudios Histórico-Artísticos relativos... a Valladolid, págs. 38-39, y está destinada principalmente a lamentarse de que Carducho haya podido publicar su libro antes que el de Pacheco).

trastes: "...muchos valientes pintores passaron sin la hermosura i suavidad, pero no sin *Relievo*, como el Baçán, *Micael Angelo Caravacho*, y nuestro Español Josephe de Ribera: i aun también podemos poner en este número a Dominico Greco, porque aunque escrivimos en algunas partes contra algunas opiniones y paradoxas tuyas, no lo podemos excluir del número de los grandes Pintores, viendo algunas cosas de su mano tan relevadas i tan vivas (en aquella su manera) que igualan a las de los mayores ombres... i no sólo se ve la verdad de lo que vamos diziendo en estos pocos que hemos puesto por exemplo, pero en otros muchos, que los siguen, que no sólo no pintan cosas hermosas, más antes ponen su principal cuidado en afectar la fealdad i la fiereza" (F. II, pág. 159).

He aquí expuesto el programa general de los artistas cuyas obras contribuyeron a renovar la pintura española del siglo XVII: Bassano, Caravaggio, Ribera y El Greco; dudo que a grandes rasgos la crítica actual pudiera hallar un enunciado más exacto.

El segundo párrafo contiene muy importantes alusiones a obras concretas: las copias existentes en España de la Crucifixión de san Pedro, del Caravaggio, y las pinturas de Ribera de la colección del Duque de Alcalá, don Fernando de Ribera. Además, por pluma la más autorizada por ser la de su maestro y familiar, se afirma explícita y categóricamente la filiación caravaggista de Velázquez. He aquí el texto:

"Pero yo me atengo al natural, para todo, i si pudiese tenerlo delante siempre i en todo tiempo, no sólo para las cabezas, desnudos, manos i pies, sino también para los paños i sedas, i todo lo demás, sería lo mejor. Assí lo hacía Micael Angelo Caravacho, *ya se ve en el crucifiamiento de San Pedro (con ser copias)*, con cuanta facilidad: assí lo haze Iusepe de Ribera, pues sus figuras i cabezas entre todas las grandes pinturas, que tiene el Duque de Alcalá, parecen vivas, i lo demás pintado; aunque sea junto a Guido Boloñez. *I mi yerno, que sigue este camino*, también se ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural" (F. II, pág. 169).

Carece de valor otra mención que hace Pacheco de Caravaggio (F. II, pág. 188) dentro de una arbitraria lista de pintores que según él no fueron "retratadores", entre los cuales figuran, sin embargo, retratistas tan insignes como Tintoretto (!).

Cuando en Madrid estaba ya asegurado el triunfo de las nuevas tendencias, se eleva la voz discordante de Vicencio Carducho, quien erigiéndose en portavoz de los detractores italianos de Caravaggio arremete violentamente contra él, y más aun contra los que siguen su estilo. Ello tiene un doble valor sintomático, ya que es una prueba patente de cómo se hacía sentir el triunfo del caravaggismo y, por otra parte, parece evidente que Caravaggio hace el papel de cabeza de turco para el iracundo Carducho que no podía desahogar como quisiera su resentimiento contra su competidor en la Corte, el sevillano Diego Velázquez.

He aquí los párrafos principales de las diatribas contenidas en los "Diálogos de la Pintura", terminados en 1632 y publicados al año siguiente:

"En nuestros tiempos se levantó en Roma Michael Angelo de Carabaggio, en el Pontificado del Papa Clemente VIII, con nuevo plato con tal modo y salsa guisado, con tanto sabor, apetito y gusto, que pienso ha llevado el de todos con tanta golosina y licencia que temo en ellos alguna apoplexía en la verdadera doctrina, porque le siguen glotónicamente el mayor golpe de los Pintores, no reparando si el calor de su natural (que es su ingenio) es tan poderoso, o tienen la actividad que el del otro, para poder digerir simple tan recio, ignoto, en incompatible modo, como es el obrar sin las preparaciones para tal acción. ¿Quién pintó jamás y llegó a hacer tan bien como este monstruo de ingenio, y natural, casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas sólo con la fuerza de su genio, y con el natural delante, a quien simplemente imitaba con tanta admiración? Oí dezir a un zeloso de nuestra profesión, que la venida deste hombre al mundo, sería presagio de ruina, y fin de la pintura y que assí como al fin deste mundo visible, el Antecristo con falsos y portentosos milagros y prodigiosas acciones se llevará tras sí a la perdición tan gran número de gentes, movidas de ver sus obras, al parecer tan admirables (aunque ellas en sí engañosas, falsas y sin verdad ni permanencia) diziendo ser el verdadero Cristo, assí este Ante-Michael-Angel con su afectada y exterior imitación, admirable modo y viveza, ha podido persuadir a tan gran número de todo género de gente que aquélla es la buena pintura, y su modo y doctrina verdadera, que han vuelto espaldas al verdadero modo de eternizarse, y de saber con evidencia y verdad

desta materia... y yo no tengo por prudencia, antes por loca temeridad, aventurar a un caso contingente cuando puedo con la ciencia y arte asegurar el no errar, mereciendo por ello dignos loores, gracias debidas al entendimiento y no a la fortuna” (50).

Otro párrafo no muy alejado de éste se ha indicado como netamente alusivo a Velázquez. Si no se refiere en realidad al Caravaggio es por lo menos una crítica contra el caravaggismo, del que por este tiempo Velázquez iba ya alejándose:

“...conocí otro pintor, tan osado, como favorecido de la pintura, de quien podíamos dezir avía nacido Pintor, según tenía los pinzeles, y colores obedientes, obrando más el furor natural que los estudios...” (F. II, pág. 95).

Creo conveniente comparar los textos de Carducho con otras opiniones de pintores y tratadistas italianos del siglo xvii. Aun dejando para más adelantos su comentario y análisis, destaca en primer lugar el juicio de Francesco Albani, que pudiera ser el “zeloso de nuestra profesión” aludido por Carducho, puesto que se expresaba con idénticos términos:

“Non poté tollerare, che si seguitasse il Caravaggio, dicendo essere quel modo *il precipitio, e la totale ruina* della nobilissima, e compitissima virtù della Pittura, poiché se bene era da laudare in parte la semplice imitativa, era nondimeno per partorire tutto quello, che ne é seguito in progresso di 40 anni.

Si vedono bensí imitationi a simiglienza del vero, ma non già del verosimile, ne si consegue il rappresentare il costume, ne meno le vivezze de i moti, e perche è necessario (come al Poeta) fondare prima un concetto, si va hora totalmente corrompendo, che non si rappresentano concetti, ma ne anco (sopra quello che si hà da rappresentare) concetto alcuno.

Mà che piú? *essendosi introdotto una mezza figura in scena, si fa passare per un'opra intiera*, ío diró che questa viene disubligata (mentre è sola del mezzo in sú) dalle coscie, libera è dalle gambe, del piano, ove posa, libera dalla prospettiva, da i concetti, e dall'espressioni, e, quello doveva dire prima, dall'inventioni.

(50) Vicencio Carducho. — Diálogos de la Pintura... Madrid, 1633 (la licencia es de 1632), fol. 88 vº, y reedición de Madrid, 1865, págs. 203-204; reproducido también en gran parte en F. II, págs. 94-95.

L'Albani non poté mai tolerare questo modo tutto contrario a Raffaelle da Urbino...

Hora per apunto essendosi posto in abandono quella strada... si sono posti a seguitare la strada del Caravaggio, che tutta è intenta ad oggetti di ferma, non di moti vivaci, che vengano dall'intelletto, e che si eseguiscano col possesso del disegno. Poichè i meloni, cucumeri, frutti diversi, ogni debole cervello, che non è capace di piú passare avanti ai componimenti, si ferma nelle cose insensate, le quali facilmente le consegue, e sono capaci, e cogniti solo da gl'huomini di poco giuditio... Habbi per questa volta pazienza, ò mio Raffaelle, che se tú risuscitassi in questo tempo, daresti (per aventura) del capo ne i muri in vedere il volgo ignorante dare la lode a i Goffi" (51).

En cuanto al fácil juego de palabras entre los nombres de Buonaroti y Caravaggio, hay un ejemplo en Italia en una frase de Malvasia... "che, però, lasciassi talora in Roma per un Michelangelo da Caravaggio un Michelangelo Buonaroti..." (52).

Volviendo a la bibliografía hispánica, en la segunda mitad del siglo xvii, y aparte del texto de Díaz del Valle ya transcrito (pág. 367), sólo hallo escasas referencias a Caravaggio.

El jerónimo P. Francisco de los Santos, en su "Descripción breve del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial..." (Madrid, 1657), describe en la Sacristía, haciendo pareja a la Magdalena del Tiziano, un lienzo "de Santa Margarita resucitando a un muchacho, que sustenta en las manos un Viejo, acompañado de otras dos personas; las figuras son del natural de más de medios cuerpos. Tiénese por de mano de Michael Angel Caravacho, por ser muy bueno, y de aquella su manera; la altura es de cuatro pies y quarto, y su ancho tres y medio, como el de la Magdalena; ofreciósele a Su Majestad el Almirante de Castilla don Juan Alonso Enríquez de Cabrera, con otras muchas y escogidas Pinturas, quando vino de Italia" (F. II, pág. 238). El Almirante regresó de Nápoles a España hacia 1646; el cuadro se conserva hoy en el Museo del Prado (v. pág. 384).

El cronista aragonés Juan Andrés de Uztarroz († en 1653), en su descripción de la colección de pinturas que había reunido

(51) Carlo Cesare Malvasia.—Felsina Pittrice... Tomo II. Bologna, 1678, páginas 244-245.

(52) Malvasia, loc. cit., pág. 359.

en Huesca el erudito Vicencio Juan de Lastanosa, hace dos citas a Caravaggio: "Un cuadro grande de Carabacho en que está pintado Baco desnudo" (F. V, pág. 289) y

"Otro [cuadro] de Miguel Angel Carabaggio, de figuras enteras de tamaño del natural que sobre el fuego se hieren" (F. V, pág. 290). El sentido de la última frase resulta obscuro, aun poniendo *juego* por *fuego*, como propone el Sr. Sánchez Cantón. Serían gentes que reñirían a causa del juego, al parecer.

El propio Lastanosa, en un breve inventario de sus pinturas, fechado en 1662, sólo atribuye a Caravaggio el segundo cuadro. Dice así:

"Un Baco, de Caracci; unos Jugadores, de Miguel Angelo Caravacho..." (F. V, pág. 296).

Por lo que a poesía se refiere, existe una alusión en unos versos de Quevedo en El Parnaso Español:

"Vencemos con los telares
los pinceles de Ticiano,
Donde son los tejedores
Urbinos y Caravachos" (53).

Las noticias del siglo XVIII tomadas de fuentes literarias son más bien exiguas.

Palomino dedica desde luego bastantes párrafos a Caravaggio, pero hace poco más que extractar lo dicho por Bellori y Baglione. Aparte de ello resulta de interés comprobar que, aplacada ya la reacción del último barroco contra el caravaggismo, éste vuelve a valorarse hasta cierto punto, y el propio Palomino, al buscar paralelos y diferencias entre Murillo y Caravaggio (de forma harto peregrina), constata al parecer bastante conscientemente la raíz clásica que a pesar de todo perdura en el artista italiano (54).

Acaso su texto de mayor interés es aquel en que insiste — desde luego basándose en Pacheco — sobre la filiación caravagista de Velázquez (F. IV, pág. 146).

Palomino se refiere también a Caravaggio al tratar de la formación artística de Rilbera: "Aplicóse mucho [*en Roma*] a la

(53) Herrero García, loc. cit., pág. 107.

(54) El pasaje de Palomino, interesante en general por los juicios que emite sobre el desigual provecho de los estudios en Italia, se halla en F. III, pág. 254.

escuela de Caravaggio y consiguió aquella valiente manera de claro y obscuro en que iba cada día adelantando, con la repetida imitación del natural..." (F. IV, pág. 40).

Algo semejante dice de Zurbarán: "Y así hizo cosas maravillosas, siguiendo por este medio la escuela de Carabacho, a quien fué tan aficionado, que quien viere sus obras, no sabiendo cuyas son, no dudará de atribuírselas al Carabacho" (F. IV, página 194).

Además, dedica Palomino unas palabras a un caravaggista español algo tardío y escasamente conocido, el madrileño Juan Montero de Rojas, nacido según dicho autor hacia 1613 y fallecido en 1683. Dice así: "Fué natural y vecino de esta Villa de Madrid y discípulo en el Arte de la Pintura de Pedro de las Cuevas. Pasó a estudiar a Italia, donde se adelantó de suerte que muchas pinturas suyas las tenían por de mano de Caravacho; volvió a esta Corte, donde hizo muchas obras excelentes" F. IV, página 270.

Francisco Preciado de la Vega, en su "Carta a Gio. B. Ponz sobre la pintura española" (1765) y Gregorio Mayans en el "Arte de Pintar" (Valencia, 1776) repiten noticias de Pacheco y Palomino (55), y el primero, en "La Arcadia Pictórica", publicada en Madrid en 1789, pero escrita en Roma, describe un imaginario Claustro de la Pintura en el que entre otras varias figuraban pinturas de Caravaggio (F. V, págs. 235-236).

En 1764 el jerónimo Fray Andrés Ximénez, en su "Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial", menciona en el Camarín contiguo al Aula del Moral de aquel cenobio una Adoración de los Reyes de Michael Angelo Caravaggio, tratada también con magisterio y lindo gusto" (F. V, pág. 73).

Ponz, en su "Viage", se refiere a su vez a la Adoración de los Reyes y precisa que se trataba de una pintura sobre cobre; en el propio Monasterio de El Escorial menciona en 1765 el lienzo del milagro de santa Margarita, en lugar preeminente de la Sacristía, y en unas notas complementarias, de 1777, se refiere al mismo cuadro expresando que había sido mudado de emplaza-

(55) Preciado, en F. V., págs. 115-117, y Mayans en F. V., págs. 197, 203 y 221. Entre los consejos que da Mayans a los pintores está el siguiente: "imitad..., en la valentía de pintar, a Velázquez y Carabaggio..." (F. V., pág. 221).

miento, aunque se hallaba aún en la Sacristía (56). En la descripción de las iglesias de Sevilla, Ponz cita “una Crucifixión de S. Pedro, copia buena de la de Caravaggio en la iglesia de Nuestra Señora del Pópulo, de Roma” (57), copia que en el último cuarto del siglo XVIII se conservaba en el templo sevillano de San Felipe Neri. En el convento madrileño de San Pascual cita dos lienzos de Caravaggio o su escuela a los que luego me referiré.

LOS ORIGINALES Y COPIAS DE CARAVAGGIO O A ÉL ATRIBUÍDOS EN ESPAÑA

Utilizando los datos hasta aquí recopilados, así como los contenidos en guías y catálogos a partir del siglo XIX, y también en su lugar el estudio de las pinturas conservadas, he procurado reunir a continuación un inventario provisional de los originales y copias de Caravaggio que existieron o existen en España, incluyendo también a modo de apéndice la relación de algunos originales y copias de caravaggistas no españoles, aun cuando debo reconocer que en esta primera lista van incluídas aún menciones incompletas y obras dudosas o acaso espúrias.

Dificultades difícilmente superables por el momento me impiden esbozar un catálogo más completo, pero aun así creo necesario empezar esta labor con los únicos materiales que me ha sido posible reunir hasta hoy, como base inicial y útil para un ulterior desarrollo del tema.

1. Crucifixión de San Andrés (*La Crocifissione di Sant'Andrea*). Llevado de Nápoles a España en 1610 por don Juan Alfonso Pimentel de Herrera, Conde de Benavente, al cesar en el cargo de Virrey de Nápoles, que desempeñó desde 1603. Seguramente el mismo año 1610 el cuadro fué instalado con todos los honores en Valladolid, en el Palacio del Conde de Benavente, una de las mejores mansiones señoriales de la antigua ciudad castellana. En el inventario de las pinturas que poseía su hijo

(56) Ponz, II (1777), pág. 161 (en el Camarín del Aula del Moral: “una Adoración de los Reyes, grandemente executada en cobre y tenuta por de Miguel Ángel Caravaggio”); además, Ponz, X (1777), págs. V, 83 y 124.

(57) Ponz, IX (1780), pág. 112.



Arriba: Copia de la *Incredulidad de santo Tomás*, de Caravaggio (Madrid)
Debajo: Dibujo del mismo tema. destruido en Gijón en 1936

y sucesor, fechado a 10 de febrero de 1653, tasado por don Diego Valentín Díaz y don Tomás de Meñasco, hallamos la siguiente descripción: "Iten, un lienço muy grande de pintura de San Andrés desnudo quando le están poniendo en la cruz, con tres sayones y una muger. Con moldura de ébano. Todo lo tasaron en mill y quinientos ducados. *Es de Micael Angel Carabacho, orixinal*" (58).

Esta pintura se hallaba en un emplazamiento a todas luces óptimo para que pudiera influir sobre los pintores españoles, en particular sobre los de la Corte, ya que no debe olvidarse que el propio Felipe IV residió en el Palacio del Conde de Benavente durante una de sus estancias en Valladolid. Carezco de noticias posteriores al año 1653 relativas al paradero del cuadro de Caravaggio.

2. Crucifixión de san Andrés (copia). Única copia conocida del cuadro n.º 1. Identificada en 1927 por R. Longhi y publicada por él en 1943. Existe en el Museo Provincial de Toledo y es, desde luego, de procedencia española, aunque no parece fácil reconocer quién fué su autor (59).

3. "Iten, otro lienço de un santo obispo la cabeza degollada. Con moldura negra de pino. *Original de Carabacho*. Todo ello [tasado] en mill reales" (60).

(58) Esteban García Chico ha publicado tres veces el inventario. Extensamente, en "Documentos para el estudio del Arte en Castilla". Tomo III, primera parte. Pintores. — Valladolid, 1946 (págs. 388-399; la referencia al San Andrés, en la pág. 393); además, en el Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, de Valladolid (año IX, 1946, n.º 18, págs. 13-30) y en un artículo periodístico: "El Palacio del Conde de Benavente" (*Solidaridad Nacional*, Barcelona, 7 de abril, 1946).

(59) Longhi, págs. 8 y 17-18. El propio autor (fig. 26) da una reproducción de la obra. Longhi sugiere que el Martirio de san Andrés, adquirido por el Conde de Benavente, pudiera identificarse con una obra del mismo tema existente en Amsterdam en 1619, pero nada prueba que entre 1610 y 1653 saliera de España para luego volver a Valladolid. La copia de Toledo se halla al parecer en los almacenes del Museo Provincial de aquella ciudad, pero la cantidad de lienzos allí acumulados en la actualidad, después de las vicisitudes sufridas por el Museo en 1936, me han impedido conseguir nuevos datos sobre esta obra o por lo menos reproducirla en mejores condiciones de lo que pudo Longhi.

(60) E. García Chico, "Documentos...", págs. 393-394. La colección de pinturas de don Juan Francisco Pimentel, X Conde de Benavente (el retratado por Velázquez), heredada en parte de su padre (tal el caso de la *Crucifixión de San Andrés*, el cuadro que alcanzó mayor tasación), comprendía otras obras importantes entre las cuales cabe destacar una *Ascensión* (de Rubens), un *San Jerónimo* (de Ribera),

Pintura inventariada en 1653 junto con la n.º 1 en el Palacio del Conde de Benavente, en Valladolid. Aunque Bellori no se refiere a ella creo muy posible que fuera sacada de Nápoles en 1610 junto con La Crucifixión de san Andrés. La descripción no es muy precisa. Ignoro cuál fué su suerte ulterior.

4. David (*La mezza figura di Davide*). Llevado de Nápoles a España en 1617 por don Juan de Tarsis y Peralta, segundo Conde de Villamediana. Zahn, aunque sin aducir pruebas concluyentes, supone acaso pueda tratarse del lienzo conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena (61).

5. Retrato de un joven con una flor de azahar en la mano (*Ritratto di un giovine con un fiore di melarancio in mano*). Igual procedencia que el n.º 4. Paradero desconocido. El Catálogo del Museo del Prado de 1910 registra con el n.º 530 (antes 580) el "Retrato de un joven desconocido, con traje gris obscuro y una flor de azahar en la mano derecha, con el guante puesto". Por desgracia, toda relación no es fácil pase de ilusoria, ya que parece tratarse de una copia u original mediocre veneciano del siglo XVI. El tema de la flor de azahar en la mano es frecuente en obras italianas; del propio Caravaggio puede citarse el cuadro de Marta y Magdalena.

6. *Ecce Homo*. Pintado en Roma entre 1590 y 1606 para la familia Massimi. Por el testimonio de Bellori, sabemos que *fu portato in Ispagna*, pero ignoro más detalles sobre su destino y paradero actual.

7. Crucifixión de san Pedro (*El Crucificamiento de san Pedro*). Una o varias copias. Mencionado por Pacheco como existente en el primer cuarto del siglo XVII, posiblemente en Sevilla. Desconozco su paradero. Seguramente deberá relacionarse con

una *Natividad* (de Federico Baroccio), una *Cena* (de Luqueto), un *San Cristóbal* (del Bosco) y "otra pintura en tabla del *Prendimiento de Cristo*, alta y angosta, con su moldura dorada; tendrá tres cuartos (*de vara*) de alto; es original de Dominico Greco; lo tasaron todo en ochocientos reales" (seguramente un boceto o reducción del Espolio).

(61) Leopold Zahn. — Caravaggio. Berlín, 1928. Pág. 43 y lám. XXVI. Carezco de referencias útiles sobre la procedencia del cuadro de Viena.

la "Crucifixión de san Pedro, copia buena de la de Caravaggio" que en tiempo de Ponz se hallaba en la Iglesia de San Felipe Neri, de Sevilla.

8. Crucifixión de san Pedro (copia). Ejemplar de gran tamaño ($2,35 \times 1,70$ m.) y de factura bastante buena, existente desde fecha desconocida en el Colegio del Corpus Christi o del Patriarca, en Valencia.

Mencionado por Mayer, Tormo (62), etc., y aun existente.

9. Crucifixión de san Pedro (copia). Ejemplar conservado (por lo menos hasta 1936) en el Museo Diocesano de Valencia. Dimensiones, $1,90 \times 1,96$ m. Procedente de la capilla parroquial de San Pedro, en la Catedral de Valencia; número 90 del Catálogo del Museo de 1923, donde ya se identifica como copia de Caravaggio (63).

10. Crucifixión de san Pedro (copia). Ejemplar mediocre, existente en el Aula del Moral, en el Monasterio de El Escorial. No poseo datos sobre la fecha a partir de la cual estuvo en el Monasterio, puesto que las antiguas descripciones omiten sistemáticamente — salvo raras excepciones — la mención de las copias (64).

(62) A. L. Mayer. — Historia de la Pintura Española (1942), pág. 282; Elías Tormo. — Valencia: Los Museos. Guías-Catálogo, pág. 132 y Fitz Darby (loc. cit., páginas 216-218). Tormo menciona algo confusionalmente como *réplica* la copia del Colegio del Patriarca o de Corpus Christi.

Creo firmemente en la práctica imposibilidad de que Caravaggio ejecutara réplicas de sus propias obras, pero sí dos o más versiones enteramente distintas del mismo tema (*San Juan Bautista, María Magdalena, La Natividad, La Buenaventura*, etc.), aunque me parece que Longhi, págs. 9-10) lleva quizá demasiado lejos sus afirmaciones sobre la imprescriptible originalidad de Caravaggio, puesto que algunas de sus composiciones más elaboradas dependen estrechamente de modelos pictóricos; uno de los ejemplos a mi entender más evidente es el del *Martirio de san Mateo*, en el que empleó (invirtiendo los términos como en un grabado o en un espejo la famosa composición del Martirio de san Pedro Mártir, de Tiziano (pintada para S. Zanipolo, de Venecia), tan popular y copiada en Italia durante los siglos XVI y XVII.

(63) E. Tormo. — Valencia: Los Museos. Guías-Catálogo, pág. 117, y Antonio Barberá Sentamans. — Museo Arqueológico Diocesano de Valencia. Valencia, 1923, página 21.

(64) En la obra de don Antonio Rotondo "Descripción de la Gran Basílica del Escorial" (Madrid, 1875, 6.^a edición), pág. 87, se cita en el Aula de Moral, con el n.º 110, el "Martirio de san Pedro Apóstol, copia del Caravaggio", hoy existente y mencionado también por otros autores, pero, además (pág. 95), en la "Sacristía

11. Santa Margarita resucita a un muchacho (obra de atribución dudosa). Llevado de Nápoles a España hacia 1646 por el Almirante de Castilla don Juan Alonso Enríquez de Cabrera, al cesar en su cargo de Virrey de Nápoles. Ofrecido por el Almirante a Felipe IV y entregado por éste al Monasterio de El Escorial. Allí lo menciona el P. Francisco de los Santos en 1657 añadiendo que "tiénese por de mano de Michael Angel Caravacho, por ser muy bueno, y de aquella su manera". Adolfo Venturi (65) confirmó independientemente esta atribución, reconociendo que debe ser obra de última época. Zahn (66) recoge la opinión de Venturi y por su parte hace destacar la relación existente entre esta pintura y el cuadro del entierro de santa Lucía, pintado por Caravaggio hacia 1608 para la iglesia de Santa Lucía, en Siracusa (Sicilia). El lienzo de El Escorial pasó en 1827 al Museo del Prado, donde a partir de 1910 queda inventariado con el número 246; en el catálogo actual (1945), de acuerdo con la opinión de Voss, confirmada por Longhi, se atribuye a Serodine (67).

12. Baco (*Un cuadro grande... en que está pintado Baco desnudo*). Existente ya en la primera mitad del siglo XVII en la colección de don Vicencio Juan de Lastanosa, en Huesca. La atribución es de Juan Andrés de Uztarroz († en 1653), mientras que, al parecer, su propietario lo consideraba obra de uno de los Carracci (v. pág. 378).

Acaso esta pintura tenía alguna relación con el lienzo de Baco desnudo, de cuerpo entero, arbitrariamente atribuido unas veces a Velázquez y otras a Caravaggio (68), conservado en el Museo del Ermitage (dimensiones: 1,665 × 1,41 m.).

del coro o sala de capas", con el n.º 6, "La crucifixión de san Pedro, atribuido a Caravaggio", obra que no he podido identificar ni hallar referencias más concretas de ella.

(65) A. Venturi. — Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa. Milano, 1927, pág. 369 y ss.; fig. 350.

(66) L. Zahn, loc. cit., pág. 54. La relación con el cuadro de Siracusa (publicado por Voss) me parece, sin embargo, algo remota.

(67) Longhi, pág. 39. La afirmación del P. Santos ya es dubitativa, y sólo se basa en el indiscutible caravaggismo de la obra; sin embargo, acaso sea un poco ligera la atribución de la obra a Serodine cuando el propio Longhi cree del círculo de Saraceni el David del Museo del Prado, relacionable a su vez con el Milagro de santa Margarita.

(68) E. de Liphardt. — Le premier tableau peint à Rome par le Caravage ("Gazette des Beaux Arts", V. París, enero 1922, pág. 30 y ss.). Malvasia, loc. cit.,

13. *Jugadores de figuras enteras de tamaño del natural que sobre el fuego? (?) se hieren* (Uztarroz). *Unos jugadores* (Lastanosa). De la misma colección que el número 12. En el caso presente coinciden ambos autores en cuanto a la atribución. Desconozco su paradero.

14. David, vencedor de Goliat. En 1700 en el Real Alcázar de Madrid; en 1794, en El Retiro (69); actualmente, en el Museo del Prado, n.º 65 del Catálogo a partir de 1910 (n.º 77 del anterior). Adolfo Venturi (70) se adhiere incondicionalmente a la atribución de los antiguos inventarios reales, mientras que Zahn (71), B. Berenson y H. Voss la aceptan también aunque con cierta reserva. Parece imposible relacionarlo con el David que poseyó el Conde de Villamediana, ya que era una figura de medio cuerpo.

15. La Adoración de los Reyes. Pintura sobre cobre existente en la segunda mitad del siglo XVIII en el camarín contiguo al Aula del Moral, en el Monasterio de El Escorial, según noticia del P. Ximénez y de Ponz (v. pág. 379). Ignoro el fundamento de la atribución de esta pintura, que el P. Zarco registra entre las desaparecidas (72). No conozco ningún caso más de cobre atribuido a Caravaggio.

16. El Sacrificio de Isaac (*un cuadro de Abraham y sacrificio de Isaac de Michael Angelo Carabaggio; tasado en 200 libras*).

tomo I, libro 3, pág. 502, cita como existente en Parma un "Bacco grande del naturale", original de Annibale Carracci.

(69) Según el catálogo del Museo del Prado; sin embargo, en la edición de 1920 (pág. 114) se describe el cuadro n.º 567 (antes 612) del siguiente modo: "David con la cabeza de Goliat.—media figura de tamaño natural. Inventariado en el año 1794, como copia del Caravaggio. Alto, 0,72; ancho, 0,55. Lienzo." ¿Será la referencia de 1794 la misma que la de la actual número 65 o bien en aquel inventario hay dos referencias? Sea como fuere, el n.º 567, no incluido en el actual catálogo, es obra de valor menguado y no parece tener ninguna relación con Caravaggio. Existe de ella una fotografía del Archivo Ruiz Vernacci.

(70) A. Venturi.—Studi dal vero... pág. 369 y fig. 249.

(71) L. Zahn, loc. cit., pág. 44 y fig. 13 (pág. 56). La factura de esta obra, innegablemente cuidada, me hace pensar más bien en una copia antigua del género de las de la Magdalena (cf. el n.º 32 de mi inventario) que no en un original de Caravaggio, que posiblemente sería más vigoroso. El actual catálogo (1945) del Museo del Prado registra las atribuciones de Voss y Berenson.

(72) P. Fr. Julián Zarco Cuevas.—El Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial y La Casita del Príncipe... Madrid, 1922, pág. n.º 56.

Inventariado a principios del siglo XVIII en un lote de más de ciento cincuenta cuadros que doña Antonia Cecilia Fernández de Híjar aportó en su matrimonio con don José Fuenbuena o Fombuena (73). La colección se dividió luego entre los palacios de Lierta y Ayerbe (Zaragoza), y en tiempo de Fernando VI algunos de los lienzos fueron regalados al Marqués de la Ensenada. Ignoro la suerte que cupo al Sacrificio de Isaac ni si fué el único lienzo de este tema atribuído a Caravaggio que pasó a España.

17. El Sacrificio de Isaac (copia). Este ejemplar (74), conservado en la actualidad en Peñafiel (Valladolid), antiguo feudo de los Duques de Osuna, hace pensar que su original pudo ser llevado a España por uno de los señores de la casa de Osuna (recordemos que don Pedro Girón, Duque de Osuna, protector de Ribera, fué Virrey de Nápoles en 1616-1620), y en este caso sería una obra distinta del n.º 16. Caravaggio no parece haber pintado jamás réplicas de sus cuadros, pero sí debió gustar de interpretar más de una vez — aunque de modo enteramente distinto — un mismo tema, y por ello nada tiene de extraño que el caso se repita con el Sacrificio de Isaac. Al tratar del número 18, del que doy reproducción gráfica y es copia del mismo original que el 17 y el 19, expondré los motivos en que creo podría basarse la atribución.

18. El Sacrificio de Isaac (copia). A pesar de la calidad de esta pintura, existente en una colección particular de Madrid, creo que se trata de una copia. La composición y los modelos son muy diferentes de los de la pintura de Caravaggio conservada en la Galería de los Uffizi (en Florencia), pero a mi modo de ver el

(73) El inventario fué publicado por V. Carderera en su edición de Jusepe Martínez. — *Discursos practicables e Inobilísimo Arte de la Pintura...* (Madrid, 1866), pág. 215 y ss. La referencia de Caravaggio en la pág. 219; era una de las tres obras de mayor precio de la colección, que comprendía, además, "una lámina (*pintura sobre cobre*) de la Virgen, el Niño y san Juan, con moldura de ébano, de Fray Juan Bautista Maino" tasada en 60 libras, y otras copias y originales de Ribalta, Ribera, Correggio, etc. El título de Marqués de Lierta fué concedido en 1703 por Felipe V a don José de Fombuena. Ramona Fombuena y Monserrat, nieta y heredera de éste, casó con don Pedro de Urries y Pignatelli, Marqués de Ayerbe.

(74) La noticia de su existencia me ha sido comunicada por la señorita M. Casanova. El cuadro se halla en la iglesia parroquial.

original pudo ser perfectamente una obra del último período de Caravaggio. Es muy característica, por ejemplo, la figura de Abraham, con la cabeza iluminada de tal modo que es precisamente la gran calva lo que se pone más de relieve; existen paralelos estrechos en la famosa Muerte de la Virgen (Museo del Louvre); típica, también, la cabeza del carnero.

19. El Sacrificio de Isaac (copia). Ejemplar de colorido y factura más pobres que el n.º 18, pero tomado de idéntico original. Parece, con toda seguridad, obra de un artista español. Se hallaba en Madrid, y últimamente en Barcelona, en venta. Existe de este lienzo una fotografía del Archivo Ruiz Vernacci (clisé n.º 52220).

20. El Sacrificio de Isaac (¿copia?). Tormo en su Guía de los Museos de Valencia, al tratar de las pinturas del Museo de San Carlos hace la siguiente mención: n.º 410. Sacrificio de Isaac... de Esteban March o de Orrente (?), pero es eco de cuadro de Caravaggio (?), y Mayer se decide por Orrente (75). Desconozco más detalles sobre este lienzo, e ignoro su relación con los anteriormente registrados.

21. Santa Catalina (copia). Actualmente en la sacristía de la iglesia de San Jerónimo en Madrid. Pedro Ballesteros, en su "Noticia Instructiva" dirigida a Fernando VII, lo atribuye al propio Caravaggio como si se tratara de un original, pero se trata de una copia fiel y antigua del cuadro de Santa Catalina pintado por Caravaggio para el Cardenal del Monte y conservado en Roma en el Palazzo Barberini, del que parece haber pasado a la colección Thyssen. Es muy posible que proceda del Monasterio de El Escorial, puesto que figura junto con buen número de piezas que tienen con toda seguridad esta procedencia, siendo llevada a Palacio al mismo tiempo que ellas (15 octubre de 1810) por orden de José Bonaparte (76); el hecho

(75) E. Tormo. — Valencia: Los Museos. Guías-Catálogo, pág. 44. A. L. Mayer (Historia de la Pintura Española, 1942, pág. 306, menciona otros dos ejemplares de la misma composición, conservados también en Valencia). Ignoro si es posible alguna relación entre estas pinturas y un grabado firmado por Francisco Ribalta, con el Sacrificio de Isaac, inédito, pero del que acaso existen aún ejemplares.

(76) La "Noticia Instructiva" fué publicada por Mariano de Madrazo (Histo-

de que las antiguas descripciones de aquel monasterio no traten de la Santa Catalina no tiene nada de particular siendo una copia, pero sería poco explicable si allí se le considerara original.

22. La Muerte de san Francisco (¿copia?). Incluyo aquí la mención de este cuadro atribuido a Caravaggio en la venta de la Galería del Mariscal Soult (mayo de 1852) por creer que debía proceder de España como otros muchos cuadros de la misma colección (77). El exiguo precio que alcanzó (505 francos) me inclina a suponer que debía tratarse de una copia. El original se conservó, al parecer, durante siglos en la iglesia de Fagagna in Friuli (78); de allí pasó a una colección particular de Trieste, y en la actualidad debe hallarse en América (79).

23. San Juan Bautista (atribución dudosa). En la Catedral de Toledo, en la capilla de Santa Lucía, luego de San José. Pese a suciedades y repintes el adjunto grabado permite reconocer que se trata de una obra de extraordinaria calidad. Incluso prescindiendo de la figura del Santo, relacionable con la de Isaac en la pintura de Madrid (cf. n.º 18) y de factura excelente, el fondo y los accesorios subrayan la relación con obras seguras de Caravaggio. Baste señalar los pámpanos de la parte superior izquierda y la planta de anchas hojas que aparece en el ángulo inferior derecho, según un modelo grato al artista a juzgar por su repetición en el San Juan Bautista de Nápoles, el de la Galería Doria, y el Entierro de Cristo, hoy en la Pinacoteca Vaticana (80).

ria del Museo Prado. 1818-1868. Madrid, 1945, pág. 244. E. Tormo, ("Las Iglesias del antiguo Madrid". Fascículo 2.º Madrid, 1927, pág. 327) menciona el cuadro, con el vago apelativo de "escuela de Caravaggio", en la segunda capilla lateral del templo de San Jerónimo. En la actualidad se halla en la sacristía.

(77) M. Mireur. — Dictionnaire des Ventes d'Art faites en France et à l'Étranger pendant les XVIII et XIX siècles. T. I. París, 1911, pág. 33.

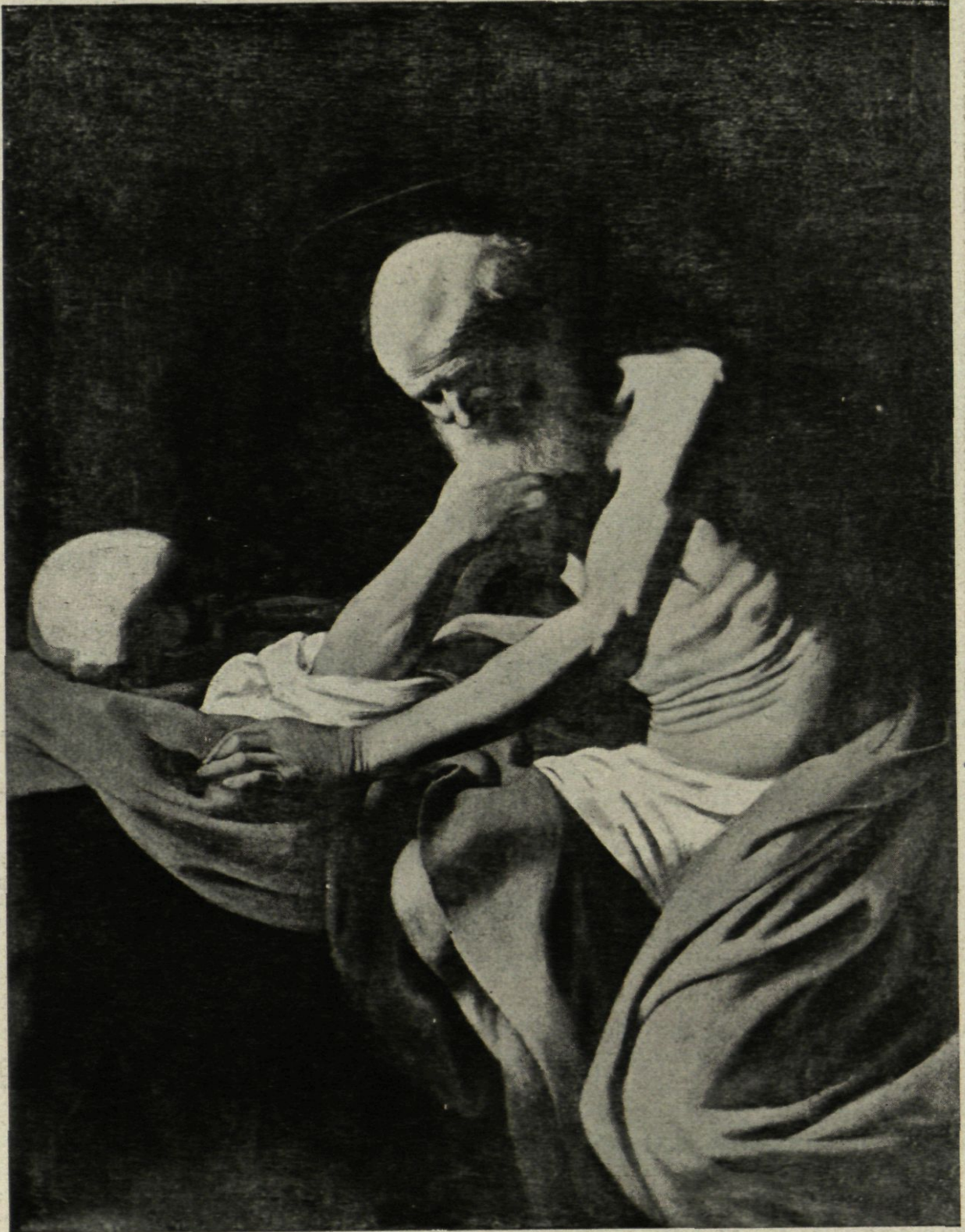
(78) Tancred Borenius. — An early Caravaggio re-discovered (*Apollo*, julio, 1925) y Adolfo Venturi. — Un quadro ignorato di Michelangelo da Caravaggio (*L'Arte*, XXXI, 1928, págs. 58-59).

(79) Longhi, pág. 39.

(80) La atribución tradicional, recogida por S. R. Parro (Toledo en la mano... Toledo, 1857, tomo I, págs. 315-316), aunque este autor cree que quizá sea obra de Ribera. Longhi propone, con dudas, la atribución a Cavarozzi (pág. 54). Pese a ciertos repintes, la escasa iluminación y la capa de barniz antiguo, la obra es de primera calidad, muy superior a lo que parece normal en Cavarozzi. Los pámpanos parecen haber sido ya una especialidad de Caravaggio desde su período más antiguo de estancia en Roma. El contraste de la tela del manto y la piel ceñida alrededor de las caderas es semejante al del San Juan de Nápoles y más aún al de otro



WYBRAND DE GEEST. — *Santa Magdalena*. Copia de Caravaggio, firmada y fechada en 1620 (Colección Alorda, Barcelona)



CARAVAGGIO. — *San Jerónimo* (Pinacoteca del Monasterio de Montserrat)



Negación de san Pedro. Copia de Bartolomeo Manfredi (Colección Salafranca, Madrid)



Santa Margarita (Convento de las Descalzas Reales, Madrid)

A fines del siglo XVIII el lienzo sufrió la adición (suprimida en el grabado) de una faja en la parte inferior para adaptarlo al suntuoso marco que lo empareja con el cuadro de san Bartolomé pintado por Maella en 1786. La presencia del lienzo, quizá desde fecha remota, en un lugar tan aparente como la Catedral de Toledo, debía repercutir necesariamente sobre los artistas españoles.

24. Entierro de Cristo (¿copia?). (Museo del Prado, n.º 78 del Catálogo de 1885, págs. 30-31). El Catálogo da la siguiente descripción: "Caravaggio (imitación del). Entierro de Jesús. José de Arimatea y Nicodemus depositan en el sepulcro el cadáver del Redentor, bajado de la Cruz. Figuras de tamaño natural. Colección de Felipe V, Palacio de San Ildefonso. Alto, 1,19; ancho, 1,37. Lienzo." Desconozco su paradero actual.

25. "Jesús puesto en el sepulcro". Madrid, Biblioteca Nacional. Dibujo a la sanguina; n.º 7238 del Catálogo de Barcia (81); dimensiones: 0,200 × 0,265 m. Procede de la colección del pintor José de Madrazo, y debió ser adquirido en Italia a principios del siglo pasado. El referido Catálogo atribuye esta obra al propio Caravaggio, aunque no fundamenta tal aserto. Es un apunte o boceto trazado con una soltura comparable acaso hasta con ciertas notas de Tiépolo. A pesar de que no tiene ninguna significación especial para el estudio de la pintura española, dada la fecha tan tardía de su presunta salida de Italia, no deja de tener especial interés, ya que en el dibujo en cuestión, de modo parecido a lo que sucede con la pintura de Rubens de la colección Liechtenstein, se da una versión libre de la composición de Caravaggio del cuadro de la Pinacoteca Vaticana, omitiendo la figura de la María que levanta los brazos. Ello parece resucitar la bizantina cuestión promovida por G. C. Argan sobre si esta figura pertenece o no a la composición original de Caravaggio o fué añadida como *nota barroca* (82). Carezco actual-

ejemplar publicado por Longhi (fig. 18), perteneciente a una colección inglesa. Más que estas características, típicas del maestro, acercaría esta obra a las de Cavarozzi cierto carácter casi diría más *dulzón* de lo que es natural hallar en Caravaggio.

(81) Ángel M. de Barcia. — Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional. Madrid, 1906, pág. 484. La firma, muy burda, fué añadida con tinta.

(82) Longhi, pág. 100 y ss. La Pinacoteca del Monasterio de Montserrat posee un lienzo italiano con la Deposición de Jesús en el Sepulcro, cuya composición,

mente de suficientes elementos de juicio para proponer una solución definitiva, pero séame por lo menos permitido negar el carácter de *novedad* barroca a la figura de la María con las manos levantadas, ya que es tema de lejano abolengo medieval. El dibujo de Madrid parece independiente en absoluto de la realización de Rubens en Viena.

26. “Jesús puesto en el sepulcro”. Gijón, Real Instituto de Jovellanos. Sanguina; n.º 99 del Catálogo del Instituto (83); dimensiones, 0,35 × 0,29 m. Destruído en 1936 con toda la importantísima colección de dibujos que había reunido en el siglo XVIII don Gaspar Melchor de Jovellanos, con la cooperación de Ceán Bermúdez, y procedía en su mayor parte de los talleres de artistas de Madrid y Sevilla. El presente dibujo era copia del Entierro de Cristo, de la Pinacoteca Vaticana, incluyendo a la María que levanta los brazos. Su verdadero autor resulta dudoso; una inscripción muy borrosa, del siglo XVII, daba el nombre de Ribera (84). Luego, en el mismo siglo, el dibujo pasó a ser propiedad del pintor madrileño Solís, quien estampó en él su firma como título de pertenencia, del mismo modo que hizo con otros dibujos de su colección (85). El propio Solís pudo escribir acaso uno de los dos letreros con la palabra *Carabacho* que aparecían también en el papel. Finalmente, Jovellanos apuntó la cantidad que le había costado el dibujo (6 reales). En el reverso, y también en sanguina, había otro dibujo, publicado en el Catálogo de Moreno Villa (lám. 12), con un muchacho conduciendo un caballo, que acaso fué copia de otra pintura — no creo que de Caravaggio — que no he podido identificar.

aunque en líneas generales parece derivar de Tiziano, presenta también el detalle de la María colocada en segundo término, con las manos en alto.

(83) Jesús Menéndez Acebal. — Catálogo de los Bocetos que existen en el Museo del Instituto Jovellanos de Gijón (Gijón, 1886) pág. 16 (con la atribución a Polidoro Caldara, de Caravaggio) y J. Moreno Villa. — Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogo. Madrid, 1926; pág. 12; atribución corregida.

(84) Moreno Villa, loc. cit., recoge la mención de Ribera pero no transcribe el texto; destruido el original, la fotografía de que dispongo no permite una lectura completa; parece decir: “De... Ribera p...”. Creo muy posible que, en realidad, se tratara de un dibujo de Ribera, apunte tomado en Roma del cuadro de Caravaggio. El empleo de la sanguina parece haber sido habitual en el artista valenciano.

(85) J. A. Ceán Bermúdez. — Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. t. IV, Madrid, 1800, pág. 385.

27. La incredulidad de santo Tomás (copia). Conozco esta obra sólo por fotografía, reproducida en el grabado adjunto. Pertenece a una colección particular de Madrid y no se halla en muy buen estado de conservación. El original fué pintado hacia 1595, según Baglione para Ciriacco Mattei, y según Bellori y Sandrart para Vincenzo Giustiniani, de cuya colección procede en su origen el ejemplar — original o copia — conservado últimamente en el Neues Palais de Postdam. Abundan las copias de esta obra, que debió atraer singularmente la atención de los pintores del siglo XVII, así favorables como contrarios a Caravaggio, a juzgar no sólo por las copias conservadas sino por algunas anécdotas que refiere Malvasia (86).

28. La incredulidad de santo Tomás. Dibujo a la aguada sepia, en papel oscuro; dimensiones 0,10 × 0,14 m.; n.º 152 del Catálogo del Real Instituto de Jovellanos. Procedente de la colección Jovellanos (cf. el n.º 26), se conservó hasta 1936 en Gijón un dibujo antiguo en cuya composición se repetía la de la pintura de Caravaggio. Además de su destrucción, otra malhadada circunstancia impide comprobar si podía tratarse de un original. A juzgar por algunos restos apreciables en el manto de Jesús, principalmente, el dibujo primitivo debía estar muy desvanecido, y como debía usarse como modelo de las clases de dibujo de la Academia de Gijón, los contornos fueron bárbaramente repasados con una pluma. La reproducción adjunta permite apreciar en algo los fatales resultados de la operación. Si no por su valor artístico, irremisiblemente perdido, el dibujo tiene para nosotros el interés de acreditar una vez más el interés por las com-

(86) En la biografía de Alessandro Tiarini (Malvasia, loc. cit., t. II, págs. 207-208) dice así: "Gli piacquero anco le cose del Caravaggio per una certa purità, verità e forza del colorito; maravigliandosi come tanto si sentisse da esse svegliare, e rapire, quando nulla poi di decoro, di maestà, e d'erudizione vi trovava. Volle che il figlio da una copia di quel S. Tomaso che tocca il costato al Signore, posseduta da' Signori Legnani, una ne ricavasse, che gran tempo presso di se ritenne, asserendo cavarne gran beneficio, per sentire dall'osservarla rimoversi da quel colorire languido, nel quale sul principio cadea". Además de este ejemplo del empleo de Caravaggio como *reactivo*, en la biografía de Leonello Spada describe Malvasia (loc. cit., tomo II, pág. 105) cómo este pintor (que luego estuvo con Caravaggio en Nápoles y Malta) había entrado ya en conocimiento de su estilo por medio de un ejemplar de la Incredulidad de santo Tomás: "...e tanto però insinuandogli la maniera del Caravaggio che non contento di prenderne l'imitazione a un S. Tomaso toccante il Santissimo Costato, ello stesso, desiderò di praticarlo di persona ancora, ed esserne un dí presenzial spettatore, quando n'era divenuto parzial divoto".

posiciones de Caravaggio existente en los talleres artísticos de Madrid y Sevilla (87).

29. **Salomé recibiendo la cabeza de san Juan Bautista.** Pintura citada como “estudio del Caravaggio” por el P. Zarco (88). Se halla en la Sala del Barquillo de la Casita del Príncipe, en El Escorial. Longhi la considera original indiscutible de Caravaggio. Es obra de buena factura y, desde luego, de filiación netamente caravaggiesca, aunque quizá precisaría de un estudio más detenido (89).

Las figuras están representadas de medio cuerpo. Por su estilo e iconografía quizá cabe relacionar esta pintura con “la cabeza de san Juan Bautista presentada a Herodías, en que se nota la manera de Miguel Ángel de Caravaggio”, mencionada por Ponz (90) como existente en el famoso convento madrileño de San Pascual, a uno de los lados de la capilla mayor (en el otro había una Epifanía atribuída al Veronés). Teniendo en cuenta que San Pascual era fundación de los Enríquez de Cabrera, acaso

(87) J. Menéndez Acebal, loc. cit., pág. 24; J. Moreno Villa, loc. cit., pág. 19. En ambos catálogos con la errónea atribución a Massimo Stanzione. Mireur (loc. cit., página 34) cita una “Incredulité de Saint Thomas. Dessin à la plume, lavé de bistre”, que en la venta Kaieman (1859) alcanzó el módico precio de 5 fr. 50, y otro dibujo del mismo tema (o acaso una segunda venta del mismo) que en 1875, cuando pertenecía a la colección Guichardot, se vendió en 10 francos. Como en el caso del dibujo de Gijón, parece muy verosímil que se tratara de copias o apuntes tomados del original o acaso de alguna de sus numerosas copias al óleo (Mireur cita una de éstas vendida en Bruselas en 1738 por 40 francos).

(88) P. Fr. Julián Zarco Cuevas. — El Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial y La Casita del Príncipe. Madrid, 1922, pág. 110. También se cita la obra en otras varias monografías de la Casita del Príncipe, sin que en ningún caso se den más detalles. En la “Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente del Escorial...”, de José Quevedo (Madrid, 1849, pág. 354) se registra con el número 20 — que no corresponde a los del cuadro — en la Sala del Barquillo.

(89) Longhi (págs. 8 y 19). El cuadro está algo oscurecido por el barniz viejo y ello empaña el colorido y dificulta sus análisis, a pesar de hallarse colgado a escasa altura. Presenta dos numeraciones antiguas, una de las cuales, por lo menos — en azul celeste —, debe corresponder ya a inventarios posteriores a su ingreso en la Casita del Príncipe. El número azul es el 702; el más antiguo, y mayor, el 350.

(90) Ponz, V (1776) pág. 42. En infinidad de casos se comete el error de confundir a Salomé con Herodías en esta escena. Desde luego sería hipótesis sugestiva suponer que el cuadro de la Casita del Príncipe pudiera ser la “Herodías” de Caravaggio que dicese fué regalada por su autor a Alof de Wignacourt y que hubiera hecho el recorrido Malta-Nápoles-El Escorial, pero creo que sería muy aventurado aceptar sin más pruebas esta teoría. El cuadro en cuestión, “una mezza figura di Herodiade con la testa di San Giovanni nel bacino” (Bellori, pág. 211) había sido pintada al parecer en Nápoles en los últimos meses de la azarosa vida del artista; ¿pudo éste pintar allí mismo otra versión — la de El Escorial —, adquirida luego por el almirante español?

pudo formar parte del mismo lote que la Santa Margarita de El Escorial, traída de Nápoles hacia 1646 (v. n.º 11).

30. “Un cuadrito con seis rosas y una flor blanca (n.º 89) de Miguel Ángel Caravaggio, de palmos 2 y 2 poco más o menos”. Pintura así inventariada en 1686 en el manuscrito titulado “Cuadros venidos a España con los dos Vaxeles Ingleses llamados Llorel y su Capitán Guillermo Stouch y el otro Lagonn Merchants y su capitán Juan Harniton, en todo el mes de Henero de 1686 en Nápoles” (91).

31. “Un retrato de un hombre con cabeza blanca (319) de M. A. Caravaggio de palmos 2 y 2”. Mencionado en 1686 en el mismo inventario que el n.º 30; el propio documento contiene otras menciones a obras de Caravaggio, que permanecen inéditas (92).

32. La Magdalena (copia). Obra del pintor frisón Wybrand de Geest, de Leeuwarden (nacido en 1592 y fallecido hacia 1659), firmada y fechada en 1620. Mide 0,87 × 1,10 m.: y pertenece en la actualidad a la colección de don Santiago Alorda, de Barcelona. Procede — junto con otras pinturas antiguas — de la decoración de un viejo “Hostal” o posada barcelonesa, sin que pueda fijarse la fecha desde la cual se halla en nuestra ciudad (93). La pintura, bien ejecutada y en buen estado de conservación, muestra un fuerte contraste entre las suaves

(91) “Cuadros venidos a España”... Un manuscrito interesante. Por el doctor Sánchez de Rivera (*Arte Español*. Madrid (1929) t. X, pág. 518 y ss.).

(92) “Cuadros venidos a España”... (*loc. cit.*). El editor de los pequeños extractos de este manuscrito no identifica la colección, aunque hace constar que se remitió a Loeches. En realidad se trataba de la colección de don Gaspar de Haro, Marqués del Carpio y de Heliche, Conde-Duque de Olivares, entonces Virrey de Nápoles (véase antes, pág. 356 y nota 20). Según un resumen numérico de la colección, por autores, publicado por el Duque de Alba (“Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba... celebrada el día 25 de mayo de 1924”, pág. 106), extractando un inventario inédito de la colección, del año 1682, en ella había nada menos que 29 (!) obras atribuidas a Caravaggio, junto a 33 de Tiziano, etc. La cifra es tan reveladora de la pintoresca presunción de ciertos coleccionistas como la de cierto personaje que en Barcelona, hace un cuarto de siglo, afirmaba poseer más de una docena de obras de Velázquez (!).

(93) Debo el conocimiento de su existencia a D. X. de Salas. Cúmpleme expresar aquí mi gratitud al señor Alorda por las facilidades proporcionadas para el examen y estudio de esta pintura.

matizaciones grises y rosadas de la figura y la camisa y la mancha de un rojo brillante del manto. Además de la calavera, visible también en la mayor parte de las copias conocidas de esta composición, cabe señalar en el lado opuesto, en lo alto, sumido en la penumbra, una especie de jarrón o vaso con cabecitas de ángeles en relieve, que contrapesa en cierto modo aquélla en el conjunto de la composición.

En el ángulo inferior derecho hay una carta figurada con la siguiente inscripción:

*Imitando Michaelem
Angelum Carrava...
Mediolan.
Wibrandus de Geest
Friesius*

A° 1620

Esto es: "Imitando a Miguel Ángel Caravaggio, milanés (del Ducado de Milán) [lo pintó] Wybrand de Geest, frisón, [en el] año 1620" (94).

Aparte del interés de la obra para el estudio de la personalidad del propio pintor frisón (95), su valor principal es el de resolver a plena satisfacción la hipótesis tan agudamente planteada por Longhi respecto al modelo de esta composición. Longhi cita tres copias anónimas (en Velletri, Roma y Florencia) y publica la que considera mejor, firmada por el flamenco Louis Finson o Finsonius, fechada en 1612 y existente en el Museo de Marsella (96). Puedo aún mencionar otra, con ligeras variantes, anónima, perteneciente a la colección Carvalho (Château de Villandry), atribuída a Ribera.

(94) Los rasgos corresponden exactamente a los de las numerosas obras firmadas del propio artista que se conservan en el Museo de Amsterdam (Catalogue des Tableaux, miniatures, pastels, dessins encadrés, etc., du Musée de l'État à Amsterdam. Amsterdam, 1904, págs. 123-125).

(95) Según los datos reunidos en el diccionario de Thieme y Bécquer, se sabía que desde 1614 a 1618, Wybrand de Geest había efectuado un viaje a París, el sur de Francia y Roma, pero luego se carecía de datos hasta su regreso a Leeuwarden en 1621; el cuadro de la colección Alorda parece demostrar que en 1620 se hallaba aún en Italia.

(96) Longhi, págs. 16-17 y fig. 24. Mireur (loc. cit., pág. 33) menciona una "Sainte Madeleine mourante" atribuída a Caravaggio, que alcanzó 770 francos en la venta Adriaen Paets (Rotterdam) en 1713.

Longhi supuso (y creo que el lienzo de la colección Alorda lo confirma definitivamente), que el original, cuyo paradero se desconoce en la actualidad, es la *mezza figura* de la Magdalena mencionada por Bellori y más brevemente por Baglione, pintada en 1606 por Caravaggio en Zagarolo para el Duque Marzio Colonna, cuando su huída de Roma. Acaso podría proporcionar una pista una referencia de Cittadella (en 1783) que no he visto recogida por los biógrafos de Caravaggio. Cittadella, al tratar de Guido Reni, hace notar su contraste con aquél, “diametralmente opposto al far di Guido assai vago e soave, ed Egli robusto e fiero”, y más adelante añade: “Caravaggio, di cui abbiamo in nostra Casa una Santa Maria Maddalena mezza figura” (97). El cuadro se hallaría, pues, a fines del siglo XVIII en una colección particular de Ferrara.

33. San Jerónimo. Pinacoteca del Monasterio de Montserrat. Pintura adquirida en 1917 en Roma, donde perteneció a la colección Magni (98). Mide 1,10 × 0,81 y está bien conservada (sólo algunos repintes en el manto rojo). Es una obra magnífica y tiene además para nosotros el interés de ser la única pintura indudable e indiscutida de Caravaggio existente en la actualidad aquí. Su relación con el San Jerónimo escribiendo de la colección Borghese (el modelo es el mismo, aunque la composición es enteramente distinta) es ya por sí solo — como hizo notar Longhi — causa suficiente para la atribución (99) y prueba que debió pintarse en Roma en los últimos años de la estancia de Caravaggio en la urbe; no creo que este lienzo sea el aludido por Bellori con las siguientes palabras: “...fece un altro San Girolamo con un teschio nella meditatione della morte, il quale tuttavia resta nel palazzo” (100), esto es, en el palacio del Gran Maestre de Malta. Coloco esta obra, a pesar de su valor, al término de mi catálogo por el mero hecho de que por lo reciente

(97) Catalogo Istorico de Pittori e Scultori Ferraresi... tomo III. Ferrara, 1783, página 253. La casa aludida es la del autor.

(98) “Analecta Montserratensia” vol. I. Any 1917 (Montserrat, 1918), pág. 338.

(99) Longhi (pág 16 y fig. 22) da solamente la indicación de que el cuadro estudiado por él en 1914, fué vendido luego en España. También presenta evidentes puntos de contacto con el San Juan Bautista de la colección Spada (Roma) publicado por el propio Longhi (fig. 17).

(100) Bellori, loc. cit., pág. 210.

de su salida de Italia no entra ya en el plan básico del presente estudio.

LOS DISCÍPULOS Y SEGUIDORES DE CARAVAGGIO EN RELACIÓN CON ESPAÑA

Aparte de algunas atribuciones a Caravaggio muy dudosas o insostenibles a todas luces (101), aun vale la pena citar varias obras consideradas simplemente como de su escuela.

(101) A continuación doy noticia de algunas atribuciones infundadas o que no he podido comprobar aunque no parecen muy verosímiles:

Los antiguos catálogos de la colección de pinturas de la Escuela de Nobles Artes (y luego de la Academia de Bellas Artes de San Jorge), del Palacio de la Lonja, de Barcelona, atribuyen a Caravaggio una Crucifixión de san Pedro que se conserva actualmente en uno de los salones de la Academia, en el referido edificio. Parece obra italiana del siglo XVII, algo ruda, sin que pueda arriesgar por mi parte ninguna atribución. Las figuras están como apelotonadas y comprimidas por el marco (cf. Luis Bordas.—“Memoria acerca de la erección y progresos de la Junta de Comercio de Cataluña”. Barcelona, 1837, pág. 87).

Joaquín M.^a Bover (Noticia histórico-artística de los Museos del Eminentísimo señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca. Palma de Mallorca, 1845) da como existentes en su tiempo en Palma, en el palacio del Conde de Montenegro, dos pinturas atribuidas al Caravaggio (n.º 137 y n.º 194) y otras dos (n.º 233 y n.º 241) a su escuela:

“137.—*La Anunciación del Ángel a los Pastores*” (loc. cit., pág. 174).

“194.—*La Fe, Esperanza y Caridad*. Pintura de dos tintas, que en nada desdice de la mano que la trazó. La composición es excelente, el dibujo, como del Caravaggio, la figura principal tiene mucha dignidad, y los niños las actitudes más convenientes y variadas” (ibid., pág. 191).

“233.—*El Entierro de Jesucristo*” (ibid., pág. 199).

“241.—*El Descendimiento de la Cruz*, figuras pequeñas” (ibid., pág. 200).

Desde luego no es de Caravaggio, aunque pueda derivar de su escuela y más directamente de Ribera, una Coronación de Espinas adquirida en Nápoles en febrero de 1816 por el Duque de Alba doctor Carlos Miguel. (Ángel M. de Barcia. Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba. Madrid, 1911, pág. 106, n.º 106 del Catálogo; es pintura sobre lienzo y mide 1,15 × 1,97). El propio Barcia (pág. 266) se refiere a una “Magdalena penitente”, cuadro estimado en 900 francos y depositado en casa del banquero Pocquet, de París, en 1828, por el Duque don Carlos Miguel.

No conozco “*El Giovanne*, escena religiosa”, pintura atribuida a Caravaggio en el Museo Cerralbo, de Madrid (Consuelo Sanz Pastor.—El Museo Cerralbo. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1944, pág. 211).

En la Exposición Ibero-Americana de Sevilla figuraba como obra de Caravaggio una “*Venta y su plantación de Esaú*”, lienzo de 1,23 × 1,54 perteneciente a don Francisco Pérez Asencio, de Jerez de la Frontera (Exposición Ibero-Americana. Catálogo del Palacio de Bellas Artes. Sección de Arte Antiguo. Sevilla, 1930. Sala 7, n.º 38, lámina XLV y págs. 103-104). Una fotografía parcial de este cuadro (que al parecer es copia de una pintura italiana), registrada con el número 15.130 entre los clisés del Archivo Ruiz Vernacci.

Ponz (Viage de España, X, 1781, págs. 141-142) menciona en la “Pieza de despacho del Rey” del Palacio de La Granja, otra pintura: “de Miguel Ángel (creo



Fragmento de una composición religiosa (Colección particular, Madrid)



Santa Catalina ante la Sagrada Familia (Museo del Prado)



Escena de juego (Colección de la duquesa de Parcent, Madrid)



Episodio de la parábola del hijo pródigo (Colección particular, Madrid)

Ponz menciona como existente en uno de los lados del testero de la sacristía del templo madrileño de San Pascual “un San Juan de medio cuerpo, conforme a la escuela de Caravaggio” (102).

Hacia 1658, don Jerónimo de la Torre, Caballero de Calatrava, que había obtenido cargos en Nápoles y Flandes, legó una magnífica colección de pinturas al convento de Los Ángeles, de Madrid. Estos lienzos, entre los que se contaban varias obras capitales de Ribera (acaso una de ellas el San Andrés de Budapest), fueron enajenados en 1718, previa tasación.

Uno de los tasadores fué Palomino, quien describe así uno de los lienzos: “Un San Sebastián en el martirio, de la escuela de Carabacho... 7 cuartas de alto y vara y tercia de ancho... 9 doblas”. Del mismo cuadro poseemos otra descripción: “Otra pintura de un San Sebastián, original, con marco dorado liso, de vara y tres cuartas de alto y vara y tercia de ancho, tasada en duzientos y quarenta reales de vellón” (103).

En los antiguos biógrafos de Caravaggio, sobre el tema del martirio de San Sebastián sólo hallo la siguiente referencia: “Fu portata in Parigi la figura di San Sebastiano con due ministri, che gli legano le mani di dietro; opera delle sue migliori” (104).

que de Caravaggio) dicen ser una choza con dos figuras, un buey y un caballo blanco”. ¿Se trata de una pintura del taller de los Bassano?

El actual n.º 64 (antes 76) del Catálogo del Museo del Prado, corresponde a un lienzo con medias figuras, representando el regreso del Hijo Pródigo (dimensiones: 1,12 × 1,47). No se indica su procedencia; parece copia, no muy buena, de algún cuadro italiano, y en la actualidad no está expuesto.

Entre los cuadros pertenecientes a la Casa de Alba, elegidos en 1754 por el Duque de Huéscar, se menciona un cuadro del Caravaggio con “Cuatro Filósofos” (“Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba... celebrada el día 25 de mayo de 1924”, pág. 82), atribución que ignoro en qué fundamentos se basaba.

(102) Ponz, V (1776), pág. 43.

(103) Jenaro Artiles Rodríguez. — Una rica colección artística en Madrid (siglo XVII) (*Archivo Español de Arte y Arqueología*. 1928, págs. 83-87). Es notable también la mención de una obra de Rembrandt, pintor tan poco conocido en España: “Otra de la bella Judiç, original de Rambran, con marco dorado y tallado, de dos varas y cuarta de ancho y dos varas de alto, tasada en tres mil reales de vellón”.

(104) Bellori, loc. cit., pág. 214. No conozco ninguna noticia fidedigna de haberse conservado esta pintura, a pesar de ser varios los Martirios de san Sebastián atribuidos a Caravaggio en el siglo XIX. Mireur (loc. cit., pág. 33) registra un *Saint Sébastien lié par le bourreau* (1835, venta Gros, 120 francos), y un *Martyre de Saint Sébastien* (1839, venta Demidoff, 260 francos). A. Lavice (*Revue des Musées de France*. París, 1870) no menciona ninguna pintura relacionable con la descrita por Bellori. En España sólo conozco, como obra que se acomode a la iconografía

Por lo que se refiere a los discípulos o seguidores más menos directos de Caravaggio, su número y la complejidad del panorama que presentan sus obras me obligan a circunscribirme a un reducido número de pinturas y de artistas.

Por ello daré sólo algunos datos que me ha sido posible reunir, referentes en su mayor parte a pintores italianos, y aun así prescindiré de aquellos que, como Maino o Borgianni (105), han sido ya bastante estudiados por lo que se refiere a su estancia en España o de los cuales no puedo aportar datos de interés.

Según la clasificación de Mancini (hacia 1620), los pintores propiamente caravaggistas o tenidos por tales en aquella época eran Manfredi, Ribera, "Francesco detto Cecco del Caravaggio", "lo Spadarino" y Saraceni (106).

Me referiré, pues, a ellos en primer lugar (excepto Ribera, del que no voy a tratar aquí) y según este mismo orden.

Desde Mancini a Longhi es muy poco lo que sabemos de Bartolomeo Manfredi, nacido en Ostiano hacia 1587 y fallecido en Roma entre 1620 y 1621. El Catálogo provisional de sus obras fué establecido por Voss y completado por Longhi (107).

Sin embargo, este último autor, desde 1935, se empeñó en negarle el conocido "Cuerpo de Guardia", de Dresde, atribuyéndolo al tolosano Tournier, contra el parecer de los demás críticos. Creo la atribución de Longhi poco fundada, no sólo por comparación con las restantes obras de Manfredi citadas por él y por Voss, sino por una "Negación de san Pedro" de la que conozco una copia de la colección Salafranca, de Madrid, reproducida en el grabado adjunto. No dudo que nos hallamos ante una copia fiel del lienzo de Manfredi de este tema descrito por

del cuadro de Bellori, el n.º 67 del Museo del Prado, atribuido a Vicencio Carducci o Carducho, pero sus dimensiones y proporciones son enteramente distintas de las de la pintura inventariada en 1718 y su estilo tiene bien poco de caravaggista.

(105) Enriqueta Harris. — Aportaciones para el estudio de Juan Bautista Maino (*Revista Española de Arte*, t. XII, 1934-35, págs. 333-339). María Luisa Caturla. — Borgianni en Valladolid (Universidad de Valladolid, Facultad de Historia. Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Boletín de trabajos, t. X, 1943-1944, páginas 99-102). Longhi (págs. 42-44) incluye en el catálogo de obras de Borgianni el *David y Goliat* de la Academia de San Fernando (publicado por Voss); un *San Cristóbal* de la Iglesia de San Vicente, en Sevilla, que coincide con un cuadro descrito por Baglione, y un *Crucifijo* del Museo de Cádiz. Una breve referencia a Maino en Longhi (pág. 50). El Instituto de Jovellanos poseía dos interesantes dibujos de Borgianni (núms. 97 y 98 del catálogo).

(106) Longhi, pág. 40.

(107) Longhi, págs. 48-49 y 50.

Bellori como perteneciente en el siglo xvii a la colección Verospi, donde se hallaba junto con otro lienzo del mismo autor representando la expulsión de los mercaderes del Templo: “Vedesi in casa de’ Signori Verospi in Roma il quadro col Signore, che scaccia li venditori dal Templi, ritrattevi alcune teste naturalissime, tra le quali uno, che per timore di perdere le monete vi tiene sopra la mano, e l’altro quadro con l’ancilla, che addita San Pietro ad uno, il quale si volge dal giuoco de’dadi” (108).

En el Catálogo del Museo del Prado se atribuye a Manfredi el cuadro 247 (*Un soldado armado llevando en un disco la cabeza de san Juan Bautista*), cuya procedencia no se indica. La atribución, tradicional, parece fundada. La figura del soldado, recubierta por una brillante y monótona armadura, no desdice de otras muchas obras de Manfredi.

Debemos a Longhi el primer intento — recentísimo — de reconstruir la personalidad de “Cecco del Caravaggio”, pintor acaso germánico que, aparte de la cita de Mancini, sabemos se hallaba en Italia — en Bagnaja, con Agostino Tassi — en 1613. Tomando como base la Expulsión de los Mercaderes del Templo que le atribuye Sylos en 1673, su estilo puede definirse como muy duro, seco, con vivísimos contrastes, pliegues minuciosos y composiciones de distribución muy personal, pese a la estrechísima relación con Caravaggio (109).

Aun a sabiendas de lo aventurado de tal sugerencia, mayormente sin poder asegurar si nos hallamos en presencia de originales o copias, propongo la atribución al mismo artista de dos pinturas existentes en Madrid. Una de ellas es una Santa Margarita, de Las Descalzas. En el adjunto grabado pueden apreciarse sus características principales. Aparte de las peculiaridades de su estilo, cabe destacar el relieve clasicizante, que constituye un paralelo de los de las pinturas de Berlín y Chicago publicadas por Longhi.

La otra pintura parece ser fragmento de una composición mayor; algunos detalles hacen suponer que, de no tratarse de una copia, tiene por lo menos graves repintes.

En lo alto, un ángel protege a una alma desnuda, postrada

(108) Bellori, loc. cit., pág. 215.

(109) Longhi, pág. 26-27 y 51.

a su lado. Debajo se representó, de rodillas, a santa Úrsula, y a un santo, acaso un apóstol; entre los dos hay una bandera o estandarte. En el adjunto grabado ha quedado mutilada la parte alta de las alas del ángel y la inferior de los dos santos; el presunto apóstol muestra en la pintura sus pies descalzos. El lienzo, de un caravaggismo muy fuerte, perteneció a la colección de la señora Viuda de Salcedo y a la de don R. Ruiz.

De Giovanni Antonio Galli, *lo Spadarino*, no conozco nada en España, y en Italia mismo no resulta muy definida su figura. El remotísimo paralelismo entre el "Santo Tomás de Villanueva dando limosna a un mendigo" que le atribuye Longhi (110) y la forma en que Murillo trató el mismo asunto creo que puede explicarse como simple coincidencia temática.

Algo semejante que con Galli parece suceder con Saraceni, aunque Longhi sitúa dentro de su círculo "El Vendedor de aves" (n.º 2235 del Museo del Prado). Para este lienzo y otros de parecido estilo propone el común apelativo de "pensionante del Saraceni" (relacionado con éste y su discípulo directo, el francés Jean Leclerc).

Recuérdese que, en 1794, el inventario de la Quinta del Duque del Arco clasifica este lienzo como italiano (111). Como obra del propio Saraceni sólo puedo citar "La Virgen orando junto con el Colegio Apostólico", perteneciente a la Pinacoteca del Monasterio de Montserrat (112).

Para la formación de la pintura barroca española tienen interés muy superior los artistas italianos que viajaron por España o exportaron a ella con frecuencia sus obras ya antes de 1620. Además de Maino y Orazio Borgianni, ya mencionados, cabe destacar singularmente a otros dos pintores: Gramatica y Cavarozzi. "Il signor Antiveduto della Grammatica", nació en Roma, pero era originario de una noble familia sienesa. "Sono di suo molte cose private, che hà operato in Roma e per fuori; *et in*

(110) Longhi, pág. 28 y fig. 62.

(111) Catálogo de los cuadros del Museo del Prado. Madrid 1920. Págs. 436-437, da la noticia de que en 1794, en la Quinta del Duque del Arco, se atribuía a la escuela napolitana. En la actualidad no está expuesto. Para la creación de la personalidad del "pensionante del Saraceni", v. Longhi (págs. 23-24 y fig. 49).

(112) Mide 1,55 × 1,04 metros, y fué adquirido en Italia en 1919 ("Analecta Montserratensia". Vol. III. Any 1919. Montserrat, 1920, pág. 389). Muy caravaggiesca, especialmente, una figura orante de Apóstol, casi de espaldas, a primer término.

particolare per Spagna", según atestigua Mancini en 1620 (113). Es necesario proceder a una investigación sistemática para procurar identificar estas pinturas, de las que seguramente debe subsistir alguna. Su estilo — por ejemplo el gran lienzo de los Camaldulenses de Frascati — muestra una clara relación — o cuando menos estrecho paralelismo — con obras sevillanas de principios del siglo xvii.

De "Bartolomeo Viterbese detto dei Crescenzi", o sea Bartolomeo Cavarozzi, sabemos también por Mancini que muchas de sus obras "sono andate in Spagna". Pero además, el propio artista se trasladó a España en 1617 acompañando a Giovanni Battista Crescenzi, arquitecto insigne y también pintor de bodegones (114).

Por el momento, Longhi ha podido registrar la existencia de una réplica o variante de la Sagrada Familia en el templo de El Pilar (Zaragoza), y le atribuye también, además del San Juan de Toledo, ya mencionado (v. pág. 388), dos lienzos con los Desposorios místicos de santa Catalina, uno de la Academia de San Fernando y otro en el Museo del Prado; del segundo existen copias o réplicas en Valencia y en las Comendadoras de Santiago, de Madrid (115).

Para terminar la lista de los maestros italianos más o menos cercanos a Caravaggio cabe mencionar aún a Orazio Lomi Gentileschi y a su hija Artemisia Gentileschi, cuyas obras debieron gozar también de particular estima en España. De Orazio Gentileschi, pintor áulico de Carlos I de Inglaterra, posee el Museo del Prado dos obras: *Moisés salvado de las aguas del Nilo* (número 147), que en 1636 estaba en la "Pieza nueva sobre el zaguán", del Alcázar de Madrid, y *El Niño Jesús dormido sobre la*

(113) Longhi, págs. 31-32 y 54-55.

(114) Longhi (págs. 31-32) reproduce un párrafo de Baglione en el que se indica cómo Crescenzi pintó para Felipe III cuadros "con una bellissima mostra di cristalli variamente rappresentati, altri con appanimenti di gelo, altri con frutti entro l'acqua, chi con vini e chi con varie apparenze".

(115) Longhi, págs. 53-54. "Museo del Prado. Catálogo de los cuadros". Madrid, 1945 (págs. 221-222) incluye aún la Sagrada Familia del Museo (n.º 146) entre las obras de Gentileschi por haberlo así opinado Longhi en otro tiempo contra el parecer de Voss. El propio Catálogo menciona otros ejemplares de la misma composición existentes en el extranjero. Según Longhi, el de Stuttgart podría ser obra de Orrente.

Cruz (n.º 1240), de filiación dudosa, atribuido por H. Voss y procedente de la colección del Marqués de la Ensenada (116).

En la segunda mitad del siglo xvii, el inventario de la colección de los Marqueses del Carpio, Condes-Duques de Olivares, menciona “Un lienzo de tres varas y media de alto. *Apolo y las Musas*. Original de Oratius Gentilius” y “Un lienzo apaisado de tres varas y media. *Representa a Lot y sus hijas*. Original de Gentilius. Excelente” (117). En la actualidad, el Museo de Bilbao posee un lienzo con este último tema y la colección Lawlord de Nueva York, otro con *Apolo y las Musas* (118).

Los antiguos catálogos de la Galería de la Escuela de Nobles Artes de Barcelona atribuyen a Velázquez (!) un lienzo titulado “Una mujer dando el pecho a un niño”. La pintura, existente en la actualidad en las colecciones de la Academia de Bellas Artes de San Jorge, es en realidad una réplica parcial o buena copia antigua de una conocida composición de Orazio Gentileschi, el “Descanso en la huída a Egipto” del que conozco dos ejemplares originales del artista, uno en el Museo del Louvre y otro en el de Viena.

En Portugal, la colección de los Duques de Aveyro poseyó una copia antigua del lienzo de “Judit y la sirvienta” composición atribuida a Orazio Gentileschi, o a su hija (119).

En cuanto a Artemisia Gentileschi, el Museo del Prado posee un autorretrato (n.º 148), procedente de la colección de la reina Isabel de Farnesio, y un gran lienzo (firmado) en el que se representa la Natividad de san Juan Bautista, que lleva actualmente el número 149 del Catálogo, y en el año 1701 consta como existente en el Palacio del Buen Retiro (120).

En la documentación de la casa de los Marqueses del Carpio existe una referencia a una Santa Catalina, “cuadro grande, de Artemisia Gentileschi”, que fué tasado en 1.100 reales y por el cual el Marqués de Heliche consta haber pedido 800 reales a

(116) Museo del Prado. Catálogo de los cuadros. Madrid, 1945, pág. 222.

(117) Ángel M. de Barcia. — Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba. Madrid 1911. Págs. 252 y 250, respectivamente.

(118) Longhi, pág. 23, fig. 45, y pág. 47.

(119) Lám. 14 del Catálogo ilustrado de la colección, en el que se atribuye erróneamente a Massimo Stanzione.

(120) Museo del Prado. Catálogo de los Cuadros. Madrid, 1945, pág. 221.

Pasca para atender a gastos urgentes en el Buen Retiro hacia 1656 (121).

Queda aún por mencionar una serie de obras de atribución dudosa, algunas más bien neerlandesas que italianas, a pesar de su innegable caravaggismo, y otras de autores franceses.

En primer lugar, una escena de juego, de la colección de la Duquesa de Parcent, de la que doy un grabado. También resulta composición muy importante — aunque pudiera ser copia antigua — un gran lienzo con la Cena en Emaús, que en 1946 pertenecía a la colección del doctor Ferrando, en Palma de Mallorca.

El grupo encabezado por Valentín (122), comprende obras de valor muy desigual. En la actualidad, se atribuye unánimemente a este pintor el lienzo n.º 2346 del Museo del Prado (*El Martirio de san Lorenzo*), a pesar de que en 1686, en el inventario del Alcázar de Madrid, consta como obra de *Mosus Pusin* (esto es, Monsieur Poussin = Nicolas Poussin).

Dentro de la serie de episodios de banquetes y conciertos del Museo del Louvre parece poderse situar un lienzo de una colección particular madrileña (v. el adjunto grabado) en el que se representa un banquete. La figura de personaje joven, en el centro, junto a una mujer, por comparación con otras composiciones análogas (por ejemplo la serie de Murillo, en Inglaterra) me inclina a suponer que aquí se quiso representar la vida de disipación del Hijo Pródigo.

En el Museo Cerralbo se tiene por obra de Valentín un dibujo con una escena de jugadores, de factura muy imprecisa.

(121) Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba... celebrada el día 25 de mayo de 1924, pág. 88. De la referencia parece deducirse que el cuadro pertenecía a las colecciones del Rey y no a las de los Marqueses del Carpio. ¿Sería, pues, la copia de Caravaggio hoy existente en San Jerónimo, de Madrid?

(122) Su biografía — aparte de la fecha de su muerte, en Roma, en agosto de 1632, a los 38 años de edad —, sigue siendo muy nebulosa. A pesar de que los antiguos biógrafos dijeron ya que había nacido en Coulommiers, la nota de su entierro en Santa María del Popolo, publicada por Longhi (pág. 58) dice "Monsu Valentinus, gallus, e Bollognia, ex provincia Brie". De ello parece deducirse que el Boulogne no era un simple apelativo sino el verdadero nombre de su lugar de origen. Pero así como Coulommiers está precisamente en la Brie, la localización de Boulogne puede dar lugar a dudas; creo, sin embargo, que se trata de Boulogne-sur-Seine, localidad hoy absorbida por París que dió nombre al famoso Bois de Boulogne. Siendo la Brie una región natural y como tal de límites algo imprecisos nada tiene de particular que se incluyese en ella Boulogne-sur-Seine, cuando le pertenecen sin duda de ningún género localidades tan cercanas como Villeneuve-Saint-Georges.

Finalmente, en los últimos catálogos del Museo del Prado se atribuye a Valentín un lienzo (n.º 2346), de *La Negación de san Pedro*, con un aparatoso grupo de soldados que juegan a los dados mientras otro duerme junto a un brasero.

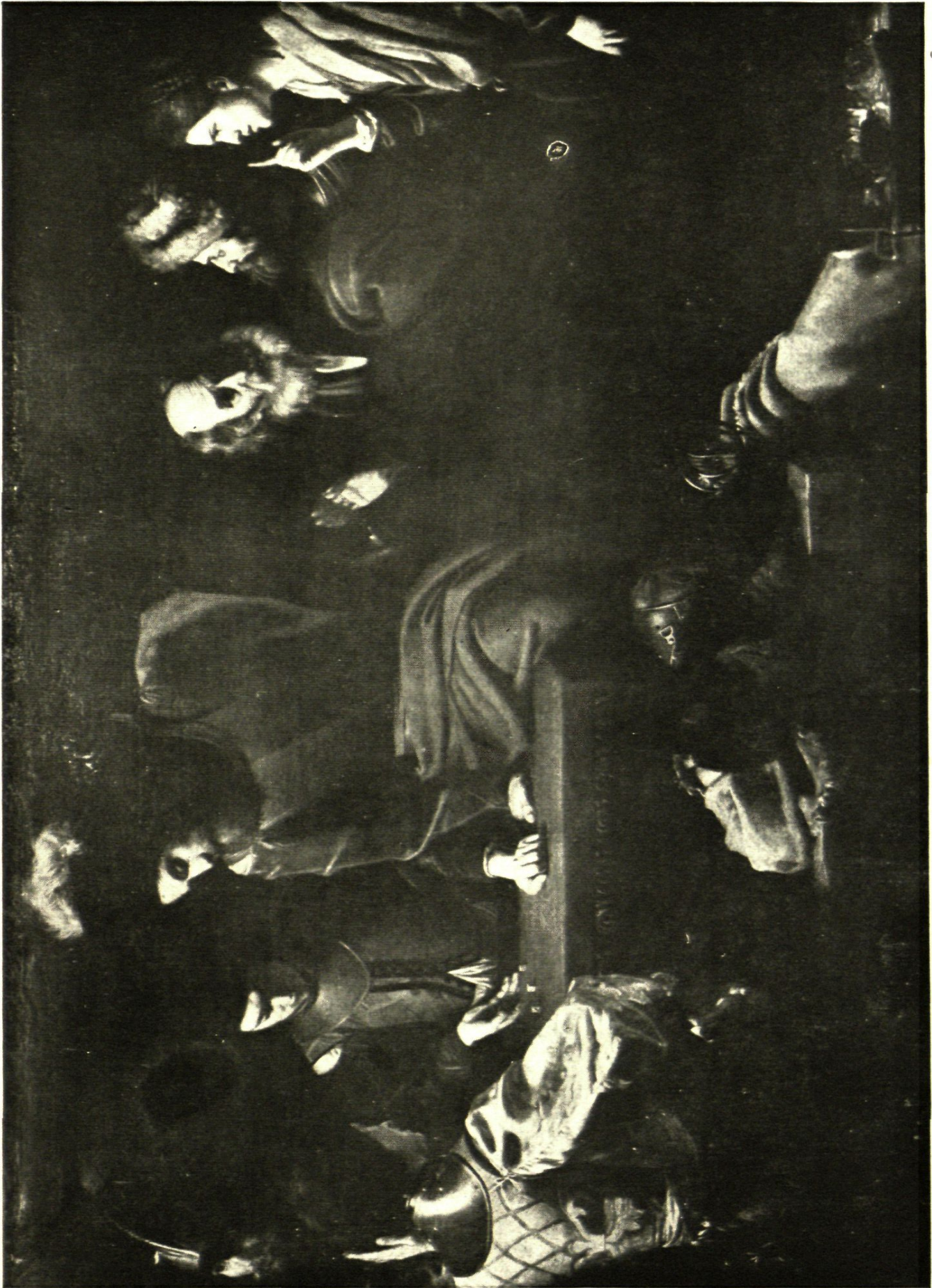
El cuadro, muy ambicioso, tiene detalles bien logrados, pese a cierto amaneramiento. La atribución a Valentín se basa principalmente en su comparación con el gran lienzo del mismo tema donado por Fanzago a San Martino de Nápoles. Pero la hipótesis de Voss en este sentido es negada por Longhi; por otra parte, en el lienzo de Nápoles las figuras son más bastas y están algo apelotonadas. El carácter franco-flamenco de las pinturas de este tipo puede comprobarse incluso por comparación con obras algo distantes, como la Piedad del tolosano Tournier (Museo de Toulouse). La mayor suavidad de la luz y ciertos convencionalismos no específicamente caravaggistas hacen pensar en la expresión *Manfrediana methodus*, empleada por Sandrart para definir la escuela de los neerlandeses que en su tiempo iban a Roma (123).

Debo dejar para otra ocasión el intento de elaborar un estudio más completo de los datos expuestos hasta aquí a modo de simple inventario pero creo que ya pueden sacarse de ellos algunas orientaciones y consecuencias, aunque sean meramente provisionales.

En primer lugar, pese al número relativamente escaso de datos que he podido recopilar y que, desde luego, deben ser tan sólo una pequeña parte de los existentes, aparece ya suficientemente clara la indiscutible popularidad de que gozó Caravaggio en España durante el trascendental primer cuarto del siglo XVII, sin contar la gran aceptación de años posteriores. Es un hecho muy natural y común a lo sucedido en Flandes y Francia en aquella misma época, habiéndose estudiado ya bastante en estos países.

Desde luego, de la proximidad con Italia, de la preponderancia política de los españoles en la vecina Península y del predo-

(123) Longhi, págs. 33 y 58. Como apunté al principio, no pretendo agotar la materia ni mucho menos. En el propio catálogo del Museo del Prado, en el estudio de Longhi y en otros muchos lugares, pueden hallarse aún numerosos datos y referencias, sin contar la enorme masa de los inventarios madrileños y sevillanos de los siglos XVII y XVIII, tan poco explorados.



Negación de san Pedro (Museo del Prado, donativo Errazu)



Fragmento de la *Negación de san Pedro* (Museo del Prado, donativo Errazu)

minio de los Habsburgo en la Europa de 1600 se deducen las excelentes condiciones de relación e influencia, tan favorables para la introducción del caravaggismo en España.

Por otra parte, cabe aun señalar la predisposición artística de dos de los centros de mayor actividad pictórica en aquel período: Sevilla, con Pacheco y el propio Herrera el Viejo, y Toledo, con Luis Tristán y el milanés Juan Bautista Maino, cuyas afinidades con Savoldo y con otros artistas del ambiente en que se formó Caravaggio han sido inteligentemente destacados por Miss Harris.

Circunstancias óptimas y datos confirmatorios hacen incomprendible la actitud de los críticos que se empeñaron en negar apriorísticamente la tan natural importancia del caravaggismo en la génesis de la gran pintura barroca española.

El hecho de que el caravaggismo no explique por sí solo la verdadera esencia de la magnitud de un Velázquez o un Zurbarán no autoriza en absoluto al encastillamiento en su negación. Como apunté ya al principio, sería pueril querer explicar la personalidad de un verdadero artista mediante la de otro, pero media un abismo entre esta afirmación y la de creer que un estilo, por muy personal que sea, se produce por generación espontánea y sin contacto alguno con el medio ambiente. Suele, muy al contrario, darse el caso frecuente de que el contacto con otras grandes personalidades artísticas actúe como potente estímulo, abriendo unas veces positivamente el camino de la plenitud del hallazgo de la propia personalidad y llevando otras, por reacción opuesta, a este mismo término. Porque, en realidad, Caravaggio, en Italia como en todas partes, no resume por sí solo todo el período barroco subsiguiente, sino que tiene sobre todo el valor de potente revulsivo contra el progresivo enfriamiento manierista. Él es quien, al provocar el derrumbamiento de multitud de convencionalismos anacrónicos, mueve en muchos pintores a una reacción luminista, colorista y realista para la cual el ambiente estaba ya magníficamente preparado.

Todo lo dicho sucede ya en el terreno de la conciencia de la orientación estética. Pero es que además, e insisto en ello, es imprescindible tener en cuenta que tal orientación, por lo menos en los detalles más concretos de su expresión plástica, está íntimamente relacionada con la técnica, y para el dominio de esta

técnica y el logro de unos medios personales de expresión suficientemente holgados dentro de las posibilidades particulares, es en todo punto necesario el estudio de otras pinturas, cuando no las enseñanzas directas de los pintores, a menos de encerrarse en un autodidactismo que obligue a renunciar al beneficio que supone disponer — según deseo de cada cual — de los recursos hallados ya por otros artistas. Y al fin y al cabo en nuestro tiempo, aun los pintores que se creen más independientes suelen usar colores y lienzos ya preparados, aprovechando así, con más o menos experiencia y conocimiento, la tradición anterior.

Volviendo nuevamente a Caravaggio, procuraré resumir los datos recopilados. Falta aclarar la fama que aun en vida pudo conseguir en España. Las posibilidades son muchas: el mundo artístico europeo, en tiempos del Imperio Romano y luego por lo menos desde la expansión de los estilos románicos, es una unidad internacional en constante vida de relación e intercambio, pese a los interesantísimos matices locales.

Sería absurdo afirmar que el único sistema de expansión artística era la presencia personal del pintor o por lo menos de sus obras originales cuando en la actualidad las copias, reproducciones gráficas, e incluso las descripciones escritas o la mera referencia verbal son eficaces medios que confirman que algo muy parecido debía suceder en el siglo xvii; creo bastará citar el testimonio de Rubens, quien en 1603, cuando aun podía considerársele un principiante, al llegar a España en su primer viaje pudo comprobar que ya su fama había llegado cumplidamente a la Corte de Valladolid. Y si ello sucedía con Rubens en 1603, no hay que decir que en el caso de Caravaggio ya antes debió hallar eco en España el verdadero tumulto de encontradas opiniones que su arte levantó en Roma y en toda Italia.

Pasemos ahora a los datos bien documentados. En 1610 llega ya a Valladolid la Crucifixión de san Andrés. La existencia de la copia antigua de esta obra en Toledo y el hecho de que su fama perdurase en Italia medio siglo más tarde, en tiempo de Bellori, autoriza a suponer que no menor debió ser la alcanzada por esta obra maestra en España. Si el texto del inventario de Valladolid referente a un segundo lienzo de Caravaggio debe interpretarse realmente como que se representaba en él la cabeza cortada de un obispo, tendríamos con ello un antecedente

muy claro de la tan difundida serie de lienzos de Valdés Leal y su escuela, que cuenta además con otros modelos italianos, entre ellos la cabeza de san Pablo, cortada y con un gran espadón al lado, que también se atribuyó a Caravaggio (considerada por R. Longhi como obra de Manfredi; se halla en la colección Revedin, Roma).

Antes de pasar adelante en el examen de los datos que señalan la presencia del caravaggismo en Castilla, creo vale la pena detenerse en su estudio en Sevilla, en particular por su relación con la primera fase, coincidente en varios puntos, de Velázquez y Zurbarán. Angulo ha hecho ya mención de la semejanza entre ambos pintores, especialmente al publicar el singularísimo San Juan Evangelista de la colección Prats, así como al conocimiento de copias de la Crucifixión de san Pedro según la cita de Pacheco, sin que ello haya sido obstáculo para que otros críticos minimicen o nieguen rotundamente las relaciones de los pintores de la escuela sevillana con Caravaggio y Ribera.

Por mi parte estoy enteramente convencido de que son precisamente Caravaggio y Ribera los artistas que explican — desde luego como factores externos, pero decisivos — la evolución de la escuela sevillana en la etapa inmediatamente anterior a la que en otra ocasión pienso poder relacionar directa e indirectamente, por influencias, convergencias y divergencias, con la nueva etapa que representan en Europa Rubens y Van Dyck.

Creo que los casos de Velázquez y Zurbarán deben estudiarse por separado. Para la etapa de formación del primero poseemos las inestimables referencias de Pacheco, que describe minuciosamente sus ejercicios de dibujo, y en el texto antes aducido, fechable como se dijo antes de 1631 y acaso de 1621, afirma categóricamente la consciente filiación caravaggista de la primera etapa de Velázquez, confirmada hasta la saciedad por las obras conservadas de este período (los Músicos de Berlín, las escenas populares de Budapest y Leningrado y los acaso menos típicamente velazqueños Discípulos de Emaús, del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, etc.); pinturas a cuya ejecución se refirió también su discípulo Alfaro según los datos transmitidos por Palomino. Es la típica escena de género de ambiente popular, a base de medias figuras, que tanto criticaron los enemigos de Caravaggio, incluso con una convencional luz de interior muy

parecida a la que éste empleó. No veo, por el contrario, en esta etapa del arte velazqueño, nada que pueda significar una clara relación con Ribera, como luego sucede con Zurbarán.

Aparte de la copia o copias de la Crucifixión de san Pedro, de Caravaggio, tan abundantes en España, y que seguramente vió Velázquez aun en Sevilla (recuérdese la cita de Pacheco y la referencia de Ponz a un ejemplar que existía en Sevilla en el siglo XVIII), parece indudable que existían también allí *bambochadas* o escenas de género que pudo tomar como modelo. Como ejemplo de este género de composiciones podemos citar el anónimo lienzo de la Negación de san Pedro, erróneamente atribuido a Ribera y existente en la Catedral de Sevilla.

Desde luego, antes de que Velázquez se trasladara a Madrid ya debió llegar a Sevilla desde la Corte el reflejo de la fama que allí alcanzaba también Caravaggio. La referencia de 1615, en la versión de Suárez de Figueroa, más que por la simple cita — al fin y al cabo tomada del modelo italiano — tiene el interés de reflejar el mismo hecho que atestiguan pocos años más tarde Pacheco, Juan de Butrón, los inventarios del Conde de Benavente y los textos de Jusepe Martínez, Lázaro Díaz del Valle, etc., las distintas adaptaciones al castellano de la palabra Caravaggio (*Caravachio, Caravacho, Carabaghio*, y más frecuentemente *Carabacho*), que parecen confirmar la popularidad del artista y su fama a través de la tradición oral.

Los viajes de Maino, Borgiani, Cavarozzi y Crescenzi, la importación de numerosas obras de otros artistas, como Antiveduto Gramatica, la llegada en 1617 de los dos lienzos de Caravaggio que poseyó el Conde de Villamediana, son factores de primer orden en la evolución artística en los ambientes palatinos.

El establecimiento en Madrid del joven Velázquez marca el apogeo del caravaggismo en la Corte de España. Los manieristas italianos de mediocre personalidad que usufructuaban el cargo de pintores oficiales de la Casa Real debieron reaccionar violentamente, pero nada les valió, y en prueba de ello tenemos no sólo las pinturas de Velázquez, sino también el texto imprecatorio de Carducho contra los que “siguen glotónicamente” aquel “nuevo plato con tal modo y salsa guisado, con tanto sabor, apetito y gusto”, manifestación explícita del triunfo de esta tendencia.

Sin embargo, en esta época el estilo de Velázquez ya tomaba el rumbo general de la pintura europea de la época, separándose cada vez más de su primera etapa caravaggista (v. pág. 374).

Zurbarán, más retrasado, parece un caso de mayor complejidad. Las obras fechadas en su primera juventud siguen aun los modelos y calidades tradicionales. Ribera, elogiado por Pacheco, protegido por los Duques de Osuna y Alcalá, y conocido en Sevilla al parecer desde fecha relativamente temprana, le sirve como modelo para el desigual retablo de San Pedro, pintado hacia 1625.

Excepto este desafortunado intento, la influencia de Ribera sobre Zurbarán parece muy escasa. La directa de Caravaggio, también; el San Juan Evangelista de la colección Prats, antes aludido, y las semejanzas existentes entre obras de este género atribuidas a Zurbarán y otras adscritas a Velázquez (Discípulos de Emaús de Nueva York, etc.), nos llevarían más bien al estudio ya aludido de la relación estilística entre Velázquez y Zurbarán.

En el estilo de la plenitud de Zurbarán el caravaggismo innegable que reconocía ya Palomino parece haber llegado de modo más bien indirecto (124).

Si en el caso de los grandes maestros se nos ofrecen perspectivas tan llenas de sugestión, no deben ser menores las de otros artistas de segunda fila o distintas escuelas locales. Así debió suceder en Valencia y Toledo, como apunté en párrafos anteriores, y también en Aragón (recordemos las citas de Jusepe Martínez, el lienzo de los Jugadores que poseyó Lastanosa, el Sacrificio de Abraham, de doña Antonia Cecilia Fernández de Híjar, la copia de la Sagrada Familia, de Cavarozzi, en El Pilar, y otras varias pinturas y referencias.

Desearía que las líneas que anteceden tuvieran como resultado remover los problemas de la génesis del arte barroco español y de los elementos externos que contribuyeron a su forma-

(124) Longhi (págs. 31 y 53) ha insistido en varias ocasiones sobre la posible influencia de Cavarozzi sobre Zurbarán. Verdaderamente existen dos versiones de la Sagrada Familia, algo cercanas al modelo de Cavarozzi, que parecen marcar un lazo de unión con obras españolas. Una fué publicada por Zahn (loc. cit., pág. 48), como perteneciente a la colección Billiter (Viena) y la segunda se conserva en la colección Carvalho (Château de Villandry), en la que se atribuye al propio Zurbarán. De todos modos, falta un estudio más completo sobre este tema.

ción, cuya valoración es imprescindible para aquilatar a su vez el verdadero interés de los elementos locales o personales. Para conducir estos trabajos con mayor fruto se hace necesaria una labor y aportación colectiva que resulta imprescindible despertar, razón por la que adelanto los datos hasta aquí expuestos antes de redactar un intento de síntesis más elaborado.

Al mismo tiempo creo que las noticias recopiladas serán útiles para aquellas personas que en otros países se interesan por el conocimiento de las obras de Caravaggio y de su escuela; los textos, notables por su relativa antigüedad y detalle, complementan muy útilmente los datos que pueden proporcionar los originales y copias conservados, contribuyendo a la aclaración de algunos puntos interesantes: la Decapitación de san Juan Bautista, de El Escorial, las copias de la Crucifixión de san Andrés y de la Magdalena, de Caravaggio, y de la Negación de san Pedro, de Manfredi, así como la relativa abundancia de originales y copias de Cavarozzi, los Gentileschi, etc.

Apéndice I

LA POLÉMICA SOBRE EL LUGAR NATAL DE FRANCISCO RIBALTA

Fitz Darby (págs. 22-38) resumió ya satisfactoriamente la bibliografía anterior sobre este punto (sólo falta, quizá una referencia al artículo de F. Almela Vives "La polémica sobre la catalanitat de Francesc Ribalta", en *Revista de Catalunya*, VIII, Barcelona, 1928, págs. 586-601). Posteriormente, el artículo de Carlos G. Espresati *Algunas incógnitas de la vida y la obra de Ribalta* (en "Arte Español", Madrid, 1941) plantea interesantes problemas y da noticia de los ingenuos y entusiastas falsarios que añadieron la palabra *pintor* al lado del nombre del padre de un Francisco Ribalta, de Castellón, en la partida de bautismo de éste.

En realidad estos falsarios — por apasionamiento, no por malicia — son los mismos que atacaron con tanta virulencia a Eugenio Estévez cuando en 1804 publicó sus "Observaciones críticas sobre la patria del famoso pintor Francisco de Ribalta" y consiguieron nada menos que imponerle el sambenito de falsario, una de cuyas últimas consecuencias es la amañada edición del Dietario de D. Diego de Vich, publicada en 1921.

La documentación inédita de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona ("Aranzel de las Juntas Generales de la R. A. de B. L. de Barcelona (1791-1807)" y "Registro de las Juntas Particulares celebradas por la R. A. de B. L. de B. durante el tiempo que ha sido secretario de ella el socio señor Barón de Serrahí (1791-1807)", sólo permite aclarar algunos detalles de la cuestión.

A diez de diciembre de 1803 se acordó contestar a una primera comunicación de Estévez. En enero de 1804 Estévez había demostrado ya interés por ser nombrado miembro de la Academia de Buenas Letras, y en abril se le admitió un memorial en este sentido. Nombrado Estévez e impreso su estudio, en noviembre se le indicó podía remitir unos cincuenta ejemplares. Los envidiosos recurrieron en seguida a la Academia, y en la sesión del 12 de diciembre de 1804 se acuerda pasar al socio Ignacio Torres, con un impreso de la disertación sobre "la Patria de Ribalta, el Anónimo recibido contra don Eugenio Estévez, por razón de dicho escrito, para que en la próxima Junta Particular exponga su dictamen sobre si se le dará o no noticia de ello a Estévez". La revisión debió ser laboriosa, y a 15 de marzo de 1805 consta que "el socio don Ignacio Torres ha dado cuenta de que se han hallado ya algunas noticias pertenecientes al pintor Ribalta, y que dará entera razón a su encargo quando haya podido lograr el bautismo y otros documentos que espera". A 18 de abril de 1806 se acuerda "que los señores Valls y Torres soliciten del señor Capiscol Oliveras el bautismo y justificación recibida del origen de Ribalta, a

fin de acordar en su viaje lo conveniente sobre este particular, que aún se halla pendiente". Acaso la identificación del Capiscol Oliveras proporcionará algún indicio sobre el asunto, cuyas referencias se truncan bruscamente después de ésta. Antes, el 31 de mayo de 1805, se había recibido otra memoria de Estévez (n.º 141) que *censuró* o comentó por escrito don Antonio Alegret, que luego la devolvió a la Junta (20 de noviembre de 1805) y de ésta pasó a la comisión denominada Junta de Asuntos.

Es curioso notar que aunque Estévez ("Observaciones críticas", págs. 9, 15 y 28) investigó en el Archivo Arzobispal de Valencia y halló la licencia matrimonial que prueba que Juan Ribalta había nacido en Madrid, la noticia no fué debidamente recogida hasta que Juliá publicó en 1921 el documento *in extenso* junto con el acta de matrimonio de la Parroquia de San Esteban.

Desde luego, es natural que nadie remueva ya más la antigua polémica, mayormente habida cuenta de que el hecho de que Francisco Ribalta naciese en Solsona y su hijo Juan en Madrid no desvirtúa en modo alguno el destacado papel de ambos en la génesis de la pintura barroca en Valencia, al lado de otros artistas locales y de varios forasteros por su nacimiento o linaje, como Orrente, Porta, los Espinosa, etc.

Apéndice II

TEODOSIO MINGOT, POSIBLE DISCÍPULO DE RIBALTA

Otro punto impreciso de la biografía de Ribalta es el de su relación con el pintor Teodosio Mingot. Los antiguos tratadistas han introducido en la biografía de este último especies harto confusionarias. Palomino y Ceán afirmaron que Mingot trabajó en El Pardo con Jerónimo Cabrera en 1570 y que murió en 1590 a causa de una enfermedad contraída en el ambiente excesivamente húmedo del local donde trabajaba. A falta de datos mejores, en 1930 Sánchez Cantón tuvo aún que recoger aquellas fechas al publicar el único dibujo del artista conocido en la actualidad, un Descendimiento que se conserva en la Biblioteca de Palacio (*). Tal cronología de Mingot — en contradicción con Jusepe Martínez, que afirma fué discípulo de Francisco Ribalta —, y las dudas que existían en cuanto a su origen, han sido rectificadas por los documentos publicados en los últimos años por el P. Zarco (**), y D. J. de Entrambasaguas (***) . Gracias a ellos sabemos que Teodosio

(*) F. J. Sánchez Cantón Dibujos españoles. II (1930), lám. CXXXVI. Fitz Darby (pág. 43) sigue aún los datos falsos de Palomino y Ceán, que afirmaban que Mingot había nacido en el Principado de Cataluña y que fué discípulo de Becerra.

(**) P. J. Zarco Cuevas. Pintores Españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613). Madrid, 1931. págs. 209 y 220.

(***) Joaquín de Entrambasaguas. — Datos nuevos sobre varios pintores españoles de la Edad de Oro (*Archivo Español de Arte*, XIV, Madrid, 1940-1941, páginas 482-483).

Mingot, pintor, era hijo de Venit (?) — acaso Vingut — Mingot y de su esposa Mariana García, vecinos de la ciudad de Valencia. A 21 de octubre de 1618, hallándose en el Sitio Real de El Pardo, Teodosio Mingot actuó de testigo del testamento de su compañero Jerónimo Cabrera (activo de 1609 a 1615 en El Escorial), y, finalmente, vino a fallecer en la villa de Madrid el primero de agosto de 1620. En la Corte vivía en el Portal de los Cordobeses, en las casas de Miguel Hermoso. A estos datos cabe añadir el testimonio de Vicencio Carducho, quien cita entre las pinturas murales de El Pardo “El Antecámara, y otra torre de Gerónimo de Cabrera y de Teodosio Mingot” (F. II, pág. 98), y una corta nota biográfica escrita en 1659 por Lázaro Díaz del Valle:

“Teodosio Mingot, insigne pintor español que particularmente pintó al fresco muchas obras en El Escorial y en El Pardo. Su doctrina fué de la Escuela Romana, que por allá aprendió el arte de la pintura y dejó gran fama para los siglos venideros. Murió de edad 39 años y dejó algunas obras comenzadas al fresco que después acabaron otros artífices de España.” (F. II, pág. 390-391.)

De todo ello se deduce que Mingot, nacido hacia 1581, pudo ser discípulo de Ribalta. Pero desde luego no conozco hasta la fecha pruebas suficientes de ello. El texto de Díaz del Valle parece más bien contradecirlo al afirmar que estudió en Roma; interpretando el nombre de Escuela Romana como sinónimo de manierismo, se halla al parecer una confirmación de este hecho en el estilo del dibujo antes referido; ello no es, sin embargo, obstáculo insuperable para que pudiera existir una relación con Ribalta, que mantuvo contactos evidentes con el círculo de artistas escorialenses y fué él mismo manierista en sus orígenes. De todos modos, la técnica de la pintura al fresco no es fácil que la aprendiera con Ribalta.

J. AINAUD

RESUMEN HISTÓRICO DE LOS MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA

(Conclusión)

XX

RENOVACIONES DE LA JUNTA DE MUSEOS Y BELLAS ARTES (1902 - 1907)

La Junta de Museos y Bellas Artes fué renovándose periódicamente a tenor de lo que se había establecido en los acuerdos municipales de su creación.

La presidencia que el día de la constitución correspondió, como se ha dicho, al alcalde don Juan Amat y Sormaní, fué ocupada sucesivamente por los alcaldes don José Monegal y Nogué (desde el día 1 de enero de 1903), don Guillermo de Boladeras y Romá (desde el día 26 de mayo siguiente), don Gabriel Lluch y Anfruns (desde el día 16 de julio de 1904), don Rómulo Bosch y Alsina (desde el día 22 de julio de 1905), don Salvador Samá y Torrents, marqués de Marianao (desde el día 12 de septiembre del mismo año) y don Domingo J. Sanllehy (desde el día 5 de septiembre de 1906).

La vicepresidencia constituía prácticamente la presidencia efectiva, pues los alcaldes, como es natural, no podían atender el funcionamiento de la Junta de una manera directa y constante.

Sin embargo en más de una ocasión se discutió si el cargo había de considerarse como una simple delegación de la Alcaldía o como una designación hecha libremente por la Junta.

Esta vicepresidencia fué ejercida desde el primer momento por don José Pella y Forgas con devoción y atención constante, no sólo porque le correspondía como teniente de alcalde, sino por su prestigio de historiador y su probado interés por los museos.

En 1904 renovóse la mitad de los vocales concejales y, en consecuencia, cesaron los señores Ávila y Bastinos y fueron designados el propio señor Ávila, reelegido, y don Hermenegildo Giner de los Ríos.

Sin embargo, al año siguiente estos dos señores dimitieron sus cargos y el Ayuntamiento designó para sustituirles, a don Julio Marial y don Manuel Fabra y Ledesma, quienes tomaron posesión el día 3 de abril de 1905.

El día 20 de enero de 1906 ingresaron en la Junta por designación del Ayuntamiento los concejales don Hermenegildo Giner de los Ríos, don Antonio González Prats, don José Rogent y don Fernando de Sagarra, pasando el primero a ocupar la vicepresidencia hasta 1907 en que fué transformada la constitución de la Junta.

A los dos vocales técnicos designados por el Ayuntamiento para la primera Junta, sucedieron los siguientes: desde el día 5 de enero de 1904, don Salvador Sampere y Miquel y don Miguel Utrillo; y desde el día 1 de enero de 1906, don José Puig y Cadafalch y don Leopoldo Soler y Pérez.

En esta última fecha se puso en práctica un acuerdo municipal creando para estos cargos el de suplente, y para ellos fueron nombrados Arcadio Mas y Fondevila y José Pijoan.

Esta innovación fué seguida de una ampliación que consistió en otorgar a los suplentes el derecho a asistir a todas las sesiones, al mismo tiempo que los titulares respectivos, con voz pero sin voto.

La trascendencia que tuvo esta innovación advirtiéndose al constatar la actividad, la tenacidad y el caudal de iniciativas que desde el primer día desarrolló en todas las reuniones de la Junta y aun fuera de ellas, el vocal suplente señor Pijoan.

Al renovarse el Ayuntamiento, en 1904, renováronse también sus representaciones en la Junta.

Ello hizo pensar que debía renovarse asimismo la representación de las sociedades artísticas.

Y entonces se advirtieron dos cosas: que por este sistema los componentes de la Junta resultaban sustituidos en su totalidad cada vez que llegaba la fecha de esta renovación, lo cual resultaba perjudicial al necesario espíritu de continuidad que la Junta había de mantener, y que, por otra parte, en los respectivos

acuerdos de creación, no se había previsto el tiempo que debía durar el mandato de los representantes de las sociedades artísticas.

Para salvar estos inconvenientes el Ayuntamiento en su reunión del día 17 de enero de 1904 acordó, que la primera designación de dichos representantes se efectuara en forma reglamentaria y para la totalidad de los mismos con efectos desde el día 1 de enero de 1905, y que a ella siguieran luego las demás, cada dos años, pero alternando con los años correspondientes a las renovaciones bienales del Ayuntamiento, o sea, que la próxima de la corporación sería en 1906 y la de la expresada representación en 1907.

Verificadas en debida forma las elecciones el día 15 de diciembre de 1904, pasaron a formar parte de la Junta como resultado de este acto a partir del día 1 del año siguiente, los señores José Font y Gumá, José M. Tamburini, Manuel Fuxá y Raymundo Casellas, los cuales venían a suceder a los señores Palles, Ribera (R.), Llimona (José) y Masriera (José) que habían sido designados en las elecciones anteriores.

En virtud de lo que queda expuesto el mandato de estos vocales técnicos elegidos por las sociedades artísticas, debía terminar al final de 1906.

Pero al aproximarse la fecha de las nuevas elecciones habían comenzado ya las gestiones cerca de la Diputación para sumar el concurso de esa corporación a la obra de los Museos de la ciudad y, por lo tanto, para llegar a un convenio que forzosamente había de implicar un cambio en la constitución de la Junta.

Y ante esta situación el Ayuntamiento por acuerdo del día 13 de diciembre de 1906, decidió suspender momentáneamente esas elecciones, hasta llegar al resultado de lo que estaba gestionando.

XXI

ACTIVIDADES DE LA JUNTA DE MUSEOS Y BELLAS ARTES - INTENTO DE ABSCRIBIRSE AL MUSEO PROVINCIAL DE ANTIGÜEDADES - JUNTA PROTECTORA DE LOS MUSEOS

La Junta de Museos y Bellas Artes actuó, pues, con el concurso de representaciones políticas y técnicas del Ayuntamiento que aseguraban la eficacia del patrocinio de este organismo oficial y con elementos designados directamente por los medios artísticos de la ciudad, entregados única y exclusivamente a los legítimos intereses del arte y ajenos a las vicisitudes políticas a que está inevitablemente sujeto un Ayuntamiento.

Por otra parte dispuso de una dotación superior a la que había tenido en los años anteriores, pues el Ayuntamiento aumentó la consignación destinada a las atenciones de los Museos, sin duda impresionado por el saludable cariz que en seguida presentó la actuación de la Junta.

En efecto desde su constitución hasta el día en que, como veremos, fué nuevamente reorganizada, transcurrió para la Junta de Museos y Bellas Artes un período de extraordinaria actividad y de sazonados frutos.

Durante el mismo todos sus componentes rivalizaron en el afán de enriquecer los Museos y de lograr para este fin las adquisiciones más ventajosas.

Hay que señalar en este aspecto muy especialmente los nombres de Pella y Forgas, Casellas, Llimona, Fuxá, Puig y Cadafalch y Pijoan, especialmente estos dos últimos, cuyos desvelos y trabajos fueron de un valor incalculable.

En la primera parte de este período el señor Puig y Cadafalch, es el autor de todas las propuestas, el iniciador de todas las actividades, el ponente de todos los problemas, y su nombre aparece insistentemente en todas las actas de la Junta; y en la segunda ocurre cosa análoga con el señor Pijoan, quien en su empeño de salvar y traer a Barcelona las obras de arte antiguo catalán que se hallaban dispersas y olvidadas en los puntos más recónditos de Cataluña o en manos que ofrecían escasa

garantía o simplemente en sitios poco accesibles al público, no sólo se lanza por sí mismo a la captura de ellas y realiza cuantos esfuerzos personales son necesarios para lograr su objeto, sino que en determinados momentos incluso llega a anticipar de su peculio el importe de la adquisición, cuyo abono es preciso aprontar en el acto para que la ocasión no se escape.

Fué Pijoan el primero que planteó (sesión del día 26 de mayo de 1906) la idea de buscar y recoger las obras de arte románico catalán que estaban olvidadas en las viejas y pobres iglesias del Pirineo.

Y no hay que decir lo que al lado de todos ellos representa la figura de Carlos Pirozzini, el secretario que detrás de los bastidores mueve constantemente con rapidez y entusiasmo cuantos resortes son necesarios para que aquellas actividades surtan el efecto apetecido.

Entre las adquisiciones acordadas cabe mencionar la de diversos lotes de pintura, cerámica, prehistoria, escultura, orfebrería y hasta objetos de carácter simplemente histórico; una notable colección de tejidos; la colección de carteles artísticos de don Luis Plandiura, formada por unos seiscientos ejemplares; un cuadro del Españolito y una serie de cuadros que después de largo y enojoso pero incansable regateo quedó comprometida en 77.000 pesetas.

A las fechas actuales se habrá quintuplicado esta valoración, pero entonces pareció al Ayuntamiento un despilfarro, y dió lugar a que en una sesión consistorial del mes de marzo de 1905 se hicieran alusiones poco halagüeñas para la Junta.

Contra ellas formularon elocuente y decisiva réplica los señores Pella y Forgas y Puig y Cadafalch, mereciendo por sus alegatos un ferviente voto de gracias de sus compañeros.

Es de lamentar, sin embargo, que por motivos hoy ignorados, pero seguramente baladíes, dejara de adquirirse la valiosa colección Estruch, que había constituido uno de los museos privados más importantes de Barcelona (abierto al público en los días de la Exposición de 1888) y por cuyo ingreso al Museo Municipal habían propugnado desde la prensa, Miquel y Badía y Juan Maragall.

El relato de cuanto hubo que hacer para obtener estas y otras obras, como por ejemplo las gestiones previas a la defini-

tiva adquisición del célebre retablo de San Medín, que se hallaba en San Cugat, sería de sumo interés.

Lástima que no lo haya recogido la pluma de las personas que fueron protagonistas de tales proezas.

Al mismo tiempo la Junta no cesaba ni un sólo día de instar a toda suerte de entidades y organismos oficiales para que cedieran al Museo objetos de valor histórico o artístico, logrando a menudo el éxito más lisonjero.

Cuéntanse entre estas cesiones la del Estado, que remitió algunas pinturas interesantes; la de la Capitanía General de Cataluña que no tuvo inconveniente en ceder varias armas antiguas existentes en el Parque de Artillería; la de la Real Academia de Buenas Letras que cedió su monetario; la de don Francisco Esteve que legó una importante colección de monedas; la Audiencia, que aportó diversos objetos históricos y artísticos del antiguo Palacio de la "Generalitat"; y muy señaladamente de la Diputación que mediante recibo fechado el día 26 de octubre de 1906 y suscrito, por parte de la corporación, por don Enrique Prat de la Riba como delegado de la misma, cedió en depósito a los Museos Municipales doscientas diez y siete obras de pintura y escultura, procedentes de la propia Diputación y de la Academia de Bellas Artes, entre las cuales figuraba la serie de cuadros de Viladomat sobre la vida de San Francisco.

La Asociación Artístico Arqueológica en comunicado del día 26 de febrero de 1904 sugirió a la Junta la conveniencia de que pasaran a los Museos de su jurisdicción los objetos propiedad del Ayuntamiento que éste había cedido en depósito a la Academia de Buenas Letras y que entonces se hallaban en pésimas condiciones en el Museo de Santa Águeda por haberlos pasado dicha Academia, aunque también en calidad de depósito, a la Comisión de Monumentos.

La Junta aceptó y agradeció la iniciativa y emprendió acto seguido ahincadas y perseverantes gestiones a este fin.

Fué necesario vencer continuas dificultades y poner en movimiento toda suerte de influencias a través de un período que se prolongó hasta el año 1907, fecha en que pudo valer mucho en favor de la resolución definitiva la circunstancia de que el señor Puig y Cadafalch, a la sazón presidente efectivo de la Junta de Museos, fuese al mismo tiempo diputado a Cortes.

Estas gestiones indujeron a la Junta a plantear la cesión de la totalidad del repetido Museo del Estado, asunto que no llegó a ninguna viabilidad, pero sobre el cual había de volverse años más tarde.

Pero el ideal de engrosar el contenido de los Museos no se consideraba realizado.

Se pensó en disponer de mayores medios para conseguirlo.

Y a este efecto el señor Rogent, en la sesión del día 3 de febrero de 1906, llegó a proponer la creación de una Junta protectora formada por personas que pudieran fomentar la aportación de mayores recursos económicos para adquisiciones.

Es interesante observar que a pesar del atractivo que en principio podía tener la idea, todos los miembros de la Junta adujeron interesantes consideraciones acerca de los inconvenientes que ello podía reportar en la práctica, puesto que el proyecto ofrecía la posibilidad de que semejante protección cercenara en determinadas ocasiones la libertad de criterio que la Junta había de mantener constantemente para asegurar el valor y la orientación adecuada de sus Museos.

XXII

LAS SALAS VERDAGUER, PELLICER Y GALOFRE - LA SECCIÓN DE RECUERDOS HISTÓRICOS DE LA CIUDAD

Al fallecer en 1902 el poeta Jacinto Verdaguer el Ayuntamiento acordó que las coronas y lazos del entierro fuesen depositados en el Museo y que junto con otros recuerdos personales del insigne vate constituyeran allí una Sala dedicada a su memoria.

El concejal don Juan Moles, allegado a Verdaguer, ofreció aportar a ese fin algunos autógrafos y otros recuerdos análogos, con lo cual quedó convalidado el acuerdo municipal.

Sin embargo, el acuerdo no tuvo cumplimiento inmediato y en vista de ello el propio señor concejal, en la sesión del Ayuntamiento del 19 de mayo de 1903, hubo de recordar el compromiso contraído.

En consecuencia, la Junta de Museos en su reunión del día

8 de junio siguiente decidióse a organizar la acordada Sala Verdaguier, pero el señor Puig y Cadafalch manifestó en la misma sesión que, a su entender, junto con dicha Sala, había de organizarse la que en 21 de junio de 1901 se había acordado dedicar a Pellicer.

Y aceptada la indicación se instaló la primera en el Museo de Arte Decorativo y Arqueológico y la segunda en el Palacio de Bellas Artes, siendo ambas inauguradas el día 29 del mismo mes.

En los meses de febrero y marzo de 1905 promovióse un pequeño incidente entre la Alcaldía, a la sazón ocupada por el señor Lluch y la Junta.

El alcalde recomendó la adquisición de un autógrafo de Verdaguier para la Sala dedicada al insigne poeta, y la Junta entendió que no le incumbía semejante adquisición.

De momento llegóse incluso a la dimisión del vicepresidente señor Pella y Forgas, pero al fin cumplióse la indicación del alcalde y retiróse la indicada dimisión.

Estas evocaciones del pasado hicieron pensar en la conveniencia y utilidad de montar una sala o sección de recuerdos históricos de la ciudad y de sus hombres más preeminentes.

Y así se hizo, habilitando para ello uno de los patios interiores del edificio de la Ciudadela, oportunamente cubierto con baldosillas de vidrio.

No puede negarse que esta sección estaba faltada de método riguroso y adolecía de numerosas y amplias lagunas, pero hay que tener en cuenta que se trataba únicamente de dar de momento cobijo seguro a los materiales allegados dispersamente y ponerlos en condiciones de ser contemplados por el público.

Evidentemente aquella exhibición incompleta y embrionaria cuenta como compensación a su innegable modestia el alto honor de haber sido el primer paso para llegar al espléndido y prestigioso Museo de la Historia de Barcelona de que hoy se enorgullece nuestro Ayuntamiento.

Siguiendo por el camino de honrar la memoria de nuestros artistas se inauguró en el Palacio de Bellas Artes, el día 26 de septiembre de 1904, una sala dedicada a Baldomero Galofre, como derivación del homenaje a este artista que antes se había

celebrado y del acuerdo tomado el día 4 de marzo del mismo año de dar el nombre de Galofre a una de las salas del Museo.

La inauguración de la Sala Galofre se hizo coincidir con las de Numismática y Prehistoria, que vinieron a ampliar considerablemente el contenido del Museo.

En el acto hicieron uso de la palabra el alcalde don Gabriel Lluch y los miembros de la Junta, señores Pella y Forgas y Puig y Cadafalch.

XXIII

MÁS ACTIVIDADES DE LA JUNTA DE MUSEOS Y BELLAS ARTES. ACUERDO DE CONSTRUCCIÓN DE LAS NAVES LATERALES DEL PALACIO DE LA CIUDADELA

La Junta, en las constantes y numerosas reuniones que celebró a través de esos años, y sus miembros, durante todo ese tiempo, se ocuparon además, de otros muchos asuntos dignos de ser mencionados.

Organizó e impulsó la publicación de la obra de Sampere y Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes* y de la primera Guía-Catálogo del Museo de Arte Decorativo y Arqueológico, y, a propuesta de Miguel Utrillo, estudió la publicación de un Anuario en el cual se registraran todas las actividades de la Junta, especialmente el ingreso de obras en sus Museos; celebró un concurso de copias de obras de arte que revistió singular importancia porque fomentaba los estudios de los artistas jóvenes y ampliaba los fondos de referencias del Museo; inició la actual Biblioteca de Arte y su colección de grabados, mediante la adquisición en bastante cantidad de las más notables obras sobre temas artísticos; publicó en 1906 el notable Catálogo de la Sección de Tejidos, Bordados y Encajes; y se sintió tan deseosa de atender a todo lo que de cerca o de lejos se relacionaba con el arte que en 1904 llegó a instar al Ayuntamiento, a propuesta de Sampere y Miquel, para que pusiera bajo su tutela la Escuela de Música y la Banda Municipal y para que, a tenor de una iniciativa de Pella y Forgas, le permitiera dirigir la colocación de las estatuas del Salón de San Juan en otros sitios de la ciudad que se estimaban más adecuados.

Y como si todo ello fuese poco, ocupóse con el ahinco que ya le era proverbial en iniciar la adquisición de los terrenos de las excavaciones de Ampurias, que más tarde habían de ofrecer el espléndido resultado que todos hemos podido admirar.

Pero lo más importante de ese período se cifra en el acuerdo de construcción de las dos naves laterales del edificio de la Ciudadela, que la Junta estimaba imprescindibles para que en este edificio pudieran quedar instalados como se había decidido todos los Museos artísticos e históricos del Ayuntamiento.

Para ello, empezó una serie de gestiones oficiosas en el Ayuntamiento que, ante la buena disposición en que éste se hallaba respecto a la Junta y en virtud, también, de formar parte de la Comisión Municipal de Fomento los vocales concejales de la misma, dieron tan satisfactorios resultados que el día 24 de diciembre de 1903 tomóse el acuerdo de proceder a la construcción de dichas naves según proyecto del arquitecto municipal don Pedro Falqués.

Pero la construcción sufrió una incomprensible duración, a causa de lo cual la Junta sufrió numerosos disgustos y aun rozamientos con determinadas dependencias del Municipio.

Hay que tener en cuenta que la primera piedra colocóse solemnemente el día 3 de octubre de 1904, simultáneamente con la ya citada inauguración de la Sala Galofre y que su apertura no pudo tener efecto hasta el día 7 de noviembre de 1915.

En el deseo de intercalar en esta historia todos los datos que nos ha sido dado alcanzar, cumple señalar aquí un episodio curioso.

El concejal señor Giner de los Ríos, que siempre había demostrado sincero fervor para la obra de los Museos, en la sesión municipal del 11 de abril de 1905 impugnó el sistema de funcionamiento de la Junta.

La verdad es que no ocurrió nada ni la impugnación promovió modificación alguna de dicho sistema.

¿A qué obedecía, pues, aquella actitud?

XXIV

LA JUNTA DE MUSEOS DE BARCELONA (1907)

En lo que queda escrito anteriormente sobre los propósitos que en diferentes ocasiones tuvo la Diputación Provincial para crear un museo propio, se advierten las dificultades que en todo momento se opusieron a su realización.

No es de extrañar, por lo tanto, que se iniciara en ella la idea de ponerse de acuerdo en una forma u otra con el Ayuntamiento y llegar a la efectividad de su deseado museo con el único medio material que podía ofrecérselo, o sea los recursos económicos de la corporación municipal.

La idea de la coordinación ya se había insinuado en el acuerdo tomado simultáneamente por la Diputación y el Ayuntamiento el día 9 de noviembre de 1897, en virtud del cual el presidente de la primera entró a formar parte de la Sección Tercera de la Comisión de Gobernación del Ayuntamiento, a pesar de que al crearse esta Sección no se preveía la existencia en ella de semejante representación provincial.

La misma idea fué más tarde renovada por la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País.

Por iniciativa de su presidente don José Pella y Forgas el día 30 de octubre de 1900, esta entidad se dirigió a la Diputación y al Ayuntamiento, instándoles a que organizaran conjuntamente un Museo de Arte Antiguo catalán, en atención, especialmente, a que los esfuerzos unidos de las dos corporaciones podían lograr la salvación del patrimonio artístico de Cataluña, puesto que se hallaban todavía en el territorio buena parte de las obras más importantes del mismo.

Por otra parte, la existencia del Museo Provincial junto al del Ayuntamiento en el Palacio de Bellas Artes, ambos ofrecidos conjuntamente a la vista del público, evidenciaba una duplicidad de géneros y de escuelas, perfectamente innecesaria, y una división que, si bien servía para demostrar el título provincial o municipal de la propiedad de cada grupo de obras, lo cual,

naturalmente, no tenía ningún interés, perjudicaba, en cambio, de un modo considerable, el trabajo de estudio a que deben prestarse los museos.

En las elecciones provinciales del día 12 de marzo de 1905 fué elegido diputado don Enrique Prat de la Riba.

Su gran obra constructiva no entró en el terreno de su famosa actividad hasta que el día 24 de abril de 1907 fué elevado a la presidencia de la Diputación Provincial.

Pero ya antes de que fuese elevado a ese sitial había dado pruebas de su eficacia en el ejercicio de la representación que la había sido conferida.

Sin duda una de ellas fué la de inducir al cuerpo provincial a la efectividad de aquella coordinación con el Ayuntamiento en lo referente al Museo.

Recordemos que fué Prat de la Riba el delegado de la Diputación en el acto de cesión de las obras de arte de esta corporación a la Junta de Museos en 1906.

Pero es que al mismo tiempo el entonces presidente don Joaquín Sostres, así como los demás miembros de la corporación, se inclinaron a atender las sugerencias que en este sentido les formularon los señores de la Junta de Museos y Bellas Artes, con Puig y Cadafalch en primer término.

Lo atestigua el siguiente párrafo que consta en el acta de la reunión que la Junta celebró el día 17 de marzo de 1906.

“En vista de las gestiones practicadas cerca del señor presidente de la Diputación Provincial de Barcelona encaminadas a procurar la fusión de los Museos provincial y municipal, constituyendo a este efecto una entidad mixta para su administración y desarrollo, se acordó, cediendo a la instancia del señor presidente de aquella entidad, designar a los señores de Sagarra, Puig y Cadafalch y Fuxá, para que asistan a la reunión que, junto con el señor alcalde accidental, se celebrará en el Palacio de la Diputación el próximo martes, 20 del actual, a las once de la mañana.

Después de esta reunión prosiguieron las negociaciones correspondientes llegándose en breve plazo a la redacción de unas bases de convenio de las dos corporaciones y de constitución de la Junta de Museos que fueron sometidas a la consideración de ésta en la reunión que celebró el día 13 de julio de 1906 bajo la presidencia del alcalde accidental don Alberto Bastardas.

La Junta les dió su conformidad y delegó al señor Puig y Cadafalch para que las trasladara a la Diputación teniendo en cuenta que ya habían obtenido el asentimiento oficioso no sólo de la Junta, sino del Ayuntamiento.

La Diputación las aceptó igualmente y les dió su aprobación oficial por acuerdo del día 19 de febrero de 1907.

Pasaron seguidamente a la aprobación del Ayuntamiento y éste lo acordó en la sesión consistorial del día 9 de abril siguiente.

He aquí dichas bases:

1.ª Se constituirá una entidad, bajo el patronato de la Excm. Diputación Provincial y del Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad, titulada JUNTA DE MUSEOS DE BARCELONA, que tendrá a su cargo la administración, dirección y cuidado de los servicios de Bellas Artes y de los Museos artísticos y arqueológicos.

2.ª Esta Junta administrará con completa autonomía y carácter ejecutivo los Museos, adquirirá los objetos que estime útiles a los mismos y cuidará de su instalación, conservación y vigilancia, percibiendo para ello las subvenciones que consignen en sus respectivos presupuestos las corporaciones expresadas.

3.ª La Junta podrá invertir los fondos que se le designen en la adquisición de objetos, en excavaciones para investigación científica, en reproducciones de obras y demás necesario para la formación de los Museos; tendrá, asimismo, la facultad de vender los duplicados o permutarlos; autorizar reproducciones; establecer taller para las mismas y venderlas, y en general, practicar todas las operaciones útiles a la organización de los Museos. Cuando los duplicados no sean propiedad de una misma corporación, para proceder a su venta, será precisa la autorización de la corporación a que pertenezcan.

4.ª La Junta podrá percibir las subvenciones, legados, donativos, depósitos, etc. que le hicieron otras corporaciones y particulares, y cantidades que por cualquier motivo se proporcione.

5.ª La Junta formará un inventario, en el que anotará los objetos que adquiera con fondos municipales y provinciales o de otras entidades, que quieran conservar la propiedad de los mismos.

6.ª Cada dos años redactará la Junta una Memoria, que

elevant a la Diputaci3n y al Ayuntamiento, explicando la forma en que ha invertido las subvenciones recibidas del Ayuntamiento y de la Diputaci3n.

7.ª La Junta se compondr3 del n3mero de individuos que actualmente forman la Municipal de Museos y Bellas Artes, que son: cuatro concejales y seis personas peritas, elegidas, dos por el Ayuntamiento y cuatro por dos compromisarios de cada una de las Asociaciones que m3s adelante se designar3n, formando adem3s, parte de la misma, cuatro diputados provinciales y dos artistas o arque3logos nombrados por la Excm.a Diputaci3n; concedi3ndose a la Junta la facultad de llamar a s3 las representaciones de entidades o particulares que hagan entrega de subvenciones o colecciones de reconocida importancia, o le encarguen la administraci3n de sus museos.

8.ª Las Asociaciones que tendr3n derecho a la designaci3n de los compromisarios para la elecci3n de cuatro vocales de la Junta, ser3n las siguientes:

Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona; Real Academia de Buenas Letras; Real Academia de Ciencias Naturales y Artes; Escuela Oficial de Artes e Industrias y Bellas Artes; Escuela Superior de Arquitectura; Ateneo Barcelon3s; C3rculo Art3stico de Barcelona; Asociaci3n de Arquitectos de Catalu3a; Asociaci3n Art3stico-Arqueol3gica Barcelonesa; Centre Excursionista de Catalunya; Centro de Maestros de Obras; C3rcol Art3stich de St. Lluch; Asociaci3n Art3stica de Joyer3a y Plater3a; Sociedad Literaria y Art3stica de Barcelona; Institut Catal3 de les Arts del Llibre, y Fomento de las Artes Decorativas.

Podr3n incluirse, adem3s, en el n3mero de Asociaciones que se relacionan en este extremo, las que se crearen en lo sucesivo, con fines an3logos a aqu3llas, cuando tuvieran dos a3os de existencia, a cuyo efecto se partir3 en todos los casos, para determinar este requisito, de la fecha de su inscripci3n en los Registros del Gobierno Civil.

Los compromisarios nombrados por las referidas Asociaciones podr3n designar libremente las cuatro personas peritas que deben nombrar, teniendo en cuenta solamente el que est3n representadas entre las cuatro, la Arqueolog3a y la Arquitectura, la Pintura, la Escultura y las Artes Industriales.

9.ª La Junta referida tendr3 a su cargo, adem3s de la orga-

nización, conservación, desarrollo y administración de los Museos todo lo que se refiere a Exposiciones y Concursos, fiestas de carácter artístico, conservación de monumentos públicos y demás relativo al servicio de Bellas Artes; y propondrá a la corporación a que corresponda lo que crea procedente para la cultura artística y esplendor de nuestra ciudad.

10.º La Junta se renovará cada cuatro años, por mitad en cuanto a los vocales electivos de las Asociaciones artísticas.

Los vocales representantes de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento se renovarán totalmente al renovarse estas corporaciones.

El Presidente de la Diputación Provincial y el Alcalde Presidente del Ayuntamiento serán vocales natos y presidentes de honor de la Junta.

11.º La Junta tendrá la facultad de proponer en lo sucesivo a sus empleados, mediante la presentación de ternas al Ayuntamiento o Diputación, quedando subsistentes los que hoy figuran en las actuales plantillas del personal, y tendrá el derecho de suspensión de los mismos, en caso de incumplimiento y el de proponer su destitución.

12.º La Junta elegirá de su seno un presidente, dos vicepresidentes y un tesorero, durante el período de formación de su Reglamento interior.

13.º La Junta, una vez constituida, completará en la forma que crea conveniente, la reglamentación por que debe regirse.

14.º En el caso de que por cualquier motivo, cesara esta Junta en su administración, entregará un inventario detallado y debidamente formalizado, de todos los objetos que integran dichos Museos a la corporación respectiva, entre los cuales irán comprendidos, no tan solo los que la Junta haya adquirido, sino también los que hubiese recibido en concepto de donativos, legados y toda otra clase de donaciones, los cuales pasarán a ser propiedad absoluta y perpetua de la corporación que el donante haya señalado, y, en su defecto, de la ciudad de Barcelona.”

En cumplimiento de estas bases se hicieron seguidamente las designaciones previstas en las mismas.

Desde luego quedaron automáticamente adscritos a los cargos de vocales natos y presidentes honorarios, el Presidente de la Diputación Provincial que ya lo era en aquellos días

don Enrique Prat de la Riba y el alcalde don Domingo Juan Sanllehy.

El Ayuntamiento designó como vocales concejales a los señores Jesús Pinilla, Antonio González Prats, José Rogent y Fernando de Sagarra y como vocales técnicos a los señores José Puig y Cadafalch y Leopoldo Solé y Pérez además de los señores Arcadio Mas y Fondevila y José Pijoán, como suplentes, o sea los mismos que en esta condición de técnicos ya había nombrado en 1906 y que, por lo tanto, ya formaban parte de la Junta anterior.

La Diputación nombró para vocales a los diputados don Manuel Farguell, don Luis Pericas, don Baldomero Tona y don Pablo Torres Picornell, y como vocales técnicos a los señores Raymundo Casellas y Emilio Cabot.

Y como quiera que no se habían convocado elecciones para designar los representantes de las sociedades artísticas, continuaron en este carácter los elegidos en las últimamente celebradas, por lo que el señor Casellas durante algún tiempo ostentó, a la vez, la representación de la Diputación y de dichas sociedades.

Procedióse, pues, a la constitución de la Junta, en una de las dependencias del Palacio de Bellas Artes, el día 8 de julio de 1907.

Asistieron al acto los presidentes de las dos corporaciones patrocinadoras de la Junta y todos los miembros de la misma.

En el acta de la reunión aparece en primer término el siguiente párrafo:

“Teniendo en cuenta que la nueva Junta que iba a constituirse había de ser sucesora de la municipal de Museos y Bellas Artes, convinieron los señores presentes en que procedía presidir la sesión de este día al Excmo. Sr. Alcalde de Barcelona don Domingo Juan Sanllehy, quien una vez posesionado de la presidencia y consignado el objeto de la convocatoria, etc.”

Por unanimidad fué elegido presidente efectivo don José Puig y Cadafalch, y tesorero don José Rogent.

Hasta entonces había figurado como secretario uno de los vocales de la Junta, don José M.^a Tamburini; pero en esta nueva organización se nombró secretario habilitado a don Carlos Pirozzini en su condición de funcionario municipal y puesto que era en realidad quien siempre había desempeñado prácticamente las funciones de la Secretaría.

XXV

**RENOVACIONES DE LA JUNTA
 (1907 - 1915)**

Desde su constitución hasta el día del año 1915 en que fueron inauguradas las dos naves laterales del edificio de la antigua Ciudadela, la Junta fué renovándose en la siguiente forma:

La presidencia honoraria de la Diputación continuó correspondiendo invariablemente a don Enrique Prat de la Riba y la de la Alcaldía pasó del señor Sanllehy a don Juan Coll y Pujol el día 1 de julio de 1909; a don José Collaso y Gil el día 16 de noviembre del mismo año; a don José Roig y Bergadá el día 17 de febrero de 1910; al señor marqués de Marianao el día 6 de diciembre siguiente; a don Joaquín Sostres el día 29 de diciembre de 1911; a don José Collaso el día 22 de abril de 1913; a don Joaquín Sagnier el día 11 de noviembre siguiente; a don Guillermo de Boladeras el día 2 de julio de 1914, y a don Antonio Martínez Domingo desde el día 22 de julio de 1915.

La presidencia efectiva que había sido ocupada por primera vez por el señor Puig y Cadafalch, pasó el día 7 de agosto de 1909 a don José Roca y Roca (concejal), el día 15 de enero del año siguiente a don José Puig de Asprer (también concejal) y el día 8 de enero de 1912 a don Manuel Fuxá.

El día 11 de agosto de 1911 la representación otorgada a los diputados provinciales señores Fargell, Tona y Torres fué sucedida por la de los señores Luis Durán y Ventosa, Antonio Suñol y José Font y Gumá; el día 24 de mayo de 1913 continuaron los mismos a excepción del señor Suñol que fué sucedido por don Santiago Valentí y Camp, y el día 8 de mayo de 1915 la representación provincial quedó otorgada a don Luis Ferrer y Barbará, don José A. Mir y Miró, don José M.^a Bassols y don Antonio Sansalvador.

El día 7 de agosto de 1909 siguió a la primera representación municipal la de los señores José Roca y Roca, Manuel Morales Pareja, Santiago Valentí y Camp y José Llimona; el día 15 de enero de 1910 la de los señores José Puig de Asprer, Manuel

Morales Pareja, Alfonso Ardura y Pedro Corominas a quien sustituyó don Ignacio Iglesias el día 17 de septiembre del mismo año; el día 8 de enero de 1912 la de los señores Pedro Muntañola, Casimiro Fabra, Manuel Rius y Rius y José M.^a Serraclara, y desde el día 31 de enero de 1914 la de los señores Juan Dessy y Martos, Manuel Vega y March, Pedro Muntañola y Jaime Bofill y Matas.

Desde el día 11 de agosto de 1911 figuraron en la Junta como vocales técnicos designados por la Diputación los señores José Puig y Cadafalch y Emilio Cabot, los cuales fueron nuevamente designados en las posteriores renovaciones, reingresando, por tanto, el día 24 de mayo de 1913 y el día 8 de mayo de 1915.

Los representantes técnicos del Ayuntamiento fueron los siguientes: desde el día 7 de agosto de 1909, José Puig y Cadafalch y José M.^a Serraclara, con Luis Labarta y Jacinto Grau Delgado como suplentes, si bien estos últimos con carácter condicional y a reserva de que la Diputación acordara una ampliación análoga; desde el día 15 de enero de 1910, Jacinto Grau Delgado y Rafael Maynar; desde el día 8 de enero de 1912 Manuel Morales Pareja y Gerónimo Martorell, y desde el día 31 de enero de 1914, Gerónimo Martorell y Pedro Corominas.

En la renovación de 1909 reanudáronse las elecciones, por lo que respecta a los representantes de las sociedades artísticas.

Renovóse con ellas la totalidad de esta representación que resultó otorgada a los señores Manuel Fuxá, José Rogent, Dionisio Baixeras y Manuel Rodríguez Codolá.

Estos señores tomaron posesión del cargo el día 7 de agosto de dicho año 1909.

En virtud de una de las bases de la última constitución de la Junta, la representación de que se trata debía ser renovada por mitad cada cuatro años.

En 1913 cesaron los señores Rodríguez Codolá y Fuxá, y en su lugar fueron elegidos para empezar su gestión el día 31 de enero de 1914, el propio señor Rodríguez Codolá que fué reelegido y Ramiro Lorenzale.

El día 14 de agosto de 1909 la Junta acordó que entrara a formar parte de la misma el presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes, pero su presidente señor Bertrán de Lis no tomó posesión del cargo hasta el día 15 de enero de 1913.

La Junta en este nuevo período se dividió en Comisiones especiales.

Hubo la de Arte Antiguo y Moderno, la de Arte Contemporáneo y la de Biblioteca.

En la sesión del día 15 de diciembre de 1907, siendo presidente de la Junta el señor Puig y Cadafalch, se acordó por unanimidad otorgar un mensaje de gratitud a don Hermenegildo Giner de los Ríos por los meritorios servicios que había prestado a los Museos ejerciendo la vicepresidencia de la Junta.

XXVI

ORIENTACIÓN BÁSICA DE LA JUNTA

La nueva Junta actuó de acuerdo con las facultades de autonomía y personalidad propia que le otorgaban las bases de constitución.

A partir de este momento la Junta se decidió a dedicar sus preferentes atenciones a la realización de lo que habían de ser básicamente los Museos de arte de Barcelona.

Ya Miquel y Badía en un artículo del *Diario de Barcelona* del día 15 de junio de 1867, se había anticipado a la idea de que el Museo de Barcelona estuviese especialmente, o por lo menos preferentemente, dedicado al arte catalán antiguo.

Este espíritu, que ya había animado a la Junta anterior, en este nuevo período no sólo se intensificó, sino que tomó derroteros rectos y fecundos, que vinieron a ser mayormente impulsados por la circunstancia de que una Comisión del "Institut d'Estudis Catalans" en ocasión de estudiar las fronteras lingüísticas de Aragón y Cataluña descubriera en determinadas iglesias del Pirineo la existencia de pinturas murales románicas bajo una capa de enjalbegado.

En un momento dado se luchó a brazo partido contra una empresa americana que, pertrechada de abundantes medios económicos, trataba de llevarse a su país algunas de esas pinturas.

Se llegó para ello incluso a recabar de un Banco catalán el crédito necesario para la adquisición, el cual fué otorgado sin ninguna garantía y gracias al respeto que el patriótico propósito infundió a los mismos banqueros.

XXVII

ACTIVIDADES DE LA JUNTA

Hay que recordar en primer lugar la formación de la Biblioteca de Arte que con el tiempo tan notable desarrollo ha alcanzado.

Se había iniciado con el importante lote de libros que formaba parte del legado Martorell y se incrementó en este período con numerosas y acertadas adquisiciones.

Se enriqueció además con una valiosa sección de grabados comenzada con la adquisición de las notables colecciones de Andreu, Casellas, Riquer, Esclasans, Nadal, Ferré, Soriano y Guarro.

Fué objeto de detenido estudio la designación de los artistas cuyos bustos habían de ornamentar las fachadas de las naves laterales.

Aspiró a que el conjunto representara la historia completa de la pintura catalana.

Tuvo, sin embargo, escrúpulos en cuanto a Borrás, Ferrer Bassa, Maestro Alfonso, Vergós y Dalmau, porque no se disponía de antecedentes fisonómicos y, por lo tanto, después de haber formulado ya la oportuna relación, indicó al Ayuntamiento la conveniencia de que fuesen sustituidos por Fray Juncosa, Folch, Lorenzale, Martí y Alsina y Caba.

Pero el Ayuntamiento insistió en la subsistencia de los primeros por entender que con ellos se contribuía a aquella idea de conjunto.

Otro de los asuntos que absorbió su atención y estaba llamado a ofrecer oportunos frutos era las excavaciones de Ampurias, cuyas posibilidades fueron certeramente previstas desde el primer momento por el señor Puig y Cadafalch.

A consecuencia de una proposición suya, cuya importancia no fué advertida en el primer momento, se inició en 1908 la adquisición de terrenos en la que se invirtió la suma de 6.000 pesetas.

Este fué el primer paso para llegar a la espléndida realidad actual.

Entre las adquisiciones efectuadas durante este período cabe recordar la colección de dibujos que había pertenecido a Raymundo Casellas y la importantísima colección de tejidos de Pascó, por el precio de 225.000 pesetas para las que precisó dictamen de los señores Emilio Cabot, Rodríguez Codolá y Gerónimo Martorell aprobado por la Junta el día 30 de noviembre de 1912.

En este período se iniciaron, además, las gestiones para la adquisición de los retablos del Gremio de Curtidores.

Este retablo, al ser exhibido en la Sección de Bellas Artes de la Exposición de 1888, ya se había señalado por algún crítico como ejemplar cuyo lugar adecuado era un museo.

No fué dable a la Junta disponer de esta cantidad en la fecha en que debía efectuarse el pago y para obviar estas dificultades se abrió una suscripción a la que contribuyeron voluntariamente diversos particulares.

Y entre los donativos es preciso señalar con los honores debidos el de la colección de retratos de Ramón Casas, ingresada el día 6 de marzo de 1909 y el de la escultura de Llimona "Desconsol", que el día 3 de abril del mismo año donó don Domingo J. Sanllehy.

La Junta preocupóse también de la sección de recuerdos históricos de la ciudad.

Era, como ya se ha indicado, una instalación improvisada, inevitablemente desordenada y enormemente llena de lagunas.

Pero era, como es de suponer, la que más llamaba el interés del público.

Este mismo hacía sentir cada día con más intensidad la necesidad de crear un museo de historia de la ciudad.

En las sesiones de los días 7 y 21 de junio de 1913, Gerónimo Martorell instó para que la Junta recomendase al Ayuntamiento la adquisición y restauración de la casa del "Gremi de Velers" todavía subsistente en la Vía Layetana, en atención a que en ella podría instalarse esa sección en forma de museo debidamente ampliado y metodizado.

Fué éste otro de los innumerables propósitos que no llegan a realizarse, pero volvióse a hablar oficialmente de ello en el acto inaugural de la Exposición de Recuerdos de la Reforma, celebrado en el Palacio de Bellas Artes el 26 de octubre si-

guiente, y años más tarde plasmó de una manera espléndida en el actual Museo de la Historia de Barcelona.

La obra de los Museos conseguía admiración general, puesto que incitaba a la imitación: en el discurso que el obispo de la Diócesis doctor Laguarda pronunció en la clausura de la Exposición de Cruces, el día 30 de octubre de 1913 anunció el propósito de crear el Museo Diocesano, inaugurado el día 22 de octubre de 1916.

Otras iniciativas de innegable interés ocuparon la atención de la Junta, aun cuando tampoco llegaron a feliz término.

Cuéntanse entre ellas la expuesta en mayo de 1908 por la Comisión Municipal de Ensanche para que algunas de las esculturas del Museo pasaran a ornamentar los sitios de los jardines, plazas y calles de la ciudad que se estimaran adecuados; la elevada el día 23 de octubre de 1909 por el escritor don Joaquín Riera y Bertrán para que se formara en el Museo una Sala dedicada al Teatro Catalán y a los Juegos Florales; y la acordada por el Ayuntamiento en su reunión del día 30 de septiembre de 1915, a propuesta de los concejales señores Pich, Juncal, Vega y Colominas para que se colocara en una de las salas del Museo una lápida en que se rememorara la obra sobre los antiguos pintores catalanes que había escrito Sampere y Miquel, fallecido en aquellos días.

En 1908 se formó el famoso presupuesto extraordinario de Cultura y la Junta consiguió que se consignaran en el mismo, para adquisiciones, la cantidad de 200.000 pesetas.

XXVIII

DEBATE ENTRE LA DIPUTACIÓN Y LA JUNTA

En este año surge una discrepancia de criterio entre la Diputación y la Junta de Museos.

El 4 de febrero los diputados provinciales don Santiago Guibern, don Secundino Coderch y don Jaime Cruells presentaron a la Diputación una proposición cuyo texto literalmente copiado es el siguiente:

“En los actuales momentos en que la prensa ha hablado insis-

tentamente del próximo traslado del Museo Arqueológico Provincial, instalado en el edificio de Santa Águeda, al Museo del Parque, creen los suscritos Diputados que es de alta conveniencia para los intereses de la cultura catalana llamar la atención del Cuerpo provincial, a fin de que, cumpliendo patrióticos deberes, tome los acuerdos necesarios en evitación de que se pierdan para Barcelona y para Cataluña joyas artísticas de valor inapreciable y se dispongan las que se poseen y vayan adquiriéndose, en forma y bajo un método que no corresponda a la unidad de organización y dirección que debe presidir y preside en todos los museos mundiales.

Ha de evitarse, en primer término, que el edificio llamado de Sta. Águeda, donde está instalado el Museo Arqueológico Provincial, y que constituye un verdadero monumento, ocupado sin interrupción por instituciones provinciales, pase en poder de los Mercedarios o de los Dominicos que repetidamente lo han venido reivindicando y que no han podido conseguirlo mientras han encontrado en esta Corporación la debida resistencia; resistencia no caprichosa, sino motivada, pues muy bien probado queda en la Memoria que en su día redactó el conservador de aquel Museo, don Antonio Elías de Molins, que la propiedad de Sta. Águeda pasó directamente de la Corona al Estado y que éste lo cedió para Museo Arqueológico, a la Comisión Provincial de Monumentos.

Debe evitarse también, que el Archivo de la Corona de Aragón, sostenido por el Estado, desaparezca de Barcelona para pasar a Madrid, como apetecen altos personajes y desean las Monjas de Sta. Clara, empeñadas aun hoy, a pesar de las reiteradas negativas que su instancia ha obtenido ante la Administración y ante los Tribunales, en reivindicar aquella parte del edificio que ellas suponen, gratuitamente, les fué cedido por Felipe V cuando suprimió el antiguo Convento de Sta. Clara y que, en realidad, era propiedad de la Diputación General de Cataluña, que grabó en él, por doquier, su propio escudo, conforme espléndidamente lo tienen demostrado los Archiveros Bofarull.

Y ha de evitarse, por último, que desaparezca, o sea a la Corte trasladado, el Archivo del Real Patrimonio (de los antiguos Reyes de Aragón) de importancia extraordinaria para Cataluña y para nuestra historia comercial e industrial, que se halla en él

completa, con pormenores y detalles, que hacen de los libros del “Camarlene” de las “Dressanas” dels “racioners del Palau”, etcétera, obras de un valor histórico, positivo y extraordinario.

Este Archivo fué cedido al Excmo. Ayuntamiento — si bien la cesión no se consumó — por el Bayle del Real Patrimonio. Se halla hoy, parte bien cuidado, parte almacenado por falta de local, en el edificio contiguo a la Iglesia de San José, que fué administración militar. En nuestros días, extinguido el Real Patrimonio, lo sostiene, con una pequeña subvención, por deferencia personal, el actual “Bayle”; pero es de todo punto necesario preocuparse de la suerte de este hermoso Archivo para cuando ocurra la muerte de aquel ilustre señor.

Por todo ello, a fin de evitar la consumación de tantas amenazas, que pueden cercenar nuestro patrimonio artístico e histórico, se hace preciso y urgente:

a — Que se procure recabar del Estado, impida que la parte monumental que todavía queda del antiguo Palacio Real lo acabe de destruir, desde el punto de vista artístico, la Comunidad de Sta. Clara. Da pena ver el estado en que se encuentra: dentro del grandioso salón de actos, conocido vulgarmente por “Saló del Borboll” han instalado las monjas altares y capillas de dudoso gusto, han construído bóvedas falsas sobre los arcos, han tapado el magnífico artesonado de su techo, han recubierto con pasta blanca las pinturas que lucían en las paredes y de las que nos habla el cronista de siglo xv, Carbonell. Nadie sospecharía hoy que aquél fuera un Salón similar al “Saló de Cent” de nuestro Ayuntamiento, pero más grande aun y más a propósito todavía para solemnes actos públicos.

b — Que se procure recabar del Estado que, indemnizándolas debidamente (como estuvo a punto de realizarlo poco antes de su muerte don Antonio Cánovas) obligue a la Monjas de Sta. Clara a abandonar el lugar que hoy ocupan en detrimento del arte y la historia catalanas.

c — Que se procure gestionar del Jefe del Estado la devolución del Archivo del Real Patrimonio al antiguo Palacio Real de los monarcas de Aragón; y

d — Que se recabe igualmente del Estado una decorosa subvención para nuestros Museos, pues no es justo, ni prudente, ni casi tolerable, eximir al Estado de tal carga, mientras él absorba,

como ha venido y viene absorbiendo la casi totalidad de nuestras haciendas municipal y regional.

Todo esto está natural e íntimamente ligado con la organización de nuestros Museos, cuyo cuidado corresponde a la llamada Junta de Museos de Barcelona y a ella entendemos que es preciso dirigirse también para que todas las gestiones encaminadas a recabar las muy legítimas aspiraciones antes concretadas, puedan desarrollarse y llevarse a término bajo un plan seguro y definitivo.

Es fuerza reconocer que todos los individuos que componen la Junta de Museos son personas ilustradas, amantes del arte y de la cultura y afanosos de poder atribuirse la honrosa gloria de haber creado en Barcelona un buen Museo; pero, por muchas causas que no son del caso enumerar, hoy, en nuestro embrionario Museo, a pesar de haberse gastado en el local elegido — el del Parque — sumas fabulosas, es lo cierto que nada está terminado (ni el edificio), no hay unidad de dirección técnica para la adquisición y clasificación de objetos, ni existen catálogos explicativos, ni, sobre todo, se ha hecho, como es costumbre en todas las ciudades que pueden servirnos de modelo (Londres, París, Madrid, Munich, etc.), la división adecuada, en diferentes locales, de los tres Museos, que como mínimun, debe poseer una capital que se preocupe de la magna obra de la pública cultura: Museo de Bellas Artes, Museo de Reproducciones y Museo Arqueológico e Histórico.

En consideración a lo expuesto, pues, con ánimo de armonizar lo que consignado queda respecto a la vida de nuestros futuros Museos con lo antes indicado referente a los derechos que la Diputación debe recabar sobre el edificio de Sta. Águeda, Archivo de la Corona de Aragón y Archivo del Real Patrimonio, cuya abandono nos sería fatal y nos haría culpables de vituperable negligencia, nos atrevemos a señalar las siguientes bases para la organización de nuestros Museos.

I. — Museo de Bellas Artes (antiguas y modernas) en el actual local del Parque, terminándolo económicamente en forma apropiada.

II. — Museo de Reproducciones, completamente aparte del anterior, en el mismo edificio del Parque, o en otro moderno de los allí existentes.

III. — Museo Arqueológico, en el antiguo Palacio Real, ocupando la capilla de Sta. Águeda, el gran “Saló del Borboll”, toda la planta baja del mismo edificio y la Plaza del Rey, debidamente reformada, con reja monumental y jardines, y

IV. — Archivos históricos de la Corona de Aragón, del Real Patrimonio y cuantos más pudieran añadirse, instalados en las plantas altas del mismo Palacio, con servicios bien clasificados y local propio para el estudio público.

En este sentir, tanto para conservar parte de nuestra riqueza artística e histórica en peligro, cuanto para contribuir, en lo posible, a la racional y definitiva organización de los futuros Museos de Barcelona, a los que todos queremos y debemos dar un sano impulso, los Diputados que suscriben, proponen:

Que se practiquen con el mayor celo, interés y actividad, las gestiones necesarias para recabar del Jefe del Estado y de su Gobierno, las medidas conducentes a lograr la efectividad de las justas pretensiones que entrañan los apartados a), b), c) y d) de esta proposición y que se traslade la misma a la Junta de Museos de Barcelona para que examine, estudie y mejore el plan de organización de Museos que ella contiene, el cual se le comunica como expresión del buen deseo del Cuerpo provincial de contribuir, si le es posible, y sin mermar la esfera de acción de aquella Junta, al ímprobo y delicado trabajo que le está encomendado.”

Y a la cual correspondió la Junta con el siguiente escrito, redactado por los señores Puig y Cadafalch y Pijoán y aprobado en la reunión que aquélla celebró el día 1 de mayo del mismo año.

“La Junta de Museos de Barcelona, habiendo estudiado los diversos extremos que a la Diputación Provincial proponen los Sres. Diputados D. Santiago Gubern, D. Secundino Coderch y D. Jaime Cruells, ha de empezar diciendo que va a informar principalmente sobre los extremos para que fué creada y que viene realizando, primero, bajo el patronato del Ayuntamiento de Barcelona, que la instituyó, y después, desde hace diez meses escasos, honrada con el de la Diputación, para unir sus colecciones a las Municipales, constituyendo la Junta de Museos de Barcelona, con su actual organización.

Los extremos a que se refiere la citada proposición son, primero, para que el Cuerpo Provincial recabe del Estado la posesión del edificio del Palacio Real, donde están instaladas en parte

las monjas Clarisas, y la Junta, a pesar de no ser ésta su principal incumbencia, no puede menos de excitar a la Diputación para que ponga todos sus esfuerzos en conseguir este punto, si tal es su derecho, puesto que el antiguo edificio Real es, por sí solo, un monumento artístico que merece la atención de la Junta y que podría prestar un excelente servicio a nuestra Ciudad para instalar en él una biblioteca, con anejos de salón de conferencias, gabinete de medallas y monedas, depósito epigráfico y otros elementos de carácter literario, como se encuentran reunidos en la mayor parte de las bibliotecas mundiales.

El segundo extremo de la proposición de los Sres. Diputados obliga igualmente a interesarse a la Junta de Museos para estimular al Cuerpo Provincial a fin de que acuerde lo que en él se propone, esto es, hacer gestiones para lograr reunir en el Archivo de la Corona de Aragón los fondos documentales históricos, hoy dispersos en el Archivo de Hacienda y en la Baylia Real, puesto que la instalación de estos tesoros literarios e históricos es apenas suficiente y decorosa.

También aprueba la Junta el celo de los Sres. Diputados al proponer a la Diputación que procure del Estado la consignación en los presupuestos nacionales de alguna cantidad para este Museo del Municipio y la Diputación de Barcelona por no ser justo que un servicio de esta naturaleza quede reducido a la acción de los Cuerpos Municipal y Provincial. Hay que considerar, en apoyo de esta reclamación, que el Museo de Barcelona va a tener el carácter de Museo Regional Nacional, ya que los Museos Provinciales de Gerona, Tarragona y Lérida tienen irrisorias subvenciones, como, por ejemplo, la de este último, que puede disponer de una cantidad anual de ciento cincuenta pesetas. La Junta de Museos de Barcelona debe, pues, procurar atender con los fondos de que han querido dotarla nuestros Cuerpos Provincial y Municipal, las urgentes necesidades de toda la Región Catalana, rescatando objetos artísticos de gran valor y proveyendo a su conservación y estudio. Iniciativas de este género son, por ejemplo, las que ha practicado de acuerdo con el Iltrmo. Sr. Obispo de Urgel para adquirir en beneficio de dicho Obispado y de nuestro Museo, objetos importantes que las necesidades perentorias invitaban a vender.

Y después de declarada la opinión de la Junta sobre estos

tres puntos, pasa a lo que es de su principal incumbencia, esto es, a la organización e instalación del Museo de Barcelona.

Ante todo ha de declarar improcedente la insinuación de haber gastado sumas fabulosas en el edificio del Parque, donde está instalado hoy dicho Museo, por cuanto ni ahora, ni nunca, la Junta ha cuidado de construirlo ni de reformarlo ni tan sólo de adaptarlo, puesto que el Ayuntamiento de Barcelona se reservó explícitamente al cederlo, todo lo que hiciera referencia a obras en el citado edificio. Lo que sí ha hecho la Junta actual de Museos, y se cree en el deber de recordarlo a la Corporación Provincial, ha sido conseguir del Ayuntamiento que éste impulsara con rapidez las obras que tenía ya proyectadas desde un principio y para las que había consignación en el proyecto de presupuesto extraordinario de obras de 1903, cuyo presupuesto es anterior a las iniciativas de la Junta actual.

No hace falta tampoco manifestar que todos los objetos que ha adquirido con todo el celo que le ha sido posible, los tiene debidamente inventariados.

Dos de estos inventarios o catálogos ha publicado la Junta durante su gestión, a propuesta del que fué su digno presidente D. Hermenegildo Giner de los Ríos, no estando, tal vez, del todo conformes con esta publicación algunos de los individuos de la Junta, concedores de que ninguna de las Secciones del Museo está suficientemente formada para que se pueda redactar un catálogo explicativo pedagógico, que sea para nuestro Museo, una guía del Arte, como son los catálogos del British Museum o los Manuales del South Kensington o los del Louvre.

Efectivamente, nuestro Museo ha sido aumentado considerablemente cada año, duplicándose o triplicándose a veces, los objetos de cada Sección. Así, por ejemplo, cuando se publicó uno de los citados catálogos, el de la Pintura en 1906, el Museo sólo tenía tres tablas románicas y tres góticas, mientras que hoy cuenta con doce de las primeras y más de veinte de las segundas; y lo propio ocurre con las Secciones de cerámica, metalistería, numismática y tejidos, habiéndose también publicado el catálogo de esta última, ilustrado.

La ordenación de nuestro Museo se ha hecho con arreglo al criterio de la Junta actual, criterio pedagógico que es el predominante en esta entidad y que considerada su utilidad, en tal

concepto, no hay modo ni para el estudio artístico ni para el histórico, de aislar unas artes de las otras, sino que mutuamente se explican y complementan. El ideal del Museo fuera no en separarlas, sino juntarlas y seriarlas metódicamente, haciendo visible la evolución de la forma al pasar de una civilización a la otra, las transformaciones que sufre en cada país y la evolución no menos interesante del cambio de forma para adaptarse al material y a los diversos medios con que el hombre ha intentado dar cuerpo a la belleza.

La división entre Museo Arqueológico y de Bellas Artes no responde, pues, a un criterio científico. Las bellas artes se extienden más allá del círculo de la Pintura, Escultura y Arquitectura, y no hay que excluir del templo del Arte las llamadas Artes Industriales y Decorativas.

Y así fueron las primeras colecciones del Renacimiento y todos los Museos en formación del Norte América, llegándose después, solo por pura necesidad, a la división de los objetos en galerías especiales para cada grupo.

Tampoco es fácil, si éste es el sentido de la proposición, separar las obras artísticas de las no artísticas. Difícil es señalar dónde está el límite de estos dos campos vastísimos, determinar el momento en que la obra que empieza el salvaje se transforma en obra de arte, y hasta, si esto fuese fácil, no lo es el prescindir, para estudiar científicamente la obra artística, de su antecesora, rudimentaria y bárbara. En el orden cronológico hay también una serie continua desde la obra prehistórica a la obra más perfecta, por ejemplo, de la civilización helénica y hasta actualmente los estudiosos del arte no precinden para conocer completamente la obra artística, de la obra popular y de la obra del salvaje actual, lo cual constituye los museos etnográficos y los museos de arte popular, como el que ha creado en Arlés el gran Mistral, o como el del Trocadero o los de Budapest y de Viena.

Tampoco responde a un criterio científico el calificar las obras en originales y en reproducirlas, y el hacer de esto solo la base de un museo. La reproducción no puede ser más que un complemento de la obra original, ya por ser en material diferente, ya por diferencia de los procedimientos de ejecución, ya por la distancia inmensa que hay entre lo que ejecuta quien sigue su propia inspiración y quien reproduce la obra de otro.

En las Secciones en que la forma puede reproducirse por vaciado directo del original (reproducción en yeso, galvanoplastia o cera perdida), pueden sustituirse sin duda los objetos originales para el estudio, prestando así un gran servicio en museos de escultura, en ninguno de los cuales deja de haber obras reproducidas que no se diferencian en nada del original o solamente en la materia y no en la forma. Así se ha podido hacer el Museo de escultura comparada del Trocadero, que es principalmente museo de escultura medioeval, todo formado por reproducciones de fragmentos de claustros y puertas románicas, de grandes trozos de las catedrales góticas pacientemente vaciados en yeso que han podido así ser comparados sin detrimento de la obra original. Pero en otros casos (reproducción de vidrios, de forja, de tejidos, de cerámica, etc.) en los que es necesaria una copia influída por la visión del que copia, precisa que el estudio tenga al lado los originales análogos, si no se le quiere dar una idea poco exacta de la obra artística. En estos casos vienen a ser las obras reproducidas como croquis complementarios, como esquemas auxiliares para indicar el desarrollo que adquiere un arte y cuales ejemplares más preciados no es posible poseer.

De todo lo expuesto, esta Junta de Museos deduce también unas conclusiones diferentes de las de la proposición, cual estudio se le ha hecho el honor de encargarla:

1.º Los Museos han de instalarse en su actual edificio del Parque, unificándolos en cuanto las condiciones del local lo permitan.

2.º Es útil para fines de cultura pública gestionar la cesión del antiguo Palacio Real de Barcelona y la Capilla de Santa Águeda, para destinarlo a biblioteca o a una Sección del Museo, que entonces podría acordarse, teniendo en cuenta que pueda científicamente aislarse y considerando el desarrollo a que haya llegado en la época en que la cesión se obtenga.

Esto es cuanto creen los infrascritos deben informar a V. S. en cumplimiento del encargo que les fué confiado.

Barcelona, 21 de abril de 1908.”

XXIX

EL CENTENARIO DE JAIME I

En el mismo año 1908 se celebró el VII centenario del nacimiento de don Jaime I de Aragón.

Movilizáronse para formar el programa de actos diversos elementos de la vida intelectual y oficial de Barcelona.

La Junta de Museos fué invitada a tomar parte en la conmemoración.

Ésta estudió la forma en que podía cooperar a dicha solemnidad y, después de detenido estudio, acordó abrir al público, con esta oportunidad, nuevas e importantes salas del Museo, en atención a que el contenido de la mayoría de ellas correspondía aproximadamente a la época del gran monarca, y aun destinar una de ellas, más concretamente, a esta gran figura de nuestra historia.

El día 31 de mayo se efectuó con la mayor solemnidad la inauguración.

El acto fué presidido por el gobernador civil don Ángel Ossorio y Gallardo, en el cual, y después de una brillante memoria del secretario señor Pirozzini, hicieron uso de la palabra el señor Puig y Cadafalch, el alcalde señor Bastardas, el presidente de la Diputación señor Prat de la Riba, el señor Pijoán y por último el presidente.

El conjunto de las salas inauguradas no constituía ciertamente el Museo que después ha tenido Barcelona y en el que seguramente soñaban sus dirigentes, pero era innegablemente la primera realización seria, metodizada y dignamente instalada a la que llegaba nuestra ciudad después de los intensos y extensos trabajos que había sostenido la Junta.

XXX

EL MUSEO DE BELLAS ARTES ANTIGUAS Y MODERNAS

Y cierra por fin este período la inauguración del que se llamó Museo de Bellas Artes Antiguas y Modernas, formado con todos

los elementos de que disponía la Junta reunidos en el edificio de la Ciudadela, por fin ampliado con las dos naves laterales, cuya construcción había llegado a sus anhelado término.

Con ello se resolvía ciertamente el problema de la disponibilidad del Palacio de Bellas Artes para las exposiciones bienales y se juntaba en un solo edificio todo el tesoro público de arte que se había conseguido adquirir.

Pero en esas fechas lo que en un principio había sido estimado como una solución ya no ofrecía los resultados apetecidos: ni la estructura resultaba adecuada a las nuevas necesidades museísticas ni la capacidad era suficiente.

La sesión inaugural se celebró con brillantez el domingo, día 7 de noviembre de 1915 a las diez y media de la mañana.

Hubo dudas acerca de quién debía presidirla.

En el acto correspondiente a la sesión que celebró la Junta el día 23 de octubre anterior, se lee lo siguiente con relación a este asunto.

“En cuanto a la presidencia del acto, teniendo en cuenta el carácter autónomo de la Junta, a cuyo cargo, aunque sea por delegación, corre todo lo relativo a los Museos Artísticos, acordóse que correspondía lógicamente al Ilmo. Sr. Presidente de la entidad juntamente con los Excmos. Sres. Alcalde y Presidente de la Diputación Provincial, Presidentes honorarios de la misma; si bien el señor Fuxá consiguió que por su parte, aunque comprendía la razón del acuerdo, tendría especial satisfacción en ceder dicha presidencia a una de las dos referidas autoridades, con preferencia al Excmo. Sr. Alcalde, en consideración a que los Museos, si bien están subvencionados por la Diputación, son de la Ciudad con edificio, personal y consignación importante del Ayuntamiento.”

Presidió, pues, el alcalde, don Antonio Martínez Domingo.

El acto empezó con la lectura de una extensa e interesante memoria del secretario al que siguió un discurso del presidente, otro del señor Puig y Cadafalch que ostentaba la representación del presidente de la Diputación, otro del gobernador civil y, por fin, otro del presidente efectivo de la Junta señor Fuxá.

En el mismo año se publicó una interesante “Guía Sumaria” del Museo.

P. BOHIGAS TARRAGÓ

NECROLOGÍAS

ANTONIO PARERA SAURINA

El día 16 de diciembre de 1946 fallecía en Barcelona el escultor Antonio Parera Saurina, nombre tal vez poco emergente y de escasa resonancia hoy en la crónica de nuestras artes, a pesar de que el artista ha muerto rayando a sus ochenta años y deja una pródiga labor esparcida por tres continentes.

Nació en Barcelona el 15 de mayo de 1868. Según propia manifestación, se formó autodidácticamente, guiado sólo por las lecciones que podía procurarle su padre, un pintor decorador. Decidida su vocación de consagrarse a la escultura, consiguió que Jerónimo Suñol le admitiera como discípulo, y con este fin se trasladó en 1884 a Madrid, donde empezó los estudios formales de las asignaturas de su arte en los cursos dados por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1888 pudo ver colmados los deseos de todo joven artista, al obtener por oposición la pensión de dicha Academia para perfeccionar su arte en Roma. Su estancia en la Ciudad Eterna duró hasta 1892. Luego completó su formación en viajes de estudio por España, Francia e Italia.

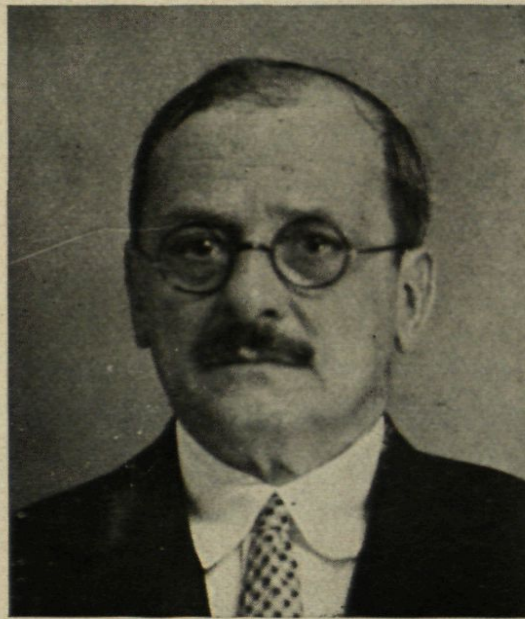
En 1897 ganó por oposición la plaza de profesor auxiliar de la Escuela de Artes y Oficios artísticos y Bellas Artes de Barcelona, y en 1905, también en unas oposiciones, la de profesor de término de la propia Escuela. Fué miembro de la Academia de Bellas Artes de San Jorge, correspondiente de la de San Fernando, así como de la Hispano-Americana de Cádiz. Además, en 1897, formó parte del jurado de la Exposición Nacional celebrada en Madrid.

En ocasión de reunir, el historiador Felío Elías, datos para su historia de la escultura catalana moderna, el propio Parera le comunicaba su desaliento, al tener que sujetar al imperioso gusto de la época, una voluntad que, de hallarse libre de toda imposición, se orientaría francamente hacia muy distintos horizontes. No ocultaba sus predilecciones por la obra de Miguel Ángel que

había conocido en su estancia en Italia, y más especialmente su absoluta devoción por Fidias. Pero a la vez que incluía entre sus preferidos a los franceses Rude, Barrias y Dalou, confesaba, y ello es altamente significativo, su admiración entusiasta por el bohemio Metzner, el creador de las convulsas y trágicas figuraciones del *Monumento a la batalla de las naciones*, de Leipzig, en las cuales la anatomía se acusa con reciedumbre semejante a la de los relieves asirios. Apuntamos estos nombres como indicativos de los opuestos polos entre los cuales se movió el concepto estético de Parera, ya que, pese a sus más caras predilecciones y a su confesado eclecticismo, su obra se encuadró dócilmente en las corrientes realistas que estuvieron en boga en el período de su plena producción. Cualidad, sin embargo, que no le puede ser negada es que, liberándose de la rigidez académica, supo dar a sus obras una dignidad formal que traduce la sensibilidad de un espíritu refinado y culto.

No es breve la relación de las distinciones merecidas por él hasta los comienzos de este siglo: medalla de 3.ª clase en la Exposición de 1887; dos medallas de 2.ª clase en la Universal de Barcelona de 1892 y en la Nacional de 1895; otras de 2.ª clase también en la de 1902 y en la Internacional de Atenas de 1904, y de oro en la Internacional de Barcelona de 1911. Pero salvo su concurrencia a estos certámenes oficiales, el artista no prodigó públicamente sus obras. Más bien prefirió, llevado por su temperamento poco comunicativo, apartarse de cuantas coyunturas llevan a figurar de continuo en el palenque donde las cuestiones, la personalidad o las obras de arte dan motivo a la discusión o a la crítica.

Pese a este retraimiento, que se acentuó después de su ingreso como profesor en la Escuela de la Lonja, el catálogo de su obra es cuantioso, y repetidas veces se vió honrado con encargos para lejanos países. Una breve enumeración de algunas de sus obras de mayor empuje dará razón exacta de ello: *Alegoría acuática*, grupo destinado al monumento de Alfonso XII, en Madrid; *Monumento al marqués de Comillas y a la unidad hispanoamericana*, en Cádiz (1922); *monumento al escritor Jorge Isaacs*, en Colombia (1925); *¡Gerona, 1809!*, grupo premiado en 1902 y que fué adquirido por don Fernando Puig para ser colocado en una plaza pública de Gerona; grupo re-



Antonio Parera Saurina



ANTONIO PARERA SAURINA. — *Lección de natación*, relieve
(Museo de Arte Moderno de Barcelona)

presentando *Recompensa al trabajo* (1890), obra de pensionado que fué destruída por un incendio en San Francisco de California; *relieves alegóricos* destinados al Casino Español de Manila; la *Agricultura*, grupo que decora la plaza de Cataluña de Barcelona; mausoleos de Riba Palacio, en Madrid, y de F. Puig, en Barcelona; *Cristo* para el mausoleo Collasso, en Barcelona; *Amorcillos* que fueron colocados en el carro de la fuente de Cibeles, en Madrid; bustos de *Rossi* (1884), *Gayarre* (1884), *Sojo* (1895), *Alfonso XIII* (1897); medallón de *Ruiz Zorrilla*; *San Jorge*, para el Salón de Ciento del palacio municipal de Barcelona; relieves representando las *Artes y la Industria*, para el recinto de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, además de imágenes para los templos del Pino y de San Jaime, de Barcelona.

A esta lista, no completa, deben añadirse otras obras monumentales ya sea de carácter conmemorativo, funerario o de aplicación arquitectónica, como son sus trabajos para el puente neogótico que une el palacio de la Diputación con la antigua Casa de los Canónigos de la calle del obispo Irurita, de nuestra ciudad, imágenes, grupos, relieves, etc., de tema y destino vario. Mención especial merecerían, no obstante, la serie de sus medallas, entre las que podrían citarse las de *Goya* (1896), *Álvarez de Castro* (1896), la conmemorativa de los 25 años de la coronación de Alfonso XIII y muchas más, modalidad en la que durante largos años figuró Parera entre nuestros principales maestros, solicitado no sólo en trabajos para España, sino también para América.

El nombre del escultor volvía a nosotros hace pocos años, en 1944, en ocasión de terminarse las obras de reforma de nuestra Universidad para dotarla de capilla propia. En su altar fué entronizada una bella imagen de la Virgen Inmaculada, patrona de dicho Centro, obra de Parera. Figura sobria en su idealización, en la que se refleja el equilibrio y la experiencia alcanzados por el artista a través de diez lustros de perseverante y silenciosa labor y de provechoso aleccionamiento diario de dos generaciones de escultores, desde nuestra prestigiosa Escuela de la Lonja.

J. S. V.

CRÓNICA

INGRESOS EN LOS MUSEOS

DIBUJO DE CONCHILLOS

Con ser tantos los dibujos que realizó, pocos han llegado a nuestras manos, y aun, que recuerde, no se ha dado al conocimiento público ninguno de ellos.

Fué el valenciano Conchillos (1641-1711) discípulo de Esteban March — aunque de contrapuesto genio y condición que éste — y a su lado se formó; trabajó luego en Madrid y de regreso a Valencia, colaboró con Palomino en sus grandes decorados.

Palomino directamente, Ponz y Orellana de fuente muy cercana, recogieron noticia de su obra y anécdotas de su vida, y siempre, como estribillo, aparece su condición de dibujante ensalzada, y su laboriosidad y el cúmulo de dibujos y academias que realizó se determinan con amplitud. Palomino recuerda el dibujo que Conchillos le enseñó al siguiente día de su llegada a Valencia, dibujo a la aguada representando el recibimiento que Dionisio Vidal y él mismo, le habían hecho en la venta de Chiva a cinco leguas de Valencia: “con las calesas, la venta y el pozo y pilar que hay enfrente, con todas las demás circunstancias del país, y a mi discípulo abrazándome, y todos los demás y él mismo con tal propiedad, que en las acciones y el traxe se conocía quién era cada uno”. Y añade líneas después que realizó otros en una excursión que hicieron a Villa Real a visitar el cuerpo de San Pascual Baylón y otros santuarios, y menciona a más de unos que recogían la vista del Castillo y del anfiteatro de Sagunto, uno en el que se representaba un accidente que sufrieron... “con la gracia tan extremada que estaba hecho, que convertía en placer el susto de la caída...” (408-409).

Y en otros lugares de su biografía repite que “dexó innumerables dibujos” (409) y — lo que nos interesa más — que durante toda su vida, antes de ir a Valencia en donde tuvo Academia y luego de tenerla, y en su casa, para mayor comodidad “sin

faltar a ella noche alguna, haciendo una figura de carbón cada noche, de suerte que eran innumerables las que tenía" (407).

Y Orellana, que recoge lo dicho por Palomino, entre otras noticias añade que era muy cuidadoso en anotar en sus dibujos para qué los realizaba y en qué fecha "muy por menor de letra suya, para quién era y a qué destino, como para qué Iglesia y en qué sitio había de ponerse el cuadro o pintura y qué dimensión o magnitud había de tener, notando puntualmente el día en que efectuaba el dibujo, como con esta exactitud he visto muchos..." (203), citando entonces varios de cuyo paradero no tenemos noticia.

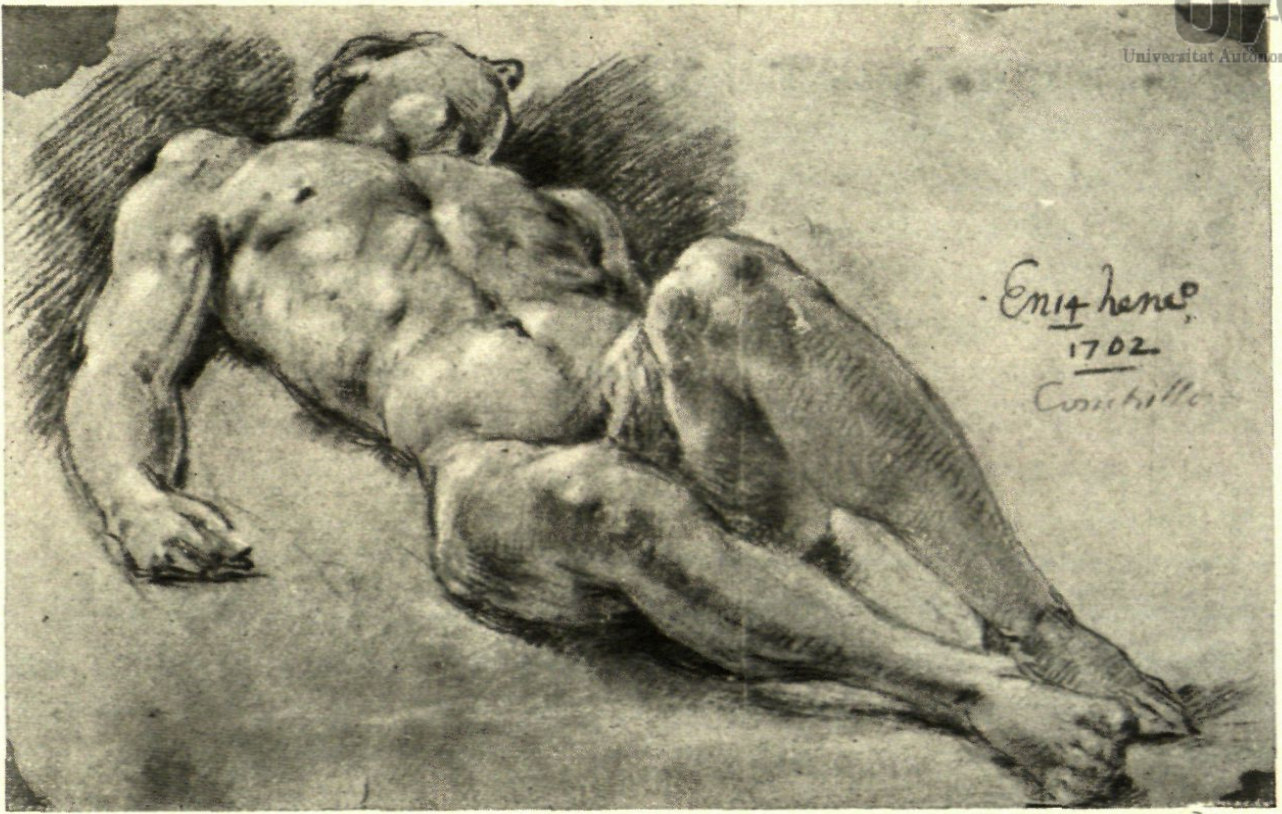
Éste, adquirido en 1944 con destino a la colección del Museo de Bellas Artes de Cataluña, es una academia dibujada sobre grueso papel azulado, al carbón y con toques de clarión en las luces. Una posición con fuerte escorzo obligó al dibujante a mostrar su virtuosismo: éste quedó patente en la seguridad con que está resuelto y la ágil manera como se logró, con los clásicos negro y blanco del procedimiento, dar la sensación de volumen y las luces. No creemos pueda suponerse dicho dibujo preparatorio de algún cuadro determinado. Conchillos, cuidadoso como de costumbre, a más de anotar el día, puso su firma en claros y firmes trazos, pero nada indicó acerca de su posible utilización, lo que confirma el aspecto de academia, mero ejercicio de estudio.

AUTORRETRATO DE ESQUIVEL

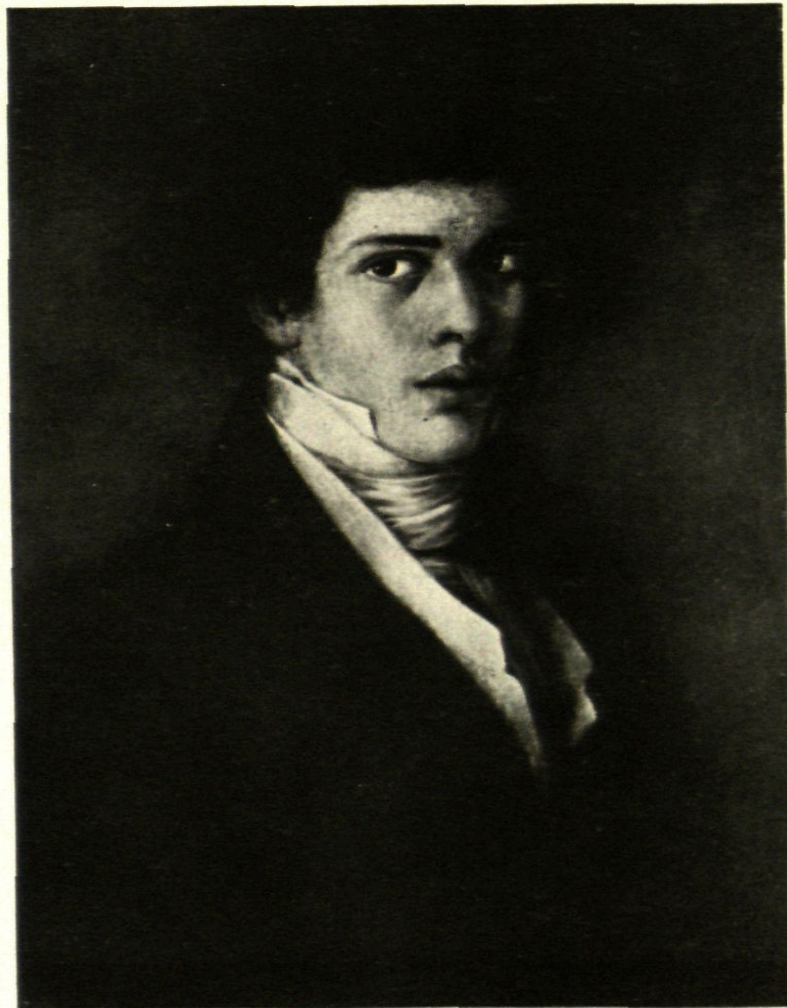
Este autorretrato de Antonio Esquivel fué entregado por los Amigos de los Museos en 1945.

Es pintura que mide 0,480 × 0,630 m., representando a Esquivel muy joven, con alto cuello y corbata blanca, ropas negro-azules, el pelo muy negro, destacándose duramente sobre un fondo pardo oscuro. Una inscripción sin duda coetánea, escrita con tinta en el reverso y sobre la tela dice así: "Antonio Esquivel, por él mismo"; y además, hay dibujada una paleta con pinceles.

La personalidad de Esquivel es demasiado conocida para que tengamos que hacer mención de su vida y de sus obras. Recordamos tan sólo que nació el 8 de marzo de 1806, en Sevilla, y murió el año 57. Transcurre su vida, pues, durante 51 años.



JUAN CONCHILLOS. — Dibujo (Museo de Arte de Cataluña)



ANTONIO ESQUIVEL. — Autorretrato
(Museo de Arte Moderno de Barcelona)

En ellos se escalonan sus autorretratos conocidos, seis, no más, y de los que sería el primero en orden cronológico, éste, recién ingresado en el Museo de Barcelona. De los años de su matrimonio con Antonia Ribas, 1827, seguramente anterior, en muy poco, a aquel otro autorretrato con su esposa que posee el marqués de Aracena, en Sevilla, y que fué expuesto no hace mucho en Madrid en la Exposición de autorretratos. En el nuestro, destaca la cara juvenil y sin bigotes, con unas anchas patillas, todavía no muy largas. En el del marqués de Aracena, Esquivel aparece ya con unas patillas casi en forma de hacha, muy pobladas y largas, continuando sin bigote; el labio superior muy ancho destaca en ambos retratos sobre el grueso labio inferior. En ambos vemos la nariz corta y gruesa, característica de su fisonomía.

Sigue a estos dos en la cronología, el conservado en la colección barcelonesa Bosch, y que está firmado: Esquivel, 183. Retrato interesante por cuanto nos muestra la fisonomía de Esquivel en los tiempos de su enfermedad en la vista, cuando aquella afección que alcanzó gravedad le comenzaba. Los ojos se nos presentan enrojecidos y ligeramente hundidos. Recordemos que antes de 1840 fué aquel grave ataque que le privó totalmente de vista. El que le hizo llegar a intentar el suicidio, y que le dió ocasión a que sus amigos dieran muestra del mucho afecto que hacia él sentían y las muchas amistades que en Sevilla y Madrid había alcanzado. Las anécdotas son conocidas, así como aquella "Caída de Luzbel" que entregó en 1840 al Museo Artístico Literario en prueba de gratitud.

Siguen a estos dos autorretratos posteriores al 40, el que centra su composición de la "Lectura de Zorrilla", en su taller, en donde le vemos juvenil todavía con gran bigote y patillas. El de 1843 que se expuso, entonces como propiedad de Vilches, en la exposición de autorretratos de 1913. Autorretrato que es el más bello de todos los conocidos. En él vemos el pintor entre sus dos hijos Carlos y Vicente, que luego también serían artistas. Es el que hace pareja a uno de nuestros más bellos retratos románticos, al de la señora de Esquivel con su hija. Vendidos ambos por Vilches antes de 1936, no conocemos su actual paradero.

Por último, el Museo de Arte Moderno de Madrid conserva un autorretrato de Esquivel cuarentón, de los finales de su vida; lleva perilla y un gran mostacho lacio que cubre todo su labio

superior. Aun tenemos noticia de un sexto autorretrato que tuvo Lázaro en su colección y que le representa en traje académico. Por ello tiene que ser una pintura posterior a 1830, en el que entró en la Academia.

Desde los 22 años a los 40 y muchos, a lo largo de toda su vida, Esquivel va dándose en su arte sereno y ecléctico, en que se mantienen recuerdos de la antigua pintura sevillana y en el que recogió el espíritu de la burguesía de sus días, en su arte claro y grave, sus versiones de sus propios rasgos y así el paso de los años sobre su rostro, a la par la creciente seguridad y perfección de su arte.

XAVIER DE SALAS

EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS

EXPOSICIONES PARTICULARES

1946

Septiembre. — 21. Exposició dels vuit, en “Pictoria”; Vidalmar, en “Pinacoteca”. — 25. Ricardo Arenys, en “Sala Gaspar”.

Octubre. — 5. Flotats, en “Galerías Argos”; Mateo Balasch, en “Galerías Augusta”; R. Mas y Mas, en “Sala Busquets”; Alfonso Grosso, en “Sala Gaspar”; Ramón Tusquets, en “Sala Parés”; A. Rosell, en “Pinacoteca”; L. Roig Ensenyat, en “Sala Rovira”; Melchor Domenge y J. Leemans, en “Galerías Syra”.
Día 11. Garcanguera, en “Galerías Pons Llobet”. — 12. Tuser, en “Sala Velasco”. — 15. Pedro Marra, en “Galerías Syra”. — 19. Lola Bech, en “Galerías Argos”; Alejandro Siches, en “Galerías Augusta”; F. Torné Gavaldá, en “Sala Caralt”; Julio Pascual, en “Casa del Libro”; J. Giraldez, en “Galerías Españolas”; R. Ribas Rius, en “Sala Gaspar”; José Rovira, en “Pictoria”; Alberto Triadó, en “Pinacoteca”; J. Asensio, en “Sala Rovira”; Martínez-Bueno, en “Galerías Syra”. — 26. Exposición de pintores de fama, en “Galerías Layetanas”; Matías Conturri, en “Galerías Pallarés”; Exposición Colectiva, en “Sala Parés”; Planasdurá, en “Galerías Pons Llobet”.

Noviembre. — 2. Joaquín Vaquero, en “Galerías Argos”; Lleó Arnau y A. Rosich, en “Galerías Augusta”; L. Mestre, en “Galerías Españolas”; Nicolás Raurich, en “Galerías Franquesa”; J. Terruella, en “Sala Gaspar”; Félix de Pomés, en “Pictoria”; J. Mombrú, en “Pinacoteca”; J. Roca Delpech, en “Sala Rovira”; Pablo Roig, en “Galerías Syra”; M. Corrales Egea, en “Sala Vinçon”. — 9. Javier Gómez-Acebo, en “Galerías Layetanas”; Ramón Talens, en “Galerías Pallarés”; Peiró, en “Galerías Pallarés”; Durancamps, en “Sala Parés”; Antonio Ventós y Cabanas Alibau, en “Sala Velasco”. — 15. Manuel Rocamora, en “Galerías Franquesa”. — 16. J. P. R. Cariñol, J. Ca-

sas Devesa, Juan Luis, en "Galerías Augusta"; J. Soler Puig, en "Sala Busquets"; Fonportal, en "Sala Caralt"; Colección particular, en "Fayans Catalán"; A. Valdemí, en "Sala Gaspar"; Jorge Mercadé, en "Pictoria"; G. Sáinz, en "Sala Rovira"; J. Porta, en "Pinacoteca"; Miguel Villá, en "Galerías Syra". — 23. Aurora Lezcano, en "Galerías Layetanas"; Alfonso Gubern y Julio M. Casals, en "Galerías Pallarés"; Exposición Colectiva, en "Galerías Pons Llobet"; J. Fort, en "Sala Velasco". — 30. P. Gussinyé, en "Sala Gaspar"; J. M. Mallol-Suazo, en "Sala Parés"; D. Carles, en "Pinacoteca"; Enrique Porta, en "Galerías Syra".

Diciembre. — 7. J. Carretero, en "Galerías Pallarés". — 14. Pablo R. Pernez y J. M. Brull, en "Galerías Argos" R. Estrany, en "Sala Gaspar"; J. Olivet Legares, en "Pinacoteca"; Manuel Capdevila, en "Galerías Syra". — 20. Exposición colectiva, en "Sala Parés". — 21. Emilio Alba, en "El Jardín"; R. Castejón, en "Galerías Pallarés". — 28. Fontanet, en "Sala Caralt"; Arturo Potau, en "Sala Gaspar"; Exposición Colectiva, en "Sala Parés"; Ricart Serra, en "Galerías Syra".

EXPOSICIÓN DE HOMENAJE A NICOLÁS RAURICH

Entre estas exposiciones merece mención especial la de homenaje al insigne pintor Nicolás Raurich.

Fué organizada por la Comisaría de la Zona de Levante del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

Se instaló en las Galerías Franquesa y fué solemnemente inaugurada el día 2 de noviembre de 1946, con asistencia de numerosas representaciones oficiales ante las cuales y los distinguidos invitados que asistieron al acto pronunció elocuentes palabras sobre el artista, el señor comisario don Luis Monreal.

No hay que decir que la exhibición tenía por objeto rendir tributo a la memoria de Raurich con motivo de su fallecimiento y que el homenaje resultó a la altura del eminente artista, no sólo por el fervoroso sentimiento de sus admiradores, sino por el insustituible testimonio de las obras expuestas, cuyo conjunto ofrecía al público prueba irrefutable del valor que había alcanzado la obra del llorado pintor.

Por nuestra parte no hemos de añadir nuevos elogios a los que ya le tributamos en el número 4, vol. III (oct. 1945) de estos ANALES, precisamente en ocasión de su fallecimiento.

En dicha exposición de homenaje se procuró reflejar las diferentes facetas que encierra el arte robusto y severo del autor de *El lago de Nemi*. Pocos días después de la inauguración, el señor Monreal disertaba ampliamente en las propias Galerías sobre la figura de Raurich, señalando el destacado lugar que su arte ocupará en el cuadro de la pintura contemporánea.

EXPOSICIÓN DE HOMENAJE A GOYA

Otra de las exposiciones que deben subrayarse es la que organizó el Instituto Francés en honor de Goya, con motivo del segundo centenario del nacimiento del inmortal artista.

Estuvo instalada en el local de dicho Instituto en el que se inauguró con esta manifestación su nueva y elegante sala de exposiciones.

Se inauguró el día 7 de diciembre de 1946 y fué clausurada el día 21 del mismo mes.

Sus organizadores se propusieron dar a conocer con esta exposición la influencia de Goya en el arte francés de los siglos XIX y XX, tema que fué sagazmente examinado en el prólogo que Pierre Vilar estampó en el catálogo.

La exposición comprendió una sección de aguafuertes y fotografías, otra de libros ilustrados por reputados artistas franceses y otra de libros referentes a Goya, habiendo sido todas ellas nutridas con generosas aportaciones de particulares y de diversas entidades culturales de España y Francia.

CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE 1946

En el mes de julio:

Día 4, don Francisco Molins Fernández, en la Asociación de las Artes, Letras y Ciencias, sobre: "Historia, ecos y resonancias".

En el mes de octubre:

Día 10, don Alfonso Grasso, director del Museo de Bellas Artes de Sevilla, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "El museo de Sevilla".

En el mes de noviembre:

Día 8, don Luis Monreal Tejada, en las Galerías Franquesa, sobre: "Raurich en la pintura contemporánea".

Día 18, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "Introduction à l'art comme témoin des styles de civilisation".

Día 19, don José Casasús, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Trabajos de escayola".

Día 25, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "L'étape romaine. La trace monumentale de Rome".

Día 27, don Buenaventura Bassegoda Musté, en la Real Academia de Ciencias y Artes, sobre: "La bóveda catalana".

Día 27, John Lankester, en el Instituto Británico, sobre: "Thomas Gainsborough".

En el mes de diciembre:

Día 2, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "Etapas de civilización y obras maestras del arte en Francia; una etapa románica: "Sainte Foy de Conques".

Día 2, don Isidro Puig Boada, en el Casal de Montserrat, sobre: "Antonio Gaudí".

Día 2, don John Lankester, en el Instituto Británico, sobre: "Reynolds".

Día 7, don Luis Monreal, en el Club Excursionista de Gracia, sobre: "Pintura románica".

Día 10, don Pablo Guinard, en el Instituto Francés, sobre: "Los dos casos más típicos del goyismo francés en las obras de las dos figuras cumbres del romanticismo de 1830 y del realismo de 1860: Delacroix y Manet".

Día 11, el señor Gassier, en el Instituto Francés, sobre: "Los dibujos de Goya".

Día 14, don Luis Monreal, en Amigos de los Museos, sobre: "Monasterio de San Pedro de Roda".

Día 16, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "El apogeo de la Francia cristiana: Chartres (segunda parte)".

Día 16, don José M. Garrut Romá, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Casi cien años de pesebrismo".

Día 17, don Santiago Marco, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Decoración mural. Los papeles pintados".

Día 18, don Federico Marés, en el Club Excursionista de Gracia, sobre: "Escultura gótica".

BIBLIOGRAFÍAS

VENANCIO y AGAPITO VALLMITJANA BARBANY, por M. Rodríguez Codolá. — Prólogo por el marqués de Lozoya. — Introducción de don Pedro Casas Abarca. — Ediciones de "Amigos de los Museos", patrocinadas por la Dirección General de Bellas Artes. Barcelona, 1947.

El propósito de este libro es, esencialmente de divulgación; por ello el ensayo del conocido crítico señor Rodríguez Codolá, sintetiza brevemente las líneas principales del arte y la evolución de los hermanos Vallmitjana. Una nutrida serie de láminas en huecograbado permite evocar plásticamente la obra de ambos escultores y también los propios rasgos físicos, mediante la intercalación de sus retratos.

Aparte del interés del libro como muestra de las múltiples actividades de "Amigos de los Museos", pone en evidencia la ineludible necesidad de evocar en todo su valor e importancia el arte de nuestros escultores ochocentistas, entre los cuales los miembros de la familia Vallmitjana adquieren un relieve fundamental.

Gracias a la comprensión y entusiasmo de los descendientes de estos artistas, y en particular de don Pedro Casas Abarca (que también fué un día escultor), los Museos de Arte de Barcelona poseen ya desde 1935 una completa serie de obras y bocetos de aquéllos,

muchos de los cuales se reproducen en el presente libro.

Es un deber para nuestros Museos — deber que se cumplirá gustosamente apenas el espacio lo permita — reunir en una instalación adecuada el conjunto de obras de los escultores Vallmitjana que hoy poseen y cuyo valor realza la monografía del señor Rodríguez Codolá. — J. A.

LIBRO DEL CENTENARIO de la España Industrial, S. A. — 28 de enero de 1947. Barcelona, 1947.

Aunque el objeto principal de este libro sale del campo de nuestra publicación, son muchos los aspectos que muestra su contenido que despiertan nuestro interés. No en vano es "La España Industrial" la más destacada de las empresas dedicadas a la producción de tejidos de algodón estampados, arte industrial que se halla en la base de la prosperidad y auge increíble de la Barcelona de los *últimos cien años*. El libro presenta un notable repertorio de muestras de los dibujos de los estampados fabricados en Barcelona en el siglo XIX, algunos de singular interés iconográfico, como el conmemorativo de la visita de Isabel II en 1860, o los pañuelos conmemorativos de Exposiciones (entre ellos los de 1908 y 1909, proyectados por Adrián Gual para las de Zaragoza y Santiago de

Compostela), incluyendo varias láminas a todo color; por otra parte, la serie de retratos de los grabadores de estampados anteriores a 1887, alsacianos y españoles.

En la colección de retratos de propietarios gerentes, colaboradores y técnicos, se reproducen algunas pinturas de valor artístico. Cabe mencionar entre ellas el retrato del marqués de Gerona, por Bernardo López y, particularmente, por el interés que tienen para nosotros, dos lienzos de Joaquín Espalter. Se trata de las pinturas números 11.409 y 11.410, exhibidas en nuestro Museo de Arte Moderno. Debemos su identificación al celo y paciente labor de don Ramón Rucabado, recopilador, redactor y podemos afirmar que editor del presente libro. Representan a un matrimonio anciano: doña Francisca Campeny Vallvé y su esposo don Matías Muntadas y Font, de Igualada, padres de siete hijos, nacidos allí entre 1795 y 1816, que en 1840 darían nombre a la empresa "Muntadas Hermanos", base de "La España Industrial". Al mismo tiempo, debemos recordar que aquel apellido y esta empresa están substancialmente vinculados a la más importante de las colecciones particulares de pintura gótica existente en la actualidad entre nosotros, la tan conocida "Colección Muntadas", formada principalmente por el excelentísimo señor don Matías Muntadas, conde de Santa María de Sans, la publicación de cuyo lujoso catálogo débese en particular a su sucesor y actual gerente de "La España Industrial", el excelentísimo señor barón de Terrades, alcalde de Barcelona. — J. A.

HISTORIAL DE LA "ASOCIACIÓN DE AMIGOS DE LOS MUSEOS" II (1945-1947).

La presente publicación contiene un resumen de la historia de esta entidad barcelonesa durante el último trienio. No repetiremos aquí la mención de muchas de sus actividades, incluidas en otras secciones de nuestros Anales, en las cuales hemos dedicado ya especial atención a las visitas, conferencias, publicaciones, exposiciones y actividades varias de aquella sociedad. En el apartado de adquisiciones y donativos — "uno de los fines básicos de la entidad", según se hace notar en la propia Memoria — se mencionan los dos que recibieron nuestros Museos en el referido período: el autorretrato juvenil de Esquivel estudiado en otro lugar de este fascículo, y el retrato de la familia de Francisco Lacoma, así como el retrato femenino pintado por Francisco Pausas, donado por la viuda del artista por mediación de "Amigos de los Museos" y del señor Ciervo. — J. A.

DOS OBRAS MAESTRAS DEL ARTE GÓTICO EN BAÑOLAS, por *Luis G. Constans, M. D.* — Centro de Estudios Comarcales, Bañolas. Barcelona, 1947.

El Centro de Estudios Comarcales de Bañolas, en el que ha venido a concretarse el esfuerzo paciente y entusiasta de un grupo ejemplar de estudiosos de aquella población, esfuerzo constante a lo largo ya de bastantes años, ha iniciado con este volumen un com-

pleto plan de publicación de los principales monumentos históricos o artísticos de la comarca.

En la primera parte, Mn. Constans, tan buen conocedor e investigador de la historia medieval del país, estudia con detención el magnífico retablo gótico dedicado a la Virgen que se conserva en el antiguo monasterio de San Esteban. Obra cuatrocentista de exquisita factura, ni la documentación ni el análisis estilístico han podido hasta la fecha proporcionarnos una base firme para identificar su autor; el completo estudio iconográfico y la extensa ilustración permiten valorar su calidad realmente excepcional.

El segundo estudio contenido en el libro, del que es autor el propio Mn. Constans, está dedicado a un minucioso examen de las reliquias conservadas en el propio monasterio, y en particular de las de San Martirián (probándose documentalmente la antigüedad de su traslación), guardadas en la famosa arquilla gótica de plata cuya publicación detallada no había sido posible hasta ahora. Esta pieza, de la que se da una descripción minuciosa y abundantes fotografías, sufrió en el siglo XIX una considerable recomposición, y a pesar de que sus imágenes y placas con esmaltes son antiguas, es difícil asegurar cuál fué exactamente su estructura originaria, que de todos modos no podía ser muy distinta de la actual.

Mn. Constans ha demostrado plenamente que en términos generales la obra puede fecharse en 1453, fecha que aparece en dos de las placas que recuerdan

el mecenazgo de dos Abades de la familia Samasó. La existencia del conocido punzón trilobado de Gerona en algunas piezas demuestra que allí se fabricó la arquilla.

Sin embargo, y ampliando anteriores sugerencias mías que tan amablemente quiso recoger Mn. Constans, debo expresar algunos problemas que plantea el estudio de la arquilla. En primer lugar, se conservan actualmente en ella dos imágenes de san Pedro una de las cuales, atendiendo solamente a su estilo, podría fecharse hacia 1400, mientras la otra parece corresponder mejor al año 1453. Por otra parte, el relieve lateral con el martirio de san Martirián (de estilo tardío, quizá de 1453 pero que no es imposible retrasar a 1490) no presenta punzones gerundenses, sino otro con *BAR*, publicado también por Mn. Constans, quien lo halló asimismo en la custodia de la Catedral de Gerona, tenida hasta la fecha como obra del platero gerundense Francesc Artal. A pesar de este hecho, insisto en creer que el punzón es de Barcelona, ya que en el fondo del mismo relieve pude hallar últimamente el conocido punzón *BAR*
CK, reconocido siempre como barcelonés.

De lo dicho se desprende patentemente que el libro de Mn. Constans es una obra de interés y que debe servir de ejemplo no sólo a las publicaciones de centros de investigación local — a cuya cabeza se sitúa con ella por propios méritos el Centro de Estudios Comarcales de Bañolas — sino a cuantas monografías de arte e his-

toria se publiquen de este género, ya por la copiosa documentación como por la cuidada objetividad de los juicios críticos. La ilustración, magnífica y completa, es también uno de los principales alicientes del libro, excelente en cuanto a tipografía y presentación. — J. A.

BARCELONA. — Guías artísticas de España, por *José Gudiol Ricart*, Edit. Aries, Barcelona, 1946.

TOLEDO. — Guías artísticas de España, por *Juan Ainaud de Lasarte*, Edit. Aries, Barcelona, 1947.

Con estos dos volúmenes, la colección de guías artísticas iniciada por la Editorial Aries bajo la dirección de don José Gudiol Ricart, cuenta ya con cuatro títulos publicados, suficientemente valorados del extenso programa a desarrollar por esta interesante serie de monografías consagradas a las principales ciudades de España.

Madrid y Valencia han sido ya sumadas a la serie.

José Gudiol ha dado con su volumen dedicado a nuestra ciudad un anticipo de lo que va a ser el Catálogo Monumental de la ciudad de Barcelona, obra que ha escrito en colaboración con los señores Ainaud y Verrié y que aparecerá en breve dentro de las publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

El estudio monográfico sobre Toledo es obra de don Juan Ainaud de Lasarte, Director general de los Museos de Arte de Barcelona, el cual ha resumido las más recientes investigaciones acerca de los valiosos monumentos artísticos que atesora la imperial ciudad.

Cada uno de estos volúmenes en 12.º, de alrededor de 200 páginas, se halla ilustrado con unos 400 fotograbados y se acompaña de los correspondientes índices y de un plano numerado para fácil localización de los lugares mencionados en el texto.

El plan histórico-descriptivo seguido en la redacción de ambas guías permite al lector asistir al paulatino desarrollo de las respectivas ciudades y a la floración de sus más egregios monumentos, al paso que personajes y acontecimientos nutren de viva tradición los lugares preeminentes, señalando en el tiempo y en el espacio la característica fisonomía que da su sello inconfundible y original de cada una de estas poblaciones.

La enumeración de los monumentos y obras más representativas está hecha sin sobrecargar el texto con abundancia de detalles, impropia para los límites de una guía, pero también sin omisión de datos esenciales, procurando conseguir el punto justo de claridad expositiva y de condensación de útiles y necesarias noticias con referencia a los temas tratados. — S.

ÍNDICE

ESTUDIOS

	<u>Págs.</u>
JOSÉ M. ^a MADURELL MARIMÓN: Escultores renacentistas en Cataluña	205
XAVIER DE SALAS: A propósito de una pintura del Museo del Prado	341
J. AINAUD: Ribalta y Caravaggio	345
P. BOHIGAS TARRACÓ: Resumen histórico de los Museos de Arte de Barcelona.	415

NECROLOGÍAS

J. S. V.: Antonio Parera Saurina	449
--	-----

CRÓNICA

INGRESOS EN LOS MUSEOS

Dibujo de Conchillos	455
Autorretrato de Esquivel	456

EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS

Exposiciones particulares (1946)	459
Exposición de homenaje a Nicolás Raurich	460
Exposición de homenaje a Goya	461
Conferencias sobre temas de arte (1946)	461

BIBLIOGRAFÍAS

Venancio y Agapito Vallmitjana Barbany	467
Libro del Centenario de la España Industrial	467
Historial de la "Asociación de Amigos de los Museos"	468
Dos obras maestras del arte gótico en Bañolas	468
Barcelona	470
Toledo	470

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

**Oficinas: MUSEO DE ARTE MODERNO
Parque de la Ciudadela - Teléf. 24277**

Precio de este ejemplar (número doble): 40 pesetas

Distribución y suscripciones:

**LIBRERÍA PORTER
Calle Archs, 3 - Teléf. 16792**

