

**AYUNTAMIENTO DE BARCELONA**

---

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

**VOL. VI-3 y 4 • JULIO - DICIEMBRE • AÑO 1948**

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

---

ANALES  
BOLETÍN

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

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

---

# ANALES

Y

## BOLETÍN

DE LOS

# MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA



VOL. VI-3 y 4 ~ JULIO - DICIEMBRE ~ Año 1948

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

---

ANALES

BOLETÍN

DE LOS

MUSEOS DE ARTE

DE BARCELONA



LES DEIXES ECCLÉSIAES MOZARÀBES  
(DE SOUBRIA (1750))

**ESTUDIOS**

## LES DEUX ÉGLISES MOZARABES DE SOURNIA (Pyr-Or)

Voici seulement une quinzaine d'années, la présence de l'architecture mozarabe (1) au nord des Pyrénées était un fait profondément méconnu. Sans doute, dès 1909, M. PUIG I CADA-FALCH, dans le premier volume de son grand ouvrage: *Arquitectura romànica a Catalunya*, avait discerné le caractère mozarabe de la petite église rurale de Saint-Martin de Fonollar et de la minuscule chapelle de Saint-Jérôme, près de la chapelle actuelle de Notre-Dame-de-Vie, à Argelès-sur Mer, situées toutes deux en Roussillon sur le versant nord des Albères (2). Mais ces deux exemples isolés avaient pu paraître négligeables, même discutables ou douteux à certains titres (3).

C'est pourquoi l'article de M. Félix HERNÁNDEZ, architecte et archéologue andalou, paru en 1932 sous le titre *San Miguel de Cuixá, iglesia del ciclo mozárabe catalán* (4) constitua une véritable révélation. Depuis lors, les fouilles et les travaux de dégagement exécutés en 1933 et 1934 aux frais et par les soins de l' "Institut d'Estudis Catalans", en collaboration avec l'Institut Français de Barcelone, les études de MM. Georges GAILLARD et PUIG I CADA-FALCH (5), ont démontré que nous possédons en

(1) Ce mot, rappelons-le, vient de "mustarab": arabe naturalisé ou chrétien arabisé.

(2) C'est en effet à St. Jérôme qu'est dédié l'oratoire que M. Puig i Cadafalch a confondu avec la chapelle voisine dite de "Notre-Dame-de-Vie". Nous devons cette rectification à M. le Chanoine L. Sarrète, membre de la Société Française d'Archéologie et natif d'Argelès, commune où sont situées les dites églises.

(3) La question de l'art mozarabe en Catalogne fut résumée depuis par M. PUIG I CADA-FALCH dans le premier chapitre de son livre "Le premier art roman", issu d'une série de conférences en Sorbonne, et paru en français en 1928 (H. Laurens Édit.).

(4) Dans *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. XXIII.

(5) G. GAILLARD *Bulletin Hispanique*, t. XXXV, avril-juin 1933, t. XXXVI, juillet-septembre 1934.

J. PUIG I CADA-FALCH & G. GAILLARD *L'église de Saint-Michel de Cuxa, Bulletin Monumental*, 1935.

Saint-Michel de Cuxà, non seulement une église du style mozarabe, mais, suivant les propres termes de ces deux savants: "le monument le plus important d'un art dont aucun exemple n'était encore connu en France". En effet, "aucun des édifices appartenant à cet art, qui sont conservés en Espagne, n'égale les dimensions et l'ampleur de celui de Cuxà". Et ils ajoutaient, dès 1935: "On peut croire qu'un tel exemple a commandé le développement de l'architecture dans toute la région, pendant une période qui nous est jusqu'ici bien mal connue" (6).

C'est de ce fait que les recherches ultérieures sont en train d'apporter la démonstration.

En 1940. M. PUIG I CADAVALCH reprend la question dans un mémoire à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, où il montre les caractères communs, mais aussi les différences entre le groupe des églises mozarabes du Léon et des Asturies, depuis longtemps étudiées par M. GÓMEZ MORENO (7), et le groupe des Pyrénées méditerranéennes. De ce travail, il ressort que, si la pénétration de la culture arabe cordouane est profonde dans les royaumes chrétiens du nord-ouest de l'Espagne durant tout le cours du X<sup>e</sup> siècle, moins intense et plus tardive (seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle) dans les Pyrénées méditerranéennes, il n'y a pas de rapports d'influence directe entre ces deux groupes, séparés du reste par une solution de continuité de près de 200 km. Alors que l'empreinte de l'art de Cordoue sur le premier groupe est due essentiellement à l'immigration massive des chrétiens arabisés, son extension dans le second serait attribuable surtout à une cause spirituelle: au rayonnement intellectuel des arts et des sciences du Califat dans la période de sa plus grande splendeur, durant les règnes pacifiques d'Abd-er-Rhaman II (912-961) et d'Al-Hakem II (961-976). Dans ce groupe méditerranéen, l'église de Saint-Michel de Cuxà, édifiée de 955 à 974, et qui fait l'objet d'une étude encore approfondie, est désormais considérée comme le centre dont dérivent tous les autres édifices, soit, outre la seconde église de Ripoll (970-977),

J. PUIG I CADAVALCH *L'architecture mozarabe dans les Pyrénées Méditerranéennes: Saint-Michel de Cuxà* (extrait des Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Insc. et B. L., t. XIV, Paris, 1940).

(6) J. PUIG I CADAVALCH & G. GAILLARD: op. cit. p. 372-373.

(7) *Iglesias mozárabes*, Madrid, 1919.

aujourd'hui disparue, mais dont il reste de nombreuses sculptures, une douzaine d'églises catalanes, des deux côtes des Pyrénées, toutes — du moins celles qui sont datées avec précision — de la seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle (8).

Plus récemment enfin, M. PUIG I CADAVALCH étudiait trois nouvelles églises mozarabes, situées cette fois en Languedoc, entre l'Aude et l'Hérault: Saint-Jean de Caps, près Mailhac, Saint-Nazaire, près Roujan, et Saint-Georges de Lunas (9).

Et, depuis, il convient encore d'ajouter une quatrième église languedocienne: Saint-Martin des Puits, non loin de La Grasse, signalée par M. PIERRE LAVEDAN (10).

Ces quatre témoins de l'extension de l'art mozarabe dans la Septimanie nous étaient d'ailleurs inconnus lorsque le hasard d'un séjour à Sournia (11), fin 1944, nous mit en présence des deux églises typiquement mozarabes de Sainte-Félicité et de Saint-Michel.

\* \* \*

L'église de Sainte-Félicité (12) s'élève à 1 km. environ en aval du village de Sournia, sur les bords de l'Adesig, affluent de

(8) Eglises à trois nefs et trois absides: Sant Quirze de Pedret, Marquet, Sant Benet de Bages (960-972), Sant Esteve de Banyoles (957); église primitive de Sant Pere de Roda (ant. à 979).

Eglises à une seule nef: Boada (citée en 994); Saint-Martin de Fonollar (citée en 844, 869 et 878) et Saint-Jérôme, en Roussillon; Sant Miquel d'Olèrdola (consacrée pour la deuxième fois en 991) et Obiols dont il ne reste que le chevet, Santa Cecília d'Elins (citée en 880), dont il subsiste l'arc en fer-à-cheval du portail, Canapost et Sant Mori près Boada, Santa Coloma d'Andorra.

(9) *La frontière septentrionale de l'art mozarabe* dans Comptes rendus de l'Acad. des Insc. et B. L. 1943, juillet-sept., p. 352, 358.

(10) *Histoire de l'Art*. (Clio) 1944, t. II, p. 44.

(11) La commune de Sournia, au centre de la Corbière de Sournia, appartient au Fonollède, marche languedocienne annexée pour la plus grande partie au département des Pyr-Or. Mais il convient de ne pas oublier qu'issu du démembrement du Razés en 870, à la mort du comte Salomon, l'ancien "pagus Fonolietensis" passa dès la fin du IX<sup>e</sup> siècle, avec le Capcir et le Conflent, dans la main de Wifred-le-Velu, comte d'Urgel, puis marquis de la Marche d'Espagne. Transmis par celui-ci à son fils Miron, comte de Cerdagne et Besalú († 926) il passe successivement aux fils de ce dernier: Sunifred († 967), et Oliba "Cabreta" († 988) comtes de Cerdagne et Besalú, pour être finalement incorporé au comte de Besalú à partir de Bernard "Taillefer" († 1020) fils d'Oliba "Cabreta". En 1111 il échoit en même temps que le comté de Besalú au comte de Barcelone Raymond-Bérenger III et relèvera donc de la maison d'Aragon jusqu'au Traité de Corbeil en 1258.

(12) L'église n'était pas dédiée à la sainte Félicité qui est inscrite au canon de la messe (Ste. Félicité de Rome), mais à la sainte Félicité de Carthage mise

l'Agly, à l'angle d'un vaste hémicycle de terre arable occupant un des méandres de la rivière, non loin de la grotte du Ménier, dont le nom rappelle le souvenir d'une ancienne mine de fer. Elle a une seule nef (longueur, chevet compris: 13 m. 45; largeur: 6 m. 90) terminée par un chevet rectangulaire plus étroit (largeur du chevet à l'extérieur: 5 m. 32) (13) (Fig. 1).

Les murs, épais d'un mètre en moyenne, sont constitués par des moëllons d'appareil moyen, grossièrement épanelés, disposés en assises tendant à l'horizontalité. Les angles comportent des moëllons plus volumineux disposés en carreaux et boutisses, plus ou moins régulièrement alternés.

La porte d'entrée, sur la façade sud, présente une arcade en fer-à-cheval nettement marquée (aveuglée postérieurement au dessus des pieds-droits, par une maçonnerie dans laquelle on a ménagé une niche qui devait abriter la statue de la sainte) (Fig. 2 et 3).

À l'intérieur, l'arc triomphal est également en fer-à-cheval, et l'espace compris entre les pieds-droits est nettement plus étroit (1 m. 92) que l'intérieur du chevet (3 m. 50), ce qui est, on le sait, un des caractères les plus constants des églises mozarabes (Fig. 4).

Le chevet était voûté — la voûte est aujourd'hui effondrée — et éclairé par deux étroites fenêtres en forme de meurtrières, ébrasées seulement vers l'intérieur (largeur extérieur 0 m. 15; intérieur 0 m. 65) l'une à l'est et l'autre au midi, dont l'arc est formé de claveaux vaguement cunéiformes.

La nef recevait le jour de deux fenêtres identiques sur la façade méridionale, dont l'une, nettement plus élevée que l'autre, était placée au dessus et à droite du portail. Cette nef, couverte en charpente, fut ultérieurement voûtée, comme le prouverait amplement la position de la fenêtre haute qu'il a fallu murer lors de la construction de la voûte.

Celle-ci, dont la moitié antérieure subsiste encore, est soute-

à mort avec sainte Perpétue, l'an 204, ainsi qu'on peut le déduire d'un acte du 5 février 1501, que nous a obligeamment communiqué le chanoine Pla, curé-doyen de Millas. Sainte Perpétue et sainte Félicité sont, du reste, inscrites au calendrier mozarabe (Fête: le 7 mars).

(13) C'est là le plan ordinaire des églises mozarabes à une nef, telles que Boada, Fonollar, Obiols, Saint-Jean de Caps, Saint-Georges de Lunas, Saint-Nazaire de Roujan, etc....

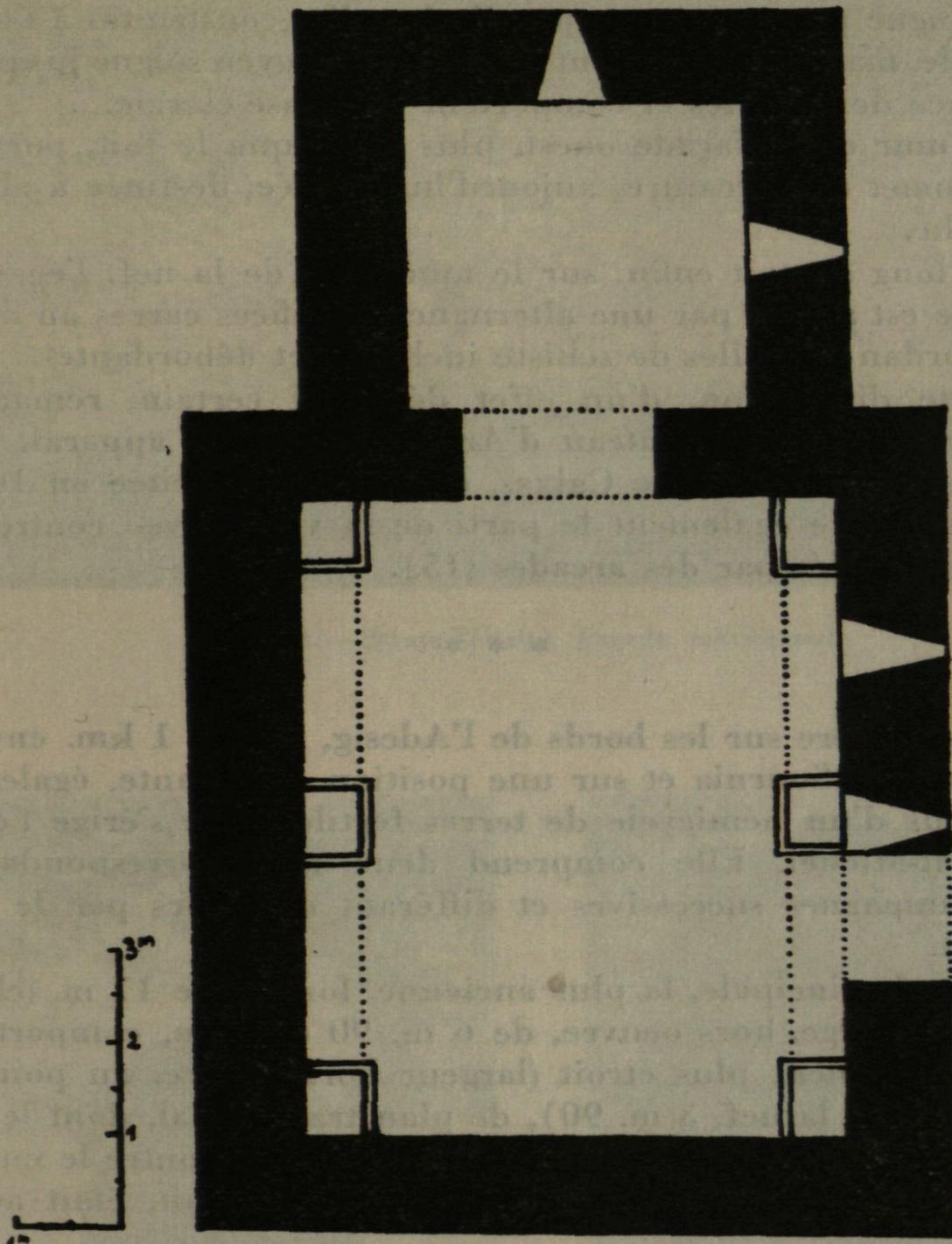


Fig. 1. — Plan de Sainte-Félicité

nue par des piliers faisant office de contreforts intérieurs et reliés entre eux latéralement par des arcades (14). La voûte ne

(14) Cette formule dont l'origine orientale est bien connue et remonte à une haute époque, est celle des églises roussillonnaises de Tresserre, Tatzo d'Avall, Arbussols, Saint-Genis, Saint-André de Sorede, la Rectoria de Banyuls, Reglèlla, Espira de l'Agly, Saint-Pierre de Caixas, etc... Elle s'imposait particulièrement lorsqu'il s'agissait de voûter une nef primitivement couverte en charpente et dont les murs étaient trop minces pour supporter une voûte. Dans notre région elle

se distingue pas, par son appareil, de celles construites à l'onzième siècle, mais les piliers sont en appareil moyen soigné jusqu'à la naissance des arcades et comportent une base élargie.

Le mur de la façade ouest, plus élevé que le toit, portait à son sommet une arcature, aujourd'hui ruinée, destinée à abriter la cloche.

Le long du toit enfin, sur le mur nord de la nef, l'égout de la voûte est assuré par une alternance d'orifices carrés au dessus d'un cordon de dalles de schiste inclinées et débordantes.

Cette disposition, d'un effet décoratif certain, remarquée tout près de là, au château d'Arsa (XI<sup>e</sup> siècle), apparaît aussi à l'église Saint-Pierre de Caixas, en Roussillon (citée en 1020), où se retrouve également le parti de la voûte avec contreforts intérieurs reliés par des arcades (15).

\* \* \*

C'est encore sur les bords de l'Adesig, mais à 1 km. environ en amont de Sournia et sur une position dominante, également au dessus d'un hémicycle de terres fertiles, que s'érige l'église de Saint-Michel. Elle comprend deux nefs correspondant à deux campagnes successives et différant d'ailleurs par le style (Fig. 5).

La nef principale, la plus ancienne, longue de 17 m. (chevet compris), large, hors oeuvre, de 6 m. 90 environ, comporte un chevet nettement plus étroit (largeur hors oeuvre, au point de jonction avec la nef, 3 m. 90), de plan trapézoïdal, dont le mur nord fuit de façon très accusée vers l'intérieur. Contre le mur du fond, qui a disparu, mais était visiblement droit, était adossé

donnera naissance au parti des églises à nef unique et à chapelles latérales, si caractéristique du gothique catalan et languedocien (Voir A. BRUTAILS: *Notes sobre l'art religiós en el Rosselló*, Barcelona, 1921; PUIG i CADAVALCH: *Géographie du premier art roman*, Laurens Ed. Paris, 1935; P. LAVEDAN: *L'architecture Gothique Religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, Laurens Ed. Paris, 1935.)

(15) Le même dispositif d'écoulement est employé à la tour Pinte de Carcassonne. Sans doute faut-il voir dans ce procédé l'origine du décor de certaines absides romanes, telles que celle de Canac (fin XI<sup>e</sup> siècle) et de Mostuejols (début du XII<sup>e</sup> siècle), dans le Rouergue, où "des lacunes systématiques" dans "les assises montées immédiatement sous la corniche" rappellent, dit M. Vallery-Radot, l'effet décoratif des "dents d'engrenage". (*Les Eglises Romanes du Rouergue*, dans *Bulletin Monumental*, 1940, p. 5 à 68).



Fig. 2. — Sainte-Félicité. Façade méridionale

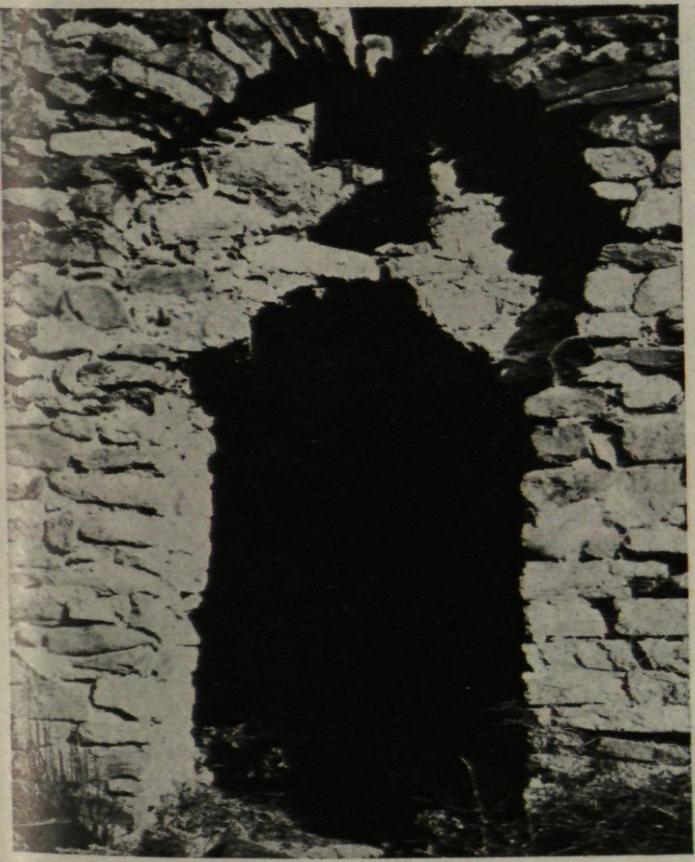


Fig. 3. — Sainte-Félicité. Portail



Fig. 4. — Sainte-Félicité. Arc triomphal

*Clichés P. Ponsich*

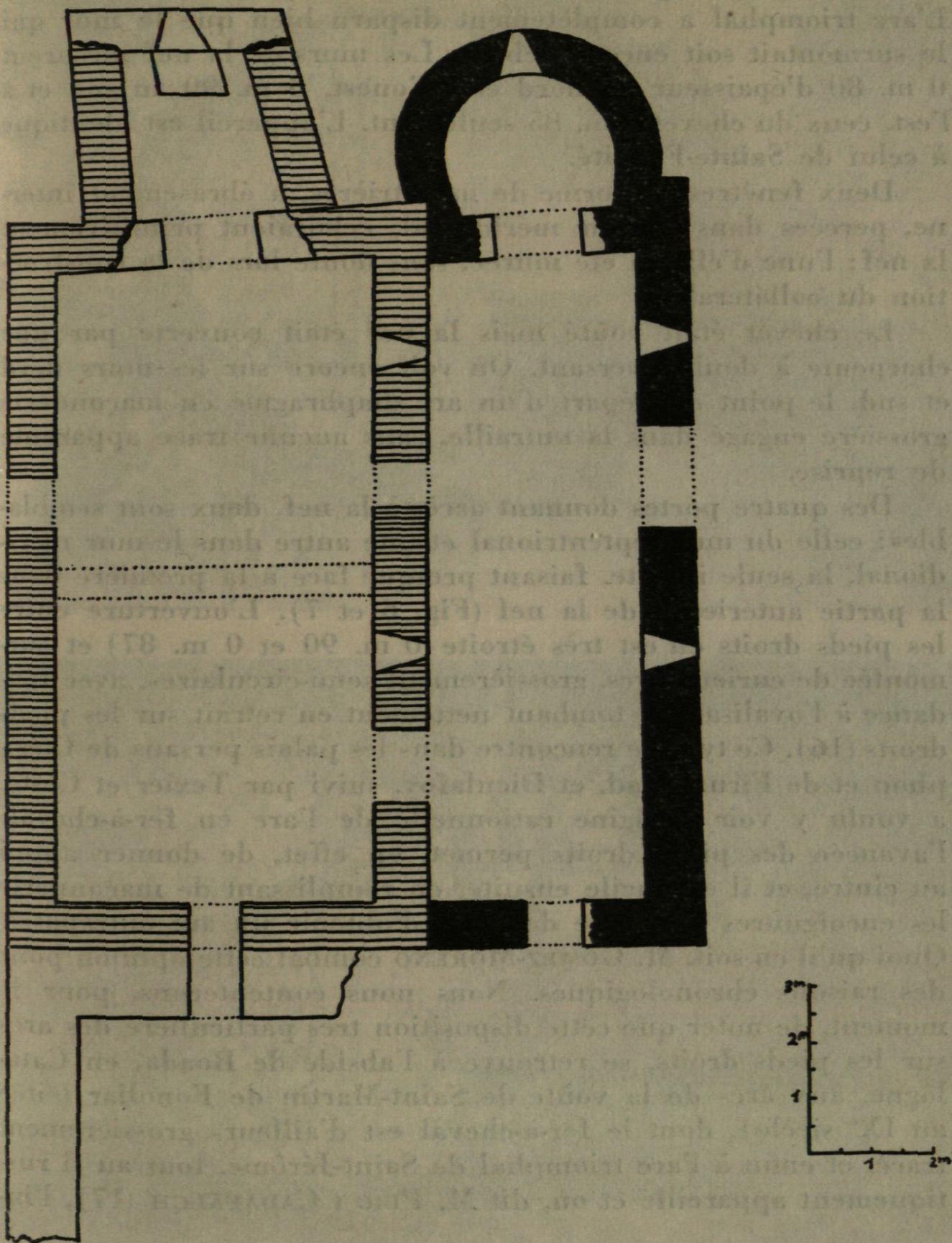


Fig. 5.— Plan de Saint-Michel de Sournia

un autel quadrangulaire en maçonnerie qui subsiste encore. L'arc triomphal a complètement disparu bien que le mur qui le surmontait soit encore debout. Les murs de la nef mesurent 0 m. 80 d'épaisseur au nord et à l'ouest, 0 m. 90 au sud et à l'est, ceux du chevet 0 m. 85 seulement. L'appareil est identique à celui de Sainte-Félicité.

Deux fenêtres en forme de meurtrières, à ébrasement interne, percées dans le mur méridional, éclairaient primitivement la nef; l'une d'elles a été murée, sans doute lors de la construction du collatéral.

Le chevet était voûté mais la nef était couverte par une charpente à double versant. On voit encore sur les murs nord et sud, le point de départ d'un arc diaphragme en maçonnerie grossière engagé dans la muraille, sans aucune trace apparente de reprise.

Des quatre portes donnant accès à la nef, deux sont semblables: celle du mur septentrional et une autre dans le mur méridional, la seule intacte, faisant presque face à la première dans la partie antérieure de la nef (Fig. 6 et 7). L'ouverture entre les pieds droits en est très étroite (0 m. 90 et 0 m. 87) et surmontée de curieux arcs, grossièrement semi-circulaires, avec tendance à l'ovalisation, tombant nettement en retrait sur les pieds droits (16). Ce type se rencontre dans les palais persans de Ctésiphon et de Firuz-Abad, et Dieulafoy, suivi par Texier et Coste, a voulu y voir l'origine rationnelle de l'arc en fer-à-cheval: l'avancée des pieds droits permet, en effet, de donner appui au cintre, et il est facile ensuite, en remplissant de maçonnerie les encoignures à la base de l'arc, d'obtenir un arc outrepassé. Quoi qu'il en soit, M. GÓMEZ-MORENO combat cette opinion pour des raisons chronologiques. Nous nous contenterons, pour le moment, de noter que cette disposition très particulière des arcs sur les pieds droits, se retrouve à l'abside de Boada, en Catalogne, aux arcs de la voûte de Saint-Martin de Fonollar (citée au IX<sup>e</sup> siècle), dont le fer-à-cheval est d'ailleurs grossièrement tracé, et enfin à l'arc triomphal de Saint-Jérôme, tout aussi rustiquement appareillé et où, dit M. PUIG I CADAVALCH (17), l'in-

(16) Mesures de la porte méridionale: diamètre de l'arc 1 m. 05; flèche 0 m. 65; hauteur pieds droits 1 m. 60; écartement pieds droits 0 m. 90.

(17) *Arquitectura romànica a Catalunya*, t. I, p. 381.

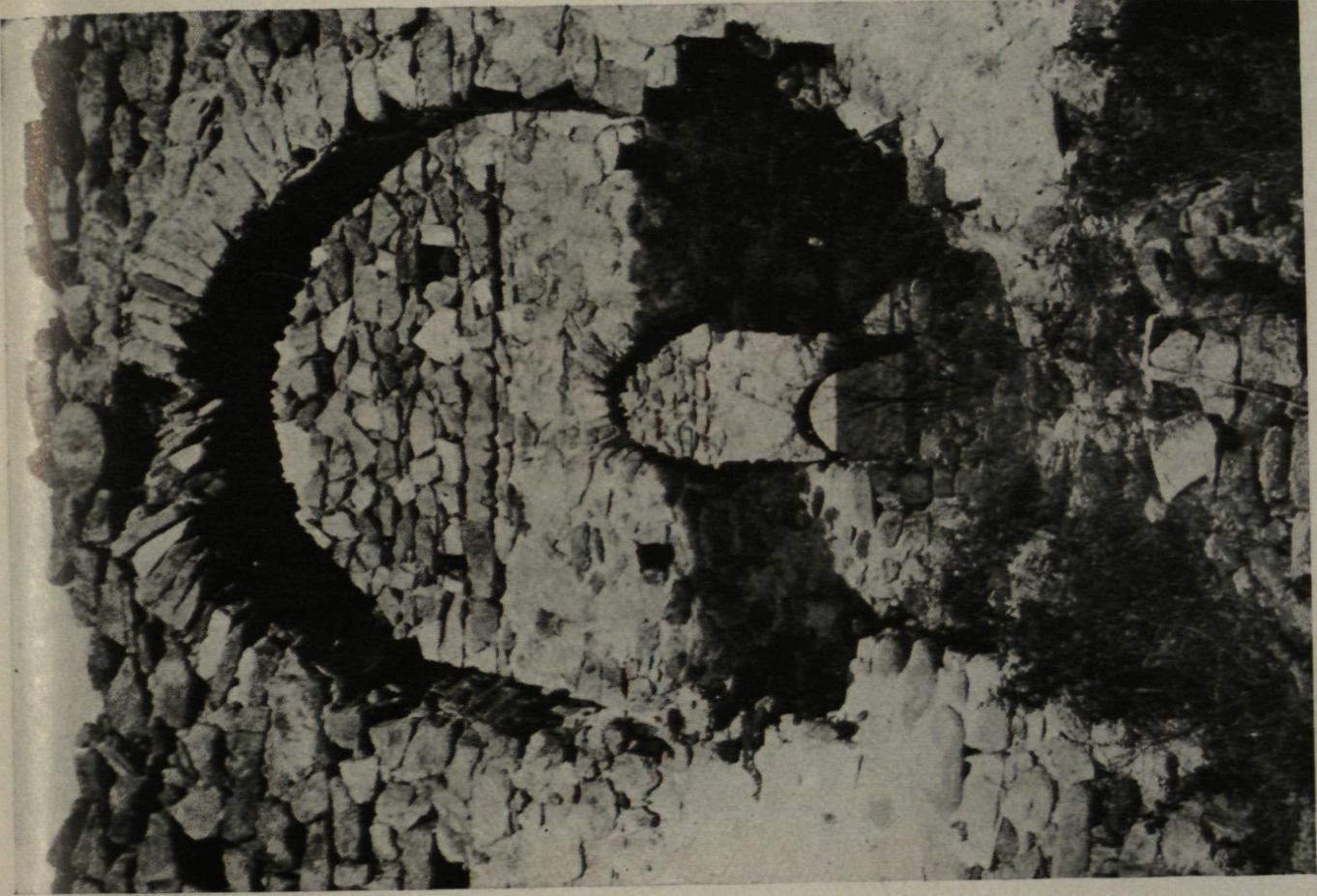


Fig. 7. — Saint-Michel. Portail méridional (A l'arrière plan, porte de la nef principale)

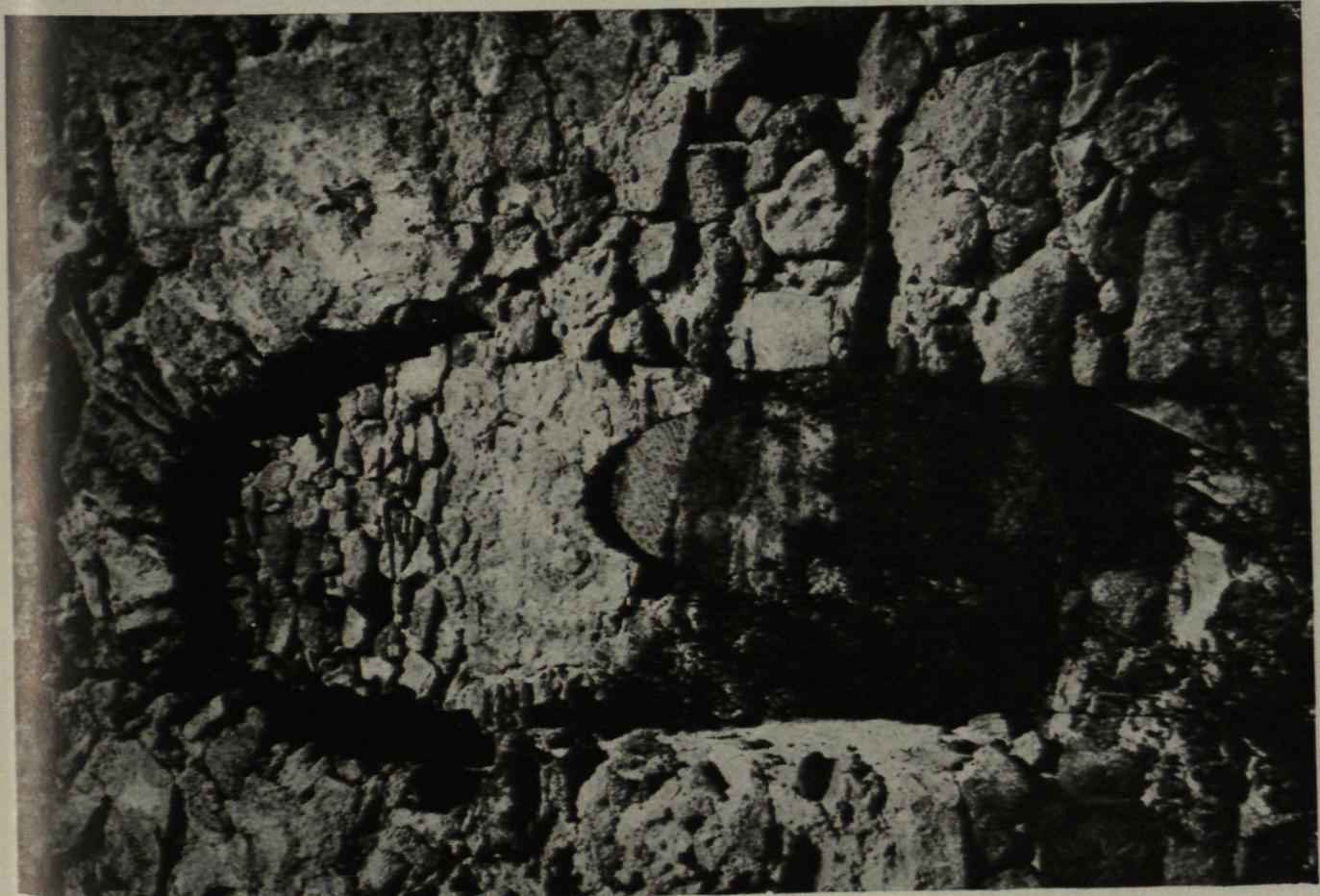


Fig. 6. — Saint-Michel. Porte latérale Sud de la nef principale (vue de l'extérieur)

tention de donner la forme de fer-à-cheval aux arcades n'apparaît pas clairement.

Une troisième porte, beaucoup plus large (1 m. 47), s'ouvre encore dans le mur méridional vers le fond de la nef: elle fut postérieurement murée et l'arc qui la surmonte paraît avoir été analogue aux précédents, bien qu'il soit aujourd'hui trop délabré pour qu'on puisse en juger avec certitude.

La quatrième ouverture enfin, pratiquée dans le mur ouest, très étroite (0 m. 80), et surélevée d'environ 2 m. au dessus du sol actuel de la nef, nous paraît néanmoins correspondre à une porte, car elle donne accès à un bâtiment dont les murs épais de 1 m 20, sont percés de façon à la prolonger directement, ce qui donne un véritable couloir de 2 m. de long. Ce bâtiment se réduit aujourd'hui à deux murailles formant un angle droit à l'extrémité ouest de la nef, qu'elles dominent encore d'environ 3 m. Bien que la masse des éboulis empêche de discerner les substructions des deux autres murs, il semble bien que l'on se trouve en présence des restes d'une tour carrée. Les deux murs subsistant, ceux du nord et de l'est, ne présentent aucune ouverture, et les trous de boulin sont restés apparents. L'enduit qui adhère encore au mur de l'est, et est intercalé entre celui-ci et le mur occidental de la nef, qui y est simplement accolé, indique l'antériorité de cette construction, bien que les appareils soient identiques.

La nef latérale, simplement juxtaposée à la précédente, comme il est facile de s'en rendre compte par l'examen des points d'adhérence de leurs murs, se termine par une abside de plan circulaire outrepassé, moins profonde que celle de la nef principale. Cette abside, voûtée en cul-de-four, est éclairée par la fenêtre classique à ébrasement intérieur (Figs. 8 et 9).

La forme outrepassée de l'arc triomphal est encore très visible, malgré la disparition des pieds droits, et l'ouverture en est nettement plus étroite que l'intérieur de l'abside (Fig. 11).

Sur le mur méridional de la nef, deux fenêtres-meurtrières encadrent un vaste portail dont l'arc en fer-à-cheval est encore très apparent.

Ici aussi les pieds-droits ont disparu, mais il est néanmoins visible que la flèche de l'arc est supérieure à la hauteur des pieds-droits, ce qui n'est pas le cas à Sainte-Félicité. Le même

aspect est offert par l'arc triomphal et par une ancienne porte en arc outrepassé, postérieurement murée, qui s'ouvrait dans le mur occidental (Fig. 12).

Enfin, un clocher-mur, percé d'une arcature où l'on a reproduit le type employé dans la nef principale, mais plus surbaissée, s'élève entre l'abside et la nef, dans le prolongement du mur de l'arc triomphal. Le collatéral était couvert par une charpente à un seul versant.

Tel qu'il est, cet ensemble, du moins en ce qui concerne le plan des absides, rappelle d'assez près le plan de l'église mozarabe de Pedret, en Catalogne.

\* \* \*

En résumé, nous rencontrons dans les deux églises de Sainte-Félicité et de Saint-Michel, les caractères ordinaires des églises mozarabes du groupe méditerranéen: absides carrées ou trapézoïdales, et absidioles de plan outrepassé, fenêtres-meurtrières ébrasées intérieurement, arcatures en fer-à-cheval des portes et des arcs triomphaux, voûte sur le chevet et charpente sur la nef (18), séparation très marquée entre le chevet et la nef, et, dans le cas de nefs multiples, entre la nef et les collatéraux: ce dernier caractère est extraordinairement marqué à Saint-Michel, où l'on n'a même pas jugé utile d'élargir les étroites ouvertures de la nef primitive devenues désormais les seules communications avec la nef latérale. Cette séparation, constante dans les églises mozarabes, était, on le sait, une conséquence de la liturgie mozarabe, selon laquelle la proposition devait se faire avant la messe et hors de la vue des fidèles (19).

(18) Cependant les églises de Boada et Saint-Martin de Fonollar, ont une nef voûtée sur arcs doubleaux en fer-à-cheval.

(19) Voir Dom Cabrol: Article "Mozarabe" dans *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, XII, I, 1935 et Dom Leclercq (ibid XI, I, Art. "Messe", col. 764 et suiv.

M. J. BALTRUSAITIS (*L'église cloisonnée en Orient et en Occident*, Paris, les Editions d'Art et d'Histoire, 1941) a montré l'origine orientale de ce "plan cloisonné", dont il a étudié le développement jusqu'en Occident aux IX<sup>e</sup>, X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> s., et dont le souvenir se retrouve précisément à Saint-Michel de Cuxà. Le plan géminé de Saint-Michel de Sournia est celui de nombreux édifices en Orient, dès les V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles. (Mar Kyriakos d'Arnas, en Mésopotamie; Dachlebi, en Géorgie, Nurieyh, en Syrie, etc....) comme en Occident (Montgrony, en Catalogne; Eus, en Conflent; Bellpuig en Vallespir). Le processus de formation est généralement le même: à une église à nef unique on a juxtaposé une église porche (le

Quelques observations doivent nous permettre par contre de différencier entre elles les deux nefs de Saint-Michel, et celles-ci de l'église de Sainte-Félicité.

D'abord, les arcs de la nef primitive de Saint-Michel nous paraissent représenter un état de chose antérieur à la diffusion de l'art mozarabe dans notre région et, sans doute, un aspect assez peu connu sur lequel nous comptons revenir, de l'architecture dite wisigothique (20).

Au contraire, la nef latérale de Saint-Michel offre un caractère bien mozarabe, particulièrement par ses arcs outrepassés, à la courbe accentuée et au précis (surtout pour le grand portail d'entrée et l'arc triomphal), par la flèche de l'arc environ égale à un rayon et demi, et, détail apparaissant spécialement à Cuxà, nettement supérieure à la hauteur des pieds droits (21).

A noter aussi l'appareil de l'arc du grand portail présentant sur chaque face une série de claveaux légèrement cunéiformes, assemblés à gros joint, de part et d'autre d'une clef parfaitement triangulaire (l'une à l'intérieur est en place (Fig. 10), l'autre, gît au sol) : disposition typique qui se retrouve très nettement aux fenêtres de l'abside comme à l'arc triomphal et suffirait à dater ces arcs du X<sup>e</sup> siècle (22).

A Sainte-Félicité nous remarquons deux différences notables dans le tracé des arcs : moins de précision, hauteur des pieds droits supérieure à la flèche de l'arc, flèche moins haute, tous

collatéral de Saint-Michel de Sournia n'est pas autre chose). Par la propagation des édifices cloisonnés, s'explique sans doute la précocité de la voûte dans les basiliques du "premier art roman" en Catalogne (Sainte-Marie d'Amér, 949) ; Sainte-Cécile de Montserrat, 951 ; La Clusa, X<sup>e</sup> siècle), les supports muraux ayant incontestablement facilité l'établissement des grands vaisseaux voûtés.

(20) Par ce terme, nous entendons désigner, pour notre région, non pas seulement l'architecture de la période proprement wisigothique, antérieure à la conquête arabe de 716-721, mais aussi celle de la période qui suivit la reconquête carolingienne (prise de Narbonne en 759), le caractère wisigothique de la Septimanie s'étant maintenu par l'afflux des Espagnols aprisionnaires (hostolenses), appelés par Charlemagne et ses successeurs à repeupler le pays et à le remettre en culture.

(21) Collatéral de Saint-Michel de Sournia :

Porte occidentale (la seule entièrement mesurable) : diamètre 1 m. 50 ; flèche 1 m., 15 ; écartement des pieds droits 0 m. 95. Portail méridional : diamètre : 2 m. 75 ; flèche : probablement 2 m. 05 ; hauteur des pieds droits : 1 m. 55 environ ; écartement probable : 1 m. 80. Arc triomphal : diamètre : 1 m. 67 ; flèche : 1 m. 25 environ ; hauteur pieds droits : 0 m. 85 environ.

(22) Voir abbé G. PLAT ; *L'art de bâtir, des Romains à l'an 1100*, Paris, 1939, et Bulletin Monumental, 1945, chron. p. 260.

caractères qui tendraient à vieillir quelque peu cette église par rapport à la nef latérale de Saint-Michel, ces tracés se rapprochant davantage de ceux de l'époque wisigothique (23).

\* \* \*

L'examen des édifices devrait donc nous donner, semble-t-il, la succession suivante dans le temps: 1.° Bâtiment que, jusqu'à plus ample informé, nous considérons comme une tour carrée, à l'ouest de la nef principale de Saint-Michel; 2.° Nef principale de Saint-Michel; 3.° Église de Sainte-Félicité; 4.° Nef latérale de Saint-Michel.

En outre, pour les raisons exposées plus haut, nous avons tendance à voir dans les deux dernières de ces constructions, des témoignages du rayonnement de la grande abbaye de Saint-Michel de Cuxà, distante seulement à vol d'oiseau, d'une dizaine de kilomètres. Le grand chemin du Conflent en Fonollède, par le col de Roca Gelera, ne passait-il pas d'ailleurs à Sournia, à mi-distance de Sainte-Félicité et de Saint-Michel, et, de cette dernière église, un vieux chemin ne se dirigeait-il pas vers le "coll del Tribe" (Trivium), l'autre grande voie d'accès unissant le Conflent au Fonollède et au Pays de Sault?

Les rares mais précieux documents rencontrés dans nos recherches ont transformé en certitude ces probabilités.

En 950, le pape Agapet confirme à Gondefredus, abbé de Saint-Michel de Cuxà, toutes les possessions du monastère. Dès cette époque l'abbaye possédait des biens "*in Sauriniano*", c'est à dire à Sournia (24).

En 966, le testament de Seniofred, comte de Cerdagne, Conflent, Fonollède, Berga et Besalú — celui-là même qui fut le bienfaiteur insigne de Saint-Michel de Cuxà, et, dès 955, en-

(23) Portail: diamètre: 1 m. 86; flèche: 1 m. 28; hauteur pieds droits: 2 m. 05; écartement: 1 m. 35. Arc triomphal: diamètre: 2 m. 24; flèche: 1 m. 60; hauteur pieds droits: 1 m. 24; écartement: 1 m. 80.

Nous ne tenons pas compte du fait que les claveaux ne suivent pas la direction du rayon, comme dans les exemples les plus purs de l'art mauresque, suivant la théorie de M. GÓMEZ-MORENO (*Excursión a través del arco de herradura* dans "Cultura Española" 1906, n.° III, p. 785-811). Cette règle ne se vérifie pas davantage à Saint-Michel de Cuxà.

(24) Archiv. P. O., H. 66. — Marca: col. 864-865 "In Fenioletense, in villa Tavernulas, in Sauriniano sive in Perolas" ("Impetrolas" dans H. 66, copie du XVII.° s.).



Fig. 8. — Saint-Michel. Absides



Fig. 9. — Saint-Michel. Façade méridionale



Fig. 10. — Saint-Michel. Clef triangulaire de l'arc du portail méridional de la nef latérale

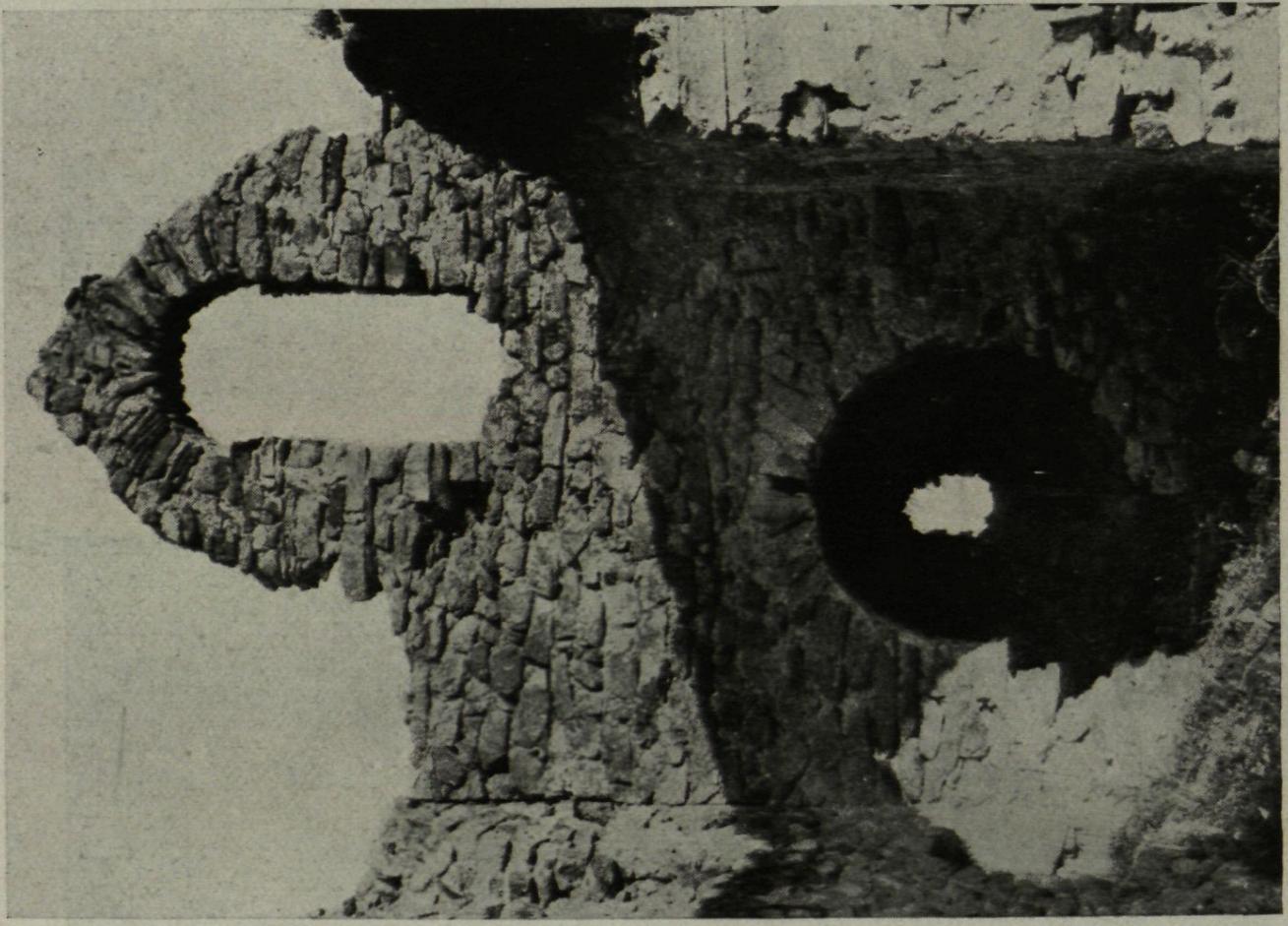


Fig. 11. — Saint-Michel. L'arc triomphal et le clocher-mur

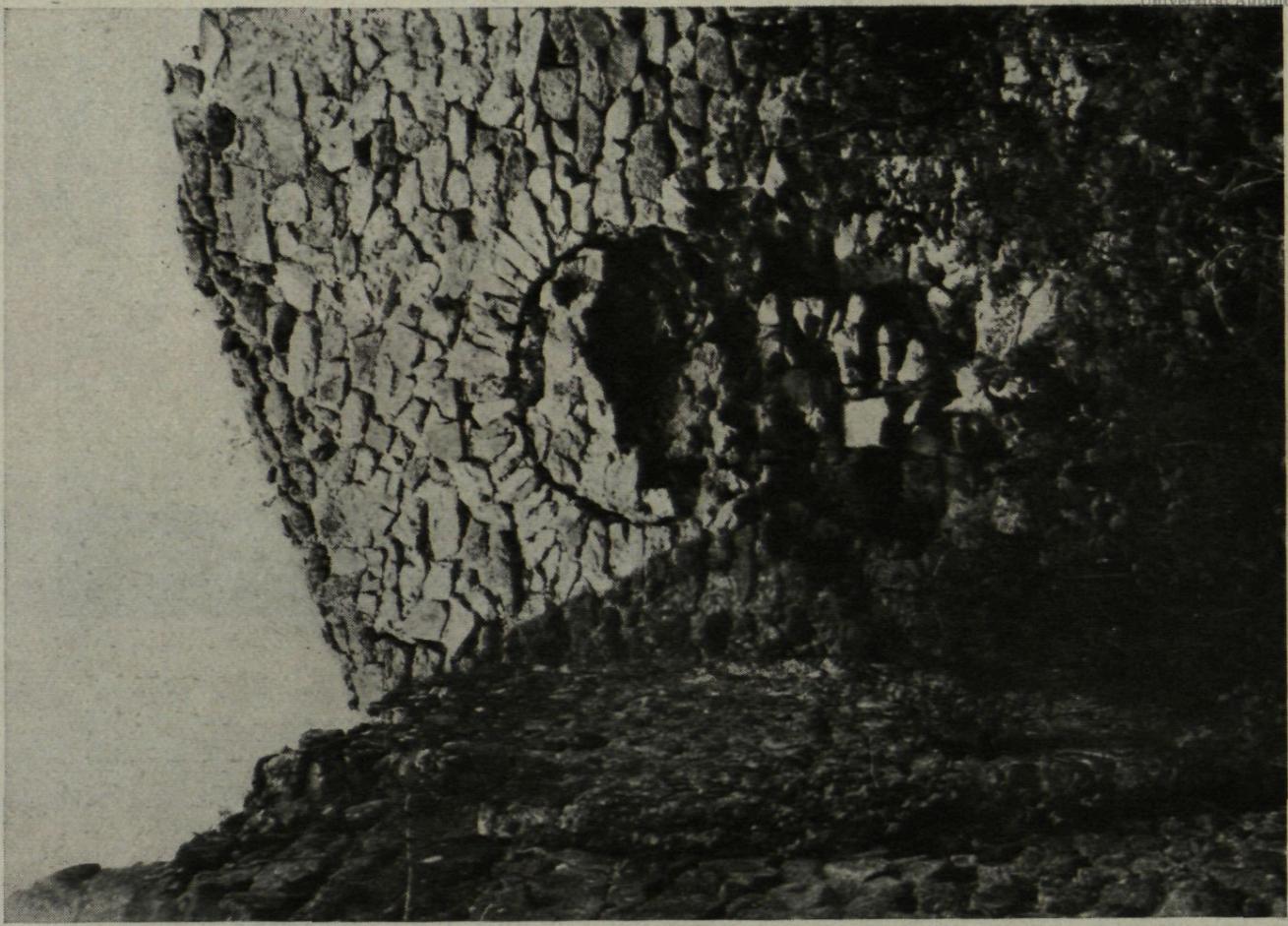


Fig. 12. — Saint-Michel. Porte occidentale du collatéral

treprit avec le grand abbé Garin la construction de l'église mozarabe de l'abbaye —, porte de nombreuses donations à "mon seigneur Saint-Michel archevêque et à saint Germain confesseur du Christ, dont le monastère a été fondé dans la vallée de Conflent"; entre autres: "dans le comté de Fonollède, l'alleu qu'il possède "*in Tavernulas*" (Tabernes, lieu-dit limitrophe du village actuel de Sournia) et *Sauriniane ab integrum*" (25).

En 985, le pape Jean (probablement Jean XV), confirmant une fois de plus les biens de Cuxà, donne cette précision: "*item, in villa Sauriniano ecclesiam Sancti Michaelis cum omnibus rebus ad se pertinentibus*" (26). En l'an 1011, enfin, une bulle du pape Serge IV pour le monastère de Cuxà énumère ses possessions avec un soin, un ordre et un luxe de détails qui différencie nettement ce document des précédents et le rend plus précieux que tous les autres pour la connaissance des biens de l'abbaye. Ceux-ci s'étendent alors, non seulement au Conflent, à la Cerdagne, au Roussillon, au Fonollède, au Besalú, au Vallès en Catalogne, mais encore au Razés, au Narbonnais et au comté de Toulouse. Voici ce qui concerne nos églises: "*in valle Sauriniani, villam quam nuncupant Valletam ad integram cum finibus et adjacentiis suis, cum ecclesia sancti Michaelis, et ecclesiam sancti Petri quae est in Tavernulas cum suo alode, et alios alodes in eadem villa, itemque ecclesiam sanctae Felicitatis quae sita est in Castillione cum suis alodibus, in villa Favarios, et in Regulella, et in Triliano, et in Cassanias, et in Pleucios*" (27).

Nous ne toucherons ici à aucun des intéressants problèmes de topographie ou de toponymie que soulève ce texte, et n'esquisserons pas davantage la destinée historique de Saint-Michel que l'on retrouve plus tard aux mains des Templiers, puis des Hospitaliers et Chevaliers de Malte, ni du prieuré de Sainte-Félicité qui passera au Chapitre Saint-Just et Saint-Pasteur de Narbonne, à qui Louis de Casteras, baron de Sournia, l'achètera en 1588 (28).

Sans doute, nous n'avons là aucune date de consécration,

(25) Marca: append. n.° 104.

(26) Arch. P. O., H., 66, pièce n.° 4, copie de 1619.

(27) Marca: append. col. 981.

(28) Ces derniers renseignements nous ont été communiqués par M. Lucien Piéchon, ancien maire de Sournia, Conseiller Général, grand ami du passé de sa petite patrie, sur laquelle il a rassemblé nombre de notes fort intéressantes, très libéralement mises à notre disposition. Qu'il en soit ici cordialement remercié.

mais en voilà assez, croyons-nous, pour établir que Sainte-Félicité et la nef mozarabe de Saint-Michel de Sournia, sont bien des filles de Saint-Michel de Cuxà.

Est-il possible néanmoins de serrer de plus près la question? Peut-être. Si l'on se souvient en effet de la fameuse exhumation des reliques de saint Hilaire, ordonnée en 970 par Roger-le-Vieux, comte de Carcassonne, cérémonie qui donna lieu au voyage de Garin, abbé de Cuxà, accompagné, nous dit-on, de cet "architecte à l'étonnante habileté", "structorem miro laboris virum" (29), le même à n'en pas douter, qui achevait alors de construire le Cuxà mozarabe; si l'on songe que, pour se rendre à Saint-Hilaire ou en revenir, ces deux hommes ont dû obligatoirement emprunter le vieux chemin de Conflent en Fonollède, et passer par Sournia où les vassaux de l'abbaye ont dû les accueillir dignement, est-il trop téméraire de rapporter à cette date la décision d'ajouter à la rustique église de Saint-Michel la nef latérale, si proche de Cuxà par tous ses caractères?

S'il en était ainsi, cette nef, postérieure à 970, serait sensiblement contemporaine de la dernière période de construction de Cuxà.

Sainte-Félicité, que nous estimons un peu plus ancienne par des raisons archéologiques, pourrait se situer un peu après 950.

Quant à la nef principale de Saint-Michel, elle doit être antérieure à 950, c'est à dire à la diffusion de l'art mozarabe dans les Pyrénées méditerranéennes, sans qu'il soit possible, pour le moment, de préciser davantage. Il est probable que cette église si curieuse et la tour carrée qu'elle prolonge, sont dûes à ces "Hispani" wisigoths fugitifs, "hostolenses" ou aprisionnaires, qui, attirés par les libéralités des souverains carolingiens, vinrent, de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle au milieu du X<sup>e</sup>, repeupler le Roussillon et le Bas-Languedoc, transformés en désert par les invasions arabes (30). L'empreinte des immigrants paraît avoir été profonde et durable, car les noms wisigothiques abondent encore dans la toponymie de Sournia et de la Corbière (31).

(29) *Hist. Gén. Languedoc*; t. V, col. 262.

(30) Voir sur cette question: Emile CAUVET *Etude historique sur l'établissement des Espagnols dans la Septimaine aux VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles, et sur la fondation de Fontjoncouse par l'espagnol Jean, au VIII<sup>e</sup> s.*

(31) Citons dans les environs immédiats de Saint-Michel, le *Puig de Galba*

Il doit exister, dans nos montagnes et dans toute la Septimanie, d'autres églises appartenant à cet art si original, que leur isolement et leur pauvreté même auront miraculeusement préservées, au cours des siècles, de la destruction et de la reconstruction. Et nous ne doutons pas que la liste des églises mozarabes, au nord des Pyrénées, soit destinée à s'accroître.

Mais qu'il nous soit permis toutefois d'insister ici sur la grande pitié des derniers et précieux vestiges dans notre région, de ce X<sup>e</sup> siècle longtemps méconnu, et pourtant fécond entre tous; du siècle qui, pour ne parler que de notre coin de terre, vit la puissante activité de l'abbé Garin, ami du grand Gerbert (32), se déployer dans le domaine spirituel, comme dans celui des arts, des sciences et de la politique, depuis l'Espagne, où déjà s'organise la reconquête, jusqu'à Rome et à Venise où se prépare le renouveau religieux de l'Occident. C'est en effet, en cette fin du X<sup>e</sup> siècle, sous l'influence d'une élite d'hommes éminents, dont l'abbé Garin n'est le moindre, que germent déjà ces grands faits qui seront au siècle suivant: l'essor de l'art roman, la réforme monastique de Cluny et la première croisade.

Et puisque, grâce à l'active impulsión de M. l'Architecte en Chef des Monuments Historiques, la grande oeuvre, si urgente et si belle, de la restauration de Saint-Michel de Cuxà, va enfin reprendre incessamment, il nous reste à former le voeu qu'y soit liée, un jour prochain, celle, facile et peu couteuse, de ses humbles filles de la Corbière de Sournia.

PIERRE PONSICH

ou de *Caune* (Cauna, nom goth féminin); *Aïchous* (à rapprocher de Aïso, Aïcho, noms goths).

Les sanctuaires consacrés à des saints espagnols ou particulièrement honorés par les liturgies wisigothiques et mozarabes sont nombreux dans la Corbière de Sournia: Sant Couat (Cucuphat), Ste. Eulalie, Sant Julia, Sant Laurent, Saint Michel, etc...

(32) Voir là-dessus L. NICOLAU D'OLWER *Gerbert (Silvestre II) i la cultura catalana del segle X* (in "Estudis Universitaris Catalans", vol. IV, 1910, p. 332 et suiv.).

J. MILLÀS I VALLICROSA *Gerbert i els seus estudis a la Marca Hispànica*. (Dans "Oc", an VII<sup>e</sup>, n.º 2, 3 et suiv.).

Le pape Jean XIX tenait en si haute estime le saint abbé Garin qu'il le mit, en 993, à la tête des cinq monastères de Lézat. St. Hilaire de Carcassone, Ste. Marie d'Alet, St. Pierre du Mas Garnier, et St. Michel de Cuxà. (Gallia Chris. c. 1097).

## NOTAS SOBRE IGLESIAS PRERROMÁNICAS

Hace ya más de medio siglo que son objeto de estudio las iglesias prerrománicas existentes en Cataluña, pero si descontamos las sucesivas aportaciones de nuevos materiales, carecemos de una síntesis posterior a 1928, fecha de la aparición de "Le premier Art Roman", de Puig y Cadafalch y acaso sería más justo retroceder al estado de la cuestión en 1909, en que se publicó el primer tomo de "L'Arquitectura romànica de Catalunya", del propio Puig y Cadafalch y sus valiosos colaboradores Falguera y Goday, obra en la que Gómez Moreno se basa — diez años más tarde — junto con experiencias personales directas — para situar las iglesias prerrománicas de Cataluña en el cuadro general peninsular.

Intencionadamente renuncio a dar a estos templos el apelativo global de *mozárabes* ya que lo considero totalmente inadecuado. Si mozárabe es el cristiano habitante en territorio musulmán, es evidente que no resulta apropiado para este caso, en que se trata de edificios levantados en territorio cristiano y, salvo quizá el segundo grupo de la siguiente clasificación, sin relación probable con el mundo cristiano de la España musulmana.

Aun reservando para otra ocasión un estudio detallado del conjunto, creo vale la pena anticipar algunas conclusiones que pueden deducirse del estado actual de la cuestión.

En las manifestaciones del arte prerrománico en Cataluña estimo que por lo menos pueden señalarse tres grupos de formación y desarrollo peninsular, aparte de las corrientes clásicas (paleocristianas o carolingias) que producen varios de los mejores monumentos, pero cuyo carácter sale del campo del presente resumen (1).

(1) Ni Centelles, ni las iglesias de Egara, ni los capiteles de Sant Pau del Camp, ni los capiteles e impostas de Sant Pere de les Puelles (en Barcelona), ni los restos actualmente descubiertos de las catedrales barcelonesas anteriores a la

Los tres grupos serían los siguientes:

A) De tradición visigoda local. Éste sería el más difundido y del que se conocen mayor número de ejemplos.

Aparte de la publicación de la iglesia del Brunet por Gallardo en 1941-1943 (2) y de las dos de Sourniá por Ponsich en el presente volumen (3) cabe señalar dentro de este grupo como inéditas o poco menos las siguientes:

1. — Capilla de Sant Jaume (municipio de Castellbell y el Vilar). Dió cuenta en 1934 de su existencia don Manuel Bassa y Armengol, indicando que su puerta de ingreso tiene un arco de herradura tapiado (4). Carezco de más detalles sobre ella.

2. — Capilla adosada a la iglesia románica (muy reformada) llamada "Església Vella", cerca de Rellinars. Descubierta por Gudiol en 1943 (5), inédita. De una sola nave; el ábside ha sido mutilado. En el interior, un cipo romano con inscripción parece atestiguar la existencia de un núcleo de población antiguo.

3. — Canapost. Capilla englobada en la fábrica del templo parroquial románico, citada por Ponsich (6) y Gudiol (7). Este último autor la considera más bien de tipo carolingio. Acaso cabría relacionar con ella las capillas de San Cristóbal, en el caserío del Sant Crist, en el municipio de Cabrils, en el Maresme (8), y de San Hilario, en Abrera (9), a orillas del Llobregat.

4. — Palol de la Bauloria (municipio de Vilafant). Antigua iglesia — *Ecclesia castris de Palatiolo* — hoy en ruinas, de una sola nave, dedicada al parecer a Santo Tomás, Apóstol, sufra-

actual (de los que precisa un estudio aparte), entre otros varios edificios, caben, pues, en estas notas.

(2) A. Gallardo. — *La Iglesia mozárabe de San Pedro del Brunet*. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Vol. I-2, 1941 y I-3, 1943.

(3) P. Ponsich. — *Les deux églises mozarabes de Sournia* (Pyr. Or.). Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Vol. VI, 3-4, 1948.

(4) "Amics de l'Art Vell". *Memòria de l'obra realitzada des de la seva fundació 1929-1935*, Barcelona, 1935. Pág. 60.

(5) Es al propio señor J. Gudiol Ricart a quien debo el conocimiento de la existencia de este notable monumento, que luego he podido estudiar directamente.

(6) Ponsich, *lug. cit.*

(7) J. Gudiol. — *Ars Hispaniae*. Vol V. *Arquitectura y escultura románicas*. Madrid, 1948. P. 13.

(8) M. Ribas. — *Origen i fets històrics de Mataró*. Mataró, 1934., p. 85-86 y L. Guardiola. *Sant Joan de Vilassar*. P. 54-58. Cuadernos 3 y 4. 1948.

(9) J. Mas. — *Notes històriques del bisbat de Barcelona*. Vol. XIII. Barcelona, 1921, p. 39-40. No conociendo directamente el edificio, recojo la alusión a título informativo, pero sujeto a revisión.

gánea de Santa Llogaia (Leocadia) de Algama. Ambas iglesias constan entregadas en 1167 al monasterio de Ripoll por el obispo de Gerona. En 1359 el lugar sólo tenía tres casas habitadas (10), y actualmente una; alrededor de la iglesia hay gran cantidad de muros y restos de edificios. Los muros antiguos “de piedra y lodo” y un arco de herradura cegado no dejan lugar a dudas sobre el carácter de la iglesia, identificada y estudiada por un grupo de investigadores de Figueras que es de desear la publiquen pronto.

5. — Capilla (de San Julián?) cerca de Sant Mori, (a la izquierda de la carretera, pero antes de llegar al pueblo). En 1934 don Juan Massanet, corresponsal en La Escala de la benemérita entidad barcelonesa “Amics de l’Art Vell” comunicó el hallazgo de una iglesia prerrománica en una masía cercana al pueblo de Sant Mori (11). Las circunstancias no fueron favorables a un estudio más detallado del monumento y la cita pasó prácticamente desapercibida para los arqueólogos.

Unos años más tarde, la capilla fué fotografiada por el doctor Almagro (cuyas dos fotografías reproduzco) y a él mismo debo agradecer el haber podido estudiar directamente el edificio y tomar datos de él en mayo de 1945.

La fábrica es muy tosca, a base de piedras y arcilla, que debió ser corriente en la época (12), y muy parecida a lo que puede verse en Palol. Sólo hay piezas largas, más o menos labradas, en las esquinas y en el arco triunfal que separa el santuario de la nave.

El arco es de herradura, como la bóveda del santuario, de tipo más bien visigodo que mozárabe, si seguimos la tipología patrocinada por Gómez Moreno. El ábside o santuario, abovedado, es de planta trapezoidal (2,83 metros en la base menor, 3,30

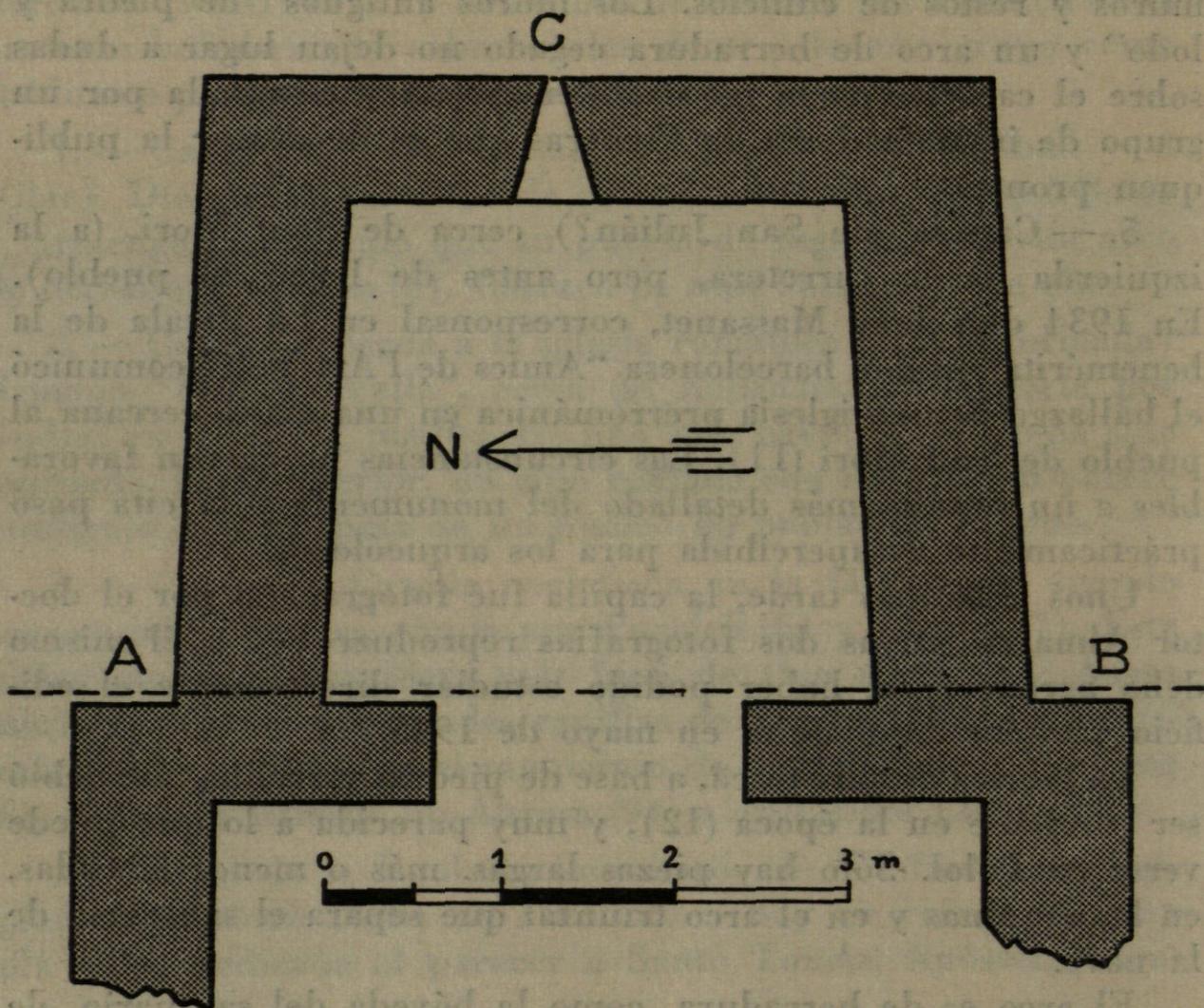
(10) J. Botet y Sisó. — *Geografia General de Catalunya. Provincia de Girona*. P. 577. Francisco Monsalvatge. — *Nomenclátor histórico de las iglesias ... de la provincia y diócesis de Gerona*. T. IV, Olot, 1910, p. 207.

(11) “Amics de l’Art Vell”. loc. cit, p. 61.

(12) Parece precisamente que fué a mediados del s. X cuando se abandonó el pobre sistema de piedra y barro por el de cal y canto (*pedra i calç*). Así vemos que en 953 una acta de Cuixà dice que hubo allí *ecclesiolum parvulum ex luto et lapidibus confectam* y que el abad la derribó y la reedificó *mirifice ex calce et lapidibus et lignis dedolatis*; un documento de Banyoles de 957 se refiere asimismo a la nueva iglesia *excalce et lapidibus dedolatis*. (*L’Arquitectura romànica de Catalunya*. Vol. I. Barcelona, 1909, p. 414-415.)

metros en la mayor y 3,10 metros los lados, poco mayor, pues, que Brunet).

La escasa altura de las jambas del arco (1,03 metros hasta el arranque de éste), así como el desnivel actual entre el ábside y

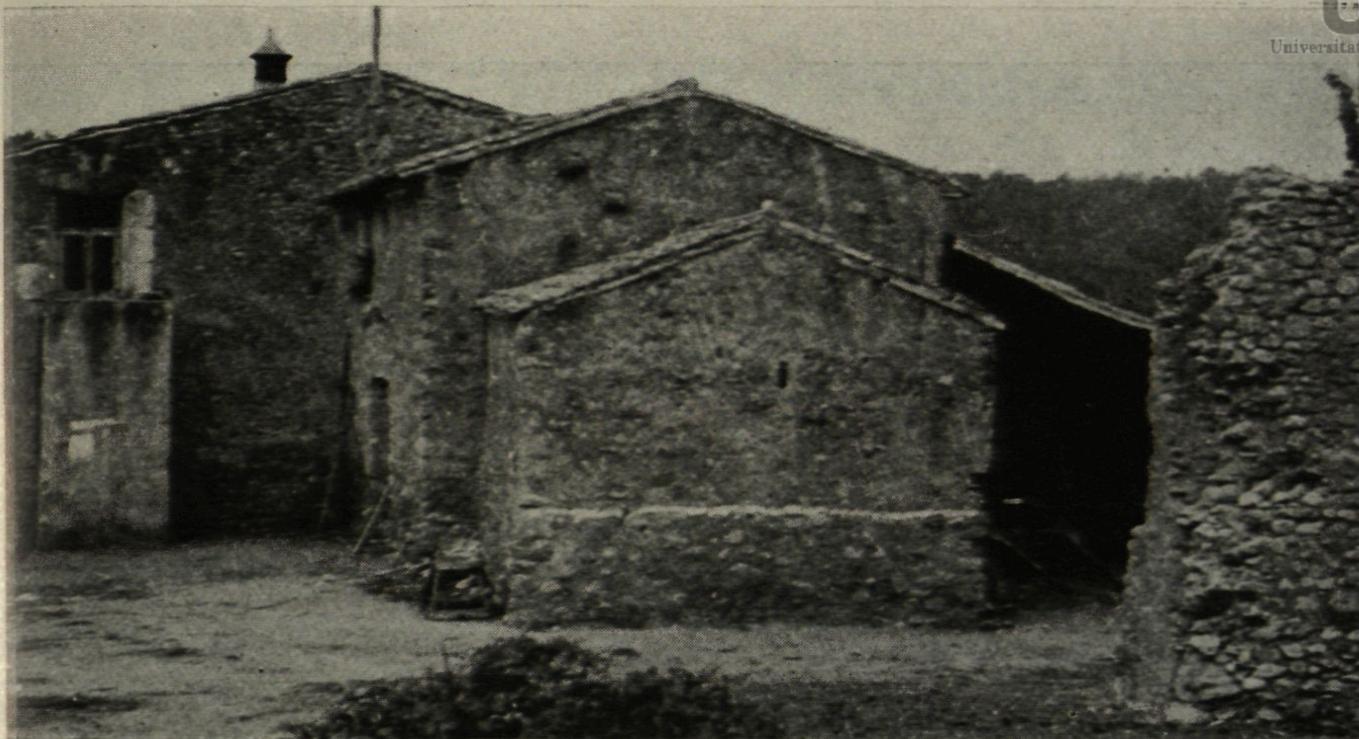


Iglesia prerrománica de Sant Mori. Ábside

el exterior, permiten suponer la existencia de una parte enterrada que convendría explorar por medio de una sencilla cata. La única ventana existente en el ábside no ofrece otra particularidad que las dos piedras empleadas como impostas de su arco, invisible al exterior.

La nave está muy reformada y se emplea como pajar. Es muy posible que parte de sus muros sea antigua.

No conozco documentación sobre esta iglesia. Tanto Monsalvatge como Alsius y Pujol, en sus repertorios, sólo publican citas del siglo XIV de la iglesia de Sant Mori (San Mauricio), de-



Sant Mori. Exterior, conjunto



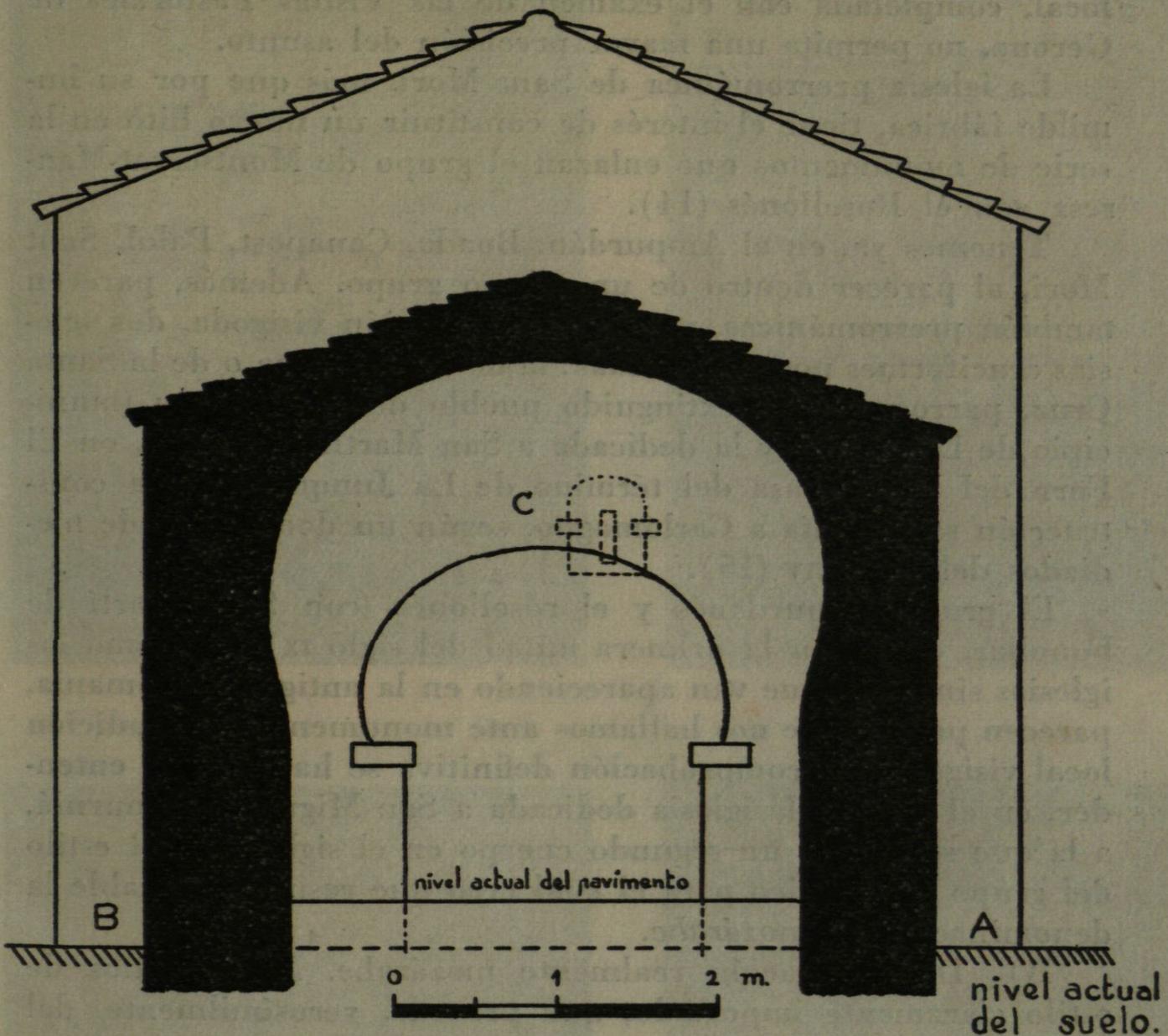
Sant Mori. Abside



Cripta de la Catedral de Vich. Fotografia tomada en el momento de su descubrimiento



Cripta de la Catedral de Vich. Estado actual, después de la reconstrucción de las bóvedas



Iglesia prerrománica de Sant Mori. Sección transversal B-A del ábside

pendiente entonces de la parroquia de Saus. Madoz, en 1850, en su Diccionario se refiere a una capilla de San Julián existente en el término de Sant Mori. Acaso cabría identificarla con el edificio prerrománico aquí descrito, para el cual sería adecuada la advocación del Santo; sin embargo, el hecho de que Botet y Sisó (13), basándose en la omisión por parte de Monsalvatge, dude de la existencia de dicha capilla de San Julián, obliga a poner un interrogante a este hecho mientras una investigación

(13) Botet y Sisó, loc. cit., p. 391.

local, completada con el examen de las Visitas Pastorales de Gerona, no permita una mayor precisión del asunto.

La iglesia prerrománica de Sant Mori, más que por su humilde fábrica, tiene el interés de constituir un nuevo hito en la serie de monumentos que enlazan el grupo de Montserrat-Manresa con el Rosellonés (14).

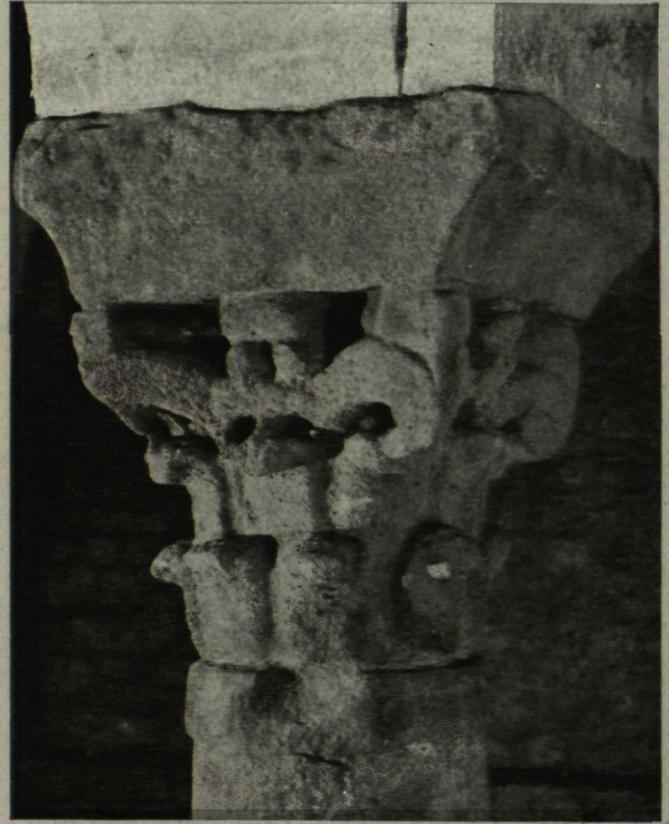
Tenemos ya, en el Ampurdán, Boada, Canapost, Palol, Sant Mori, al parecer dentro de un mismo grupo. Además, parecen también prerrománicas, pero no de tradición visigoda, dos iglesias cruciformes poco estudiadas: la de Santa Elena o de la Santa Cruz, parroquial del extinguido pueblo de Santa Creu (municipio de La Selva), y la dedicada a San Martín de Tours, en El Forn del Vidre, casa del término de La Junquera, cuya construcción se atribuía a Carlomagno, según un documento de mediados del siglo XIV (15).

El grupo ampurdanés y el rosellonés (con Sant Martí de Fonollar, citado en la primera mitad del siglo IX), así como las iglesias similares que van apareciendo en la antigua Septimania, parecen probar que nos hallamos ante monumentos de tradición local visigoda. La comprobación definitiva se halla, a mi entender, en el caso de la iglesia dedicada a San Miguel, en Sourniá, a la que se añadió un segundo cuerpo en el siglo X en el estilo del grupo B, el único para el cual creo que resulta aceptable la denominación de *mozárabe*.

B) De inspiración realmente mozárabe. Monumentos de estilo claramente importado, que procede, verosímelmente, del gran centro cultural cristiano cordobés (de la cultura cristiana, no la musulmana). Su origen parece directo, sin conexión probable con el centro leonés, que, si en arquitectura refleja el arte de Córdoba, posee una decoración escultórica de cierta riqueza, sin paralelos claros en Andalucía ni en Cataluña. El monumento impresionante del grupo es la iglesia del monasterio de Cuixà, consagrada en 974. Reflejo de ella, según hipótesis muy lógica de Ponsich, sería la nave añadida a la iglesia de San Miguel,

(14) Desde luego, conviene una exploración sistemática de las comarcas interiores; el caso de Santa Coloma de Andorra, de tanto interés, merece por sí solo un estudio aparte.

(15) Francisco Monsalvatge. — *Nomenclátor histórico de las iglesias... de la provincia y diócesis de Gerona*. T. III. Olot, 1909, págs. 201-202.



Capiteles y fustes de tipo califal reutilizados en la cripta del siglo XI de la Catedral de Vich



Capiteles prerrománicos. Los tres primeros proceden de Sant Mateu de Bages (Museo de Manresa), y el cuarto de Sant Feliu de Codines

en Sournià. El carácter singular de estos monumentos — sin esculturas — creo queda confirmado por la serie prácticamente coetánea, en su principio, de edificios de la Cataluña Vieja, con capiteles de tipo cordobés musulmán y de arquitectura que, por lo que sabemos hasta ahora, parece totalmente distinta, acaso de origen carolingio.

C) Grupo propiamente califal. Por el momento, me limito a situar en este grupo — independientemente de la arquitectura de los edificios a que se destinaron — una serie de columnas con sus capiteles de tipo claramente derivado del arte musulmán del Califato cordobés, en el último tercio del siglo x. Su filiación fué establecida claramente por Félix Hernández (16), y luego estudió su desarrollo Georges Gaillard (17). Parece muy posible la relación de este grupo con los talleres pirenaicos, de los que en el primer cuarto del siglo xi salió la maravillosa decoración de Sant Pere de Rodes o de Roda (consagrado en 1022) o el famoso dintel de Sant Genís les Fonts, fechado en 1020.

En los últimos años cabe señalar también nuevos hallazgos en este grupo:

1. — En Sant Mateu de Bages, cerca de Manresa, la torre campanario de la iglesia parroquial, con arcos de herradura muy rudimentarios en las ventanas y cuatro capiteles de tipo netamente califal (18).

2. — En Vich, en la cripta del siglo xi de la Catedral, hallada en el curso de las excavaciones dirigidas por el doctor E. Junyent y actualmente reconstruída, se encontraron varios capiteles califales de piedra del país (de Folgaroles al parecer), con sus fustes, reemplazados allí, que deben proceder de la Sede episcopal anterior, cuyo baptisterio, dedicado a san Miguel, fué consagrado en el siglo x (19).

3. — En Sant Feliu de Codines (la antigua *Parrochia Sancti*

(16) F. Hernández. — *Un aspecto de la influencia del arte califal en Cataluña*, en "Archivo Esp. de Arte y Arqueología". Vol. VI (1930), pp. 21-49.

(17) G. Gaillard. — *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne, du x et xi siècles.* - París, Hartmann, 1938.

(18) J. Gudiol, loc. cit., p. 13. Gudiol, que identificó el monumento, no ha publicado aún ningún estudio sobre el mismo, y sí tan sólo una breve cita.

(19) Luis Monreal y Tejada. — *La Catedral de Vich y las pinturas murales de Sert.* Barcelona, 2.ª edición 1948.

E. Junyent. — *La Catedral de Vic y la decoración de Sert.* 2.ª edición. Vich, 1949, págs. 4-6.

*Felicit de Cudines*, citada ya en 946), al practicar obras en la iglesia parroquial, se hallaron dos capiteles, también de arenisca del país, de distinto tamaño. El menor mide 0,305 metros de altura y está muy desfigurado por efecto de la erosión. El mayor, de 0,485 metros de alto, es un notable ejemplar (20) que si por una parte puede relacionarse con los capiteles de Vich o Sant Benet de Bages, por los arcos gemelos de herradura que adornan sus cuatro caras constituye un remoto precedente de un conocido capitel de Sant Miquel de Fluviá, cuyo templo se consagró en 1066.

JUAN AINAUD

(20) Una breve referencia a estos capiteles, en el libro del P. Andrés de Palma *Historia de la villa de San Felio de Codines*, Barcelona, 1946. Se hallan actualmente en la casa rectoral. Gracias al Rdo. Sr. Párroco ha sido posible su estudio y se han sacado vaciados para el Museo de Barcelona.

## UNA OBRA DOCUMENTADA DE RAMÓN DESTORRENTS

a J. Gudiol

Fué en las páginas de esta misma revista donde, con la publicación del contrato de aprendizaje de Pere Serra y el análisis de las sugerencias despertadas por aquel breve documento, dejé planteada la hipotética identificación del miniaturista y pintor real Ramón Destorrents con el anónimo artista bautizado por el profesor Ch. R. Post con el nombre de Maestro de Iravalls y por mí — y por Ainaud — con el de Maestro de los hermanos Serra (1).

Pero una hipótesis reclama siempre, cualquiera que sea su grado de verosimilitud y el número de sus posibilidades de contraste, una ulterior resolución.

Así parecía afirmarlo el profesor de Harvard en el apéndice de su IX volumen de "A History of Spanish Painting" al confesar, frente a mis conclusiones: *I hesitate to retain for him — el artista de referencia — Verrié's title, the Master of the Serras, and prefer the less ambitious appellation, the Iravalls Master, derived from his most comprehensive document*; ello, pese a haber iniciado la cuestión afirmando, pocas líneas antes, que *another Catalan critic, Verrié, has now proposed, with a considerable degree of probability, a name for the autor of this group, Ramon Destorrents* (2).

(1) Verrié, F.-P. "Dos contratos trecencistas (sic; por lapsus de corrección, en vez de trescentistas) de aprendizaje de pintor" en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Vol. II-I-Enero-Año 1944. Arte antiguo, págs. 67 a 76.

V., F.-P. "Más, sobre Destorrents. Dos contratos trescentistas de aprendizaje de pintor.- Addenda" (en lugar de Addenda a "Dos contratos...") en "Anales y Boletín de los Museos Municipales de Arte de Barcelona. Vol. II-3-julio-Año 1944-Arte Antiguo, págs. 63-65.

Para la consulta del primero es preferible utilizar la tirada aparte en separatas en la que fueron corregidas las principales erratas.

(2) Chandler Rathfon Post. "A History of Spanish Painting". Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press. 1947. Vol. IX-Part II. Appendix, págs. 740-742.

Al concluir el anterior artículo no creí en verdad dejar resuelta la cuestión; por ello, precisamente, escribía: *Nuevos documentos es de esperar vengan en ayuda de estas hipótesis, confirmen lo provisionalmente establecido a partir de tan exiguo contrato de aprendizaje, precisen cronología y nos permitan fijar esta tesella del mosaico de nuestra historia pictórica llenando el vacío tradicional que existía entre Ferrer Bassa y los primeros pasos de los Serras...* (3).

Documentos y obras han venido después en mi ayuda y creo ahora poder dejar sentadas, de manera ya definitiva, las conclusiones esenciales de mi primer artículo: dejar documentalmente demostrada la real y verdadera identidad — entonces, y hasta ahora, solamente hipotética — de Ramón Destorrents y el Maestro de los hermanos Serra.

La publicación de aquellas notas y el subsiguiente planteamiento del problema no podían significar en modo alguno el agotamiento de mi interés por la materia.

El riesgo que toda hipótesis supone suele ser, por otra parte, estímulo suficiente para mantener el interés y seguir en busca de confirmaciones o evidencias, y así fué, también, para mí.

#### LA TABLA DE SANTA ANA, DEL MUSEO DE LISBOA

Partí de momento de la bella tabla de Santa Ana, que Post había publicado (4), situándola en un círculo de obras de los Serra y que yo "*with keen perception*" si he de aceptar las más amables palabras del profesor norteamericano, añadí al grupo ya numeroso de obras arcaizantes que integraban el acervo del anónimo maestro trescentista.

Durante el mes de noviembre de 1940 habíase celebrado en Lisboa una Exposición de Pinturas españolas de los siglos XIV a XVI y en ella había figurado la tabla de Santa Ana (5).

(3) Verrié. "*Dos contratos...*" pág. 74.

(4) Post. Op. cit. vol. VIII, págs. 557 a 559 y fig. 259.

(5) Figuraron en la Exposición hasta diez y siete obras, conjunto si bien poco numeroso en extremo interesante, pues entre otras fueron mostradas tablas atribuíbles a Pere Serra, Lluís Borrassà y a Bartolomé Bermejo — o a sus respectivos talleres — además de un portentoso e inconfundible tríptico, admirable creación del Maestro de San Jorge, y la tabla de Santa Ana que nos ocupa.

Hubiera sido de gran interés para mí poder conocer entonces los datos que el Catálogo de la Exposición tenía, sin duda, que aportar sobre las obras expuestas pero las dificultades inherentes a los años de la segunda guerra mundial me impidieron conocer a su debido tiempo aquella publicación del "Museu das Janelas Verdes" de Lisboa. Después de la aparición de mis dos notas sobre Destorrents, el director del museo portugués profesor João Couto vino a remediar con su amabilidad y diligencia aquel lamentable retraso y a su atención he de agradecer el ejemplar del mencionado catálogo que hoy poseo (6).

Con él y con una prueba fotográfica facilitada posteriormente por el Instituto Amatller de Arte Hispánico pude estudiar la tabla con más provecho del que permitían las insuficientes reproducciones de la misma en la obra de Post y en el propio catálogo (7).

Éste va encabezado, precisamente, por la referida tabla de Santa Ana (8) de la cual proporciona una ficha museística completa y una descripción en la que se contienen cuantos datos podríamos necesitar para el estudio de la obra (9).

La fácil comprensión de la lengua original del texto excusa traducirlo:

I. - *Santa Ana e a Virgem. A Virgem e o anjo da Anunciação, Santa Catarina e Santa Barbara*

*Escola: Catalã - 2.ª metade do século XIV.*

*Autor: JAIME SERRA (actividade conhecida 1361-1395); atribuição do Dr. José de Figueiredo.*

*PEDRO SERRA (actividade conhecida 1363-1399); atribuição do Dr. Chandler Rathfon Post.*

*Dimensões: Alt. 1,56 × Larg. 1,125. — Pintura a têmpera sôbre madeira de choupo. N.º do inventário 1.643.*

(6) *Museu das Janelas Verdes. 4.ª Exposição temporária. PINTURAS ESPANHOLAS DOS SÉCULOS XIV, XV E XVI. Catálogo. Lisboa - Novembro de 1940.*

El prof. Joao Couto tuvo conmigo otra gentileza al dedicar un comentario de mi artículo, ante la misma tabla de Santa Ana, al personal superior del Museo, según me informara en carta particular de 10 de enero de 1945.

(7) Clisé serie Mas C, n.º 38221.

(8) Catálogo, Lám. I con el pie: ESCOLA CATALÁ (*Officina dos Serras*) - 2.ª metade do Século XIV - I - *Santa Ana e a Virgem*.

(9) Catálogo, págs. 15 y 16.

Ao centro do quadro, Santa Ana, sentada, tem no regaço a Virgem que folheia um livro amparado por sua Mãe. A Virgem tem na mão esquerda duas flores. Ambas as cabeças estão nimbradas de ouro, vendo-se, sôbre a da Virgem, una corôa. O fundo é formado por um rico tecido de listas largas, do qual as dobras laterais deixam ver o fôrro. Três anjos, nimbados de ouro, seguram a cortina pela orla superior.

Nos cantos da arcaria semi-circular, lobulada, que emoldura superiormente a composição, vêem-se dois escudos: o da esquerda é de Navarra esquartelado com Evreux; o da direita de Aragão.

As partes laterais do quadro dispõem-se em compartimentos do quais os inferiores, maiores, são edículas góticas onde se vêem: do lado esquerdo — o Anjo da “Anunciação”, de perfil à direita; o escudo com as armas de Portugal pintado sôbre as de Aragão; Santa Catarina, de frente, com a roda e a palma; o escudo com as armas de Aragão. Do lado direito — a Virgem da “Anunciação”, voltada três quartos para a esquerda; o escudo chanfrado de Aragão e Sicília, pintado sôbre o de Aragão; Santa Bárbara, com o livro e a palma, voltada três quartos à esquerda; finalmente, o escudo com armas de Aragão.

A pintura procede de Colecção Manzi \*. Vendida no leilão dêste coleccionador, em Paris, no ano de 1919, foi adquirida para o Museu ao antiquário Demotte, em 1921. Restauro iniciado por Luciano Freire e terminado por Luiz de Ortigão Burnay.

(\*) *Catalogue des Sculptures en pierre, marbre, bois, ivoire, objets variés, tableaux, tapisseries, principalement du Moyen Age et de la Renaissance, composant la collection du feu M. Manzi*, pág. 2-n.º 3 (Venda efectuada em Paris no ano de 1919).

El conocimiento más exacto de las particularidades heráldicas de la tabla lisboeta y la identificación consiguiente de las representaciones de esta índole contenidas en las enjutas y montantes de la misma conducían, evidentemente, a precisar mejor la situación cronológica de esta interesante pintura cuya fecha, como es de ver a continuación, debía avanzarse algunos años sobre la propuesta con anterioridad.

Hay que decir primeramente que la de 1347-1348 que acep-



*Santa Ana y la Virgen niña (Museo das Janelas Verdes, Lisboa)*

taba en el artículo anterior tenía por base la creencia de que las armas de Cataluña y Portugal eran únicas en el marco de la tabla.

Con lo cual, y de acuerdo con la cronología posible para una obra atribuída a Destorrents, podía deducirse que el retablo, del que la Santa Ana de Lisboa era pieza central, fué pintado durante el corto reinado de Leonor de Portugal — hija de Alfonso IV de aquel reino y de su esposa Beatriz — o por encargo suyo.

Pero además del escudo de esta reina, que aparece en el centro del montante izquierdo de la tabla y de otros tres escudos, uno en la enjuta derecha y otros dos en el recuadro inferior de cada montante, con cuatro bastones de gules sobre campo de oro — uno y otros bien fáciles de identificar — la descripción del catálogo y la detenida consulta de la prueba fotográfica del Instituto Amatller, indican claramente la presencia de otros dos escudos cuyas armas vienen a corresponder con las de dos princesas casadas antes y después, respectivamente, que Leonor de Portugal, con Pedro el Ceremonioso.

El de la enjuta izquierda hemos de atribuirlo a María de Navarra primera esposa de Pedro III e hija de Felipe el Largo de Navarra y de Juana d'Evreux.

El que adorna el recuadro central del montante derecho, a Leonor de Sicilia, tercera consorte del rey, nacida de Pedro de Sicilia y de Isabel de Carinthia.

Es evidente que la presencia de las armas de Navarra-Evreux y de Portugal, nada puede significar relativamente a la cronología de la pintura.

Por el contrario, el último de los tres escudos mencionados nos proporciona una indiscutible fecha *post quam* por lo que respecta a la terminación de la obra: la de julio de 1349 en que Leonor de Sicilia llegaba a Barcelona para contraer matrimonio con el monarca catalán (10).

(10) Aunque según las "Rúbricas" fué en 1350:

"Entrada de la dita Reyna D.<sup>a</sup> Eleonor venint de Sicilia primo chalendas julií 1350, por la qual venguda la Ciutat feu fer dos lenys, y provehiren dos Palis, empedraren de nou lo[s] carrers que estaban desempedrats, ferenli servey de plata, los Consellers se vestiren de nou, y los juglars, y los Tabalers, y entrà ab andas y la Ciutat vestí 24 homens per aportarla, costá lo drap de dits 24 homens 23 ll, ss." *Rúbricas de Bruniquer*. Vol. I, pág. 229.

Toda vez que no parece muy convincente la explicación — de todas maneras posible — de que encargada la obra en vida de María de Navarra, el artista viera sucederse en el curso de su labor, el fallecimiento de esta soberana, la boda y muerte de Leonor de Portugal y alcanzara aún el momento de las terceras nupcias del rey sin haber concluído todavía la obra.

Cierto que el tiempo en que todo ello transcurrió fué corto, pero no creo que pueda admitirse fácilmente que de acuerdo con semejante escalonamiento de hechos el pintor procediera a la sucesiva adición de escudos a la tabla.

Mucho más natural y simple parece suponer en el rey el deferente deseo de perpetuar con los tres referidos escudos la memoria de las dos reinas ya difuntas y la entonces reinante; el hecho no carece por lo menos de precedente: en el arranque de los grandes arcos construídos en Poblet bajo el mismo rey Pedro y por encargo suyo para soporte de las tumbas reales, aparecen también escudos de las sucesivas reinas alternando con los del monarca constructor y deben existir, seguramente, otros muchos ejemplos de ello.

Algo representaba la pequeña precisión cronológica extraída de estos detalles heráldicos pero mayor interés ofrecía aún la conclusión insoslayable a que el hecho de su seriación me había conducido: la de que la tabla de Santa Ana del museo lisboeta debía proceder, sin duda alguna, de un retablo encargado por Pedro el Ceremonioso para una de sus capillas palatinas.

Y por lo que sabemos sólo una de ellas estuvo de antiguo dedicada a santa Ana: la del palacio Real de la Almudaina en Palma de Mallorca.

La cronología de la conquista de aquel reino por nuestro monarca no contradecía las posibilidades de una identificación y las circunstancias y caminos por los cuales la tabla pudo llegar hasta Lisboa las explicaba en parte el catálogo de la exposición de 1940 y en lo demás, no podían ser ni muy difíciles de imaginar ni muy diferentes a las circunstancias y caminos que condujeron tantas otras piezas de arte catalanas a colecciones y museos extranjeros.

## LA TABLA DEL CALVARIO, DEL MUSEO DE PALMA

Se apuntaba, pues, una pista posible en dirección a Mallorca y la consulta de las series fotográficas del Instituto Amatller de Arte Hispánico no tardó en revelar la existencia de un nuevo ejemplar pictórico de evidente afinidad estilística con la tabla del Museo portugués (11).

Constituía en realidad un antiguo y vago recuerdo de una primera estancia mía en Palma de Mallorca: un maltrecho Calvario perteneciente a la Sociedad Arqueológica Luliana en las apacibles salas de cuyo museo hube de verla en verano de 1942.

Estructura e iconografía determinan claramente la situación de esta pieza en el retablo: lo alto del cuerpo central.

Para un conjunto de mediados del siglo XIV es tabla de proporciones más bien grandes, pues alcanza de alto 1 metro 39,5 centímetros y 1 con 13,9 de ancho, comprendiendo los montantes laterales ensamblados (12).

Les falta a éstos el respectivo pináculo terminal de talla dorada y a la tabla propiamente dicha otro remate que debió mostrar pintada una pequeña composición — la coronación de la Virgen? — o una figura — el Padre Eterno?

Una arquería lobulada limita la composición central en el trasdós de cuya moldura quedan restos de los entalles foliares que lo adornaron y se aprecia el encaje horizontal para ensamblar el remate hoy desaparecido.

El estado de conservación de la obra es deficiente pues a la pérdida de aquellos elementos hay que añadir una gran resquebrajadura que hiende verticalmente la tabla y numerosos desconchados, tanto en el campo de oro como en el de la pintura, que dejan ver la preparación de escayola y, en algunos puntos, el entelado.

En la pieza central destaca, sobre el fondo de oro, la cruz y, en ella, la figura del Salvador, con nimbo y corona de espinas; en la parte inferior de la composición, a la izquierda de la

(11) Clisé serie Gudiol D, n.º 631.

(12) He de agradecer esta información a la amabilidad de mi erudito amigo don Elviro Sans de Palma de Mallorca.

cruz enclavada sobre un montículo, las tres Marías asistiendo a la Virgen; a la derecha, san Juan Bautista, nimbada la cabeza, como las cuatro mujeres, y un grupo de soldados armados de lanzas, entre los que se distingue la figura de Longinus y una cabeza mitrada.

A segundo término, una línea de muralla con ventanales sobre el fondo de oro, puertas a los lados, almenas en lo sumo y dos torres angulares con almenas también y saeteras en su cuerpo circular.

En cada montante, arriba y abajo, escudo con las armas reales, y en el centro, bajo arquería y pináculos entallados, una figura de profeta nimbada, de pie, vistiendo dalmática, y con un rollo desplegado en la mano; el personaje de la izquierda, que lleva corona y pintada en el rollo la palabra "*Lignum*", puede identificarse con el rey Salomón (13).

La identidad estilística del Calvario del Museo mallorquín con otras obras del conjunto adjudicado provisionalmente a Destorrents era evidente: bastaba — y bastará al lector — detenerse en el examen de sus pormenores y buscar la constante repetición de los mismos en las composiciones iconográficamente paralelas, del grupo: el del pequeño retablo de Iravalls, en la Cerdaña, dedicado a santa María y el de la tabla de san Esteban, procedente de Sant Celoni, hoy perteneciente al Museo Diocesano de Barcelona. Y la misma comparación podría establecerse también con el Calvario, miniatura a página entera, del Misal de Reus, de 1363.

Fuera ya de este paralelismo iconográfico no resultaba menos confirmativa la comparación entre el Calvario de Palma y la Santa de Lisboa.

### RECONSTRUCCIÓN DEL RETABLO DE LA ALMUDAINA

Al establecer una comparación entre ambas tablas resultaba ciertamente singular su afinidad estética y más aun la identidad

(13) Son varios los textos de Salomón y David en que puede hallarse la voz *lignum* prealudiendo a la cruz. Sólo por la razón iconográfica de faltar en nuestra representación un atributo tan característico como el arpa me he inclinado con preferencia a identificarla con Salomón.



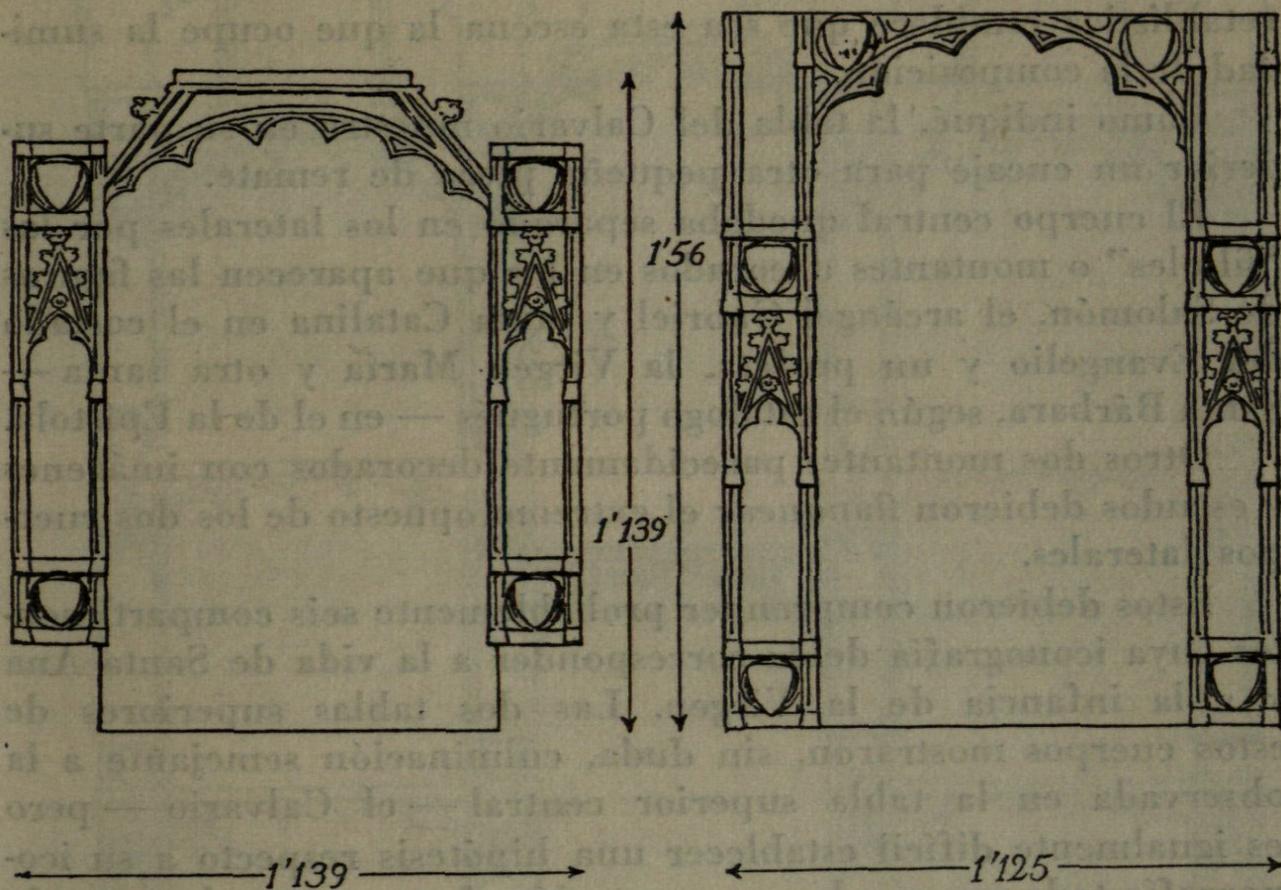
*Calvario* (Museo de la Sociedad Arqueológica Luliana, Palma de Mallorca)



*Calvario, detalle*

de sus respectivas estructuras arquitectónicas con la exacta repetición, en las “filloles” o montantes laterales, de la alternancia de pequeñas figuras y escudos de la casa real, aquí sin combinar con el de otros personajes femeninos.

Pero ningún detalle — exceptuado quizá el de la permanencia de la obra en Mallorca — resultaba tan concluyente a mi entender como el de que ambas tablas mostraran, en sentido



transversal, idénticas medidas. La hipótesis de un común origen trocábase entonces en evidencia.

Es básica en la argumentación la identidad de medidas en las bases y si los gráficos adjuntos no la traducen de manera absoluta hay que observar ante este hecho que mientras la tabla de Lisboa ha sido objeto de una completa — y en el aspecto pictórico abusiva — restauración, la de Mallorca, en cambio, además de hallarse en grave estado de abandono, queda hendida verticalmente y muestra las “filloles” imperfectamente ajustadas; ante lo cual una diferencia de catorce milímetros no parece necesitar justificación ni ser obstáculo alguno para la reconstrucción ideal de un retablo que pudiese estar compuesto por ambas piezas.

Sin tener que forzar demasiado la imaginación es fácil suponer que el retablo constaría de dos cuerpos; uno, inferior, sería la predella o bancal; el segundo, dividido a su vez en otros tres, verticales, comprendería entre otras piezas las dos conservadas.

No cabe error sobre su respectivo emplazamiento: mientras la de la santa exige por su iconografía y su mayor tamaño una situación presidencial, la del Calvario se evidencia por su forma como pieza superior y la tradición de nuestra arquitectura retablística establece que sea esta escena la que ocupe la sumidad de la composición.

Como indiqué, la tabla del Calvario muestra en su parte superior un encaje para otra pequeña pieza de remate.

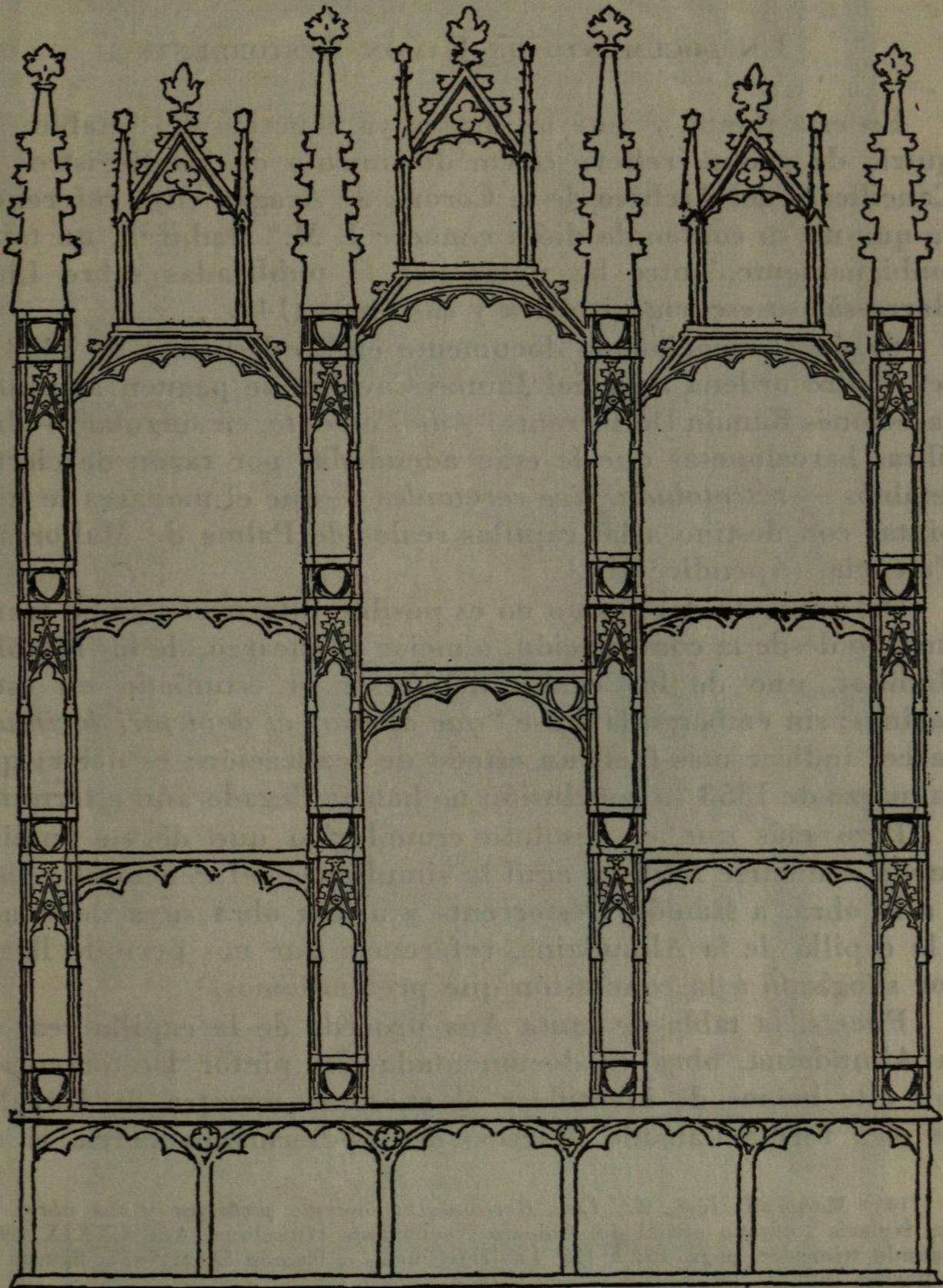
El cuerpo central quedaba separado en los laterales por las "filloles" o montantes decorados en los que aparecen las figuras de Salomón, el arcángel Gabriel y santa Catalina en el costado del Evangelio y un profeta, la Virgen María y otra santa — Santa Bárbara, según el catálogo portugués — en el de la Epístola.

Otros dos montantes parecidamente decorados con imágenes y escudos debieron flanquear el extremo opuesto de los dos cuerpos laterales.

Estos debieron comprender probablemente seis compartimentos cuya iconografía debía corresponder a la vida de Santa Ana y a la infancia de la Virgen. Las dos tablas superiores de estos cuerpos mostraron, sin duda, culminación semejante a la observada en la tabla superior central — el Calvario — pero es igualmente difícil establecer una hipótesis respecto a su iconografía toda vez que la representación, frecuente en la segunda mitad del siglo — de la Anunciación, dividida en dos fragmentos en uno de los cuales el arcángel y en otro la Virgen — se da ya en dos de las "filloles" que flanquean la tabla principal.

Por lo que se refiere al bancal es arriesgado establecer sin base alguna de argumentación el número de compartimentos de que pudo constar; pudo además ser una composición corrida — del tipo de la Santa Cena de Solsona o el san Onofre de la Catedral barcelonesa atribuido al propio Destorrents — o sin clara definición arquitectónica de compartimentos — como en el retablo de san Pablo de la capilla episcopal de Palma de Mallorca.

La reconstitución ideal del retablo podría pues trazarse, aproximadamente, según las líneas del gráfico adjunto:



Reconstrucción hipotética del retablo de Santa Ana, de la capilla real de la Almudaina de Palma de Mallorca

## UN DOCUMENTO DE RAMÓN DESTORRENTS

En este punto, y ante la imagen ya concreta del retablo, adquiriría de pronto relieve cierto documento de los Registros de Cancillería del Archivo de la Corona de Aragón cuya referencia ya que no su contenido dió a conocer J. M.<sup>a</sup> Madurell, un tanto ambiguamente, entre las notas por él publicadas sobre Lluís Borrassà, su escuela pictórica y sus obras (14).

Según el mencionado documento en 26 de marzo de 1353 el rey Pedro ordena a su fiel Jaume Cavaller se paguen al pintor barcelonés Ramón Destorrents — *de Torrente*, en singular — diez libras barcelonesas que le eran adeudadas por razón de ciertos retablos — *retrotabula, sive reretaules* — que el monarca le hizo pintar con destino a las capillas reales de Palma de Mallorca y Valencia. (Apéndice III.)

Del contexto del mismo no es posible inferir el tiempo transcurrido desde la contratación, o mejor el encargo, de los retablos aludidos, uno de los cuales debió ser el estudiado en estas páginas; sin embargo la frase "*que operari et depictari facimus*" parece indicar más bien un estado de realización; es decir: que en marzo de 1353 su conclusión no habría llegado aún a término.

Pero más que el absoluto cronológico que de su análisis pueda deducirse interesa aquí la simultánea referencia al artista y a la obra, a Ramón Destorrents y a una obra suya destinada a la capilla de la Almudaina, referencia que nos permite llegar por silogismo a la conclusión que pretendíamos.

Pues si la tabla de santa Ana procede de la capilla real de la Almudaina, obra es documentada del pintor Destorrents y con éste hemos de identificar el anónimo maestro de Irvalls, en otra forma llamado Maestro de los hermanos Serra, si se-

(14) Madurell, José M.<sup>a</sup> *Lluís Borrassà. Su escuela pictórica y sus obras* en "La Notaría", órgano oficial del Colegio Notarial de Barcelona. Año LXXIX, 1944, segundo trimestre, págs. 164 a 195. Las referencias a Ramón Destorrents figuran en la página 168.

Madurell habla un tanto ambiguamente de la "pintura de UN retablo con destino a la capilla real de la ciudad de Mallorca o de la [de] Valencia" sin duda por citar una nota provisional tomada al azar del hallazgo. Utilizando su referencia acudí al registro para dar un texto íntegro del documento; véase al final el Apéndice III.



*Calvario, detalle de un montante lateral*

guimos adjudicando a su grupo estilístico la bella tabla del museo lisboeta.

## UN DOCUMENTO DE FERRER BASSA

Sólo un detalle, pero de carácter documental, parece venir a dificultar la total aceptación de dichas conclusiones y es el hecho de que entre mayo de 1343 y enero de 1345 el Rey había encargado a Ferrer Bassa dos retablos: uno para la capilla real del castillo de Lérida — la Azuda — y otro para la del castillo de Mallorca — la Almudaina — y que en 7 de enero de 1345, cobradas ya por el pintor 35 libras de las ciento cincuenta estipuladas, al parecer, entre ambas partes, se mandara al tesorero real darle cincuenta más. (Apéndice I.)

Pero veamos a continuación cómo creo soslayar la dificultad encajando este documento — nueva aportación al corpus reunido y publicado por el Rvdo. Dr. Trens — en una concatenación lógica de los hechos históricos relacionados con el retablo de santa Ana de la capilla real de la Almudaina.

### HISTORIA DEL RETABLO

El sábado 31 de mayo de 1343, por la tarde, Pedro III el Ceremonioso cabalgaba desarmado en compañía de sus gentes hacia las puertas de la ciudad de Palma.

Disponíase a efectuar solemnemente su entrada en la capital del reino de Mallorca y habíase ataviado en forma apropiada. Precedíale el portaestandarte don Blasco de Alagón, con una compañía de a caballo, quien introdujo la bandera real en la ciudad y luego, subiéndola al castillo, la colocó en la torre más alta de aquél, llamada del Ángel.

El Rey, virtualmente vencedor de Jaime III de Mallorca, entró en la ciudad para dirigirse en seguida al castillo, reservando para la mañana siguiente, Dominica de Quinquagésima, la pública y oficial recepción de los notables de la ciudad y reino y el solemne oficio en la Seo.

Este primer día el Rey se limitó a entrar en la capilla del castillo y palacio real de la Almudaina, para reverenciar a santa Ana a quien estaba dedicada. El Rey aprovechó la oportunidad

para armar caballeros allí mismo a Gonçalvo Diez, señor de Arenós y a algunos otros. Después de lo cual la gente de su acompañamiento fué repartiéndose por las posadas que se habían indicado y descansó hasta el día siguiente (15).

Esta fué la primera vez que el rey Ceremonioso estuvo en la capilla real de la Almudaina presidida entonces, posiblemente, por una sencilla imagen de la santa.

Tal vez arranque de este día, el deseo del monarca de elevar un retablo a honor de la misma ornado con los escudos de la casa real a la que de nuevo se juntaba, unido a ella "perpétua e indissolublement" el reino mallorquín; tal vez, la idea de que entre estos escudos figuraran los de la reina María de Navarra, su esposa; tal vez, porqué no?, la determinación concreta de encargar la obra al pintor de la corte, en Barcelona, Ferrer Bassa, de quien la casa real tenía recibidas buenas muestras de cuanto podía alcanzar en el desempeño de su arte.

El encargo debió efectuarse poco después y por él, y el de otro retablo para el castillo real de Lérida, en enero de 1345 se le debían a Ferrer Bassa ciento quince libras de las ciento cincuenta que debieron estipularse como precio conjunto de las obras (16). Cincuenta, mandaba pagárselas el Rey en 27 de dichos mes y año. (Apéndice I.)

(15) "*E com Nos fom en lo castell de la ciutat entram per reverència a Sancta Anna en la capella de dit castell. E aquí faem cavallers lo noble En Gonçalvo Diez, senyor Darenós e alguns altres...*" ("Crónica del rey de Aragón D. Pedro IV el Ceremonioso, ó del Punyalet, escrita en lemosin por el mismo monarca, traducida al castellano y anotada por Antonio de Bofarull". Barcelona, 1850. Cap. III, 13; págs. 148, 149).

J. Ainaud me recuerda que otra referencia a la capilla de Santa Ana se encuentra en las ordenanzas de corte de Pedro el Ceremonioso de 1344, libro cuarto, capítulo *De la festa de sancta Anna*:

*Jacsiá que daquesta festa en lo capitol de les quatre tempores del any ensemps ab altres festes de part dejus hajam ordonat: perquen aytal dia de paraments e vestiments blancs mijancers ab dos capes es usador. Mas cor la capella del nostre castell de la ciutat de Mallorca a honor daquesta sancta preciosa es invocada: declaram que si aquest dia en la dita ciutat presents serem en la nostra cappella sermo e processio sien fets els vestiments e paraments blancs pus nobles ab sis capes sien tenguts e un dels reataules dargent e lo tabernacle dargent hi sien posats e laltar sia appareylat axi con en la festa de Nadal.*

(P. de Bofarull. "Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón". Barcelona, 1850, vol. V, pág. 239.)

Del texto, parece deducirse que la capilla no contaba, por aquel entonces, con retablo propio.

(16) Aunque el documento dice textualmente: *...ratione d[ictis?] retabulorum pro capellis nostris existentibus in castris Maiorice et Ilerde emptorum...* creo que el verbo tiene que interpretarse aquí en el sentido de encargar en firme, como

La obra pictórica del retablo destinado a la capilla de la Zuda leridana debió preceder a la del otro pero en septiembre de 1346 las tablas no habían salido aún del taller del pintor por cuanto en 17 de los mismos el Rey ordenaba el envío de dichas tablas al castillo leridano a la vez que, sin duda para avivar el celo y diligencia del artista, prometía pagarle puntualmente las cantidades que aun se le debían (17).

Demorada la entrega del retablo a causa, sin duda, de la deuda real ésta inclinaría también a Ferrer Bassa a detener en sus comienzos el segundo retablo si es que alguna vez lo había ya empezado.

Por otra parte, los asuntos políticos concernientes a la posesión del reino de Mallorca, la lucha contra la Unión aragonesa y las que sostuvo por la posesión de la isla de Cerdeña, amén de las que hubo de emprender después contra Castilla, alejarían lo bastante al monarca de todas preocupaciones suntuarias.

Y a las circunstancias políticas añadiéronse aún otras de carácter personal que pudieron matizar diferentemente la idea primera: la muerte de María de Navarra en abril de 1347 y la boda del Rey con Leonor de Portugal en noviembre del mismo año, el fallecimiento de ésta en octubre del siguiente y el tercer matrimonio del Rey, con Leonor de Sicilia, en julio de 1349; por aquellos mismos meses, en fecha aun incierta, la muerte del pintor que hubiera podido realizar la obra. Y finalmente en 25 de octubre la de Jaime III de Mallorca, llamado por los suyos *lo disortat*, acaecida en la batalla de Lluchmayor, último episodio en aquella prolongada lucha por el trono y posesión de la isla.

Esta circunstancia trágica que ofrecía al monarca la oportunidad de dar definitivo cumplimiento a su proyecto vino posiblemente a coincidir con el encumbramiento de Ramón Destorrents como primer pintor de la corte real barcelonesa.

No podemos afirmar que Destorrents hubiera figurado en el taller de Ferrer Bassa ni que estuviera en relación profesional

diríamos hoy, más que en el de comprar al contado y así parecen confirmarlo los hechos posteriores.

(17) Manuel Trens, prev. "*Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*". Institut d'Estudis Catalans. Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, VI. Barcelona, 1936, pág. 20 y Doc. XXXI, pág. 173.

con él, pero el análisis estilístico de sus obras pictóricas deja entrever ciertamente alguna dependencia entre ambos artistas; hay que añadir ahora, la que efectivamente se establece entre ellos con la realización por parte del uno del encargo hecho antes al otro y recordar el hecho de que el propio Destorrents realizara el guardapolvo para el retablo de la capilla real de Lérida — el que a Ferrer Bassa le había costado tanto cobrar — por cuya obra, como sabemos, el Rey mandaba pagarle, en 18 de octubre de 1356, la cantidad de doce libras.

De momento no podemos anotar la aparición de Ramón Destorrents en los documentos conocidos hasta 1351 (18) a partir de cuya fecha y hasta la no muy distante de 1357 — en que aparecerá contratando como aprendiz a Pere Serra — se intercalan otras varias referencias casi todas relacionándole directamente con la casa y personas reales. De fines de marzo de 1353 es la noticia de que en su taller de Barcelona Ramón Destorrents estaba pintando o quizá ya había concluido los retablos destinados a las capillas reales de Mallorca y Valencia. El Ceremonioso mandaba pagarle, con tal motivo la cantidad de diez libras barcelonesas.

Pero tenía que transcurrir un lustro todavía antes de que la obra llegara a su destino.

En 1358, no sabemos ni mes ni día, arribaba a la isla, la nave del patrón barcelonés En Lombard que traía a bordo desde Barcelona, por mandato del Rey, el retablo de santa Ana destinado al castillo real. Costó el transporte cinco libras con cinco sueldos que se pagaron a N'Esteva. Joan Daurer, pintor mallorquín, que nos aventuramos a identificar con el autor del retablo de Inca,

(18) Mossèn Gudiol en "Els trescentistes", vol. II, pág. 137 da como fecha más antigua del pintor la de 1348, pero sin confirmación documental. Según los documentos publicados es la de marzo de 1351; dentro de este mismo año añadimos ahora al diplomatario de Destorrents el documento transcrito en el apéndice II, en el cual es de notar, sin embargo, que Destorrents sólo aparece citado como iluminador.

En este inicio de documento que es probablemente una *apocha de soluto* pueden ser significativos, a mi juicio, varios detalles:

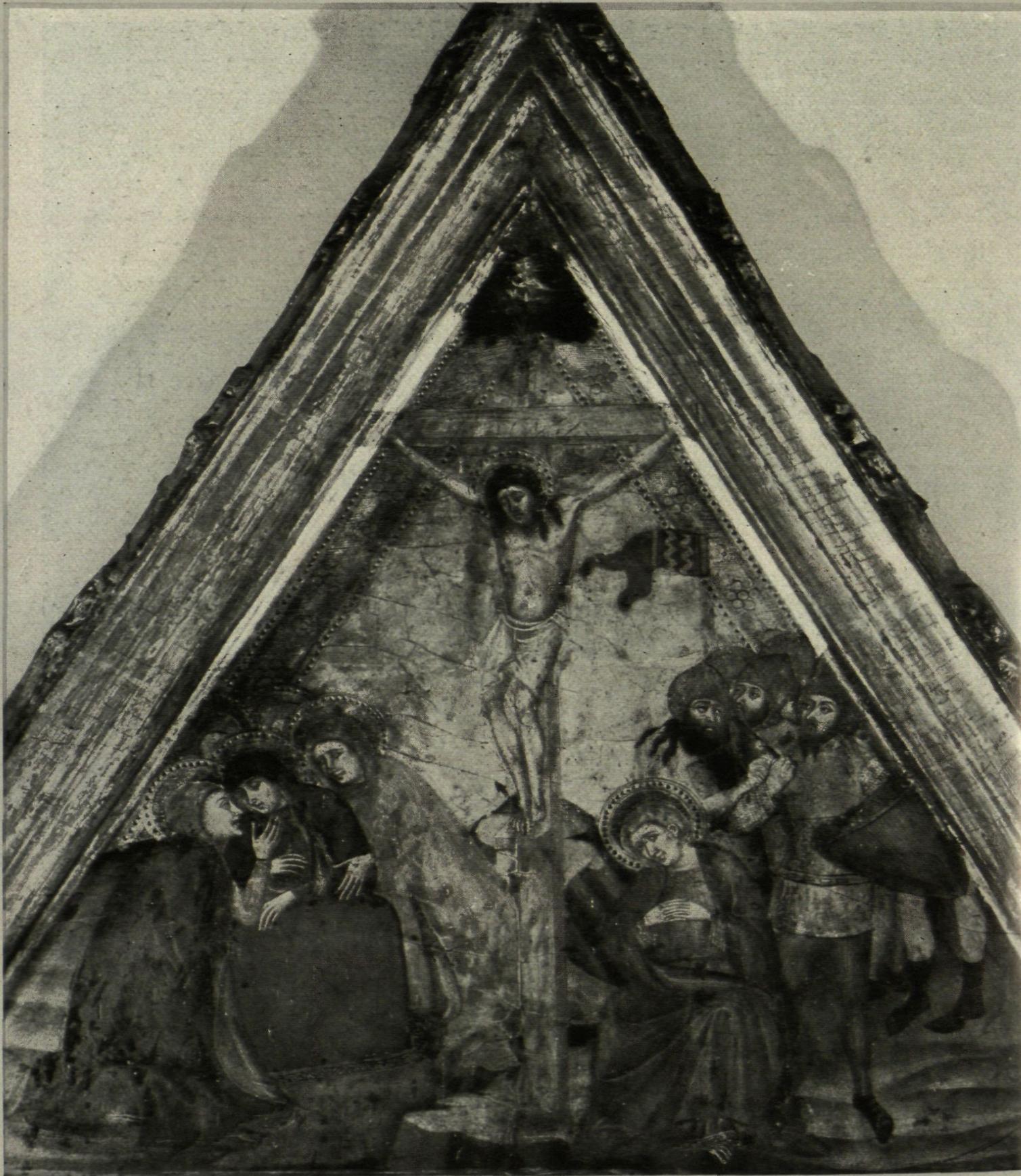
a) que conste en los manuales conservados en la Catedral, donde existe una obra atribuida a Destorrents.

b) que la parte contraria sea una *domina Catherina*.

¿Serán esas breves líneas un camino de identificación documental de la tabla con dos santas una de las cuales el prof. Post viene sosteniendo con tanto ahinco que es santa Catalina?



*Retablo de Santa Marta, Iravalls (Cerdanya), detalle*



*Retablo de San Esteban, de Sant Celoni (Museo Diocesano de Barcelona), detalle*

encargóse por algo menos — dos libras con dos sueldos — de reparar algunos desperfectos que el transporte por mar había ocasionado en la pintura de las tablas.

Nos enteramos de todo ello por una breve referencia documental de los Archivos del Real Patrimonio de Mallorca que reza así:

“1358. *Item, pagam a .N Esteva, de la nau d'En Lombard, de Barcelona, per nòlits de un retaule de santa Ana, que portà de Barcelona a Mallorques ab la dita nau per manament del senyor Rey, 5 ll. 5 s. Item, pagam a .N Johan Daurer pintor de Mallorques, per rahó de tapar alguna scorxadura, que havia en lo dit retaule de santa Ana del Castell Real, la qual prèrs venint per la mar; per la qual reparació li donam entre pintar y colors etc. 2 ll. 2 s.*” (19).

Poco debió tardar el retablo, después de las restauraciones de Daurer, a ser colocado en su correspondiente emplazamiento de la capilla real de Santa Ana en el cual, sin embargo no había de permanecer por mucho tiempo.

En efecto, transcurrido poco más de un siglo, fué arrinconado ya. Por los mismos años en que en Barcelona era substituído el de la capilla real del palacio mayor, debido a Ferrer Bassa, se decidiría en Mallorca la substitución del de la Almudaina debido a Destorrents. En Barcelona fué el mejor exponente de la pintura del momento, Jaume Huguet, el encargado de ejecutar la nueva obra, pero la fortuna de la capilla barcelonesa de santa Águeda no tuvo paralelo en la de Mallorca dedicada a la madre de la Virgen ya que a la obra de Destorrents hubo de suceder la de Rafael Moger (20), de mediocre calidad artística como puede fácilmente comprobarse con una simple mirada a los fragmentos todavía conservados, de su obra.

Después, más o menos inmediatamente, el retablo fué cedido a la iglesia de Porto Pi en las afueras de la misma ciudad de Mallorca e instalado, o simplemente recogido, en ella.

Sabemos por lo menos que de allí salió en 1889 el Calvario,

(19) Se publicó en el “*Calendario para las islas Baleares, correspondiente al año 1877*”. Palma. Guasp. pág. 89.

He de agradecer la referencia a la amabilidad del Rvdo. Mn. Antoni Pons.

(20) Post. vol. VII.

que había constituido la pieza central superior del retablo, para ingresar en el museo de la Sociedad Arqueológica Luliana donde hoy podemos estudiarlo (21).

En cuanto al itinerario seguido por la pieza principal del retablo, la tabla de santa Ana con la Virgen rodeada de ángeles, si bien más complicado no es, sin embargo, difícil de imaginar ni de reconstruir. En manos, probablemente, de un anticuario debió saltar al continente para ir a parar al final de un viaje, cuyos pormenores es por hoy imposible conocer, a la colección de esculturas, cuadros y tapices de M. Manzi, en París. Fallecido éste el conjunto de obras medievales y renacentistas de la misma en el que figuraba la de nuestro Destorrents fué subastado en 1919 y entonces debió adquirir la tabla el anticuario Demotte de quien a su vez la adquirió, en 1921, el Museo de Arte Antiga de Lisboa. Tras este azaroso desplazamiento de su lugar originario es de suponer el estado en que la tabla llegaría a la capital portuguesa; allí, pues, decidióse su restauro que iniciado por Luciano Freire fué terminado por Luiz de Ortigão Burnay.

La tabla de Santa Ana y la Virgen figura desde entonces entre las obras más sobresalientes conservadas en los museos de Lisboa y como tal ha sido reproducida en las publicaciones del de Arte Antiga en el que se exhibe (22).

He aquí pues la odisea de un retablo barcelonés, que mutilado y disperso, ha venido a servirnos para fijar documentadamente — así lo creo y quisiera que conmigo lo creyera el inteligente e infatigable profesor de Harvard Ch. R. Post — los verdaderos perfiles estilísticos del exquisito pintor áulico continuador de Ferrer Bassa y maestro de Pere Serra. He aquí, pues, la historia de la primera obra documentada de Ramón Destorrents.

(21) Nota facilitada por don Elviro Sans.

(22) *Museus Nacionais de Arte Antiga. - Algumas obras do Museu das Janelas Verdes. - Lisboa MCMXXXVII. - Lám. 52 con la leyenda: Mestre de escola catalã. Séculos XIV-XV. Santa Ana a Virgêna e quatro santas.*

He de agradecer a don Ignacio Casassayas, dibujante del Instituto Municipal de Historia de Barcelona, la realización de los *croquis* que acompañan este artículo.

## APÉNDICES

### I

*Barcelona, 27 enero 1345.*

*Pedro III ordena pagar a favor de Ferrer Bassa, cincuenta libras barcelonesas de las ciento quince que se le debían por la pintura de los retablos de las capillas reales de Mallorca y Lérida.*

“[P] etrus etc. dilecto consiliario et thesaurario nostro Jacobo Rubei salutem et dilectionem. Vobis dicimus et mandamus quaternus de pecunia redditum et jurisdictione nostrorum que penes vos existit vel erit ilico detis et solvatis Ferrario Bassa pictori et civi Barchinone vel cui voluerit loco sui quinquaginta libre barchinonensis ex illis centum et quindecim libris dicte monete predicte restantibus eidem ad solvendum de centum et quiquaginta libris dicte monete que debentur sibi per curiam nostram ratione d[ictis?] retabulorum pro capellis nostris existentibus in castris Maiorice et Herde emptorum; et f[act]a solucione recipiatis ab eo presente cum apocha de soluto, Datam Barchinone vi° kalendas ffebruari anno domini m° trecentesimo quadragesimo quinto.

Dominus Rex mandavit Martino de Quirico.”

*(Barcelona. Archivo de la Corona de Aragón: Reg. Canc. Peccunia 14. Petri III, 1308, fol 193 v.º).*

### II

*Barcelona, 28 agosto 1351.*

*Apoca de reconocimiento.*

“Die sabbati; v kalendas septembris.

Ego Raimundus des Torrents illuminator \* civis Barchinone confiteor et recognosco [vobis] domine Catherine...”

*(Barcelona. Archivo de la Catedral: Manuale Petri Borrell a mense Iulii 1350 ad mensem Septembris 1351, s. f.).*

\* *Illusminator, pero la s tachada.*

III

*Barcelona, 26 marzo 1353.*

*Pedro III, ordena pagar a favor de Ramón Destorrents, diez libras barcelonesas que se le debían por la pintura de los retablos de las Capillas Reales de Mallorca y Valencia.*

“Petrus etc, fideli suo Jacobo Cavallerii, civi Barchinone, salutem etc. Dicimus et mandamus vobis expresse quatenus de pecunia nostra que est penes vos deputata ad solvendum quedam retrotabula (sive reretaules) que operari et depictari facimus in Civitate Barchinone ad opus capelle nostre Civitatis Maiorice seu Valencie, tribuatis et exolvatis Raimundo de Torrente pictori jamdicte Civitatis Barchinone et magistro dicti operis decem libris barchinonenses; et facta solutione recuperatis ab eo presente loco apoche et mandati. Datam Barchinone sub nostro sigillo secreto xxvi.º die marcii anno a Nativitate Domini millessimo CCC quinquagesimo tercio.

Dominus Rex mandavit. Berengarius de Pinos.

*(Barcelona. Archivo de la Corona de Aragón: Reg. Canc. 1142, Fol. 98 v.º)*

F.-P. VERRIÉ

## TABLAS INÉDITAS DE JOAN MATES

Después de las últimas publicaciones de Post (1) y Delogu (2), de la copiosa aportación documental de Madurell (3) y de los datos sueltos que proporcionan otros autores (4), no parece lejano el día en que podrá redactarse una monografía del pintor medieval Joan Mates. En este sentido trabaja ya desde hace algún tiempo Verrié. Por mi parte, sólo deseo aportar algunos materiales con que ampliar la base de conocimiento del artista.

Por los autores citados conocemos las líneas principales de Joan Mates. Nacido en Vilafranca del Penedés, fué hijo de un fabricante de sillas de montar, Bernat Mates. En 1392 Joan Mates aparece ya en Barcelona, como testigo de un recibo del pintor Pere Serra referente a la pintura de un retablo de Tivissa (5). Los documentos de fecha posterior atestiguan la permanencia en Barcelona del artista hasta su muerte, acaecida en el año 1431 (6).

Su identificación con el Maestro de Penafel, dentro del círculo de Lluís Borrassà, fué hecha por Verrié y por mí en 1942 (7) tomando como base el retablo de los santos Martín y Ambrosio, de la Catedral de Barcelona, fechado entre 1411 y 1415. Desgraciadamente la atribución se basaba por así decirlo mitad en conjeturas y mitad en documentos, y el otro único hito crono-

(1) Post, VIII, pp. 597-605 y IX pp. 750-753.

(2) Raffaello Delogu. — *Chiosa al "Maestro di Peñafel"* (sic) ("Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Cagliari", 1947).

(3) J. M.<sup>a</sup> Madurell Marimón. — *El Arte en la comarca alta de Urgel*. "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. III, 4, 1945, pp. 315-318 y vol. IV, 1 y 2, 1946, pp. 39-40.

(4) J. Ainaud, J. Gudiol y F.-P. Verrié. — *Catálogo monumental de España*. La ciudad de Barcelona. Madrid, 1947, págs. 73, 227 y 309. Figs. 443-450 y 1253.

(5) Madurell, loc. cit., vol. III, 316.

(6) Madurell, loc. cit., vol. III, p. 315. El testamento está fechado a 29 de agosto de 1431 y la publicación del mismo se efectuó el 1 de septiembre del mismo año, después de haber recibido sepultura el cuerpo del pintor.

(7) J. Ainaud y F.-P. Verrié. — *Los retablos góticos en la catedral de Barcelona*. 1942 (en prensa).

lógico que podía proponerse era el del retablo de san Sebastián, que situamos hacia 1421-1425 (8).

Gracias a datos apuntados por Madurell (9), y sobre todo las fotografías de Català (10) que permiten evocar su presencia aun después de su destrucción en 1936, puedo publicar hoy dos tablas del retablo mayor de Vilarrodona. Se trata de un retablo perfectamente documentado, que Mates contrató el día 15 de septiembre de 1422 (11).

A pesar de los molestos repintes que afeaban estas tablas (con el Calvario y la Coronación de la Virgen) su estilo aparece muy claro, y un breve análisis del mismo no deja lugar a dudas. En especial resulta elocuente comparar la Coronación de la Virgen de Vilarrodona con la tabla central del retablo de san Martín y san Ambrosio. Y más aun la del Calvario de este último con el de Vilarrodona y el del retablo de san Sebastián. La figura de caballo en primer término a la derecha se repetía exactamente en Vilarrodona y en el retablo de san Sebastián y es una prueba más del empleo reiterado de *mostres* patrones o dibujos de un repertorio casi industrial con objeto de simplificar el esfuerzo y trabajo de los pintores.

(8) Ainaud, Gudiol y Verrié, loc. cit. y nota 7.

(9) Madurell, loc. cit., vol. III, p. 315, nota 166 y vol. IV, p. 39, nota 294.

(10) Los Monumentos Arqueológicos y Tesoro Artístico de Tarragona y su Provincia durante los años 1936-1939. Poblet, 1942. Pág. 81 y lám. XXI, a.

(11) Archivo Notarial de Barcelona, *Tercium manuale...* *Johannis Pedrolo*  
Encabezamiento del contrato:

"Die martis XV die septembris anno predicto [1422]...

Ista die debet continuari instrumentum capitulorum factum et firmatum per Anthonium Miracla et Raymundum Pellicer, Ville Rotunde, ex una, et Johannem Mates pictorem civem Barchinone, parte ex altera, racione cuiusdam retaule etc.

Testes discreti Anthonius Portella, presbiter beneficiatus in Sede Barchinone, et Bartholomeus Texidor rector ecclesie dicte Ville Rotunde."

Ápoca o recibo:

"Die jovis XXXI die decembris anno a Nativitate Domini millesimo CCCC.º vicesimo tercio (1423 de la Natividad, que parte del 25 de diciembre; corresponde al 1422 de nuestro cómputo).

Johannes Mates, pictor, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis venerabilibus probis hominibus Ville Rotunde, diocesis Barchinone, quod per manus Raymundi Pelliceri dicte Ville Rotunde solvistis michi inter duas vices sive soluciones quinquaginta florenos auri Aragonum qui michi solvendi fuerunt in proximo preterito festo Nathalis Domini ex illis videlicet octuaginta libris (= 145 florines y 5 sueldos) pro quibus seu quarum ego teneor facere seu pingere quedam retaule ad opus altaris maioris dicte ville. Et ideo renunciens etc.

Testes discretus Petrus Gisbert, presbiter beneficiatus in Sede Barchinone, et Berengarius Stalella, dicte ville."



*Calvario del retablo de los Santos Martín y Ambrosio (Catedral de Barcelona)*



Tabla central del retablo de los Santos Martín y Ambrosio  
(Catedral de Barcelona)



Fragmento de una tabla con la Coronación de la Virgen, del retablo de Vilarrodona  
(destruido en 1936)



*Calvario del retablo de Vilarrodona (destruïdo en 1936)*



*Calvario del retablo de San Sebastián (Barcelona)*



*La Virgen y el Niño coronando a Santa Eulalia (Museo del Seminario, Venecia)*



*Anunciación* (Colección Brimo, París)



*Resurrección* (Colección Brimo, París)

Con las tablas de Vilarrodona — cuya destrucción es tan vergonzosa y lamentable — tenemos, pues, una confirmación que juzgo definitiva de la identificación del antiguo Maestro de Penafel con Joan Mates.

Si bien — como sucede a menudo — no poseemos obras documentadas de la primera mitad de la estancia del pintor en Barcelona y ello es tanto más sensible porque en esta época quizá pasó del estilo italo-gótico al internacional (12), los datos conocidos hasta la fecha proporcionan una base segura para nuevas atribuciones que añadir al conjunto establecido por Post.

En primer lugar, y sin que para mí ofrezca ninguna duda, publico como obra segura de Mates una gran tabla con la Virgen y el Niño con santa Eulalia existente en el Museo del Seminario de Venecia (13).

Aun sin creer necesaria una argumentación del caso, me permitiré exponer algunas analogías: La oreja derecha de la Virgen, convencionalmente plana y estilizada, tiene paralelos

(12) En sus primeros años de estancia en Barcelona, Mates debió ser discípulo o colaborador de Pere Serra. Aparte de la presencia de Mates como testigo en 1392 en el ápoa del retablo de Tivissa, anteriormente aludida, parece inclinar a esta suposición el hecho de que el propio Mates terminara hacia 1409 el retablo de los santos Tomás y Antonio, de la Catedral de Barcelona, *quod ego [Mates] depingere perfecti ... quodque retrotabulum incepit depingere Petrus Serra, quondam civis Barchinone* (Madurell, loc. cit., vol. III, p. 315, nota 163).

Más difícil resulta rastrear documentalmente su enlace con los demás representantes del estilo internacional, aunque la relación es clara analizando sus obras documentadas, que encajan perfectamente en el grupo de Cabrera, Guerau Gerner, etc., presidido por Lluís Borrassà. Madurell indica que en el referido documento de 1409 sobre el retablo de los santos Tomás y Antonio figura como testigo Pere Rovira, al parecer discípulo de Mates, de cuyos retablos contratados entre 1425 y 1437 sólo conocemos referencias documentales. A 21 de septiembre de 1415 el pintor Romeu dez Feu, hijo de otro pintor, Jaume dez Feu, figura accidentalmente como testigo en otra ápoa de Mates (Madurell, loc. cit., vol. III, p. 316, nota 167).

En el testamento de Mates en 1431 hay dos alusiones interesantes sobre las personas de su círculo. Una es la manda de 10 florines para ayudar a la boda de Antonia, hija del difunto pintor de Barcelona Francesc Oliva. La segunda está redactada en los siguientes términos: *Debeo Colino ymaginatori qui in domo mea et mecum solebat morari racione solidate per me eidem Colino debite quadraginta florenos auri Aragonie* (Archivo Notarial de Barcelona, *Primum manuale testamentorum... Petri Soler*; Madurell, loc. cit., vol. III, p. 315 y vol. IV, p. 39 y edición aparte pp. 63, 64 y 118 da la cota y alude a la segunda manda pero transcribe *Colina* por *Colino*). El nombre de Colí o Colin es un diminutivo francés de Nicolás, y me inclino a suponer que el escultor Colin que vivía y trabajaba con Mates pudo ser el hábil artesano que talló la carpintería de los retablos del período final del pintor.

(13) Vittorio Moschini. — *Le raccolte del Seminario di Venezia*. Roma, 1940 (Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia n.º 76), págs. 12, 21 y 27. Número 15 del Catálogo. Donada al Museo en 1925.

claros para la Virgen de la tabla de la Coronación, de Vilarrodona, en el san Sebastián del retablo de que es titular, y en otras varias tablas del propio autor. El pelo recogido hacia arriba de la propia Virgen es semejante al de la santa Lucía titular de uno de los retablos de Penafel, etc. Los pliegues en complicado y elegante arabesco de las faldas y mantos, se repiten en el san Sebastián, en los santos Martín y Ambrosio, santa Lucía, la tabla central de un retablo de los santos Juanes, el retablo de santa Margarita (14), etc., y lo mismo puede decirse de la reiterada presencia en orlas y nimbos de un filete negro moteado de blanco. Gracias a la amabilidad del profesor Delogu puedo dar una buena reproducción de esta pintura de Venecia, acaso una de las mejores pinturas de Mates.

Finalmente, debo agradecer a los señores Brimo de Larousilhe, de París, la posibilidad de publicar otras dos tablas de Joan Mates que les pertenecen actualmente. Se trata de dos pináculos superiores de sendos cuerpos laterales de un retablo, y contienen la Anunciación y la Resurrección. Para la primera hallamos paralelos evidentes en las Anunciaciones del retablo de Cagliari, del retablo de Vallespinosa, del pequeño tríptico del Museo de Vich, etc. Las figuras de Jesús en las dos Crucifixiones de Penafel, en las de Vilarrodona, Vallespinosa, Cagliari, retablos de san Sebastián y santos Martín y Ambrosio, etc, así como los soldados que aparecen en muchas de ellas, proporcionan sobrados elementos para atribuir a Joan Mates la tabla de la Resurrección.

Las tablas de la colección Brimo proceden quizá del mismo retablo que la Natividad publicada por Post (15) como perteneciente a la colección de Mrs. Dohan en Darling (Pennsylvania), o por lo menos guardan estrechas analogías con ella.

J. AINAUD

(14) Este retablo, publicado por Post (vol. VIII, pp. 603-605), permaneció hasta 1905 en su emplazamiento original en la capilla de Santa Margarita cerca de Santa Creu d'Olorde, antiguo solar de las monjas del convento barcelonés de Valldonzella (cf. J. Mas, *Lo Monestir de Santa Maria de Valldonzella*. Notes Històriques del Bisbat de Barcelona. Vol. II. Barcelona, 1907, p. 127). La abadesa donante sería quizá la misma en cuyo abadiato Mates pintó el retablo de san Jaime y santa Lucía para la iglesia del convento (cf. Madurell, loc. cit., vol. III, p. 315, nota 166), hacia 1421.

(15) Post, vol. VIII, pp. 600 y 602.

## BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ

*(Contribución al estudio de su vida artística y familiar)*

Completando las relaciones documentadas de algunas de las fases de la vida y de las obras de los maestros escultores renacentistas en Cataluña, cuya serie iniciamos ya con la del imaginero Martín Díez de Liatzasolo (1), continuada luego con otras referencias alusivas a otros notables artistas de la época (2), nos corresponde ahora poner de manifiesto algunas nuevas particularidades relativas al famoso entallador burgalés Bartolomé Ordóñez, cuya personalidad, junto con las de Diego Silóee, Pedro Machuca y Alonso Berruguete, fué considerada como una de las cuatro águilas españolas, pregonadas por el fino y apasionado miniaturista portugués Francisco de Holanda, debido a la excelencia de su arte y a la evidente superioridad sobre los demás escultores de su tiempo (3).

### NOTAS FAMILIARES DE BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ

La primera referencia documental inédita alusiva al proceso biográfico de nuestro artista, corresponde al 7 de octubre de 1517, en cuya fecha Bartolomé Ordóñez, y su consocio el imaginero Juan Petit Monet, junto con los administradores del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, simultáneamente suscribieron un contrato para el entalle de las imágenes corpóreas

(1) J. M.<sup>a</sup> Madurell Marimón. "Los maestros de la escultura renaciente, en Cataluña. Martín Díez de Liatzasolo", "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. III-1, enero (1945), 7-62.

(2) J. M.<sup>a</sup> Madurell Marimón. "Escultores renacentistas en Cataluña", "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Vol. V-3 y 4, julio-diciembre (1947), 205-339.

(3) Manuel Gómez Moreno. "Las águilas del Renacimiento Español. Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete 1517-1518". Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez (Madrid, 1941), pp. 9, 11.

del Santo Sepulcro (doc. 1), sin duda para el embellecimiento de la capilla del mencionado centro benéfico.

En aquel entonces Bartolomé Ordóñez, acreditaba ya el honroso título de ciudadano barcelonés, lo que claramente nos pone de manifiesto que su establecimiento en Barcelona, tuvo pleno efecto con anterioridad a 1515, o sea después de transcurridos dos años de continua y efectiva residencia en nuestra ciudad, que era el plazo mínimo e indispensable para la adquisición de la correspondiente carta de ciudadanía.

Consignemos otra documentada e inédita referencia alusiva a la escritura de capítulos matrimoniales que Bartolomé Ordóñez, durante su estancia en Barcelona, con fecha de 22 de febrero de 1519, simultáneamente firmó con su futura esposa la doncella Catalina, hija del coralero barcelonés Francisco Calaf.

En la antedicha escritura se hace constar la donación hecha por Yolanda, madre de la contrayente, a favor de su propia hija, y las que hizo a ésta, su tío materno el mercader barcelonés Jaime Serra.

Observamos, además, cómo este último donante, junto con Pedro Serra, actuaron en calidad de avalistas de la firma de la escritura de debitorio que Catalina Calaf otorgó a favor de su prometido esposo Bartolomé Ordóñez, correspondiente a la suma de dinero que se obligaba a satisfacer como aportación dotal (doc. 2).

Aunque en el susodicho contrato de esponsales no se indica la profesión del novel marido, ésta aparece expresamente declarada en la escritura de cancelación del referido debitorio, calendarada el día 26 de septiembre de aquel propio año, suscrita por el mismo Bartolomé Ordóñez. Así éste claramente consigna que su oficio era el de imaginero (doc. 3).

Catalina Calaf, la joven esposa fallecida prematuramente, dejó un hijo llamado Jorge Benito, a quien su padre lo declaró heredero universal suyo, disponiendo quedase bajo la tutela de mossèn Serra, tío materno de la susodicha difunta consorte de Bartolomé Ordóñez, tal como así éste nos lo pone de manifiesto en su testamento, fechado en Carrara el día 5 de diciembre de 1520 (4).

(4) Manuel Gómez Moreno, "Las águilas del Renacimiento Español..." pp. 17-18, 19, 190, 194.

Años más tarde del fallecimiento de Bartolomé Ordóñez, en tres distintas oportunidades, o sean en 26 de agosto de 1524, 4 de julio de 1525 y 24 de septiembre de 1527, por razón de diferentes negocios derivados de la testamentaría de nuestro artista, el mercader barcelonés Pedro Serra actuó como tutor y curador de la persona y bienes del impúbero Jorge Benito Bartolomé Ordóñez, hijo de nuestro gran escultor.

Es digno de nota que en tales documentos se ponga clara y explícitamente de manifiesto que el citado artista era natural de la ciudad de Burgos, de quien se indica que en el día de su óbito ostentaba el título de ciudadano de Barcelona, "die obitus sui civis Barcinone" (docs. 7, 8 y 9).

Se comprueba, además, que Bartolomé Ordóñez en su postrer testamento dispuso un legado, del cual resultaría favorecida con un aumento de dote su propia hermana Marina Ordóñez (5).

Según podemos comprobar, la mencionada señora, en 24 de septiembre de 1527, era viuda de Bernardino Zaldívar, tal como se deduce de la escritura de cesión de crédito que Pedro Serra, en su calidad de tutor de la persona y bienes de Jorge Benito Bartolomé Ordóñez, firmó a favor de la citada dama, de la cantidad de 45 ducados de oro que el susodicho heredero debía percibir por razón de la obra del sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, concertada en vida por nuestro artista (doc. 10).

Marina Ordóñez, hermana del gran escultor burgalés, en el transcurso de los años 1539 a 1542, continuaba avecindada en Barcelona, en unión de su hija Ana, "Marina Ordonyes, vidua, habitatrix Barcinone", "Marina Ordonyes, vidua, et Anna Ordonya, domicella, eius filia" (6).

(5) Manuel Gómez Moreno. "Las águilas del Renacimiento Español...", p. 192.

(6) Escritura firmada por "domnam Marinam Ordonyes, uxor relictam honorabili Bernardini Saldiva, civitatis Burgensis", revocando los poderes anteriormente otorgados a favor de "Ioannem de Vilacanes, fratrem germanum" y substitución de mandato a favor del clérigo de Burgos Juan de Govantes, para cobrar determinada suma de dinero a Francisco de Espinosa, clérigo de Laredo, o a sus herederos, adeudada por razón del alquiler de unas casas sitas en la ciudad de Burgos.

AHPB. Jaime Sastre (mayor), leg. 7, manual año 1538-1539: 31 enero 1539.

Escritura de deutorio firmada por "Marina Ordoneyes, que fui uxor Bernardini de Saldi[val], quondam, civitatis Burgensis", a favor del sastre barcelonés Jeroni, de la cantidad de 5 ducados de oro por razón de un mutuo.

AHB. Jaime Sastre (mayor), leg. 7, manual años 1538-1539: 8 febrero 1539.

Ego Marina Ordonyes, vidua, habitatore Barcinone, confiteor et promito vobis

Una posible familiar del escultor burgalés debió ser Leonor Ordóñez, viuda de Cristóbal Núñez de Moya de Vilavicino, de la diócesis de Sevilla, la cual en 10 de marzo de 1529, ante el notario de Barcelona Antonio Benito Joan, otorgó una escritura de poderes a favor de su yerno Fernando de Oro, doncel domiciliado en la villa de Santa María del Puerto, cercana a la ciudad de Laredo, y de la cónyuge de éste, Elvira, hija de la poderdante.

A tenor de lo dispuesto en la referida escritura de mandato, se facultaba a ambos consortes para que, en nombre y representación de Leonor Ordóñez, pudiesen percibir cantidades de dinero, recuperar ropas, oro, plata y joyas, y aun para pleitear contra cualesquier personas residentes en la ciudad de Burgos o en otras partes del reino de Castilla (doc. 11).

Contemporáneamente a la estancia de Bartolomé Ordóñez en nuestra ciudad condal, debió acaecer la defunción de María Ordóñez, viuda de Diego Martínez, notario de la ciudad de Zamora, del reino de Castilla. La antedicha documentada noticia nos la ofrece una acta de requerimiento que los albaceas testamentarios de la mencionada dama dirigieron al obispo don

honorabili Petro Lop, mercatori, civi Barcinone, quod si et casu quo vos damnum aliquod opportuerit pati ratione et occasione subscriptionis per vos factis in quadam littera cambii facta per Onofrium Galia, clericum .VIII. ianuarii presentis... .. directa domino Ioanni Sentiz, de viginti novem ducatis et sexdecim solidis, quam litteram cambii fecit dictus Galia pro me, ad utilitatem meam, licet in dicta litera de me nulla mencio, habeatur totum damnum et interesse, quas et que proprie dictis fecentis et sustimeritis solvendum dictum cambium... vel partem ipsius vestre aliis, illud reficiam, solvam et restituam incontinenti et sine mora, sine dilacione, etc.

AHPB. Jerónimo Mollet, leg. 2 "Reportorium nonum", años 1540-1541: 10 enero 1541.

"Marina Ordonyes, et Anna Ordonyes, eius filia, naturales civitatis de Burgos, pro munch Barchinone residentes", loan y aprueban los actos y gestiones practicadas por su apoderado Jerónimo Rovira.

AHPB. Francisco Mulnell, leg. 1, manual 1 de contratos, años 1536-1542, f. 44: 7 mayo 1541.

"Marina Ordonyes, vidua, et Anna Ordonya, domicella eius filia", firman una escritura de cesión de crédito, en garantía de la indemnidad firmada por la primera a favor del mercader barcelonés Pedro Lop, en 10 de enero de 1541."

AHPB. Jerónimo Mollet, leg. 2 "Repertoriun nonum", años 1540-1541: 27 mayo 1541.

"Die iovis .VI. septembris .M.XXXII.

Poderes otorgados por "Anna Ordonyes, filia Bernardini de Saldival, quondam, domicelli, civitatis de Burgos, regni Castelle, et domine Marine, eius uxoris, vi-ventis", a favor del causídico barcelonés Jaime Vendrell.

AHPB. Jaime Biosca, leg. 1, manual años 1541-1560. 7 septiembre 1542.

Juan de Cardona, personalmente hallado en su palacio, sito en la ciudad de Barcelona (7).

Notamos la existencia de dos personajes cincocentistas, que ostentaron un idéntico nombre y apellido de nuestro artista Bartolomé Ordóñez, sin que podamos establecer si, en realidad, les unirían relaciones de carácter familiar.

El primero de ellos aparece distinguido como pintor de profesión, residente en la localidad de "Landio", del reino de Vizcaya, tal como así nos lo consigna el testamento de su hija María Ordóñez, avecindada en la ciudad de Barcelona, calendado el 30 de diciembre de 1581 (8).

En cuanto a la segunda persona homónima del insigne entallador burgalés, podemos referir fué el religioso franciscano fray Bartolomé Ordóñez, autor de un libro impreso en Tarragona, en 1590, titulado "La Eulálida", es decir de un poema escrito en verso castellano, alusivo a la vida y martirio de la virgen barcelonesa santa Eulalia (9).

Contrastamos, además, la doble coincidencia de tener el mismo nombre y apellido dos hombres, notables cada uno en su propia especialidad; y la de distinguirse ambos en honrar a santa Eulalia, patrona de la ciudad de Barcelona.

Así, si bien el mismo escultor burgalés plasmó en relieves sobre piedra en el trascoro de nuestra catedral, cuatro pasos de la vida de la aludida mártir barcelonesa; en cambio fray Bartolomé Ordóñez, describió, asimismo en brillantes rimas,

(7) "Die veneris. XVI." marcii, anno a Nativitate Domini, M.D.X.VIII.

Com per la dona na Maria Ordonyez, que fou muller de mossèn Dieguo Martínez, quondam, notario de la ciudad de Çamora, del realme de Castella, sia stat ordenat son últim testament, en lo qual són stats assignats mermesós y executadors, ço és, lo reverendissim senyor don Joan de Cardona, per la gràcia de Déu, bisbe plonest...?, e mossèn Antoni Marsà, prevere, en lo qual t[estament] és instituit hereu universal n'Anthoni, f[ill...] natural seu, de poca edat."

AHPB. Pedro Saragossa, leg. 16, pliego de escrituras sueltas, año 1518.

(8) Testamento de "Maria Ordonyas, habitant en Barcelona, filla llegítima y natural de Barthomeu Ordonyes, pintor de la ciutat de Landio, regne de Biscaya, y de María Peris, de aquell muller, deffuncts."

AHPB. Lluís Torres, leg. 6, libro 1º de testamentos, años 1569-1593, f. 49 vº: 30 diciembre 1582[1581].

(9) B. Ordóñez "La Eulálida". Phelipe Roberto. (Tarragona, 1590).

R. de Ponsich y Camps. "Vida, martyrios y grandezas de santa Eulalia, virgen, patrona y tutelar de la ciudad de Barcelona...". (Madrid, 1770), p. 101.

F. Torres Amat. "Memorias para ayudar a formar un Diccionario crítico de los escritores catalanes, y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura en Cataluña" (Barcelona 1836), p. 455.

varias escenas de la vida de la citada santa, en el susodicho libro, cuyo ejemplar, hoy día, constituye una verdadera rareza y curiosidad bibliográfica.

**EL ESCULTOR ALEMÁN JUAN PETIT MONET, CONSOCIO DE BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ**

La personalidad artística de Juan Petit Monet coincide con la del artista indistintamente llamado Juan Petit o Juan Monet, tal como así nos lo aclara el contrato que el aludido imaginero alemán, simultáneamente, firmó con el insigne escultor burgalés Bartolomé Ordóñez, para el entalle de unas imágenes para el ornato del Santo Sepulcro del templo del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona (doc. 1).

El establecimiento de Juan Petit Monet en nuestra urbe debió registrarse con anterioridad al año 1497, ya que dos años más tarde ostentaba el preciado título de ciudadanía barcelonesa, y porque en 5 de noviembre de 1499, aparece asociado con el reputado escultor y religioso dominicano fray Jorge de Talavera, en la ocasión de concertar una obra de entalle arquitectónico, por cuenta del ciudadano barcelonés mossén Juan Llull, cuya parte escultórica, según expresamente se convino, fué confiada al hábil cincel del aludido fraile predicador.

En aquella oportunidad al referido entallador alemán se le denominaba sencillamente con el nombre de pila y el apelativo familiar paterno de Juan Petit, y al propio tiempo distinguido con el título profesional de maestro de obras (10). Ello nos da fundado motivo para suponer que Juan Petit Monet cuidaría del labrado de tres ventanas, el de un portal de piedra y del correspondiente montaje de tales piezas arquitectónicas; mientras fray Jorge de Talavera esculpiría las figuras de "grius", ángeles, leones, hojas o plumajes, "bestions", emblemas heráldicos, y otros elementos decorativos, todo ello por cuenta del munífico ciudadano barcelonés mossèn Juan Llull.

(10) J. M.<sup>a</sup> Madurell Marimón. "Escultores renacentistas en Cataluña", "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", V, 3 y 4, julio-diciembre (1947). 206-208, 271-273.

Con el distintivo patronímico y familiar materno de Joan Monet, en 1516, firmó una escritura de convenio con los prohombres de la Cofradía de los Plateros de Barcelona, la confección de tres imágenes entalladas en madera de los santos Eloy, Andrés y Juan Bautista, para decorar el retablo de la capilla de la mencionada pía asociación, de cuyas pinturas, diez años más tarde, se encargó de ejecutarlas el notable artista portugués Pedro Nunyes, tal como detalladamente nos proponemos exponer en otro estudio complementario sobre nuevos aspectos de la vida y de las obras de este celebrado pintor de retablos.

La cooperación establecida entre Bartolomé Ordóñez y Juan Monet, aparte de la obra de las imágenes del Santo Sepulcro de la capilla del Hospital de la Santa Cruz, de Barcelona, nos la comprueba una escritura de definición de las cuentas pasadas entre ellos, en 20 de octubre de 1519, y una carta de pago que este último artista, en aquella misma fecha, firmó a favor del primero, de las 200 libras barcelonesas que había percibido, correspondientes a la cuarta parte del lucro obtenido en la realización práctica de unas tallas sobre piedra mármol y madera de una obra concertada por el Cabildo de la catedral de Barcelona, posiblemente, para la decoración del trascoro del referido templo, a tenor de unos capítulos que, con anterioridad, ambos escultores firmaron ante el notario Bartolomé Miquel. La susodicha labor escultórica no nos ha sido dada a conocer, debido a la lamentable desaparición del protocolo del mencionado fedatario.

Es curioso consignar que Juan Petit Monet, en el referido recibo, declara haber percibido la antedicha suma de dinero de manos del mercader Pedro Serra, o sea del hombre de confianza y próximo familiar de Bartolomé Ordóñez, cuya personalidad ya nos es sobradamente conocida. En esta ocasión el aludido imaginero firma sencillamente con los nombres patronímico y gentilicio de Juan Monet.

Digna de nota es la especial circunstancia de que el pintor alemán Juan de Burgunya actuase en calidad de testigo instrumental de la firma de tales documentos (doc. 6), es decir aquel mismo artista que ejecutó la decoración policroma de los plafones de las sillas del coro de nuestro templo catedralicio, con

motivo de la celebración de la memorable asamblea del Toisón de Oro (11).

### LOS COLABORADORES DE BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ

En la ornamentación del trascoro de la catedral de Barcelona, como es sabido, colaboraron con Bartolomé Ordóñez los imagineros Victorio Florentino y el mantuano Simón de Bellalana, los cuales, a semejanza de su maestro, se desposaron en Barcelona (12).

Gómez Moreno al identificar a ambos personajes, en cuanto al primero, es decir al florentino Victorio Cogono, lo declara como el criado y discípulo de Bartolomé Ordóñez; y por lo que se refiere al segundo, lo considera como un oficial de mayor categoría llamado Simón el Mantuano, que con el maestro Juan, escultor también florentino, le acompañaron a España. Refiere, además, que ambos artistas tuvieron a su cargo la terminación de la obra del sepulcro del obispo de Burgos (13).

La personalidad del último escultor aludido por Gómez Moreno, tal vez pueda identificarse con la del artífice que trabajó en nuestra ciudad, llamado Juan Alexandre de Ros, que a semejanza de su maestro Bartolomé Ordóñez y de sus compañeros de profesión Victorio Cogono y Simón el Mantuano, celebró su boda en Barcelona (14).

(11) J. M.<sup>a</sup> Madurell Marimón. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)". "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. II-1, enero (1944) 9.

(12) "Vittori Florentino ymaginary", casó con Catalina, doncella hija, de un marinero apellidado Luques. "Feren general y gratis perquè fà feyna en la obra del cor de la Seu".

"Simón de Bellalana, de Mantua, ymaginayre", contrajo matrimonio con María, doncella, hija de un tal Normandía. "Feren general y feren gratis per ésser oficial de la obra del cor".

ACB (= Archivo de la Catedral de Barcelona). Licencias matrimoniales, Oficialato, años 1519-1521, f. 6 v.º, 21: 4, 11 de junio y 18 de septiembre 1519.

Cfr.: J. Mas. "Notes d'esculptors antics a Catalunya", "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 7 (1913), 120.

(13) Manuel Gómez Moreno. "Las águilas del Renacimiento Español"... p. 22.

(14) "Johan Alexandre de Ros, florentí, escultor de la present sglèsia", contrajo matrimonio con Eulalia, doncella, hija de Carlos Taxonera de la parroquia de Arenys.

ABC. Licencias matrimoniales, Oficialato, años 1519-1521, f. 25 v.º: 25 octubre 1519.



BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ. — Sepulcro de Felipe el Hermoso y de Juana la Loca.  
Capilla Real de la Catedral de Granada

El citado imaginero italiano consta era natural de la ciudad de Fezaro, de la Comunidad de Florencia, "Ioannes Alexandre de Ros, scultor, naturalis civitatis Fezaro, Comunitatis Floren- cie", como así nos lo acredita una escritura de los poderes que, con anterioridad, había otorgado a favor de su padre político Carlos Taxonera, vecino de la parroquia de Sant Martí de Arenys.

Observamos cómo la citada suspensión de facultades iba simultáneamente aparejada con la firma de una escritura de sustitución de mandato a favor de la persona del mercader Pedro Serra (15), tan íntimamente ligado con el escultor burgalés.

Ignoramos si la personalidad del artista Juan Alexandre de Ros coincide con la del discípulo de Bartolomé Ordóñez, conocido por Giovanni de Fiésolo (16).

A finales del año 1519, nuestro artista, durante su estancia en Carrara, tomó como aprendices a un tal Cristóforo y a otro denominado "Dominico, alias Franzesinus, olim Desiderii Ghare de Bren", que trabajaron en el obrador de Bartolomé Ordóñez durante el postrer año de la vida de este último artista. Ambos discípulos, junto con el escultor Victorio, estuvieron encargados de llevar el cuerpo del susodicho imaginero burgalés a Barcelona, y a Granada el sepulcro real (17).

#### IMÁGENES DEL SANTO SEPULCRO DE LA CAPILLA DEL HOSPITAL DE LA SANTA CRUZ DE BARCELONA

Tan sólo a base de un documento poco explícito, calendado en 7 de octubre de 1517, hemos de dar noticia del entalle de unas imágenes corpóreas para el complemento ornamental de un sepulcro, las cuales fueron encomendadas a la probada habilidad del insigne escultor burgalés Bartolomé Ordóñez y a la

Cfr.: J. Mas, "Notes d'esculptors antics a Catalunya", "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 7 (1913), p. 121.

(15) Biblioteca Central de la Excelentísima Diputación Provincial de Barcelona. Fondos notariales del Hospital General de la Santa Cruz. Protocolo de Pedro Janer, manual XX, año 1524, f. 75 v.º: 11 septiembre 1524.

(16) Manuel Gómez Moreno. "Las águilas del Renacimiento Español..." p. 27.

(17) Manuel Gómez Moreno. "Las águilas del Renacimiento Español..." pp. 22, 23.

del reputado imaginero alemán Juan Petit Monet, todo ello por especial encargo de los administradores del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, previa la firma del correspondiente contrato, tal como era la costumbre establecida para similares casos (doc. 1).

Aunque el aludido convenio no lo especifique, es de suponer que la referida obra escultórica iría destinada a la capilla del mencionado templo hospitalario.

La escritura de compromiso que acabamos de aludir es poco explícita, debido a que en el protocolo notarial aparece transcrita una sencilla y corta anotación tan sólo limitada al encabezamiento del contrato, acompañada de una advertencia de que el texto del mismo se encuentra transcrito en un documento suelto conservado en la bolsa del manual, el cual malograda-mente no nos ha sido dado encontrar.

La concisión con que aparecen redactados los citados capítulos, no nos dan la oportunidad de ofrecer más detalles de esta obra, encomendada a uno de los más famosos escultores españoles de la época, desconociéndose, por lo tanto, unas puntuales y documentadas noticias sobre la disposición de la obra, la iconografía de tales imágenes, las condiciones económicas, el plazo de ejecución de las piezas escultóricas y los demás detalles y características que era costumbre insertar en tales contratos.

Contrastaría la magnífica obra escultórica de Bartolomé Ordóñez y de Juan Petit Monet, del más puro estilo renacentista, con la que casi simultáneamente ejecutaron los maestros de obras barceloneses Antonio Cuberta y Antonio Papiol, asimismo dentro del ámbito del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, singularmente en la del esculpido y montaje de los elementos arquitectónicos de la bella portada de arte gótico decadente, tal como es de ver en nuestros días (18) y que daba ac-

(18) "Die sabbati vigesimo septimo mensis marcii, anno a Nativitate Domini millesimo .D°XVIII°.

Noverint universi. Quod ego Antonius Cuberta, magister domorum.

Capitols fets e concordats per e entre n'Antoni Cuberta, de una part, y Antoni Papiol, de la part altra, tots mestres de cases, ciutedans de Barcelona, sobre la hobra faedora en la casa del Hospital de santa Creu de Barcelona, de la qual obra ensemps ab més de altra, lo dit Antoni Cuberta ha capitulat ab los honorables administradors del dit Hospital.

E primerament ha de fer, lo dit mestre Antoni Papiol, per pujar tot aquell enfront qui és començat en dita obra en la banda de la carrera allà hon vuy en dia

ceso al referido centro hospitalario, aparte otros trabajos constructivos complementarios que posteriormente fueron encomendados al maestro Antonio Cuberta y a sus consocios, cuyos nombres no se determinan (19), posiblemente para la terminación de la obra de las enfermerías, iniciada el día 16 de octubre de 1511 con la solemne colocación de la primera piedra realizada por parte del virrey de Cataluña (20).

és lo portal nou, e pujar aquell de pedra de fil brocjada, axí com és aquella que vuy en dia és posada en lo dit enfront, e pujar aquella a la altària del terrat ahon ha vuy en dia una canal, ço és de casa hon stave en Mestre fins al cantó de Tinell, com en tant spay és comprès dit enfront. E perfilar dalt a bax tant lo que ell ha de pujar com lo qui és ja fet vuy en dia de semblant perfil com és lo de la casa de don Francesch de Requesens. E si d'altra manera de perfil se havia de fer e lo dit Cuberta ne havia smena dels dits administradors, haja lo dit Cuberta dar al dit Papiol, part de la dita smena, segons la obra haurà feta dit Papiol.

E més, és stat concordat que dit Antoni Papiol ha de peredar dues parets, o tancas, e fer fonament en dites tancas, o parets, e pujar aquelles fins al primer sostre.

E més, és stat concordat que dit Toni Papiol sia tingut y obligat de pagar tota aquella pedra de fil, ço és, pedra brocjada, tanta quanta ne sia mester en lo enfront demunt dit, e brocajar aquella ab sos mestres e jovens.

Més avant, és concordat entre dites parts que lo dit Antoni Cuberta, sia tengut y obligat posar en lo portal de dit enfront la petxina y armes, e totes coses que sían menester en dita petxina, e dar totas las gargolors seràn menester en dit enfront, bonas y acabades a despeses del dit Antoni Cuberta, les quals dit Papiol aja posat en dit enfront, en lo loch hon dit Antoni Cuberta li dirà.

E més, és tengut lo dit Antoni Cuberta dar al dit Papiol, tot aquell entaulament que serà menester per tot lo dit enfront que dit Papiol és obligat a fer, lo qual lo dit Papiol haja posat en dit enfront al agual del tarrat.

E més, és concordat que lo dit Antoni Cuberta aja dar al dit Papiol tot lo que serà menester per dita obra, excepte la pedra rebatuda, e ferramenta. E més trenta lliures barchinonines per lo cost de dita obra, entres yguals pagas, ço és, posant mà en l'obra .X. lliures; e deu lliures acabat lo enfront, y les restants deu lliures, éssent acabat de perfilar. E fer la despesa de menjar y beure al dit Antoni Papiol, e als que faràn feyna ab ell tot lo temps metrà en fer dita obra, segons és dada al dit Cuberta per dits administradors.

Et ideo nos dicte partes."

AHPB. Esteban Antico Triler, leg. 1, lib. com. 5, año 1518. En la bolsa del aludido manual se conserva una copia del contrato anteriormente transcrito.

(19) "Die dominica.XXI. novembris, anno .M°.D°XVIII°.

Instrumentum concordie facte et firmate per et inter honorabiles administratores Hospitalis Sancte Crucis Barchinone, ex una, et Anthonium Cuberta, magistrum dombrum, civium Barchinone et alios, partibus ex altera.

Sunt in cedula in bursa.

Testes in bursa."

AHSC. (= Archivo del Hospital de la Santa Cruz y de San Pablo), reg. 16. Pere Saragossa, manual 1, años 1515-1528, f. 61 v°.

(20) Hermano de la Caridad, Un. "Los Hermanos del Hospital de la Santa Cruz" (Barcelona, 1935), p. 19.

## SILLERÍA CORAL Y TRASCORO DE LA SEO DE BARCELONA

No obstante ser conocida la intervención de Bartolomé Ordóñez en las bellas obras decorativas del coro y trascoro de nuestro templo catedralicio, cuando el novel emperador, el rey Carlos I, reunió allí la Orden del Toisón de Oro, en el transcurso del mes de marzo de 1519, no es por demás recordar la existencia de una escritura de poderes, que así nos lo confirma.

Por ella sabemos que, en 13 de octubre de aquel mismo año, el aludido maestro imaginero Bartolomé Ordóñez distinguió a dos hombres de su predilecta confianza, tales como al mercader Pedro Serra y al pintor de retablos alemán Juan de Burgunya, a quienes les confería la facultad expresa para cobrar de la Canónica barcelonesa, las cantidades de dinero que se le adeudaban por razón de la práctica de obras propias de su oficio (doc. 4).

Por otra parte, en uno de los apartados de las presentes notas, ya hemos dado noticia del establecimiento de la sociedad escultórica entre Juan Petit Monet y Bartolomé Ordóñez, especialmente constituída para la ejecución de labores artísticas en el Hospital de la Santa Cruz y en nuestra seo de Barcelona.

## SEPULCRO DE FELIPE EL HERMOSO Y JUANA LA LOCA

Gómez Moreno expone que las iniciativas artísticas del rey Carlos, ya en Barcelona desde febrero de 1519, tocaron a perpetuar la memoria del padre muerto y de la reina loca, mediante un sepulcro que eclipsase en magnificencia al de sus regios abuelos, destinado también a la capilla real de Granada.

Refiere luego que el contador mayor del reino de Castilla Antonio de Fonseca, intervino en la ejecución de dicha obra, y para lograrla no fué un artista italiano quien obtuvo el encargo, sino un español, que en aquel entonces estaba establecido en Barcelona, es decir el escultor burgalés, regresado de Italia, de quien se podían admirar ya magníficas decoraciones en el coro de la catedral (21).

(21) Manuel Gómez Moreno. "En la capilla real de Granada", "Archivo Español de Arte y Arqueología". Madrid, 1 (1925), 268.

Por su parte el doctor don Agustín Durán y Sanpere, al indicar que Carlos el Emperador, durante su estancia en nuestra ciudad condal, dispuso la construcción de espléndidos mausoleos para sus progenitores y para el cardenal Cisneros, expone la posibilidad de haber encargado antes las mencionadas obras desde Zaragoza, en donde había escultores de notoria y acreditada fama que estaban trabajando en la seo cesaraugustana (22).

La afirmación de Gómez Moreno de que nuestro monarca hiciese caso omiso de algún artista italiano, para ofrecerle el encargo del entalle del sepulcro de sus augustos padres, queda desvirtuada por el documento que publicamos en el apéndice de las presentes notas (doc. 7); mientras que por otra parte aquella misma escritura, plenamente nos corrobora la posibilidad puesta de manifiesto por el aludido ilustre director del Instituto Municipal de Historia de la ciudad de Barcelona, doctor don Agustín Durán y Sanpere.

Así es de ver en la carta pública de compromiso que con fecha 26 de agosto de 1524, otorgó el mercader barcelonés Pedro Serra, en su calidad de tutor y curador de la persona y bienes del impúbero Jorge Benito Bartolomé Ordóñez, hijo y heredero universal del escultor Bartolomé Ordóñez, para la continuación y total acabado de la obra del mausoleo del archiduque don Felipe y de la reina doña Juana.

Del expresado documento claramente colegimos cómo Bartolomé Ordóñez en 1 de mayo de 1519, durante su breve permanencia en Barcelona, concertó la mencionada regia obra sepulcral, con el contador mayor del reino de Castilla don Antonio de Fonseca, señor de Coca y de Alaejos, en la misma conformidad de los pactos insertos en el contrato firmado en Zaragoza, en 21 de diciembre de 1518, por el escultor florentino Doménico de Alexandre, es decir con Doménico Alessandri Fancelli de Settignano, fallecido a últimos del citado año (23).

Malogradamente, el maestro imaginero burgalés tampoco pudo dar término a la concertada obra del regio mausoleo, a

(22) Agustín Durán y Sanpere "El retablo barcelonés de Carlos el Emperador. Cuadro segundo: Barcelona, corte del Imperio". "Barcelona. Divulgación histórica", Barcelona, I (1945), 255.

(23) Manuel Gómez Moreno. "En la capilla real de Granada", en "Archivo Español de Arte y Arqueología", Madrid, I (1925), 255.

causa de haberle sorprendido la muerte en la plenitud de su arte y de su gloria.

La realización práctica para el total acabado del proyectado monumento funerario, según se consigna en la aludida escritura de compromiso, fechada en 26 de agosto de 1524, sería de acuerdo con las condiciones estipuladas en los dos contratos anteriormente suscritos por Doménico de Alessandri Fancelli y por Bartolomé Ordóñez, cuyos textos aparecen transcritos en el documento que da motivo a estos breves comentarios.

A tenor de las diferentes condiciones insertas en tales instrumentos contractuales, sabemos la forma, manera y disposición de las estatuas yacentes de los reyes Felipe y Juana, las cuales serían esculpidas en piedra marmórea.

Por lo que concierne a las dimensiones del contratado sepulcro, según se estipula, serían similares a las de la tumba de los egregios monarcas don Fernando y doña Isabel, instalada ya en la capilla real de Granada.

Entre otros motivos ornamentales, el susodicho monumento funerario contaría con cuatro bajo relieves historiados, en los que se representarían las escenas del Nacimiento de Jesucristo, la Adoración de los Reyes, la Oración del Huerto de Getsemaní y la del Descendimiento de la Cruz.

Un nuevo pacto contractual condiciona el esculpido de siete figuras corpóreas, correspondientes a las siete virtudes: Fe, Esperanza, Caridad, Justicia, Fortaleza, Prudencia y Templanza; y de sendas imágenes correspondientes a los cinco Dones del Espíritu Santo.

El contratista érase obligado a entallar las figuras de cuatro animales fabulosos, llamados grifos, que decorarían cada una de las esquinas de la regia sepultura, la cual según se estipula sería tan buena o mejor que las de otros monarcas.

Preveíase, además, que encima del entablamento de la tumba de los soberanos don Felipe y doña Juana, se esculpiesen cuatro figuras, dos de ellas correspondientes a las de los santos tutelares del monarca, Andrés, apóstol, y Miguel, arcángel; y las de los santos Juanes, que lo eran de la Reina, en las respectivas cabeceras de las estatuas de los regios consortes.

Completaríase la ornamentación escultórica del referido mausoleo con un escudo de las armas reales, con sus yelmos y

timbres; lindas cenefas, sembradas con armas y divisas reales; bellos follajes, diferentes blasones, y otros elementos decorativos, aparte de minuciosos detalles de carácter artístico, tales como la disposición de la indumentaria de las figuras yacentes de los príncipes, además de aquéllos que lo eran de carácter técnico, jurídico y económico, para cuya mayor inteligencia, remitimos al paciente y curioso lector al texto original del contrato que publicamos al final de los presentes comentarios (doc. 7).

### SEPULCRO DEL CARDENAL CISNEROS

Nuestro artista Bartolomé Ordóñez, durante su residencia en Barcelona, hacia el mes de mayo de 1519, contrató, asimismo, el entalle de la tumba del cardenal Cisneros, destinada a decorar la iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, cuya obra el escultor Domenico de Alessandri Fancelli dejó sin hacer, debido a su prematura muerte.

La labor escultórica encomendada al imaginero burgalés recién llegado de tierras de Italia, debía ejecutarse en la misma conformidad a las condiciones estipuladas y a los diseños presentados, tal como se convino con el referido escultor florentino.

Contrastando la declaración que nuestro artista hizo en su postrer testamento, de que "mosse Antica Corneta" tenía en su poder, en concepto de depósito, la cantidad de 2.100 ducados de oro, hasta tanto que la obra del cardenal de España estuviese terminada (24), nos inclina a poner de manifiesto la posibilidad de que la expresada manifestación de Bartolomé Ordóñez, diese motivo a que, en 4 de julio de 1525, el mercader Pedro Serra, en funciones de tutor del hijo y heredero de aquel artista, otorgase amplios poderes al causídico barcelonés Francisco Vilella, mediante la firma de una pública escritura (doc. 8), y que éste, en virtud del citado mandato, en la jornada siguiente, requiriese a Antico Cornet (doc. 9).

Ignoramos el motivo del susodicho requerimiento, debido a que el texto del mismo nos es desconocido. Pero tal vez no sea

(24) Manuel Gómez Moreno "Las águilas del Renacimiento Español", pp. 13, 17, 25, 192.

aventurado afirmar se trataría de una reclamación formal para que se llevase a efecto la entrega de la mencionada suma de dinero, con anterioridad librada por Bartolomé Ordóñez, en concepto de depósito, al citado Antico Cornet, posiblemente en garantía del fiel cumplimiento del contrato concertado.

Recordemos, por último, las relaciones mantenidas por Bartolomé Ordóñez, en el transcurso del mes de septiembre del año 1519, con el susodicho Antico Cornet, las cuales, malogradamente, no nos ha sido dado conocer, a causa de que en un manual del protocolo del notario barcelonés Miguel Sumes, tan sólo aparecen encabezadas dos escrituras, desconociéndose por lo tanto el objeto de la firma de las mismas (25).

La doble coincidencia de que ambos documentos fuesen otorgados en el mismo año, tanto el contrato para la ejecución de la memorada obra escultórica del sepulcro del cardenal Cisneros, como la declaración hecha por nuestro artista de que Antico Cornet era depositario de una determinada suma de dinero, correspondiente a la cantidad que Bartolomé Ordóñez debía percibir hasta el total acabado de la obra concertada, nos permite suponer que tal vez se trataría de unas escrituras derivadas de la susodicha contratación.

\* \* \*

He aquí sucintamente resumidas unas cuantas noticias relacionadas con algunos aspectos de la vida y de las obras del anti-guo escultor de Burgos, de quien, según refiere el doctor don Agustín Durán y Sanpere, trabajó largo tiempo en Italia, de donde trajo la elegancia de la forma renacentista y un sentimiento profundo de humanidad que le acercaba a Miguel Ángel (26).

(25) "Antichus Cornet et Bartholomeus Ordonez, sculpitor, cives Barchinone. Testes proxime dicti."

"Bartholomeus Ordonez, predictus.

Testes proxime dicti."

AHPB. Miguel Sumes, leg. 1, manual año 1518: 27 septiembre 1519.

(26) Agustín Durán y Sanpere "El retablo barcelonés de Carlos el Emperador". "Barcelona. Divulgación histórica" I (1945), 255.

## DOCUMENTOS

## 1

Barcelona, 7 octubre 1517.

Contrato entre los administradores del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, y los imagineros barceloneses Bartolomé Ordóñez y Juan Petit Monet, para el entalle de unas imágenes para el sepulcro del mencionado centro hospitalario.

“Instrumentum capitulorum factorum et firmatorum, per et inter dominos administratores Hospitalis Sancte Crucis Barchinone, ex una parte; et Bartholomeum Ordonyes, et Ioannem Petit Monet, ymaginarios, cives Barchinone, super fabricacionem ymaginarum Sepulcri dicti Hospitalis, etc.

Sunt in cedula.”

AHSC. Reg. 16, Pedro Saragossa, manual 1, años 1515-1528, f. 44.

## 2

Barcelona, 22 febrero 1519.

Capítulos matrimoniales entre Bartolomé Ordóñez y Catalina Calaf y escrituras complementarias.

“Instrumentum capitullorum matrimonialium firmatorum, per et inter Bartholomeum Ordonez, ex una, et Catherinam, domicellam, filliam Francissi Calaf, coralerii, civis Barchinone, et domine Yolantis, cius uxoris.

Sunt in nota. Ex quibus resultant instrumenta sequensia.

Testes in nota.

Primo, instrumentum donacionis firmatum per dominam Yolantem Calaf dicte Catherine, fillie sue, de iuribus sibi pertinentibus in dote et bonis que fuerunt Francine Mersall, quondam.

Testes in nota.

Item, instrumentum donacionis fimatum per Iacobum Serra dicte Catherine, domicelle, de ducentis quinquaginta libris in peccunia numerata.

Testes in nota.

Item, instrumentum alterius donacionis per dictum Iacobum Serra facte eidem Catherine, de iuribus sibi pertinentibus in domibus que fuerunt Michaellis Lobera, absque eviccione.

Testes in nota.

Item, instrumentum constitutionis dotis facte per dictam Catherinam dicto Bartholomeo Ordonez.

Testes in nota.

Item, instrumentum sponsalicii firmatum per dictum Ordonez dicte Catherine de dictis .CCL. libris, pro quibus facit avinencium de .CC. libris.

Testes in nota.

Instrumentum debitorii firmatum per dictam Catherinam, principallem, et Iacobum Serra et Petrum Serra, fideiussores dicto Ordonez, de dictis .CC.L. libris.

Testes in nota.

Instrumentum diffinicionis fiende per dictam Catherinam dicto Iacobo Serra.

Testes in nota.

Instrumentum promissionis facte per dictum Ordonez, de smeriando .CCL. libris.

Testes in nota.

Instrumentum errarum super contrahendo dicto matrimonio.

Testes in nota.

Instrumentum compromissi super artesione aut elongacione temporis, aut elongamentum illius.

Testes in nota."

AHPB. Jaime Seguí, leg. 1, protoc. o man. 15, año 1519.

3

Barcelona, 26 septiembre 1519.

Carta de pago de dote otorgada por el imaginero Bartolomé Ordóñez, a favor de su esposa Catalina Calaf.

"Bartholomeus Ordonzes, ymaginator, confiteor et recognosco vobis Catherine, uxori mee, quod in modum infrascriptum dedistis, solvistis ac tradidistis, omnes illas ducentas quinquaginta libras monete Bar-

chinone, per vos michi in dotem, et nomine dotis vestre constitutarum, prout in capitulis matrimonialibus, per et inter vos et me firmatis, in posse notarii infrascripti, die et anno in illis contentis.

Et ideo renunciando, facio apocham et eciam casso et anullo dictum debitorium instrumentum, per vos de predicta quantitate, factum et firmatum, taliter quod vobis nocere non possit nech michi.

Testes: Ludovicus Petri, curritor auris et Petrus Mor, scriptor."

AHPB. Jaime Seguí, leg. 1, protoc. o man. 15, leg. 1, manual 11, años 1519-1520.

## 4

Barcelona, 14 octubre 1519.

Poderes otorgados por el imaginero Bartolomé Ordóñez, a favor del mercader Pedro Serra y del pintor Juan de Burgunya, facultándoles para cobrar del Cabildo de la catedral de Barcelona, las cantidades de dinero que se le adeudaban por razón de obras propias de su oficio.

"Die veneris .XIIII. mansis octobris .M.D.XVIII.

Bartholomeus Ordonyes, imaginator, civis Barchinone. Gratis constituo et ordino procuratores meos, vos Petrum Serra, mercatorem, civem, et Ioannem de Burgunya, pictorem, cives Barchinone, videlicet, ad petendum, exhigendum, et recipiendum et habendum, pro me et nomine meo, a reverendis dominis canonicis et Capitulo ecclesie Barchinone, et ab aliis personis, omnes et singulas peccunie quantitates michi debitas et debendas, racione quarumunque operarum, et de receptis apocham, etc., paciscendum, etc., - Et ad omnes lites.

Testes: Michael Ferran et Gabriell Balester, mercatores, cives Barchinone".

AHPB. Jaime Seguí, leg. 1, protoc. o man. 15, leg. 2, manual 11, años 1519-1520.

Cfr. J. M.<sup>a</sup> Madurell. "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos" en "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona". Vol. 1-3. Invierno (1943), 88.

## 5

Barcelona, 14 octubre 1519.

Escritura de poderes firmada por Bartolomé Ordóñez a favor del mercader barcelonés Pedro Serra.

"Bartholomeus Ordonyas, predictus, confissus ad plenum de fide et legalitate vestris, dicti honorabilis Petri Serra, constituo et ordino

procuratorem meum generalem, et eciam cum libera et generali administracione, vos dictum honorabillem Petrum Serra, super omnibus, etc.

Fiat cum libera et generali administracione, et ponantur omnes specialitates, quas dictus procurador dixerit et voluerit, et de una quaque, etc., Fiat instrumentum ad partem, cum posse substituendi, etc.,

Testes predicti”.

AHPB. Jaime Seguí, leg. 1, protoc. o man. 15; leg. 2, manual 11, años 1519-1520.

6

Barcelona, 20 octubre 1519.

Escritura de definición de cuentas entre el entallador alemán Juan Monet, y el imaginero Bartolomé Ordóñez, por razón de la sociedad escultórica entre ellos establecida y carta de pago otorgada por el primero a favor del segundo.

“Die iovis .XX. mensis octobris .M.D.XVIII.

Ioannes Monet, imaynator alemannus, naturalis civitatis de Mas, gratis pro illis ducentis libris barchinonenses, quas vos Bartholomeus Ordonyes, pariter inmaynator, michi traditis, dono, absolvo, diffinio et remitto omnia iura, lucra et comoda michi pertinencia, etc., in illo opere lapideo marmoreo et ligneo, pro quarta parte, et per vos pro tribus partibus accepto, a reverendis Capitulo canonicorum huius civitatis Barchinone, prout continetur, de dictis porcionibus in capitulis, per et inter me et vos, inhitis, factis et firmatis in posse Bartholomei Michaelis, auctoritate regia, notarii publici, die et anno in illis contentis.

Hanch autem, etc., Sicut melius, etc., Imponens michi et meis scilencium, etc., Hech igitur, etc.,

Testes: Ioannes de Borgia, alias de Borguya, pictor, civis et Antho-  
nius Ioannes Parets, mercator, habitator Barchinone.

Item, cum alio instrumento, dictus Ioannes Monet, firmavit apocham dicto Bartolomeo Ordonyes, de dictis. CC. libris, habitis per manus honorabilis Petri Serra mercatoris. Et ideo renunciando, etc.

Testes predicti”.

AHPB. Jaime Seguí, leg. 1, protoc. o man. 15; leg. 2, manual 11, años 1519-1520).

En la indicación del apellido del pintor Joan de Borgunya, en este último protocolo, se dan dos grafías de “Borgonya” y la de “Borgunya”, consideradas como sinónimas.

Barcelona, 26 agosto 1524.

Capitulaciones entre el mercader barcelonés Pedro Serra, tutor del hijo y heredero del escultor Bartolomé Ordóñez, y el contador mayor del reino de Castilla Antonio de Fonseca, para la construcción y acabado del sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca.

“Die veneris .XXVI. mensis augusti anno a Nativitate Domini .M°.D.XX.III., licet hich continuetur.

Noverint universi. Quod ego Petrus Serra, mercator, civis Barcinone, tutor, et suis casu et tempore curator, ut assero, persone et bonorum Georgii Benedicti Bartholomei Ordonyes, inpuberis, filii et heredis universalis Bartholomei Ordonyes, scultori, die obitus sui civis Barcinone, sciens et attendens quod quedam fuit facta capitulacio inter nobilem et magnificum dominum dompnum Anthonium de Fontsecha, dominum villarum de Coca et de Aelegos, computatorem maior regnorum Castelle, ex una, et dictum Bartholomeum Ordonyes, parte ex altera, cum qua dictus Bartholomeus Ordonyes, se obligavit facere et fieri facere monumenta et himagines, ach alie res necessarie sepulturarum serenissimorum regis Filipi, memorie indelibelis, et Ioanne, quam Dominus [Deus] noster conservet, regis et regine Castelle, etc., prout et quemadmodum iam antea fuerat concordatum cum Dominico Alexandre, scultore, quondam, prout de capitulacione facta inter dictos nobilem Anthonium de Foncecha et Bartholomeum Ordonyes, constat instrumento recepto et testificato in presenti civitate Barcinone, prima die mensis madii, anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo decimo nono, per discretum Sebastianum de Portillo, auctoritate regia notarium publicum curiam regiam, sequenti huiusmodi tenoris:

La forma e manera de que an de esser lo bultos e sepulturas de los cathólicos e muy poderosos reyes don Felipe, que santa gloria hayha, e donya Johana, que Dios guarde, nuestros senyores.

Ha de esser dicha sepultura e bultos de mármor blanco y escogido y sin rasses, de lo maior que se podiere haver entarrar.

Ha de esser la dixa sepultura de anxor e largor que es la de los cathólicos reyes don Fernando y donyha Isabel, nuestros senyores, que stá en la capilla real de Granada.

Ha de lavar las dichas sepulturas quatro ystorias que venguan, los quatro medios accompanyados con sus ornamientos al derrador, muy lindamente labrados. La una ha de esser del Nassimiento de Nuestro Senyor Jesuchristo, e la hotra del ofrecimiento de los tres reyes, e la otra de la oración que desía en lo huerto, e la otra el Des-sendimiento de la Crus.

Item, ha de lavar dotze encasamientos. En cada encasamiento hun himage que seya la sete Virtudes: Fe, y Esperança, y Caridat, y Justicia, y Fortalesa, y Prudencia, y Temprança; y sincho dones del Spíritu Sancto.

Item, han de lavar quatro grifos a las quatro squinas de la dixa sepultura. Y entre los unos encasamientos y los otros han de lavar sus follages, como están en las dichas sepulturas de los ditchos otros reyes, excepto que seya la obra diferenciada de la otra, porque seya tan buena o mejor que ella.

Item, ha de lavar ensima del entablamiento primero, quatro ymágenes a la parte del rey; a la cabecera, sanct Andrés apóstol, y a la parte de los pies sanct Miquel ángell. E a la parte de la reyna, a la cabessera, sanct Johan Batista, y a los pies sanct Joan Evangelista.

Item, ha de lavar a la cabessera hun scudo grande de armas reales, con los helmos ensima y con sus tinbles.

Y el timble que ha de venir a la parte del rey, sobre sus armas, ha de esser una corona, y d'ella salgua un pennatxo de pulmas de paguon.

Y el timble que a de venir sobre ell escudo de la reyna, ha de tener una corona, y ensima de ella un castillo. Y del castillo ha de sallir hun medio león con una spada en la mano. Ha de tener en los pies un letrero con dos ninyos que le tengan.

Item, ha de haver ensima del dicho entablamiento, a los lados, dos scudos de las armas reales, uno de hun cabo, y otro de otro, con dos ángeles, que tengua cada huno de los dichos scudos, con su festón que incha el dicho campo, puesto ensima del dicho entablamiento.

Item, de la parte del rey ha de levar huna cenefa con las armas e devisa del rey, sembradas.

Y a la parte de la reyna ha de lavar la mesma senefa con armas e devisa con sus scudos pequenyos, uno con un castillo con una corona ensima, y otro con hun lechón; otro con las quatro barras, que son las armas de Aragón; otro con las armas de Sicilia, otro con las armas de Nápoles e Jerusalém, el otro con las armas de Grana[da], otro de las arma[s] de Navarra. Ensima de cada scudicho ha de haver su corona.

Item, sobre la dicha cenefa ha de salir ensima, sobre que se an de poner los dos bultos de sus altesas.

El bulto del dicho rey don Phelipe, nuestro senyor, ha de esser armado con una cota de armas dales (reales?). Y ensima de la dicha armadura un manto de brochado, como le será dado deboxado.

Y el bulto de la reyna, nuestra senyora, ha de esser de la fación y manera qu'está el de la reyna, nuestra senyora, su madre, accepto que ell rostro seya hun pocho más delgado y aguillenyhe.

Item, a los pies del rey a de estar un león, y a los pies de la reyna una leona.

Item, han de esser los assentos del suelo y embasamientos de las dichas sepulturas de los cathólico reyes, [ex]cepto que ayha alguna diferencia de la huna obra a la otra, e seya tan buena obra, como las de dichas sepulturas, e mejor si maior pudiere.

En la ciutat de Saragossa, a .XXI. días del mes de diziembre de quinientos e dezehoxo anyos.

Anthonio de Foncecha, contador maior de sus altesas, se consertó e ygualó con maestro Domínicho de Alexandre, escultor florentino.

Que 'l dixo maestro Dominicho ayha de aser, e faga, la sepultura e bultos de los cathólicos reyes don Phelipe, que santa gloria ayha, e reyna donya Joana, que Dios guarde, noestros senyores, según e como, e de la forma e manera que en esta scriptura se contiene, sin que ello ayha falta alguna.

Y el dicho maestro Domínico ponga el marmo, e lo dé hecho e acabado en toda perfección, a vista de maestros e personas que d'ellos sepan.

Lo qual ha de dar hexo e acabado, como dicho es, e puesto e embarchado, en el navího que se hovihere de traher en Spanya, en qualquiera de los puertos de Génova, que escogere Gonzalo de Morales, contino de su alteza, que para ello va, lo qual ha de hazer e complir de aquí en fi del anyo de quinyentos e veinte anyos.

E después de trahidos los dixos bultos e sepultura a Espanya, ha de venir el dixo maestro Domínico a la ciutat de Granada, y assentar los dixos bultos e sepultura en la capilla real de Granada, donde an de estar, que queden en toda perficción.

E demás d'esto el dicho maestro Domínico, ha de ser obligado, e se obliga, que dende el día, que'l ditxo Gonsalvo de Morales, contino, va a star presente a hazer la dixta sepultura, legare a Génova hasta ser acabada la ditxa sepultura, le fará toda la costa de comer e beber, y de posada en que pose.

E ell ditxo Anthonio de Foncecha, en nombre de sus altezas, concertó de dar al ditxo maestro Domínico, por todo lo susoditxo, tres mil y doscientos ducados d'oro, y de peso, paguados en esta manera.

Los cient ducados luego aquí en esta ciutat de Çaragossa, a drento de otxo días después que el ditxo Gonssales de Morales, contino de su alteza, que va a ver hazer la ditxa sepultura, fuera legado a la ciutat de Génova, quatrocientos ducados; y dende a otros dos meses (e) ciento y otxenta y dos ducados; y de dos en dos meses, ciento y otxenta dos ducados, fasta tanto se seya acabado de pagar dos mil y ciete cientos ducados.

Los quales ditxos ducados se an de pagar en la ditxa ciutat de Génova a los ditxos plasos, de peso y oro largos, o su valor.

Y los otros quinyentos ducados le ha de pagar después que se vinieren trayendo los ditxos bultos a estos reynos de Castilla, de manera que acabados d'assentar los ditxos bultos y sepulturas sea acabado de pagar.

De lo qual otorgaron esta scriptura e contratación, e lo firmaron de sus nombres.

Testigos: Johan de Cartagena y Diego de Ferrera y Christóval Suáres, contador de relaciones, estante en la corte.

Otro sí, se concertó e assentó por el ditxo senyor Anthonio de Fonseca, que si al ditxo maestro Domínico fisiere los ditxos bultos y sepulturas muy buenos y en toda perfección y accontentamiento, que de los ditxos tres mil e doscientos ducados, desuso contenidos, su alteza del rey nuestro senyor, le haia mercet de otros dosientos ducados, que sean setenta y sincho mil maravedís, por ajuda de coste.

Hetxo día, mes e anyo susoditxo.

Testigos los susoditxos Anthonio de Foncecha, maestro Domínico, Johan Sebastián de Portillo, scribano de sus majestades, etc...

En la ciudat de Barchinona, primo de mayo de quinyentos y diez y nueve anyos, el senyor Anthonio de Foncecha, contador major, por parte de sus altezas, se concertó y ygaló con Bartholomeo Ordonyes, scultor, vezino de Barchinona, que presente está.

Que por quanto el ditxo maestro Domínico es essalecido de la presente vida, que'l ditxo Bartholomeo Ordonyes, aya de hazer y fagua los bultos y sepolturas de los cathólicos reyes, del altor y grandor e storias, según y por la forma y manera que'l ditxo maestro Domínico stá obligado a lo hazer por esta escritura e contrato.

E que sus altezas le ayan de dar e pagar por ello, otro tanto, como se havia de pagar al ditxo maestro Domínico, a los plazos según que la ditxa scriptura se contiene, excepto que la ditxa obra la dé hetxa y acabada, y puesta y embarchada en el puerto y la playa de Barchinona, en el navilio que se huviere de levar a Málaga, de aquí au fin del mes de abril, del anyo de mil e quinyentos e veynte uno.

E que las pagas de lo susoditxo, se ha[n] de fazer en la ciudad de Barchinona, a los tiempos que se havia de hazer en Génova.

Testigos que fueron presentes a lo que ditxo es: Cristóval Suáres, contador de relaciones, e Andrés de Ondaessa, e Diego López, stante en la corte.

Otro sí, por quanto por esta ditxa scritura, el ditxo maestro Domínico havia de dar la ditxa obra, puesta y embarchada en un puerto de Génova, y el ditxo Bartholomeo Ordonyes le ha de dar al puerto de Barchinona, como desuso se contiene, y el ditxo Bartholomeo Ordonyes que la ditxa obra costará mutxo más en levar deude en ditxo puerto de Génova a Málaga, que no costare del ditxo puerto de Barchinona. E que por esto se le hevía dar más quantía, ell más que no la que se dava al ditxo maestro Domínico.

Que después de embarchada la ditxa obra, se vea y se tenga consideración a lo que costare menos de Barchinona del ditxo puerto de Génova, para que esto, el rey, nuestro senyor, e el ditxo Anthonio de Fonseca, lo que su alteza fuere servida, e en las partes contentas que se deve hazer todos los ditxos Anthonio de Foncecha, e Bartholomeo Ordonyes, va escrito en tres renglones desde Barchinona, de lo que costará deude'l ditxo puerto de valor.

Yo Sebastián del Portillo, scribano de sus magestades y scribano público en la su corte y en todos los sus reynos.

Idcirco, ego, dictus Petrus Serra, volens conventa et promissa per dictum Bartholomeum Ordonyes, operis per effectum adimplere.

Gratis et excerta sciencia, convenio et bona fide promitto vobis, vobis dicto nobili Anthonio de Foncecha, licet abcenti, et notario infrascripto, pro vobis legitime stipulanti, quod faciam et fieri faciam, ach eciam attendam et complebo, omnia et singula per dictum Bartholomeum Ordonyes vobis promissa fuerint, et lacius in dicto instrumento capitulacionis exarantur, modo et forma por ipsum vobis, promissis, sine aliqua, videlicet, dilacione, excusacione, compensacione, deduccione, et absque omni damno, missione et interesse vestri et vestrorum, etc., reddam, restituam, et emendabo vobis et vestris, ad vestrum, et eorum voluntatem indi late, omnes et singulas missiones, dampna et interesse, si quas vel sique vos, vel vestros, oportuerit facere, vel modo aliquo sustinere, in faciendo, seu fieri faciendo, et complendo predicta per me vobis promissa, in iudicio vel extra, super quibus missionibus, dampnis et interesse, credatur vobis et vestris, vestro et eodem plano et simplici verbo, nullo alio probacionum genere requisito.

Et pro predictis omnibus et singulis complendis et firmiter attendendis, tenendis et observandis, obligo vobis et vestris, omnia et singula bona dicte hereditatis, et omnia eciam singula bona mea, et utriusque mei, et dicte hereditatis insolidum, mobilia et immobilia, ubique habita et habenda,

Et ut predicta omnia et singula maiori gaudeant firmitate, non vin nech dolo, sed sponte, iuro in animam meam per Dominum Deum et eius sancta quatuor Evangelia, manibus meis personaliter tacta, predicta omnia et singula, attendere et complere, tenere et observare, et in aliquo non contrafacere vel venire, aliquo iure, causa, vel eciam racione.

Hech igitur que et prout dicta sunt supra, facio paciscor, convenio et bona fide promitto, ego dictus Petrus Serra, vobis dicto nobili et magnifico domino dompno Anthonio de Foncecha, licet abcenti, necnon et notario infrascripto, tanquem publice persone, pro vobis et vestris, et pro aliis eciam personis, omnibus et singulis quarum interest et intererit recipienti et passicenti ach eciam legitime stipulanti.

Actum est hoch Barchinone, vicessima sexta die mensis augusti, anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo vicesimo quarto.

Sig<sup>+</sup>num: Petri Serra, predicti, qui hech laudo, firmo et iuro.

Testes huius rei sunt: Michael Fonoll, et Iacobus Real, scriptores, habitatores Barchinone”.

AHPB. Andrés Miguel Mir (mayor), leg. 11, manual años 1524-1525.

Barcelona, 4 julio 1525.

Poderes otorgados por Pedro Serra, tutor del hijo y heredero del escultor Bartolomé Ordóñez a favor del causídico barcelonés Francisco Vilella.

“Die martis .IIII. dictorum mensis et anni [julio 1525].

Petrus Serra, mercator, civis Barcinone, tutor et suis casu et tempore curator, ut assero, persone et honorum Georgii Benedicti Bartholomei Ordonyes, impuberis, filii et heredis universalis Bartholomei Ordonyes, scultori, die obitus sui civis Barcinone. Gratis, etc., constituo procuraterem et actorem, vos honorabilem Franciscum Vilella, causidicum, civem Barcinone, videlicet ad presentandum pro me dicto nomine quibusvis persone seu personis quasvis scripturas, tam publicas quam privatas, et ipsas et quemlibet eorum supplicandum, instandum et requirendum, quatenus contenta in eisdem compleant et attendant, complerique et attendi faciant, iuxta earum mentem, seriem et tenorem, Et pro hiis ad lites large, promitto habere ratum, etc...

Testes: Michael Fonoll et Petrus Riera, scriptores Barcinone”.

AHPB. Andrés Miquel Mir (mayor), leg 9, man. 16 contr. com. años 1524-1525.

Barcelona, 5 julio 1525.

Acta notarial del requerimiento presentado a Antico Cornet, a instancia de Francisco Vilella, como apoderado de Pedro Serra, tutor del hijo y heredero de Bartolomé Ordóñez.

“Die mercuri .V.<sup>a</sup> mensis iulii, anno a Nativitate Domini M.<sup>o</sup>D.<sup>o</sup>.XXV.<sup>o</sup>.

Dicta die est presentacio cuiusdam papiri scedule, facte per honorabilem Franciscum Vilella, mercatorem, civem Barcinone, procuratorem et actorem honorabilis Petri Serra, mercatoris, civis Barcinone, tutoris, etc., magnifico Antico Cornet, civi Barcinone, personaliter invento intus domum habitationis sue, etc.

Est large tacta in scedula.

Testes in scedula”.

AHPB. Andrés Miguel Mir (mayor), leg. 9, man. 16 contr. com. años 1524-1525.



BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ. — Dos detalles del sepulcro de Felipe el Hermoso y de Juana la Loca.  
Capilla Real de la Catedral de Granada

Barcelona, 4 septiembre 1527.

Escritura de cesión de crédito otorgada por Pedro Serra, tutor del hijo y heredero del escultor Bartolomé Ordóñez a favor de la hermana de éste Marina Ordóñez, de la cantidad de 45 ducados de oro. La mencionada suma de dinero debía cobrarse del importe de la obra del sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca.

“Noverint universi, etc.,. Ego Petrus Serra, mercator, civis Barchinone, tutor et suis casu et tempore, curator persone et honorum Georgii Benedicti Bartholomei Ordonyes, impuberis, filii et heredis universalis Bartholomei Ordonyes, scultoris, die obitus sui sivilis Barchinone, prout de dictis tutela et cura ac herencia constat ultimo testamento eiusdem Bartholomei Ordonyes, quod fecit et ordinavit Carrarie in canonica ecclesie santi Andree de Carraria, clausoque sive subsignato per discretum Galvanum, olim Santi Nicholay Santi Thome de la Riaria, publicum apostolica, imperialique auctoritatibus notarium et iudice, nomine predicto.

Gratis et ex certa sciencia nomine predicto, agens in his dest cum auctoritate et decreto honorabilis vicarii seu regentis vicariam Barchinone, ad complementum illorum centum ducatorum, quos dictus Bartholomeus Ordonyes, quondam, cum suo ultimo testamento superius calendato, legavit vobis domine Marine Ordonyes, que fuistis uxor Bernaldini de Saldiver, quondam, sororis dicti quondam Bartholomey Ordonyes, do, cedo et mando vobis dicte domine Marine, iura in quadraginta quinque ducatis auri, ex illa maiore pecunie quantitate dicto quondam Bartholomeo Ordonyes, et dicto eciam impuberi ut heredi eiusdem et michi, ut tutori et curatori eiusdem impuberis per sacram sesaree catholicam ac regiam magestatem debita, racione sepulturarum catholici domini regis (Ferdinandi) [Filipi], memorie indebilis, et domine Iohanne, nunch feliciter regnantis.

Quosquidem quadraginta quinque ducatos vobis dicte domine Marine, cedo ex primis pecuniis solvandos per magnificum Cristoforum Suares, computatorem, sive contador, dicte sacre cessare catholice ac regie magestatis, quibus iuribus et accionibus supradictis possitis vos et vestri et quo vulueritis uti agere et experiri dictosque quadraginta quinque ducatos, ex primis pecuniis predicti debiti petere, exhigere, recipere et habere, et inde apochas, albarana et alias quasvis cauthelas facere et firmare, et quasvis compulciones, forcias, districtus et avantamenta facere, seu fieri facere, instare et requirere, et omnia alia facere in iudicio et extra, quecumque et quemadmodum ego, dicto nomine dictusque impuber facere poteramus ante presentem cessionem iuriumque et accionum, cessionem et possem dictusque impuber posset nunch vel eciam postea quandocunque.

Ego enim dicto nomine, facio et constituo vos et vestros et quos volueritis in hiis dominos et procuratores iurem vestram propriam ad faciendum inde vestre libitam voluntatis. Dicens prefato nomine nichilominus et intimans tenore presentis publici instrumenti vicem epistole in hac parte in se gerentis dicto magnifico Cristoforo Suarez et aliis quibusvis solutoribus et aliis quibus personis ad solutionem predictarum quantitatum destinatis, quatenus ad solam presentis instrumenti hostencionem, alio mandato seu licencia... dicto nomine minime spectatis, vobis aut vestris, aut quibus volueritis de predictis quadraginta quinque ducatis respondeant et satisfaciant, pareant et obediant, prout et quemadmodum michi dicto nomine respondere et satisfacere, parere et obedire tenebantur ante presentem iurium et accionum cessionem.

In super dicto nomine, convenio et bona fide promito vobis nech non et notario infrascripto, tanquam publice persone pro vobis et pro aliis eciam personis omnibus et singulis quarum interest et intererit, recipienti et paciscenti, ac eciam legittime stipulanti, quod predictam cessionem et omnia et singula suprascripta semper rata, grata, valida atque firma habebo, tenebo et inviolabiliter observabo, et contra ea non faciam vel veniam aliquo iure, causa, vel eciam racione.

Actum est hoc Barchinone, quarta die mensis septembris, anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo vicesimo septimo.

Sig<sup>X</sup>num: Petri Serra, predicti, qui hech dicto nomine laudo et firmo.

Testes huius rei sunt: honorabiles Michael Ferran, mercator, et Matheus Capdevilla, magister domorum, cives Barchinone.

In carta de ac nota fuit appositum decretum sub forma sequenti:

Sig<sup>X</sup>num: Francisci de Blanes, domicelli regentis vicariam Barchinone, Aqualate et Vallensi, Modiliani, que huiusmodi cessioni per dictum [de]bitorem, quod causis premissis facte, ex parte et domini regis et auctoritate officii quo fungimur auctoritatem nostram inpendimus pariter et decretum apositum manu mei Ioannis Dot, civis Barchinone, regia auctoritate notarii publici per totam terram et dominacionem suam, scribeque maioris, nomine dicte vicarie, pro honorabili Ioanoto Terre, domicello, domino utili scribanie ipsius curie, in cuius posse dictus honorabilis regentis dictam vicariam hac firman fecit die vicesima quarta mensis septembris anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo vicesimo septimo, presentibus testibus discretis Petro Marcet et Ioannes Mirro, notariis, civibus Barchinone.

Et ideo, ego dictus notarius et scriba hech scripsi et meum hich apposui Sig<sup>X</sup>num".

AHPB. Andrés Miguel Mir (mayor), leg. 12, manual año 1527.

Barcelona, 10 marzo 1529.

Escritura de poderes firmada por Leonor Ordóñez, a favor de su yerno Fernando de Oro y de su hija Elvira, cónyuges.

“Ego, Elienor Ordonyes, uxor Christofoli Nunyes de Moya de Vilavicino, diocesis de Sivilla, regni Castelle, quondam..

Gratis constituo et ordino procuratores meos, certos et speciales, ac ad infrascripta generales, vos Ferdinandum de Horo, domicellum, habitatorem in villa sancte Marie de Puerto, circa civitatis de Laheredo, diocesis de Burgos, generum meum, et dominam Alviram, uxor vestram, filiamque meam, absentes tanquem presentes, et utrumque vestrum insolidum, etc., ad pettendum, exhigendum, recipiendum, et habendum, pro me et nomine meo, omnes et quascunque peccunie quantitates, res, bona, instrumenta, raupas, aurum, argentum, ioqualia que michi debeantur, detineantur per quascunque personas, tam in civitate de Burgos, quam in aliis partibus regni Castelle, quibus cum recionibus, sive causis, et de receptis a[pocha] et apochas, albarana faciendum, et meo nomine firmandum, et ad lites, largo modo, cum posse substituendi.

Testes: Anthonius Cortal, mercator, civis Barchinone, et Martinus del Far..., naturalis civitatis Murcie, habitator Barchinone”.

AHPB. Antonio Benito Joan, leg. 9, manual 24, años 1529-1530.

JOSÉ M.<sup>a</sup> MADURELL MARIMÓN

## EL CONTRATO DE ORDÓÑEZ PARA EL CORO DE BARCELONA

Es cosa sabida que Bartolomé Ordóñez, el gran escultor burgalés establecido en Barcelona y fallecido en Carrara, contrató parte del coro y del trascoro de la Seo barcelonesa. Pero es de lamentar que el hecho de haber permanecido inédito hasta la fecha el texto del contrato haya sido motivo de afirmaciones e hipótesis complicadas y en ciertos casos confusionarias.

Sobre todo es de lamentar que se resienta de ello el mejor resumen que existe sobre Ordóñez, el incluido por Gómez Moreno en su libro "Las águilas del Renacimiento Español" (1).

El texto del contrato fué conocido por algunos historiadores a través de la copia del Libro de Fábrica de la Catedral de Barcelona. En el mismo Archivo catedralicio, en un legajo de contratos de la Obra (Junta de Fábrica), he podido hallar la copia que publico; se trata del original, con algunas correcciones (supresiones entre " ", adiciones en cursiva) de poca importancia.

De las capitulaciones se desprende claramente que Ordóñez contrató, a la vez, en 7 de mayo de 1517, la obra de madera y la de mármol, pero con la condición de empezar antes la primera. Ésta consistía en labrar cuatro *potències majors* (las cuatro grandes mamparas aun existentes) y 16 menores, correspondientes al coro bajo, de las que subsiste la mayor parte.

En cuanto a la realización de esta parte, por la documentación publicada por Madurell en este mismo tomo (2), se demuestra que el colaborador de Ordóñez en ésta y en otras obras fué el alemán Joan Petit Monet, y no Diego Silóee (3).

(1) Madrid, 1941. Sobre Ordóñez, págs. 17-32 y figs. 1-67. Para la teoría de la supuesta colaboración de Diego Silóee en Barcelona., cf., págs. 38-41 y figs 70-73 bis.

(2) J. M. Madurell. "Bartolomé Ordóñez". ("Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. VI, 3-4, 1948).

(3) Todas las hipótesis de colaboración entre Ordóñez y Silóee en Nápoles y Barcelona carecen de base documental. En S. Giovanni in Carbonara, por el texto

De las condiciones de pago se desprende claramente que apenas Ordóñez cobrase un primer pago de 200 ducados marcharía a Italia a comprar mármol para el trascoro. Ello explica el hecho que en el mismo año 1517, el 11 de diciembre, lo hallamos en Nápoles, contratando una partida de mármoles precisamente por valor de 202 ducados con Marco Rossi de Avenza, el mismo aludido también en su testamento (4). Finalmente, sabemos que los mármoles en cuestión fueron efectivamente enviados a Barcelona, ya que el buque que los transportaba desde Génova (con un total de 14 piezas) naufragó en 1518 a la altura de las islas Hyères, y los consellers de Barcelona hubieron de escribir al Senescal de Provenza, para que levantara el secuestro que, como derecho de naufragio, pesaba sobre aquel rico material.

Los datos de Mn. Mas, completados por Madurell (5), nos dan los nombres de los ayudantes italianos que Ordóñez trajo para la obra de mármol, algunos de los cuales — como su propio maestro — contrajeron matrimonio en Barcelona.

Es bien sabido que la muerte sorprendió a Ordóñez cuando la obra del trascoro se hallaba apenas en sus inicios. Sus ambiciosas proporciones, conteniendo escenas con el martirio de santa Eulalia y la Invención de la Santa Cruz, quedaron en suspenso, y los relieves e imágenes ya labrados se aprovecharon

de 1524 de Summonte, no hay inconveniente en suponer que Diego Ordóñez, hijo natural de Bartolomé, pudo acabar la obra de su padre, ya que aun no teniendo 20 años cumplidos en 1521, podía tener entonces edad suficiente. Por otra parte, en diciembre de 1517 queda claro que Ordóñez sólo se hallaba de paso en Nápoles, comprando mármol para Barcelona.

(4) La cantidad coincide prácticamente con la prevista en el contrato y deja sin base las cábalas sobre dos etapas de la labor de Ordóñez en Barcelona, separadas por una solución de continuidad. El precio parece en relación con las 14 piezas aludidas en la carta de los consellers de Barcelona, en 1518, y de ningún modo con cantidad tan grande como las 93 (!) carretadas de mármol de Carrara consignadas por Campori (citado por Gómez Moreno, p. 18). Sin embargo, M. Earl Rosenthal, del Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York, quien ha estudiado la cuestión en Nápoles con motivo de su tesis sobre Diego Silóee, me comunica amablemente que no puede darse aún una respuesta satisfactoria al problema planteado por aquella cifra insólita. Desde luego, él tampoco cree reconocible la mano de Silóee en Nápoles y en Barcelona.

(5) Ver también, para la historia en conjunto del Coro de la Catedral de Barcelona, mi resumen en el capítulo VIII del libro "El Toisó d'or a Barcelona", 1949 (págs. 55-59 y p. 139). La carta de los consellers en 1518 es inédita y fué dada a conocer por L. Camós Cabruja en su texto "Los mármoles del trascoro de la Catedral de Barcelona", radiado en la emisión "Divulgación Histórica", de Radio Barcelona, el día 17 de julio de 1948.

luego en el trascoro de modestas proporciones que completó el aragonés Villar en 1562-1564.

La presencia del arcediano Desplá en las capitulaciones de Ordóñez, como propietario de un san Sebastián esculpido por el artista burgalés (que le alude en su testamento), prueba una vez más el interés por las Bellas Artes que demostró el ilustre canónigo, protector también de Bartolomé Bermejo.

## APÉNDICE

*Contrato de Bartolomé Ordóñez para la obra del coro y trascoro de la Catedral de Barcelona (7 mayo 1517).*

“Sunt in libro Operis Sedis.

En nom de Nostre Senyor Déu Jesu Christ e de la sua beneyta e humil Mare Nostra Dona Sancta Maria. Amen.

Capítols fets e fermats per e entre lo Reverend Capítol de la Yglésia de Barcelona e los magnífics Comissaris de aquell de la una part e lo honorable mestre Barthomeu Hordonyez (originari de la ciutat de Burgos del Regne de Castella de la part altre sobre la fàbrica de les obres sotsrites, pactes e avinençes següents:

Primerament, és concordat e pactat entre dites parts que lo dit Mestre Bartomeu farà e fabricarà quatre potències mayors e .XVI. menors de fusta per dar compliment a la obra de fusta del cor de la dita Yglésia. E per fer la dita obra lo Reverent Capítol administrarà e darà la fusta del que la dita obra se farà ab compliment. E les dites potències seran obrades de bona obra segons la traça o mostra de aquelles donada, e millor a coneixença la milloria del dit mestre en los lochs que millor li parrà.

Item, és concordat e pactat que lo dit Mestre Barthomeu farà e fabricarà de marbres bons de Gènova, Carrara o millor, blanch net e bell, lo enfront del cor e portalada a la part del portal major, en lo qual loch de dits marbres farà e acabarà les istòries de la inventió de Sancta Creu e lo martiri de Sancta Eulàlia, cors sanct de aquesta Ciutat, de ymatges perfetes segons la traça o mostra que serà liurada al dit Reverend Capítol, e de la finor de obra que està laborada la ymatge de Sanct Sebastià que en poder del dit Reverend Capítol, o per ell del Reverend lo Artiac major, sta. E lo dit mestre *darà*, procurarà, e tota sa despesa *e risch* haurà los marbres que menester seran per dita obra. E la dita obra fabricarà e en lo dit loch posarà e *hedificarà complidament segons se pertany*.

Item, lo dit mestre Bartomeu de la obra dels marbres que té a fer segons lo demunt dit capítol, ell ultra la monstra que per la meytat té donada ne farà altre traça o monstra en una paret o altre loch li serà assignat, o en pregamí, per que en esdevenidor se puxe conèixer la forma de dita obra e sia clarícia del pactat.

Item, és concordat que en los dos biaxos que són en lo front de dit cor sien fetes quatre ymages en que sien sculpits Sanct Sever e Sanct Pacià o altres ymatges que designades li seran per lo Reverent Capítol.

Item, és concordat que en continent fermats aquests capítols lo

dit mestre començarà la dita obra de fusta, e aquella continuarà, e, de la quantitat que en los presents capítols se concorda esser li donada, la primera paga se hage a convertir en compra e despesa dels marbres qui han a servir per dita obra marmòrea, e a altres usos no puxe servir.

Item, és concordat que lo dit Reverend Capítol per la dita obra, *axi de fusta com marmòrea*, sia tengut de donar e pagar al dit mestre Bartomeu quatre milia e set cents ducats de or, a rahó de .XXIII. sous lo ducat, en la forma e per les pagues següents: ço és, que com a les persones comunament elegidores devall scrites parrà que primer la obra de fusta sia lavorada per a valor de .cc. ducats, li pagaran docents ducats d'or, convertidors en compra dels marbres, e axi de docents en docents ducats. E com los marbres vinguen e sien arribats, e al judici de les dites e sotsrites persones del marbre hi haurà obra acabada del dit valor de .cc. ducats, li pagaran docents ducats, e axi dequianant fins acabament de obra de .cc. en .cc. ducats.

Item, és concordat que sobre la finor, acabament e levor de dita obra e perfectió de aquella y encara quant hi haurà obra del valor que se han a fer les pagues, les dites parts hagen star a coneixença y determinació de dues persones, elegidores per cascuna part, ço és, que cascuna part ne encomenarà e elegirà "dues" *una* "e de present elegeixen" [*en blanco*].

Item, es concordat que lo dit mestre Bartomeu acabe perfectament la dita obra dins huyt anys primer vinents, e si abans perfectament acabarà la dita obra que lo dit Reverend Capítol "puxe" hage a pagar al dit mestre Bartomeu tot lo que li restarà a pagar de la dita obra, o lo que li restarà a pagar assegurar-li a censal a for o rahó de XXM per mil ben assegurat lo qual se puxa quitar de .cc. en .cc. diminuynt lo censal per prorata.

Die jovis septima mensis maii anno .M D XVII. fuerunt firmata et jurata. Testes Pontius Salavia presbyter et Arnaldus Berenguer presbyteri."

J. AINAUD

## UN RETABLO DE AGUSTÍ PUJOL

En 30 de diciembre de 1625 y ante el notario de Arenys de Mar Francisco Coris, el escultor de Reus *Agustí Pujol* y el carpintero de Blanes *Josep Oliu*, contrataron con la Cofradía del Rosario de Arenys de Mar, la construcción de un retablo en la Iglesia Parroquial.

El dato del contrato nos consta indirectamente, mediante dos cartas de pago de cantidades a cuenta de sus trabajos, otorgadas ante aquel notario en fechas de 6 de julio y 17 de octubre de 1627 (1). No obstante, debemos tener por cierta aquella fecha, por coincidir exactamente las dos referencias, en el sentido de que *Pujol* y *Oliu* convinieron la construcción del retablo del Rosario con los entonces administradores de la Cofradía *Cristòfor Llunell* y *Joan Llobet*, en poder del notario de Arenys de Mar Francisco Coris, o sea, el mismo que autorizó las cartas de pago, y en fecha 30 de diciembre de 1625.

Pese a la diligencia puesta en la busca, que nos llevó a releer, instrumento por instrumento, del protocolo del notario Coris de los años 1624 y 1625, y de algunos otros años anteriores y posteriores, no hemos podido dar con dicho contrato, ni hemos hallado nota ni indicación alguna de su otorgamiento en el libro correspondiente.

Queda, a pesar de ello, fuera de duda, la actuación de *Pujol* y *Oliu*, mediante las expresadas ápoas y la escritura de asignación de parte del crédito de *Pujol* en favor del carpintero de La Roca *Jaume Vergés* de fecha 6 de agosto de 1628 (2).

Si bien en este último documento se expresa por *Pujol* que la "Universitat" o municipalidad de Arenys de Mar había asumido el pago del retablo del *Roser*, no aparece ninguna referencia sobre ello en las "Determinations de Consell" ni en los libros

(1) Documentos I y II.

(2) Documento III.

de "Clavaria" del Ayuntamiento de aquella localidad; sin embargo, no resultaría inverosímil la asunción de la deuda, aunque fuera en forma verbal, teniendo en cuenta que la Cofradía del Rosario, por aquellos años, venía anticipando cantidades al municipio para la construcción de torres de defensa contra los corsarios argelinos (3).

Debemos también notar que en los libros de la "Obra" de la Parroquia de Santa María de Arenys de Mar, nada aparece con respecto al retablo por ser cosa privativa de la Cofradía del Rosario (4); y en los libros de ésta, iniciados en 1617, no se empiezan a anotar los detalles de la administración hasta el año 1643, ante lo que no es posible hallar otros datos sobre el particular.

De los documentos que se transcribirán a continuación de estas notas, se desprende, por lo tanto, que el retablo empezó con posterioridad a 30 de diciembre de 1625, que aun se trabajaba en el mismo en 6 de julio de 1627 y que, cuando menos, ya se concluyó antes de 17 de octubre del año últimamente indicado y que precedentemente al 6 de agosto de 1628 la obra había sido recibida de conformidad.

Este retablo del Rosario responde al tipo y características corrientes a los de la misma advocación producidos en el taller de *Agustí Pujol* y, con seguridad, resulta uno de los mejores de aquella producción.

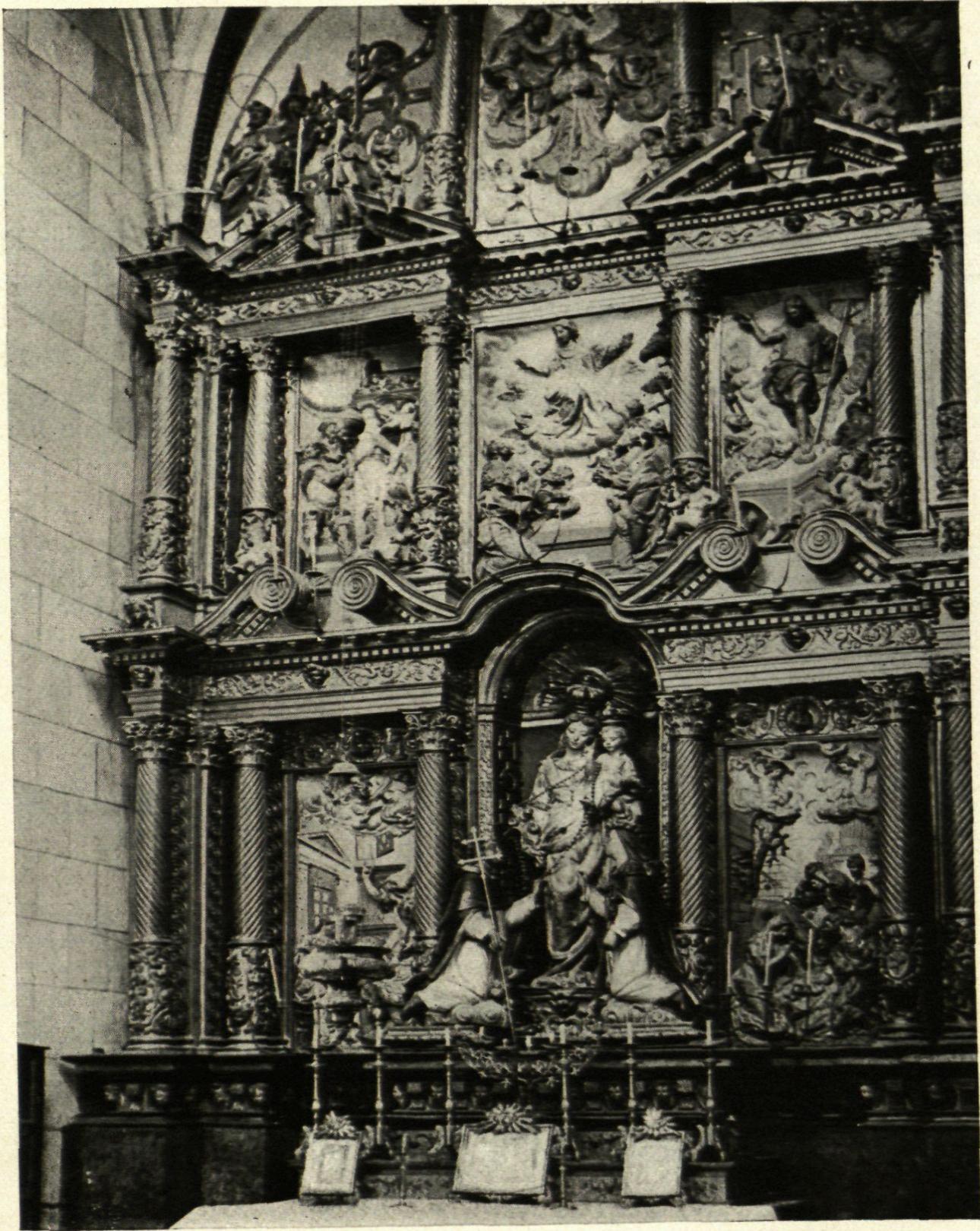
Probablemente la intervención del carpintero *Josep Oliu* se limitó a la construcción de los elementos arquitectónicos más simples y a la montura y ensamblaje de la obra.

Con el fotograbado que ilustra estas notas, huelga toda descripción o comentario de tan magnífico ejemplar de arte religioso.

Después del saqueo que sufrió la Iglesia Parroquial de Arenys de Mar, entre los días 21 y 31 de julio de 1936, este retablo fué completamente destruído y sus restos quemados públicamente poco después.

(3) Archivo Histórico de Arenys de Mar. Clavaria Lib. I. fols. 4 y 6.

(4) Ello no obstante, la capilla del Rosario, en la que aun existe la clave de bóveda labrada por Antoni Masó y Pere Rossell en 1606, fué construída a expensas de la Obra de fábrica de la Iglesia.- Archivo Parroquial Arenys de Mar. Libro I de la Obra, fols. 24 y 25.



AGUSTÍ PUJOL. — Retablo de la Virgen del Rosario. Iglesia parroquial de Arenys de Mar

\* \* \*

El pintor de Barcelona *Joan Basí*, policromó y doró el retablo que nos ocupa por los años de 1636, después de lo cual, parece ser tuvo algún conflicto con la Cofradía del Rosario y, para resolverlo, confirió poder al dorador Bernardo Gastón de la Güelba, residente en Arenys de Mar, en donde, así como en la vecina Parroquia de Arenys de Munt, realizaba trabajos de su arte (5). En los archivos de la localidad no aparecen, hasta ahora, datos que permitan completar las noticias sobre la actuación del pintor *Basí*.

El policromado del retablo era una obra perfecta, ajustada a las características de la escultura, y si bien predominaban las tonalidades claras sacaba un magnífico partido de los contrastes, realzando los relieves.

(5) Documentos IV y V. En 1636 Bernardo Gastón de la Güelba trabajaba en Arenys de Mar (Archivo Parroquial, libro I. de la Obra, folios 104 y 107), así como en Arenys de Munt como con mayor detalle indicamos en nuestro trabajo "Un Siglo de Arte Religioso en San Martín de Arenys", págs. 27 y 30.

DOCUMENTOS

I

Arenys de Mar, 6 julio 1627.

Carta de pago otorgada por Pedro Calvet, carpintero de Blanes, como consignatario de Agustí Pujol, acreditando recibir de los administradores y clavario de la Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario de Arenys de Mar, 87 libras y 8 dineros, pago a cuenta del retablo que dicho Pujol y el carpintero Josep Oliu están construyendo.

“Die vi.<sup>a</sup> predicti mensis et anni, in dicta Villa Sanctæ Mariæ de Arenys.

Ego Petrus Calvet, faber lignarius Villæ de Blanis, uti habens consignationem de quantitate infrascripta ab Augustinus Pujol, scultore Villæ de Reus, Campi et Diocesis Tarraconæ, habita pro ut de dicta consignatione constat instrumento recepto in scribania publica et comuni dictæ Villæ de Reus dia 21 Iunii proxime lapsi. Dicto nomine, gratis, etc. confiteor et recognosco vobis Petro Pruna, sombrerero, Michælli Pasqual y Lleu, magistro axie, Villæ Sanctæ Mariæ de Arenys, uti anno presenti Administratoribus Confratriæ Beatæ Mariæ de Rosario, in Ecclesia Parrochiali dictæ Villæ de Arenys institutæ, et Francisco Lleu y Llissà, sartori eiusdem Villæ, Clavario dictæ Confratriæ, presentibus, quod dedistis et mihi dicto nomine, de presenti, realiter et de facto, numerando in Notarij et testium infrascriptorum presentia octuaginta septem libras et octo denarios Barcinonæ, scilicet vos dicti Administratores sexdecim libras duodecim solidos et duos denarios, et vos dictus Clavarius residuas septuaginta libras octo solidos et sex denarios. Et sunt ad bonum computum maioris peccuniæ quantitatis, per vos dictis nominibus dicto Pujol debitis pro parte sibi contingenti fabrica retrotabuli Beatæ Mariæ de Rosario, quod dictus Pujol et Iosephus Oliu faber lignarius dictæ Villæ de Blanis noviter faciunt et fabricant in Cappella Beatæ Mariæ de Rosario dictæ Ecclesiæ, pro ut constat quodam Capitulationis instrumento inter Xphorum Llunell et Ioasnem Llobet tuch Administratores dictæ Confratrie ex una, dictos Pujol et Oliu ex altera partibus, factæ penes notarium infrascriptum die trigesimum Dezembris MDC xxv. Et ideo renunciando etc. firmo apocham etc. salvo iure dicto Pujol in residuo.

Testes venerabilis Gabriel Lleu, presbiter, et Hyacinthus Coromines, scriptor Sanctæ Mariæ de Arenys.”

*Archivo Histórico de Protocolos de Arenys de Mar.* — Tomo 194, fol. in, notario Francisco Coris, libro 194, folio 135.

## II

Arenys de Mar, 17 octubre 1627.

El escultor Agustí Pujol otorga carta de pago a los administradores y clavario de la Cofradía del Rosario de Arenys de Mar, por la suma de 76 libras, 19 sólidos y 4 dineros, que recibe a cuenta de mayor cantidad que se le adeuda por razón del retablo que ha construído con Josep Oliu, carpintero de Blanes.

“Die xvii.<sup>a</sup> predicti, in dicta Villa.

Ego Augustinus Pujol, sculptor Villæ de Reus, Campi et Diœcesis Tarraconensis. Gratis etc. Confiteor et recognosco vobis Anthonio Roura, sartori, et Ioanni Navarro, minori dierum, calafato Villæ Sanctæ Mariæ de Arenys, uti anno presenti Administratoribus Confratriæ Beatæ Mariæ de Rosario, in Ecclesia Parrochiali dictæ Villæ de Arenys instituti, et Pedro Lladó, magistro aixie eiusdem Villæ, Clavario dicte Confratriæ, presentibus, quos dedistis et michi ad voluntat em numerando in notarii et testium infrascriptorum presentia, septuaginta sex libras decem novem solidos et quatuor denarios Barcinonæ, scilicet vos dicti Administratores quadraginta quinque libras et decem solidos et vos dictus Clavarius residuas triginta unam libras novem solidos et quatuor denarios, cum que comprhenduntur 25 libras quas girastis solvere a Geraldo Sahonés, et sunt ad bonum compositum maioris peccuniæ quantitatis michi debiti et parte mihi contingenti ex fabrica retabuli Beatæ Mariæ de Rosario, quod ego et Iosephus Oliu faber lignarius Villæ de Blanis noviter fabricavimus in Capella Beatæ Mariæ de Rosario dictæ Ecclesiæ pro ut constat quodam capitulationis instrumento inter Xphorum Llundell et Ioannem Llobet, tunch Administratores dictæ Confratriæ ex una, me et dictum Oliu ex altera partibus, factæ penes Notarium infrascriptum dia 30 desembris 1625. It ideo renunciando exceptionis etc. firmo apocham et salvo iure in residuo.

Testes Anthonius Brugarol, faber ferrarius, et Bernardus Garau, laborator Ville Sancte Maie de Arenys.”

*Archivo Histórico de Protocolos de Arenys de Mar.* — Tomo 194, fol. notario Francisco Coris, libro 16, folio 180 vuelto.

## III

Barcelona, 6 agosto 1628.

El escultor Agustí Pujol asigna y transfiere al carpintero de la Roca Jaume Vergés, para pagar los trabajos de éste en el retablo del Rosario de Vilanova de la Roca, la cantidad de 60 libras barcelonesas que, a su vez adeuda y se comprometió a pagar al Pujol de los "Jurats" y la "Universitat" de Arenys de Mar por razón del retablo del Rosario construído en la Iglesia Parroquial de esta última villa.

"Die sexta prædictorum mensis et anni, Barcinonæ.

Ego Augustinus Pujol scultor Villæ de Reus Diocesis Tarraconæ, de presenti in Civitate Barcinonæ repertus, in solutum et satisfactionem illarum Centum et viginti librarum Barcinonensium, per me vobis infrascripto Iacobo Vergés fusterio Villæ de la Roca debiti, ratione de la *arquitectura y talla del retaula de Nostra Seniors del Roser de la Iglesia parrochial del terme de Vilanova de la Roca*, per vos facienda, pro ut constat in quodam albaranno inter me et vos facto die secunda presentis et currentis mensis Augusti, gratis etc. cum evictione infrascripta, assigno et consigno vobis dicto Iacobo Vergés, his presenti, sexaginta libras monete Barcinonæ quæ mihi solvendæ venient, per totum mensem Septembris próximo ventuari, per Iuratos et Universitatem Villæ de Arenys de Mar, ratione maioris quantitatis per dictos Iuratos mihi debitæ, ratione *del retaula de Nostra Seniors del Roser* Ecclesiæ parrochialis dictæ Villæ, per me iam facti et per eosdem recepti. Et ex causa huiusmodi consignationis, cedo iura etc. quibus iuribus etc. insuper promitto prædicta facere, habere et teneri de evictione etc. pro qua obligo omnia et singula bona mea mobilia etc. dicens et intimans, etc. Et dictus Vergés acceptavit dictam consignationem, modo et forma prædictis actum, etc.

Testes sunt Ioannes Guardia et Ioannes Guardia minor, eius filius, sartores cives Barcinonæ et Michael Casals molinerius de la Roca."

*Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona.* — Notario Pere Joan Vicens, legajo 2, manual 1628-1632, sin foliar.

## IV

Barcelona, 23 enero 1636.

El pintor Joan Basí de Barcelona, otorga poder en favor del pintor y dorador Bernardo Gastón de la Güelba, residente en Arenys de Mar, para percibir las cantidades que deben pagársele por la pintura

y dorado del retablo del Rosario de Arenys de Mar, y para resolver lo conveniente sobre embargos, cauciones, restitución y abono de cantidades, transigir, litigar y otorgar los documentos que tenga por conveniente.

“Die mercurii xxiii mensis Ianuarii anno a Nativitate Domini M.DC.xxxvi.

Ego Ioannes Basí pictor civis Barcinonæ. Gratis etc. Constituo et ordino procuratorem meum certum etc. Ita que etc. Vos Bernardum de la Guelba pictorem in Villa de *Arenys de Vall*, diocesis Gerundensis residentem, licet absentem, tanquam presentem, ad videlicet: Pro me et nomine meo, de et super omnibus et quibuscumque pecculiæ quantitibus mihi solutis vel solvendis ratione retabuli Beatæ Mariæ de Rosario Ecclesiæ dictæ Villæ pro me scripto computo meo de picti et deaurati, et super quibuscumque enparis inde mihi seu contra me factis, cauciones quorcumque, tan iuratorias quam fideiussorias pro me standum personis et locis quibus expediat et opus sit tan de reddendo et reconstituendo quantitates mihi ut prædicitur solutas vel solvendas in casu subcumbentiæ vel alias et fideiussores indemnes super bonis meis servare promittendum et inde quarumque cautionum promissionum, indemnitarum, et alia quæcumque instrumenta vobis benevisa sub et cum illis scilicet pactis, pæctionibus, stipulationibus pœnarum adiectionibus honorum meorum, obligationibus, iurium renuntiationibus, iuramentis quæ in animam meam præstare possitis et aliis clausulis utilibus et necessariis ac vobis bene visis faciendum et firmandum, etc. hiis etc. Item ad omnes lites sive causas large cum plenissimo litium cursu et facultatibus expressis iurandi de calumnia, cauciones quascumque præstandi, exponendi quæcumque reclama et executiones quascumque instandi et denunciandi ac genera lites, etc. inviti etc. iuditio sisti etc. et habere ratum et non revocare etc.

Testes sunt Hieronimus Galí et Michaelis Notarii, Civis Barcinonæ.”

*Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona.* — Notario Antonio Juan Fita, legajo 16, libro 29, año 1636, folio 103 vuelto.

## V

Apoca otorgada por Josep Rol, heredero de Pere Pau Rol, batidor de oro de Barcelona, en favor del pintor Joan Basí, quien ha pagado 101 libras y 19 sueldos por las láminas de oro empleadas en el retablo del Rosario de Arenys de Mar y otros conceptos.

“Dicto die.

Ego Iosephus Rol batifullerius civis Barcinone, tam nomine meo proprio quam etiam ut heres universalis honorabili Petri Pauli Rol,

quomdam, etiam batifullerii civis dicte civitatis patris mei, per eum institutus eius ultimo testamento per eum Barcinone condito die vigesima septima mensis Augusti anni Millesimi sexentesimi trigesimi quinti. Gratis etc. Confiteor et recognosco vobis Ioanni Bazi, pictori civi Barcinone his presenti quod modo infrascripto dedistis et solvistis mihi Centum unam librarum et decem novem solidos monete Barcinone, et sunt videlicet octuaginta duæ libre pro consimilibus per vos pro me et ex meo ordine recepistis a Bernardo Gastón de la Guelba dauratore qui ipsas dictoque patri meo debebat pro certa summa auri de batifullerio per eum a dictoque patre meo habiti et recepti ad opus retabuli Beatæ Mariæ de Rosario Ville de Arenys de Mar, et residue decem novem libræ et decem novem solidi sunt et cedunt mihi ad complementum omnium et quorumcumque computorum inter dictumque patrem meum et me et utrumque nostrum insolidum es una, et vos ex altera partibus usque in die presentem tentorum et habitorum causis et rationibus quibuscumque; modus vero solucionis dictarum centum et unius libram et decem novem solidorum fuit et est talis, videlicet, quæ sexaginta sex libras sex solidos et duos denarios dedistis et solvistis mihi realiter et de facto an meas omnimodas voluntates reliquas vero triginta quinque libras duodecim solidos et decem denarios dixistis et scripsistis mihi in Bancho presents Civitatis Barcinone, et ideo renunciando etc. presentem vobis facio apocham etc.

Testes sunt Franciscus Manescal, llibraterius, et Michael Bigorria, eius famulus.”

*Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona.* — Notario F. J. Fontana, leg. 6, libro 1639, folio 222.

J. M. PONS GURI

## JOSÉ SUNYER, ESCULTOR MANRESANO

Los años de 1670 a 1730 señalan aproximadamente el período álgido del arte barroco en Cataluña. Por estos mismos años, siguiendo los cánones de la corriente artística en boga aunque moderada por un tradicional espíritu de sobriedad decorativa, manifestáronse aquí una serie de artistas — escultores particularmente — que con sus obras dejaron constancia del nuevo estilo. Fué la época de los grandes retablos escultóricos de que tanto abundaron nuestros templos hasta la última contienda civil. Sus autores, verdaderos artesanos, nos son en gran parte conocidos. Por exigencias de la organización gremial, convergen todos ellos en un grupo de talleres familiares establecidos en diversas localidades catalanas. Humildes artistas agrupados en los gremios de carpinteros que, con espíritu de honrada menestralía, trabajaron con entusiasmo y a menudo con hartas dificultades de orden económico. Son los Pujol y Tramulles (Jaime, Lázaro y José), de Barcelona; los vicenses Tomás, Pablo y Pedro Costa, y Juan-Francisco, Jacinto, Pedro y Carlos Morató; los Bonifàs, de Valls; los Corcelles leridanos...

En Manresa florecieron también varias dinastías de escultores locales que, al frente del taller familiar, conquistaron notable reputación artística en Cataluña y fuera de ella. Nos referimos a los Grau (Juan y Francisco), Sunyer (Pablo, José y Pedro), Padró (Jaime, Tomás y Miguel), junto a los cuales cabe añadir otros nombres no tan conocidos y de menor categoría artística, como Francisco Ferriol, Salvador Perearnau y los Generes (Juan, Francisco y Luis).

Por la importancia material, perfección técnicoartística y cantidad de sus obras hay que hacer mención especial de los Grau (padre e hijo), José Sunyer y Jaime Padró. Abunda la bibliografía referente a Juan y Francisco Grau. Respecto a Jaime Padró y a sus obras de Cervera han dado noticias muy interesantes Durán y Sanpere y los historiadores de aquella célebre

Universidad. De José Sunyer, en cambio, escasean las noticias publicadas. Sólo Martinell — en sus acabados estudios sobre Santa María de Igualada y el arte barroco catalán — ha tratado incidentalmente el tema. Aparte, naturalmente, de lo dicho por el historiador manresano Sarret y Arbós en su obra “Art i Artistes manresans” (Manresa, 1916), preciosa colección de datos históricos tomados casi siempre directamente de las fuentes documentales.

Trazar una especie de itinerario artísticocronológico de José Sunyer junto con la historia y descripción de su producción escultórica, es el objeto de las presentes líneas. Ha sido elaborado a base de la mencionada obra de Sarret y Arbós y de otros estudios monográficos de diversos autores — indicados en la *Bibliografía* —, amén de no pocas noticias, inéditas o ya conocidas, que han sido expresamente exhumadas de los documentos originales.

#### PRIMERAS OBRAS

Las primeras noticias documentadas que de José Sunyer poseemos datan de los años 1672 y 1674. En 1672, junto con su padre Pablo Sunyer, construía el altar y retablo de Nuestra Señora del Rosario para la iglesia parroquial de Navarcles, a expensas de la “Confraria del Roser”. Percibieron por el mismo la cantidad de 132 libras y diez sueldos. (Arch. parroq. de Navarcles. Manual del rector Mn. Gras.)

Al cabo de dos años, los mismos escultores Sunyer, padre e hijo, trabajaban para la iglesia de Santa María de Serarols — actual sufragánea de Suria — cuyo retablo mayor había tallado, en 1649, el escultor manresano José Generes.

Es probable que José Sunyer se trasladara, concluido su aprendizaje en el acreditado taller familiar, a Perpiñán. Aquí, junto a uno de los Generes establecido en tierras rosellonesas, trabajaría como oficial durante varios años. En efecto, desde 1656 aparece un tal Luis Generes *architector et sculptor* residente en Perpiñán. Se le atribuyen los retablos mayores de Nuestra Señora de Corviach y de San Mateo, de Perpiñán, y la continuación del de San Francisco de Paula, para la iglesia

de los Carmelitas descalzos de la misma ciudad, que uno de los Tramulles había dejado inconcluso al morir, en 1657.

A esta época de su permanencia en Perpiñán, en el taller de Luis Generes, habrá que atribuir la participación de José Sunyer en la construcción de un retablo para la iglesia de Colliure, en 1684, para la cual construirá más adelante él solo el retablo del altar mayor, según veremos.

Experto oficial ya, Sunyer regresaría a Manresa, después de una prolongada estancia en el Rosellón. Aunque, antes de ponerse a trabajar en el taller familiar, procuraría perfeccionar sus conocimientos en el difícil arte escultórico junto a otro maestro de reconocida celebridad artística.

Efectivamente, el año 1689, en la construcción del retablo de la Preciosísima Sangre, de la Seo manresana — encargo de los administradores de la Cofradía al reputado artista Francisco Grau — intervienen junto a este maestro los escultores Francisco Ferriol y José Sunyer. Francisco Grau era a la sazón el más acreditado tallista establecido en Manresa. Avalábanle sobradamente sus magníficas obras diseminadas por toda Cataluña, particularmente las realizadas en Poblet, Alcover, Tarragona y la Cueva de Manresa. Nada tiene, pues, de extraño que Pablo Sunyer colocara a su hijo José en el taller de Grau para que completara su formación profesional y artística bajo la sabia orientación de este célebre escultor.

Con el retablo de la Preciosísima Sangre, de Manresa, debutaría artísticamente nuestro Sunyer en la comarca natal. Su intervención en las obras de Navarcles y Serarols, anteriormente citadas, hay que atribuir las al período de aprendizaje; por lo cual resulta inapreciable en ellas la mano artística de José Sunyer que se limitaría a ser mero auxiliar de su padre en las mecánicas del oficio.

Al cabo de poco tiempo — el día 9 de noviembre de 1690 — firma una contrata para la construcción del altar y retablo de San Isidro, de la parroquial de Horta de Avinyó. Sunyer actúa en esta ocasión con plena independencia personal. Seguramente regentaría ya el taller familiar por incapacidad física de su padre anciano y enfermo que no tardó mucho en morir.

Muerto su padre el 30 de agosto de 1694, quedó José Sunyer definitivamente al frente de su taller de escultor establecido en

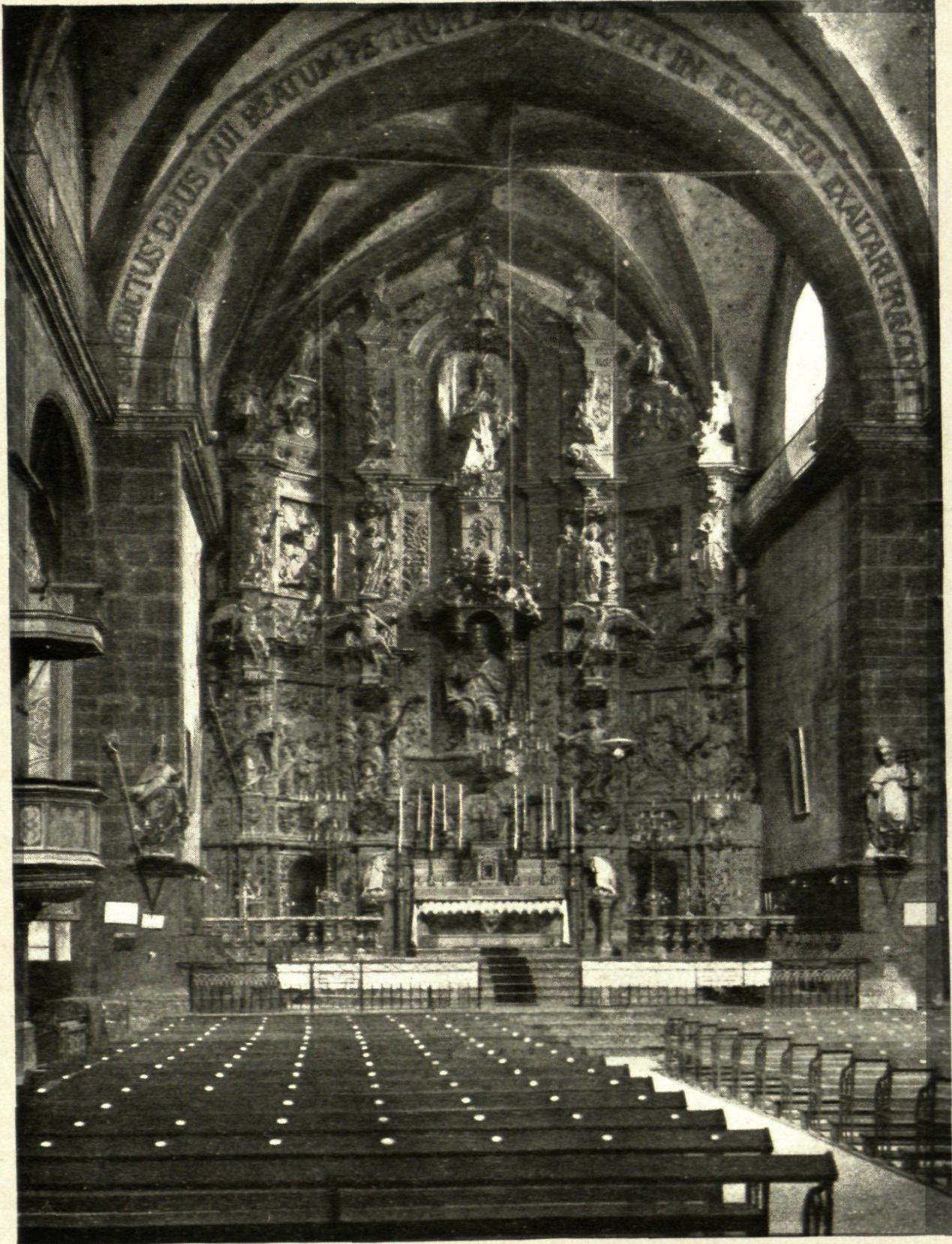
el arrabal de Valldaura, de Manresa. Por estas fechas sería el suyo el más acreditado y concurrido de la ciudad, puesto que poco antes — el 3 de abril de 1693 — había fallecido Francisco Grau, su maestro y máximo competidor de los Sunyer, quedando interrumpida la gloriosa tradición artística de aquella familia de escultores manresanos.

### **POR EL ROSELLÓN Y LA CERDAÑA**

Las sucesivas producciones de José Sunyer se reparten durante bastante tiempo entre las comarcas de Bages y sus alrededores y las más distantes del Rosellón y la Cerdaña francesa. El hecho de radicar su taller en Manresa explica los encargos que se le hacían desde las poblaciones más o menos vecinas de esta ciudad. Los trabajos que Sunyer proyectó y llevó a cabo en tierras ultrapirenaicas habrá que atribuirlos a su larga permanencia en el obrador de Luis Generes y a la perfección de las obras salidas de este taller y diseminadas por los templos de Perpiñán y sus alrededores. La abundancia de encargos para los pueblos del Rosellón y de la Cerdaña francesa así como la importancia de las obras que hubo de realizar allí obligaronle incluso, más adelante, a trasladar temporalmente su taller y residencia a la otra parte del Pirineo. Después del funesto vendaval revolucionario que asoló la inmensa mayoría de los templos de Cataluña, son precisamente los retablos y esculturas que Sunyer tallara para las iglesias francesas los únicos que podemos seguir admirando hoy día.

El primero de enero de 1697, acepta el encargo del retablo mayor para la iglesia principal de la villa rosellonesa de Prades, que no dejará listo hasta mediados de septiembre de 1699, por el precio de 475 doblas de oro.

Este retablo — que se conserva todavía en su sitio — aparece dividido en tres secciones verticales: en la central figura la imagen del apóstol san Pedro, sentado y revestido de ornamentos pontificales, y la de la Virgen en el misterio de su Asunción. Ocupan las partes laterales cuatro bajo relieves con escenas de la vida y martirio del santo titular. Las imágenes representativas de los otros once apóstoles están simétricamente repartidas por



JOSÉ SUNYER. — Retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Prades  
(P. O. Francia)

los distintos planos del retablo. Completan el conjunto monumental varios bustos de santos, en alto relieve, y cuatro hermosas esculturas de ángeles músicos.

Aunque ocupado en el retablo de Prades, Sunyer emprende la construcción de otro para el altar mayor de la iglesia parroquial de Colliure. A 6 de octubre de 1698 promete a los consejeros de la obra realizarlo en el espacio de cuatro años. El zócalo fué inaugurado el día 15 de abril de 1699 y, al cabo de un año justo, colocado ya el cuerpo principal del retablo, se procedía a la bendición de la imagen de la Virgen titular. Hasta 1701 no quedó, pero, definitivamente concluida la parte escultórica que fué luego decorada por el pintor José Babres.

También lleva la fecha de 1699 el antiguo retablo de la Virgen del Rosario, de la iglesia de Osseja en la Cerdaña francesa. Este retablo, situado en la última capilla a mano derecha junto al presbiterio, lo constituyen esencialmente un nicho central acompañado por cuatro plafones en bajo relieve con escenas de la vida de la Santísima Virgen y enmarcado por dos columnas salomónicas abundantemente cubiertas de pámpanos y racimos dorados. Actualmente aparece dedicado a san José, siendo una imagen del glorioso Patriarca la que ocupa el sitio principal del retablo. La antigua imagen de Nuestra Señora, tallada por Sunyer, será seguramente una colocada sobre un pequeño pedestal en el fondo del presbiterio entre el altar mayor y la sacristía.

Por estas fechas Sunyer tendría su taller y residencia habituales en alguna de aquellas localidades francesas para las cuales trabajaba. En el año 1698 su nombre consta entre los componentes de la Cofradía gremial de San Lucas, de la ciudad de Perpiñán.

## EL RETABLO DE PRATS DE LLUÇANÈS

Entre los años de 1698 y 1700 llevó a cabo José Sunyer una de sus mejores obras artísticas: el retablo mayor de la nueva iglesia parroquial de Prats de Lluçanès. Adjudicósele su construcción debido a ciertas informalidades de los escultores de Vich Pablo Costa y Juan-Francisco Morató, a quienes primeramente había sido encargado el retablo.

Resulta particularmente curioso seguir paso a paso la realización de esta importante obra, así como las incidencias del pleito judicial, entre las autoridades de Prats y aquellos escultores vicenses, a que dió lugar.

Concluída en 1649 la construcción del templo parroquial de Prats, solicitóse un proyecto de retablo principal al escultor vicense Pablo Costa que, a la sazón, estaba construyendo uno en el cercano monasterio de La Portella. Transcurría el tiempo y los planos encargados no llegaban a Prats. El párroco de esta población, temiendo que los consellers de la villa desistieran de su propósito de subvencionar la fábrica del retablo, intentó hablar del asunto con Isidro Espinalt, escultor de Sarreal. Éste — refieren los papeles del proceso — no compareció por hallarse trabajando entonces en el convento de Scala-Dei y para varias iglesias del Campo de Tarragona. Siguió una nueva entrevista de las autoridades eclesiástica y civil de Prats con Pablo Costa, los días de la Cuaresma de 1698. Costa prometióles que, poco después de la próxima dominica in albis, tendrían ya el proyecto ultimado. No cumplió su palabra; por lo cual, el párroco doctor Segismundo Grau púsose en contacto con José Sunyer. Éste, al poco tiempo, presentóse en Prats con unos planos de altar mayor y retablo muy suntuoso, que fueron aceptados por el común de la villa. Y el día 16 de septiembre del mismo año 1698, Sunyer y los prohombres de Prats formalizaron el contrato de construcción, por el precio de 400 doblas, ante el notario público de la villa, Esteban Padrós.

Enterado de lo que había ocurrido y temiendo perder el antiguo encargo, Costa mandó a Prats a dos compatriotas, Pedro Fauria, cerrajero, y el escultor Juan-Francisco Morató, para que hicieran una proposición en su nombre. Resultado de la gestión realizada por los amigos de Costa, fué que éste y Morató — el día 3 de octubre — firmaban una escritura, en manos del propio notario Padrós, comprometiéndose a construir el retablo apetecido, rebajando una sexta parte del presupuesto presentado por Sunyer. La tentadora proposición hizo que los de Prats dejaran en suspenso el contrato establecido con el escultor manresano. Sin embargo, faltos de formalidad, Morató y Costa siguen difiriendo la construcción del retablo. Desengañados, el párroco y el cabildo municipal de Prats recurren nuevamente a Sunyer.

Se comprende que éste, escamado por tanto hacer y deshacer, no quiso tomar en serio la propuesta, ya que consta que los de Prats acudieron entonces a un fraile carmelita descalzo, de Vich — quizá el famoso *Tracista*, Fr. José de la Concepción —, el cual elaboró también un proyecto. Finalmente lograron ponerse de acuerdo con José Sunyer, y fué éste quien construyó el magnífico retablo mayor de Prats de Lluçanès, que historiamos.

Viendo definitivamente perdida para él la partida, Costa hizo ante el Tribunal diocesano de Vich una demanda de daños y perjuicios. Por este concepto, reclamaba la cantidad de 144 libras y 16 sueldos por trabajos y diligencias efectuados. Los de Prats respondieron en debida forma, entablándose así un verdadero pleito judicial cuyo desenlace ignoramos, aunque suponemos resultaría desfavorable a Costa. (Arch. Mensa Episcopal de Vich: Papeles de Mn. S. Cunill.)

El monumental retablo mayor de Prats de Lluçanès, destruído por la revolución marxista, quedó ultimado — según Gudiol — en 1700. Su trazado y disposición general de elementos coincide casi en absoluto con el retablo mayor de Prades. El proyecto de altar que Sunyer presentó, en 1698, al párroco de Prats sería una simple adaptación del que, por aquellas mismas fechas, estaba construyendo para la mencionada villa rosellonesa. Como en el de Prades, eran tres los cuerpos verticales que constituían el conjunto del retablo: El central, ocupado por la imagen del santo titular — en este caso, san Vicente, diácono mártir —, y la de María Asunta. Cuatro grandes bajo relieves con escenas del martirio de san Vicente llenaban los espacios laterales. También figuraban sendas estatuas de los doce apóstoles, cuatro graciosas esculturas de ángeles músicos, otros pequeños bajo relieves, amén de unos bustos de santos y la inevitable representación del Eterno Padre.

En este retablo, igual que en el de Prades, podía apreciarse plenamente una de las características más destacables del arte escultórico de nuestro José Sunyer: la preponderancia de la parte de imaginería sobre el elemento arquitectónico, en sus obras. La arquitectura de sus retablos parece destinada simplemente a servir de soporte o dosel de las estatuas, prodigadas — junto con minuciosos alto y bajo relieves — en cantidad extraordinaria. Bien podemos, pues, afirmar que José Sunyer era más

escultor que arquitecto, por propio temperamento y habilidad artística.

### NUEVAMENTE EN TIERRAS FRANCESAS

Simultáneamente con el de Prats fabricaría Sunyer el retablo mayor de la parroquial de Colliure, cuyas obras duraron hasta bien entrado el año 1701.

Al poco tiempo — concretamente, en 1704 — llevaba a cabo la construcción de un retablo, de pequeñas dimensiones, para la iglesia de Ró, en la Cerdaña francesa. En el mismo año 1704 comienza las obras para el altar mayor del renombrado Santuario de Font-Romeu, también en la comarca ceretana, y — con el escultor vicense Jacinto Morató, sobrino del mencionado Juan-Francisco —, elabora el primer proyecto del retablo principal de Santa María de Igualada.

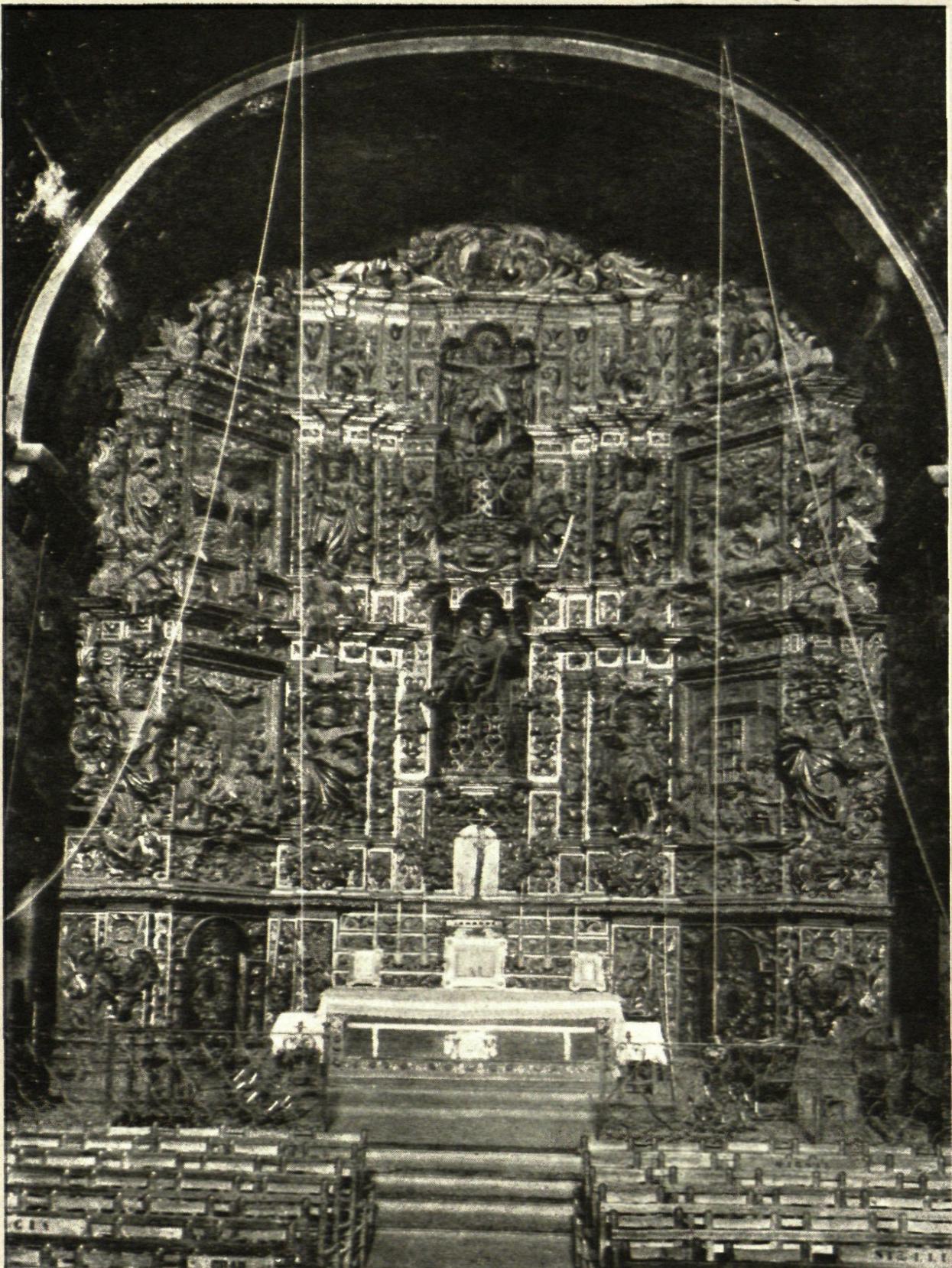
Es esta época la de mayor actividad de Sunyer por tierras francesas. Aparte de los ya indicados, le son atribuidos otros grandes trabajos de escultura en las iglesias de Nuestra Señora de la Real y de Thuir.

Las varias obras en iglesias del Rosellón y la alta Cerdaña que tenía entre manos precisáronle a trasladarse allí, fijando su residencia en Prades. En esta villa subpirenaica — o en Font-Romeu, donde estaría trabajando entonces — falleció uno de los hijos de Sunyer, llamado Pedro, en septiembre de 1704, siendo enterrado en dicho santuario mariano (1).

La presencia, en repetidas y prolongadas ocasiones, de José Sunyer en Perpiñán y Prades ha dado pie a considerarle, sin otro fundamento, nacido en alguna de estas poblaciones. Partiendo de esta suposición fué incluido en el “Dictionnaire de Biographies Roussillonnaises”, de Capeille.

La coincidencia cronológica de tantas obras de singular envergadura nos demuestra que a las órdenes de Sunyer otros es-

(1) Los restos mortales de Pedro Sunyer recibieron sepultura en una tumba abierta en el muro lateral izquierda, del interior de la iglesia. En la lápida — esculpida seguramente por el propio José Sunyer — que cierra el nicho, aparece grabada esta inscripción: *Sepultura de Pere Sunyer, fill de — Joseph Sunyer sculptor, habitan en Prada; — mori a 29 de 7bre. 1704.*



**JOSÉ SUNYER.** — Retablo del altar mayor. Iglesia parroquial de Prats de Lluçanès  
(destruïdo en 1936)

cultores trabajarían en calidad de oficiales o *fadrins*. José Sunyer elaboraría los proyectos y dirigiría las obras, tomando solamente las herramientas del oficio para tallar las esculturas de mayor compromiso.

## FONT-ROMEU

El prestigio de José Sunyer como escultor iba constantemente en aumento. El año 1704 le es confiada la construcción del altar mayor de Font-Romeu. Este popular santuario había sido objeto, a últimos del siglo anterior, de importantes obras de ampliación. A las vastas proporciones del nuevo presbiterio debían corresponder un digno altar mayor y retablo. José Sunyer trabajó en ellos durante tres años, resultando una obra de gran suntuosidad y belleza artísticas, que fué inaugurada en 1707.

El retablo de Font-Romeu que, con escasas modificaciones, consérvase todavía en su colocación primitiva, tiene la forma de tríptico. Constituye el cuerpo central la abertura del camarín de la venerada Virgen de Font-Romeu, surmontada por una hermosa imagen de san Martín de Tours — patrono de la parroquia de Odeilló, a cuya demarcación pertenece el santuario — y la representación, en alto relieve, del Padre celestial. Forman los dos cuerpos laterales cuatro bajo relieves con escenas de la vida de la Virgen Santísima. Otras imágenes de Santos Padres de la Iglesia y de virtudes, amén de varios ángeles decorativos y tres plafones representando la invención de la sagrada Imagen, completan el artístico conjunto.

Aquí también puede apreciarse el predominio de la parte escultórica, abundante y de notables dimensiones, sobre una simplicísima arquitectura en los retablos tallados por nuestro Sunyer; lo que ya indicábamos al describir el desaparecido altar mayor de Prats de Lluçanès.

El nuevo retablo sería muy del gusto de los administradores del santuario, puesto que al cabo de pocos años encargaban al mismo Sunyer la decoración del camarín de la Virgen. El día 22 de julio de 1718 firmó en Odeilló el contrato de las esculturas y trabajos ornamentales por el precio de 85 doblas y la ma-

dera que proporcionaría la Administración de Font-Romeu. Adosado a la pared del fondo del camarín erigióse un sencillo altar en el que se venera una imagen de Cristo crucificado, espléndida talla de José Sunyer. Este magnífico crucifijo — a cuyos pies figuran dos imágenes de la Virgen y san Juan que delatan una mano menos hábil que la de Sunyer — es de muy vivo realismo y, por sus rasgos fisonómicos peculiares, nos servirá de pauta para identificar otras varias esculturas del mismo autor, de las cuales hablaremos más adelante.

La prolongada estancia de José Sunyer en Prades y Font-Romeu, así como la perfección de las obras por él allí erigidas, hicieron afluir nuevos clientes a su taller. Así vemos cómo en el año 1710 construye sendos retablos para las iglesias de Vinçà — capilla del Rosario — y de Caldegàs — altar del Santo Cristo —, ambos en las comarcas del Rosellón y Cerdaña francesa, respectivamente.

#### EL RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA DE IGUALADA

La obra maestra del escultor manresano José Sunyer, es, sin ningún género de duda, el retablo mayor de Santa María de Igualada. Y más que por sus dimensiones materiales — verdaderamente notables —, merece este calificativo el retablo de Igualada por la posición que ocupa dentro de la general evolución del arte hispánico, por lo que representa en la historia de nuestro barroco.

El primer proyecto para la construcción de un retablo para el altar mayor de la nueva iglesia parroquial de Igualada — concluida a últimos del siglo xvii — data del año 1704. Por estas fechas, José Sunyer y su colega de Vich, Jacinto Morató, por encargo de la municipalidad igualadina, elaboraban un minucioso anteproyecto de altar y retablo, de proporciones colosales. Los regidores de la villa aceptaron la magnífica traza, firmando el documento de recepción, el secretario del Municipio, José Baró. Resuelto en puro estilo churrigueresco entonces en boga — aunque con los atenuantes característicos de nuestro arte catalán, de una tradicional sobriedad decorativa — con columnas salomónicas, exageradas molduras y recargada ornamentación,

sobre movida planta, no llegó a realizarse. Prodújose, al poco tiempo, la Guerra de Sucesión que impuso la suspensión de las obras emprendidas en Igualada. El forzado paréntesis provocado por las circunstancias del momento político resultó beneficioso, según veremos.

En julio de 1718 formulábase el contrato definitivo con Sunyer y Morató por el precio de 8.200 libras — pagaderas en diez anualidades —, presupuesto fijado para la obra conjunta de altar y retablo. Los constructores comprometíanse a realizar la obra en el plazo de seis años, corriendo a cargo de los regidores facilitar los materiales necesarios.

Al reanudar la construcción del retablo de Igualada, Sunyer y Morató transformaron su proyecto primitivo. Habían ocurrido hechos trascendentales en el orden político que tuvieron también repercusiones en el campo de las Bellas Artes. La casa de Borbón acababa de reemplazar en el solio español a los Austrias, y con la nueva dinastía quedaba entronizado oficialmente un nuevo estilo artístico precursor inmediato del neoclasicismo. Su influencia en el barroco catalán, de una manera general, tardará unos lustros en manifestarse plenamente: hasta los años 1730-1770. Sin embargo, Sunyer y su circunstancial adlátere Morató son los primeros que acusan la influencia de la nueva corriente artística, al adoptar las peculiares características del estilo borbónico en el renovado proyecto de Santa María de Igualada.

Conservando la composición general y primitiva disposición de elementos del proyecto de 1704, en la ejecución definitiva del retablo, los dos artistas constructores aligeran la masa arquitectónica de su excesiva ornamentación, substituyen las columnas salomónicas — que considerarían ya anticuadas — por otras cilíndricas con capitel compuesto y unas simples guirnaldas decorativas, y prescinden de una especie de *Transparente* toledano detrás de la imagen central, reemplazándolo por un cupulín en forma de pechina. Las modificaciones imprimieron al conjunto — espléndido maridaje de las formas eufóricas de un barroco coruscante con la clásica gravedad de un prematuro academicismo — aquel admirable y tan ponderado equilibrio que fué su más apreciada cualidad.

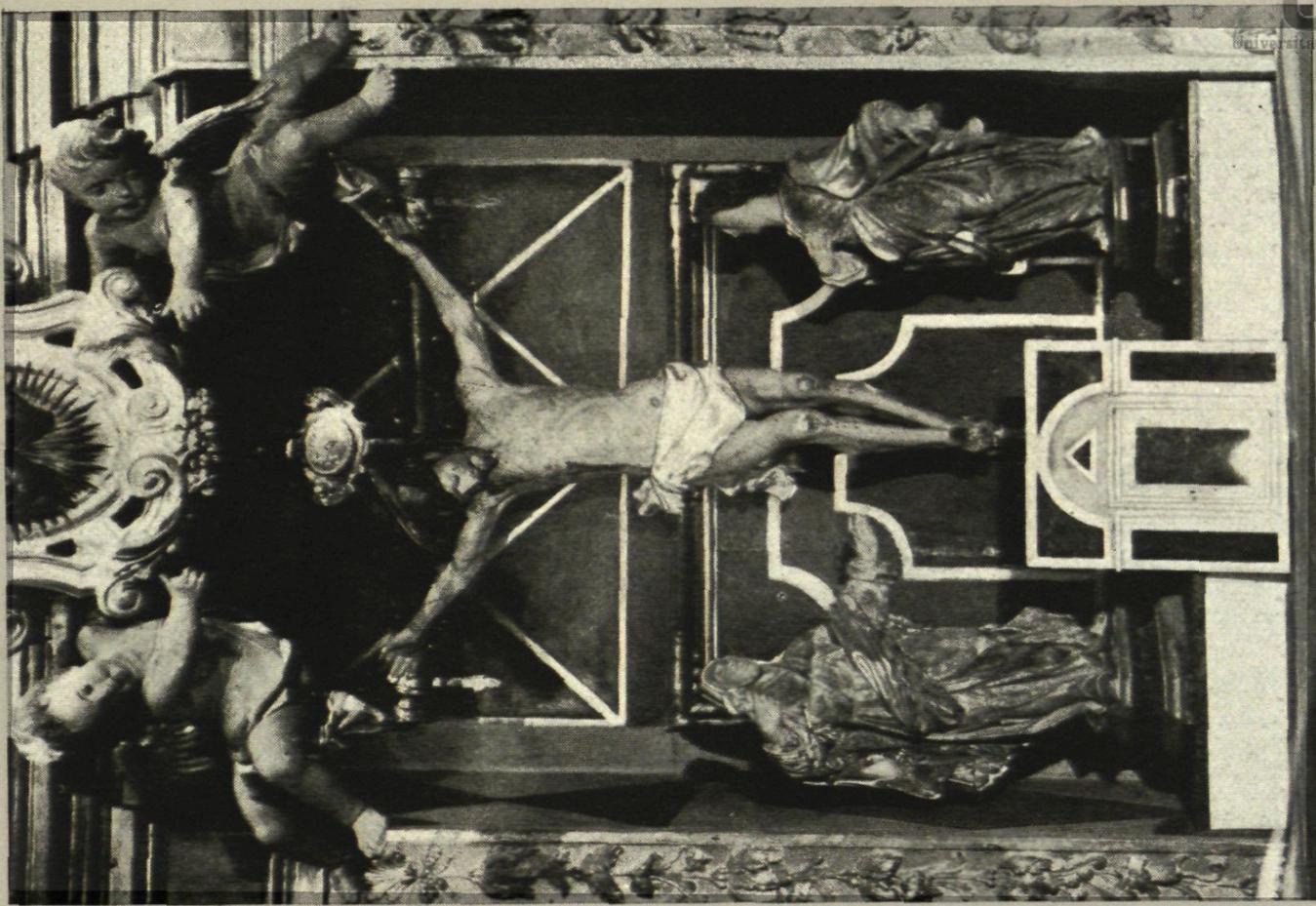
Aunque nada consta documentalmente, el erudito arquitecto

y devoto historiador de Santa María de Igualada, César Martinell, supone que Sunyer asumiría la máxima responsabilidad en la ejecución del retablo. Morató ejercería cierto predominio en el proyecto y disposición general de la parte arquitectónica, de gran importancia material en el caso que nos ocupa. Cabe, pues, atribuir a Sunyer las ocho magníficas esculturas principales, de extraordinarias dimensiones, otras muchas imágenes secundarias repartidas por los distintos cuerpos del retablo, los dos suntuosos plafones laterales, varios bajo relieves y talla decorativa complementaria, además de los cuatro gigantescos atlantes esculpidos en alabastro que figuran sostener la imponente fábrica. Obra de Morató será seguramente el proyecto del rico basamento labrado en diversidad de mármoles, del macizo altar, de las colosales pero sumamente esbeltas columnas del cuerpo principal y la profusión de nichos, pechinas y cornisamentos.

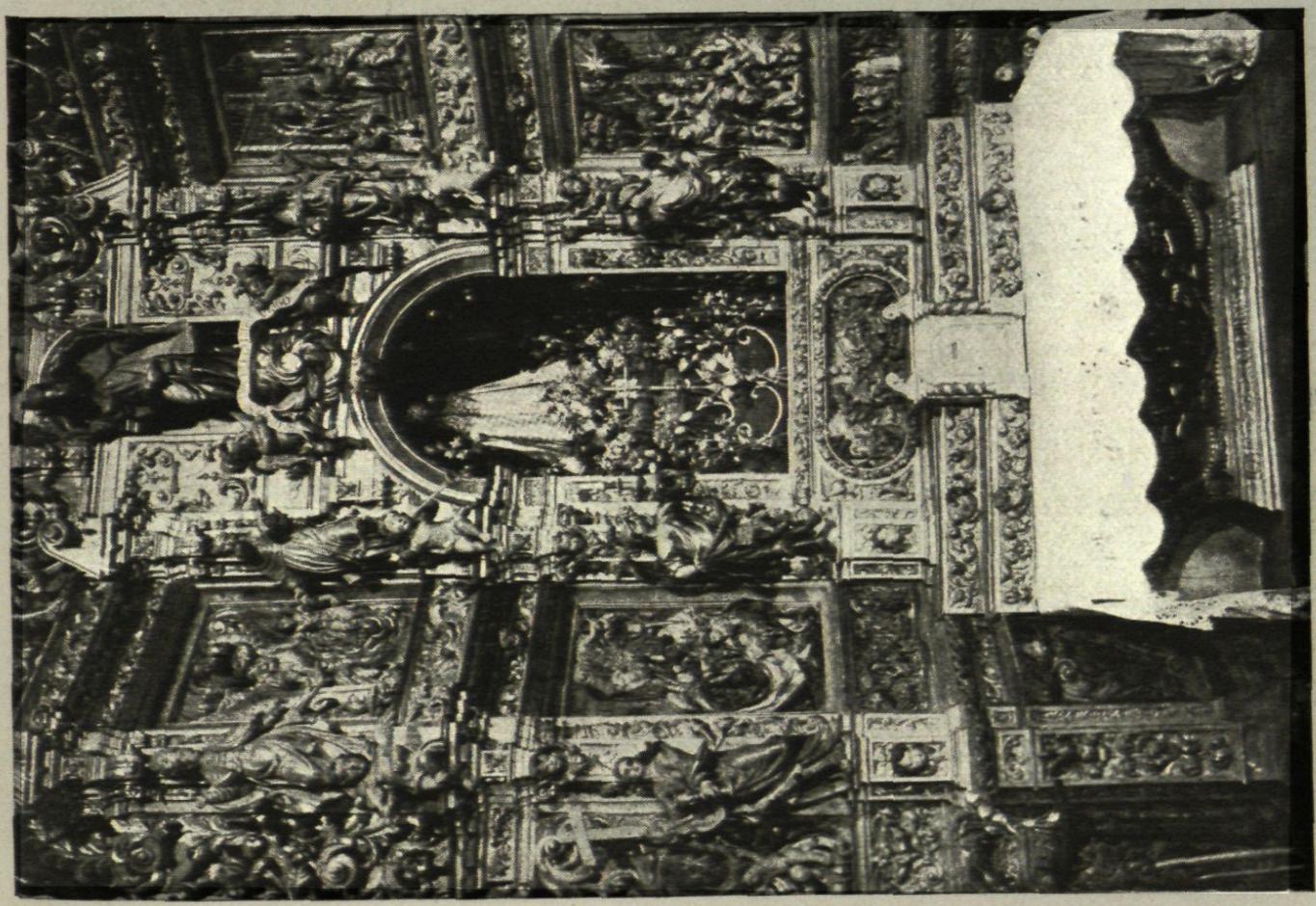
El conjunto del retablo de Santa María de Igualada pereció en la pasada revolución. Salváronse empero algunos de los principales elementos arquitectónicos, la casi totalidad de imágenes — aproximadamente un centenar — y otras valiosas piezas decorativas. Actualmente, gracias al celo y al entusiasmo religioso-patriótico de los igualadinos, se está procediendo a su reconstrucción, bajo la competente dirección técnica y artística del ya citado señor Martinell.

#### IMPORTANTES OBRAS EN LA SEO DE MANRESA

La Guerra de Sucesión que — en el aspecto artístico que glosamos — resultó beneficiosa para el templo de Santa María de Igualada, no lo fué tanto para la Seo de Manresa. El día 4 de septiembre de 1714, los voluntarios del marqués de Poal penetraron en Manresa y, rendida la guarnición castellana de la ciudad, intentaron reducir a unos pocos que habían logrado refugiarse en el campanario de la Seo, pegando fuego al mobiliario litúrgico del templo acumulado en el interior del coro. El voraz incendio consumió la sillería y facistol del coro y varios de los preciosos retablos góticos que ocupaban las capillas laterales de la iglesia. Concluída aquella guerra de tan funestas consecuencias, hubo que acudir a remediar los desperfectos produ-



José SUNYER. — Altar del Santo Cristo, del camarín del Santuario de Font-Romeu



José SUNYER. — Retablo del altar mayor del Santuario de Font-Romeu



José SUNYER. — Ángel músico. Retablo del altar mayor de la iglesia de Igualada



José SUNYER. — La Inmaculada Concepción. Retablo del altar mayor de la iglesia de Igualada

cidos por el incendio en el utillaje litúrgico de la Seo manresana. Y uno de los artistas llamados para la realización de la obra reconstructora fué nuestro José Sunyer.

A 19 de agosto de 1715, reunido el cabildo de la Colegiata acuerda comisionar a dos canónigos para que concierten con José Sunyer la construcción de la nueva sillería del coro, según los planos por él presentados de antemano. Los canónigos ofrecen la madera necesaria y doscientas doblas (Arch. Seo de Manresa, *Llibre de Resolucions del Capítol*, a. 1715). Juntamente con los sitiales, construiría Sunyer el monumental facistol rematado por un esbelto Crucifijo.

El mismo día, los administradores de la Cofradía de la Minerva contratan el altar y retablo para la capilla del Santísimo, de la Seo, con el correspondiente sagrario y todos sus adminículos, según proyecto de Sunyer. Éste percibiría la cantidad de noventa doblas por el trabajo, corriendo a cargo de los administradores proporcionarle la piedra y madera necesarias. El retablo del Santísimo, adornado con preciosas esculturas características del arte de José Sunyer fué — al igual que todo el maderamen del coro canonical — pasto de las llamas en el expolio de la Seo de Manresa, en 1936.

Los canónigos manresanos quedarían contentos de la labor ejecutada por nuestro escultor en el coro de la Seo, puesto que, concluída esta obra, le confían la construcción del sepulcro del canónigo Mulet en la capilla de San Agustín de la misma iglesia. Estaba formado por un sarcófago, de piedra de Ódena, sostenido por leones y sobre cuya cubierta aparecía una estatua, de tamaño natural, del Canónigo en el momento de caer mortalmente herido. Sunyer trabajó en él durante los años 1718-19.

A los pocos años — el día 6 de enero de 1723 — son los administradores de San Antonio Abad, de la misma Seo, los que hacen el encargo de un retablo para su altar, con el aditamento de una urna para colocar la imagen de Cristo yacente que, salvado probablemente de la quema de la Seo, era entonces venerado en el monasterio de Capuchinas, de la misma ciudad. Son los mismos *quaters* de la Cofradía quienes, especificando las condiciones del contrato, prescriben el empleo de determinada piedra jaspe “de la que de present se fa el retaula de Igualada”. Prueba evidente de que la importante obra en curso de ejecu-

ción en el templo mayor de la ciudad del Noya causaría sensación también en otras partes. (Arch. Not. de Manresa; *Protocolo de Félix Soler*, fol. 30.)

## OTROS RETABLOS EN LA COMARCA DE IGUALADA

El montaje del retablo de Santa María de Igualada, por su excepcional envergadura, requeriría a menudo la intervención directa y personal de Sunyer. En documento del Archivo Municipal de Manresa, consta su presencia en Igualada a principios de 1725, ocupado probablemente en la colocación definitiva de las esculturas que había tallado. En teoría y según el contrato notarial, el retablo debía quedar ultimado en julio de 1724, pero — como suele ocurrir en este género de obras — seguramente fué preciso prolongar el plazo estipulado de seis años para dejar definitivamente listo el monumental retablo en todos sus detalles.

La presencia de Sunyer en Igualada y la aureola de popularidad que le diera la obra que estaba realizando en su *església gran* motivaron nuevos encargos para otra iglesia de la comarca igualadina: la de Santa Margarita de Montbuy. El día 11 de enero de 1722, los jurados de este pueblo firmaban una concordia con José Sunyer para la construcción de los altares del Santo Cristo y de san Isidro, del templo parroquial. Los administradores ofrecían al escultor manresano la madera necesaria, y éste, por su parte, se comprometía a construirlos en el plazo de seis años. Al mismo tiempo encargaban a Sunyer un tabernáculo para la imagen de san Isidro.

El retablo de san Isidro contaba con cuatro hermosas imágenes representativas del santo titular, de san Antonio de Padua, san Francisco Xavier y la Inmaculada Concepción; además de los bustos del Eterno Padre, de san Pedro y de san Pablo, y tres minuciosos bajo relieves con escenas de la vida de san Isidro. Sólo estos bajo relieves y los bustos mencionados sobrevivieron al temporal revolucionario, conservándose hoy en el Museo de la ciudad de Igualada.

La imagen principal del altar del Santo Cristo — una espléndida talla del Crucificado — recuerda, en sus rasgos fiso-

nómicos y por la postura del cuerpo, otras esculturas del propio Sunyer representativas del mismo misterio o de otros temas de la Pasión. Son los crucifijos ya mencionados de Font-Romeu y del coro de la Seo de Manresa, y la imagen de Jesús atado a la columna, que presidía la capilla del Santísimo de la misma basílica. La casi identidad de expresión y parecido físico que apreciamos en ellas hacen pensar en la posibilidad de un modelo común.

## EN VICH Y MANRESA

La obra del tantas veces citado retablo mayor de Santa María de Igualada, admirado por propios y extraños, bastante para acreditar el buen gusto y pericia profesional del consorcio artístico Sunyer-Morató, fué ocasión de otros encargos para los dos escultores. Así vemos que, en 1721, Jacinto Morató y José Sunyer construyen el retablo principal de la iglesia nueva de Santa Clara, de Vich. Este retablo — de extraordinaria importancia arquitectónica y con magníficas esculturas que delataban la experta mano de nuestro Sunyer — desapareció durante el nefasto período revolucionario que arrasó totalmente el convento vicense de Santa Clara. Sunyer tallaría las imágenes en su taller de Manresa, mientras Morató, vecindado en Vich, dirigiría personalmente la construcción del retablo.

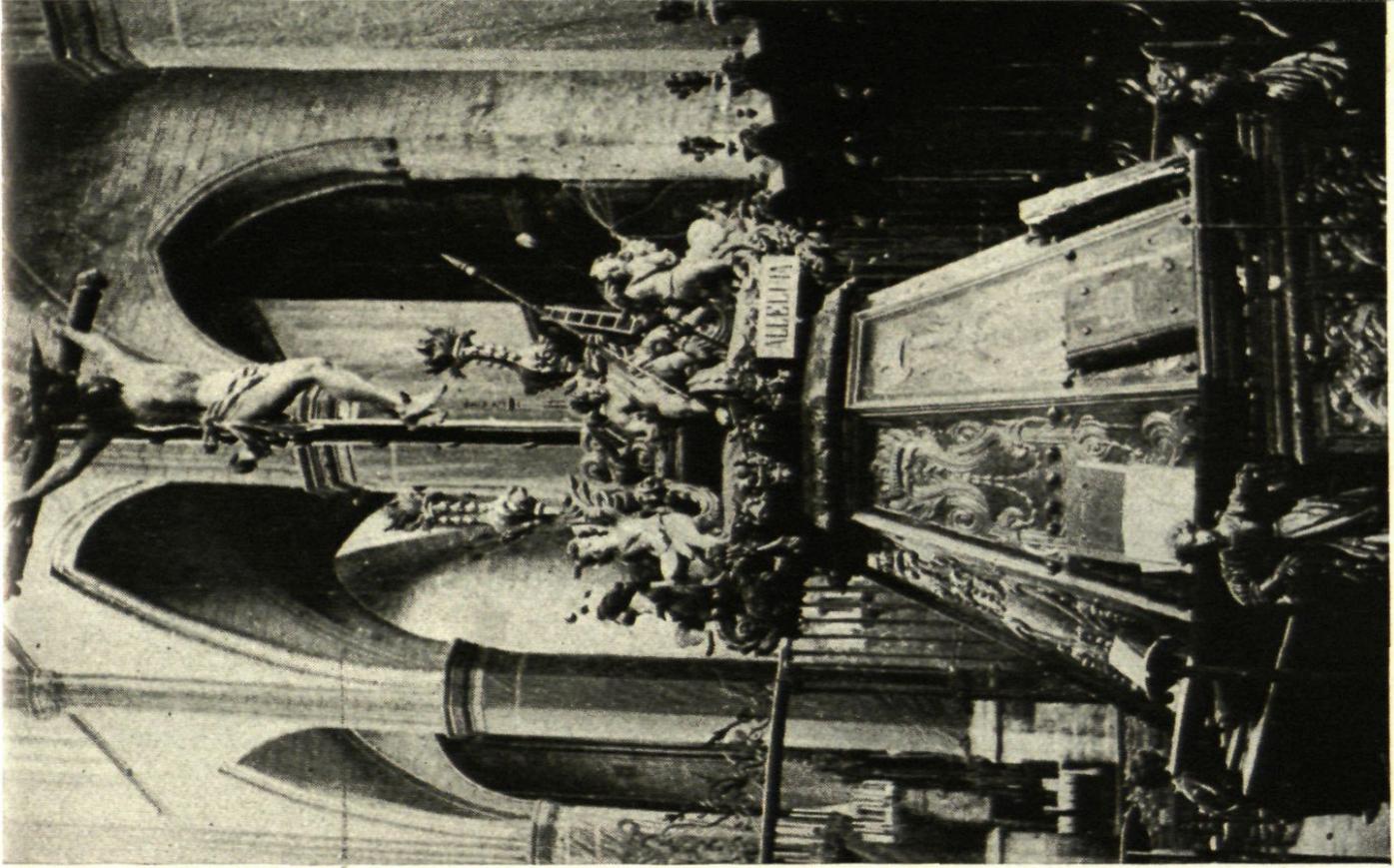
El año 1729 vemos a Sunyer trabajando para la iglesia de San Miguel, de su ciudad natal. Construye el Santo Cristo titular de la Cofradía de la Santa Cruz — vulgarmente llamada *dels Tremendos* — y una imagen de la Virgen Dolorosa para el altar mayor de dicha iglesia, encargo de la Venerable Congregación de los Dolores. Esta imagen de Nuestra Señora fué luego entronizada en el monumental retablo construído a mediados del mismo siglo, por el escultor Jacinto Miquel y Sors. La imagen del Santo Cristo pasó, más adelante, a la iglesia de San Pedro Mártir, de la misma ciudad, al trasladarse allí la Cofradía de la Santa Cruz, en 1815. Ambas imágenes, de mucha devoción en Manresa, ardieron también en las hogueras revolucionarias del aciago 1936.

## LA SANTA CUEVA, DE MANRESA

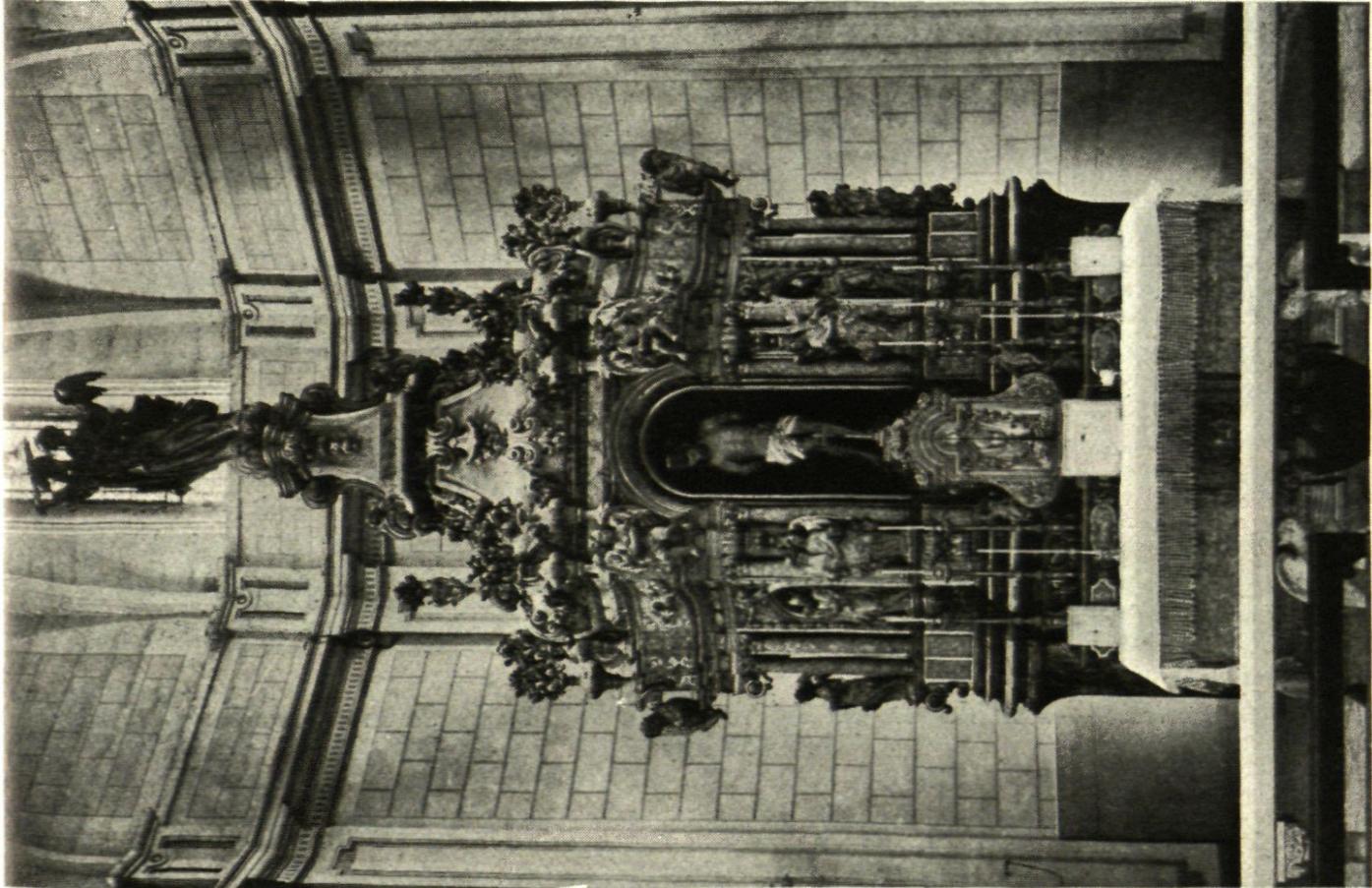
Por los años de 1728 y 1729, José Sunyer esculpió ocho hermosos bajo relieves de alabastro representando diversos pasajes de la vida de san Ignacio, para la Santa Cueva de Manresa. Fueron trabajados en piedra de Sagaró (Gerona) y colocados encima del rodapié de mármol que cubre la mitad inferior de la roca, en la parte norte de la Cueva mencionada. Cualidad especial de estos medallones escultóricos es el vivo realismo de las figuras y un minucioso estudio del natural que se manifiesta en la interpretación de monumentos y topografía del lugar.

Además de la ejecución de los bajo relieves del interior de la Cueva, José Sunyer tomó también parte en otras varias obras realizadas en dicho santuario ignaciano. Al construirse el monumental frontispicio de la Cueva propiamente dicha (1678-1693), colaboró, en los trabajos de escultura, con los Grau encargados de la obra. Al fallecer Francisco Grau en 1693, Sunyer asumió la dirección, completando la exornación interior del recinto — presidido por el magnífico retablo alabastrino, de Juan Grau — con los susodichos medallones colocados, según se ha dicho, al cabo de casi treinta años. El propio José Sunyer, en 1749, emprendió la construcción de la Iglesia mayor de la Santa Cueva concebida, entonces, como amplio vestíbulo o continuación de ésta. Muerto Sunyer, el Provincial de los jesuítas, P. Jaime Dou, desechó el primitivo proyecto y encargó los planos de la nueva iglesia al arquitecto de Vich, José Morató. La parte ya construída según idea de Sunyer, se aprovechó como antecueva o vestíbulo inmediato del sagrado recinto.

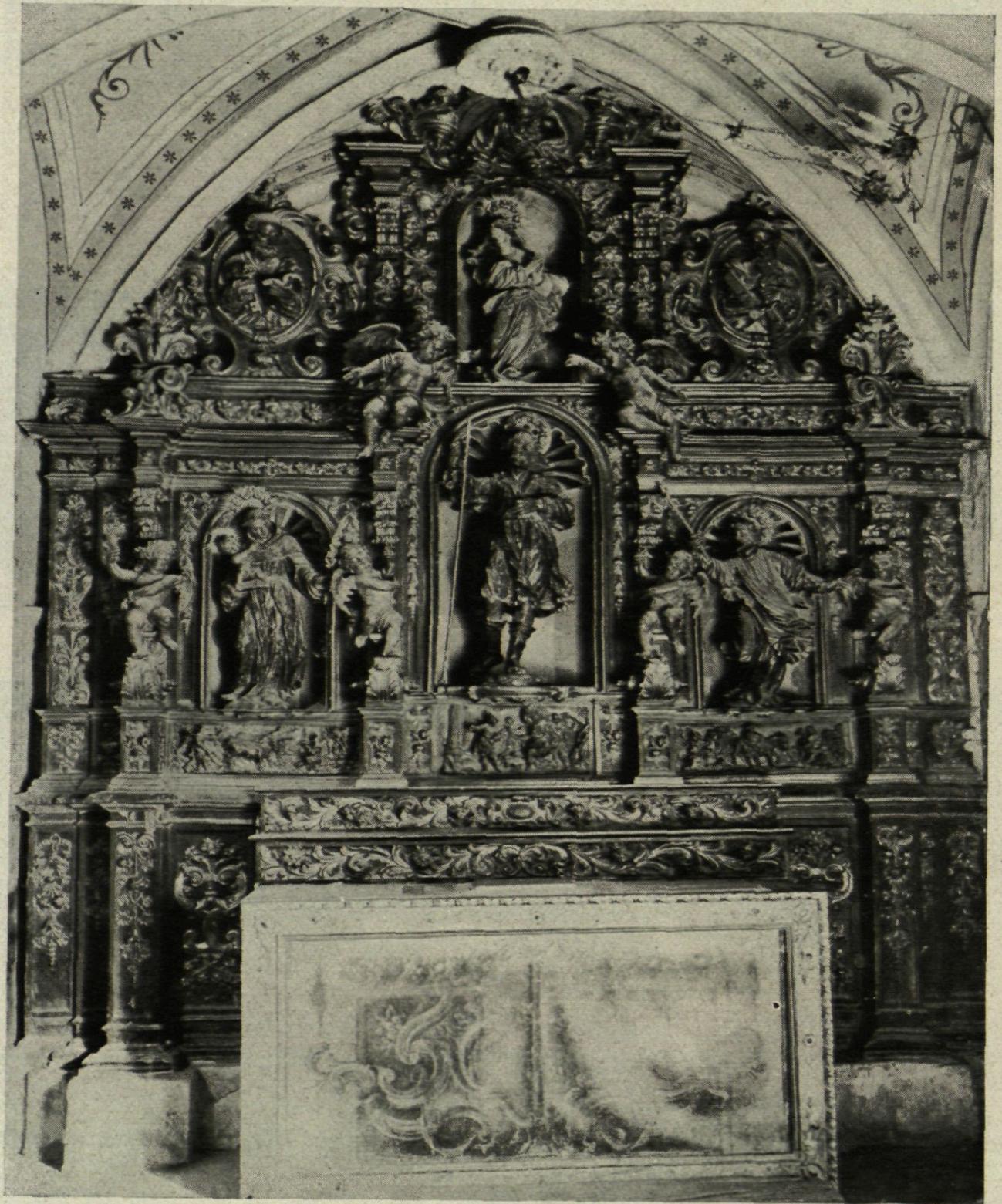
En el ruidoso pleito suscitado en el primer tercio del siglo XVIII entre jesuítas y capuchinos sobre la verdadera situación de la Cueva santificada por la presencia de Ignacio de Loyola, intervino también como perito nuestro Sunyer. Conocemos un plano de los alrededores de la Cueva de Manresa, que elaboraron en 1730 José Sunyer y José Quer y fué enviado al tribunal de la Inquisición. Sunyer trabajaba a cuenta de los padres jesuítas y José Quer — otro escultor manresano — en nombre de los capuchinos. A 17 de noviembre del año siguiente, ambos maes-



José SUNYER. — Facistol del coro, de la Seo de Manresa



José SUNYER. — Retablo de la capilla del Santísimo Sacramento, de la Seo de Manresa



JOSÉ SUNYER. — Retablo de san Isidro, de la Iglesia de Santa Margarita de Montbuy

tros firmaban cinco diseños originales de las construcciones de la Cueva y convento de Capuchinos. Estos fueron presentados al penitenciario de la Seo de Vich, doctor Senmartí, juez subdelegado apostólico en el pleito entablado, el cual los aprobó previo informe de los arquitectos José y Francisco Morató. El hecho de que Sunyer interviniera en este asunto por encargo de los religiosos de la Compañía, indica las relaciones que con ellos tuvo por razón de las obras que llevaba a cabo en su templo y residencia, a la par que demuestra la confianza que su talento y experiencia profesionales les merecían.

#### ETAPA DE BARCELONA

Hacia el final de su fecunda vida artística, José Sunyer trabajó una larga temporada para el monasterio dominicano de Santa Catalina, de Barcelona. El viernes día 1 de abril de 1735 pactaba — junto con el maestro carpintero Sebastián Aldabó — la prosecución de las obras de decoración de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, de dicho convento. Sunyer se incorporaba de todo el trabajo de escultura, debiendo correr a cargo de Aldabó la parte arquitectónica. El prior y prohombres de la Cofradía del Rosario prometíanles la cantidad de 1.400 libras barcelonesas para Sunyer y 1.200 para Aldabó, pagaderas en tres etapas. A 14 de septiembre del mismo año, José Sunyer, “*impressarius fabricae sculpturae tallae et caeterorum artis sculpturae antecapellae, passadissos y enfront capellae Beatae Mariae de Rosario...*”, firma ante notario el primer recibo (de 66 libras y algo más) a cuenta de las 1.400 convenidas, cuyo último plazo cobró su procurador Fr. Jacinto Turull, el 21 de enero de 1739. Esta cantidad le fué ofrecida solamente por el trabajo, debiendo facilitarle los cofrades el material necesario. En la contrata se especificaba que todos los trabajos de talla habían de ser ejecutados en madera de álamo “que sie del Vallès o de Martorell o en amunt”.

Antes que Sunyer, habían trabajado en la capilla del Rosario los escultores Juan Roig y, sobre todo, Pedro Costa. A este escultor vicense le fué encargada en 1739 la obra de escultura y arquitectura de “cubrir la antecapilla, passadissos y pilastres”,

que no quedó concluída hasta octubre de 1734. Y a 21 de diciembre del mismo año, los maestros José Sunyer y Luís Bonifaci — elegidos por el prior, prohombres y clavario de la Cofradía —, Agustín Sala y Jacinto Miquel (también manresano) — por parte de Costa — reconocieron los trabajos realizados por dicho escultor, valorándolos en 2.217 libras, 17 sueldos. (AHPB, Not. Pedro Mr. Torres, legs. 2 y 4, mans. 2, 3, 5 y 11; años 1734, 1735 y 1739. Not. Francisco Bonaventura, leg. 6, man. 15; año 1704.)

Mientras duraron las obras en el monasterio dominicano de Santa Catalina, José Sunyer tuvo su residencia fija en la Ciudad Condal. En los documentos del Archivo de Protocolos barcelonés concernientes al tema que nos ocupa, se menciona al escultor manresano como ciudadano o residente en Barcelona. Además, en uno de los libros de acuerdos del Ayuntamiento, del Archivo Municipal de Manresa, consta la ausencia de Sunyer, por lo menos, en 1736 y 1737. Según este documento, Sunyer había efectuado una especie de traslado de matrícula al Gremio de Escultores de la capital. Aprovechando la estancia de Sunyer en Barcelona, fué requerido por el Cabildo para construir el *monumento*, de Semana Santa, de la Catedral.

#### ÚLTIMOS AÑOS DE JOSÉ SUNYER

Cumplimentados los encargos que se le habían hecho en Barcelona, José Sunyer, muy anciano ya, regresaría a Manresa. A pesar de los achaques de su avanzada edad, continuó trabajando en el arte escultórico. El día 3 de noviembre de 1745 firmaba el *preu fet* de un retablo para el altar de san Pedro, de la Seo de Manresa — de grandes proporciones y muy hermosas imágenes — destruído también por los modernos iconoclastas de 1936. A 23 de diciembre de 1748 era contratado como director de las obras del santuario de la Virgen de Juncadella, patrona del Pla de Bages, cuyo nuevo templo comenzó a edificar por aquella fecha el maestro albañil manresano, Juan Espluga. Y en 1749 — según hemos indicado — emprendía la construcción de la pared meridional de lo que había de ser iglesia de la Santa Cueva.

Son éstas las últimas obras documentadas de José Sunyer, que conocemos. Nuestro escultor había enviudado poco antes — a 23 de diciembre de 1742 — de su esposa Teresa. Sus dos hijos habían ya fallecido años ha. Uno de ellos, Pedro, el año 1704 en Francia; el otro, que trabajaba con su padre, murió durante la estancia de ambos en Barcelona. Un hijo de éste, llamado Pedro, fué también escultor. Y fué él el colaborador y sucesor en el oficio de su abuelo.

José Sunyer falleció el día 14 de enero de 1751, a las cuatro y media de la tarde y confortado con los Santos Sacramentos, en su casa del arrabal de Valldaura. El día 16 del mismo mes fué enterrado en el convento de Santo Domingo, de la misma ciudad natal.

El acreditado taller familiar y, con él, la gloriosa tradición escultórica de los Sunyer manresanos no quedaron truncados. El nieto de José Sunyer, Pedro, y un hermano de éste continuaron al frente del taller prestigiado por la presencia ininterrumpida y competente dirección de aquél, durante más de sesenta años.

Y muerto Pedro Sunyer el 1764, le sucede su hijo llamado igualmente Pedro. Con estos escultores — últimos retoños del árbol familiar — de todos los cuales conocemos obras documentadas, la actividad artística de los Sunyer manresanos perdura hasta principios del siglo XIX.

Simultáneamente con los últimos representantes de la familia Sunyer aparece en el campo de las Bellas Artes otra dinastía de escultores manresanos — los Padró —, eslabón posterior en la prolongada cadena de maestros representativos de la gloriosa escuela manresana de arte barroco.

\* \* \*

Las precedentes notas históricas sobre José Sunyer son evidentemente incompletas. Hemos indicado — y estudiado ampliamente en determinados casos — todos los datos documentados que sobre el particular poseemos. Para un estudio exhaustivo de la vida y producción artística del insigne escultor manresano queda mucho por hacer. El autor agradecerá vivamente cuántos datos puedan serle suministrados por los posibles colabora-

dores en la tarea de valorizar según merece la personalidad de uno de los máximos representantes del arte catalán en la época, poco conocida y peor conceptualizada a menudo, de nuestro arte barroco.

J. M.<sup>a</sup> GASOL, Pbro.

### BIBLIOGRAFÍA

- JOAQUIM SARRET I ARBÓS, *Art i Artistes Manresans*, Manresa, 1916.  
 — *Monumenta Historica Civitatis Minorisae*, vols. I y IV, Manresa, 1921-1924.  
 — *Manresa, ciutat de Maria*, Manresa, 1905.  
 — *Santuari de Nostra Senyora de Juncadella*, Manresa, 1929.  
 JOSEP GUDIOL I CUNILL, PREV., *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*, vol. II, Vic, 2 1933.  
 J. F. RÀFOLS, *Arquitectura del Renacimiento español*, Barcelona, 1929.  
 CÈSAR MARTINELL, *L'Art català sota la unitat espanyola*, Barcelona, 1933.  
 — *El Temple Parroquial de Santa Maria d'Igualada*, Igualada, 1929.  
 JOSEP LLADÓ, PREV., *Indrets Comarcals*, "Butlletí del Centre Excursionista de la Comarca de Bages", vol. III (Manresa, 1934).  
 J. FERRER, *Font-Romeu et ses environs*, Perpignan, 1948.  
 JUAN CREIXELL, S. I., *San Ignacio de Loyola*, Barcelona, 1922.  
 FIDEL FITA Y COLOMÉ, *La Santa Cueva de Manresa*, 1872.  
 CAPEILLE, *Dictionnaire de Biographies Roussillonnaises*.

## ATREZZO Y UTENSILIOS DE LA “CASA DE LAS COMEDIAS” EN 1781

Desde mediados del siglo xvi la ciudad de Barcelona contó con una magnífica Casa Teatro que, por espacio de dos siglos y medio se la conoció con el sobrenombre de “Casa de las Comedias”. Era el actual Teatro Principal. Su propietario, el Hospital de Santa Cruz, para su explotación acostumbó a ponerlo en manos de un empresario que venía obligado al pago de un canon o cuota anual.

Cada vez que el Hospital entregaba el Teatro a un nuevo empresario, debía formarse un inventario del atrezzo y útiles contenidos en el interior de la Casa; sin embargo, sin que sepamos por qué motivo, el inventario se formó muy pocas veces. Hoy publicamos uno de 1781. Se hizo en el curso de un contrato que resultó accidentado. Firmado por la Junta Administrativa del Hospital con Carlos Vallés, de la villa de Zuera, en 1779, debía ser valedero de 1780 a 1783, pero fué rescindido a comienzos de 1781 a causa de desavenencias surgidas entre Vallés y su consocio Francisco Castellanos. Allanadas las diferencias entre los dos coarrendatarios, se reanudó el contrato, y con este motivo se formó el inventario.

Los objetos que en él se relacionan eran los decorados y máquinas del escenario y además, piezas distintas, de utilidad para la escena, que por su tamaño reducido o sus formas adecuadas podían guardarse en armarios apropiados que constituían el guardarropía. Entremezclados con estos conjuntos, también se mencionan enseres que no tenían relación directa con la escena, como colgaduras y adornos de palcos o bancos, mesas, cajones, y faroles que servían para menesteres diversos del Teatro.

Al referir los objetos contenidos en el escenario se citan, en

primer lugar, los conjuntos de telones, bambalinas y bastidores que formaban decorados o mutaciones escénicas. De tales conjuntos habría unos veinte. Como la mutación completa se compone de telón, seis bastidores y las correspondientes bambalinas, échase de ver que la mayoría de las mutaciones eran incompletas. Algunos temas en ellas representados figuraron en el escenario de la "Casa de las Comedias" a lo largo de todo el siglo XVIII y parte del XIX, por ejemplo: el telón de la sala larga, el telón de corta, pintado de cárcel o pintado de casa pobre, se encuentran repetidos en todos los inventarios del mentado período.

A los conjuntos escénicos, siguen, en el inventario, una gran cantidad de repuestos, entre los que se daban frontis y fondos; éstos, representando vistas de ciudades, jardines, montañas y otras muchas fantasías. Se citan también figuras plásticas que se recubrirían con tela y gran cantidad de objetos de adorno.

Señalar correspondencia entre las mutaciones y piezas citadas en el inventario y las obras teatrales para que fueron creadas, es poco menos que imposible. Templos y palacios con salas regias y magníficos jardines, siniestras cárceles, vistas de ciudades, claras riberas marítimas o sinuosos cursos de ríos entrecorridos por la silueta de macizos puentes, como se citan en nuestro inventario, figuraban en el decorado de todas las óperas, que tenían siempre por base un motivo de ambiente clásico u oriental. Algunos decorados corresponderían a obras dramáticas, pero tampoco sabemos cuáles.

Más fácil que fijar la correlación entre las obras teatrales y sus decorados es señalar la paternidad de éstos. Para ello tenemos los folletos de ópera que se han conservado de la época. En ellos se hacían constar los estrenos de decorados con indicación de su autor. Los nombres que figuran como tales autores corresponden a los más celebrados pintores barceloneses de la segunda mitad del setecientos: los hermanos Francisco y Manuel Tramullas y José Vinyals. Francisco Tramullas fué el escenógrafo de la Casa Teatro de 1749 a 1754. En 1755 fué José Vinyals y desde 1763 Manuel Tramullas.

¿A cuál de los tres artistas corresponden las decoraciones escenográficas de que se hace relación en el presente inventario? Probablemente algo habría de cada uno de ellos, aunque de los dos primeros no sería mucho. La Junta Administrativa

del Hospital en cada contrato de arriendo hacía hincapié sobre el cuidado que debía observarse en la conservación de este utillaje señalando, que, caso de deteriorarse o estropearse algún objeto, correría de cuenta del empresario la recomposición o renovación del mismo, aparte que debería dejar para el Teatro los decorados nuevos que encargase durante el tiempo de su actuación. Lo que se cita en el inventario era pues, fruto de una acumulación lenta de material escénico; claro que a pesar del encarecimiento de la Junta sobre la conservación del material, su endeblez difícilmente resistiría por muchos años el embate del uso y el ajetreo. Suponiendo que en 1781 se conservaran piezas de las que habían sido obradas por Francisco Tramullas y José Vinyals, no serían muchas. Quizá algunas de las telas y objetos que en el inventario se hace constar que estaban muy usados. Si no en conjunto, por lo menos en su mayor parte, las mutaciones escénicas que cita nuestro inventario pueden considerarse obra de Manuel Tramullas.

Conocidos los autores de los decorados, por ellos puede colegirse la tendencia estilística imperante en estas manifestaciones pictóricas. Sería la suntuosidad arquitectónica y clasicizante de los hermanos Bibiena, llegada a los Tramullas a través de su insigne maestro Viladomat, y en el caso de Francisco Tramullas, reforzada por la impresión que, durante su estancia en Madrid, sobre él producirían las fastuosas escenografías, todas de artistas italianos, del Real Teatro del Retiro.

Sobre la inclinación clasicista, algo nos dice el inventario en sus primeras descripciones: "Primo, un frontis en dos piezas con su cornisa, pilastres y arco corpóreo... Item, una cortina de lienso, pintado el Parnaso, con un lema que dize: "virtus unita fortio..."; después enumera columnas, capiteles, estatuas y pedestales.

Sin embargo no debe pensarse que las creaciones escenográficas de los Tramullas y de José Vinyals respondieran a un clasicismo absoluto. En las representaciones escenográficas no faltaban casas aldeanas y vistas de villorrios que combinados con árboles y motivos vegetales, de los que tantos se guardaban en el escenario, podían producir fácilmente composiciones de paisaje de concepción plenamente romántica.

## INVENTARIO

En la ciudad de Barcelona a los quinze dias del mes de Mayo del año del nacimiento del Señor, de mil setecientos ochenta y uno: Los señores Don Domingo Felix de Mora, marques de Llió y Don Francisco de Novell, regidores perpetuos de la misma ciudad, y administradores del Hospital General de Santa Cruz de ella, en nombre de su muy ilustre Administracion..... constituhidos en la Casa Theatro de publicas representaciones que posehe dicha muy ilustre Administracion en la Rambla de esta ciudad, presente yo el Escribano y testigos infracritos, en atención a que con escritura que pasó ante mi, el Escribano, a las catorce del corriente, dicha muy illustre Administracion relevó y exoneró a Joseph Bayona, cordonero de la presente ciudad y a sus fiadores de las obligaciones por ellos contrahidas con la escritura de arrendo que pasó ante el infracrito Escribano en treinta marzo de este año y en su virtud reintegró y en quanto menester fuere nuevamente arrendó a Carlos Vallés, vezino de la villa de Zuera, arzobispado de Zaragoza, para el término expresado con otro auto de arriendo por dichos muy illustres Señores a favor del mismo Vallés otorgado en catorze agosto de mil setecientos setenta y nueve y con los mismos pactos y obligaciones en el contenidos, la dicha casa Tehatro con las privativas facultades, derechos y utilidades acostumbadas y con varios pactos y condiciones que en la misma escritura se contienen, todo aceptado por Joseph Puig y Sañés, legítimo apoderado del mencionado Carlos Vallés, entre otros de los cuales pactos es el de que la dicha muy illustre Administracion entregará al arrendatario con formal inventario, las llaves de dicha casa Theatro, todos los vestidos, aparatos y demas utencilios anexos y dependientes, existentes y pertenecientes a ella, deviendo el arrendatario devolverlo todo a la fin del arriendo, nada por su culpa deteriorado y de recomponer a su costa lo que huviesse maltratado con lo demás que claramente se expresa en el segundo de los pactos de dicho arriendo y que, a fin de que conste la existencia de las llaves de dicha casa Theatro, de todos sus vestidos, aparatos y demas utencilios anexos y dependientes con concurrencia de los interessados que abaxo se nombrarán y firmarán devian pasar y pasaron a formar exacto inventario de toda la dicha existencia, que yo el escribano describi en la forma siguiente:

Primo: Frontis en dos piasas con su cornisa, pilastres y arco corporeo cubierto de lienso, con puerta y ventana practicable, con una senefa tambien de lienso pintado encarnado

Item, una cortina de lienzo, pintado, el Parnaso, con un lema que dize: "virtus unita fortio" que tiene toda la frente del Theatro

Item, un tendon de lienzo con tranillo al medio pintado de sala, vulgarmente dicho Diario

Item, un tendon del lienzo, también pintado de sala, vulgarmente nombrado Sala Larga

Item, un tendon de lienzo pintado de sala que sirve de Regia

Item, diez y ocho vestidos pintados de sala, esto es, diez y seis de lienzo y dos de cartron con seis bamvalinas de lienzo

Item, doze vestidos de cartron pintados de templo con columpnas

Item, un tendon de lienzo pintado de templo

Item, doze vestidos de cartron pintados de templo con seis bambalinas de lienzo las tres con columpnas como la Cathedral

Item, seis vestidos y un tendon pintado la carsel, esto es, los vestidos de cartron y el tendon de lienzo

Item, seis vestidos, esto es, quatro de lienzo y dos de cartron con tres bamvalinas de lienzo, pintado casa pobre

Item, ocho vestidos de cartron pintados de fabrica

Item, ocho vestidos y quatro bambalinas de cartron pintados de gloria

Item, doze vestidos, esto es, ocho de lienzo y quatro de cartron pintados de nevada

Item, diez vestidos, esto es, dos de cartron y ocho de lienzo y un tendon de lienzo pintado de atrio

Item, dos tendones y diez vestidos de lienzo, pintado jardin

Item, tres tendones y doze vestidos de lienzo, pintado de bosque

Item, un tendon de lienzo pintado de cielo y altar

Item, un tendon de lienzo y doze vestidos, esto es, los dos de cartron y diez de lienzo, pintados de calle

Item, quatro vestidos y dos bambalinas de cartron pintados de gruta

Item, dos vestidos de cartron en blanco

Item, dos vestidos de lienzo, pintado un torreón cada uno

Item, una scena francesa que tiene todo el theatro con tres piezas de tela y cartron

Item, una pieza grande de cartron, pintado, el frontis de Santa Clara

Item, dos arcas de cartron de la comedia del Diluvio

Item, siete tronos y un respaldo de cartron

Item, tres arcos de lienzo pintados jardin

Item, quatro piezas grandes de verjas pintadas de amarillo

Item, onze barandillas de escalinata, esto es, quatro de cartron, quatro de papel y tres ojereadas

Item, una fontana de lienzo que se transforma senador y tiene a poca diferencia todo el frente del theatro

Item, tres senadores de cartron pintados de jardin

- Item, seis bastimentos de cartron, navios y javegues, todo muy usado
- Item, onze tiendas de campaña, esto es, nueve de cartron y dos de lienzo practicables
- Item, dos torras de cartron con puertas practicables
- Item, seis pedazos de muralla, las dos con puertas, esto es, tres de lienzo y tres de cartron
- Item, dos chamineas muy usadas
- Item, onze arboles, esto es, siete de grandes y quatro xicos
- Item, ocho fontanas de cartron
- Item, siete panteones de cartron entre grandes y pequeños
- Item, cinco balustradas, esto es, quatro de tablas delgadas y el otro de cartron
- Item, seis tripesas de cartron
- Item, seis floreras, las cinco de cartron y la otra de lienzo, entre grandes y pequeñas
- Item, un tendon de cartron pintado de diferentes colores con las armas de Cataluña y Aragon
- Item, tres tendones de cartron muy usados
- Item, una pieza de cartron de veinte y ocho palmos de largo y onze de alto poco mas o menos, con tres puertas, que figura la ciudad de Jerusalem
- Item, un puente con arcos de tres piezas, pintado de piedra, las dos de cartron y la otra de lienzo
- Item, quatro vistas de ciudad, las tres de cartron y la otra de lienzo
- Item, dos piezas de cartron pintadas de piedra tosca con delfines
- Item, una cama de cartron pintada de encarnado
- Item, seis piezas de cartron pintadas de villatge
- Item, dos faxadas de palacio, de cartron, pintadas, muy usadas
- Item, tres faxadas pintadas de templo, de cartron
- Item, onze peñascos, esto es, siete de lienzo y quatro de cartron
- Item, dos garutas, una de lienzo y otra de cartron
- Item, una puerta pintada de templo, de cartron
- Item, un circulo de nubes con un sol pintado sobre lienzo
- Item, siete taxadas de puertas pintadas de calle, de cartron
- Item, tres casas pintadas a lo rustico, de cartron
- Item, un arco de papel, pintado, el trio
- Item, una pieza de listones que forma circulo de gloria
- Item, quatro puertas de sala, esto es, dos de lienzo y dos de cartron
- Item, dos puertas de lienzo pintadas de jardin
- Item, dos rexas de madera y lienzo
- Item, dos alasenas de cartron
- Item, ocho casas pintadas de villatge, de cartron
- Item, tres tiendas y dos respaldos de cartron
- Item, dos puentes pintados con arcos, de cartron
- Item, seis puertas pintadas de casa pobre, de cartron

Item, un navio de madera cubierto de lienzo que sirve para la comedia de Velearde

Item, siete carros de cartron que sirven para los valencines

Item, doze figuras con pedrastral, de cartron

Item, quatro papeleras de cartron

Item quatro arcos de cartron

Item veinte y quatro vitjas

Item quatro piezas de acampamento pintadas de soldados y elefantes, de cartron

Item un navio de cartron, y se transforma carro

Item, un orno de cartron muy usado

Item, un senador de cartron que se transforma un carro

Item, una fontana de cartron que se transforma navio

Item, dos piasas pintadas del orno del Bruto de Babilonia, de cartron

Item, una piasa de lienzo y cartron pintado un torreón que se transforma escalinata

Item, una piasa pintada al campo de olio de cartron

Item, una noria y calesa de cartron

Item, una riba de mar de cartron

Item, un pedazo de cartron pintada la montaña y Monjuich

Item, quatro canales de madera de grueso de taulon para pasar los animales de la Arca de Noe, de veinte palmos de largo poco mas o menos quiscuna

Item, quinze terraros de tablas

Item, una bambulina de lienzo, pintada de puente rustico, de veinte palmos de largaria poco mas o menos

Item, doce lineas de lienzo pintadas de mar, que dos hacen veinte y ocho palmos poco mas o menos de largaria

Item, dos utensilios de tablas, pintados con adornos de cartron

Item, cinco quadros con figuras, pintados de cartron

Item, treinta y ocho animales de la Arca de Noe con guias de madera y barretas de hierro para sustanerlos

Item, seis pedestrales sueltos de cartron

Item, una piasa de borras de doze palmos pintado con el sol

Item, unas Aguilas Imperiales de cartron

Item, un baul de lienzos de seis palmos de largo que se transforma dragon

Item, diez y seis corbas de tabla

Item, un delfin corporeo de cartron.

Item, un dragon corporeo de lienzo

Item, unos vestimentos de madera y cartron que sirven de vidriera y dos glaras que forman los vidrios

Item tres esteras usadas que sirven en las puertas de entrar en el patio

Item, una tienda grande de campaña de lienzo

Item, quatro desgages de madera corrientes con sus listones

- Item, ocho asientos chicos de madera con sus restillos
- Item, seis columnas, sueltos de lienzo pintados de templo
- Item, veinte y una piezas de cartron pintadas de diferentes animales
- Item, ocho estatuas de cartron pintadas de diferentes figuras
- Item, ocho floreras de lienzo de ocho palmos de alto y seis de ancho poco mas o menos
- Item, quatro piezas de cama pintadas de enfermos, de cartron
- Item, quarenta y ocho nubes sueltas de cartron
- Item un trono y un docel de lienzo
- Item treze chipreses que se transforman treze palmeras todo de lienzo y una palmera de cartron
- Item, treze piezas de melis de diferentes palmos de alsada y dos quartos de grueso en quadro con su asiento
- Item, una silla de mano corporea cubierta de cartron
- Item, quatro andas vulgo
- Item, un baul de tablas vuytenas
- Item, dos bancos de madera de seis a siete palmos de largo, con un debantal de borras pintado de encargado
- Item, dos mesitas de madera de dos palmos de ancho de borras al frente
- Item, un alazen corporeo cubierto de lienzo
- Item, un pedazo de borras de siete palmos en quadro, pintado una fontana
- Item, dos ganapés de madera, el uno pintado encarnado, el otro con flores
- Item, dos carros corporeos, el uno cubierto de lienzo, el otro de cartron todo corriente
- Item, quatro cavallos corporeos, esto es, dos de junque cubiertos de lienzo, los otros dos de madera cubiertos de papel.
- Item, doze cavallitos de cercos cubiertos de papel
- Item, una pieza de cartron pintada la orqueta
- Item, una carrosa de cartron corriente muy usada
- Item, un abanico de lienzo, de doze palmos de largaria y un pedazo de lienzo clavado en él, de doze palmos de amplaria y catorce de largaria
- Item, un tendon de borras de veinte palmos de ancho teñido de negro
- Item, ocho piezas de cartron pintadas de ruina
- Item, seis arañitas pintadas sobre cartron
- Item, dos bueyes corporeos cubiertos de lienzo
- Item, dos tablillas o palanques de madera de seis palmos de ancho y onze de largo con quatro tablas de madera quiscuna
- Item, quatro sillas y una rueda de madera
- Item, una mesa y se transforma en cama de madera y cartron
- Item, una reja de madera de diez palmos de largo y cinco de ancho
- Item, tres escalas de madera, dichas de monte, de doze a catorce palmos de alto

Item, tres escalas de madera portatiles de veinte y ocho a treinta palmos de alto poco mas o menos

Item, quatro escalerillas de madera portatiles de diez a doze palmos de alto; un palengue de fusta con tres tablas de veinte palmos de largo, otro palengue de madera de dos tablones de diez y seis a diez y ocho palmos

Item, otro palengue de madera con dos tablones de doze a catorze palmos de madera

Item, dos palengues de madera con tres tablones de pino, quiscun de diez a doze palmos de largo

Item, tres capiteles de madera de diez palmos de alto

Item, un capitel de madera de doze palmos de alto

Item, tres capiteles de madera de seis palmos de alto

Item, dos capiteles de madera de quatro palmos de alto

Item, cinco gradas de madera de quatro palmos de alto

Item, veinte llatas de madera que forman ocho horcas

Item, veinte llatas de madera que forman ocho horcas

Item, tres caxas de madera ojereadas para figurar que cabe graniso, de un palmo de ancho, dos quartos de alto y diez y seis palmos de alto quiscuna

Item, una rampa de madera de dos tablas de diez palmos de largo que sirve para desembargo

Item, un buelo de madera a la italiana con dos llatas de melis de diez y ocho palmos de largo con asiento y traseses corriente

Item, dos cabirones de melis sueltos de diez y ocho palmos de largo

Item, dos carros de madera para esmolar cuchillos

Item, quatro banquillos de madera pintados de peñasco cubiertos de lienzo.

Item, cinco tornos puestos con chancas de madera corriente

Item, dos elevaciones grandes de faldilla que la canal es de grueso y ancho de un fuste de melis

Item, una rueda grande de madera de diez palmos de diametro de dos ojas con su arbol y lanterno corriente

Item, una rueda de madera de ocho palmos de diametro que sirve para hacer correr los vestidos

Item, treze candelas de madera para sustener el tablado

Item, doze canales de madera, de grueso de tabla, dichas de faldilla; esto es, las ocho con nabo de hierro, las quatro de madera corriente

Item, dos escalas grandes de melis de quatro palmos de ancho y de cinquenta a cinquenta y cinco palmos de alsada que sirven para subir a las bamburinas

Item, una escalinata de madera de quatro gradas, cubierta de lienzo de diez palmos de largo y cinco de alto

Item, una rueda de madera de dos ojas de diez palmos de diametro, suelta

Item, una rueda grande de madera de doze palmos de diametro para hacer los truenos

- Item, una cuba pequeña que sirve para truenos
- Item, una rueda de madera con barretas de hierro que sirve para hazer tempestad
- Item, seis balensiles de madera
- Item, ocho escotillones con chancas de madera en el tablado corriente
- Item, dos tabletillos chicos de madera con ruedas de tres palmos de ancho, diez de largo, ocho de alto
- Item, diez y ocho arquebots y seis corraderas de madera con ruedas, cuerdas y ganchos de hierro para hacer correr los vestidosores
- Item, seis arandelas de madera para la iluminación del aseite
- Item, ocho arandelas de madera portatils por la iluminación de las velas
- Item, dos vigas de madera para tramoya, la una de sesenta palmos de largo y la otra de veinte y quatro palmos poco mas o menos
- Item, dos elevaciones de restrillo, con su nabo de madera, corrientes
- Item, tres ordenis de hilo y lata para hacer la lluvia
- Item, onze cuerdas de veinte y dos ganchos de hierro de ocho palmos de largo para hacer correr los animales de la comedia del diluvio
- Item, doze bancos de madera, esto es, tres con respaldo y nueve sin el, que son en el gallinero con diez y ocho llatas
- Item, seis rastillos o estacadas de madera
- Item, nueve nubos y dos canales de madera para buelos
- Item, veinte y quatro rayos de madera cubiertos de oropel
- Item, una araña grande de madera y hierro
- Item, tres faristoles y cinco palmatorias portatiles y una caxa toda madera para poner las trompas
- Item, dos bancos de madera, el uno con respaldo
- Item, quatro tableros de madera, el uno cubierto de borras
- Item, quatro bancos de madera, los dos con respaldo
- Item, una mampara de borras atacada en la pared
- Item, un birombo de madera, tablas vuitenas, atacado a la pared
- Item, dos caxas de madera con dos serrajas de quatro llaves para recoger el dinero en las puertas
- Item, dos caxas con serraja para poner los volatines en las puertas
- Item, dos linternas de oja de lata para las puertas
- Item, un cielo raso de borras pintado de blanco en el quarto de la contansa
- Item, todos los vestimentos del frontis de palcos y gallinero pintados de adornos sobre cartron
- Item, treze taulones de madera sobre el cielo raso que sirven de pasadisso al escavallada, que estos son propios de Antonio Mas, carpintero
- Item, dos sillas de madera, la una pintada de encarnado con perfil de colradura, con respaldo y asiento, de sarja encarnada, y la otra sirve para el deguello
- Item, diez y siete ternales de madera corrientes

- Item, un violon de cartron
- Item, el torno de la illuminacion del frente del teatro todo corriente
- Item, un retrato del Señor Rey pintado sobre cartron
- Item, diez y nueve cuerdas de timbal entre grandes y pequeñas
- Item, siete cuerdas delgadas
- Item, quatro cuerdas garroteras
- Item, doze cuerdas escandall
- Item, dos trossos de una maroma
- Item... sillas de madera con el asiento de boga, marcadas con una cruz negra.

## GUARDAROPIA

- Item, quatre lanternas maxicas de tablas delgadas con sus cruseras de madera
- Item, dos alfombras viejas
- Item, unas botas de soldado de a cavallo
- Item, quatro almoadas de lienzo encarnado, grandes
- Item, diez circulos de hilo de hierro guarnecidos de flores
- Item, dos abanicos de cartron
- Item, un manojo de petus y espaldares de cartron
- Item, un reloj pintado sobre cartron
- Item, ocho cubos corporeos de cercol cubiertos de lienzo
- Item, dos cabezas de leon corporeos pintados
- Item, catorze vallestas de madera y cercol pintadas
- Item, onze porrás de madera redondas con puntas
- Item, una caja
- Item. una trompa marina con onze cañones y dos bufadores para hazer llamas todo de oja de lata
- Item, una regadora
- Item, una canal de fuente, de oja de lata
- Item, una linterna pequeña con vidrio
- Item, quatro cadenas y un mango de onze letras como linternas de oja de lata
- Item, dos cestos de junque ojereados
- Item, dos ramilletes de madera guarnecidos de papel
- Item, un manojo de pescados y liebras y conejos pintados en cartron
- Item, un manojo de flexas de madera pintados de encarnado
- Item, un dardo de madera
- Item, dos picadores de madera y una piel de guila
- Item, una cornea de sola con dos evillos de hierro
- Item, dos escudos corporeos plateados y cabeza de asno de papel
- Item, un freno y bocado de hierro para animal
- Item, un manojo de morsillos de lienzo leñas de algoda

- Item, una langosta corporea de cartron
- Item, un glovo de madera cuvierto de papel
- Item, tres violines pintados sobre madera
- Item, un bajo de madera
- Item, dos trabucos y un antejo de madera
- Item, quatro cabezas de pelicano corporeas y dos de lechon todo de papel
- Item, dos balanzas de cartron con el pie de madera
- Item, un abanico grande de lienzo
- Item, un manojo de muelas de madera
- Item, dos fuelles de madera y pieles corporeos
- Item, una nabaja grande de oja de lata con barco de atadera
- Item, un manojo de sables y espadas de madera
- Item, un manojo de estiquerias de madera grandes y pequeñas
- Item, tres telares de brodar de lienzo y madera
- Item, una cabeza, hijadas de borrico
- Item, una cabra pintada de cartron
- Item, cinco quesos y dos pernils pintados en madera
- Item, dos gaitas de lienzo y flautas de madera
- Item, diferentes instrumentos pintados de madera
- Item, una cabeza y pechos de muger corporeos de pasta de piel
- Item, un manojo de ballestas de cerco
- Item, un manojo de banderillas de bandera
- Item, un perro corporeo de cartron
- Item, quatro fantasmas de liston pintados
- Item, un manojo de cartron con los atributos de Santa Eulalia
- Item, un mostrador de cirujano de madera y cartron
- Item, dos carros de tierra
- Item, tres candeleros con tres palmatorias pintadas de madera
- Item, dos esposas, tres bayonetas y unas estanasas de hierro
- Item, una griba vieja
- Item, tres calabazas
- Item, cinco mascararas o caretas de lienzo
- Item, cinco ballestas de madera pintadas encarnado
- Item, doze broqueles de madera y oja de lata; esto es diez de pequeños y dos grandes
- Item, dos barillos de pisa
- Item, cinco cantaros de tierra
- Item, una caldera pintada de madera y cartron
- Item, onze carcassos; esto es, seis de cartron encarnado y negro y cinco de cartron
- Item, doze broqueles de cartron
- Item, quatro cubertoras de tierra que sirven para hazer musica a la murisca
- Item, un armason de figura de persona, de madera
- Item, diez pistolas de madera de oja de lata
- Item, un arpa

- Item, dos cabezas de papel viejas  
 Item, dos espinetas, esto es, una de lienzo y otra de cartron  
 Item... caxitas de madera para poner quincalla  
 Item, diez palos con puntas y irollas de hierro pintados de blanco y encarnado  
 Item, un racon de madera de nueve palmos de largo  
 Item, un palo de bolante  
 Item, seis picas de madera  
 Item, veinte alabardas con puntas de oja de lata  
 Item, dos ajadas de ojadelata con mangos de madera  
 Item, seis escopetas de madera  
 Item, una tabla de degüello  
 Item, una caxita de cartron  
 Item, un marco de hierro que sirve de cayta  
 Item, dos archeleuts pintados de madera  
 Item, una lanza en dos palos y un carcol de hierro  
 Item, un sarron de pastor de piel  
 Item, flautas de madera  
 Item, veinte y quatro botellas de madera entre grandes y pequeñas  
 Item, un garro y seis basos de madera para la mesa  
 Item, dos coronas de cartron viejas  
 Item, un laurel  
 Item, dos cetros de madera  
 Item, tres cartrones de victores y executorios  
 Item, una tabla grande de madera de dos palmos de largo  
 Item, una arca de madera con sarraca y llave de ocho palmos de largo, dos de ancho y dos de alto  
 Item, un cofre de cartron de quatro palmos de largo  
 Item, un quadro y guarnición de madera con el retrato del rey

*A. H. P. B. Notario Cayetano Simón y Lallena, Manual del Hospital, años 1778-1784, fol. 223.*

MARINA MITJÁ

## LA DECORACIÓN DE LA CASA LONJA DE BARCELONA

### INTENCIÓN DE ESTE TRABAJO

Hace algún tiempo emprendimos desde estas páginas la publicación de una serie de trabajos sobre temas de Arte neoclásico, en relación principalmente con la estancia en Barcelona de las Familias Reales de España y de Nápoles en 1802. Por formar un todo orgánico escribimos primeramente acerca de varios monumentos conmemorativos, y por ser tema aparte separamos de los materiales estudiados los que hacían referencia a la curiosa historia de la construcción de la Lonja, pensando completar esta primera serie con una síntesis de noticias y obras en relación con aquel acontecimiento político, que proporciona notas muy heterogéneas, pero fuertemente unidas por las circunstancias históricas.

Pero revolviendo en Archivos y Museos hemos ido acopiando datos insospechados sobre la decoración de la Lonja, de la que dimos un breve resumen como apartado de nuestro trabajo anterior (1), hasta el punto de ver hoy convertido un simple epígrafe en un nuevo tema, que fué adquiriendo tal importancia a medida que analizábamos los fondos del Archivo Histórico de Barcelona y del Museo de Arte Moderno, que hemos determinado desgajarlo de las noticias sobre el Arte barcelonés en relación con las visitas reales de 1802, trabajo que esperamos ofrecer en un futuro próximo. Las circunstancias hacen inevitables algunas repeticiones, reducidas al mínimo mediante citas.

Las novedades básicas que aportamos ahora, y que nos sugirieron este artículo, son varios dibujos de los fondos conser-

(1) *Problemas acerca de la Construcción de la Casa Lonja de Barcelona*, en ANALES Y BOLETÍN DE LOS MUSEOS DE ARTE DE BARCELONA, vol. V-1 y 2 - enero-junio 1947, págs. 43 y ss.

vados en la Biblioteca de los Museos de Arte, y un importantísimo documento autógrafo de don Pedro Pablo Montaña, en el Archivo Histórico; tenemos además en cuenta las noticias del *Calaix de Sastre* (2), del "Diario de Barcelona", folletos de la época, y el análisis más a fondo de la documentación contenida en el viejo Archivo de la Real Junta de Comercio.

## HISTORIA. TERMINACIÓN DE LA LONJA

No insistiremos en los hechos de la gran historia, de todos conocidos (3), de los que ya hicimos un breve resumen, reservando para la próxima publicación una síntesis de los hechos y sucesos de interés para Cataluña y Barcelona. Tampoco sobre la construcción de la Lonja, ya historiada, pero sí conviene decir

(2) Recibe el nombre de *Calaix de Sastre* un interesantísimo diario manuscrito de don Rafael d'Amat y Cortada Senjust, que contiene innumerables detalles históricos y anecdóticos de la vida de Barcelona y del Principado en la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX. En el Archivo Histórico de Barcelona se conserva la copia que hemos consultado. Véase *Excursions per Catalunya de D. Rafael d'Amat Cortada Senjust*, en el *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*.

(3) Don Félix Durán Cañameras dirigió una carta al Director de los ANALES Y BOLETÍN rectificando unas palabras de nuestro último artículo, diciendo que en él se contiene la afirmación, que yo creo aventurada, de que en la primera mitad del siglo XVIII el Consulado de mar no actuó. Hace alusión a la pág. 44 en donde decíamos que después de la toma de Barcelona en 1714 dejó de existir el Consulado, confiscándosele su edificio y el derecho de "imperiatge". Nuestro trabajo no aludía ni a la historia externa del Principado, ni esencialmente a la primera mitad del siglo XVIII, sino a un hecho artístico; pero como éste es inseparable de los demás acontecimientos, fué necesaria la añadidura de breves notas históricas, y como advertíamos allí (pág. 43), hemos recurrido a datos de bibliografía sobradamente conocida, que consignábamos al final. Creemos que esto nos descarga de la responsabilidad de una afirmación que no es nuestra, pues así parece desprenderse del conjunto de la bibliografía existente, como nos ha confirmado la impresión de personas mucho más eruditas que nosotros en la historia catalana del siglo XVIII, cuya opinión hemos requerido, ni hacemos causa común con ella por caer fuera de nuestra especialidad y campo de estudio directo. Sólo nos consideramos responsables de los asertos que apoyamos en documentación, que siempre citamos, de las de impresión personal, circunstancia que advertimos oportunamente, y con las reservas consiguientes cuando no existen comprobantes. La confiscación del derecho y edificio debieron conducir al equívoco; además, los datos que aporta el señor Durán confirman que la vida que pudo tener el Consulado debió ser lánguida, sin relación con la Lonja, y sin comparación con la importancia de tiempos anteriores y posteriores. Por todas esas razones y por considerar que no es éste el lugar más apropiado, desistimos de entrar en la discusión del problema, sólo recalcamos que el señor Cañameras basa sus afirmaciones en unas notas documentales muy interesantes y dignas de tenerse en cuenta para evitar nuevos errores históricos, y le damos sinceramente las gracias por la inquietud y desvelo que ha sentido por nuestro modesto trabajo.



Fig. 1.— Primer borrador de Buenaventura Planella para el techo del salón de la Junta de Comercio. Se conserva en la Biblioteca de los Museos de Arte de Barcelona

dos palabras acerca de la terminación de la misma, ya que la decoración forma parte esencial de estos últimos trabajos.

Elegida por los Reyes, en realidad por María Luisa, la ciudad de Barcelona como la más apropiada por su situación e importancia para el encuentro de los cónyuges y ratificación de matrimonios, debió trascender esta intención antes de su publicación oficial, llegando rumores a nuestra ciudad. Prueba de ello es que en el *Cerimonial* del Ayuntamiento correspondiente a 1802, conservado en el Archivo Histórico, consta con fecha 3 de marzo de 1802 que don Pedro Cevallos, Primer Secretario de Estado, comunicó el 27 del mes anterior al Ayuntamiento y Corregidor de Barcelona, y en contestación a una carta confidencial suya, que efectivamente, era cierta la intención del viaje, y que éste se verificaría en septiembre, por lo que se debía empezar a arreglar los caminos sin pérdida de tiempo. Recomendaba el comienzo inmediato de las obras para habilitar el Real Palacio *previniendo a la persona que corra con este encargo que no se ha de dar color en Puerta ni ventana alga., por que la Reyna Ntra. Sra. no puede sufrir el olor de la pintura...* La misma documentación (*Carpeta de Representaciones y Acuerdos*, n.º 7), nos informa que se preparó todo con el mayor cuidado, preguntando al Ayuntamiento de Sevilla qué hizo cuando la estancia del Rey en aquella ciudad, y revisando lo efectuado en Barcelona cuando la llegada, en 1759, de don Carlos III, procedente de Nápoles. Varias representaciones (23-IV-1802), dicen que la ciudad carecía de fondos para empedrar y adecentar las calles, y solicitaba que se le concediera facultad para establecer rifas con ese objeto. Don Pedro Cevallos contestó afirmativamente (23 de abril), a condición de que las papeletas no pasasen de media peseta. Sigue copiosa documentación de rifas, que tienen complemento en el "Diario de Barcelona" de la época. Y como consecuencia emprendió el Ayuntamiento numerosas obras para el decoro de la ciudad.

Algo semejante sucedía mientras tanto en la Real Junta de Comercio. Consta en el documento citado de Montaña, que apenas supo la Junta la determinación real, sólo pensó en obsequiar a los monarcas lo más espléndidamente posible, recordando también para ello lo que hizo cuando la estancia de Carlos III y Doña María Amalia de Sajonia.

Queda en blanco en el original el día en que se enteró de la venida de los Reyes, pero afirma — lo que coincide con los Libros de Acuerdos —, que tomó el 5 de julio la determinación *de concluir la decoración interior y exterior, patio, escaleras, y gran Sala de Contratación de la Rl. Casa Lonja; con el correspondiente adorno de Estatuas, jarrones, y Relieves, con el objeto de presentar en todas sus partes, mayormente en la que mira al Palacio, donde debían alojarse SS. MM. un prospecto agradable, y conforme lo exigia la dignidad del Edificio.* Para la organización de todo se nombró oficialmente una comisión, burocrática diríamos hoy, formada por el marqués de Monistrol y los señores don Vicente Sisternes y don Mariano Gispert, a los que encargó la Junta la ejecución de sus proyectos.

Dichos señores delegaron la realización efectiva de los mismos en una especie de comisión técnica, aunque no llevara ese nombre, que venía a estar de hecho presidida por el director de la Escuela de Nobles Artes, don Pedro Pablo Montaña, que fué el autor del proyecto y diseño general de la decoración, auxiliado en sus respectivas especialidades por don Tomás Soler y Ferrer, arquitecto de la Junta, y sucesor de su padre Juan en la obra de la Lonja, y a cuyo cargo corrió lo que faltaba hacer en la escalera, patio y balcones; por don Cayetano Faralt, maquinista de la Junta, que se ocupó de los herrajes; y por don Pablo Mora, carpintero de la obra. Todos éstos repartieron el trabajo entre numerosos artistas y artesanos que luego detallaremos en parte, algunos de segundo o tercer orden; pero también entre varios de los más renombrados de Barcelona en su época, incluso de aquellos que mantenían normalmente poco contacto con la Escuela.

También la Junta se encontró ante problemas económicos de importancia; pero siendo el organismo rector de un comercio floreciente, aunque ya en decadencia, pudo encontrar en sí misma los recursos necesarios sin acudir a recaudaciones especiales, como las rifas del Ayuntamiento. Además del dinero que ingresaba regularmente para las obras de la Lonja, se acordó tomar todo el necesario del impuesto de *imperiatge* y restituirlo después del primero de obras (L. A. 19, 5-VII-1802, fol. 199). El 9 de julio está fechada una carta, que publicamos, en que la Junta alude a estos extremos; diez días después consta que no

habiendo suficiente para los trabajos con el dinero de obras ni con el de *imperiatge*, y habiendo dado S. M. una R. O. aprobando su realización inmediata, se determina recurrir a los fondos del impuesto llamado "de millones" (L. A. 19-VII-1802, fol. 213).

La preocupación de Madrid por la Lonja llegó al extremo de pedir unos planos, por orden real, que fueron ejecutados expresamente para el Monarca, según la documentación que publicamos. Es posible que tales planos se conserven en la capital española, pero confesamos no haber iniciado aún gestiones para dar con ellos. Lo curioso es que tanto embellecimiento sirviera para el mejor acomodo de don Manuel Godoy, mejor alojado que los propios Reyes, ya que se le ofreció, y fué aceptada por él, la Casa Lonja como residencia durante la estancia aquí de la Corte, circunstancia que conocemos por una documentación redactada en términos muy oficiosos y que en parte reproducimos. Consecuencia de todo fué la interrupción de las clases en las Escuelas de Náutica y Nobles Artes, así como el traslado de las reuniones de la Junta (4).

Por relaciones contemporáneas tenemos noticias de los avances de las obras y del efecto que producían en los barceloneses. Copiamos algunos párrafos instructivos existentes en el *Calaix de Sastre*. Según él *La Llotja es un arsenal dintre per tanta gent com hi treballa... cada dia se veurán què coses noves, any fertil que será de sucesos y novedats, no vistas desde quant vingueren desde Napols a reynar en Espanya, per mort del Sr. Rey Don Fernando VI...; son Germà lo difunt Rey Dn. Carlos III de Borbon, ab sà Augusta esposa... (5)*. Añade más abajo que le falta *que tenen en quant als marmols de balustradas per la Llotja es faltar lo arribo de molts de Italia, pero com hi há tanta Industria en escultors, y dels demás oficis, se passarán a suplir de fusta donants els de blanch per un interin à imitació de aquells de marmol, part yá, com yá aixi de marmol en la barana de la escala principal dintre de la Llotja, frente de la escala principal, que sa presentará una primorosa Font*

(4) L. A. 19, 5-VII-1802, fol. 215; *ibidem*, 28-IX, fol. 243; *ib.* 15-XI, fol. 268; *ib.* 18-XI, fol. 274.

(5) *Calaix de Sastre* 19 - VI - 1802, pág. 6. Las referencias a páginas aluden a la numeración de la copia existente en el Archivo Histórico.

*amb Sirenas, y un Neptuno tot de marmol que está treballant Gurri* (6). Demuestra con cuanto ahinco se trabajó hasta el momento del arribo de los Reyes, el que en la misma relación se diga: *Quedan posats los balaustras en la gran balconada del mig de la Llotja á la part de muralla de már, y també en los demás balcons, que no ixen en fora* (7).

Resultado de tanto esfuerzo queda recogido en la relación de la carrera por donde había de pasar la comitiva desde la Puerta de San Antonio hasta el Palacio Real, publicada en el "Diario de Barcelona" (8-IX-1802), que al dar la nota de los edificios notables que en ella se encontraban dice ...*Fontanería, plaza de S. Sebastian: Encantes, á la derecha la Casa Lonja, edificio suntuoso...*, calificativo que no se aplicó ni al propio Palacio Real.

#### TRABAJOS ANTERIORES A 1802

Ya nos hemos referido a ellos en otra ocasión y poco podríamos añadir ahora (8).

Como recordatorio insistimos en que hubo dos períodos, anteriores al que reseñábamos, con actividad decorativa, el de 1787-8, cuando era director de la Escuela don Pedro Pascual Moles, que ayudado por Montaña planeó los estucos y trabajó en el proyecto de parte del mobiliario; y el de 1795-7, época de la restauración y decoro de las vigas del gran salón y de los adornos escultóricos de puertas y ventanas. Estos dos primeros períodos decorativos fueron de la modalidad que pudiéramos llamar artesana y complementaria, con más intervención de obreros especializados que de verdaderos artistas, los últimos sólo corrieron con la dirección o el destino.

(6) *Calaix de Sastre* 15-VII-1802, pág. 123. Es errónea la atribución a Gurri, pues la figura de Neptuno es de Nicolás Traver, y de Antonio Solá las Nereidas.

(7) *Calaix de Sastre* 3-IX-1802, pág. 322. Ocho días después de consignada esta noticia, el 11 de septiembre, llegaban los Reyes a Barcelona.

(8) *Problemas acerca de la Construcción...*, pág. 65.



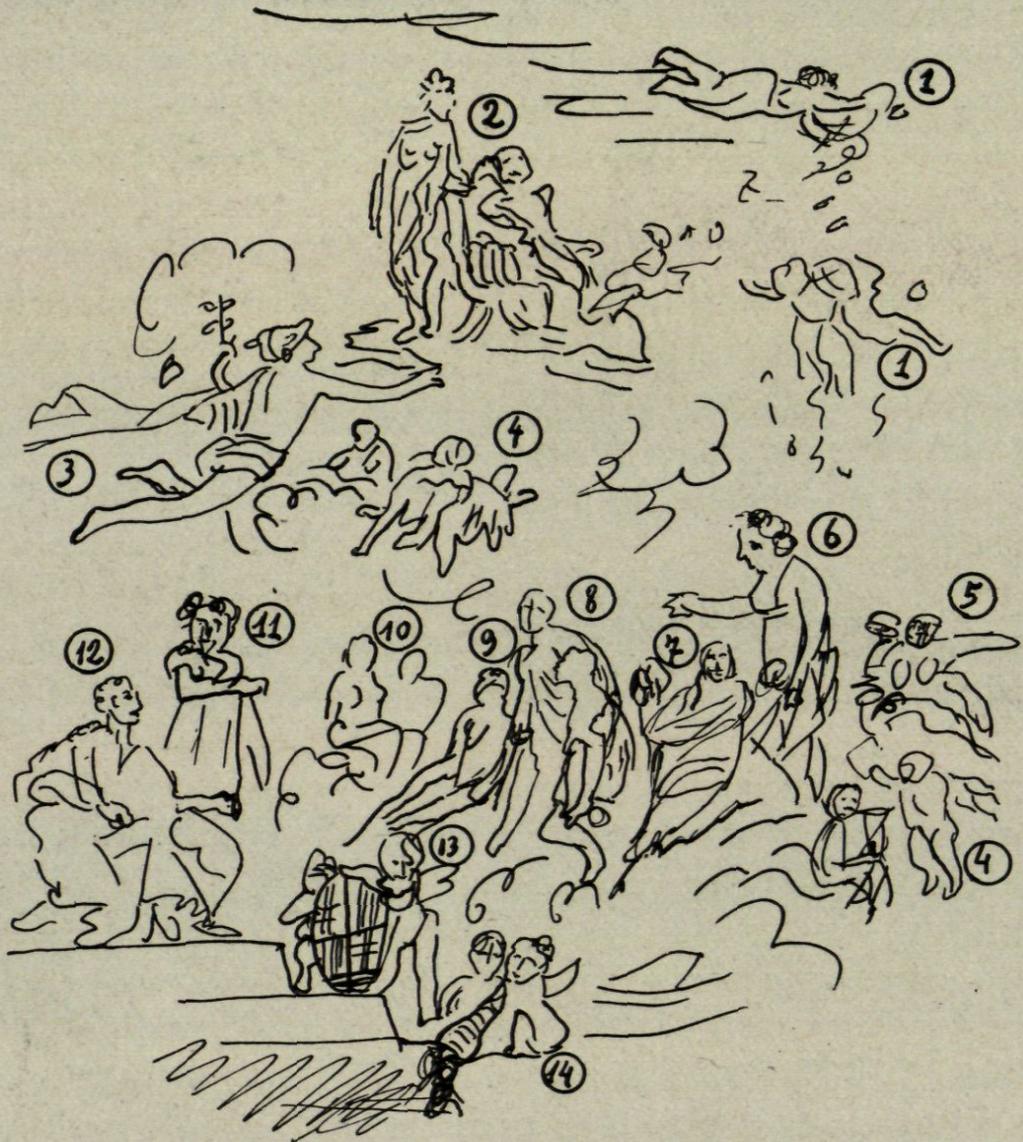


Fig. 3. — Esquema de las alegorías representadas en la figura anterior y que tienen su correspondencia en las obras escultóricas: 1, genios alados derramando dones; 2, alegoría de la autoridad real, a los pies del trono un león; 3, Mercurio; 4, genios alados; 5, la Agricultura; 6, la Invención; 7, la Pintura; 8, la Industria; 9, la Escultura; 10, demás Artes y Oficios; 11, Felicidad Pública; 12, la Junta de Comercio entronizada; 13, geniecillos alados con el escudo de la Junta; 14, genios alados con el cuerno de Amaltea. (Esquema por C. C.)

## EL PROYECTO DE 1802, POR DON PEDRO PABLO MONTAÑA

El documento más completo e importante sobre la decoración de la Casa Lonja es el conservado en el Archivo Histórico, en el *Cerimonial* del Ayuntamiento correspondiente a 1802. Es una *relación de lo obrado en la Rl. Casa Lonja á causa de la venida de SS. MM. y Rl. Familia á esta Capital*, presentada por don Pedro Pablo Montaña (9), y que lleva al final la garantía de su firma y rúbrica; y aunque no todo lo relatado posee verdadero interés crítico, ya que se entretiene en interminables descripciones de figuras de yeso y modelos de enseñanza existentes en la Escuela de Dibujo, o en minuciosos detalles de iluminaciones, nos da idea muy clara de todo lo que se hizo, con el encanto de estar contado por el mismo proyectista de la obra, y *tiene la principal circunstancia, qe. es la de ser exacta y verdadera en todo lo qe. contiene*. El texto de Montaña es importantísimo por ser relación de un artista — en España son muy escasos los escritos originales de los propios creadores; el presente obedece a una feliz obligación burocrática —, director, y ejecutor en parte, del proyecto. La letra no es suya, aunque sí parece serlo el estilo y algún detalle muy personal; sólo es seguro de su puño y letra una especie de *dirigitur* a la Junta, que va al final, y la fecha; pero debió escribirse bajo su dictado, o por persona muy de su confianza y plenamente documentada; y por lo menos tiene la garantía de la conformidad absoluta del artista, pues es indudable que lo leyó y revisó con todo cuidado, según se desprende de las numerosas adiciones y correcciones de su propia mano, lo que permite suponer que se trata de un borrador.

(9) *Relación de lo obrado en la Rl. Casa Lonja de Barcelona, y de los festejos con que aplaudió su Ylustre Junta el arribo de S.S.M.M., y AA. á la sobre dicha Ciudad, y demás plaucibles motivos, que, durante su mención ocurrieron*. El original se conserva en el Archivo Histórico de Barcelona, *Cerimonial del Ayuntamiento*, año 1802.

## ESCULTURAS

Forman la parte proyectada directamente por Montaña. La extensa descripción de las esculturas decorativas de la parte exterior del edificio que se hace en el texto referido, que publicamos, nos dispensa de más detalles.

Es curiosa la cantidad tan considerable de figuras, pues suman en total sesenta y dos obras, distribuídas así: cuarenta y siete estatuas exentas en la parte exterior del edificio, cuatro en las hornacinas del patio, cinco en la fuente del mismo, dos en el arranque de la escalera principal y cuatro composiciones o figuras en relieve en los tímpanos de otros tantos frontones, sin contar las obras ornamentales distribuídas por el interior del palacio. Tal cúmulo de figuras pretendía encerrar en cada una de sus piezas un simbolismo particular, agrupándose varias de ellas para formar a su vez conjuntos también simbólicos, y ser en suma alegoría de las actividades del Principado y de la dignidad real. Necesariamente hubo que incurrir, pese a la gran imaginación de Montaña, en varias repeticiones, caso de Mercurio, Minerva y la Industria, citados tres veces cada uno, y del Comercio, o sus variantes, cuatro. Las estatuas eran matronas, varones o jóvenes con sus respectivos atributos, algunos ya consagrados, como la trompeta de la Fama o el cuerno de la Abundancia; otros muchos hubo que inventarlos para el caso, cayendo con frecuencia en lo cómico y obscuro, como *la Ymbencion simbolizada en una Matrona con Alas en la cabeza: y en la mano la Estatua de la Naturaleza...*, o *el Capricho figurado en un Joven coronado de Plumas con un fuelle en la mano, y una espuela en manifestación de la fuerza de sus fantasias*. La advocación de algunas figuras era también pueril, incluso en el título; basta citar *el Zelo publico...*, *la Buena fé del Comercio...*, *la Buena Fama del Comercio...*, *la Felicidad publica...*, y *la Abundancia marítima*. Esto era consecuencia del exagerado gusto neoclásico por las estatuas simbólicas pseudohelénicas, afición que hizo caer aquel Arte en lo pesado y hasta en lo ridículo y que es culpable de las infinitas alegorías que abrumaron al siglo XIX y que aún hoy seguimos padeciendo.

Completaban estas esculturas, que decoraron la terraza de la Plaza de Palacio, frontones, balaustradas exteriores de la azotea y las que rodean al patio, una serie de grandes jarrones monumentales. Las obras escultóricas del patio y escalera las hemos comentado ya en otra ocasión (10). El texto detalla los nombres de los artistas a quienes se encargó la ejecución de las últimas, confirmando lo ya sabido y eliminado todo posible error. Estas esculturas, por estar más directamente expuestas a la vista fueron encargadas a las manos consideradas más hábiles, y se detalla el autor de cada una de ellas; lo mismo sucede con las de la terraza sobre el pórtico de frente al Palacio, encomendadas a don Ramón Amadeu, escultor famoso en aquellos tiempos, y que, como las del patio y escalera, se hicieron de mármol por estar destinadas a perdurar y ser visibles desde más cerca. Las demás esculturas se hicieron de espejuelo, y si interpretamos literalmente el documento parece que todas debían ser en principio de ese material. Los otros artistas se nombran en bloque, como gentes de menos interés, y sin detallar sus obras; esos nombres concuerdan con los que da Arrau en su novela histórica (11), y con los contenidos en las carpetas de pago semanales del Archivo de la Junta de Comercio.

#### OTRAS OBRAS DECORATIVAS

Dejamos de momento el problema de las pinturas, sobre todo las del gran salón de sesiones, que trataremos un poco más abajo en párrafo aparte por formar tema homogéneo y de origen diferente a las festividades reales de 1802 o a la simple terminación del edificio.

Las Escuelas se adornaron con innumerables dibujos, cuadros, grabados y esculturas. El documento distingue siempre entre las copias y los auténticos, siendo casi todos de las escuelas española e italiana, especialmente de la segunda. La detallada relación de estas piezas, que omitimos casi siempre en la trans-

(10) *Problemas...*, pág. 65 y ss.; complemento imprescindible del presente trabajo.

(11) *El Juramento de un artista o Juan y Pepita, Relato Histórico del Primer Tercio del Siglo XIX*, por don José Arrau. Véase: *Problemas...*, pág. 68, nota 26.

cripción del texto, pudiera tener un interés enorme para aclarar la historia de los fondos primitivos de los actuales Museos de Arte de Barcelona, pero desgraciadamente se trata casi siempre de copias. De las pocas obras que se dan como originales, que hemos recogido en su totalidad, muy pocas referencias pueden admitirse formalmente: no cabe dudar de la autenticidad de las ejecutadas por españoles más o menos contemporáneos y de segunda o tercera fila, como las de Camarón, Viladomat o Maella; pero nos parece increíble que hubiese en *la Escuela, hasta el número de ochenta y dos, la mayor parte originales de los célebres Guido, Dominiquino, Guerchino, Lanfranch... y aun del español Ribalta*. Sabemos con cuánta facilidad y ligereza se hacían atribuciones en aquel tiempo, y aun después, teniéndose por un Leonardo cualquier copia mediana de un pensionado o de un artista de última categoría.

También sería de la mayor importancia, si pudiera tomarse en serio, que en los lienzos *de pared correspondientes á las sobre puertas se viesan seis grandes baxos relieves, obras de Rusconi, y de Miguel Angel...* No dudamos de la buena fe de Montaña al escribir esto, pero sí, en absoluto, de la veracidad de tal afirmación, al menos mientras no se demuestre irrefutablemente lo contrario.

Es lástima que este documento no aclare nada sobre la formación de las colecciones de Arte barcelonesas, como nada definitivo resuelven los trabajos de eruditos muy preparados y meritísimos que nos han precedido, ni tampoco los varios caminos que hemos intentado con empeño, y que después de grandes promesas nos han conducido a las mayores desilusiones.

#### DECORACIONES COMPLEMENTARIAS

Fueron de carácter temporal, y aunque en relación con el edificio, no formaron propiamente parte de él. La más interesante fué la decoración en perspectiva proyectada y realizada por Montaña con rapidez vertiginosa. Conmemoraba la protección real a las obras del puerto, y debía ser una composición con abundancia de dioses y alegorías, que junto con las que ya coronaban la Lonja, las del Monte Parnaso levantado en la Plaza

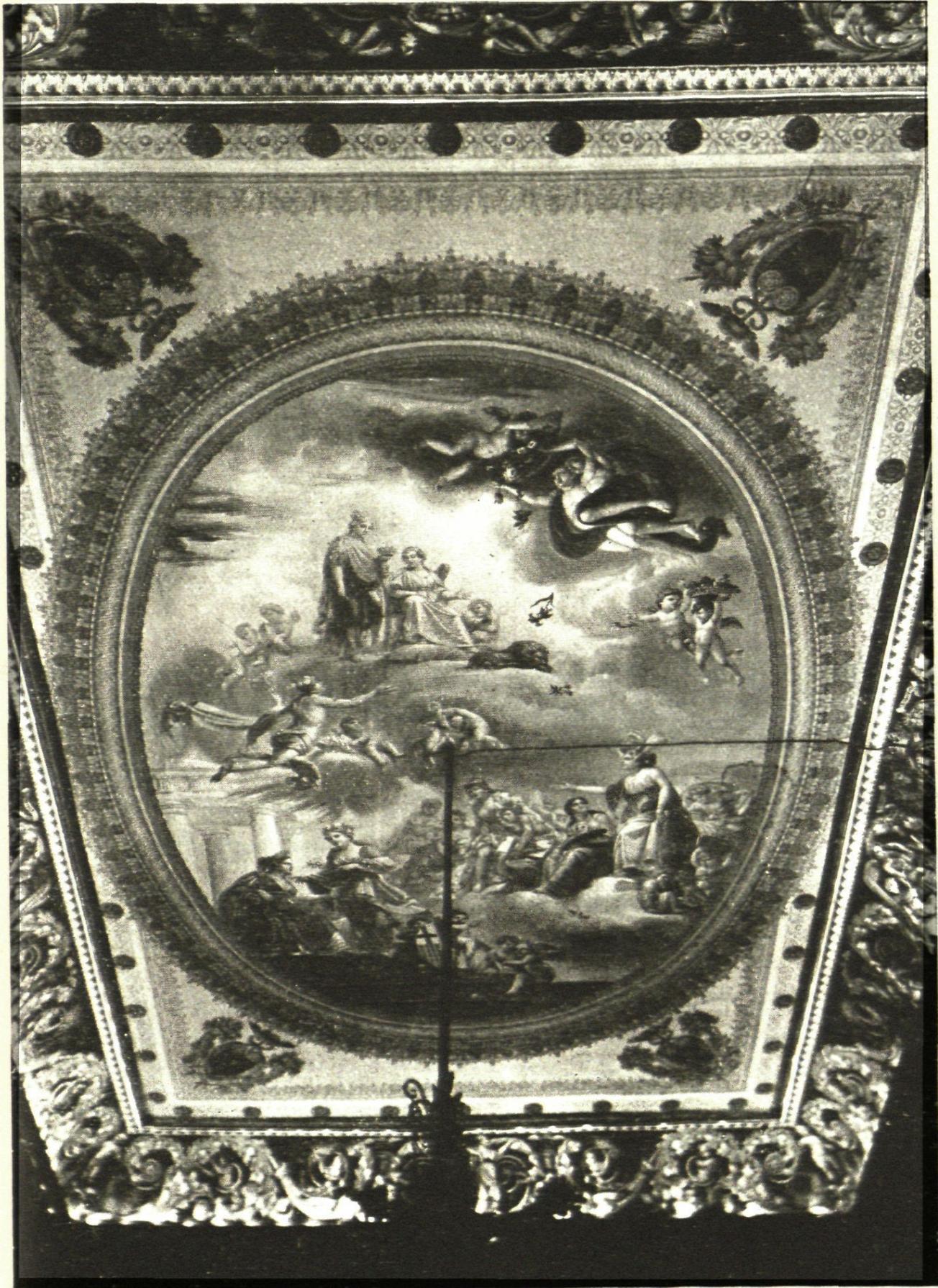


Fig. 4. — Decoración del techo del salón de reuniones de la Junta de Comercio,  
por Buenaventura Planella

Fot. Ribera

de Palacio, puente monumental entre éste y la Aduana, fuentes, monumentos, templetas, arcos, etc., además de las cabalgatas, debieron causar la impresión de que Barcelona había sido invadida por innúmera legión de un complicado Olimpo, ingenuo, empalagoso y monótono, aunque muy del gusto de la época.

Otro complemento fueron las iluminaciones del edificio, según proyectos de Montaña, muy numerosas y variadas, que su autor nos relata en interminables descripciones cuyo detalle podría servir un día de solemnidad barcelonesa para reproducir el efecto nocturno de la Plaza de Palacio en aquellos dichosos tiempos en que era centro de la Barcelona neoclásica.

Trabajo tan agotador acabó con la ya resentida salud de don Pedro Pablo Montaña, que murió al año siguiente. Por ser curiosa aportación de la biografía de este modesto, aunque interesante artista, y excelente profesor, y en honor a sus desvelos, publicamos dos documentos relativos al fin de su vida.

Tengamos en cuenta que todas estas noticias sobre ornamentaciones parciales o con carácter más o menos provisional surgen abundantemente y donde menos se piensa; al citar varias hemos querido dar más bien una idea de su carácter que inventariarlas todas, pues sería labor interminable y en la mayor parte de las veces de escaso interés. Así, en un acuerdo de 18 de julio de 1833, además de citarse documentalmente que las esculturas que provisionalmente decoraron la Lonja, en el tiempo y momento en que la representa la acuarela de Onofre Alsamora que reproducimos, detalla también el pago a don Francisco Rodríguez, director a sazón de la Escuela de Dibujo, de un cuadro con el *retrato de la Reina N. S. y Señora Infanta D.<sup>a</sup> Maria Luisa para colocarlo en la fachada de esta casa Lonja con motivo de las fiestas que se han hecho en esta ciudad para la jura de S. A. Y.*, que también aparece representado en dicha acuarela.

## LA ORNAMENTACIÓN DEL GRAN SALÓN DE SESIONES

Durante la redacción de la parte anterior de este trabajo, y precisamente al analizar los datos facilitados por Montaña, nos extrañó mucho el hecho de que sea tan extenso y completo en cuanto a circunstancias históricas, alegorías escultóricas y

otros extremos, y tan parco al describir las decoraciones pictóricas, limitándose a decir que pensando poner presentables las Escuelas de Nobles Artes y Navegación, formó cada uno de los directores, don Pedro Pablo Montaña y don Sinibaldo Mas, un plan que fué ejecutado, añadiendo sólo por toda aclaración que *en las dos piezas de Gavinete y en la que sirve de Galería, destinadas a las obras mas dignas de conservarse, se pusieron cielos rasos pintados por el gusto de las Lonjas de Rafael*. Según este único dato documental que nos resta de aquel momento, quedan las grandes pinturas del techo del salón de sesiones completamente aisladas. No obstante, rebuscando en los Libros de Acuerdos, dimos con su explicación, y por cierto que de ella se desprende que fueron proyectadas y ejecutadas por un curioso motivo: el poner el salón a la altura artística que merecían ciertas esculturas de Campeny adquiridas bastantes años después.

Efectivamente, Campeny había traído de Roma los yesos de cuatro figuras: Paris, Himeneo, Diana Cazadora y la Fe Conyugal, que presentó al Rey en 1819. Le valieron ser nombrado Escultor de cámara y Académico de Mérito de la de San Fernando, donde quedaron dichos yesos; pero no obtuvo en la Corte su arte la aceptación que él sin duda esperara alcanzar, y que no dudamos merecía, y a su regreso a Barcelona, tras algunos años de indecisión, vendió casi todas sus obras importantes a la Junta de Comercio. El contrato fué firmado el 8 de julio de 1825, estipulándose una pensión anual para Campeny, o la esposa que dejase caso de morir antes que ella, a cambio de la adquisición de dichas obras — entre las que se contaban las cuatro enumeradas —, y la ejecución por parte de Campeny de una obra original en yeso cada año; si la Junta lo deseaba, debía trasladarse al mármol dicha estatua sin más ayuda que el pago de los materiales y de los jornales de un desbastador; en tal caso se le dispensaba al año siguiente de la presentación de la obra reglamentaria. Las cuatro grandes esculturas de tamaño poco menor que el natural fueron destinadas en seguida para el adorno del salón de sesiones, que era una vieja aspiración de la Junta que no se había realizado hasta entonces por falta de fondos. Que la Junta tenía el proyecto de decorar ricamente su salón de sesiones lo demuestra que recién llegado Campeny

a Barcelona, después de su prolongada estancia en Roma, le encargó en 1816 la ejecución de cuatro figuras para decorar dicha pieza, debiendo representar *Ceres, Mercurio y Neptunos*, de donde parece desprenderse que debía de haber dos figuras del dios marino. Tales obras debían ser alegorías de las actividades de la Junta, según se hace constar explícitamente; pero el encargo se fué demorando y en 1825 fué anulado definitivamente por falta de fondos. La circunstancia de la adquisición en buenas condiciones de las cuatro esculturas hoy existentes, hechas con intención muy diferente, explica que se pusieran en lugar de otras más propias, pero de costo superior, aunque sin reparar en la paradoja de que las reuniones de un organismo comercial estuviesen presididas por un pastor frigio o una alusión a las buenas costumbres conyugales.

Y aquí empieza lo curioso: las cuatro obras, expuestas por Campeny en un favorable momento psicológico, con ocasión de un gran certamen de todo género, especie de feria de muestras de la época, abierto por la Junta en la Lonja, se convirtieron en algo apreciadísimo y popular hasta el punto de que desde el momento mismo de su adquisición no se consideró digno el salón para contenerlas si no se procuraba ponerlo a su altura. En el mismo mes y año de la contrata con Campeny (julio de 1825), se acordó reformarlo; en 20 de marzo de 1827 se contrató con un tal Pablo Boada la obra y los mármoles del país necesarios para la colocación de las cuatro esculturas. Sin embargo, el 2 de julio de 1829 encontramos otro acuerdo en que se niega la conformidad de la Junta con las obras emprendidas, que se consideran insuficientes para servir de marco a las cuatro esculturas. Por él sabemos que el salón estaba decorado con damascos, que debieron colocarse posiblemente con carácter semiprovisional cuando las bodas regias; añade que el estado de esos ornamentos de tela era ya verdaderamente indecoroso. El arquitecto (Tomás Soler), indicó la conveniencia de quitarlos y substituirlos por pinturas apropiadas, sugerencia que fué adoptada por la Junta, que encargó de su desarrollo a la Comisión de Obras y a los diversos directores de enseñanzas artísticas de la Escuela, extremo sobre el que se insiste el 8 de noviembre del mismo año (Libro de Acuerdos, folio 206). Por otro acuerdo cercano (18 del mismo mes, folio 206), sabemos que se enyesó el techo y

que sólo se dejó para ornato del salón la serie de retratos de los Intendentes y las obras de Campeny.

En cuanto a las obras artísticas propiamente dichas, toda la atención se concentró en las pinturas del techo, pues a las paredes se decidió darles muy poca importancia, desistiendo de una primitiva idea que las proyectaba más suntuosas, apoyándose, y no sin razón, que los cuadros y otros objetos colocados en ellas o su proximidad bastaban para embellecerlas y alejaban el peligro de un exceso de ornamentación (L. A. 42, fol. 157, 112 julio 1827). Hasta tal punto fué meticulosa esta reforma del salón de sesiones, que el 19 de abril de 1827 se ordenó al arquitecto que hiciese un reconocimiento del estado de solidez de la pieza, no fuera cosa que se repitieran los percances que estuvieron a punto de arruinarlo como a principios de siglo, y más al cargar sobre él el peso de las esculturas. Precaución casi pueril por cierto dado el escaso peso proporcional de las obras que iban a decorarlo y su colocación casi en los cuatro rincones. El 13 de septiembre de 1827 parece que hubo casi un retroceso en la ejecución de estos proyectos, pues la digna corporación mercantil barcelonesa se asustó del coste de mil doscientos duros que resultaron exigir las realizaciones respectivas de cualquiera de los varios proyectos presentados por unos pintores que desgraciadamente no se detallan, pero que sin duda parecen ser profesores de la casa. La lectura del acuerdo correspondiente en nuestro apéndice documental dará clara idea de esta vuelta atrás (véase también el de 17 de septiembre, transcrito a continuación). Suponemos que la visita real de 1827, segunda relizada por Fernando a Barcelona, tendría que conformarse con el arreglo, también algo provisional, mencionado en esos acuerdos, aunque con la mejora de las esculturas de Campeny, celosamente defendidas por la Junta de Comercio cuando se las pidió la Comisión Barcelonesa de Aposentamiento para adornar el Palacio Real. La Junta alegaba que las necesitaba por idénticas razones para adornar su edificio por si SS. MM. se dignaban honrarlo con su visita, como en efecto ocurrió. Por cierto que en el Museo Histórico de Barcelona queda un boceto con una alegoría de tal visita, anónimo y muy arbitrario, aunque curioso por los retratos de hombres contemporáneos que contiene, entre ellos el célebre Campeny junto a su Lucrecia.



Fig. 5. — Decoración del techo de la Biblioteca

Fot. Ribera



Fig. 6.— Bajo relieve representando a Minerva, en uno de los frontones de la calle de los Encantes, hoy del Consulado, por Bernat Crespis

Fot. Archivo M

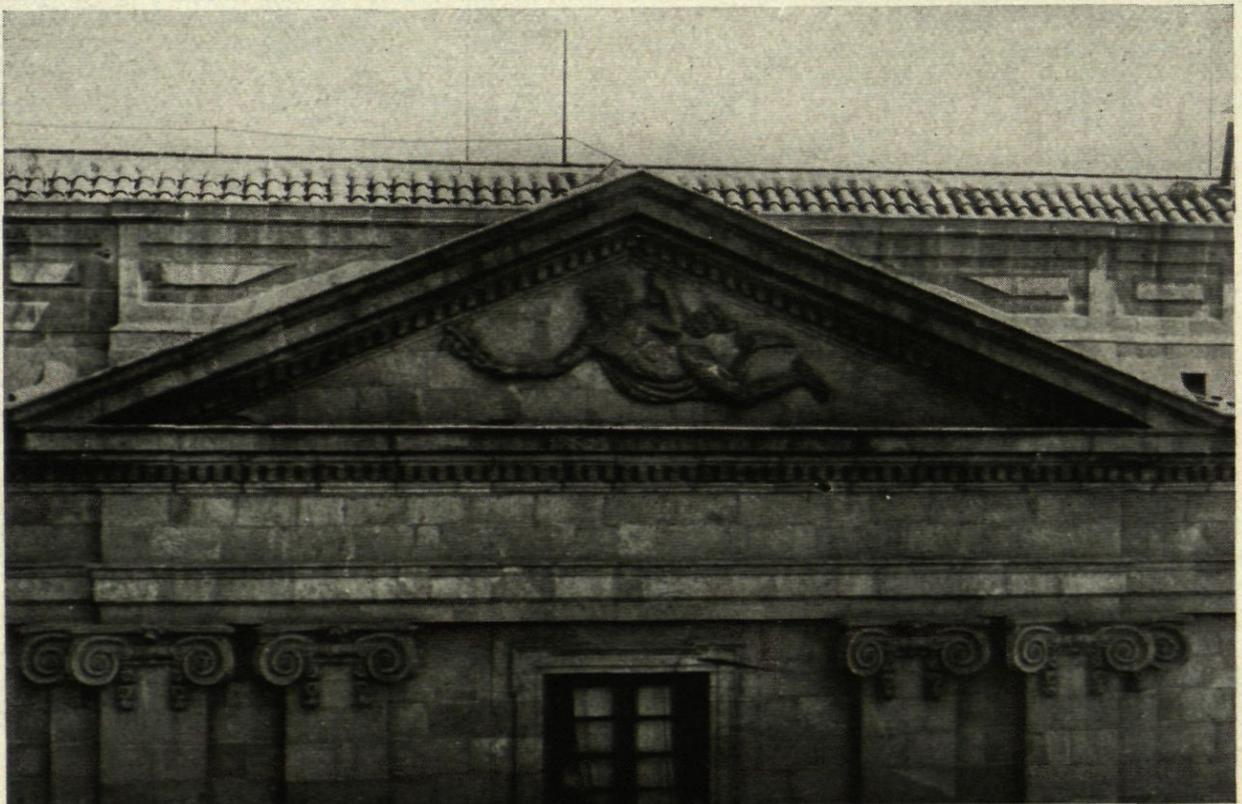


Fig. 7.— Otro de los frontones de la calle del Consulado, por Bernat Crespis.  
Representa a Mercurio

Fot. Archivo M

Pasaron unos años y todo seguía en el mismo estado. Por fin, en 1831, decidió la Junta trasladar al mármol la obra maestra de Campeny, la Lucrecia muerta que había enviado desde Roma hacía ya cerca de treinta años. De los detalles, curiosos por cierto, de esta operación nos ocuparemos con más detenimiento en trabajos sucesivos; ahora sólo nos interesa hacer notar que se destinó también al salón de sesiones, y que con tal motivo volvió a notarse lo poco apropiado que era éste para recibirla. Un acuerdo de 11 de abril de 1831 determina que debe elegirse entre los varios proyectos presentados, y que de ellos el mejor es al parecer de la Junta y sus asesores el que hizo el pintor don Salvador Mayol, de tipo alegórico. Junto a esta cita tenemos la de que trabajaron en el techo varios artistas y además los dos bocetos conservados en la Colección Casellas (figuras 1, 2 y 3); en ella constan como originales de Buenaventura Planella, hay que reconocer que tal atribución debe ser cierta, no sólo por las anotaciones antiguas que hay en ellos, conducentes a aclarar cuantas obras hizo el artista y recogidas en un álbum por el amor filial, sino por coincidir en todo con otros bocetos y dibujos conservados del mismo artista; y tampoco cabe duda de que corresponden a las pinturas ejecutadas. Parece que por su manera tales alegorías se relacionan muy bien con los principios del segundo tercio del siglo XIX. Consecuencia: creemos que Buenaventura Planella realizó el boceto definitivo (figura 4) y dirigió la obra tomando acaso por base una idea de Mayol, pues los dibujos no coinciden con el estilo de éste y no se le vuelve tampoco a citar en la documentación. Planella sería el jefe de una serie de artistas secundarios que trabajarían a sus órdenes, como Calls, al menos así se desprende de citas esporádicas en la documentación referente a Campeny y que reservamos para más adelante.

#### LO QUE SE CONSERVA DE LA DECORACIÓN

Las figuras y pinturas de carácter temporal, como la perspectiva efectuada por razón de las obras del puerto, desaparecieron a los pocos días o semanas. De las esculturas de la fachada y azoteas ignoramos paradero y fecha de desaparición, aunque

para ésta, y por razones que ya indicamos, suponemos como tope el año 1833, y muy posiblemente esa fecha concreta. Hemos buscado en los lugares donde lógicamente pudiesen hallarse: no queda rastro en las dependencias de la Lonja, ni en los almacenes municipales, ni en las fuentes y jardines públicos o privados, al menos que nosotros hayamos visto o adquirido noticias. La endeblez de los materiales explica su rápido deterioro, y hasta su casi destrucción en los treinta años que debieron estar expuestas; pero no cabe suponer lo mismo para las de Amadeu, que eran de mármol de segunda clase. Nos tenemos que conformar pues con las representaciones antiguas, sin detalle, y siempre dentro del conjunto del edificio.

Los frontones del lado de la Muralla y de Palacio perdieron sus relieves e inscripciones a finales del siglo pasado; los de la vieja calle de los Encantes, hoy del Consulado, son los únicos que se conservan (figuras 6 y 7). Las figuras de la escalera, patio y fuente, subsisten todas; terminamos aquí su publicación, empezada en el BOLETÍN de 1947. Las dos esculturas de Gurri en el arranque de la escalera pertenecen a la fase neoclásica del escultor, tan diferente y opuesta, a pesar de las reminiscencias, de la apasionadamente barroca de su juventud; la colocación, muy escenográfica, realza su valor, mediano, pero bastante discreto (12) (figura 8). El conjunto del patio lo forman la fuente del fondo, con un buen Neptuno, copia casi del Hércules Farnesio, unos delfines y dos nereidas o sirenas francamente flojas y muy desgastadas por el agua; enmarca todo un potente orden toscano (13) (figura 9).

Los cuatro ángulos corresponden a otras tantas partes del mundo — Oceanía no contaba entonces —, la de Europa con enseñas culturales, la lechuza de Atenas y un libro; religiosas, tiara pontifical; imperiales o de dominio político, la corona; es de Francisco Bover y resulta algo floja y fría (figura 10). La de Asia tiene joyas, perfumes y frutos en las manos, es del mismo autor y nos parece francamente mala (figura 11). Manuel Oliver, autor de las restantes, tendió más al desnudo; sus obras, sin ser maravillosas, resultan más cálidas, de exotismo simpático, aun-

(12) *Problemas...*, figs. 6 y 8.

(13) *Problemas...*, fig. 9.

que convencional, y su conjunto es de bastante buena calidad y muy agradable; representan América (14), con corona de plumas y pisando una cabeza humana cortada, representación muy de acuerdo con los grabados de la época; y África, acaso la mejor, con un colmillo, tronco de palmera, dátiles, otros varios atributos y la piel de león de Heracles — alusión al Hércules Líbico —; apenas vela su cuerpo, de corrección verdaderamente neoclásica, siendo de notar los rasgos negroides de su rostro (figura 12). Ofrecemos la reproducción de los techos conservados en la Biblioteca (15); y en el salón de la Junta (figura 4); también de éste publicamos dos interesantes proyectos (figuras 1, 2 y 3) (16). De los otros dos techos pintados ignoramos autor y detalles, aunque los creemos, sin certeza, del ciclo atribuible a Montaña, al menos en proyecto y acaso en parte de la ejecución (figura 13) (17). Los demás han sido destruidos o cubiertos en época incierta.

Restan de la decoración otros proyectos de menos empaque artístico. Son varios dibujos de un álbum de don Pablo Rigalt, en la Biblioteca de los Museos de Arte de Barcelona. De un lienzo de pared queda el dibujo de la figura 14, ejecutado con ligeras variantes y subsistente en la Lonja, así como tres frisos ornamentales de los que abundan tanto en el edificio (figuras 15 y 16). El propio Rigalt hizo tres proyectos dobles, ya que son asimétricos, y cada mitad corresponde a una variante del mismo

(14) *Problemas...*, fig. 7.

(15) *Problemas...*, pág. 68, nota 26.

(16) Fueron diseñados por don Buenaventura Planella, y se hallan en un álbum que con cariño filial formó su hijo en recuerdo del padre; lleva en la portada, entre unas alegorías del mismo artista, las siguientes palabras escritas por el hijo:

Borradores  
 hechos por  
 Don Buenaventura Planella y Conxella  
 profesor de pintura

Siendo algunos de ellos en proyecto y otros fueron ejecutados por el mismo en el Teatro principal, en varias Yglesias, casas particulares y funciones públicas de la ciudad de Barcelona

Nació en Barcelona el día 4 de Mayo de 1772

Murió en la misma el día 19 de Agosto de 1844

Los ha reunido y conservado en memoria de su Padre

José Planella y Coromina

1847

(17) Fig. 12 y *Problemas...*, fig. 10. Resulta algo obscuro el simbolismo de los dos.

tipo en cada dibujo, para doseles; publicamos dos de estas láminas (figuras 16 y 17); el dosel que cobija la imagen de los jefes de Estado en la antigua sala de reuniones de la Junta fué ejecutado, con variantes, según el modelo de la figura 17, así como los jarrones (18).

Como detalle de mobiliario reproducimos ocho dibujos correspondientes a cuatro modelos de sillones estilo Imperio diseñados por don Buenaventura Planella, con abundancia de cuernos de Amaltea, capacetes y caduceos de Mercurio, leones, esfinges y grifos (figura 18) (19).

Otros datos quedan, más dudosos, de los que hay que prescindir, como algunos dibujos de Nicolás Travé y de Gabriel Planella que parecen estar en relación con los decorados de la Lonja o al menos con la venida de los Reyes (20). Damos fin con esto a uno de los conjuntos ornamentales neoclásicos más completos de Barcelona, ejecutados con la velocidad increíble y el trabajo abrumador que refleja la relación de Montaña y que confirma la Historia.

(18) Véase *Problemas...*, fig. 11. El otro proyecto, que no publicamos por no sobrecargar la parte gráfica, está en el mismo álbum y lleva el número de registro 3.287. En estos proyectos se inspiró el dosel de la actual Biblioteca. Bajo el de la sala de juntas no existe hoy pintura, sino busto en bronce de S. E. el Jefe del Estado. Quedan en el álbum otros proyectos decorativos acaso en relación con la Lonja, pero es inseguro afirmarlo.

(19) Museo de Arte Moderno, *Colección Casellas*, cajón 41-53, formato 1, fascículo 48, n.º 2353. Véase en *Problemas...*, fig. 11 el tipo de sillón ejecutado por este estilo, aunque no corresponda exactamente a los proyectos.

(20) En la *Col. Casellas* del Museo de Arte Moderno. En la documentación de la Junta se habla de diversos gastos *Per pintar alguns dels obeliscos que se posaren per ylluminació en la tarrasa en lo dia del arribo de S.S. M.M....* 25 L (liuras).

Fig. 9.—Fuente en el patio. La estatua de Neptuno es de Nicolás Traver y las nereidas, de Antonio Solá

Fig. 8.—Alegoría de la Industria, por Salvador Gurri, en el arranque de la escalera principal

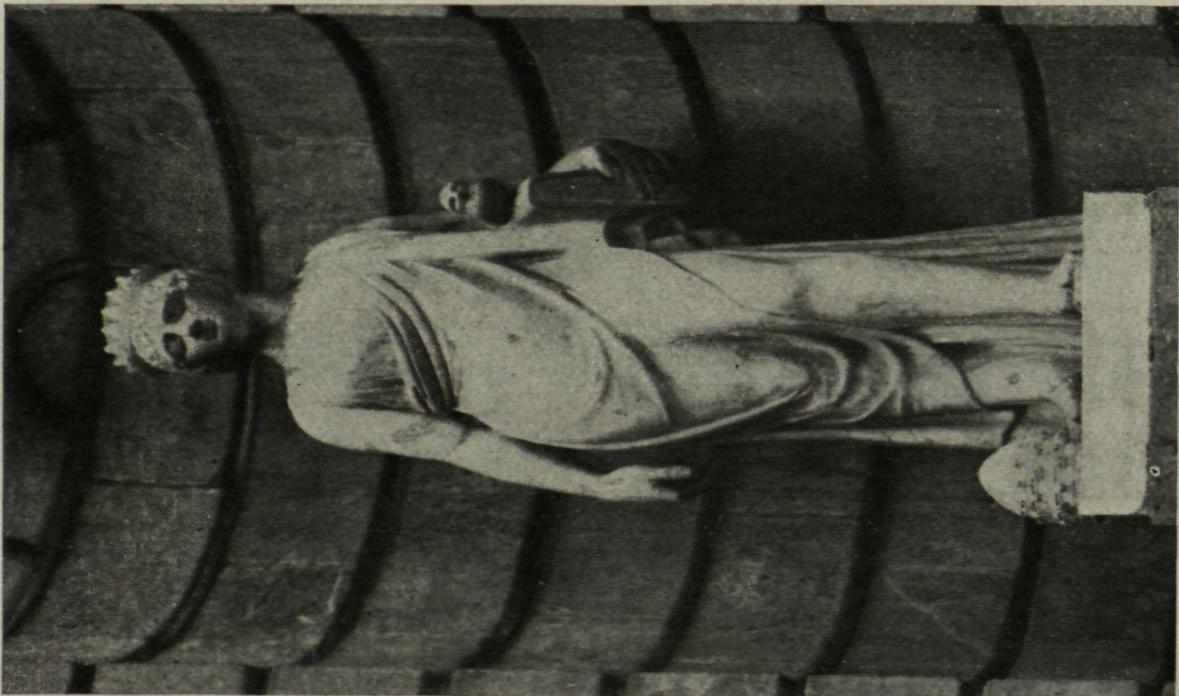


Fig. 10. — *Europa*, por Francisco Bover

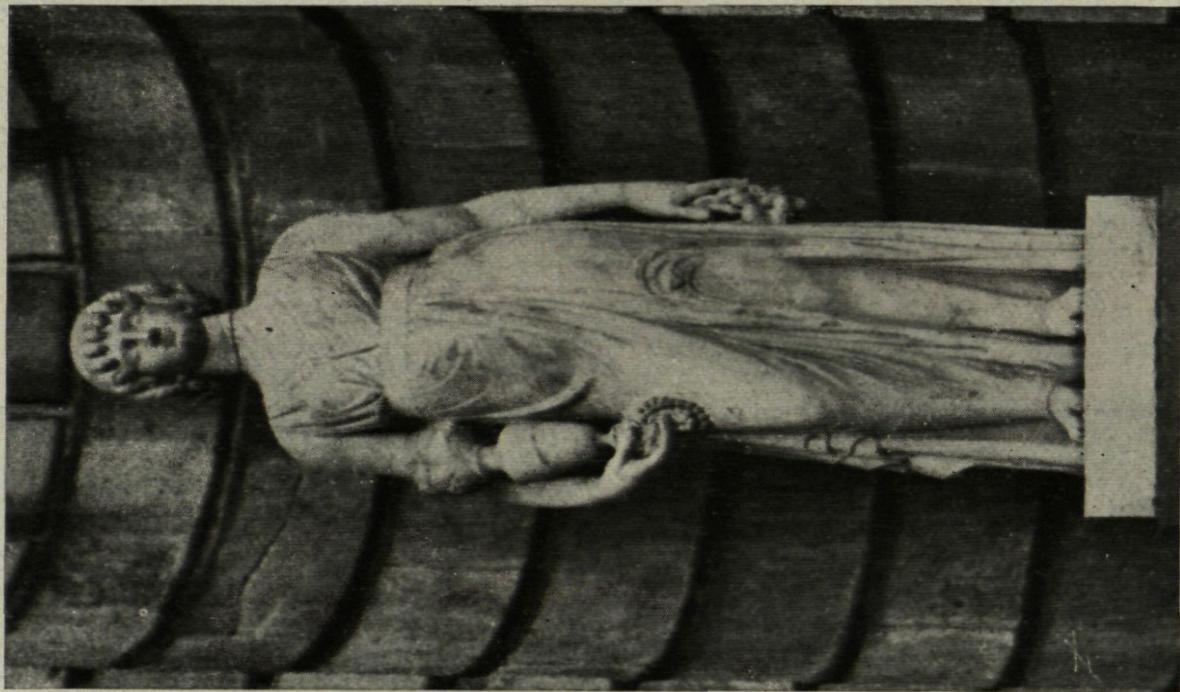


Fig. 11. — *Asia*, por Francisco Bover



Fig. 12. — *África*, por Manuel Oliver

## DOCUMENTOS

**RELACIÓN AUTÓGRAFA DE MONTAÑA ACERCA DE LAS DECORACIONES DE LA LONJA.**

Relacion de lo obrado en la Rl. Casa Lonja de Barcelona, y de los festejos con que aplaudió su Ylustre Junta el arribo de S.S.M.M., y AA. á la sobre dicha Ciudad, y demas plaucibles motivos, que, durante su macion ocurrieron.

Apenas se supo en Barcelona la determinacion del Rey Ntro. Sor. de su venida á esta Ciudad, con motivo de los Augustos Desposorios del Sr. Principe de Asturias con la Princesa de Napoles D.<sup>a</sup> Antonia y del Principe Rl. del mismo Reyno D. Francisco Genaro con la Sra. Ynfanta D.<sup>a</sup> Maria Ysabel, que rebozando de juvilo por la dicha de verse preferida del Soberano á tantas otras ciudades marítimas, donde podrán solemnizarse; no pensó ya desde entonces en otros obgetos, que en los de manifestar á SS. MM. el gozo á que se sentía excitada, por la tan feliz suerte que la cabia.

El Cuerpo de la Rl. Junta de Comercio que havia dado en otras epocas bizarras pruebas de Obsequiosa fidelidad a Sus Reyes, no pudo menos que tomar parte en el regozijo universal, que ofrecia ocacion tan plausible conforme la habia tomado quando vino de Napoles, para empuñar el Cetro de estos Reynos el Señor Carlos Tercero con su digna Esposa D.<sup>a</sup> Maria Amalia y Rl. Familia. Procuró entonces la Junta por todos los medios que sufraga el arte, decorar la fachada de la Casa Lonja, que mira el Palacio con la posible magnificencia en aparato y perspectivas, que merecieron la publica aprovación; memoria que se conserva todavía viva en Nro. Catolico Monarca, y en Su muy caro hermano D. Antonio, testigos entrambos de tan festivo obsequio.

El Dia... en que supo la Rl. Junta la eleccion que S.M. se havia dignado hacer de esta Capital para los Sobre dichos Desposorios, tomó luego la resolucion, por acuerdo de 5 de Julio de concluhir la decoracion interior y exterior, patio, escaleras, y gran Sala de Contratacion de la Rl. Casa Lonja; con el correspondiente adorno de Estatuas, jarrones, y Relieves, con el objeto de presentar en todas sus partes, mayormente en la que mira al Palacio, donde debian alojarse SS. MM. un prospecto agradable, y conforme lo exigia la dignidad del Edificio.

A este fin pensó con aquel zelo y actividad propia de su instituto, elegir comisionados que entendiesen del todo de la obra, y fueron los Sres. el Muy Ylte. Sor. Marques de Monistrol de Noya Sor. D. Vicente

Sisternes, y el Señor D. Mariano Gispert. Enterados los Tres del Plan, que se propuso la Junta, dieron luego las mas serias providencias, encargando al Director de la Escuela de Dibujo D. Pedro Pablo Montaña el diseño de las estatuas alegoricas, que devian coronar las quatro fachadas del Edificio, no menos que de las que devian colocarse en el Saguan, y piezas interiores. A. D. Tomas Soler y Ferrer Arquitecto de la casa, se le confió todo lo concerniente á la escalera principal, Patio y demas Obras de balcones, ó antepechados de Marmol. a Dn. Cayetano Faral, Maquinista de la Junta, todo lo relativo á herreria. y á Dn. Pablo Mora la obra de Carpintero.

Distribuida asi la obra, procuró cada profesor desempeñar su encargo presentando el metodo mas oportuno que havia discurrido, para llevar á cavo la proyectada idea, no obstante la escases de tiempo sobre que podian contar. D. Pedro Pablo Montaña satisfizo por la tocante á las Estatuas que devian trabajarse de espejuelo, presentando el proyecto por el orden que sigue:

En el frente de la Casa Lonja, que mira al Rl. Palacio, propuso se Simbolizase la Autoridad Rl. que el Soberano pone en manos del Consulado, para juzgar en Causas mercantiles, y el Gobierno politico sobre Yndustria, y Comercio, que está á cargo de la Rl. Junta. Ydeó para esto el que se pudiesen en el plano del fronton de la mencionada fachada, el *tiempo* y la *Fama* sustentando los Retratos de SS MM, cuyas Sienes coronase el tiempo con palmas y laureles, y publicase la Fama con su clarin; y debajo los retratos, dos emiferios alucivos al dominio Español en entambos mundos (21).

Sobre el centro del apuntado del fronton, y en sus extremos, se pondran cinco Estatuas que representen la del centro la *Autoridad Rl.* con Cetro y Llaves por divisa; las dos del un extremo, la *Providencia*, y la *Ley*, aquella con capacete militar, un espejo en la una mano, y en la otra la vara la Serpiente y esta con el Codigo en las manos; las otras dos del extremo opuesto, la de la *Justicia*, y el *Gobierno*, aquella con las fascas Consulares, y balanzas, y esta armada con Capacete, escudo militar, y un Ramo de Olivo. Estas estatuas deveran corresponder al centro de otras tantas Columnas jonicas de quarenta y cinco palmos de elevación, que sostienen el relieve del mencionado fronton.

Los cuatro angulos del Edificio proyectó decorados con Doce Estatuas, correspondientes á otras tantas pilastras. Las del angulo que mira al Rl. Palacio y muralla de mar, representaran, la del Centro á *Minerva* Diosa de las Artes, armada con capacete, lanxa, y en el escudo la Caveza de Medusa: las laterales, una al *Ingenio*, Joven alado coronado de flores, y la otra al *Estudio*, Joven que tenga en la mano un libro, y la Escuadra Geometrica.

Las del otro angulo, que mira al mismo Palacio, y Encantes representarán, la del centro á la *Diosa Cibeles*, coronada de torres y las

(21) *Problemas*, figs. 21-1 y 25, los detalles de ejecución disienten bastante.

otras dos, una á la *Industria* empuñando el Cetro, que se remata en una mano guarnecida con los talares del Caduceo de Mercurio; y la otra a la *Agricultura*, coronada de Espigas sustentando el arado, y Signos del Zodíaco: emblemas todos muy analogos al instituto de la Casa.

La Terrasa de este frente que forma un cuerpo abanzado sostenido de diez Columnas Toscanas de veinte y ocho palmos de elevacion pensó decorarla con otras tantas Estatuas colocadas sobre los vivos, que corresponden á los pedestales del antepecho de la balaustrada, y que representan Dioses de la Gentilidad, en ademan de autorizar y cooperar por su parte a la festiva celebridad de uno y otro Himeneo. Sobre el angulo de la misma terrasa, que mira al mar se pondran Tres Estatuas, es á saver: la *Proteccion* en actitud de derramar monedas, la *Magnanimidad*, y el *Merito*. y otras tantas en el angulo, que mira á los Encantes, es a saver, el *Amor patricio* el *Zelo publico* y el *Fomento*.

Para aquella parte de Edificio, cuya latitud mira al mar, proyectó Estatuas alucivas al Comercio, disponiendo se adornase el centro del Plano de su fronton con el Escudo de armas del mismo sostenido por dos Matronas, que figurasen la *Agricultura é Yndustria* (23). Sobre este Centro y sus extremos cinco Estatuas, la del medio que represente la *España*, con capacete, lanza, y en la rodela esculpido de baxo relieve con Conejo, y las otras que representasen los primeros pueblos que comerciaron en España, es á saver, en el uno de sus extremos la *Nación Fenicia* simbolizada en la Estatua de Pigmalión que sostiene el timon con la mano y á su lado la Ysla de *Rhodas* esculpido en plano de su Escudo el tan celebrado Coloso; y en el otro extremo *Cartago* con una Caveza de Cavallo para armas en la Rodela, y a su lado *Amilcar Barcino*, con capacete y escudo, y en la mano un plano trazado sobre un antiguo pergamino (22).

Sobre el remate de la balaustrada, que corre entre las sobre dichas Estatuas, y el angulo que mira al Palacio, se colocaran dos, una de la *Buena fé del Comercio* con su distintivo de velo en la Caveza, y llave en la mano y á su lado la *Buena fama del Comercio* con el geroglifico de una trompa en la mano. Sobre el remate de la otra balaustrada del mismo frente, también se pondran dos, una que en figura de Matrona represente la *Paz* en acto de quemar un monton de armas, y empuñando la Cornucopia de Amaltea; y a su lado el *Yngenio* representado en una Matrona coronada de flores y una Esfera en la mano (23).

El Angulo de Edificio, que mira á la Muralla de mar y casa de Sn. Sebastian, se decorara, como sus opuestos con tres Estatuas. La del centro representará á *Mercurio*, Dios del Comercio con sus talares, capacete alado y el caduceo; y las de los lados, una la *felicidad pu-*

(22) *Problemas...*, fig. 18.

(23) Sobre la posible identificación de estas esculturas véase *Problemas...*, pág. 67, nota 25, y figs. 17 y 18.

*blica* objeto primario del Comercio, coronada de flores con la Cornucopia; y caduceo, la otra la *Abundancia marítima* con un Timon en la mano derecha, y en la izquierda un manojó de espigas.

El pedestal acia el mar que mira á la calle de S. Sebastian se adornará con dos Estatuas, la *Buena fortuna*, representada en una Matrona coronada de flores, apoyada sobre una Rueda y cornucopia de Riquezas en la mano y á su lado la *Ynteligencia*, coronada de flores, en una mano la Esfera, y en la otra una Serpiente. El pedestal opuesto acia á los Encantes, se adornará con otras dos; el *Artificio* representado en un Joven apoyado sobre el éxe de un cabrestante, y la *Ymbencion* simbolizada en una Matrona con Alas en la cabeza: y en la mano, la Estatua de la Naturaleza.

La elegoria del angulo, que mira á San Sebastian y á los Encantes, aludira al fomento de la Yndustria. Su decoracion consistirá como en los demas angulos en tres Estatuas representando la del Centro á *Neptuno*, Dios de las Aguas, y la otra á la *Geografía* con un globo, y quadrante geometrico, y la tercera á la *Nautica*, con un Plano y quadrante en la mano.

En el fronton de la fachada frente a los Encantes, que corresponde sobre la Puerta principal de Entrada, se adornará escupiando de bajo relieve en un plano a *Minerva* (24), sobre el apuntalado habra cinco Estatuas. En el centro la *Vigilancia*, y en los extremos las quatro estaciones del dia, en los quales produce la industria del hombre sus lavores.

El segundo fronton de la misma fachada, se adornará a proporcion como el otro. En el pláno se esculpirá a *Mercurio* (25), sobre el centro del apuntal se pondrá una Estatua que represente el *Artificio científico* figurado en un baron con collar de Oro, y en la mano un boluminoso libro. En los extremos laterales se pondran quatro que aludan a la Experiencia. En el uno la *Geometría* con una copa de fuego a los pies, y quadrado geometrico en la mano, y la *Economia*, que descansará sobre un Timón, teniendo en la mano un compas y plomo, y el *Capricho* figurado en un Joven coronado de Plumas con un fuelle en la mano, y una espuela en manifestacion de la fuerza de sus fantasias.

En el intermedio de las Estatuas de las ultimas fachadas, y sobre los pedestales de las balaustradas, donde corresponden, se colocaran... jarrones adornados de festones de laurel, y otros entalles grandiosos, y de bello gusto (26).

La balaustrada Superior del énterior Saguan del Edificio, podrá decorarse por un estilo mas simple colocando en las quatro esquinas tros tantos Dioses, a saver, *Neptuno* con los Caballos marinos que

(24) Figura 6.

(25) Figura 7.

(26) Véase el efecto de los jarrones proyectados, sin duda con anterioridad, en los planos publicados en *Problemas...* figs. 16, 17, 18 y 21. En esas figuras y en las demás que completan los planos puede adquirirse una idea del aspecto que en conjunto debió producir la ornamentación escultórica.



Fig. 13.—Techo pintado en el actual salón de actos, con la Fama y alegorías de la Verdad, Fuerza, Justicia, etc. Obsérvese la rica orla ornamental, semejante a los proyectos de la figura 15

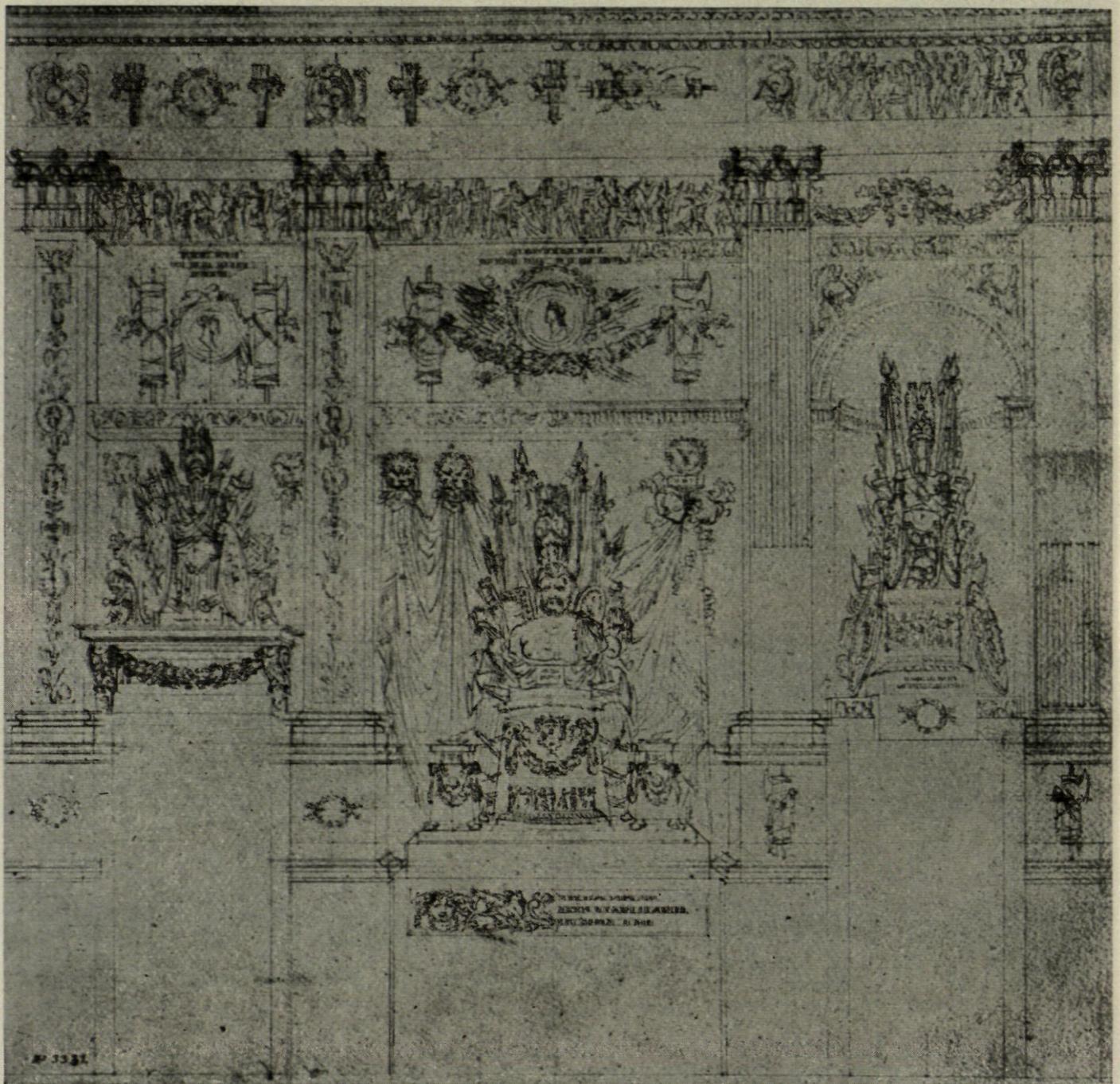


Fig. 14.— Proyecto de una decoración mural conservada en la Lonja, por Pablo Rigalt  
(Biblioteca de los Museos de Arte)

Fot. Museo de Arte Moderno

tiran su Carro, *Cibeles*, representando la tierra, con los Leones á ella dedicados, *Mercurio* con los Gallos, simbolos de la vigilancia, y *Minerva* con las Lechuzas que le estan consagradas, alucivas al Estudio. Podran completar esta decoración ocho jarrones de diez palmos executados por el mismo gusto, que los de las fachadas.

Dentro de los quatro Nichos de orden jonio, que estan baxo el cuerpo Rustico del Sobre dicho Saguan, podran colocarse quatro Estatuas de marmol de Doce palmos de proporcion, que representen las quatro partes del mundo, *Europa, Asia, Africa y America* (27).

Podra asi mismo decorarse el ingreso de la Escalera principal con dos Matronas de Marmol de nueve palmos de altura, que representan la *Agricultura*, y la *Industria*, que la Junta procura promover con espiritu verdaderamente patricio en este principado (28).

En el Saguan mismo, y frente la sobre dicha Escalera podrá colocarse una fuente de marmol de veinte y quatro palmos de elevacion, formada de peñascos, y sobre estos la Estatua de *Neptuno* de doce palmos, que tenga a los pies dos delfines agrupados arrojando agua. Daran forma piramidal a la total composicion del grupo dos *Nereidas* que esten colocadas baxo la peña, que cirve de base á Neptuno, y en el mismo nivel del agua, que inche la alberca (29).

Enterados los Señores Comisarios de todo lo contenido en el referido plan, lo aprobaron, y cometieron su execucion al Director mismo, que lo havia trazado. Procuró este la mas acertada eleccion de profesores, cuya havidad y destreza desempeñasen lo basto del proyecto, asi de Estatuas que de jarrones, en el breve tiempo que mediava, desde 15. de Junio hasta 1.º de Septiembre; á fin de tener espacio el Arquitecto para colocar las de Marmol antes del 11. del mismo mes, dia en que devian entrar SS. MM. y Rl. Familia en Barcelona.

Con igual actividad procedió en lo tocante á su encargo, providenciando los ajustes de la balaustrada, tabletes, y paramanos de marmol para la Escalera principal, y balcones, asi exteriores que interiores de la casa; todo lo que devia tambien estar concluhido para el mismo dia, y no obstante el crecido numeroso de... balaustres, que con sus coronamientos, y bases devian travajarse.

No menos activo procedio el Zerrajero... (*se detallan sus trabajos, especialmente la baranda de hierro y bronce, gótica, que debía circuir por dentro el primer piso, abierto al gran salón de contrataciones*) (30).

(27) Figuras 10, 11 y 12 y *Problemas...* figs. 6 y 8. Consta entre papeles varios del Leg. 17, n.º 25, II Obras, que Bover pidió 825 duros por cada una de las dos estatuas que representan Europa y Asia, y solicita adelantos sobre estas cantidades por no disponer de recursos para ejecutarlas.

(28) Figura 8 y *Problemas...* figs. 6 y 8.

(29) Figura 9 y *Problemas...* fig. 9.

(30) Ya hablamos del curioso espíritu conservador gótico, arqueológico y completamente anacrónico en esta época, que animó a los constructores de la Lonja neoclásica (*Problemas...* págs. 69 y ss.). El hecho de la barandilla gótica es una confirmación más.

Distribuida con este metodo la Obra el Director encargado de la Decoracion, confió al conocido merito del Teniente de Director de la Escuela de Dibujo D. Salvador Gurri, el desempeño de las dos Estatuas de marmol, *agricultura é industria* (31), que devian colocarse al ingreso de la Escalera principal, desde las quatro de los Nichos del Saguan que debian representar la *Asia*, y la *Europa*, las encargó al Teniente de Director de la misma Escuela D. Franco. Bover (32), y las otras dos, *Africa* y *America*, a D. Manuel Oliver, que ha sido pensionado en Roma por la Rl. Junta (33). La Estatua de *Neptuno* para la proyectada Fuente, se cometi6 al Escultor D. Nicolás Traver; y los peñascos, delfines, y nereydas, que debian reformar lo restante del Grupo de la misma fuente, al Escultor Pensionado de la Junta D. Antonio Solá (34).

Para las demas Estatuas que devian completar la decoracion del Edificio se hicieron repartos y ajustes ante varios profesores benemeritos, Discipulos de la Escuela, cuyos nombres son, D. Joseph Passarell, D. Josep Sauri, D. Pedro Masiá, D. Josep Duch, D. Nazario Bosch, y D. Juan Argemi: no omitiendo á D. Ramon Amadeu, Academico de la Rl. de Sn. Fernando, y D. Bernardo Cots, y Crospis, que tuvieron alguna parte en la obra. El desempeño de los jarrones quedó á la cuenta de don Agustin Moreno, y de D. Antonio Fabra Discipulos tambien de la misma Escuela.

Deseosa la Rl. Junta de que la casa Lonja estuviese al arrivo de SS. MM. con la dignidad correspondiente a su espiritu extendieron los Sres. Comisionados sus miras á las Escuelas de Bellas Artes, y de Navegacion, encargando á sus Directores D. Pedro Pablo Montaña, y D. Sinibaldo Mas el adornarlas y decorarlas con la posible decencia, para cuyo objeto formó cada uno su plan, que aprobado, se puso luego en execucion.

Desembarazaronse primeramente los salones de la Escuela de Dibujo de todos los originales de estudio, modelos, quadros, y demas muebles y alhajas, se pintaron sus paredes puertas estantes, y maderos de los Techos. En las dos piezas de Gavinete y en la que sirve de Galeria, destinadas para las obras mas dignas de conservarse, se pusieron Cielos rasos pintados por el gusto de las Lonjas de Rafael... (*Omitimos la interminable descripción del decorado de las Escuelas, con sus innumerables copias de cuadros italianos, vaciados en yeso de estatuas famosas, obras premiadas a los alumnos, etc.*).

No menos cuidado se puso en los dos Gavinetes, En el primero..., se pusieron los quatro Retratos de los Cavalleros Yntendentes, que se han sucedido en la Presidencia de la Junta..., y los quatro lienzos..., los ocuparon dos quadros originales de D. Jose Camaron, y de D. Jose

(31) Figura 8 y *Problemas...* figs. 6 y 8.

(32) Figuras 10 y 11.

(33) Figura 12 y *Problemas...* fig. 7.

(34) Figura 9 y *Problemas...* fig. 9.

Bergara..., se veían Diez y ocho diseños de varios Edificios arquitectonicos obra del Arquitecto Pensionado D. Antonio Maria Celles...

El Segundo Gavinete que sigue..., se adornó con una coleccion de Estampas, en numero de Ciento y doce, gravadas por los diestros Profesores... En los Tres Centros de pared correspondientes á las sobrepuertas se ven seis grandes baxos relieves, obras de Rusconi, y de Miguel Angel Bonarroti... En el entro de entrada estan colocados..., los Retratos de SS. MM....

La Pieza Galeria..., a la qual se entra por una de las puertas de la clace de flores, reunen en si todas las pinturas de la Escuela, hasta el numero de ochenta y dos, la mayor parte originales de los celebres Guido, Dominiquino Güerchino, Lanfranch, Mengs. estan de los Españoles Ribalta, Viladomar, Maella, y del Joven Montaña (35); copias y buenos originales de Alonso Cano, y Juan de Juanes; floreros originales de Espinosa, y Ferrer; y batallas también originales por el gusto de Jordan. Omitense otros para evitar molestia, como tambien las pinturas que son copias executadas por haviles Profesores, y Pensionados de la Junta.

.....  
 .....  
 Completan la decoracion de la Galeria dos grandes mesas con sus planos de marmol..., Sobre las mesas descansan dos grandes, Cabezas Sepulcrales y otras dos de igual proporcion que representan á Alejandro Magno.

La Escuela de Navegacion..., se decoró por el orden mismo de aseo que la de Dibuxo, quitando de las tres piezas, que la componen, los adornos antiguos, y pintando de nuevo las mesas..., y tambien el cielo raso de la destinada para el Director.

.....  
 .....  
 Mientras que con ardor se dava mano á todo lo Sobredicho, pidieron de la Corte los Planos Generales de la Casa Lonja que al instante les fueron remitidos, con individuacion del estado y uno de cada pieza, y exprecion de las que estaban todavia sin acabar..., la Junta..., escribió al Exmo. Sor. Principe de la Paz, de quanta Satisfaccion la Seria el que se dignase alojarse en ella... Contextó S. Ea. con oficio de..., aceptando el ofrecimiento.

Recibido... tan favorable aviso, no omitió diligencia..., para añadir a todo lo hasta aqui proyectado el que se concluyesen con la magnificencia posible el gran Salon del Piso principal, la Sala contigua que sale a la Terrasa frente al Rl. Palacio y el vestibulo, o antesala...

El proximo arribo de SS. MM y el atrazo en que se hallava la emprendida Obra, á pesar del afan con que se trabajava, la colocación de tantas piezas artificiales..., hacia casi imposible la decoracion de

(35) Hijo de don Pedro Pablo Montaña y alumno de la Escuela de Nobles Artes de la Lonja, que por cierto falleció muy joven.

las mencionadas Salas. Pero empeñados los Directores Montaña, Soler, y Faral, en contribuir á la Activa solicitud de los Comisionados, dieron palabra de que la Rl. Junta lograria ver perfectamente acabada en todas sus partes la Casa Lonja para el dia aplazado aun que fuese a costa de sacrificios. Asi pues que el diez de Septiembre se tuvo la satisfaccion de verla enteramente decorada de todo quanto en Estatuas, jarrones, Escuelas, balaustres, damascos..., se havia propuesto la Junta (36).

(A continuación relata el texto la llegada de las familias reales, los festejos realizados en su honor, y especialmente la descripción detallada de todas las iluminaciones hechas en la Lonja. Dice que hicieron una visita al Castillo de Figueras y añade):

...Restituidos despues de tres dias á Barcelona, resolvió la Junta ofrecer a S. M. un monumento, que eternizase la memoria de haver elegido a esta Ciudad para Teatro de su bondad, y de los felicisimos enlaces entre las casas de Napoles, y de España. Para el efecto mandó se formasen tres diferentes diseños. Los dos, que fueron imbencion del Arquitecto de la Casa Lonja, consistian en otros tantos Arcos de triunfo. El primero de Tres ojos, para colocarse en la Puerta del mar frente la Plaza del Rl. Palacio, ofrecia con los dos la entrada y Salida de la Ciudad, quedando el ojo principal del centro para una Estatua eqüestre. El segundo Arco de Solo un ojo, devia colocarse en uno de los extremos del Paseo de la Rambla.

El Tercer diseño, que fue obra del Director D. Pedro Pablo Montaña, consistia en una columna con socalo y pedestal, sentada sobre el ingreso de cinco Escalones, y decorada con igual numero de Estatuas alegoricas. Este monumento contiene, desde el plan terreno hasta el extremo de la caveza de la Estatua en que termina, Ciento y ocho palmos catalanes de elevacion. Las dos Estatuas del socalo inferior representan, una la *Edad*, de oro, y otra la *Historia* que la escribe. A estas sirven como de obgeto otras dos, que estan sobre el nivel mismo del pedestal, en que descansa la Columna, á Saver, la *Paz general* conseguida del Soberano para felicidad del Comercio y de sus Reynos, y los *Reales Desposorios* celebrados en Barcelona, motivo del viaje de SS. MM. La Estatua que sirve de Corona y remate á la Columna, representa la Ynmortalidad que nunca borrará de los corazones Barceloneses el honor que han recibido de sus Reyes; lo que expresaran mas individualmente dos Yncripciones puestas á los frentes del pedestal de la misma Columna. Para su colocación se proyectó, ó el centro del Paseo de la Esplanada, ó bien el que media entre la fuente de la Aduana, y la Pescaderia.

Vistos y aprovados de la Rl. Junta los Sobredichos Planos, resolvió,

(36) La terminación fué en parte muy provisional, como se desprende del propio documento, y no dejaba de tener algo de imprevisión teatral. Ni aun así quedó todo acabado, ya que algunas partes, como la capilla, fueron ultimadas después de la estancia de los Reyes.

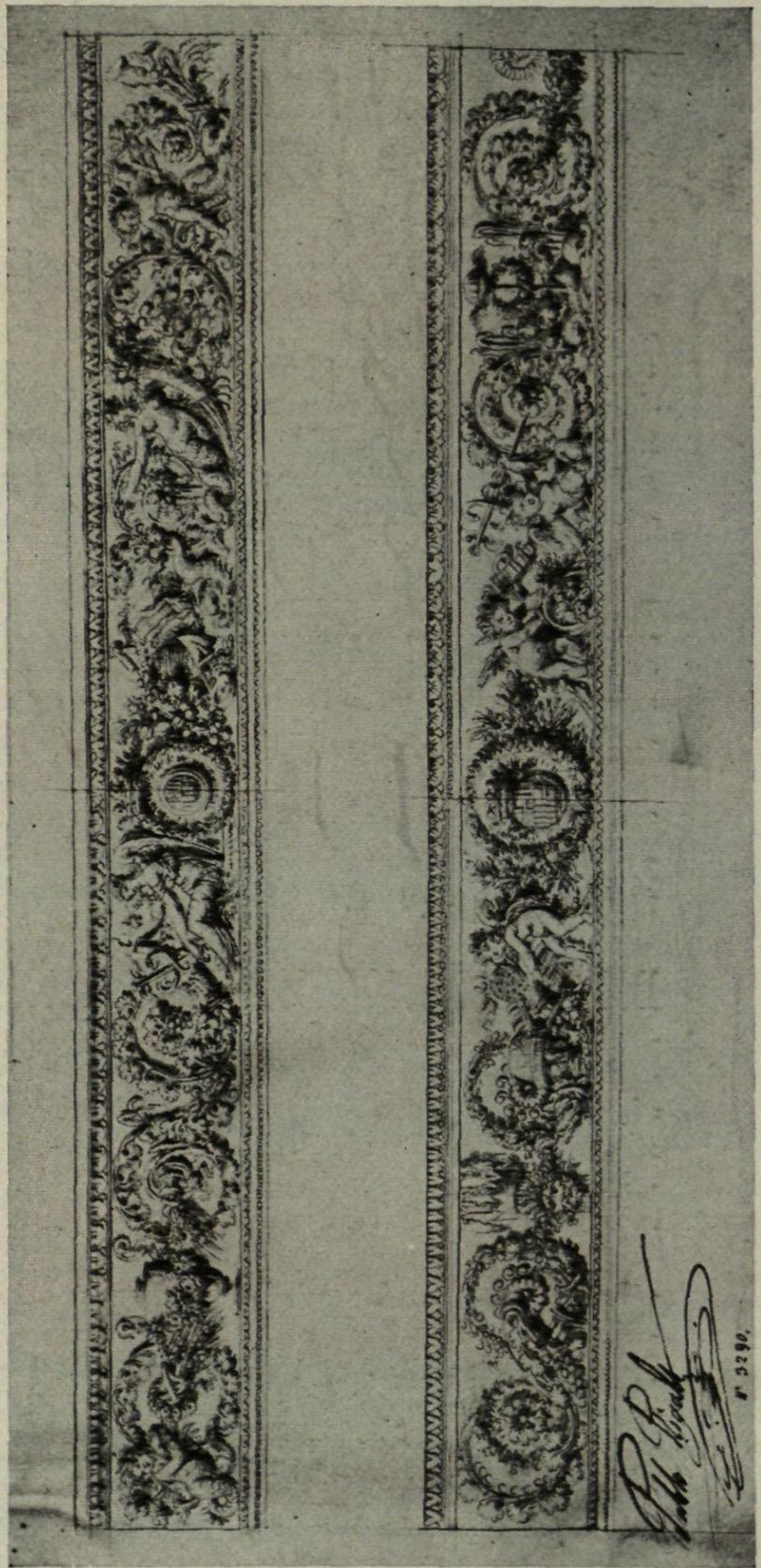
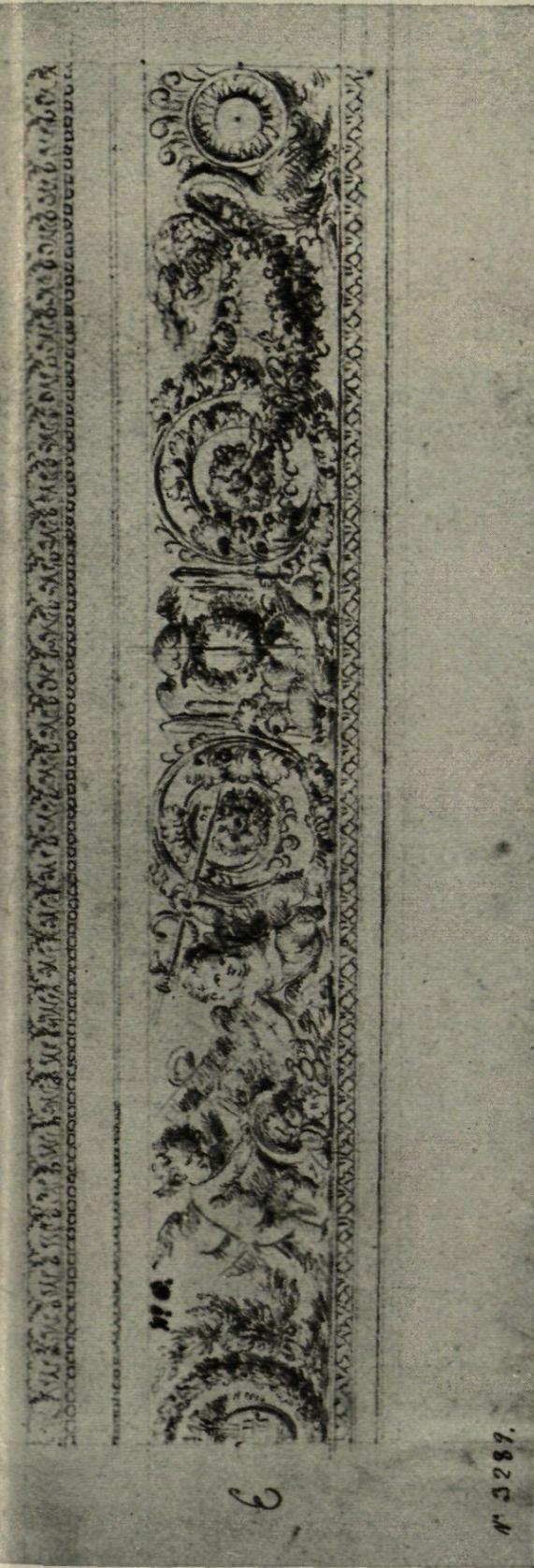


Fig. 15. — Tres frisos ornamentales, por Pablo Rigalt. Bajo el último dibujo hay una nota anónima que dice que Gabriel Planella y Pablo Rigalt pintaron el salón de la Junta de Comercio (Biblioteca de los Museos de Arte)

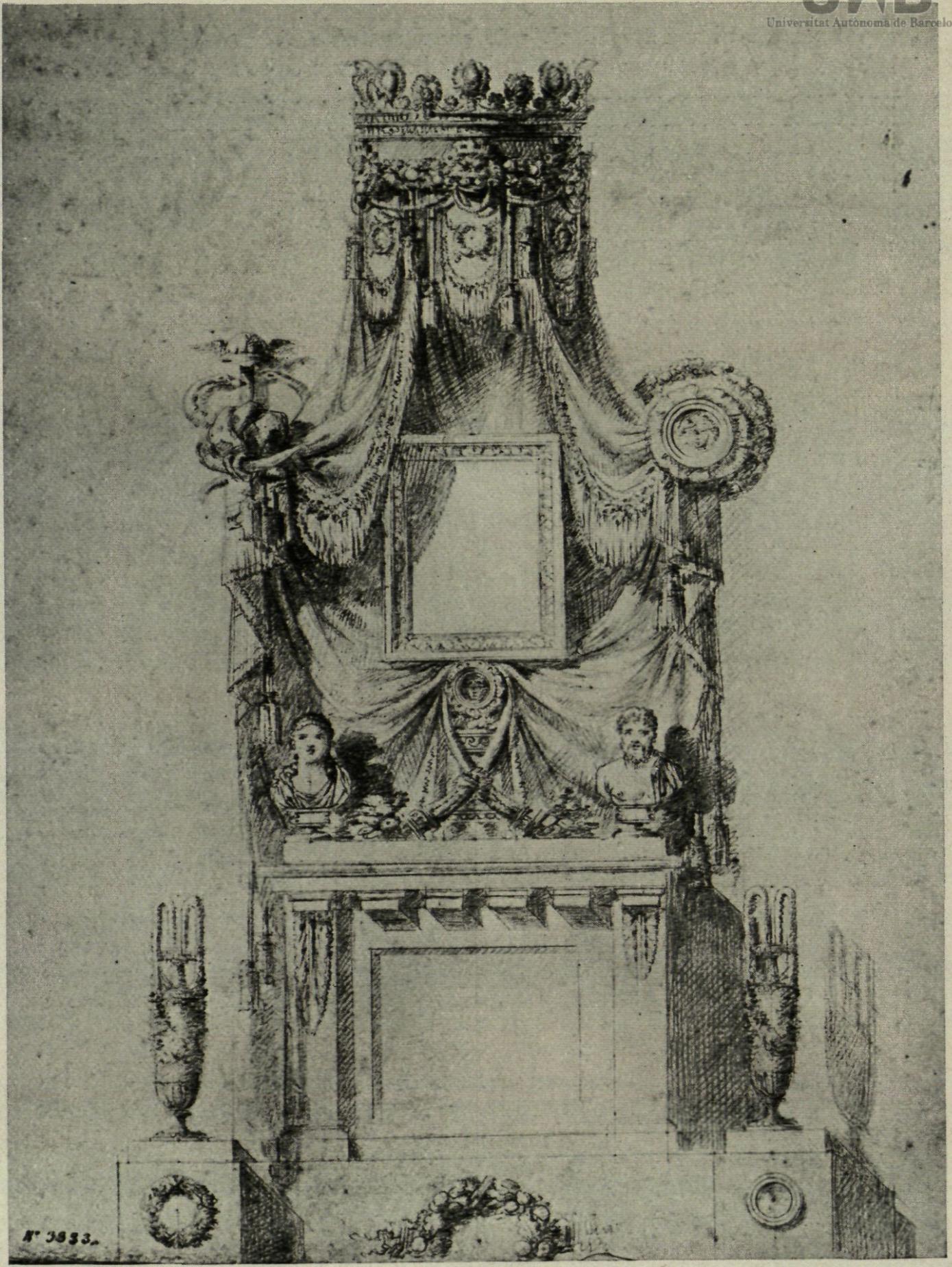


Fig. 16.— Proyecto de dosesels, por Buenaventura Planella (Biblioteca de los Museos de Arte)

por acuerdo de 28 de octubre el que los Sres. Marques de Monistrol Dn. Vicente sisternes Dn. Josefranco. Sagui y Dn.... Puget los presentasen por medio del primer Secretario de Estado al Exmo. Sor. D. Pedro Cevallos, á S.M., con Memorial de Suplica, para que se dignase aceptarlo, y decir del que fuese mas de Su Rl. agrado. Vió S.M. con mucho gusto los vivos deseos de la Junta y resolvió se executase el diseño de la columna de Triunfo, y que se colocase en el punto sentrico de las tres visuales de la Rl. Ciudadela, Paseo de la Esplanada, y Muralla del mar, que se rehunen en el espacio arriba mencionado; como consta del favorable oficio que en fecha de 31 de octubre de 1802. pasó á la Rl. Junta el mismo Señor Secretario de Estado (37).

Toda Argos la Rl. Junta en aprovechar los preciosos momentos de demora del Soberano en Barcelona... *(se expone el estado del puerto y la petición de auxilio al Rey para su reedificación; para celebrar la gestión favorable se detallan diversos actos; se añade que para ello se pensó hacer una perspectiva en la Lonja encargando...)* ...a Muntaña la invencion y execucion del incinuado prospecto, no dudando lo desempeñaria, sin embargo de no tener mas tiempo que el de veinte y ocho horas para idearlo, disenarlo, y darle la devida perfeccion.

Proyectó... una Decoracion alegorica en perspectiva, de ciento y veinte palmos de longitud, y Sesenta de latitud. Descenderian de lo alto de su plano los dos Supremos Dioses Jupiter, y Juno, sentados magestuosamente sobre un Trono de resplandecientes nuves, que arrollandose con el Arco Yris, anunciaban gracias, proteccion, y Paz. Aludia á esto el no empuñar Jupiter sus fulminantes Rayos, que llevaban, como jugueteando algunos Genios, agrupados sobre el Aguila, que le esta consagrada.

Sobre un cierto punto de la Riba, donde descansaban los extremos del Arco se vehia a Mercurio en acto de presentar al Trono de las Supremas Deidades una matrona, que resivia de sus manos un Plano. Esta matrona representava por medio del Escudo de Armas que trahia, á la Rl. Junta y en el Plano estava descifrada la restauracion del Puerto. Toda la Escena se mirava executada á la vista de este, pintado a lo lexos, y pintando también al otro extremo del orixonte el Castillo de Montjuhic con el mar, que baña la costa.

Formaba el Segundo termino el Dios Neptuno, que Triunfalmente sobre su carro tirado de Cavallos marinos y cortejado de Tritones, y Nereidas, prometia al Comercio de Barcelona la tranquilidad de los mares para felicidad de los Pueblos.

Seguian á primer termino dos Columnas de quarenta palmos de elevacion, que figuravan las Herculesas, con el monte "Plus-Ultra",

(37) Véase para estos monumentos nuestro trabajo ya citado (ANALES Y BOLETÍN vol. IV-3 y 4 - julio - octubre 1946, págs. 417 y ss.). Los datos que añade este documento completan varios puntos interesantes de aquel estudio; pero no entramos aquí en su crítica, esperando hacerlo en el próximo artículo, donde recogemos además otras aportaciones documentales.

indicando la extencion de los Dominios de España y la libertad que disfruta el Comercio por beneficio de Sus Monarcas.

.....  
 .....  
 (Complemento de las festividades, y como despedida a los Reyes, se elevaría una Fama hecha de materias inflamables, con mecha, de la que pendería un círculo con letras combustibles). "A LA GRATITUD DE NUESTROS AUGUSTOS MONARCAS LA RL. JUNTA DE COMERCIO".

La referida figura y Circulo havrán de elevarse sin que se lograra la causa de su elevacion; y hera que una gran Bola de tafetan berda, llena de Gaz, de la qual pendian, devia subirseles hasta cierta altura, y no mas, por motivo de Unos Ylos que la Servian como de riendas.

Pero la Casualidad de no estar bien cerrados los poros del tafetan por medio del barniz, que havian mandado darle los Chimicos á quienes se encargó, fue causa que el gas se escapase, y por consiguiente; el que no surtiera efecto este curioso y deseado fenomeno, para cuyo logro se havia trabajado tanto.

Esta fué la ultima expresion de obsequios, que pudo tributar á SS MM. la Rl. Junta de Comercio, pues que á la una de la tarde del Siguiete dia ocho de Noviembre, tuvo el desconsuelo de ver se partian entre los tiernos vivos de un inmenso gentio, que sentia perder la amable presencia de tan beneficos Soberanos, cuyas vidas conserve Dios los años de Nestor.

(A continuacion, sobre el mismo papel y a renglón seguido se añade:)

Muy Illes. Sres.

Entrego á VV. SS. la relacion de lo obrado en la Rl. Casa Lonja á causa de la venida de SS. MM. y Rl. Familia á esta Capital. No estará escrita como corresponde a la dignidad del obgeto; pero tiene siquiera la principal circunstancia, que es la de ser exacta y verdadera en todo lo que contiene.

Deseo haver cumplido en todo Quanto VV. SS. han tenido la bondad de Cometerme; y quedo en vivisimos deseos de complacerles, y sacrificaría mis cortos talentos á fin de contribuir al esplendor de mi muy respetable Cuerpo de la Rl. Junta, Suplicandole tolere y dicimule mi poco merito en lo relatado.

Dios Nuestro Señor Ge. a VSS. ms. as. Barcelona á 17 Febrero de 1803.

Pedro Pablo Montaña  
 (rúbrica)

Muy Ylles. SSres. Marqs. de Monistrol. Dn. Vicente Cisternes, y Dn. Mariano de Gispert. Comisionados de Obras de la Rl. Junta de Comero.

(El original manuscrito se encuentra en el "Ceremonial del Ayuntamiento de Barcelona. Año 1802"; conservado en el "Archivo Histórico de Barcelona").

**OTROS DOCUMENTOS RELATIVOS A LAS DECORACIONES.**

Barcelona, 6 abril 1797.

Leído el informe de los señores Comisionados de obras Marqueses de Ciutadilla, Barón de Sabasona, y Don Francisco Pugét y Clarina, de seis del corriente, como el papel que incluyen de Don Pedro Pablo Montaña relativo todo á los adornos en Escultura de las Puertas, y ventanas del plan terreno para la Casa Lonja, que segun el diseño aprobado en quatro de Agosto último deberan ser uniformes y con el escudo de Armas de la Casa en todas las Puertas estimando aora que seria mas desente atendido el lugar interior que ocupan las Puertas que en vez de Armas se pusiesen atributos de Comercio, Agricultura, Artes, e industria, y tambien unas cabezas de leones y de cibeles con anillos pendientes de la boca, todo executado en bronce por el estilo que resulta del diseño que se ha presentado.

Se ha conformado la Junta, y Acordado que se pase para la execusion el aviso correspondiente á la Comision de obras.

(L.A. 14, fol. 92).

Barcelona, 8 julio 1802.

Para las mejoras y decoraciones en las Escuelas de Nautica y de Dibujo con el plausible motivo de la venida de SS. MM. y familia Real, y la posibilidad de que se dignen visitarlas, como confia la Junta que se sirvan hacerlo.

Ha acordado que se disponga cada una de las dos Comisiones en su Escuela las que en su discreccion estime, y que al intento se les pase el aviso correspondiente.

(L.A. 19, fol. 200.).

Señor Don Francisco Capalá y Vidal.

Barcelona. 9 Julio 1802.

Como ocasionan mucho gasto las mexoras y decoraciones que se hacen en la casa Lonja con el motivo tan plausible de la proxima venida de SS. MM. y Real familia como del Matrimonio del Principe Nuestro Señor ha acordado la Real Junta de Comercio atendido lo tan grande del motivo, que en quanto no haya caudal de obras, se haga uso por este gasto del de Periage perteneciente á la Junta bajo la calidad de reintegro del dinero de obras que entre despues de llenados estos objetos.

Lo participo a Vm. de acuerdo de la Junta para su cumplimiento y lo aviso tambien a los Señores Comisionados de obras y al Señor Contador. Dios Guarde.

(Copiador Cartas, vol. de 1801-4).

**SOBRE LOS PLANOS SOLICITADOS DESDE MADRID.**

Señores Marques de Monistrol, Don Vicente de Sisternes, y don Mariano de Gispert.

Barcelona 13 Abril 1802

Con fecha de ayer ha pasado el Señor Yntendente Presidente á la Real Junta de Comercio el oficio que dise asi.

El Rey quiere que luego, luego, luego.

Enterada la Junta; ha acordado que se sirvan disponer Vuestras Señorías que con toda la brevedad posible, sea levantado el plano de la Casa Lonja que el oficio expresa y que lo pase yo al Señor Yntendente tan pronto haya podido tenerse.

Dios Guarde.

(Copiador Cart. v. 1801-4).

Señor Don Blas de Aranza

Barcelona 13 Abril 1802

En lo que al intento de ha celebrado hoy re levido á la Real Junta de Comercio el oficio de Vuestra Señoría de ayer pidiendo un plano de la Casa Lonja que quiere Su Majestad tener y ha acordado que los Señores Comisionados de obras dispongan que se levante con toda la brevedad posible para pasarlo yo á V.S. tan pronto que pueda tenerse.

Dios Guarde.

(C. C. vol. 1801) (38).

Señor Don Blas de Aranza.

Barcelona 17 de Abril 1802.

Consecuente á mi oficio del 13 del corriente acompaño a Vuestra Señoría los planos de la Casa Lonja formados por su Arquitecto Don Tomas Soler como las explicaciones que les son relativas no habiendolo permitido la estreches tan mayor del tiempo practicarlo con mas primor.

Dios Guarde.

(C. C. 1801-4).

**RELATIVO AL HOSPEDAJE DEL PRÍNCIPE DE LA PAZ EN LA LONJA.**

Barcelona 2 septiembre 1802.

Obtenida la admisión de la Casa Lonja para posada, y mientras este aqui la Corte, del Señor Principe de la Paz.

(38) Para fuentes y notación documental véase *Historia de Algunos Proyectos...* pág. 445, nota 36, y *Problemas...* pág. 79.

Ha acordado que hasta nueva providencia se suspendan las Escuelas de Dibujo y Nautica.

Para recibir en la Casa Lonja al Sr. Principe de la Paz en el dia de su arribo y en el caso de preceder al del Rey, pedirle dia y ora para visitarle en Cuerpo la Junta.

Ha nombrado a los Sres. Monistrol, Sisternes, Gispert, y Sarriera, y ocurriendo impedimento en alguno, ha acordado que este remplazado por el Señor vocal inmediato.

Para informar acerca de las gracias a pedir por la Junta con ocasion de hallarse aqui la Corte

Ha nombrado á los Sres. Sisternes, Gispert, Puget, Plá, y al Secretario.

(L. A. 19 fol.).

Excelentísimo Señor Principe de la Paz. - Barcelona 3. Octubre 1802

Quando la venida á España del Señor Don Carlos tercero se decoró é iluminó por parte el Comercio la Casa Lonja, y la Junta de Gobierno ha cumplido con esta manifestacion publica de veneracion para con los Soberanos, y de patriotismo, en las ocasiones de regocijos que han ocurrido despues.

El acontecimiento feliz del Matrimonio del Principe Nuestro Señor y el de la Señora Ynfanta Doña Ysabel constituye á la Junta en el muy grato deber de concurrir al lucimiento de los tres dias de Jubilo que van a celebrarse con la iluminacion de la Casa Lonja y lo desempeñara la Junta con el zelo que acostumbra combinando el obsequio con la plena comodidad de Vuestra excelencia que muy expresamente se ha encargado á los Directores aprovechando de esta nueva ocasion la Junta para manifestar á V.E. su satisfacció por haberse servido admitir en posada la Casa Lonja.

Dios Guarde.

(C. C. v. 1801-4) (39).

#### ACERCA DE LA ACTIVIDAD DE DON PEDRO PABLO MONTAÑA.

Barcelona, 31 marzo 1803.

Con presencia la Junta de la gran ocupacion que causó en Don Pedro Pablo Montaña la serie mayor de obras, embellecimientos y mejoras de la Casa Lonja y de las piezas destinadas á la enseñaanza con motivo de la venida de SS. MM., que dió impulso para la conclusion con rapidez de lo que estaba empezado, y para acelerar otras obras que sin este acontecimiento plausible se habrian retardado, resultando de todo un trabajo improbo en Montaña, como de la intension

(39) Véase la carta de Godoy que publicamos en *Historia de Algunos Proyectos...* pág. 428, nota 16.

y execucion de iluminaciones que formaron parte de los obsequios de la Junta á SS. MM.

Ha acordado que en retribucion por este trabajo tan notoriamente extraordinario y mayor se paguen á Montaña mil y quinientas libras, y que para el libramiento se pase al Contador la orden correspondiente.

(L. A. 20, fol. 98).

Madrid. Señor Don Manuel Gimenez Breton.

Barcelona. 3 Diziembre 1803.

En 26 de Noviembre proximo falleció Don Pedro Pablo Montaña Director de la Escuela de Dibujo de la Junta de Gobierno de este Comercio: Su muerte en edad y complexura robusta, es en sentir de la Junta una resulta poco dudosa del decidido interes de este benemerito Profesor por el fomento, utilidad y consepito publico de este Establecimiento siendo de otra parte evidente que habria muerto con mas posibles Montaña sin la reunión de sus cuydados á favor de esta enseñanza, desentendiendose del util que el exercio de su profesion de Pintor le hubiera rendido.

La Junta ha visto, con esto, con sentimiento su muerte; y mientras se ocupa para darle un digno sucesor en este cargo, cree un cierto dever suyo ocurrir al alivio de la familia de Montaña, dexando asi retribuidos sus servicios muy recomendables por todo estilo y presentando un nuevo aliciente ó estimulo para que el cargo de Director de la Escuela sea ahora y siempre apetecido por facultativos de gran merito.

Sirvió Montaña a la Junta desde la Ereccion de la Escuela en clase de teniente Director los 23 años, sin mas asignacion que la de 1500 reales.

Lo tan tenuo de esta remuneracion, jamas aminoró en Montaña su celo por la Junta: se le encontro siempre asiduo en quantas ocasiones publicas, y privadas se le necesito.

Nombrado Director de la Escuela, secundo con tanto afan conocimiento, y acierto las ideas de la Junta, que durante su direccion ha hecho el establecimiento en extencion, y mejoras muy mayores, como quedará de ello convencida la Suprema con la noticia circunstanciada, que á su tiempo dará la Junta, de las ultimas oposiciones á los premios generales adjudicados ya, pero no distribuidos, y que aumentaron a tal punto las ocupaciones, y las ocurrencias en Montaña, que puede decirse, que son ellas las que le conduxeron al Sepulcro.

Estas oposiciones en arte, nobles, como en las activas, son muy superiores á las que las habian precedido.

Remunero la Junta en la Viuda de Don Pasqual Pedro Moles con cinco mil reales de ardites al año durante su viudedad los servicios de este antecesor de Montaña, muerto tambien en el intervalo que entonces medio entre la adjudicacion, y la distribución de los premios generales. La Junta no sabe desentenderse de que los servicios de

Montaña son nada inferiores á los de Moles, y que han sido considerablemente mayores sus sacrificios á beneficio de la Escuela.

Este conocimiento inspira una consideracion justa asi á la viuda de Montaña. Aun quando pudiera ella contar con los auxilios del Monte, de duracion tan incierta, no pasaria la pension de dos mil, y quatrocientos reales con el gravamen aun de contribuir los seismil en clase de media annata del Marido. Este auxilio aun no contingente como lo es no dexaria cumplida la correspondencia que en cierto modo se debe a Montaña; y deseosa la Junta del alivio de su Familia, lo hace todo presente por medio de Vuestra Señoria á la Suprema de Comercio y Moneda, para que se sirva secundar estos sentimientos de la Junta, con el senalamiento correspondiente á favor de la Viuda de Montaña, de como 51 años mientras permanesca en este estado, y con la obligacion de mantener a su hija durante el que tiene de soltera.

Dios guarde.

(C. C. v. 1801-4).

#### LA MARCHA DE LOS TRABAJOS VISTOS A TRAVÉS DEL *Calaix de Sastre*.

En quant al embelliment exterior de la Llotja, se descobram en un dels anguls de aquell tan vast, y sumptuós edifici lo busto de de pedra ó marmol blanch de un mercurio ab alas a la part de muralla de mar, y altre busto aixi mateix a la part oposta, ignorantse per ara lo que significará, dientse si figurará los 4 bustos, ó Figuras las 4 parts del globo. En quant al medallo de pedra blanca ó marmol, sota de lá paret triangular de dita Llotja á la vista de muralla de mar ab corona condal sobre ab las barras de aragó y Cataluña, quedan sota esculpidas unas lletras que dihuen en llati *Terra debit merces; undaque divinas* de alusió al comers, ab dos genis als costats de aquell medalló, que presentan al Publich.

(*Calaix de Sastre*, 23 junio 1802, pg. 33).

..., com nota haver vist en esta tarde á 7 horas tocadas manifestar al Publich de baix de la Plasa de Palacio, Fins á 7 estatuas sobre de aquell Superp Frontó de la Llotja, ab doradura en lo escut de armes del mig, així tambe moltas estatuas colosals, com aquellas de la part de muralla del mar;...

(C. S. 30 julio, p. 183).

En la magnifica Sumptuosa escala de la Llotja, se han posades dos estatuas grans de marmol, quedant posats ya tots los balustres també de marmol, que es pot dir obra de Romans per tanta estatua á dins y afora, y per la promptitud en los balcons ahont no han bastat balustres de marmol, se han collocat de Fusta ab Jaspas.

(C. S. 30 agosto, p. 308).

En lo Fronto principal de la Llotja, se hacia figurat de guix, y relleu lo nostre Catholich Monarca adornat son busto de genis, ó sian angels ab alas, ab coronas triunfals y la trompeta de la fama, però escaminada millor la cosa, fent, y desfent, en mig de tanta fabola, en lloch de aquell busto se han collocát los dos Quadros del Rey y de la Reyna dorats, amañera tambe de bustos y ab los mateixos trofeos que antes, però se han anadit sota estas pasarilas ab lletras doradas. *Carlo IV. et Aloisie regnantibus anno 1802.*

(C. S. 7 septiembre, p. 341).

**NOMBRES Y OBRAS DE ARTISTAS CONSIGNADOS EN LOS PAGOS SEMANALES (40).**

Ramon Amadeu per una figura de la terrasa ..... 150 lliuras  
(10 julio)

Don Ramon Amadeu á Cumpliment de las 6 figuras per la terrasa  
240 lliuras (21 agosto) (41)

Joan Arguemis a Compte per lo Envelliment del Coronament del  
Edifici 150 lliuras (26 junio)

Joan Arguemi a Cumpliment de las figuras que ha fet per lo Coro-  
nament del Edifici 45 lliuras (9 octubre)

Joan Arguemi á Compte per lo avelliment que fa del Edifici de la  
part de Mar 25 lliuras (3 julio)

Don Francisco Bovér á compte de las dos estatuas que está tre-  
ballant per los nichos de Seguan 150 lliuras (3 julio)

Nasari Bosch, á Compte per las Estatuas que fa per lo Coronament  
de lo Edifici 75 lliuras (17 julio)

(40) Siendo materialmente imposible recoger aquí la voluminosa documentación, copiamos un sólo pago a cada artista, con objeto de justificar documentalmente la inclusión de su nombre como artífice de las obras decorativas de la Lonja. Cuando hay variaciones importantes en el nombre o es diferente el número o clase de las obras encomendadas, volvemos a repetir el artista en otra cita documental, y también cuando aparece cualquier otro dato que pueda ser interesante. Hemos adoptado el orden alfabético por la primera letra del primer apellido, y caso de aparecer citados dos en el mismo pago los clasificamos por el apellido del primero inscrito. Los pagos se hallan al final de las carpetas semanales de retribución a albañiles, carpinteros y cerrajeros conservadas en el Leg. 144 del Archivo de la Real Junta de Comercio, hoy en la Biblioteca Central de Barcelona. Llevan las firmas del marqués de Monistrol, las de Juan Tinturer, Pablo Mora y el visto bueno de Tomas Soler y Ferrer, aunque a veces hay alguna variación.

(41) Para más detalles véase *Problemas...*, pág. 67 y nota 25.

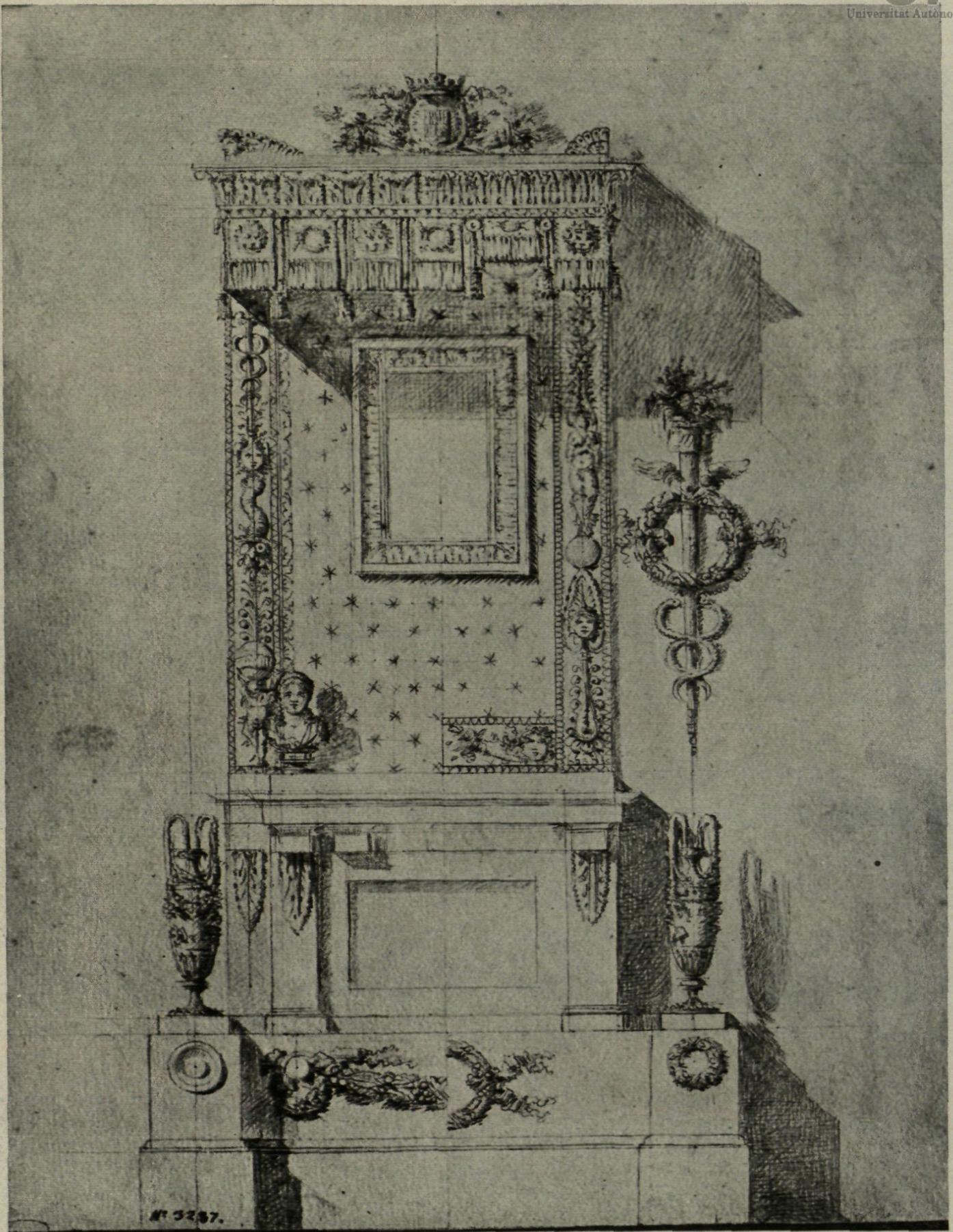


Fig. 17.—Proyecto de dosesel, por Buenaventura Planella (Biblioteca de los Museos de Arte)

Fot. Museo de Arte Moderno



Fig. 18. — Cuatro proyectos de sillones estilo Imperio, por Buenaventura Planella (Biblioteca de los Museos de Arte)

No 2353.

Miguel Cabañas Gayetano Pons y Benet Calls han pintat los dos techos, el primer es á la Sala inmediata del Salo que surt á la terrasa, y latre está pintada pesa de la Sala del Dibuij que serbeix per los Senyors Comisionats de la Real Junta. 255 lliuras (21 agosto)

Josep Casas y Banet Calls a Compte dels Cielos rasos y un Gavinete de la Academia del dibuix y una pesa de la Nautica 300 lliuras (7 septiembre)

Josep Casas per Pintar lo techo al Palacio, Pintar las Escaxades dels Balcons y finestras de las tres pesas del pis prinsipal que miran a la part del Mar, pintar la pesa petita de dit pis prinsipal detras de la pesa de la Junta que mira als Encants aixi tambe pintar los frisos de las tres pesas de Gavinetes de dita Academia de Dibuij tot lo que per junt importá 330 lliuras de la qual partida haben cobrat 100 lliuras a Compte resta ser Cobrador 230 Lliuras (18 septiembre)

Jacinto Coromina y Joseph Casa per haver pintat el techo de la Ymediata Sala del Salo del pis Prinsipal y juntament las dos pesas del Cap de la Escala 170 lliuras (21 agosto)

Per un Compte de la Obra del Pintor que ha treballat Jacinto Coromina, Jaume y Anton Casa en la Casa Llotja a Saver:

Per pintar los frisos á las tres pesas de la Escrivania del costat de San Sebastia y compondrer las tintas que donaren los Decoradors á las parets y techos de ellas..... 450 lliuras (25 septiembre)

Barnat Cropsis á Compte per las Estatuas de dit Coronament) 75 lliuras (31 julio)

Bernat Cropsis á Cumpliment de los baixos relleus que ha fet en los frontons prinsipals de la part de Palacio, y de la part del Encant y de una Estatua que ha fet per la terrasa, y per tots los treballs extraordinaris que ha fet en tot lo expresat fins el dia present 150 lliuras (18 octubre)

Bernat Cropsis Escultor A compte del Baix relleú de Guix que está treballant en lo Timpano del Front del Frente Principal, 408 lliuras (29 mayo)

Joan Crusellas per la Lapida de la Escala prinsipal 60 lliuras (28 agosto)

Joseph Duch per les Noys y demes adornos de la Cantonada de la terrasa á Compte 25 lliuras (26 junio)

- Joseph Duch á Compte per las Estatuas que fa per lo Curunament de dit Edifici de la part de Palacio 30 lliuras (3 junio)
- Joseph per la difinició de las figuras que fet per la terrasa 50 lliuras (11 septiembre)
- Anton fabra á Compliment. de los Gerros que ha fet por lo Coronament del Edifici 56 lliures (9 octubre)
- Don Salvador Gurri á Compte de las Estatuas Que está treballant per la Escala principal 90 lliuras (5 junio)
- Pere Maciá á compte del baix relleú que esta treballant en lo timpano del Frontó del Frente de la Muralla 30 lliures (5 junio)
- Pere Maciá, á Compte per las Estatuas que fa per lo Coronament de dit Edifici de la part de Palacio 60 lliuras (26 junio)
- Pau (42) Macia á compte per les Estatuas que fa per lo Coronament del Edifici 60 lliuras (24 julio)
- Agusti Moreno á Compliment de los Gerros que ha fet per lo Coronament del Edifici 56 lliuras (9 octubre)
- Don Manoel Olivér á compte de las altres dos Estatuas que está treballant per los Altres dos Nichos del Seguan 750 lliuras (5 junio)
- Joseph Pasarell á Compte per la avelliment y Coronament de dal Edifici 60 lliuras (3 julio)
- Joseph Pasarell á Compliment de las figuras que ha fet per lo Coronament del Edifici, y una figura per el Salo del Pis Prinsipal. 105 lliuras (2 octubre)
- Joseph Pasarell Escultor per fer 5 figuras de Cera per lo Modelo de la Columna triunfal proposada per la Ilustre Real Junta y aceptada por SS. MM. 16 lliuras 10 sous (13 noviembre)
- Joan Carlos Paño Pintor per pintár los quadros y fer los frisos de las primeras pesas de la Escala de la Nautica, y pintár las parets de la pesa que está colocát lo Baxell, y pintár alguns dels Obeliscos que han servit per la Yluminacio en la terrasa en lo dia del arribo de S.S. M.M. importa per junt 138 lliuras, 12 sous (18 Septiembre)

(42) No creemos que se refiera a otro artista, más bien el nombre Pau nos parece error material en lugar de Pere.

Pau Reset Estañer per un Compte que ha presentat de varios trofeos que ha fet de las Estatuas del Coronament del Edifici y quatre Blandores de las 4 Estatuas del Salo del pis principal tot lo que es com se segueix (*detalla centros, caduceos, tridentes, ramos, olivos, etc.*),  
total 1408 lliuras 12 sous.

Nicolau Saurí á compte dels Bustos Colosals que está treballant per lo Coronament del Edifici 20 lliuras (5 junio)

Nicolau Saurí Escultór á compte dels Bustos de Guix que está treballant per lo Coronament del Edifici. 40 lliuras (29 mayo)

Nicolau Saurí á compte dels Bustos que está fent en los Anguls del Coronament Edifici 30 lliuras (12 junio)

Anton Solá y Juan Clausellas á compte del Grupo que treballa per dita Font 60 lliuras (12 junio)

Anton Solá per haber fet los retratos de SS. MM. en lo Timpano del Fronto de la part de Moralla 11 lliuras (11 diciembre)

Nicolau Trevér a compte de la Estatua que está treballant per la Font del Seguan 450 lliuras (5 junio)

Nicolau Trever á compte de la Estatua del Neptuno 60 lliuras (12 junio)

12 Julio 1827.

Oido lo que ha hecho presente la Comisión de obras relativamente á las gestiones ó providencias que ha tomado con lo de escuelas acerca de la obra que se trató en acuerdo de 2 del corriente para la pieza de las sesiones de la Junta habiendo ya la Comision reunido varios Profesores de la Casa para tratar de la pintura respecto a lo que presentaron respectivamente proyectos despues de haberse manifestado á los Profesores la idea del estilo de que debe ser pintado el techo, al paso que opinaban estos que las paredes serian cubrirse de tela para que quedase mejor la pintura no opinando por ellos las comisiones ya que debe ser muy sencillo lo de las paredes para adornarse despues de cuadros y siendo de dictamen que se revoque con todas las prevenciones del arte y habiendo hecho presente la Comision de Obras que un albañil lo hara a destajo por ciento setenta y cinco libras obligandose a dejar despues los andamios para pintarse la pieza. Ha acordado que se lleve a efecto el convenio mandando al Arquitecto que se verifique del mejor modo posible.

(L. A. 42, fol. 157).

**Barcelona 13 Septiembre 1827.**

Visto el oficio de hoy del Arquitecto de esta Casa Lonja Soler relativo al Padron y pedestales de mármoles colocados en la pieza de sesiones de esta Junta para poner las estatuas y siendo de dictamen que puede satisfacerse al albañil Pablo Biada el resto de las noventa y cinco libras catalanas en que se le hizo el ajuste. Ha acordado que se pase al contador orden para el libramiento correspondiente de las cuatrocientas cincuenta libras que faltan a Biada.

(L. A. 49, fol. 209).

**Barcelona 13 Septiembre 1827.**

Habiendo la Comision de Obras hecho presente los diseños presentados por algunos Profesores de la escuela de Nobles-artes para pintar la sala de sesiones de esta Junta estando calculado el coste a mil doscientos duros lo que la Comision manifiesta para la determinacion que la Junta estime. Ha acordado que se suspenda por aora pintarla: Que se enyese, comprendido el cielo raso para pintarse cuando se estime oportuno: Que se decore despues de enyesada con las figuras que estaban ya antes en ella y que se coloquen tambien en la misma los cuadros correspondientes: Que se ponga en ella el mismo dosel que anteriormente para el retrato de S.M. y se proceda a la venta de los damascos que no sean necesarios para otros obgetos de la Casa cuidando de todo las Comisiones de obras y escuelas que entendieron en lo demas.

(L. A. 42 , fol. 209).

**Barcelona 17 septiembre 1827.**

Excitada la atención acerca de que el decoro de los Profesores de esta Junta que presentaron los diseños para pintarse la pieza de sesiones; cual operacion no ha estimado la Junta que se lleve á efecto por aora como parece de acuerdo de... del corriente, interesa en que se les hace saber que el no pintarla no es por resulta de menosprecio por los diseños que presentaron. Ha acordado la Comision de obras y escuelas que entendieron en el asunto lo haga presente a los indicados profesores.

(L. A. 42, fol. 1827).

**Barcelona 26 noviembre 1827.**

Habiendo hecho presente al Señor Baron de Foxa que la Comision del Excelentísimo Ayuntamiento encargada del aposentamiento de S.S. M.M. desearia que para el salon del Palacio que habitaran se les proporcionen cuatro estatuas de yeso. Ha acordado que se haga.

(L. A. 42, fol. 280).

**Barcelona 10 enero 1831.**

Excitada la atencion sobre el estado en que se halla la pieza de sesiones de esta Junta que está unicamente enyesada; y siendo corres-

pondiente al decoro del Cuerpo, que se proceda la conclusión de ella; ó al adorno o decoraciones que se estimen convenientes: Ha acordado que la Comision de obras, con presencia de antecedentes, lo tome en consideracion y proponga lo que se estime.

(L. A. 46, fol. 8).

Barcelona 3 febrero 1831.

Leido el dictamen de 1° del corriente de la Comision de obras, relativo al modo como podria adornarse la pieza de sesiones de la Junta, siendo resulta de la indicacion que se hizo en sesion del 10 del pasado. Ha acordado que pase á la Comision de fondos y caudales para que, reunida con la de obras, tome en consideracion el asunto, con presencia del estado de caja, y tambien si se halla la Junta autorizada por si sola para proceder á aquel gasto sin consulta a la Superioridad.

(L. A. 46, fol. 41).

Barcelona 10 febrero 1831.

Visto el escrito de hoy de la Comision de fondos que dice asi "Consecuente á lo acordado por V.S. en 3 del corriente la Comision de Caudales con la de Obras ha tomado en consideración el estado de fondos; y si esa Junta se halla autorizada por si sola sin recurrir a la Superioridad para llevar a efecto el adorno ó la conclusion de la pieza de sus sesiones Atendida tambien la relacion de esta pieza con el salon inmediato y estado en que este se halla, y que componiendose aquella pieza no es de prescindirse de su reparo en el salon, se ha ocupado tambien de ella. Por lo que hace al estado de fondos, los hay para estos gastos ya que no calcula la Comision de Caudales que deban ascender a importe de gran cantidad. En cuanto a autorizacion para hacer tales gastos cree la Comision que V. S. la tiene para ello en la Real orden de 11 de septiembre ultimo comunicada por el Ministro de Hacienda relativa á arreglo de piezas para el Tribunal, Juez... y V. S.; y no dejara tampoco la Comision de ver que es un motivo muy poderoso para que se decida V. S. a tales reparos ó mejoras; el estado en que se halla la pieza de sesiones y el Salon inmediato y que en particular el modo como aquella está, no corresponde al decoro de V.S. mismo, ni quiza dejaría de ser reparable para las personas de distincion y conocimiento que tan frecuentemente visitan esta Casa Lonja, que una pieza donde se reúne un Cuerpo con las atribuciones de V.S. y donde está colocado el retrato de su S.M. esté con ningun adorno como aora. Ha acordado que la Comision de obras disponga que se fomenten y haga presente, proyectos de las que se considere oportunos para ambas piezas, como tambien presupuestos del coste respectivo de cada una de ellas.

(L. A. 46, fol. 46).

Barcelona 11 abril 1831.

Visto el informe de la Comision de obras, presentando los diseños formados por algunos Profesores de la Escuela de Nobles Artes de esta Junta para pintar la pieza de sesiones de la misma de que se trata en el acuerdo de 10 de Febrero ultimo, y agregando la Comision que habiendolas con el Director general, se ha entresacado lo que se ha creido mas justo y analogo para la formacion de un diseño completo para pintar el techo; á cual efecto se ha escogido la alegoria presentada por Don Salvador Mayol y en punto a los adornos los señalados con la letra E; y escogido por la Junta el diseño, dispondrá la Comision que se proceda á la formacion del correspondiente presupuesto; Se presenta tambien un diseño para pintarse las paredes, al paso que espresa la Comision entender ella que siempre seria mas propio que se cubrieran con alguna ropa de seda; Ha examinado los diseños; y ha adoptado los que indica la Comision de presentar el correspondiente presupuesto.

(L. A. 45, fol. 117).

18 Julio 1833.

Vista la cuenta de... del corriente de Dn. Francisco Rodríguez director de la escuela de Nobles artes, en importe de seiscientos cincuenta reales de vellon para coste de pintar al temple el retrato de la Reina N. S. y Señora Infanta Doña Maria Isabel Luisa para colocarlo con motivo de las fiestas que se han hecho en esta ciudad para la Jura de S. A. Y vista la otra cuenta del escultor D. Damián Campeny en importe de mil reales de vellon, por los trabajos de vestir catorce figuras que se colocaron en la misma fachada y hacer los atributos ó emblemas correspondientes á ellas, todo con motivo de aquellas fiestas. Ha dispuesto su pago; pero atendido que estas cuentas por trabajar de Profesores de la Casa que deberian tener alguna consideracion a la Junta en lo que les encarga; ha decidido que se verifique en el termino de un año por partes iguales cada mes.

CARLOS CID

## TRES PINTORES BARCELONESES DEL SIGLO XVIII

Como avance a ulteriores trabajos sobre la pintura en Cataluña durante el siglo XVIII, ofrecemos algunos cuadros de interés: dos de ellos las primeras obras conocidas con certeza de Antonio Casals, pintor barcelonés hasta hoy desconocido; otra, pequeña y selecta manifestación del arte de Pedro Pablo Montaña, poco estudiado todavía, y finalmente, otra de mayor envergadura, primera identificada de las que pintó Juan Carlos Anglés.

### DOS CUADROS DE ANTONIO CASALS

El 27 de abril de 1758 el colchonero barcelonés Jacinto Casals formalizó un contrato de aprendizaje (1) en virtud del cual ponía a su hijo Antonio Casals como aprendiz de José Llanes, pintor de Barcelona, por el tiempo reglamentario de seis años, de los cuales llevaba ya realizados cuatro. Podemos suponer que entonces tendría unos diez y siete o diez y ocho años puesto que hacia los trece o catorce se acostumbraba iniciar los años de aprendizaje requeridos. Su maestro es un oscuro pintor del que hay escasas referencias. Es interesante pero la que figura en la "Relación de los gastos causados en la composición y adorno del Real Palacio de esta Ciudad para el arribo a ella de S. M. ... el Sr. D. Carlos III", cuando llegó a Barcelona procedente de Italia para posesionarse de la corona de España. En ella se consigna una partida que dice lo siguiente: Primeramente, a Josep Llanes, pintor, sesenta y tres libras de ardites por el costo de dos retratos de sus Mgs. para el dosel de dicho Real Palacio. En el Colegio de Pintores desarrolló una actuación muy

(1) AHPB. Notario Geroni Gomis, man. 1758, fol. 225.

secundaria pues desde su ingreso en el mismo, el 28 de octubre de 1753, nunca ocupó cargo alguno directivo.

Más adelante debió solicitar la concesión de la licencia para pintar ya que el 12 de julio de 1764 se le concedió por los entonces cónsules del Colegio José Vinyals y Juan Sans (2). Como examen pintó un cuadro en lienzo de tres palmos y medio de alto con la figura de san Francisco. Pocos años después, el 6 de diciembre de 1771 ante los cónsules Juan Savall y Pedro Llopis y actuando como padrino Manuel Arrau, verificó los exámenes requeridos para la obtención de la categoría de maestro pintor, en el curso de los cuales pintó un cuadro en lienzo de la Anunciación (3).

En las relaciones del personal presentadas por los cónsules del Colegio al Ayuntamiento a los efectos del pago de contribuciones desde 1777 a 1782, figura entre los maestros que no tienen casa propia ni tienda (4). En 1778 era cónsul segundo del Colegio y al año siguiente figura como examinador en los ejercicios que realizó Antonio Casanovas (5), bien conocido por sus dibujos, el 1 de junio para alcanzar la categoría de maestro. En este examen, Antonio Casanovas, interesante figura que también está esperando un estudio sistemático, pintó un cuadro de la Virgen de los Dolores, siendo cónsules del Colegio Pere Ferrer y Francisco Vives, padrino del pretendiente Manuel Tramullas y examinadores, junto con el citado Casals, Manuel Arrau, Francisco Clotet y Sebastián Moga.

En la colección Folch, de Barcelona, figuran dos lienzos, pareja según todas las apariencias y firmados con grandes y bien escritos caracteres en su reverso: *Me fecit Antonius Casals Barcinone, 1779*. Ellos nos permiten entrever la personalidad artística de este pintor, desconocido hasta el presente, e ir marcando jalones en la lenta y trabajosa tarea de aclarar los problemas que plantea el desarrollo de la pintura en Cataluña durante el siglo XVIII.

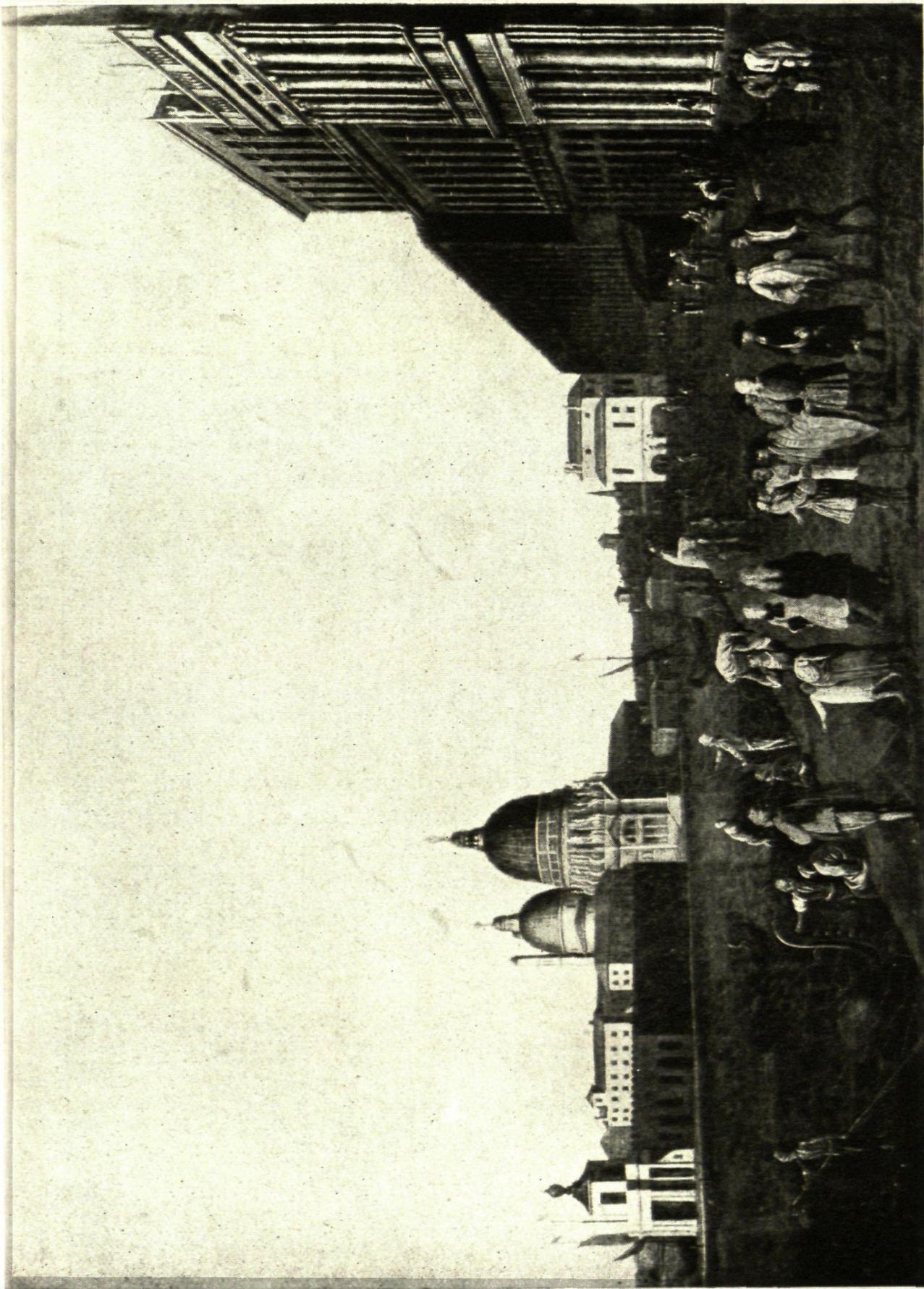
Son dos vistas de Venecia: una fácilmente identificable por el Fondaco del Grano y la iglesia de Santa María della Salute,

(2) AHPB. Notario Geroni Gomis, man. 1764, fol. 205.

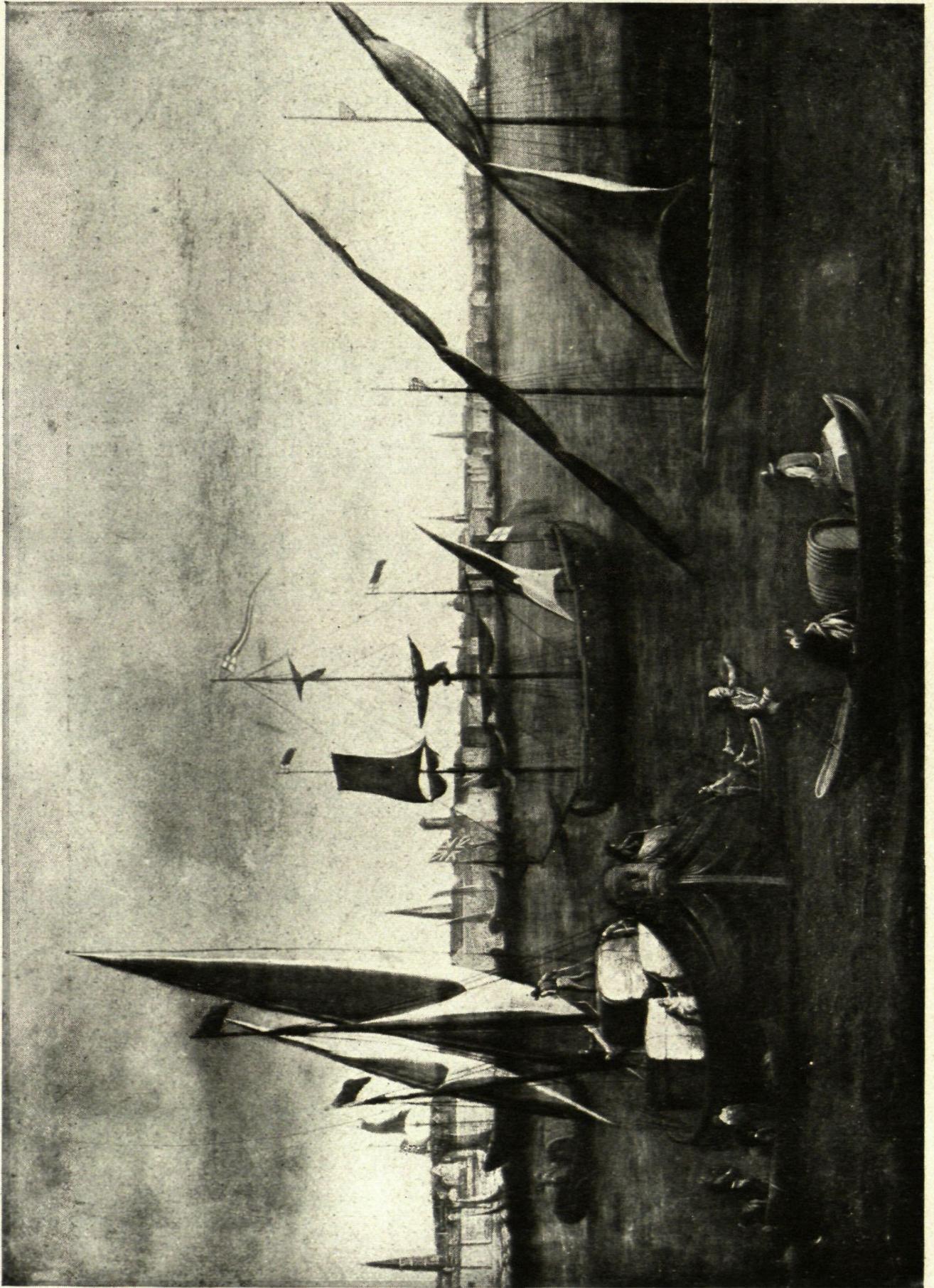
(3) AHPB. Notario Josep Ribas y Granés, man. 1771, fol. 602.

(4) AHB. Papeles varios de Colegios y Gremios.

(5) AHPB. Notario Josep Ribas y Granés, man. 1779, 1.ª parte, fol. 530.



ANTONIO CASALS. — Vista de Venecia (Colección Folch. Barcelona)



ANTONIO CASALS. — Vista de Venecia (Colección Folch. Barcelona)

mide  $44 \times 63,5$  cm. y es lejanamente parecida a una de Francisco Guardi conservada en la Ca d'Oro, de Venecia, cuyas dimensiones,  $45 \times 71$  cm., son parecidas a las del lienzo que nos ocupa; la otra, no menos característica aunque no tan precisa, mide  $42,5 \times 62,5$  cm. En ambas las arquitecturas están reproducidas con rigidez y falta de calidad. En cambio, las figuras, dispuestas en animados grupos, están pintadas con mayor soltura, con pincelada pastosa y resuelta y buen colorido.

Con toda seguridad son copias de algún original, pintura o grabado, de alguno de los venecianos que por entonces cultivaban este género en el que destacaron los Canaletto (Juan Antonio (1697-1768) y Bernardo (1720-1780)), y el citado Francisco Guardi (1712-1793).

#### BOCETO DE P. P. MONTAÑA PARA UN TECHO DE LA LONJA

Lienzo de  $45 \times 39$  cm. propiedad de don Antonio Marinello, de Barcelona. Estuvo en poder de don Francisco Rius y Taulat, primer marqués de Olérdola, que lo regaló a su secretario señor Tió y de aquí pasó a su actual poseedor.

Con escasas variantes es evidentemente el boceto preparatorio para el techo del hoy despacho del Secretario General de la Cámara de Comercio en el edificio de la Lonja.

Es un cuadro en buen estado de conservación con algunos retoques, especialmente en el espacio entre las tres figuras de la parte baja izquierda. De pincelada ágil y pastosa en no pocos fragmentos, tiene un colorido suave y agradable con entonación general dorada conseguida con gama en que predominan los ocreos en los fondos y carnaciones con toques rosados, amarillentos y blanquecinos. Algunas partes más oscuras en los extremos de la parte baja y varias manchas de azul y rojo en las vestiduras.

Creemos que este cuadrado es original de P. P. Montaña y que la ejecución definitiva de la pintura del techo es obra de alguno o algunos de los pintores de segunda fila que con él colaboraron como Miguel Cabañas, Cayetano Pont, Benito Calls, José Casas, Francisco Vidal, etc., a los cuales consta se hicieron libramientos por sus trabajos en la decoración del nuevo

edificio, según los libros de cuentas de la Junta de Comercio, cosa que más ampliamente expone Carlos Cid en artículo publicado en este mismo número.

### MILAGRO DE SAN JOSÉ ORIOL. CUADRO DE J. C. ANGLÉS

Lienzo de 188 × 127 cm. en regular estado de conservación, con algunos desperfectos y necesitado de una limpieza a fondo. Está firmado en buenos caracteres en su ángulo inferior derecho: *J. C. Anglés inven. et pi*, y desde hace varias generaciones está en poder de la familia Boada, de Badalona, a la cual pasó al adquirir una casa en Tarragona.

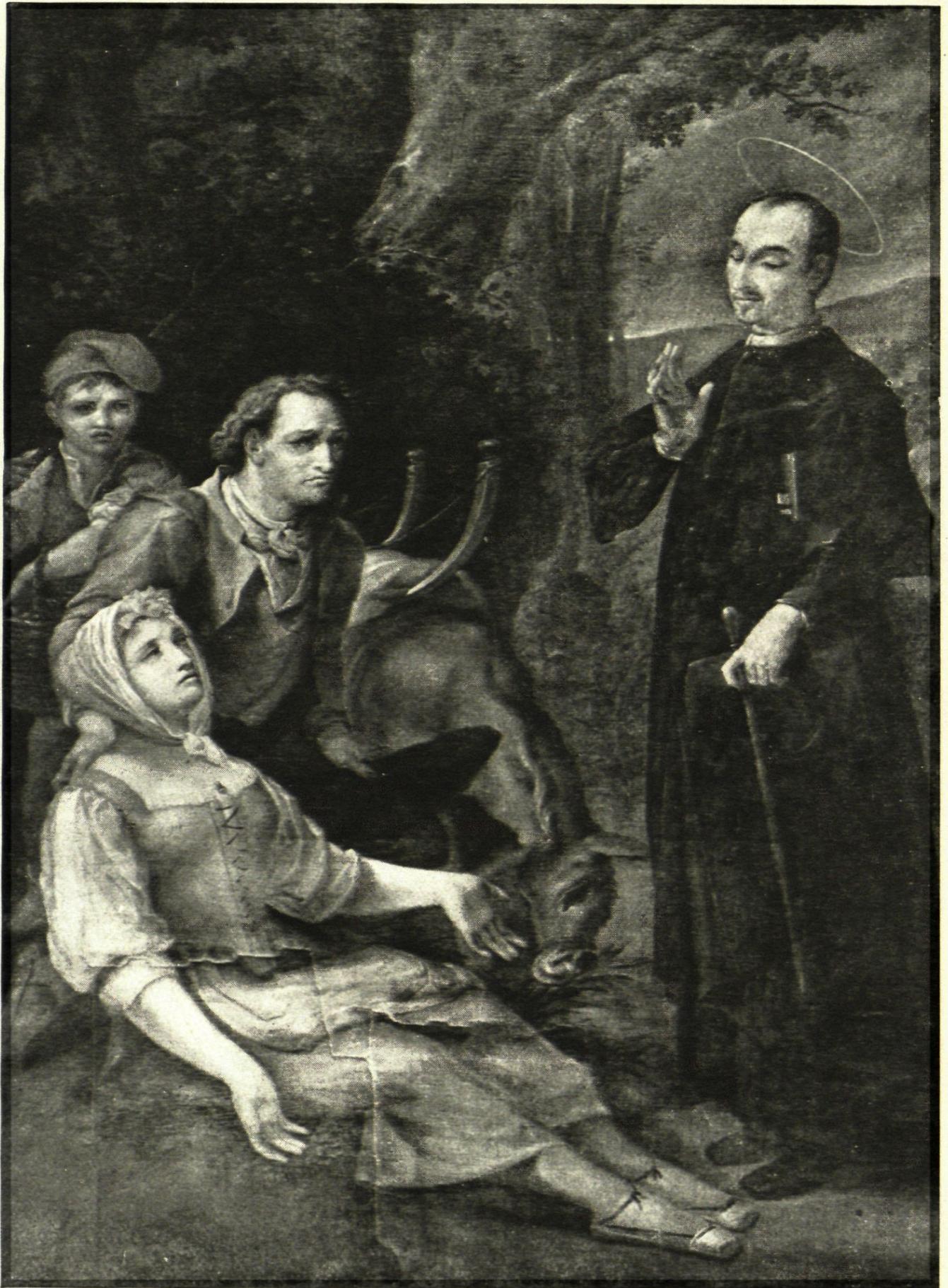
*J. C. Anglés inven. et pi*

Con toda seguridad se refiere al milagro que realizó el santo barcelonés cuando estando camino de Barcelona a Mataró sanó a una mujer tullida dándole su bendición. En la "Vida del Beato Josef Oriol", escrita por J. F.<sup>o</sup> Masdeu e impresa en Barcelona en 1807, ilustrada con numerosos grabados según dibujos de Vicente López, Flaugier, B. Planella, M. Illa, etc., se refiere el hecho del siguiente modo: "...habiendo encontrado por el camino real a una pobre mujer tullida, que se hacía llevar a la ciudad sobre un jumento para que la curara (como ella dijo) el doctor Oriol; replicó él, sin darse a conocer, que si ella tuviese fe en Dios y en María Santísima, podría él igualmente bendecirla y, en efecto, así lo hizo, quedando la mujer desde aquel punto tan sana y contenta, que sin continuar el viaje, se volvió a su casa." En el mismo libro se publica un grabado de J. B.<sup>a</sup> Stagnon sobre dibujo de A. Rodríguez hecho en Madrid, que en líneas generales reproduce la composición.

En un cuadro con excelencias de dibujo que compaginan mal con anomalías y deficiencias tan lamentables cual puede verse en la cabeza y cuello del asno, muy mal resueltos. Destacan las cabezas de los principales protagonistas, el santo, la mujer y el



P. P. MONTAÑA. — Boceto para la decoración de un techo de la Lonja de Mar, de Barcelona (Colección Marinello. Barcelona)



J. C. ANCLÉS. — Milagro de san José Oriol (Colección Boada. Badalona)

hombre, siendo claramente inferior la del muchacho de segundo término. Ocupa el fondo un buen paisaje.

La entonación general es suave y agradable mostrando en algunas partes una ligera preparación rojiza en el fondo. La composición está bien resuelta, de manera que incluso en ocasiones se fuerza el dibujo con resultado deplorable, como en el asno a que aludíamos, para que encaje mejor en el conjunto. Plenamente arraigado este lienzo en la tradición pictórica barcelonesa del siglo XVIII, en él son muy ligeras en el dibujo y nulas en el colorido, las manifestaciones de neoclasicismo, tendencia de que más adelante fué destacado paladín, por lo menos teórico, su autor. Puede fecharse esta obra en los años iniciales del siglo XIX, quizá coetáneo a la beatificación de José Oriol, cuando el neoclasicismo pictórico no había adquirido todavía fuerza en Barcelona.

La documentación examinada hasta el presente con referencia a la pintura en Cataluña durante el siglo XVIII confirma la impresión de Ainaud (6). No se halla la figura de Juan Carlos Anglés entre los pintores profesionales residentes en Barcelona en los últimos años del citado siglo y los primeros del XIX hasta 1808, pues no consta como tal en las relaciones entregadas anualmente al Ayuntamiento por los comisarios de barrio a efectos tributarios. Fué pues un acomodado barcelonés con medios económicos suficientes para dedicarse a la pintura por pura afición aunque con categoría artística igual o superior a la de muchos profesionales, de producción reducida e inclinándose poco a poco a una labor teórica y formativa más que práctica, en caso análogo a lo que más adelante había de suceder con el conocido Pablo Milá y Fontanals.

SANTIAGO ALCOLEA

(6) Juan Carlos Anglés, pintor neoclásico. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, Arte Moderno*, vol. II-4, octubre, año 1944, pág. 7.

## ENCAJE BRUJO EXTREMEÑO

Hoy que todas las provincias de España se agitan en pro de la intensificación de los trabajos de artesanía, el ánimo se siente confortado, porque vislumbra la dulce esperanza de la cristianización de los hogares; cristianización impuesta por la moralidad que engendra el trabajo ejecutado en el pacífico ambiente de la casa o del sencillo taller pueblerino. En ambos lugares, descúbreanse espíritus selectos sensibles a la belleza, que aportan en el momento oportuno, su voluntad y su propia manera de sentir, plasmando en una realización la idea que bulle en su mente, como loable superación de su humilde personalidad.

Y en este período de efervescencia renovadora de la artesanía patria, se han distinguido las mujeres del pueblo, en Extremadura; principalmente en Hinojosa del Valle (provincia de Badajoz), donde se fundó hace pocos años, bajo los auspicios de una culta dama andaluza, doña Concepción Sánchez Arjona, una pequeña manufactura con fines benéficos, la cual ha llegado a lograr para España, un nuevo género de encaje que poder añadir a los muchos y bellos que se producen desde muy antiguo.

Reunió la mencionada dama, a varias campesinas de Hinojosa, e inspirándose en el encaje que adorna una antigua alba que se conserva en el tesoro de la Catedral de Sevilla, trazó unos diseños y pacientemente inició a las chicas en el manejo de los bolillos. Una vez impuestas en la técnica del oficio, sucedió lo que siempre sucede con el arte popular: las lugareñas imprimieron en el trabajo, su sello peculiar y en vez de limitarse a la copia servil a la que su temperamento de artistas innatas se resistía, dieron rienda suelta a su imaginación y crearon un nuevo encaje hinchado de fantasías.

Vistos tan halagüeños resultados, la excelente dama, a la cual con gran respeto llaman las encajeras "la Señora", impulsó su obra: ocupó a casi la totalidad de la población femenina; admi-

tió en el taller a las solteras, que van, una vez cumplidos sus deberes domésticos, pues en el taller no hay hora fija de entrada ni salida, por lo que se comprende que trabajan a destajo; y a las casadas, lo mismo que a las que viven en casas de campo apartadas del lugar, les dió el trabajo a domicilio.

Este taller extremeño lleva el cristianísimo nombre de “Taller de encajes españoles La Milagrosa”, nombre que no puede serle más apropiado porque en él, bajo esta sagrada advocación mariana, se obra de continuo el milagro que supone ver cómo de aquellas mal cuidadas manos, víctimas de trabajos rudos, salga el sutil encaje *brujo* como le llaman en Moral de Calatrava (donde también se hace), quizá porque en su infinita modestia, no conciban que ellas puedan producirlo, como no sea por arte sobrenatural; para unas de milagro, para otras de brujería.

En el taller de Hinojosa, “la Señora” cuida el punto religioso; y compenetrada con sus protegidas, incluso convive con ellas, durante sus veraneos en Ciudad Rodrigo, donde las invita por tandas a pasar unos días de asueto, que son de inmenso regocijo para las sencillas obreras.

Los encajes que en un principio se hicieron en Extremadura fueron de tira o metraje, pero habiéndolos visto en Sevilla, donde se vendían, dos ilustradas damas barcelonesas, coleccionistas de encajes, conocedoras además de los secretos de su manufactura, adquirieron varios ejemplares, y una de ellas dió nuevas orientaciones artísticas, técnicas y comerciales, que fueron atendidas y muy bien interpretadas, transformándose desde entonces, los simples encajes destinados al adorno de lencería femenina, en las soberbias piezas complementarias del mueble que hoy imprimen un sello de distinción y espiritualidad a muchas suntuosas moradas de las principales capitales de nuestra nación, principalmente de Barcelona, que es para donde más se trabaja. España, pues, puede presentar en los certámenes de artesanía que con tanto éxito se vienen celebrando a partir del que en 1939 tuvo lugar en Santander, un trabajo femenino de nueva modalidad que enaltece a las sencillas lugareñas de Extremadura.

Su técnica consiste en la acertada amalgama de varios encajes: algo tiene del antiguo español de tipo oriental que en el siglo xvii orlaba los paños de ofrendas; recuerda el encaje ruso, llamado por los rusos *alemán* porque de Alemania lo aprendie-

ron, y que los alemanes copiaron de España en tiempo de Carlos V; ligeras reminiscencias conserva del Milán, que tanto se hizo en nuestra nación, del Duquesa de Brujas, procedente de Bélgica, y del yugoslavo y tchecoslovaco, que es con lo que más puntos de contacto tiene y de cuyos pueblos es fácil que hubiesen recibido influencias las simpáticas obreras extremeñas, por los encajes que las naciones de la Europa Central expusieron en nuestra Exposición Internacional del 1929-1930, y quizá también en la de Sevilla, celebrada a la par.

Se distingue por su laberíntico dibujo trazado al azar, compuesto por sinuosa cinta que en las vueltas resulta de desigual anchura, marcando siluetas de indeterminados motivos florales y geométricos.

Está ejecutado con almohadilla corta de las llamadas de manguito, como las que se usan en Rusia; consta de pocos bolillos, lo más de 24 ó 30; los puntos de contacto de la cinta se unen por medio de un ligado hecho con ganchillo de acero. La trencilla varía continuamente de puntos: el de tafetán, el de gasilla, el de araña, el de ojete, el de serpentina, el de ladrillito, etc. Cada pieza terminada lleva también su nombre pintoresco.

El textil empleado es el lino blanco que se les manda de Barcelona, encontrándose en el momento actual, con muchas dificultades para su obtención. Se hacen también de hilo finísimo y su aspecto es vaporoso y distinguido. Últimamente se ha ensayado trabajar la seda negra, para obtener mantillas, que resultan muy originales.

Las gentes ingenuas, como se ve, aportan su concurso incondicionalmente, puesto que la necesidad les hostiga, y es preciso que las personas que por su cultura están capacitadas de la responsabilidad que tienen, no dejen languidecer y extinguir esta y muchas otras llamas del sentir popular nacional.

ADELAIDA FERRÉ DE RUIZ - NARVÁEZ

## **VIDA Y PASIÓN DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO SEGÚN PIDELASERRA**

Estos días, en que los nombres de la ciudad santa de Jerusalén, de Jericó, Belén, Tiberíades y Cafarnaum reviven en los partes de la actual contienda árabe-judaica, y se secularizan pasando de las páginas de la Biblia a las de la prensa diaria, estos días son muy adecuados para exhibir, comentar y quizá comprender mejor el ciclo de pinturas con que Pidelaserra intentó traducir al lenguaje que ahora se habla, y él sentía, la vida y pasión de Nuestro Señor Jesucristo. Pidelaserra libró también un combate de gran dureza, cuyo botín se expone sobre los muros de nuestra Ciudadela.

Solamente este propósito del gran pintor catalán basta ya para imponer respeto y admiración hacia esta nueva versión plástica del Evangelio.

Ello entraña dos méritos indiscutibles.

En primer lugar, el mérito de haber atacado un amplio tema histórico, que se desarrolla en una dilatada teoría de composiciones que, por su tamaño y por su sucesiva intermitencia, oscilan entre la gran pintura mural y las humildes aleluyas. Esto, gracias al tema, llega a tener una gravedad bíblica, una actitud airada, como si el artista, impulsado por una rara clarividencia y por un sentido de expiación propia y ajena, empuñase los pinceles para acometer y dispersar a la turba mercantil de paisajistas, bodegonistas y retratistas que obstruyen los pórticos del templo que ellos mismos con gran insistencia calificaron de sagrado.

Nuestra época, en efecto, se ha declarado con carácter exclusivo a favor de la pintura descuartizada. Magníficos retales de paisajes, magníficos restos de frutas, pescados y hortalizas, magníficos recortes de personajes quietos y exánimes como bodegones. La gente no pide más, y los artistas por otra parte no

desean dar más. Todos se encuentran espléndidamente instalados dentro del ambiente y del ámbito de un marco, como dentro de un paréntesis dorado que detiene a la impertinente realidad. El ensayo ha pasado a ser una cosa definitiva. Probablemente todos, artistas y no artistas, tenemos razón. El sesgo de nuestra época, que ha reducido los grandes órganos catedralicios a una mesita de noche, la rapidez e inestabilidad de nuestro vivir moderno, las habitaciones cada vez más pequeñas y las ventanas cada vez mayores, imponen estos comprimidos de arte, que, como los de farmacia, suprimen la naturaleza y su vegetación, que antaño podíamos deglutir a través de las infusiones caseras.

Lo trágico es que esta disminución de la pintura parece anunciar y paliar su desaparición total, de acuerdo con otras muchas desapariciones. Basta mirar cómo vamos dejando al globo que nos soporta y alimenta. La gran pintura monumental de los bosques va desapareciendo, a pesar de todos los desvelos forestales. Pronto no tendremos sino el jardín de caballete, huertecillos a manera de bodegones en relieve.

Hay que dar paso a las conducciones eléctricas, hidráulicas y telegráficas, a esta nueva vegetación de hierro y cemento armado que nos promete un bienestar fisiológico que ha de hacernos olvidar todo otro bienestar espiritual y artístico.

Franz Werfel, el enigmático autor del *Cántico de Bernadette*, en el último libro que dejó escrito, al trazar la futura perspectiva del mundo, describe admirablemente esta calvicie, entonces definitiva, de la naturaleza, esta desolación, ahora ya bastante avanzada, de la tierra, sin más restos de civilizaciones anteriores que unos pocos botones y hebillas de uniformes militares de la segunda guerra mundial, junto con una que otra arma incomprensible e incompleta que habían entrado a formar parte de las colecciones de un excavador maniático (*Star of the unborn*, 1946).

La composición, los temas históricos, religiosos y mitológicos, se van abandonando, y no aparecen sino en las arquitecturas interinas de exposiciones universales destinadas a desaparecer. En pintura se conservan los personajes más indispensables para alternarlos con vacas y ovejas con la finalidad de divertir el paisaje. Salirse de este marco, es el vértigo, como sobradamente se

echó de ver en el reciente concurso montserratino de pintura. Si no fuera por la Iglesia, que acostumbra retrasar los derribos y con ello salvar muchas crisis y monumentos, a estas horas no tendríamos más pintura monumental que la escenografía.

Por esto, cuando vemos al señor Pidelaserra, que tiene la audacia de aparecer en público con el anacronismo de los dos ciclos del Redentor y de los Irredentos, uno no puede menos que mirarle con aquella mirada angustiosa y aquella fe de urgencia con que el enfermo desahuciado admira el nuevo medicamento que va a suavizar sus dolores y disipar las dudas de la probable extinción de su persona.

A este mérito suyo, hay que añadir el de narrar pictóricamente la vida y pasión de Nuestro Señor Jesucristo en veinticuatro capítulos. Mantener con tanta tenacidad el aliento artístico, no puede atribuirse sino a una convicción, a un estado de ánimo, o a un desquite. Pidelaserra emprende sus dos grandes ciclos descriptivos al encontrarse en su plenitud, con aquella serenidad, más o menos contorneada, con que se redacta y pule un testamento.

Y aquí hay que poner de relieve la noble y arriesgada insubordinación del artista que, para realizar su propósito, se pone de espaldas contra todos los museos y manuales de arte, y se enfrenta con *su* realidad evangélica. Cada cuadro suyo es un esfuerzo personalísimo para levantar la losa, labrada por artistas de muchas generaciones, que aplasta devotamente al Evangelio. Esta hazaña la han realizado algunos artistas modernos mediante pinturas aisladas o ciclos reducidos, que quizá únicamente respondían a un sentimiento de tedio y hastío ante la piadosa viscosidad de un mal llamado arte católico que se contenta con traducir en color los más insulsos devocionarios. En nuestro artista este ciclo sagrado no tiene valor de intermezzo, sino de recopilación, quizá de expiación humana y artística.

Un proceloso autor alemán explica en su *Vida de Jesús* que, desde que empezó a conocer el latín, le chocó siempre más el que el sacerdote, en el altar, a menudo cantase: *Initium sancti evangelii*, Principio del Santo Evangelio; o bien: *Sequentia sancti evangelii*, es decir, Continuación del Santo Evangelio, pero nunca: *Finis sancti evangelii*, Final del Santo Evangelio. (J. Wittig, *Leben Jesu in Palästina, Schlesien und anderswo* -

página 14 - 1934.) Muy puesto en razón, se decía el mencionado escritor. El Evangelio, en efecto, no puede tener final, porque Jesucristo continúa viviendo entre nosotros, y su reino, como dijo Gabriel, no tendrá fin.

El ciclo de la Vida de Jesús, de Pidelaserra, es una *sequentia sancti evangelii*, una continuación del Santo Evangelio. El Evangelio ha sido continuado de formas muy diferentes. *Evangelium unum, species mille*, Un solo Evangelio, interpretaciones a millares, podríamos decir remozando una frase dedicada al arte. Lo han continuado los mártires, lo han continuado los escritores, los artistas, los artesanos, el anónimo cristiano.

Limitándonos al orden de las artes plásticas, podemos decir que la continuación del Evangelio empezó tan pronto como la vida de Jesús llegó a tener aquella perspectiva en que las cosas peligran de idealizarse o de evaporarse. Después de la Ascensión del Señor, después de aquel período apostólico de estupor en que la resonancia de la personalidad de Jesús paralizaría plumas o pinceles o sus equivalentes, y dejaría volatizar fechas que saben a biografía y sólo permitiría mantener hechos y palabras de vida eterna, la figura de carne y hueso del Salvador empezó a transmitirse a través de la piedra, de los metales y demás materias que Dios puso a disposición de los que habían de llevar a cabo esta especie de reencarnación. Para su permanencia eucarística Jesucristo escogió dos elementos importantísimos del paisaje: el trigo y la vid, dos colores pontificales destinados a recordar su cuerpo macerado y su sangre derramada. Este sentido artístico y evocatorio de la Eucaristía, del Corpus Christi, los artistas lo absorbieron y desplegaron bajo la tutela del Espíritu Santo, a quien hay que atribuir todo lo bueno y bello que puede intercalarse entre, pongamos por ejemplo, la Summa de Santo Tomás de Aquino y unos *goigs* populares, entre una catedral gótica y un vaso de agua dado por amor de Dios. Que la figura de Jesús, realmente, se puede reproducir también con sólo el agua clara preparada en su nombre.

Sería poco menos que imposible resumir la continuación plástica del Santo Evangelio, desde los albores del arte cristiano hasta nuestros días. Lo que aquí conviene recordar es, que el Espíritu Santo se aseguró de que el Cristo, no sólo en el orden místico sino también en el artístico, fuese de todas las épocas

y de todos los países, y condenó a la esterilidad a los que, en lugar de continuar el Evangelio, se entretuviesen en copiar las cuartillas de siglos anteriores.

Y, en efecto, vemos que en cada período de la historia la figura de Cristo resume y expresa la piedad, la cultura, las angustias, las preocupaciones, y, de una manera especial, la mística y las aclaraciones teológicas. En cada época el arte popular y el arte aristocrático se han esforzado en representar su vida. Mirando desde el cielo, es difícil adivinar cuál habrá sido más apreciado, si el cuadro del Veronese o el exvoto. Seguro que todos habrán sido apreciados, puesto que todos se afanaron en describir lo indescriptible, y todos fracasaron noblemente.

Pero, en medio de estos profesionales de la candidez de una parte, y de la fastuosidad de otra, irrumpe una dinastía de inconformados, de artistas que no les gusta la nieve pisada. Éstos acostumbran provocar un cortocircuito entre la ingenuidad y la técnica. La llama que producen suele chamuscar tablas y telas, retorcer la madera y calcinar la piedra. Como representantes de esta raza de alta tensión podemos citar unos cuantos nombres, que no llegan a encajar en ninguna de las clasificaciones artístico-religiosas. Para citar los más deslumbrantes y los que están más al alcance de todos, nombremos a Grünewald, a Rembrandt, al Greco, al mismo Goya. En la escultura se produce el mismo fenómeno, pero, como que sus nombres son menos conocidos, de poco nos serviría citarlos.

Todos ellos revelan un sentido trágico, propio de una minoría que se siente obligada a protestar contra la placidez de encargo y contra la esclerosis sentimental, que tiende a inmovilizar las contorsiones más dramáticas. Casi todos ellos provocaron repulsión en sus correspondientes épocas. Y es que se adelantaron demasiado, y en su marcha atropellada chocaban contra escuelas, estilos y tradiciones.

Estos son los que en particular continuaron el aspecto trágico y proletario del Evangelio. Su distintivo suele ser lo que, desde nuestra plataforma estética, consideramos y llamamos fealdad. Fealdad, que no es exclusivamente propia de los episodios cruentos de la vida de Jesús, sino que lo es también de los de su vida normal y aun pascual. Recordemos los *Discípulos de Emmaús*, de Rembrandt.

Hugo de San Víctor, el teorizante estético más destacado de la Edad Media, intenta darnos la clave de este misterio desconcertante, cual es el de los hombres más geniales que parecen repeler las fáciles seducciones de la belleza.

Para evitar el peligro irreligioso en que cayó más tarde el Renacimiento, el peligro de apegarnos a la belleza transitoria, los medievales sacaron dos conclusiones paradójicas. La primera es, que conviene vivir únicamente en la contemplación y en la realización de la belleza inteligible, moral, espiritual, y no crear sino lo necesario. Esta fué la tesis de san Bernardo.

La otra conclusión es, que, desde el punto de vista místico, a la contemplación de lo bello, hay que preferir la consideración de las formas feas. Es la teoría del mencionado Hugo de San Víctor.

Lo feo, dice este autor, es aún más hermoso que la misma hermosura. Y la razón es porque se encuentra más fácilmente la belleza de Dios en las formas feas que en las bellas apariencias. Lo hermoso nos persuade a fincarnos en él; lo feo, en cambio, nos impide abandonarnos a la fealdad. Nos obliga a salir de ella, a rebasarla, al paso que lo bello nos invita a sumergirnos en él olvidando que es limitado y efímero.

La emoción de lo bello gravita hacia la tierra; la emoción de lo feo es ascensional, obliga a remontarnos. Cuando alabamos a Dios instigados por la belleza sensible — continúa diciendo el teorizante medieval — le alabamos de acuerdo con el aspecto perecedero de este mundo, de una manera mundana (*supermundane*). Y al contrario, cuando nos elevamos hacia Él, evadiéndonos de visiones de fealdad, entonces le celebramos de una manera trascendente, en su ser totalmente diferente de todo lo que percibimos. (Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*. - Vol. II, p. 217, 1946.)

La fealdad, pues, en el orden estético es como la penitencia en el orden ascético. No es pura inhabilidad o abandono, ni menos cinismo, sino que tiene una misión dinámica de elevarnos con mayor rapidez y seguridad a las regiones de la belleza absoluta.

Los naturalistas del siglo pasado, a la manera de Zola, llegaron a la misma planta de la fealdad, pero pasando por la escalera de servicio. El resultado fué que se enamoraron de todos los servicios higiénicos del inmueble.

Hugo de San Víctor, que representa la transición del neoplatonismo antiguo al romanticismo moderno, nos descubre otro secreto de la íntima tragedia de los genios y ascetas. Dice en otro lugar: Al admirar la belleza de las cosas visibles, nos gozamos ciertamente, pero al mismo tiempo experimentamos un vacío inmenso. Las formas excitan nuestro deseo, pero no llegan a satisfacerlo. De modo que no consienten que nos detengamos en ellas; más bien nos empujan a pasar de la imagen a la realidad.

Consecuencia de este deseo de Belleza absoluta es la melancolía que inspira en nosotros el carácter fugaz de todo lo que acá en la tierra nos encanta.

Para Hugo de San Víctor, que, como todos los pensadores medievales, consideraba la belleza como esencialmente dinámica y como un simple resorte de la grandiosa máquina de la Redención, todo esto resultaba clarísimo. A nosotros, que con libros nos hemos obstruido la visión de las realidades superiores e indefectibles, nos deja perplejos. Pero los grandes genios, sea por convicción, sea por accidente, son los que quedan estrujados entre el mundo visible y el mundo invisible.

La Melancolía, este confuso sentimiento que brota entre ruinas, puede explicarnos el sesgo irrequieto y devastador que presenta la extirpe de los místicos del arte, que no quieren, o no pueden, encontrar la consonancia entre sus emociones religiosas y las más acreditadas formas de catálogo. Entonces la llamada fealdad es un admirable y honesto recurso, un polo negativo indispensable para su clase de luz. San Bernardo era más tajante: crear sólo lo necesario, que con la belleza de Dios había bastante y de sobras.

Indudablemente, esta melancolía estética tiene un parangón con aquella divina melancolía de Cristo que le llevó a cubrir su belleza infinita con carne e indumentaria proletarias; a infantilizar con parábolas su palabra eterna; a desconcertar los ensueños de grandezas mesiánicas de los judíos sometiéndose, Él que era la pura Verdad, a las trágicas consecuencias de un error judicial.

Por este camino quizá llegaríamos a tocar el fondo y secreto apenas accesible del carácter y aspecto que revistió la vida y la muerte de Jesucristo.

El mencionado Franz Werfel, que como judío quizá gozaba de mejor perspectiva, intentó describirnos esta tragedia del Verbo

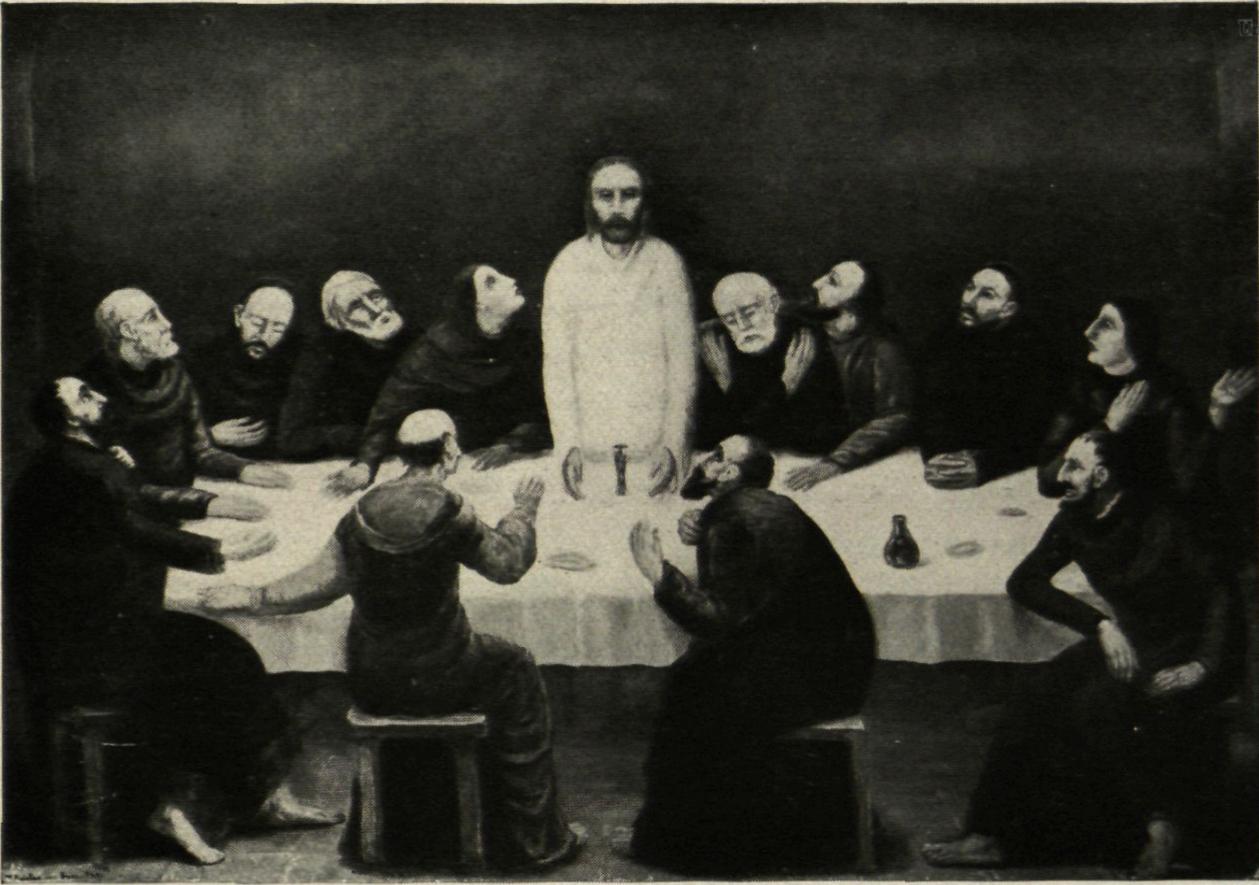
encarnado. Dice él en su penúltimo libro: (*Between Heaven and Earth*, ed. ingl., p. 145 - 1944.) “La Divinidad es *Integritas* e *Incorruptibilitas*, es integridad e incorruptibilidad personificadas. Pero, entonces, la humanidad tiene sobre la Divinidad la ventaja de una experiencia: el sufrimiento y la muerte.”

Esta experiencia, como fruto que es del pecado, es de una naturaleza miserable y lastimosa. Pero, a pesar de todo, sufrimiento y muerte constituyen lo que de más profundo pueden experimentar las cosas creadas. Y este experimento, precisamente, es el que no posee el Creador. Y aquí se revela a nuestra mezquina inteligencia una de las más misteriosas razones que contribuyeron a la encarnación de Dios. El Creador no puede tolerar que el ser que Él creó, le aventaje ni siquiera en el dolor y postración. Algo como un deseo de envilecimiento y de ocaso se despierta en el seno de la Luz absoluta.

El Señor se abaja no para que el hombre sea superior a Él, ni siquiera en lo que es negativo. Él desciende no sólo para salvar al mundo, sino, en su interés más propio, para saborear la muerte, y, dentro del orden sobrenatural, para remozar y aun santificar a la misma muerte, que, dentro del marco de lo natural, no es sino el hedor de la putrefacción. Gracias a nuestro Señor, la figura carnal de la muerte va ataviada de púrpura y su terso cráneo se ajusta bien la corona de oro.

Muchas almas, a través del arte, que es una particular redención de las cosas creadas, han experimentado esta misma deficiencia divina, por decirlo así, este anhelo de bajar, este anhelo de envilecimiento y de ocaso, este placer de remozar a la misma fealdad, que es la muerte estética destinada también a redimir. Indudablemente estos artistas son los que más genuinamente han continuado el Santo Evangelio, que, resumido en la Cruz, fué, como dice san Pablo, motivo de escándalo para los judíos, y de risa para los paganos. Los artistas que han seguido por este camino se granjearon igualmente el escándalo y la risa. Y es muy probable que Pidelaserra tenga el alto honor de participar de la misma suerte.

Pero, no se crea que la continuación viva y genuina del Santo Evangelio tenga siempre como distintivo la tragedia y la patética dislocación de las formas artísticas que provocan estos *hijos del trueno*. Hay una generación angélica, descendiente de



MARIANO PIDELASERRA. — *La Santa Cena*



MARIANO PIDELASERRA. — *Entierro de Cristo*

aquel discípulo amado, en cuyas carnes virginales no pudo prender el martirio de los demás apóstoles. Sumergido en una caldera de aceite hirviente delante de la Puerta Latina de Roma, su placidez superó la agresividad del fuego, y salió más lozano y rejuvenecido que antes. San Juan Evangelista, que constituyó una ínfima minoría, la indispensable en donde pudiera apoyarse la Virgen después de la muerte de su Hijo, ha dejado también tras de sí una íntima minoría, la indispensable para continuar la divina suavidad del Jesús que se preocupa por la escasez de vino en unas bodas menestrales, que llora por un amigo muerto que ya huele mal, que se apiada de un hombre rico que olvida sus riquezas y, como un golfillo, se encarama sobre un árbol para verle, del Jesús, en fin, que siente la absorción, que produce en la creación el vacío humano de los vencidos.

Hay una denominación, que comprende a toda esta generación beatífica y la sujeta reciamente a su origen divino. La llamamos los *Primitivos*. Palabra misteriosa que, a pesar de indicar un estado original, o si se quiere paradisiaco, puede aplicarse a artistas de todas las épocas. Y, asimismo, en todas las épocas ha sido falsificado su contenido y realidad. Recordemos los magníficos fraudes de candor, que realizaron un Filippo Lippi o un Botticelli.

Los verdaderos primitivos, con su placidez y suavidad, están destinados a garantizar la renta de las ocho Bienaventuranzas. Esta es una misión muy importante, porque precisamente Cristo vino al mundo para hacer bienaventurados a los hombres. Y en rigor se puede muy bien decir, que somos verdaderamente cristianos en cuanto somos felices. Y lo que sorprende es que haya tantos cristianos, y tan pocos bienaventurados. La felicidad, nos hemos resignado a decir, está en el cielo. La verdad es, que, el cielo está en la felicidad. Hay en este sentido frases populares admirables. Se dice a menudo de alguien, bien encajado en el mundo, que ha encontrado su cielo. Y efectivamente el Salvador, cuando se refiere a los pobres de espíritu, habla no de un estado futuro, sino presente. De ellos es el reino de los cielos. De ahí que la más bella y auténtica profesión de fe sea el resplandor de un corazón venturoso que se refleja en el rostro.

Los primitivos, pues, reflejan esta llama de felicidad alimentada con el aceite de las cinco vírgenes prudentes.

Son los pobres de espíritu; los que no poseen ningún sistema filosófico, y no están al corriente de los altercados teológicos. Los que no necesitan de recursos ortopédicos, antes tienen el don de la levitación, o, para decirlo en palabras más corrientes, el don de no tocar con los pies el suelo.

En la historia del arte religioso estos primitivos son contados. Y lo son más porque para reconocerlos es menester una distancia de siglos. No sería nada extraño que viviésemos codo a codo con alguno de ellos.

Pertenecen a esta generación angélica, por ejemplo, los artistas que labraron estos crucifijos románicos en cuyo rostro la felicidad y la muerte se confunden. Los artistas que repitieron a sus estatuas de alabastro de la Virgen la embajada del Arcángel, y la obligaron a sonreír. Los artistas que pintaron con corazón de oro y sobre fondo de oro; los pintores que pintaron estas tablas góticas en las que los martirios parecen ensayos generales, y los verdugos, como en el martirio de los santos Emeterio y Celedonio, temen más el privar a sus víctimas de la gloria del cielo que de su vida, y por esto los matan.

El representante más inefable de esta estirpe de pordioseros de espíritu es Fra Giovanni da Fiesole, que, con sobrada razón, se le conoce más por el nombre de Angélico. A cierta distancia de él, y sin movernos de nuestra humilde esfera, podemos colocar a nuestro Pere Serra, y algunos otros primitivos catalanes.

Al sobrevenir el Renacimiento, la cultura, las academias y los mecenajes, toda esta industria artística dirigida, los *primitivos* pasaron a ser *definitivos*. Es decir tocaron a su fin, rebosantes de belleza y fastuosidad, interpretando, sin duda, algún aspecto brillante del Evangelio.

Esta generación de primitivos, que hace retroceder el arte a un origen remoto, tiene, como distintivo, la belleza en capullo. A su alrededor podríamos repetir las palabras de Fray Luis de León: "El ayre se serena, y viste de hermosura y luz no usada...; el alma torna a cobrar el tino y memoria perdida de su origen primera esclarecida." Lo más exacto y lo más alto que podemos decir de los primitivos es que amaron y reflejaron una *luz no usada*.

En el arte lo que se falsifica con mayor frecuencia es lo raro.

En el orden místico pasa lo mismo. Los raptos, éxtasis y visiones suelen menudear de una manera alarmante, sobre todo en las épocas menos místicas. A esta rareza, constituída por los primitivos, le cabe la misma suerte. Sus falsificadores, conscientes o no, y, entre ellos, incluimos desde Rafael al último santero de Olot, han tenido un éxito grandioso, aunque descriptible.

Ellos, en efecto, constituyen la ortodoxia en la explicación y representación de Critso y de sus santos, la guía oficial de la Jerusalén celeste. En gran parte, gracias a ellos, el cristianismo se ha recubierto de celofana. Gracias a ellos se ha evaporado de nuestra imaginación devota el Hijo del Carpintero con toda su gloria y perfume de virtutas. Apenas tenemos ya noción del envilecimiento del ajusticiado del Calvario, tan crudamente descrito por Isaías. El santo piojoso, como san Benito Labre, en manos de estos especuladores, chorrea purpurina. El mártir huele a maquillaje de teatro católico. Nos han representado la beatitud celeste como una convalecencia de carácter tuberculoso.

El espectáculo del arte católico ha sido en tal manera lastimoso, que ha tenido el funesto mérito, la *infelix culpa*, de hacer rebrotar aquella melancolía divina, de que hemos hablado antes; y Cristo, bajo la figura de Sagrado Corazón, se ha dignado de nuevo asumir y resumir y expiar sobre su imagen lo que hay de más abyecto en el arte y en la industria que el hombre ha puesto a disposición de la Iglesia para completar la doctrina de los teólogos y las intuiciones de los místicos.

He aquí el desquite del demonio, de que nos habla Huysmanns ante las inenarrables bellezas de la fe y de los santos fieles.

Ahora bien: esta ofensiva diabólica, a través del arte religioso, no provoca ni escándalo, ni protesta, ni crítica. Al contrario, la crítica no estalla sino en el momento en que se interrumpe este deliquio untuoso de santero. Yo recuerdo perfectamente el escándalo que produjo en determinados núcleos la aparición de las admirables estatuas sagradas de José Llimona. Recuerdo todavía cómo, encontrándome en una importante librería de esta ciudad, un buen sacerdote las censuraba porque le parecían demasiado naturalistas, según expresión suya. El tiempo y la paja le han dado la razón. Basta dar una mirada a nuestros templos más céntricos.

El origen de este fenómeno social no hay que buscarlo en el volcán apagado de Olot. Y lo que tiene de más alarmante es que es lógico, y que está perfectamente dentro de las leyes de compensación. Y es que el Evangelio, encuadernado en piel de Rusia, está en el estante, si no lo está en la tienda del librero, y el devocionario lacrimógeno está en casi todas las manos.

Lo que digo aquí, lo digo porque lo han dicho otros, y lo sienten y lamentan muchos, desde las más altas jerarquías eclesiásticas hasta los más humildes hombres de buena fe. Pero su doctrina, sus protestas y exhortaciones quedan ahogadas en libros y revistas, y el volcán continúa su obra destructora vomitando nostálgicamente lava de cartón piedra.

En nuestra época, que tanto se presta a las insubordinaciones, la reacción se ha dejado sentir con rapidez y profundidad. En sus *Fisonomias de Santos*, que tan magníficamente tradujo Juan Maragall, Ernesto Hello hizo un esfuerzo brillantísimo para hacer saltar de las figuras y biografías de los bienaventurados esta costra de escayola. Martindale, entre los ingleses, ha hecho actualmente una labor semejante. Un autor alemán, cuyo nombre no he acertado recordar, ha tenido la feliz idea de reproducir en magníficos grabados a toda página las mascarillas que se han conservado de varios santos y personajes venerables, entre los cuales figura alguno de los nuestros. El libro produce honda emoción; cada grabado es una vida; uno se siente a dos dedos del personaje, que, a un tiempo, pertenece a la historia y al cielo. Él solo es capaz de hacer palidecer la fosforescencia de aquel arte católico en descomposición.

La imponente producción de Henry Bremond, al estudiar el sentimiento religioso de santos y místicos franceses, ha tenido idénticos efectos. Dentro de un ambiente más literario, Huysmanns, Léon Bloy, y aun el mismo Paul Claudel han despertado con sus vociferaciones la conciencia cristiana. Y, dentro de un ambiente más pintoresco, el holandés Félix Timermann con su Jesús en los Países Bajos, y el alemán Wittig con su Jesús en Palestina, Silesia y todas partes, nos han renovado, con respeto al Evangelio, aquel eclipsado encanto de la linterna mágica que antaño nos transportaba a regiones inverosímiles.

Con todos ellos ha coincidido un retorno ecuménico hacia la Biblia, que ha ido acompañado y espoleado por una ingente

producción de estudios bíblicos, que han suprimido distancias y épocas, y nos han devuelto el verdadero Cristo histórico, el Cristo de carne y hueso, que habían prometido los Profetas.

Como no era menos de esperar, esta tendencia literaria se ha manifestado paralelamente en el arte plástico. Hubo un momento de perplejidad, durante el cual se hicieron varias probaturas para dignificar el arte cristiano. Recordemos las más sonadas: la escuela de los nazarenos, de Roma, y la escuela benedictina de Beuron en Alemania. Su mismo fracaso impacientó a muchos artistas que no pudieron tolerar por más tiempo el convencionalismo, que da al arte religioso un aire fatigado y anodino. Atropellando a la retórica y poética, experimentaron la necesidad evangélica de llamar al pan, pan y al vino, vino. En ello, al fin y al cabo, han seguido la modalidad general que la técnica moderna ha impuesto a nuestro vivir presente.

Han dispersado la exótica y onerosa comitiva de los Reyes Magos; han restringido el número de invitados a las bodas de Caná; han devuelto las comparsas de soldados y sayones de la Pasión a la parsimonia y rusticidad evangélica. En una palabra, han devuelto al drama de la Redención el aspecto de un drama de familia, a la cual pertenecemos.

En este desembellecimiento del Evangelio, han sido precedidos por aquellos que han desvalijado estéticamente a la humanidad, y la han dejado sin coronas ni cetros reales, sin pelucas de ceremonia, sin trajes de gala para hacer guerra o torneos, sin casacas de seda y oro para jugar a los aros, sin carrozas que competían con los sagrados tabernáculos; en una palabra, sin todos estos brillantes postizos que el hombre ideó para disimular graciosamente la armazón de nuestro esqueleto. Si no fuera por los destellos de la monarquía inglesa y por los uniformes de los militares y de la nobleza, diríamos que nuestros festivos desfiles civiles son más bien cortejos fúnebres. Pero no acabamos de decirlo, porque en éstos, como en un postrero y lúgubre baluarte, reaparecen, al son de la tarifa, la carroza, las pelucas, la calza corta, el bicornio y la casaca.

Estos artistas, que, más que el atractivo, sienten la violencia de lo divino, no han encontrado, por lo general, otro camino que el que desbrozaron Grünewald, Rembrandt y el Greco. A éstos la correspondiente época no les permitió renunciar del todo

al vestuario y aderezo de solemnidad. A los modernos, el gran fracaso de los prerrafaelistas les ha obstruído el otro camino bordeado de lirios y azucenas.

Todos, en efecto, se han precipitado por aquel camino de tragedia y fealdad, el más corto y el más humano, el que escogió el propio Hijo de Dios, para atravesar la zona de nuestra existencia. Pero, en este camino de renuncia y sinceridad religiosa y artística, se han encontrado en una posición mucho más comprometida que sus antepasados. Un entierro con coche estufa al fin y al cabo, aunque arrastre una gran tragedia, tiene un contrapeso de triunfo o cabalgata casi casi renacentista. En un entierro por el amor de Dios, no queda más que la tragedia, con todo su peso repartido entre la cruz y dos o tres familiares.

Este es el caso de nuestros modernos artistas religiosos, que han renunciado a todas las pompas escenográficas. Han dejado demasiado al descubierto el esqueleto humano, y han sembrado el espanto. Pero, en definitiva, esto quiere decir que han logrado una honda emoción, y han despertado el interés, la crítica y el altercado, y, con ello, han impedido que el arte cristiano se consumiera de inanición.

Pero hay que denunciar aquí también los fraudes, a los especuladores del espanto, y distinguir los ingenuos de los snobs, como lo hicimos al hablar de los primitivos.

En ninguna época, como en la presente, se ha sentido más el afán de actualizar literariamente y plásticamente la vida y muerte de Jesús. Nunca el aspecto del mundo había discrepado tanto de la antigüedad como ahora, y, en consecuencia, nunca como ahora el hombre se había percatado tanto de la distancia que le separaba de los tiempos mesiánicos y de su atmósfera religiosa. Esta distancia y lejanía podían tener, y no pocas veces han tenido, una consecuencia desagradable y aun descristianizante. Y es que podían dar al drama de la Redención un aspecto decorativo y escenográfico, convertirlo en un puro espectáculo, que se contemplase como se contempla un drama de Shakespeare, que se desarrolla bajo mantos, corpiños, gobeletes y casacas de una época cuya fragancia y hedor desconocemos.

No es, pues, de extrañar que, entre los artistas, se produjese esta moderna nostalgia del Evangelio, y que, renunciando a muchos tópicos de belleza, luchasen contra una indumentaria

y una escenografía renacentista que les interceptaba el paso y la emoción. En Inglaterra se ha sentido una nostalgia semejante con respecto a Shakespeare, y se han representado varios de sus dramas con indumentaria actual, y toda la crítica unánimemente coincidió en afirmar que la emoción que produjeron fué superior a la de las representaciones clásicas de Stratford. A este propósito merece recordarse el enorme éxito que alcanzó en Nueva York la representación de *Las praderas verdes* de Marc Connelly, a la cual la tan prestigiosa revista *Etudes* de los jesuítas franceses dedicó dos extensos comentarios, y en nuestra revista *Vida cristiana* no pude menos que señalar su trascendencia religiosa. La pieza no es otra cosa que una serie de episodios bíblicos filtrados a través de unos cerebros de negros reunidos en una escuela metodista. Huelga decir que el Padre eterno, ángeles y profetas son de piel negra y de dejes negros. En nuestro país la cosa se tomó, como una farsa burlesca, de la misma manera que los negros tomarían como una farsa burlesca la infantil concepción plástica que nos hemos forjado nosotros de Dios y del mundo sobrenatural. Nosotros nos reímos de su negativo de la Biblia, pero ellos se desternillarían de risa ante nuestra prueba fotográfica.

Para actualizar plásticamente la vida de Jesús se han seguido varios caminos. Unos, absurdos; otros, irreverentes; otros, sinceramente religiosos. Todos han tenido que luchar con una desventaja muy impertinente, someterse a unas condiciones muy semejantes a las de los productores cinematográficos anteriores al cine sonoro. Éstos, sin el don artificial de la palabra, no tuvieron más remedio que exagerar el gesto, la expresión del rostro, la respiración fatigada. Todos los artistas, que se han puesto a describir con imágenes mudas la vida de Jesús, todos se resienten de este defecto. Todos caen en una cierta elocuencia fisiológica.

Procedimiento absurdo, para atraer la figura de Jesús a nuestra actualidad, fué la de presentarlo como un beduino actual, ataviado con un turbante y albornoz, que ni el Mesías ni sus contemporáneos de Palestina llevaron nunca. Grandes artistas y pesebristas eruditos cayeron en esta estratagema, que no tuvo otra virtud que la de empequeñecer y alejar todavía más la figura del Salvador.

Otros, para contemporizarlo, creyeron que no había mejor recurso que el de contemporizar su indumentaria. Como si la vida actual no tuviera más y mejor expresión que la del traje, y no hubiese más remedio que presentar a Jesús que como un pastor protestante. Para el hombre católico, que acostumbrado a los ornamentos litúrgicos, los considera una indumentaria eterna, el revestir de americana y pantalones a Jesucristo, siempre representará, además de una profanación, una nota de mal gusto.

Y, para completar el cuadro, estos artistas desaprensivos han buscado sus modelos entre los encarcelados y alienados. Es decir, entre los fracasados, como si Jesucristo fuera uno de ellos. Pidelaserra tuvo la feliz idea de dedicar un ciclo aparte a estos ascetas enamorados de una cruz que chorrea alcohol y productos farmacéuticos.

Algunos obraron así por despecho, como protesta ante un arte cristiano puramente convencional y desabrido. Otros lo hicieron por simple esnobismo, por la real gana de someter la figura de Cristo a la tortura del último interrogatorio artístico. En este terreno se han cometido verdaderas profanaciones, que Roma se ha visto obligada a proscribir.

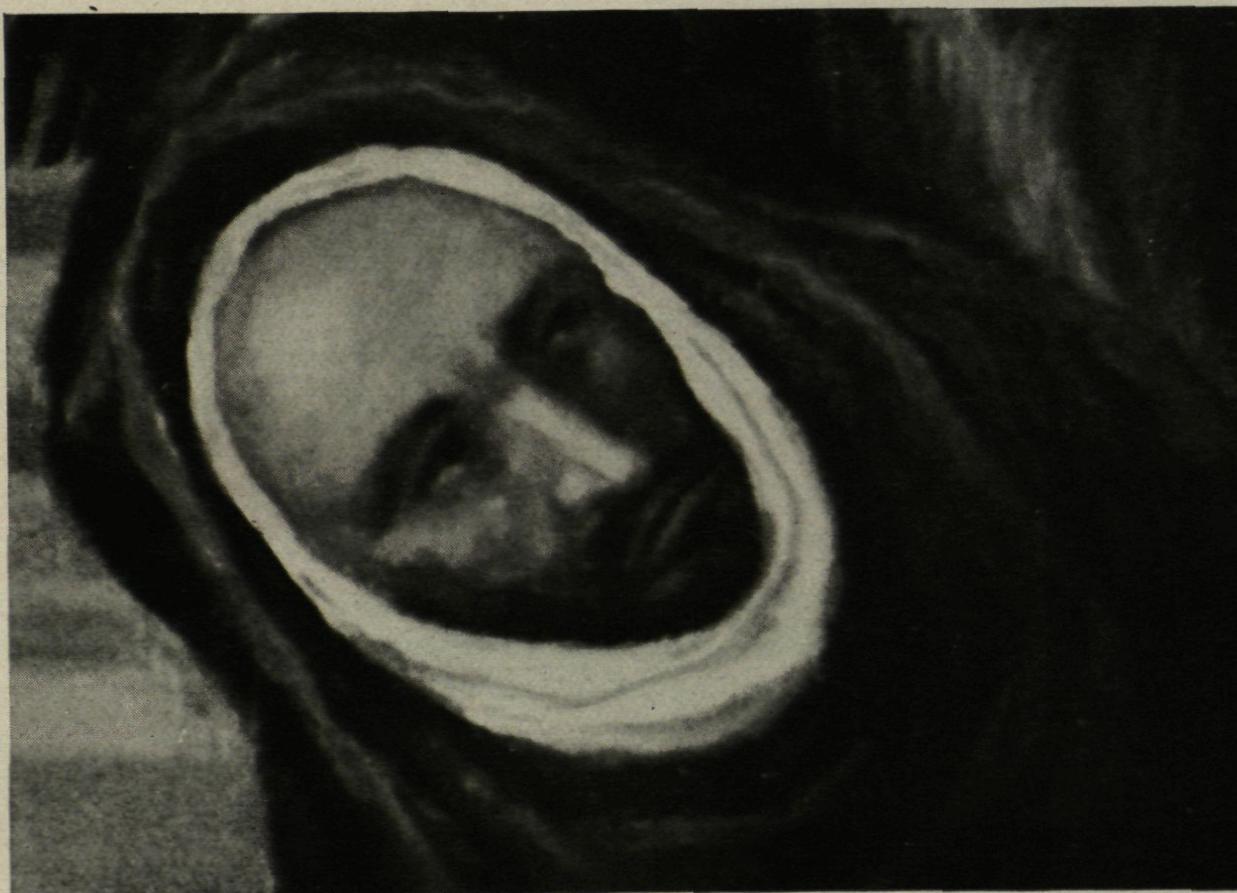
Hubo un momento, en que estos desmanes artístico-religiosos tenían el aire de formar parte de aquel general sabotaje israelita a la cultura occidental, que tan brillantemente denunció Papini en su *Gog*. En ello descollaron tristemente los alemanes y los pseudoalemanes. Rebasaron el área de la fealdad, y se precipitaron sobre lo grotesco.

Otros, finalmente, se han acercado a Cristo por el penoso atajo de una verdadera melancolía, que les ha puesto rápidamente en contacto con la parte más trágica, más humana, y, por lo mismo, más fácil, del Evangelio y del Protoevangelio. Son los osados, que con sólo el color o con sólo el relieve, en medio de un silencio de sordomudo, se atrevieron a representar un drama, que no es de este mundo, con las formas manoseadas que intervienen en los negocios y quehaceres que constituyen nuestro drama, y por lo mismo tienen una mayor fuerza de sugestión.

De entre ellos podemos mencionar a los pintores Albert Besnard y Georges Desvallieres, y el belga Albert Servaes en quien culmina el crescendo de emoción y de expoliación estética. Ser-



MARIANO PIDELASERRA. — La Magdalena. Fragmento de *La resurrección de Lázaro*



MARIANO PIDELASERRA. — Detalle de la *Expulsión de los mercaderes del Templo*

vaes, que despoja completamente a los personajes evangélicos del fasto sagrado, produce una impresión rupestre, que puede parangonarse con la vehemencia tan devota como devastadora de Léon Bloy.

Detrás de ellos y con un cierto empaque, siguen otros, capitaneados por Maurice Denis y Marcel Lenoir. En sus pinturas se reflejan a un mismo tiempo los respetos humanos y los respetos divinos, pero, de todas maneras, no interceptan la emoción evangélica. Cristo rodeado de obreros, de ingenieros, de profesores y de hijas de la caridad, de vencedores y de vencidos, conserva la indumentaria llamada sagrada, túnica sola, o túnica y manto, que resiste a todas las épocas. Pero el Cristo tiene las facciones y el gesto de hoy, y, externamente, no tiene más trascendencia que el sacerdote o religioso de hábito talar en medio de un grupo de seglares.

Detrás de todos ellos (y conste que sólo citamos a los franceses como por vía más fácil de ejemplo), se extiende una zona ambigua, en donde reina ora el melodrama, ora la mansedumbre, uno y otra mantenidos con dignidad, con una entonación de carácter internacional muy propio para el común de las gentes. Los artistas que se mueven en esta zona, debido a su mitigación artística y religiosa, reclaman mayor distancia en el tiempo y en el espacio para ser juzgados imparcialmente.

Lo que decimos de la pintura, se produce en la escultura, quizá de una manera más sólida, más intensa, quizá menos pintoresca, por lo mismo que es menos descriptiva.

Dando una mirada de conjunto al arte religioso moderno, vemos que, cuanto más sincero y genuino, tanto más aparece bizarro y demacrado, y aun, de acuerdo con los cánones estéticos a que estamos subyugados, aparece deforme y a menudo feo. Menosprecia los afeites estéticos, y obedece más bien a una visión interior y personal, que teme ser atacada, a todos momentos, por las leyes de la armonía establecida y de la prestancia.

Lo feo sólo lo admitimos después de una depuración de algunos siglos. Nadie, hombre o mujer, desearía tener un rostro románico. Pero nuestra piedad ingenua e ingénita se refugia con preferencia a los pies de la imagen ruda, y además, saltando por encima de los prejuicios de raza, de la imagen negra, como lo son la mayoría de las más famosas Vírgenes románicas.

Alguien ha hecho observar la enigmática predilección de los fieles por las imágenes de aspecto rústico y aun poco agradable. En el pueblo subsiste esta bienaventurada disposición del niño, que desprecia la forma externa y convierte un bastón en caballo, y una mano de mortero en la más preciosa muñeca. El niño no se preocupa de la figura, de la forma ni del color. La voluntad y la imaginación del niño obran milagros, y crean un mundo que no se corresponde con el representado por las palabras que usamos para determinar ciertos seres y cosas de nuestro mundo real.

En la filial piedad hacia el Cristo o la Virgen, esta feliz y paradisiaca disposición infantil subsiste en medio de las más prestigiosas teorías y realidades estéticas. La gente admira las magníficas imágenes de los más reputados artistas; pero saluda, como a su Madre, y se arrodilla con preferencia ante esas imágenes montañesas, primitivas y de simplificados rasgos humanos, que no acaban de desprenderse del tronco de madera o del bloque de piedra. Y en estas figuras, algunas veces negras, de aspecto oriental y siempre raro, los fieles en seguida reconocen a la bendita y más agraciada entre todas las mujeres, a la Reina de los ángeles, a la más hermosa de las Vírgenes.

Esto no hay que atribuirlo a una falta de sentido estético; es otra misteriosa ley que impide que el hombre se haga esclavo de las formas y apariencias.

La prueba es que esta ley misteriosa rige únicamente para las figuras de devoción, es decir, para aquellas figuras sobre las cuales no hemos de detenernos, y que están destinadas a repecernos hacia la realidad sobrenatural. Resultado: que lo que parecía pura teoría medieval de Hugo de San Víctor, es en realidad una ley mística eterna en la que están de acuerdo sabios e ignorantes, artistas y no artistas, desde el momento o en los momentos en que para ellos el arte no es un simple pasatiempo, ni una idolatría, no es una exposición, sino una imposición y un acto religioso. Es decir, cuando el arte, que viene de Dios, cumple su función dinámica de devolvernos a Dios.

Todas las teorías estéticas sufrieron una honda conmoción, cuando el Hijo de Dios se encarnó y no apareció como un Adonis.

He aquí lo que he creído interponer entre el juicio estético

de la obra religiosa de Pidelaserra, y aquella delectación espontánea que se espera recoger de la contemplación de toda pintura.

La pintura religiosa plantea problemas, que no pueden ventilarse con los solos recursos de la crítica artística corriente. Se puede acudir a éstos, cuando la pintura religiosa se desenvuelve dentro de un ambiente artificial y rutinario, dentro del baño de maría de los simples juicios y prejuicios estéticos, cuando no es ni un drama ni un éxtasis interior, o, sencillamente, cuando no responde a una idea, recta o equivocada, que se sabe indefensa y llega a considerar la línea y el color como cómplices de la banalidad.

La prueba es, que los artistas religiosos más geniales no fueron comprendidos por sus contemporáneos. El Greco, hasta nuestro siglo, no fué sacado del desván. Y lo curioso es, que todos estos artistas religiosos difamados acostumbran a ser rehabilitados por los que no se distinguen demasiado por sus convicciones religiosas, y, sobre todo, no lo son por los que están colocados más al centro. Quizá es porque los que están situados a la otra orilla, disfrutan de mejor perspectiva.

Pidelaserra, en su pintura religiosa, puede que sea un fracaso definitivo, puede que sea un astro para ser descubierto pasados algunos lustros. Nosotros estamos demasiado cerca de su obra y de su domicilio, para afirmar con certeza una u otra cosa. Sabemos por experiencia, que el foco de visión tiene sus leyes y exigencias propias.

Lo único que podemos hacer de momento, con relación a la obra que comentamos, es crearnos una distancia y una perspectiva artificiales, que, con todo y ser artificiales, pueden ayudarnos a descifrar el enigma. Es lo que hemos intentado hacer ahora con el buen propósito de detener la sonrisa precipitada o la excomunió. No deseáramos ni mejor ni más modesto fruto de esta conferencia, que el de avivar el convencimiento de que el ciclo de la Vida de Jesús de nuestro pintor no es una colección de cuadros de paisaje o de género, a los cuales puede aplicarse la pauta estética actual exclusivamente.

En el certamen actual de arte, abierto estos días en Madrid, el señor Prieto, un pintor desconocido, que nada tiene que ver con el del mismo nombre que ha poco expuso en nuestra ciudad, ha presentado una pintura del Crucificado con todo el horror

de la crucifixión. Su obra, interesante estudio de la anatomía del Crucificado, ha estallado ruidosamente en medio de aquella grandiosa tienda, y ha hecho saltar los criterios artísticos y religiosos. Según referencias, los artistas han excomulgado al pintor, a pesar de que la obra sea pictóricamente correcta. En cambio el pueblo (no confundir con el proletariado) acude a este Cristo machacado, como si fuera obra de un peregrino misterioso, o llegada del fondo de los siglos.

Por otra parte, es difícil explicar cómo el Cristo resucitado de Miguel Ángel, que se venera en la iglesia de la Minerva de Roma, y que se distingue por su briosa belleza helénica, completamente desnudo, como un David triunfante, haya pasado a ser objeto de un culto tan popular como ardoroso, que ha sido preciso recubrir con plancha de metal el pie que los fieles materialmente devoraban.

Esto nos recuerda que, en arte religioso, las normas de belleza o fealdad no son invulnerables, y que una fuerza misteriosa las puede torcer como un alambre.

En Pidelaserra el problema tiene interferencias, que no sabemos si lo solucionan o lo complican.

Pidelaserra fué un hombre duro con la naturaleza y con la humanidad, que pintó a buen seguro, su sistema puntillista representó para él un desahogo. Se recreó acribillando magistralmente el paisaje. Ante las bellezas creadas tiene siempre preparada una réplica de hombre extraordinariamente dotado y, al mismo tiempo, resentido, que, no ejerciendo la pintura como recurso de vida, pudo, cueste lo que cueste, imponer su visión o su refracción, luchando penosamente contra todo viento y facilidad para que su visión no coincidiera con la fotografía.

Por lo que se desprende de sus obras, él es siempre un artista insumiso, quejumbroso, que no espera que su siglo le dé la razón.

Este camino, que tiene un no sé qué de ascético, no es de extrañar que le condujera al tema religioso. Pidelaserra, al final de su vida, encontró al Hombre que tampoco esperó que su siglo le diera la razón. Encontró al Hombre, que desafió a las bellezas de este mundo, los remilgos artísticos y seudorreligiosos, que hizo saltar el Antiguo Testamento. Le encontró por el atajo de la desolación, de la decepción, que el Mesías dejó tras de

sí entre el pueblo suyo, que le esperaba en medio de una grandiosa escenografía divina y humana. Y Pidelaserra le dedicó la plenitud de su arte, y de sus señoriales defectos, reafirmando en testamento el sesgo de su vida y de su estética.

Nosotros, forcejeando su misión o su planeta, le hubiésemos suplicado que no interrumpiera su esplendorosa producción de París. Él, se obstinó en ser fiel a sí mismo, más que a la realidad y a la crítica. Y se complació, desahogadamente en crear su mundo y sus habitantes.

Pidelaserra encontraría en la vida de Jesús un paralelo de su posición artística, una confirmación de sus menosprecios y de su visibilidad crepuscular. Y, en consecuencia, renunció a las pompas estéticas, a la escenografía teatral, al colorido placentero. A todo lo que le hubiera podido hacer fácilmente famoso.

Para continuar el Evangelio, no cambió de paleta, ni de pinceles, ni de estado de ánimo. Es el mismo artista en la planta baja de esta exposición, que en el primer piso. Aquellos árboles sólidos y rasposos de sus paisajes se transformaron en personajes tubulares y agrietados, que gesticulan en un interminable otoño de agotamiento y miseria.

Este es el elogio más seguro, que podemos hacer de su ciclo de la Vida de Jesús. No es un borrón y cuenta nueva, sino una continuación de su actitud artística, avivada por el tema religioso o por el tema catastrófico de los vencidos. De ahí, en él, esta especie de repulsión del amaneramiento falsario, esta abjuración de los tópicos de belleza, el afán de subyugar y macerar el cuerpo humano y su donaire, y someterlo a una rigidez jansenista.

Hay temas en la vida de Jesús que le presionaron a ceder, como son los episodios de la Resurrección y de la Ascensión, en que el Cristo glorioso cedió. Pero, a pesar de todo, a pesar de no escasear el fulgor y los matices de triunfo, continúa desconcertándonos presentando la figura de Cristo con una indumentaria premeditadamente bizarra, destituída de pliegues y de pretextos de elegancia; y, en el caso de la Ascensión, da a su cuerpo una trayectoria oblicua, disparada, que parece arrollar a las jerarquías angélicas preparadas para su recibimiento.

Él solamente cede ante el tema de la conmiseración, ante

estos personajes que se asoman por encima de su vulgaridad, y arrojan sobre la víctima una de estas miradas de piedad y comprensión que no se olvidan jamás y que compensan de cualquier traición o infamia. Casi en todos los cuadros de su vida de Jesús hay alguna de estas almas destinadas a reparar calladamente las injusticias. Sus rostros son paréntesis de benignidad, que tienen la virtud de interrumpir aquella humanidad lívida y fracasada, que se arremolina alrededor de la figura translúcida del Salvador.

Esta honradez consigo mismo, esta fidelidad a su discutible visión interior, que él mantiene conscientemente en perjuicio de su fama transitoria, nos deja perplejos, y pone un interrogante a los muchos defectos, que nosotros, que gozamos de su visión interior, podemos fácilmente descubrir y ufanamente delatar.

En la indumentaria y mobiliario, en que sitúa sus personajes, manifiesta el empeño de no crear un ambiente histórico, una diversión elegante. Cualquier principiante en el arte del dibujo le hubiera aventajado en cuestión de saber interpretar e idealizar la caída y ondulación de las telas, a la manera del fotógrafo que prepara para la pareja de desposados una fotografía que hará reír al cabo de unos pocos años.

En el ciclo de la Vida de Jesús, la indumentaria comparte la tragedia del Dios humanado y estéticamente minimizado. Es una indumentaria gregaria, inhibida de la moda y de los gustos presentes o históricos, una indumentaria lúgubremente convencional, sin más pretensiones que las de tapar miserias, sin disimularlas del todo. Hay en ella algo de aquella prisa de nuestros primeros padres en cubrirse después de su pecado.

Lo mismo sucede con sus figuras, que presentan una deformación a todas luces convencional. No son personajes, es la humanidad estandarizada por la miseria original, sin postizos ni eufemismos, con unos mismos puños para aplaudir a Cristo que para abofetearlo.

Esta humanidad, no maquillada, la encontramos desde el principio hasta el fin de la serie. Siempre es la misma especie, con facciones para todas las épocas, con gesticulaciones propias de una sola y única tragedia, que empezó con Adán y Eva, de esta tragedia que todos nos hemos desvelado, con gran cinismo artístico, para darle una prestancia heroica. No es la tragedia de

las grandes gestas de guerra y expiación, sino la tragedia pegajosa del alquiler que vence, de la desavenencia familiar, del fracaso comercial, del desahucio de la casa o del corazón, de todas estas miserias y ruindades que corroen la bienaventuranza prometida por Jesús y no aceptada por los hombres.

Toda esta miseria espiritual, enfocada sobre veinticuatro telas, está anegada dentro de un colorido irreal, macizo, en el que el artista también premeditadamente ha evitado las graciosas sugerencias que le brindaba la naturaleza, y que él en otras ocasiones supo de sobras interpretar. En este ciclo religioso la luz y el color tienen un lenguaje convencional, casi litúrgico. Son una fluorescencia de los personajes, de su indumentaria y de su drama. Aquí retrocedemos a los convencionalismos de la pintura románica y gótica, obsesionadas en inculcar y concretar verdades sobrenaturales o simbólicas. A medida que retrocedemos en la historia del arte, el colorido tiene un convencionalismo más acentuado. En la pintura egipcia, por ejemplo, cada sexo tenía su coloración propia.

Pidelaserra, asimismo, tuvo su preocupación colorista, que, exceptuada la producción de París, nos desconcierta siempre, pero mucho más en su pintura religiosa en la cual, a su mística humana, añadió la mística divina.

En el ciclo de la vida de Jesús, su coloración es declaradamente simbólica. No la destina a promover un deleite para los ojos, sino que la juega como un romántico lenguaje de las flores, del cual él se reservó el secreto. Quizá, a copia de cotejos y asociaciones, podríamos adivinar algo de este dialecto suyo. Pero, es un serio destorbo para poderlo comprender, el hecho de que estas pinturas sean sobre tela y guillotizadas por un marco, y, para mayor abundamiento, que en esta exposición se vean colgadas de unas lámparas. Su coloración es eminentemente arquitectural, de superficie pétreo o de cristal. Sus tonalidades, sus convencionalismos, su expresivismo, reclaman unos muros donde agarrarse, una penumbra más apropiada para la confidencia.

Basta dar una mirada de circunvolución a toda la serie de sus cuadros religiosos, para observar que a través de ellos hay un astro de luz ascética, que sigue un curso parabólico, desde la Natividad, y, luego a través de la tormenta del Calvario, hasta el ocaso esplendoroso de la Ascensión, en que la luz se despide

descomponiéndose en tonalidades de un lirismo triunfal. Para cada hora, para cada episodio evangélico tiene su reflejo propio, su sombra lastimera, su matiz resignado, raramente apacible.

Lástima grande, que Pidelaserra no hubiese tenido la oportunidad de pintar su ciclo de la Vida de Jesús en los muros y ambiente de un templo. Seguro que la arquitectura, las dimensiones y solidez murales, no le hubiesen traicionado como acostumbra hacerlo las telas. Del simple dibujo a la pintura mural, pasando por la pintura de caballete, hay una gradación menguante de libertad y antojos. El papel y la tela invitan al ensayo, a la osadía, favorecen la irresponsabilidad y la creación inmediata. En cambio, el muro, sobre todo el eclesiástico, tiene una unción y una adherencia al suelo que refrenan las veleidades del artista, disipan sus falsas ilusiones o preocupaciones, como si la posteridad estuviera ya presente para imponerle una veracidad a prueba de siglos.

Y nuestro artista, que pintó este ciclo en la madurez de su vida y de su arte, que contaba con una prodigiosa y prolífica experiencia, indudablemente se hubiese sometido al señorial protocolo de la arquitectura, hubiese superado su terquedad estética, y en una ascensión, preludio de otra Ascensión, se hubiese elevado a una superior y definitiva etapa de su arte.

**MANUEL TRENS, Pbro.**

## MIRÓ ANTES DE “LA MASIA”

Miró cuenta en la actualidad cincuenta y cinco años. Nació en Barcelona (no en Montroig, como se ha escrito) el 20 de abril de 1893.

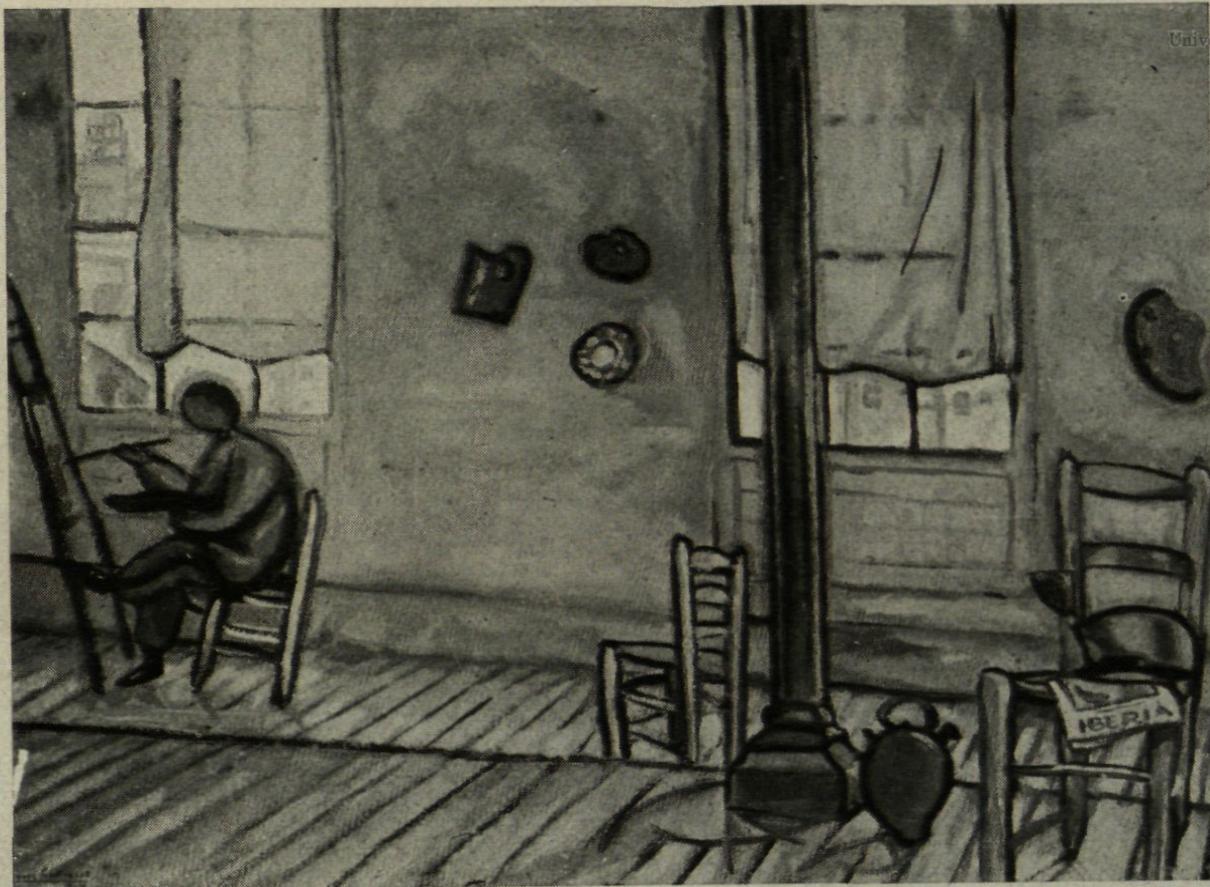
A los catorce años matriculóse en la Escuela de Lonja, influyendo sobre él allí — según propia confesión — Modesto Urgell y José Pascó. En 1910, obedeciendo a deseos familiares, deja la Escuela de Lonja y entra en una oficina. En 1912 reanuda su aprendizaje pictórico enrolándose en la “Escola d’Art” dirigida por Galí, donde se relaciona con varios jóvenes pintores y con estudiantes de arquitectura; entre los primeros de una manera particularísima con Ricart.

La “Escola d’Art” de Galí ostentaba singular significación en el ambiente artístico barcelonés. Era un grito protestatario contra la somnolencia de los academicistas de Lonja, un eco dentro las vanguardias pictóricas del gusto y las teorizaciones del Novecientos. Galí, permeable a las más variadas influencias, importó el tono atabacado más o menos conmemorativo de la Escuela de Madrid, luego después de unas visitas al Prado; recogió el amanerado barroquismo de los cuadros de Brangwyn en la quinta exposición artística internacional celebrada en Barcelona en 1907; como antes hubo admirado a Steinlen, a los prerrafaelistas y a Carrière, en tumultuoso e insólito sentido de adaptación. Hubo algo sin duda en su taller de repercusión social y estética similar a lo ambiental que nos imaginamos en la Hermandad de los prerrafaelistas ingleses. De la “Escola d’Art” de Galí derivó la Asociación de Música “da Camera”, y la propia institución pedagógica artística marcó probablemente el camino a seguir en importantes futuros arquitectos italianizantes, tales Bergós, Antonio Puig-Gairalt, Rubió-Tudurí, Ramón Reventós. En la “Escola d’Art” de Galí interpretábase a menudo Bach, y en su ambiente casi fraterno el director — coreado por los referidos arquitectos en ciernes — glorificaba a Palladio.

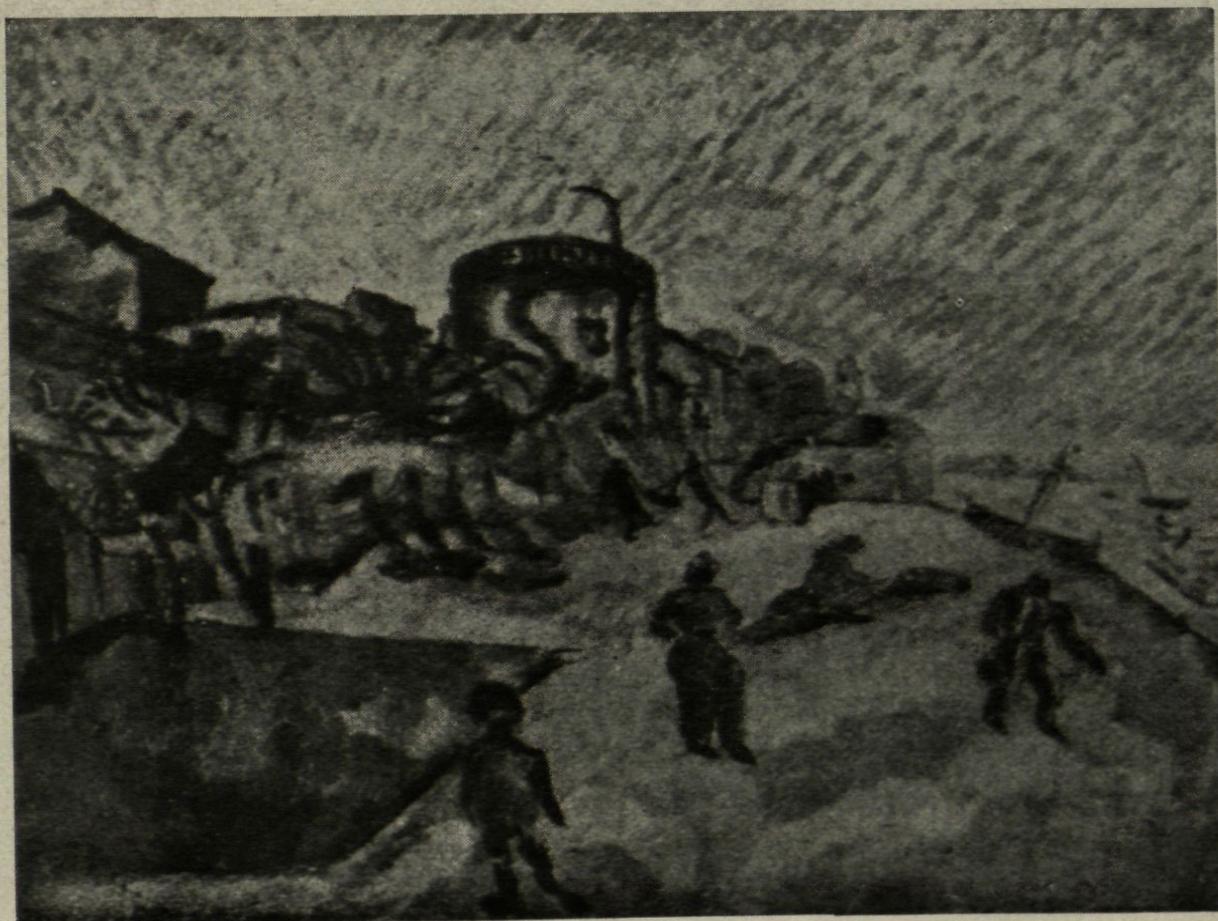
Siendo Miró discípulo de Galí, Ricart con frecuencia nos hablaba de su nuevo compañero de escuela, antes que lo conociéramos. Nos revelaba la gran dificultad de su amigo para la aprehensión de la forma corpórea, lo cual obligóle a hacer estudios escultóricos de los objetos. Más tarde nos ligaba con Miró buena camaradería y solíamos visitarle en su desmantelado taller de la calle Alta de San Pedro que Ricart representó en un esbozo al óleo donde aparece el pintor trabajando. Sendas paletas de cajas infantiles pendían de los muros de monotonía irisada y eran su simple exorno; un cántaro solitario descansaba en la tablazón del piso; los pies derechos metálicos erguíanse rígidos. Miró estaba allí sentado absorto en su tarea, con el traje militar protegido por guardapolvo, las piernas con rojo pantalón en descanso una encima de otra; la vista fija en el entelado bastidor sujeto al caballete. Fija su vista en alternancia aun entonces en el tema, en obstinada lucha sostenida para desentrañar por entero la esencia pictórica, ¿quién o qué cosa posaría para Miró cuando Ricart fijara aquel instante con pincelada incisiva? ¿La botella tabernaria y el paño a rayas, la chocolatina tableta y el molinillo de café, Trini de cándida blancor, Nené la de la pinjante trenza? Más allá de las albas cortinas de algodón se extiende en la pintura de Ricart un cielo de agua anisada hendido por el encastillamiento de unos palomares.

Vigorosas y enconadas fueron las campañas estivales de Miró en los años 16 y 17 en que hubo iniciado su plena vida pictórica autónoma, después de haberse salido de la “Escola d’Art” de Galí, poco afín a sus inquietudes. Nuevos afanes le impulsaban a diario, pasada ya la alucinación inicial colorística. Una línea contundente y funcional pudo acentuar musculaturas en sus *academias* del “Cercle de Sant Lluc”; guiábale decidido estructurismo en sus estudios al óleo de la figura humana y de grupos de objetos. A veces la negra pincelada pujante, a veces el jugueteo multicolor de toques — inocente y profundo — llegaron igualmente a dar inconfundible sello a su personalidad manifiesta.

Quiso intentar Miró la misma experiencia enfrentándose con el paisaje e incluso superar la vitalidad con que evocara la figura humana en un desnudo de mujer sobre floreado fondo y



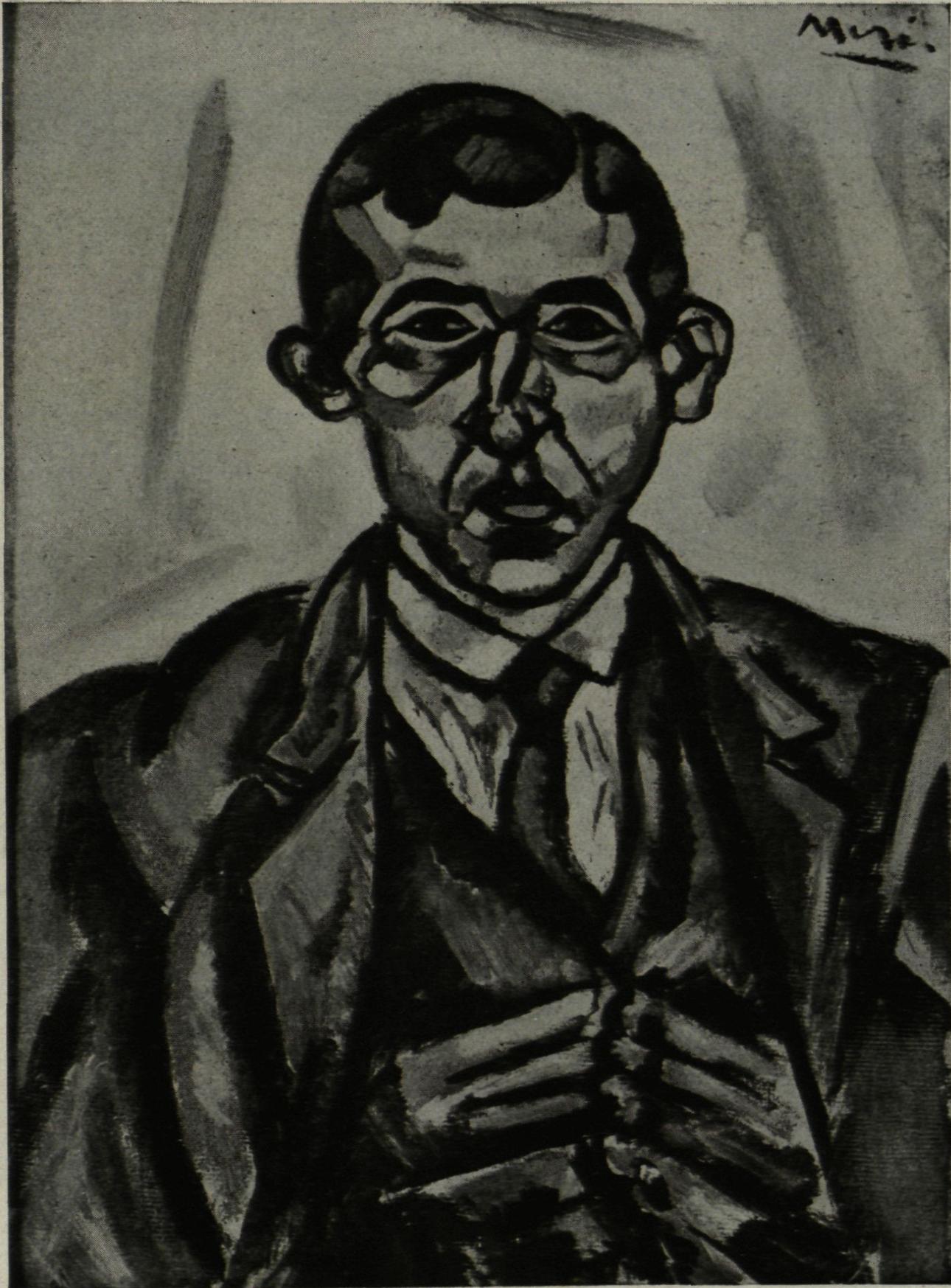
ENRIQUE C. RICART. — *Miró en su taller* (1917)



JUAN MIRÓ. — *Playa de Cambrils* (1917)



JUAN MIRÓ. — *Mujeres jugando a naipes en la puerta de una casa de Montroig* (1917)



JUAN MIRÓ. — Retrato de J.-F. Ráfols (1917)



JUAN MIRÓ. — Retrato de Juanita Obradors (1918)

en los seis retratos que por aquellos días pintara: el de Juanita Obradors (busto de muchacha con traje a rayas y ante fondo de papel), el de Heriberto Casany (conocido, en algunas monografías sobre Miró, por *El Chofer*, a causa de un cuadro con un coche que aparece cerca del retratado), el del orfebre Ramón Sunyer (que cuando el autor lo expuso en Barcelona llevaba por título *L'home del bastó*), el del profesor de la Escuela de Agricultura Vicente Nubiola (trajeado con garibaldina color pimienta y fumando su pipa sentado junto a una mesa con frutas, una maceta y un porrón), el del pintor Ricart (de frente, con pijama y ante papel estampado japonés) y el del autor de las presentes líneas (busto en que dominan el amarillo y el negro). Junto a la fuerza expresiva de estos retratos cabe situar el brutal estructuralismo de "Las jugadoras de cartas en Montroig", obra en que, como en otras varias que por aquel tiempo produjeron jóvenes pintores catalanes, se percibe la profunda influencia que entre nosotros hubo determinado Cézanne y lo que hasta 1918 de Cézanne derivara.

El impulso vital y la materialidad de la savia es visible, es palpable en la serie de paisajes que hiciera Miró en Montroig en verano sin plan de vacaciones. Ellos fueron los frutos más sabrosos del espíritu del debutante que llenara con sus obras la sala y los sótanos del acogedor Dalmau en la calle de la Puerta-ferrisa entre el 16 de febrero y el 3 de marzo de 1918. En invitación tono heces de vino lo presentó caligramáticamente Junoy.

Con los retratos aludidos, con los bodegones, con los radiantes paisajes de Montroig y de Cambrils, con los aspectos urbanos y suburbanos barceloneses, agrupaba entonces Miró sus desnudos al carbón que hubo hecho en la academia libre del "Cercle de Sant Lluc" y sus apuntes nacidos en cafés y en espectáculos domingueros adonde asistía con Ricart y con otros. ¡Inolvidable recuerdo de primaverales crepúsculos, cuando los jóvenes artistas husmeaban por aquellos sedantes populares, barracas provincianas de barriada obrera, humildes bailes rotulados "de familia"!

En Montroig seguidamente inicióse una etapa detallista de Miró, quien la puso bajo la advocación de los extremoorientales y de los primitivos. Justificaba su nueva fase en carta que nos escribiera en agosto de 1918, de la cual traducimos: "En

el tiempo de trabajar una tela la voy amando, con amor hijo de la lenta comprensión. Comprensión lenta de la gran riqueza de matices — concentrada — que da el sol. Goce de llegar a comprender en un paisaje una pequeña hierba — ¿por qué despreciarla? —, hierba tan graciosa como un árbol o una montaña. A excepción de los primitivos y los japoneses casi nadie se acuerda de eso tan divino. Todos buscan y pintan sólo las grandes masas de árboles o montañas, sin prestar el oído a la música que emana de las diminutas flores y de las hierbecillas y sin hacer caso de las pequeñas piedras de un barranco.” De ahí provienen los cuatro paisajes expuestos (junto con la nota de color de una trilla, que hoy forma parte de la Colección Prats) en la salita que en la Exposición Municipal Barcelonesa de 1919, ocupaba la “Agrupació Courbet”. Esta “Agrupació” ideóla José Llorens Artigas hacia comienzos de 1918. El patronazgo de Courbet fué la proclamación del fervor realista que animaba a sus miembros fundadores, quienes fueron, con Llorens, los pintores Francisco Domingo, Juan Miró, Enrique-Cristóbal Ricart y Rafael Sala, y el arquitecto José-Francisco Ráfols. Al poco tiempo de creada acogió un nuevo miembro: el pintor Mariano-Antonio Espinal; más tarde a Rafael Benet, José Obiols, José de Togores y Joaquín Torres García. Este último introdujo para exponer a José Beltrán Sanfeliu y a Rafael Barradas. Formando parte todos o casi todos sus miembros fundadores del “Cercle de Sant Lluc”, esta entidad cedió a los “courbets” una salita de las a ella destinadas en las Exposiciones Municipales de Primavera de 1918 y 1919, pues, ateniendo al reglamento oficial no podían presentarse colectivamente con independencia a causa de la corta vida de la nueva entidad. Después celebraron los “courbets” una exposición de dibujos en las Galerías Layetanas, con Humbert, Manolo, Nogués, Sunyer y Picasso como invitados. Entregóse la agrupación sin pena ni gloria a la entidad algo madura “Les Arts i els Artistes”.

A la etapa pictórica de los cuadros minuciosos expuestos en la Municipal Barcelonesa de 1919 (*La riera*, *El forn d'obra*, *L'hort* y *La casa de la palmera*) corresponden en la figura el *Nu del mirall* y el autorretrato repetidamente reproducido en libros y en publicaciones periódicas.

Hacia el otoño de 1918 su primer viaje a París se preparaba.



JUAN MIRÓ. — Retrato de Ramón Sunyer (1918)



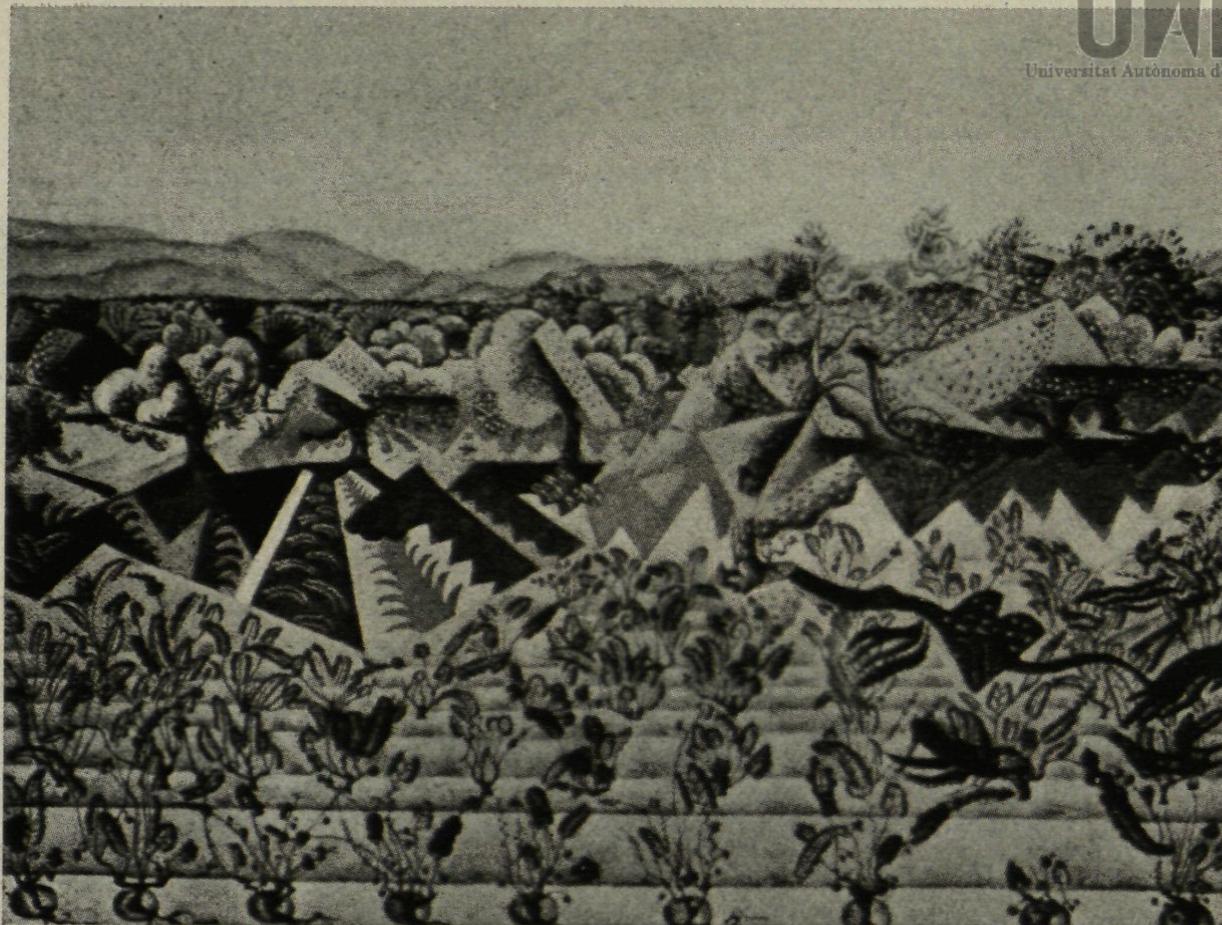
JUAN MIRÓ. — Retrato de Vicente Nubiola (1917)



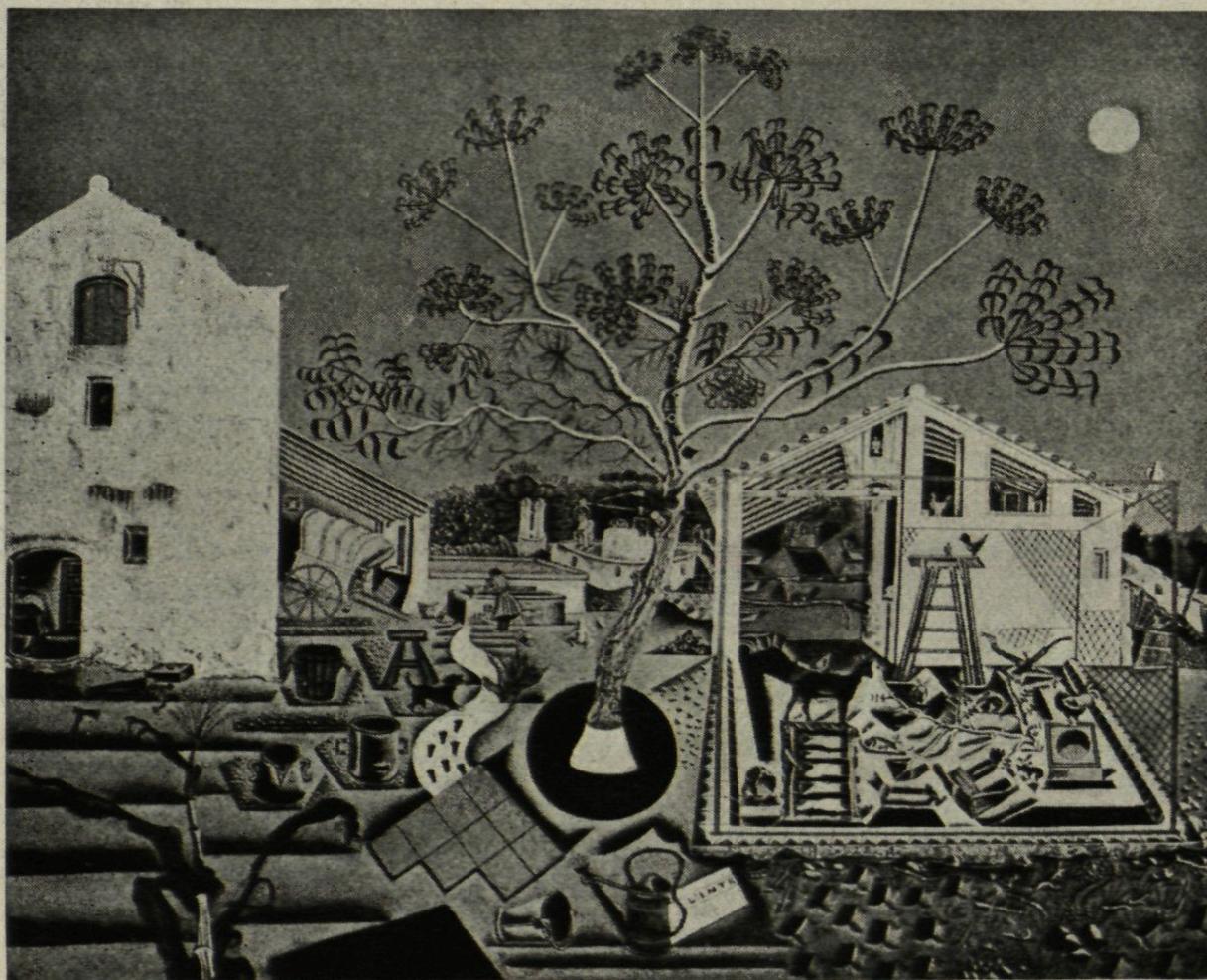
JUAN MIRÓ. — Casa de la Palmera (1918)



JUAN MIRÓ. — Bodegón (1920)



JUAN MIRÓ. — *Paisaje con olivos* (1919)



JUAN MIRÓ. — *La masía* (1921-22)

“Buen amigo Raffles (1) — nos escribía —: A París es preciso ir como *luchador* y no como *espectador de la lucha*, si uno quiere hacer algo.” Más abajo añadía: “Si vamos pasando el tiempo y nos quedamos contentos haciendo cosas interesantes, a no tardar ya nadie se acordará. Precisa dejar eso y buscar siempre y cavar hondo y prepararse para que al llegar a la edad madura se pueda *empezar a hacer algo verdaderamente interesante*.” Fué en marzo del año siguiente (1919) cuando el artista pisó por vez primera los puentes del Sena. “Este París me ha revuelto por completo — *afortunadamente*”, dióse prisa a decirnos —. “Como carne viva me he sentido absorbido (*xuclat*) por el beso de toda esa dulzura de aquí.” Y respecto a la pintura: “La tradición francesa se ha roto. Aquella lluvia de colores y luz de los grandes impresionistas recogida por el *clásico* Cézanne para hacer con ella obra de museo, se ha estancado.” Pasada la fuerte conmoción inicial parisiense que lo dejara temporalmente inactivo, Miró continuará evolucionando hasta su cambio decidido de ruta.

El 25 de julio de 1920, después de la primera permanencia en París, desde Montroig ya nos dice: “Trabajo mucho para llegar a un arte de CONCEPTO teniendo el natural como punto de parada.” Este es el momento de transición en que al detallismo de *La riera de Montroig* y del autorretrato unía rasgos fuertemente estructuristas e incluso rasgos decorativistas. Es dentro la obra de Miró la faceta de *La taula* y otros notables bodegones, la faceta que se extiende hasta 1922, año de *La masia*, con claros indicios de un próximo cambio completo. En este punto terminamos.

El pintor prolongaba el veraneo en su casa de Montroig hasta fines de otoño, obsesionado en su trabajo: “Sigo trabajando todo el día como un obrero, intentando concebir las cosas con *máxima pasión, pensarlas mucho* y resolverlas con *toda frialdad*.” (12 de noviembre de 1922.)

El cambio, la conversión del total ensimismamiento en la naturaleza — “como un primitivo o un japonés” — al leve recuerdo de temas de la naturaleza al propio arbitrio, hasta 1923

(1) A pesar del carácter hermético de Miró, éste con algunos amigos gastaba cierto humor. Solía decirnos, por ejemplo, al saludarnos en nuestras lejanas juventudes: “Raffles, el ladrón elegante.”

no fué un hecho. Y en la siguiente traducida transcripción un poco larga, de una carta del 26 de septiembre de tal año, por fin se expone: "He conseguido evadirme en absoluto del natural y mis paisajes no tienen nada que ver con la realidad exterior. Son, no obstante más *montrogins* que hechos de *après nature*. Trabajo siempre en mi casa y sólo tengo el natural como consulta. Intromisión de figuras (algunas de ellas de gran tamaño) y bestias. En los bodegones cojo objetos vilmente feos. Sé que sigo caminos peligrosos, y os confieso que a veces me entra un pánico propio del caminante que se halla en caminos inexplorados antes de él; reacciono en seguida, gracias a la disciplina y seriedad con que trabajo, y al momento, la confianza y el optimismo vuelven a impulsarme." Pocos días más tarde, en nueva misiva: "En pleno trabajo y con pleno entusiasmo. Animales monstruosos y animales angélicos. Árboles con orejas y ojos y payeses con barretina y escopeta y fumando en pipa. Todos los problemas pictóricos resueltos. Precisa expresar todas las chispas de oro de nuestra alma." Manifiéstase en estas palabras de Miró su cambio decidido de ruta.

J. F. RÁFOLS

## DEGAS Y RUSIÑOL

En diversas ocasiones hemos intentado abordar el tema de las influencias francesas en la pintura de Rusiñol y de Casas sin lograr ponerlas en claro. Las cartas de Casas aparecidas en *Pel y Ploma* cuando la Exposición Universal de 1900 (en fecha muy posterior por lo tanto al 1891 de la muestra resonante en el Salón Parés de la plena época parisiense de ambos) pueden fijar hasta cierto punto sus gustos pictóricos. En cuanto a Rusiñol, sus fragmentos epistolares, reproducidos en el prefacio al *Catálogo de Escultura y Muebles del Cau Ferrat*, nos revelan su entusiasmo por Roll y por Besnard. Los nombres de artistas de París citados por Miguel Utrillo en determinado artículo del BUTLLETÍ DELS MUSEUS D'ART DE BARCELONA como los de aquellos que fueron objeto de las máximas admiraciones de Rusiñol poco ayudan, por lo divergentes, a la averiguación de quienes determinaron influencias en él. Lo que sí puede colegirse es que la relación de Rusiñol con Zandomenghi no fué simplemente personal sino asimismo artística, y que junto al reflejo subreñoiriano de Zandomenghi corresponde situar *La niña de la clavellina* de Rusiñol conservada en el Cau Ferrat, sin que ello indique que tal obra esté exenta del halo espiritual característico de las mejores pinturas juveniles de su autor. A esta influencia principalmente temática de Zandomenghi sobre Rusiñol podemos añadir hoy — como en noticia tal vez inédita — la que en el mismo ejerciera Degas, pues si se observa el cuadro de éste, de trama naturalista — y con detalles de mal gusto, como el del corsé abandonado en el suelo — titulado *Interior*, y se compara con el dibujo *De monos* de Rusiñol, reproducido en el álbum *Dibujos y apuntes* de hacia 1896, aparece tal semejanza entre una y otra composición que no podemos considerarla casual sino que revela que una, la de Degas (de 1875), inspiraría la otra, la de Rusiñol (de hacia 1890). El dibujo aludido es copia

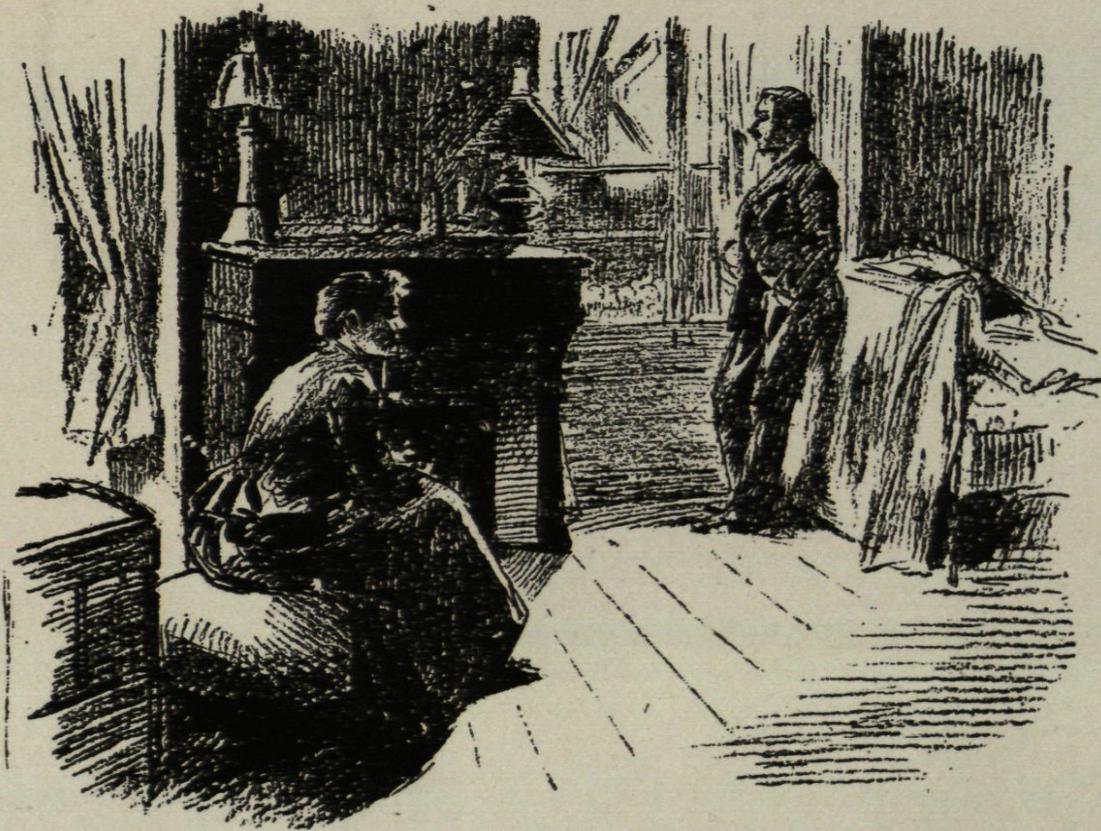
hecha para *La Vanguardia* por el propio Rusiñol de una pintura que presentó en el Salón Parés en 1891 o 1892, y que pasados muchos años fué nuevamente expuesta en Barcelona, en el Círculo Artístico; pintura que posiblemente forma parte de la colección de alguno de los familiares del autor.

No vamos a determinar categorías en lo artístico entre las dos obras de ambiente análogo; sólo diremos que en la de Degas se refleja una clara adhesión a la literatura naturalista, mientras que Rusiñol en su cuadro (y, naturalmente, en el dibujo copia del mismo) se limita a registrar sin melodrama un desacuerdo surgido en una pareja. ¿Quénes son, en la obra que aludimos del catalán, los protagonistas, los modelos o acaso los modelos y protagonistas — de un hecho real — a un tiempo? Por el apunte que reproducimos no nos es posible identificar el personaje masculino; en cuanto al femenino bien pudiera ser la pintora Suzanne Valladon, admirada en sus juveniles dibujos por Degas y amiga por aquel entonces de uno de los artistas instalados con Rusiñol en el Moulin de la Galette, Utrillo, con quien Suzanne estaría “de monos” con frecuencia, si es del caso dar crédito a las palabras que pueden leerse al pie del retrato de ella por Utrillo — retrato expuesto en el Cau —: *Recort de la guerra dels set anys*.

J. F. R.



DEGAS. — *Interior*



SANTIAGO RUSIÑOL. — *De monos*



## OBRAS INGRESADAS EN LOS MUSEOS

Año 1946

### LEGADOS:

*De don Carlos Pirozzini y Martí.*

Colección de abanicos formada por 129 ejemplares.

39 obras de arte entre las que figuran esculturas, pinturas al óleo y a la acuarela y dibujos de Llimona, Mirabent, Masriera, Mas y Fondevila, Roig y Soler, Vayreda, Meifrén, Brull, Clapés, Atché, Cardona, Carcassó, Junyent, Galofre, Galwey y Pellicer.

*De don José Oriol Borrás.*

Varios muebles, piezas de indumentaria y abanicos.

### DONATIVOS:

*De "Amigos de los Museos".*

Autorretrato, pintura al óleo, de Antonio Esquivel.

*De los Herederos de don Damián Mateu.*

4 obras de arte extremooriental.

*De la señora viuda de don Francisco Pausas, por mediación de "Amigos de los Museos".*

*Retrato de mujer*, pintura al óleo por Francisco Pausas.

*De don Eduardo Isern.*

*Retrato de Pedro Isern*, pintado al óleo por Mariano Pidelaserra.

*Retrato masculino*, pintado al óleo por Pedro Isern Alié.

*De un grupo de amigos de José Mompou.*

*Ramo de flores*, pintura al óleo de José Mompou.

*De don Fernando Martí.*

Mascarilla en yeso del donante.

*De don Juan Terradas.*

4 pinturas al óleo, de autor anónimo, y varios proyectos de decoración.

*De don Olegario Junyent.*

Retrato del donante, dibujo al carbón por Ramón Casas.

*De doña María Angelón de Pérez de Olaguer.*

Pieza de encaje en hilo de oro, del siglo XIX.

*Del excelentísimo señor don Luis Orgaz y Yoldi.*

*Santa Teresa*, pintura sobre lienzo de José M.<sup>a</sup> Sert.

*De don Juan Otero.*

Varias esculturas en yeso y barro cocido, y siete dibujos al carbón, originales de Jaime Otero.

**ADQUISICIONES:**

Media alfombra española antigua, de lana.

Un fragmento de alfombra española antigua, de lana.

Cabeza-retrato femenino, en mármol, por Manolo Hugué.

Mascarilla en bronce del escultor Manolo Hugué.

Una jarrita de cerámica catalana.

Colección de pinturas y dibujos originales de José Berga y Boix y otros artistas.

Un relieve en mármol y otro en yeso, originales de Jaime Otero.

Seis hueveras de metal.

Un tintero de medio cristal.

Una pareja de palomos de vidrio esmaltado.

Busto en barro cocido de Agapito Vallmitjana, atribuido a Anselmo Nogués.

Dos dibujos originales de Francisco Gimeno.

Un álbum de dibujos de Villaamil y otros artistas.

Un álbum de dibujos originales de Carlos Luis de Ribera.

Terno y varias piezas de indumentaria litúrgica de los siglos XVI a XVIII.

*Anunciación*, pintura al óleo, por Francisco Solís. (Procedente de la colección Gil.)

*Bodegón*, pintura al óleo, de escuela sevillana del siglo XVII. (Procedente de la colección Gil.)

Seis fragmentos de la decoración mural de la iglesia de San Pedro de Sorpe (Valle de Aneo), del siglo XII, que se hallaban depositados en el Museo desde 1930.

### Año 1947

#### DONATIVOS:

*De doña Asunción Raspall, viuda de Gausa.*

Muestra de encaje "Duquesa de Brujas".

*De don Juan Commelerán.*

Retrato al lápiz de don Joaquín Borralleras en su lecho mortuario.

*De doña Clementina Coll Arquer.*

13 dibujos de varios autores.

1 grabado al aguafuerte de Joaquín Sunyer.

*De don José Bosch.*

1 álbum conteniendo una serie de billetes-moneda del Estado griego.

*De un grupo de admiradores del pintor Pablo Roig.*

*Figura de niña*, cuadro al óleo, por Pablo Roig.

*De don Luis Coma Cros.*

*Recança*, pintura al óleo, por Joaquín Vayreda.

*L'Estiu*, pintura al óleo, por Joaquín Vayreda.

*Antes del baile*, pintura al óleo, por Francisco Masriera.

*Después del baile*, pintura al óleo, por Francisco Masriera.

- De doña María Sallent de Guardiola.*  
1 mantel para Viático, bordado a mano, del siglo XIX.  
1 muestra de encaje.
- De los familiares de don Joaquín Botet y Sisó.*  
1 retrato fotográfico de D. Joaquín Botet y Sisó.
- De "Amigos de los Museos".*  
Autorretrato, al óleo, de Francisco Lacoma, acompañado de su madre y esposa.
- De doña Elisa Nebot, Vda. de Gil.*  
Cabeza de camello, escultura en bronce, por Agapito Vallmitjana.
- De D. Francisco de B. Lladó.*  
1 pañuelo guipur de malla bordada.
- De doña Teresa Masanell.*  
Varias toquillas.
- De don Cándido Enériz.*  
1 canutillo de vidrio soplado.
- De doña Dolores Pujol.*  
1 muestra de encaje "frivolité".
- De don Francisco de P. Bofill.*  
1 muestra de encaje.
- De don Juan Terradas.*  
1 pendón de seda, pintado a mano y bordado, obra del 1907.
- De doña Antonia Raventós y doña Montserrat Raventós.*  
1 encendedor de mecha, del siglo XIX.
- De doña Josefa Ferré, viuda Font.*  
Varios encajes.

*De doña Josefa Balada.*

1 nube, 1 abanico y 3 sereneros.

*De doña Adelaida Ferré.*

Varios encajes de malla y tejido.

*De doña C. Carrecci, viuda Sivilla.*

1 encaje.

#### DEPÓSITOS:

*De don Juan Ainaud de Lasarte.*

Tabla con *san Sebastián* y *El Calvario*, obra de Joan Mates, del siglo xv.

#### ADQUISICIONES:

82 piezas de encaje, blonda y patrones.

Busto de don Joaquín Borralleras, en bronce, por Enrique Casanovas.

Conjunto de plafones de ejecución definitiva, maquetas, bocetos y proyectos para las decoraciones de la Catedral de Vich, Salón Municipal de las Crónicas y palacios de Madrid, París, Bruselas, Venecia, Londres, Buenos Aires, Nueva York, etc., originales de José M.<sup>a</sup> Sert.

Conjunto de pinturas murales al temple ejecutadas por Xavier Nogués para decoración de la bodega de las Galerías Layetanas.

*Marina*, pintura a la acuarela, por Miguel Bernabeu.

Un lote de vidrios antiguos.

Un vaso de vidrio decorado por Xavier Nogués.

Una bandeja de yeso.

*Veure el món per un forat*, dibujo por Xavier Nogués.

Retrato de Luis Bagaría, al carbón, por Ramón Casas.

1 pañuelo bordado con encaje.

Colección de alfileres de sombrero.

Retratos de Claudio Lorenzale, de la marquesa de Castellflorite y de la señorita Dulce, pintados al óleo, por Antonio Caba.

**Rincón del Parque de la Ciudadela, cuadro al óleo, por Antonio Caba.**

**Rincón del Jardín del General, pintura a la acuarela, por Antonio Caba.**

**Una mantilla de tela.**

**Paso de una procesión ante la Catedral de Valencia, dibujo, al aguatinta, por Joaquín Agrassot.**

**Tres mantillas.**

**Una bacineta de latón.**

**Orillas del Sena, dibujo por Carlos Casagemas.**

**Dibujos de Marqués-Puig, Domingo Carles y Martín Casadevall.**

**1 pañuelo de Ibiza.**

**Bodegón, acuarela, por L. Roig y Enseñat.**

**Seis plafones con temas de la Ilíada, pintados por José Flaugier.**

**Un cuadro al óleo, de tema colonial, del siglo XIX.**

**Varios países de abanico.**

**Paisaje urbano, cuadro al óleo, por Darío de Regoyos.**

Conjuntó de plafones de epopeya de Homero, pintados por José Flaugier, do-  
 ctores y profesores para las hermanas de la Catedral de  
 Vich, Salón Municipal de las Artes y Oficios de Madrid.  
 París, Bruselas, Viena, Londres, Buenos Aires, Nova  
 York, etc., originales de José M. Roig.  
 Conjuntó de pinturas murales al temple, realizadas por  
 Xavier Noguer para decoración de la bodega de las Galeras  
 de la Catedral.  
 Pinturas pintadas a la acuarela por Miguel Benabau, etc.  
 En lote de vitrines antiguas.  
 En caso de vitrina decorada por Xavier Noguer.  
 Una bandeja de yeso.  
 El caso de vitrina decorada por Xavier Noguer.  
 Reverso de Luis Bagaría, al carbón, por Ramón Casas.  
 El paisaje pintado por Xavier Noguer.  
 Colección de alfombras de seda, etc., etc., etc.  
 Retratos de Claudio Lloréns, de la mariposa de Castell.  
 Lote y de la señora Dura, pintados al óleo por Antonio  
 Caba.

## ACTIVIDADES DE LOS MUSEOS EN 1947 - 1948

### EXPOSICIÓN DE OBRAS ADQUIRIDAS Y RESTAURADAS

Entre las manifestaciones más importantes que se han celebrado durante el bienio 1947-1948, debe señalarse la Exposición de obras de arte y de carácter histórico, procedentes de adquisiciones y restauraciones realizadas por el Ayuntamiento desde 1939 hasta 1947.

El propósito del Municipio barcelonés al organizar esta Exposición fué el de dar a conocer los frutos de una ininterrumpida labor para lograr el enriquecimiento y la conservación del patrimonio cultural y artístico de nuestra ciudad, y a la vez poner de relieve la generosa colaboración de beneméritos patricios que con sus valiosas aportaciones habían contribuído a alcanzar dichos fines.

Dado pues el carácter especial de esta Exposición se procuró que en ella quedaran cumplidamente representadas las distintas actividades de las instituciones culturales dependientes del Ayuntamiento barcelonés, destinándole además como área principal para sus instalaciones, el conjunto de edificios medievales de la Plaza del Rey y calle de los Condes, en los cuales se han venido realizando en estos años importantes obras de restauración y consolidación.

Dicha Exposición permaneció abierta desde el 23 de enero hasta el 19 de marzo de 1947. En ella figuraron las obras adquiridas con destino a los Museos de Bellas Artes, de Historia de la Ciudad y de Música, y el Gabinete Numismático de Cataluña; algunas obras, entre las más importantes, que habían sido objeto de restauración; otras procedentes de legados y donativos a los Museos y, finalmente, algunas obras realizadas en la Escuela Massana, Conservatorio Municipal de Artes Suntuarias.

Dicha Exposición ocupó, como hemos dicho, el núcleo de edificios medievales de la Plaza del Rey, y además los tres principales Salones de las Casas Consistoriales. El itinerario publicado para orientación de los visitantes comprendía, además, la primera sala del Museo-Taller Marés, inaugurado en 1946, y las instalaciones permanentes, desde 1945, del Museo de Historia de la Ciudad, ambos albergados en los edificios de la Plaza del Rey.

Empezaba la visita por la gran Sala del Palacio Real Mayor llamada del Tinell, en la que se exhibían varios ejemplares restaurados de cerámica de Paterna; dos grandes plafones representando el *Homenaje de Oriente y Occidente*, pintados por José María Sert para el presbiterio de la Catedral de Vich y adquiridos para los Museos; otra gran pintura del mismo artista representando *Santa Teresa de Jesús*, donativo del Excmo. Sr. Capitán General, don Luis Orgaz; cuadros de Velázquez, Tintoretto, Solís, Camilo, Antolínez, Meléndez y de otros maestros españoles y neerlandeses, procedentes de la adquisición de la colección Gil; arcones y bargueños pertenecientes al legado de don José Oriol Borrás; un gran tapiz flamenco del siglo XVI representando el *Sitio de Rodas*, pinturas de Zurbarán, Ribera, etc., obras recientemente restauradas, y las pinturas murales del siglo XIII que fueron descubiertas durante las obras de restauración de la propia Sala del Tinell.

En la capilla real de Santa Águeda, contigua al Palacio, figuraban algunas importantes adquisiciones de pintura medieval como las dos decoraciones murales de San Pedro de Arlanza, la tabla de la *Santa Cena*, de Jaume Huguet, la de la *Resurrección*, de Lluís Borrassà, y las de la *Anunciación* y la *Visitación*. Junto a estas obras se hallaban: un terno bordado de hacia 1600, también adquirido, varias otras pinturas que habían sido objeto de restauración, un frontal bordado austríaco donado por don Egon Hassinger por mediación de "Amigos de los Museos", además de otros objetos pertenecientes a los Museos de Historia y de Música y a la Escuela Massana.

En el Salón de la Virgen del Pilar del Palacio Municipal fué reunida la colección de don Fernando de Miró, barón de Ortaffá, donada al Museo por doña María de la Concepción de Castellarnau Giménez, compuesta de pinturas, esculturas, cerámica, muebles, instrumentos musicales, etc.

En el histórico Salón de Ciento, decorado con una serie de tapices del siglo xvii, representando pasajes de la vida de Ester, que fueron adquiridos en 1945, se exhibieron las obras de arte moderno. Figuraban pinturas, esculturas, dibujos y grabados adquiridos o premiados en las Exposiciones Nacionales de 1942 y 1944, junto a las obras que formaban parte del legado de don Rosendo Partagás, y otras procedentes de adquisiciones y donativos diversos. En dicha sección destacaban las pinturas de Martí Alsina, Espalter, Casas y Rusiñol y las esculturas de Clará, Casanovas, Hugué, Otero al lado de la obra de los artistas de las más jóvenes promociones.

Terminaba la Exposición en el Salón de las Crónicas decorado por José María Sert. Figuraban en él ejemplares numismáticos, encajes y bordados, además de varios instrumentos pertenecientes al Museo de Música y obras realizadas por el Conservatorio Municipal de Artes Suntuarias.

En el acto inaugural, el Il. Sr. Teniente de Alcalde, Delegado de Cultura, Dr. don Tomás Carreras Artau, pronunció el siguiente discurso:

“Excmos. Sres.

Señoras y señores:

Dos palabras de introito a la visita inaugural de la presente Exposición. En junio del pasado año 1946, el Alcalde Excmo. Sr. Barón de Terrades anunciaba públicamente, entre otros proyectos de Cultura, la celebración de una Exposición de las obras de arte adquiridas por la Corporación municipal desde que empezó a regir los destinos de la ciudad, en 26 de enero de 1939. Más tarde, en 5 de noviembre del mismo año, la Excm. Comisión Municipal Permanente concretaba aquel propósito. Dada la importancia y el número de las obras que habían de ser exhibidas, se puntualizaba, en el acuerdo que, para esa gran manifestación de arte, se habilitasen edificios y dependencias del más noble abolengo municipal: la Sala del Consejo de Ciento, la de las Crónicas y la denominada de la Virgen del Pilar, dentro de las Casas Consistoriales, así como el “Tinell” (antiguo Palacio Mayor de los Reyes de Aragón), Capilla de Santa Águeda y dependencias anejas por uno y otro extremo.

La Exposición está ya a la vista. Preciso es decir, sin em-

bargo, que esta Exposición tiene un carácter y finalidad propias. Más que una Exposición metódica, con sus salas sucesivas y clasificadas, es una exhibición ordenada, por cuyo medio el actual Ayuntamiento rinde cuenta, en cifra, de su labor artística ante la ciudad. He dicho el actual Ayuntamiento, entendiendo por tal el presidido sucesivamente por los alcaldes don Miguel Mateu y el señor Barón de Terrades, íntimamente compenetrados; Ayuntamiento que hay que considerar como una unidad viviente e indisoluble porque ha persistido substancialmente a través de algunos cambios, con personalidad inconfundible, animado de los mismos propósitos, con un espíritu de continuidad hasta la fecha.

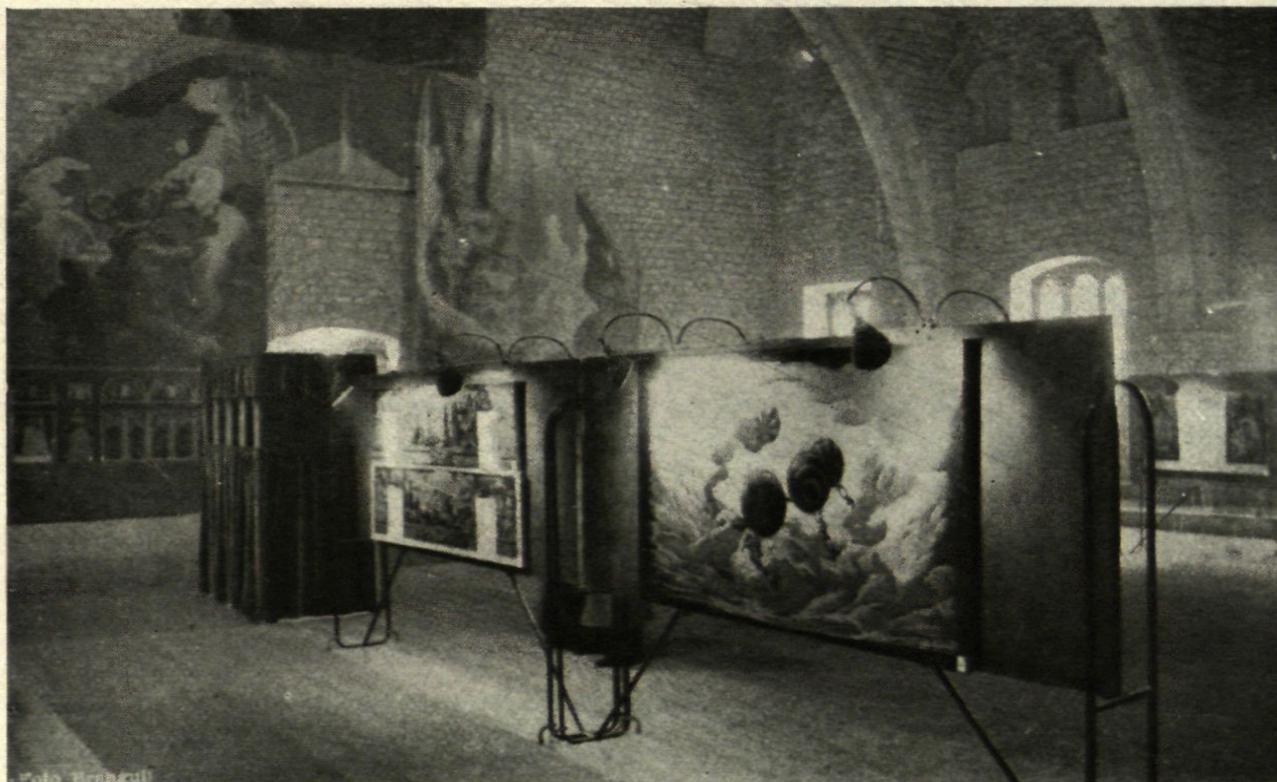
La trama y los elementos constitutivos de la presente Exposición brotan de unos cuantos hechos, que resumen los siete años de actividad artística del actual Ayuntamiento. Escuetamente, son los siguientes: Dos Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; inauguración de cinco Museos, esto es, por orden cronológico, el de Industrias y Artes Populares del "Pueblo Español" (Montjuich), el Museo Histórico de la Ciudad, el Museo de Arte Moderno, con su anejo el Gabinete Numismático, el Museo de Música, y el Museo-Taller "Federico Marés", a cuya primera sala, abierta al público, seguirá, en breve, la apertura de las demás salas; desarrollo amplísimo de la Escuela "Massana", elevada a la categoría de Conservatorio Municipal de Artes Suntuarias; restauración de la sala del "Tinell" y edificios contiguos, adquiridos por el actual Ayuntamiento; adquisición y restauración del Palacio de la Virreina.

Os hago gracia de explicaros el orden y detalles de la Exposición, porque vais a verlo con vuestros propios ojos, auxiliados con una guía gráfica que se repartirá a los visitantes.

La parte de restauraciones es importantísima y justifica uno de los calificativos dados a la Exposición. Aparte de la restauración del "Tinell" y edificios contiguos, soberbio y adecuado marco de la Exposición, citaré solamente tres ejemplos: la restauración — que ha durado dos años y costado doscientas mil pesetas — del gran tapiz denominado del *Sitio de Rodas*, gracias a la cual esta pieza única ha sido tasada por los expertos en una suma fabulosa; las pinturas de Sert, restos del incendio de la Catedral de Vich, de cuya difícil restauración se presenta una



Acto inaugural de la Exposición de obras adquiridas y restauradas



Aspecto del Salón del Tinell durante la celebración de la Exposición de obras de José María Sert

muestra, y un magnífico Zurbarán surgido por encanto de la restauración de una tela sucia y arrinconada.

Otro capítulo importante de la Exposición son los donativos, prueba inequívoca de la confianza que merece la actuación artística de la Corporación municipal. Al pie de cada objeto figurarán los nombres de los generosos donantes, pero hemos de hacer mención especial de las aportaciones de los "Amigos de los Museos", del escultor Marés, de los legados Pirozzini y Partagás, y de la cesión hecha, dentro de las últimas cuarenta y ocho horas, por la señorita María Concepción de Castellarnau Giménez, en nombre de su difunta madre adoptiva, doña Antonia de Miró y Anguera. Se trata de una parte (que será ampliada) de la importante colección de don Fernando de Miró y de Ortaffá, barón de Ortaffá, colección destinada expresamente al Palacio de la Virreina y que ahora llena ella sola la Sala de la Virgen del Pilar.

Gratitud pública merecen, por parte del Ayuntamiento, los funcionarios que desde sus respectivos Museos o departamentos han contribuído fervorosamente a la organización de la presente Exposición: los señores Durán y Sanpere, Vilaseca, Florensa, Ainaud, Bofill, Amorós, Soldevila, Ricart-Matas, Grau, Bohigas-Tarragó, Benavent, Verrié, Millet y Foyé.

No quisiera terminar sin antes dedicar un afectuoso y admirativo recuerdo a la antigua Junta de Museos de Barcelona, entidad investida de plenas y totales facultades directivas y aun administrativas, sin otro papel, por parte de los Ayuntamientos que consignar en el Presupuesto de Gastos las partidas correspondientes. Gracias a la labor ingente de dicha Junta, creadora de la tradición museística de Barcelona, el actual Ayuntamiento pudo declararse desde el primer momento en mayoría de edad, con plena capacidad para regir por sí mismo, auxiliado por los Servicios técnico-municipales, sus propios destinos en materia de Arte y de organización de los Museos. Lo cual no quita el afán y la necesidad que siente la Corporación municipal de auscultar la opinión artística barcelonesa. A este efecto, y con carácter consultivo, será convocada, muy próximamente, una Junta Municipal de Museos en la que estarán representados ampliamente los factores así corporativos como individuales, de nuestro movimiento artístico. Tal es, en suma, la suprema lección que se

desprende del hecho de la presente Exposición, balance — como dije al principio — de una larga e insistente actuación municipal, inspirada en el encendido propósito de servir a nuestra amada ciudad de Barcelona.”

### EXPOSICIÓN JOSÉ MARÍA SERT

Era a mediados del pasado año, vivo aún el recuerdo de la inesperada muerte de José María Sert, cuando el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona acordaba la adquisición de los bocetos, maquetas y esbozos que el malogrado artista guardó en su taller y que constituían, en su mayor parte, el primer intento, la idea original de algunas de sus más importantes decoraciones. El carácter íntimo de estos fondos de taller, como de algo directo, auténticamente suyo, les daba un valor que quizá en ningún otro lugar podía ser más justamente apreciado, en su doble aspecto de recuerdo personal y de matriz, diríamos, de su obra, que en la propia patria del artista.

La Corporación municipal quiso subrayar la importancia de esta adquisición, reuniendo en el Salón del Tinell del antiguo Palacio Real Mayor de la plaza del Rey, este conjunto de la obra de Sert para que pudiera ser admirado por el público.

Esta Exposición se inauguró oficialmente el día 11 de diciembre de 1947, con asistencia del Excmo. señor marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes, que ostentaba la representación del Ministro de Educación Nacional, el Excmo. señor Alcalde de Barcelona, el Iltre. señor Teniente de Alcalde, delegado de Cultura, doctor Carreras Artau, además de otros miembros del Consistorio municipal, autoridades de la Provincia y de la Región, representantes de entidades artísticas y algunos familiares de José María Sert.

El Iltre. señor Teniente de Alcalde, delegado de Cultura pronunció en dicho acto un discurso poniendo de relieve la importancia de la Exposición y agradeciendo la aportación a la misma por parte de los familiares del artista.

A continuación, el Excmo. señor marqués de Lozoya elogió la labor cultural desarrollada por el Ayuntamiento de Barcelona, que una vez más se ponía de manifiesto en aquel acto en que se rendía un merecido homenaje a la memoria del famoso pintor,

representante de aquella generación barcelonesa que, desde comienzos de siglo, tanto había contribuido al esplendor de nuestro movimiento espiritual en las artes y las letras.

Cerró el acto el Excmo. señor barón de Terrades, Alcalde de la ciudad, agradeciendo a los familiares del artista, corporaciones y particulares, la cooperación que había hecho posible la celebración de aquel homenaje.

La Exposición quedó abierta al público a partir del día 14 de diciembre permaneciendo visible hasta el día 15 de febrero de 1948.

La especial naturaleza de la obra de José María Sert, obra ingente que abarca anchos muros y bóvedas, sólo bajo esta forma de maquetas o bocetos podía ser fácilmente expuesta y en cantidad múltiple, como lo fué en el Salón del Tinell, donde se pudieron presentar siete maquetas completas, además de varios conjuntos alcanzando un total de 56 obras, algunas de ellas, como tres de los primeros ensayos de las decoraciones para la catedral de Vich, realizadas ya a escala definitiva para ser emplazadas en los muros bajo cornisa de dicho templo. Un catálogo editado por el Excmo. Ayuntamiento a la apertura de la Exposición, servía de guía al visitante, ofreciendo además la reproducción de 23 de las obras exhibidas. Antes de clausurarse la Exposición todavía se aumentaron las obras hasta el número de 66.

Damos a continuación el detalle de las obras que por la adquisición de nuestro Ayuntamiento quedarán incorporadas al Museo de Arte Moderno:

4 piezas de la maqueta de la decoración de Vich, destruída en 1936, comprendiendo los bocetos en sepia, azul y carmín sobre fondo de oro, ejecutados entre 1925 y 1927, correspondientes a la trasfachada, naves del Evangelio y de la Epístola, y lado de la Epístola del crucero (laterales:  $2,03 \times 1,30$ ; testero:  $1,48 \times 1,33$  m.).

4 piezas de la maqueta de la decoración vicense ejecutada entre 1939 y 1945, comprendiendo los bocetos de la decoración de las dos naves y el crucero ( $2,03 \times 1,30$  m.) pintados en papel en sepia y carmín sobre fondo dorado; y boceto del *Calvario* de la propia decoración ( $0,905 \times 0,565$  m.).

Maqueta comprendiendo los bocetos de la decoración de Vich destruída en 1936, correspondiente al presbiterio.

Maqueta con los bocetos en sepia, carmín sobre oro para la decoración actual del presbiterio de la catedral de Vich.

Maqueta con los bocetos en negro sobre oro para la decoración de un salón de la residencia de M. Jules Pams, en París, con escenas alusivas a Don Quijote de la Mancha.

Maqueta con los bocetos en sepia, gris y carmín sobre plata, para la decoración del salón de baile del palacio de M. Maurice Wendel, en París, ejecutada en 1924 o 1925.

Maqueta con los bocetos de la decoración de la escalinata de la Tate Gallery de Londres (que no se realizó), en sepia sobre oro, desarrollando el tema de *El efecto del tiempo sobre los monumentos*.

Maqueta con los bocetos a todo color sobre madera, para la decoración del comedor de la residencia del barón Becker de Bruselas, ejecutada en 1930.

Maqueta con los bocetos pintados en sepia, gris y negro sobre oro para la decoración que se ejecutó en 1932 en la capilla de Santa Teresa del Palacio de Liria, en Madrid.

Boceto para un biombo destinado a la casa de campo de Mr. Benjamín Moore, en Long Island (Norteamérica), ejecutado en 1926.

4 bocetos de la decoración del Salón de las Crónicas del palacio municipal de Barcelona que se realizó en 1929.

Panel con los bocetos de la decoración realizada en 1930-1931 en el Hotel Waldorf Astoria de Nueva York, en sepia y carmín sobre lienzo con imprimación gris.

3 paneles con estudios pintados a todo color hacia 1931.

2 bocetos para la decoración de dos techos del Palacio Pereda de Buenos Aires, ejecutada en 1932.

1 boceto pintado a todo color sobre plata y tres estudios al carbón correspondientes a la decoración de un salón del palacio del príncipe Mdivani en Venecia, obra de 1934-1935.

3 bocetos pintados en sepia y rosa sobre plata, para la decoración que se proyectó en 1943 con destino al Alcázar de Toledo.

Boceto para la decoración del techo del palacio March de Palma de Mallorca que se realizó en 1944.

*Alegoría de Toledo*, estudio en sepia y azul oro, realizado entre 1919 y 1922.

*La bella durmiente*, biombo pintado a todo color (4 × 2,75 metros). Posteriormente, esta pintura ha sido permutada con otra análoga, representando *La bodega de Camacho*.

A estas obras deben añadirse las donadas generosamente por los herederos del artista con idéntico destino. Estas son:

*Lucha de Jacob con el Ángel y Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados*, pinturas a todo color, de 5,05 × 3,85, y 11,50 × 5,98 m. respectivamente, ejecutadas en 1906 como primer intento de decoración de la catedral de Vich.

*Heliodoro expulsado del templo*, pintura en negro y azul, ejecutada en 1920-1921, que constituye la primera aplicación de la técnica de la pintura al óleo sobre fondo metálico, destinada a la catedral de Vich.

Panel de madera procedente de la decoración ejecutada en 1930-1931 para la residencia de Mlle. Chanel, de París.

Don Juan March entregó asimismo en calidad de donativo la maqueta de la decoración del salón de fiestas de su palacio de Palma de Mallorca y un boceto de la decoración del techo del mismo salón.

A este conjunto debe sumarse la adquisición al cabildo de Vich de la maqueta de la decoración de las bóvedas de su catedral (que no llegó a ejecutarse) realizada hacia 1930 en sepia sobre oro.

\* \* \*

En el vol. IV (enero-abril de 1946) de estos ANALES, Alberto del Castillo nos dió un esbozo biográfico de José María Sert y la cronología de su obra, como anticipo del libro que, ayudado por Alejandro Cirici Pellicer y Juan Estelrich, ha publicado en 1947, libro en el que la vida y la obra de nuestro artista se hallan expuestas ampliamente, si rico en los pormenores anecdóticos recogidos de labios de sus familiares y amigos o entresacados de su correspondencia, no menos substancioso por la exégesis de su un tanto complicado simbolismo temático, el estudio de su concepto estético y su técnica personal, así como por

la espléndida reproducción de casi todas sus obras. Nos apresuramos a declarar que José María Sert merecía esta edición monumental; la merecía ya de antes, sin que su muerte diera un carácter de justificada reparación a este importante libro de Alberto del Castillo.

Sert, recién llegado a París, siente que su sed no puede satisfacerse en reducidos y mínimos espacios. Después de su atrevida propuesta al obispo de Vich, de ensayar la decoración de una capilla, debió sentirse hondamente estimulado cuando hombre tan sesudo como el doctor Torras y Bages le brindaba las desnudas y anchurosas naves de su catedral.

Sert, descansando en la fe del sabio obispo, comprendió que en buena hora había hallado su camino de Damasco. Y emprendió el viaje a Italia. Lo emprendió a caballo, a fuer de buen caballero a quien no gustaron los vulgares codeos ni la dilución en las anónimas masas viajeras, sujetas a horarios e itinerarios invariables.

Si pocas academias había conocido antes, menos las sufriría en adelante. Sus enseñanzas las tomó libremente en la Arena de Padua, las estancias de Rafael en el Vaticano y sobre todo en la Escuela de San Roque de Venecia.

Fijo su camino, sus conclusiones sobre arte y sobre maestros se concretan con firmeza: "Tintoretto es el más grande de todos", según su definición. Pero no olvida a Orcagna, ni a Piero della Francesca, ni a Mantegna.

En el Museo del Louvre había conocido, y copiado incluso, a Jordaens y a Rubens. Tiene a Rubens como a un maestro también excepcional; es para él el decorador nato. Y entre los españoles, se fija en el Greco, al que considera extrañamente contaminado de Tintoretto y de los bizantinos, además de cuanto se asimiló de español en Castilla. Y bajo el aspecto de decorador, estima la superioridad de Goya sobre Velázquez. Sert, además, no es insensible a la plástica expresividad de los escultores barrocos, singularmente de Alonso Berruguete.

Si intentamos analizar la obra de Sert para establecer posibles influjos, observaremos cómo la línea de nuestros descubrimientos se quiebra de continuo, sin que podamos sentar ningún principio válido. Sert se sumerge en verdad en todo cuanto ha visto, pero su fantasía es demasiado rica para que no nos apa-

rezca constantemente renovada. Su arte no podía esperar nada de un modelo. La imaginación, de sobras poderosa, le procuraba un torrente de inspiración, en el que se hacinaban figuras, panoramas y visiones cada vez que tenía que ilustrar algún tema. Nada, en estos esbozos que hemos podido contemplar, nos ha dado la idea de trabajo paciente, concentrado, que insinúa sobre la tabla o el lienzo una línea o un rápido bosquejo, y al conjuro de lo empezado, paso a paso lo amorfo se concreta, y la obra, por suscitación recíproca, avanza y se define. No; ante los esbozos de Sert se tiene la sensación de que la idea, la visión, ha precedido a la fijación gráfica. Notémoslo también: en sus obras acabadas, la vivacidad del primer esbozo conocido no ha ganado nada al ser ampliado y trabajado con técnica y estilo más sostenido, sin duda porque el calor de la primera idea mal podía mantenerse latente al desarrollar estos grandes paneles tras largas horas o enteras jornadas de trabajo.

Este Sert en miniatura, que las citadas maquetas y esbozos han hecho posible contemplar en la Exposición de que damos cuenta, no nos ha parecido, pese al tamaño, ni menos gigantesco, ni menos aparatoso. Creemos haber hallado en este conjunto un eco, el más directo y espontáneo de Sert, vertido con todo el frescor aun de su potente imaginación creadora.

J. S. V.

### **EXPOSICIÓN DE PINTURAS MURALES DE NAVARRA**

Organizada conjuntamente por la Excma. Diputación Foral de Navarra y el Excmo. Ayuntamiento de Barcelona, se celebró en una de las salas de la planta noble del Museo de Arte Moderno, una exposición de pinturas murales pertenecientes al Instituto Príncipe de Viana, que procedían de varios templos navarros.

En el acto inaugural, que tuvo efecto el 27 de enero de 1947, don José M.<sup>a</sup> Gudiol, que había dirigido los trabajos de arranque y transporte de dichas pinturas, pronunció unas breves palabras, acerca del carácter, iconografía, cronología e importancia de tales decoraciones murales.

La exposición permaneció abierta hasta el 9 de febrero siguiente.

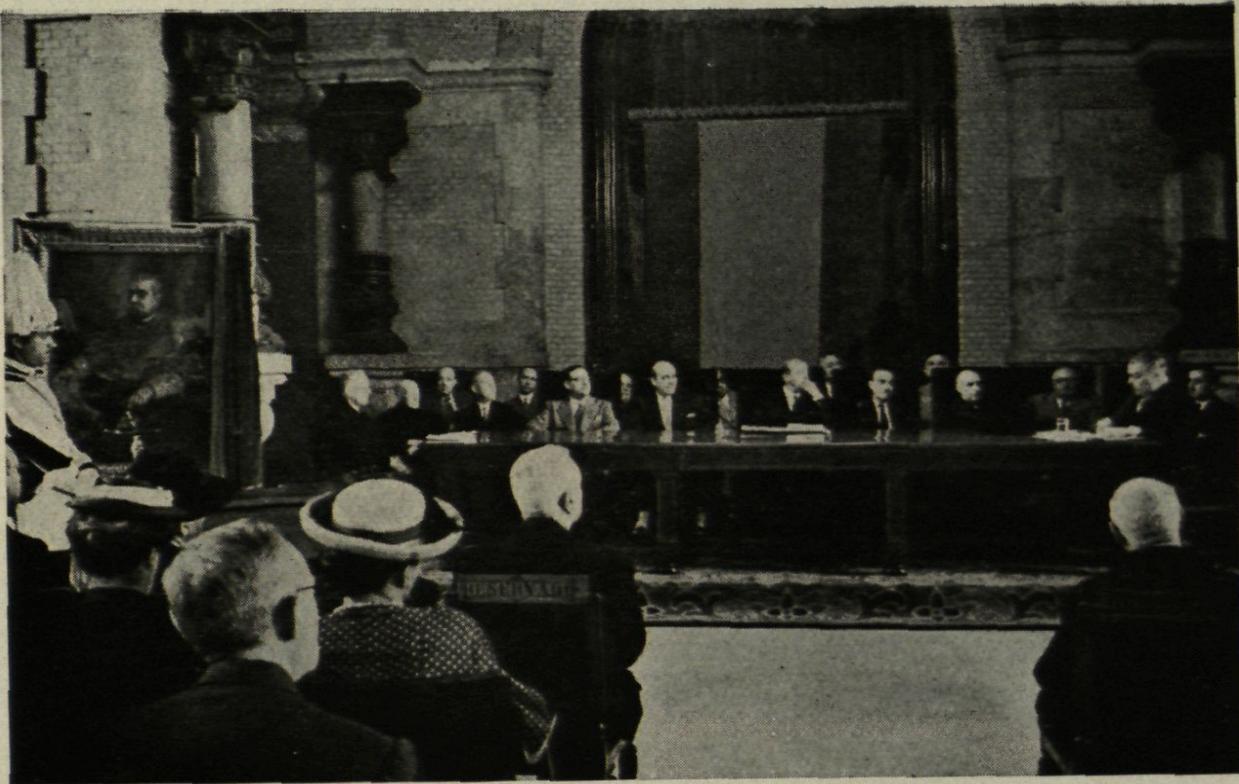
### **EXPOSICIÓN DE ACUARELAS, DIBUJOS Y LITOGRAFÍAS INGLESAS DEL SIGLO XIX**

Por iniciativa de la revista "Cobalto", el Museo de Arte Moderno albergó, durante los días 25 de noviembre al 9 de diciembre de 1947, una exposición de acuarelas, dibujos y litografías inglesas del siglo XIX, pertenecientes a la colección de don José Lázaro, de Madrid.

Las obras expuestas habían formado parte de la colección Anderson de Nueva York. Entre ellas figuraba una selección de grabados y litografías de J. M. W. Turner para ilustrar obras de Walter Scott.

### **EXPOSICIÓN DE HOMENAJE A NICOLÁS RAURICH**

El Museo Nacional de Arte Moderno, de Madrid, albergó la exposición de homenaje dedicada al pintor catalán Nicolás Raurich, que se celebró en marzo-abril de 1948, organizada bajo el patronato de la Dirección General de Bellas Artes y con la



La presidencia del acto de reapertura de la Galería de Catalanes Ilustres  
y colocación en ella del retrato de don Manuel Durán y Bas



Reunión de constitución de la Junta de Museos del Ayuntamiento  
de Barcelona

colaboración del Museo de Arte Moderno de Barcelona, que concurrió a ella con ocho de las pinturas más representativas del personal estilo del malogrado maestro.

#### LA EXPOSICIÓN DE LAS PINTURAS MURALES DE MADERUELO

Del 18 al 25 de abril de 1948, estuvo expuesta en el Museo de Arte Moderno la decoración mural románica del ábside de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo (Segovia). El arranque de estas pinturas había sido ejecutado por el restaurador don Ramón Gudiol, y debiendo realizar las operaciones de transporte en su taller de Barcelona, ello motivó que por especial deferencia del Patronato del Museo del Prado, al que pertenecen dichas pinturas, éstas pudiesen ser expuestas en el Museo de Arte Moderno de Barcelona antes de su definitiva instalación en Madrid.

El conjunto de estas pinturas corresponde a la primera mitad del siglo XII, señalándose en ellas claras afinidades con la decoración del templo de Santa María de Tahull, instalada hoy en el Museo de Arte de Cataluña.

El tema de la Exaltación de la Vera Cruz ocupa el testero, flanqueado por Caín y Abel, y con las escenas de la Adoración de los Reyes y de la Magdalena ungiendo los pies a Jesús. En la parte central de la bóveda aparece el Pantocrátor rodeado de cuatro ángeles y de los símbolos de los evangelistas, y en los espacios restantes están representados los apóstoles, serafines, ángeles y las escenas de la Anunciación, la Creación de Adán y el Pecado Original.

#### EXPOSICIÓN MARIANO PIDELASERRA

A raíz de la muerte del pintor Mariano Pidelaserra, ocurrida el 7 de octubre de 1946, el Ayuntamiento acordó celebrar en el Museo de Arte Moderno una exposición que, además de rendir un merecido homenaje a la memoria del artista, contribuyera al conocimiento de su obra, parte de ella ignorada por

completo a causa del retraimiento en que el pintor trabajó durante los últimos años de su vida.

La exposición proyectada no se inauguró hasta el 15 de mayo de 1948, a base de los fondos propiedad de la viuda y los hijos del artista, a los que se sumaron obras de nuestro Museo y de varias colecciones particulares barcelonesas, reuniéndose un total de 186 pinturas representativas de las diferentes fases que se señalan en la continua evolución de su arte y de sus temas, desde la primera tendencia impresionista y su personal versión del puntillismo, hasta alcanzar en su madurez un estilo de ruda grafía expresionista, vehemente y alucinante en el color; como también desde el retrato y el paisaje urbano y rural, hasta las escenas anecdóticas concebidas de manera cíclica — serie de “Los vencidos”, ilustrando la trágica vida miserable en los bajos fondos sociales — y su original interpretación de los antiguos temas religiosos — serie de la “Vida de Jesús”.

En otro lugar del presente número publicamos la conferencia pronunciada el día 12 de junio por el Rdo. Dr. don Manuel Trens. Pbro. en una de las salas ocupadas por dicha exposición, sobre el tema “La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, según Pidelaserra”.

En ocasión también de esta exposición, don Federico P. Verrié dió una conferencia en el Círculo Maillol del Instituto Francés, estudiando la personalidad de Mariano Pidelaserra y su significación dentro de la pintura catalana.

La exposición se clausuró el día 20 de junio de 1948.

### REINSTALACIÓN DE LA GALERÍA DE CATALANES ILUSTRES

El deseo manifestado por un sector de la opinión ciudadana de que fuese restablecida la Galería de Catalanos Ilustres, dando a la ya numerosa serie de retratos que la forman una instalación digna por su marco y capaz para asegurar su futuro desenvolvimiento, decidió a la Corporación municipal a estudiar un posible emplazamiento que ofreciera las condiciones apetecidas.

La finalidad que inspiró la creación de dicha Galería, o sea la de rendir perenne homenaje a las figuras preeminentes nacidas en Cataluña, exigía que su instalación recayera en local

abierto a la visita pública, y ello explica que en el año 1899 al resultar insuficientes el Salón de Ciento y la galería gótica de las Casas Consistoriales para albergar la ya extensa colección de retratos, se dispusiera su traslado a la galería del salón central del hoy desaparecido Palacio de Bellas Artes, entonces ocupado por el Museo de Arte Contemporáneo, donde permaneció hasta 1936, dividiéndose después entre los depósitos de reservas de los Museos y varias dependencias municipales.

El examen de las condiciones que requería la reposición de la Galería, ha aconsejado ahora su instalación a lo largo de la crujía transversal de la planta noble del Palacio de la Ciudadela, sujetándose su visita al régimen establecido por el Museo de Arte Moderno que ocupa el mismo edificio, pero sin que entre ambas instalaciones exista nexo o dependencia alguna, dada la personalidad y el carácter distintos que revisten la Galería y el Museo.

La reapertura se celebró la tarde del 5 de julio de 1948 y en el mismo acto se procedió a colocar en la Galería el retrato del insigne jurisconsulto don Manuel Durán y Bas, pintado por Víctor Moya, leyendo la biografía del homenajeado su autor don Juan Bautista Solervicens.

Con esta inclusión, la Galería alcanza el número de 41 retratos.

Con motivo de esta reinstalación el Ayuntamiento publicó el primer volumen de una serie destinada a divulgar las biografías de los personajes que figuran en la Galería. Dicho volumen está prologado por el Iltre. señor Teniente de Alcalde Delegado de Cultura, doctor don Tomás Carreras Artau, a cuyo impulso se debe la restauración de la Galería de Catalanes Ilustres y la formalización de los estatutos que regularán su normal desarrollo, aprobados por el Ayuntamiento en 14 de septiembre de 1948. Contiene además una documentada historia de dicha Galería desde su fundación en 1871, escrita por el que fué sin duda el más entusiasta colaborador en la reorganización de la misma, nuestro malogrado compañero don Pedro Bohigas Tarragó. Recoge finalmente el repetido volumen las biografías correspondientes a los diez primeros retratos que fueron colocados en la repetida Galería.

## **VIDA INTERIOR DE LOS MUSEOS**

**El Ayuntamiento Pleno, en sesión del 7 de febrero de 1946, aprobó un Reglamento de los Museos Municipales de Arte y Servicios anexos.**

**El día 10 de marzo de 1947 celebró su reunión de constitución la Junta de Museos del Ayuntamiento creada en virtud de los estatutos aprobados por el Pleno Municipal en sesión del día 15 de marzo de 1946.**

**Modificado el texto de dichos estatutos por acuerdo del Ayuntamiento Pleno del 29 de noviembre de 1947, fué creada del seno de la citada Junta una Comisión Permanente, la cual celebró su reunión de constitución el 22 de diciembre de 1947.**

## EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS

### EXPOSICIONES PARTICULARES

1947

*Enero.* — 4. José Cruz Herrera, en “Galerías Pallarés”. — 11. Eduardo Jener, en “Sala Busquets”; J. Bueno Díaz, en “Argos”; F. Galofre Suris, en “Sala Gaspar”; V. Solé Jorba, en “Sala Parés”; Andrés Castells, en “Pictoria”; R. Cortés, en “Pinacoteca”; A. de Garavilla, en “Syra”; P. de Olaortua, en “Syra”; Martínez Adserías, en “Caralt”; Fabrè Bertrand, en “Rovira”. — 16. Exposición Colectiva, en “Fayans Catalán”. — 17. Cabrer, en “Sala Pino”. — 18. Antonio Marqués, en “Galerías Layetanas”; Pilar Aranda, en “Galerías Pallarés”; Senén Ubiña, en “Pallarés”; A. Tussell, en “Casa del Libro”. — 25. Rafael Zabaleta, en “Argos”; J. Vila Puig, en “Sala Gaspar”; A. Cumella, en “Syra”; Federico Lloveras, en “Rovira”; Vial Hugas, en “Busquets”; Abelló, en “Caralt”; Rodríguez Puig, en “Pictoria”; Puig Perucho, en “Pinacoteca”. — 31. Augusto Comas, en “Sala Pino”.

*Febrero.* — 1. José Tort, en “Velasco”; José Santiáñez, en “Franquesa”; José Cusiné, en “Layetanas”; Sabater Mur, en “Layetanas”; Cerdans, en “Pallarés”; Bonet Casanovas, en “Pallarés”; José Amat, en “Sala Parés”; M. Brossa, en “Pons Llobet”; J. Commelarán, en “Vinçon”; Bosch Tubau, en “Casa del Libro”; Cumella, en “Syra”. — 8. J. Ariet, en “Argos”; Carmen Rosal y de Caralt, en “Caralt”; Díaz Pardo, en “Gaspar”; Miró Mainou, en “Pictoria”; Días-Costa, en “Pinacoteca”; Magda Folch, en “Rovira”; A. Casamor en “Syra”; R. Calsina, en “Augusta”; Marqués Puig, en “Busquets”. — 15. Juan Margenat, en “Casa del Libro”; Pintura Selecta (Exposición colectiva), en “Galerías Condal”; José Paracolls, en “El Jardín”; Juan Baixas, en “Pallarés”; Juan Lahosa, en “Pons Llobet”; José Gual, en “Vinçon”. — 22. Gabriel Amat, en “Argos”; J. Marsillach, en

“Augusta”; Evelio Palá, en “Sala Busquets”; Luis María Güell, en “Gaspar”; P. Mercadé Queralt, en “Pictoria”; J. Puigden-golas, en “Pinacoteca”; J. Conill, en “Rovira”; Joaquín Sunyer, en “Syra”; Francisco Mora, en “Franquesa”.

*Marzo.*—1. Mayol Tresserra, en “El Jardín”; Carceller Núñez, en “Casa del Libro”; Exposición Colectiva. Agrupación Acuarelistas, en “Layetanas”; Morsans, en “Mediterránea”; P. Batalla, en “Pallarés”; Exposición Colectiva, en “Sala Parés”; F. López Salas, en “Pons Llobet”; E. Rius, en “Velasco”; Jacinto Olivé, en “Vinçon”: — 8. M.<sup>a</sup> Teresa Bedós, en “Argos”; Rafael G. Sáenz, en “Augusta”; Vila Canyellas, en “Barcino”; Ceferino Olivé, en “Busquets”; Jorge Farjas, en “Caralt”; Francisco Serra, en “Gaspar”; J. Morera, en “Pictoria”; Luis García Oliver, en “Pinacoteca”; Ramón Roig, en “Rovira”; Rafael Ramis, en “Syra”. — 15. Ros y Güell, en “Casa del Libro”; Elisa Lagoma y de Borinaga, en “Fayans Catalán”; Menchu Gal, en “Franquesa”; J. Planella, en “El Jardín”; Rafael Izquierdo, Abelenda, C. y F. Bennasser, en “Layetanas”; Anselmo Torra, J. M. Cid, Vilajosana, en “Pallarés”; Manuel Humbert, en “Sala Parés”; Fernando Lleonart, en “Pons Llobet”; J. Donat, en “Velasco”; Jansana, en “Vinçon”. — 22. J. Truco, en “Argos”, J. Vives Llull, en “Augusta”; M. Gispert Vila, en “Busquets”; J. Verdaguer, en “Condal”; Exposición Colectiva, en “Pictoria”; A. de Cabanyes, en “Rovira”; Francisco Borrás, en “Syra”; Humbert, en “Parés”. — 29. Bosch Bierge y Ricardo Opisso, en “Casa del Libro”; Peiró y Alberto Duce, en “Pallarés”; Joaquín Arnau, en “Velasco”.

*Abril.* — 5. Ramón Martí, en “Busquets”; J. Querol, en “Caralt”; José Montañés, en “Franquesa”; Miguel Renom, en “Gaspar”; Eduardo Costa, en “El Jardín”; Nicolás Marín, en “Pictoria”; Ventosa, en “Pinacoteca”; Mercedes Junoy, en “Rovira”; Otho Lloyd, en “Syra”; Prim, en “Vinçon”. — 12. J. Ferrer Carbonell, en “Argos”; Bosch Roger, en “Barcino”; Davalillo, en “Casa del Libro”; José Pujol, en “Parés”; Olañeta, en “Pons Llobet”; Manuel Vázquez, en “Velasco”; Sanvicens, en “Galerías Españolas”. — 19. Rosario de Velasco, en “Argos”; P. Segimón, en “Augusta”; L. Canals, en “Busquets”; Miguel

Serrano, en "Caralt"; Witold Januszewski, en "Franquesa"; Carlos Bécquer, en "Gaspar"; Planas Doria y Justo Nieto Galván, en "Pallarés"; Julibert, en "Pictoria"; Porcar, en "Pinacoteca"; Sabaté Jaumá, en "Rovira"; Rafael Benet, en "Syra"; Bernat Ylla, en "Vinçon". — 26. Valentín Castanys, en "Casa del Libro"; José Soler de Morell, en "Pino"; Trulls Pons, en "Galerías Españolas".

*Mayo.* — 3. Ciro Garzolini, en "Augusta"; Miguel Bernabeu, en "Busquets"; Tito Cittadini, en "Caralt"; Exposición Selecta de Pintura Ochocentista, en "Galerías Condal"; Joaquín Almeda, en "Franquesa"; E. Martínez Vázquez, en "Gaspar"; A. Luis Reyes, José Lamuño, José Aguilera Martí, en "Galerías Layetanas"; Núñez de Celis F., A. Llobet, en "Pallarés"; R. de Capmany, en "Parés"; P. Villarroya, en "Pictoria"; Rigoberto Soler, en "Pinacoteca"; Tomás, en "Rovira"; J. Plá, en "Syra"; José María Fábregas Ferrando, en "Syra"; Aguilar Ortiz, en "Sala Vinçon". — 10. Lorenzo y Simeón Cerdá, en "Argos"; Alfonso Blat, en "Busquets"; Chico Prats, en "Barcino"; Manuel Benedito, en "Círculo Artístico". — 13. Novella, en "Galerías Españolas". — 17. R. Vilamosa, en "Franquesa"; Exposición Colectiva, en "Gaspar"; V. Rincón, en "Galerías Layetanas"; Exposición Colectiva, en "Parés"; L. Vilamosa, en "Franquesa"; Francisco Domingo, en "Vinçon"; Zangroniz y Villarejo, en "Pictoria"; Exposición Colectiva, en "Pinacoteca"; Torrent Buch, en "Pons Llobet"; Sayol, en "Rovira"; Exposición Colectiva, en "Syra"; Povo, en "Augusta"; Escayola, en "Busquets"; Bordallo Solé, en "Pallarés"; Pera Planells, en "Pallarés"; Baroja, en "Caralt". — 24. Carlos Collet, en "Argos"; Jeremías, en "Argos"; Casals Grau, en "Casa del Libro". — 31. M. G. Montpart, en "Busquets"; Exposición Colectiva, en "Galerías Layetanas"; Casanovas Molist, en "Pallarés"; Juan Serra, en "Parés"; Exposición Colectiva, en "Pinacoteca"; Exposición Colectiva, en "Rovira"; Exposición pintura antigua, en "Syra".

*Junio.* — 7. P. Sancho, en "Syra". — 14. Conde de Yebes, en "Franquesa"; Moral, en "Casa del Libro"; Arbiol, en "Pinacoteca".

*Septiembre.* — 27. Exposición Colectiva, en “Casa del Libro”; Vidalmar, en “Pinacoteca”.

*Octubre.* — 4. Rafael García Sanchís, en “Argos”; R. Mas y Mas, en “Augusta”; Vicente García, Joaquín Mir, en “Barcino”; Estradera, en “Busquets”; P. Saula Palomer, C. Gallegos, García Pelayo, en “Pallarés”; Xavier Nogués, en “Sala Parés”; M. Torrents, en “Sala Rovira”; José Tapiola, en “Syra”; Ramón López, en “Gaspar”; Pruna, en “Caralt”; Juan Malagrava, en “Vinçon”; Juan Mercadé, en “Pinacoteca”; Subasta, en “Vall-demosà”; Manuel Losada, en “Sala Pino”; Sánchez Corraliza, en “Casa del Libro”. — 17. Juan Marcé, en “Pinacoteca”. — 18. Sanjuán, en “Argos”; Verdaguer y Rey Padilla, en “Augusta”; M. Serra, en “Busquets”; L. Mestre Castellví, en “Galerías Españolas”; A. Sanzio, José Anfruns, F. Juliá Ventura, Julio M. Casals, en “Galerías Pallarés”; Exposición Colectiva, en “Parés”; Exposición Colectiva, en “Pictoria”; Conchita Salinero, en “Sala Rovira”; José Hurtuna, en “Syra”. — 23. Armando Fernández, en “Pictoria”. — 25. Julio Pascual, en “Casa del Libro”; Coll-Bardolet, en “Pinacoteca”; Fernando Arasa, en “Arte Pino”; Joaquín Terruella, en “Gaspar”; Tetuani, en “Vinçon”. — 31. Zaragüeta, en “Fayans Catalán”; Carretero Gomis, en “Velasco”.

*Noviembre.* — 1. J. Roé, en “Argos”; Daniel Sabater, J. Donat, en “Augusta”; Domingo Soler, en “Busquets”; Juan Tora, en “Galerías Españolas”; Julio M. Casals y J. Font, en “Galerías Pallarés”; Pedro Comas, en “Pictoria”; L. Roig Enseñat, en “Rovira”; Miguel Villá, en “Syra”; Zaragüeta, en “Fayans Catalán”; Carretero Gomis, en “Velasco”. — 8. Martí Llauradó, en “Barcino”; Dionisio Nadal, en “Casa del Libro”; Esteban W. Viciàna, en “Fayans Catalán”; Durancamps, en “Parés”; D. Vilás, en “Pinacoteca”; Ángel Cánovas, en “Vinçon”; Federico Lloveras, en “Gaspar”; Roda, en “Caralt”; Enrique Herberos, en “Pino”. — 15. F. Torné Gavaldá, en “Argos”; Ignacio Gil, J. Garriga Güell, J. Gil, en “Augusta”; J. Soler Puig, en “Busquets”; Exposición Colectiva, en “Círculo Artístico”; J. Castellanas, en “Galerías Españolas”; Reque Meruvia, en “Fayans Catalán”; E. Mestres Rander, en “Franquesa”; Ramón Talens, en “Pallarés”; A. Ráfols Casamada, en “Pictoria”; Tomás

Pérez Thomás, en "Rovira"; Fresquet, en "Velasco". — 18. Jaume Mercadé, en "Syra". — 22. Llopis Galofré, en "Caralt"; Santiago Soto, en "Casa del Libro"; Manuel Sagnier, en "Pinacoteca"; Pedro Gussinyé, en "Gaspar"; Alfonso Monné, en "Vinçon"; Agramont, en "Pino". — 29. G. Sáinz, en "Argos"; Antonio Rosich Massot, en "Augusta"; Isabel Pons, en "Busquets"; F. Vidal Palmada, en "Galerías Españolas"; Francisco Valls, en "Fayans Catalán"; A. González, en "El Jardín"; J. Borrrell, en "Galerías Pallarés"; Exposición Colectiva, en "Sala Parés"; María Girona, Miguel Gusils, en "Pictoria"; José M.<sup>a</sup> Nuet Martí, en "Pons Llobet"; P. Clapera, en "Rovira"; Fresquet y Sabaté Jammá, en "Velasco".

*Diciembre.* — 3. Subasta en Valldemosa. — 4. D. Carles, en "Sala Parés". — 6. Sanvicens, en "Barcino"; Flotats, en "Caralt"; Commelarán, en "Vinçon"; Mestres Cabanes, en "Casa del Libro"; Fco. Valls y Larrinaga Ibarra, en "Fayans Catalán"; J. Olivet Legares, en "Pinacoteca"; José Busquets, en "Syra"; Lola Gómez, en "Pino"; A. González, en "El Jardín"; García Morales, en "Gaspar". — 10. Exposición Colectiva, en "Grifé & Escoda". — 13. Alumá, en "Argos"; Serra Santa, en "Augusta"; Nuria Llimona, en "Busquets"; Ruiz Ferrándiz, en "Galerías Españolas"; Pons Palau, en "Fayans Catalán"; A. Selvaggio, Jaime Solá, en "Galerías Pallarés"; M. Baixas de Franch, en "Pictoria"; S. Estruga, en "Velasco"; N. Miralles, en "Rovira". — 20. Perejoan, en "Caralt"; Freixas, en "Casa del Libro"; H. Anglada Camarasa, en "Pinacoteca"; J. Barbeta, en "Syra"; Raimundo Roca, en "Gaspar"; Benlliure, en "Pino"; Roberto Kuans, en "Vinçon". — 27. J. Guardiola Torregrosa, en "Argos"; Camps Dalmases, en "Augusta"; Teodoro Wagner, en "Galerías Pallarés"; Exposición Colectiva, en "Sala Parés"; J. Morera, en "Pictoria"; A. Bonaterra, en "Sala Rovira"; Garcianguera, en "Velasco".

**CONFERENCIAS SOBRE TEMAS DE ARTE**

1947

*En el mes de enero:*

Día 7, don Luis Monreal Tejada, en la Sala Gaspar, sobre: "Comentarios sobre la acuarela a la vista de las obras de Potau".

Día 11, don Rafael Benet, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "El arte y la figura de Antonio Serra".

Día 13, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "Dos centros de Arte en los siglos XIV y XV: 1) Provenza".

Día 20, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "Un hogar de Arte en los siglos XIV y XV, la Borgoña".

Día 26, don Joaquín Renart, en el Convento de PP. Capuchinos de Sarriá, sobre: "El pesebre popular".

Día 27, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "Pasado y renacimiento de la tapicería francesa".

Día 31, R. P. Basilio de Rubí, O. F. M., en la O. C. P. D., sobre: "Aspectos populares del pesebre".

*En el mes de febrero:*

Día 3, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés sobre: "Castillos de Francia".

Día 7, don José Francés, en Sala Gaspar, sobre: "El pintor Vila Puig".

Día 10, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "El París de Luis XIII".

Día 16, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre "Versalles".

Día 20, don José María Junoy, en la Sala Barcino, sobre: "Luz y corazón en la pintura de José Navarro".

Día 21, don José Francés, en la Casa del Médico, sobre: "Riesgo, pasión y gloria del coleccionismo".

Día 28, don Joaquín Ciervo, en la Casa del Médico, sobre: "El linaje noble y la arquitectura admirable de San Pablo del Campo".

*En el mes de marzo:*

Día 4, don John Lankaster, en el Instituto Británico, sobre: "El arte de Henry Moore".

Día 10, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "El mueble francés en el siglo XVIII".

Día 11, don Pedro Deffontaines, en el Instituto Francés, sobre: "La maison rurale française".

Día 15, don Luis Monreal Tejada, en los "Amigos de los Museos", sobre: "Una miscelánea o noticiario variado de temas de Arte".

Día 16, don Fernando Hurtado Sanchis, en la Biblioteca Popular Beato Antonio María Claret, sobre "El estilo como expresión".

Día 20, doctor Font Puig, en Balmesiana sobre: "Exposición sistemática de las ideas estéticas de Platón: El Arte".

Día 21, don José Pijoan, en la Casa del Médico, sobre: "Historia de la formación del Museo de Barcelona".

Día 22, don Enrique Cubas, en el Fomento de las Artes Decorativas, con motivo de la III Exposición de miniaturas navales; "La personalidad de Narciso Monturiol a través de su correspondencia".

Día 23, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "Ingres, portraitiste de la bourgeoisie".

Día 28, don Eugenio d'Ors, en la Casa del Médico, sobre: "El secreto del retrato".

*En el mes de abril:*

Día 14, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "Delacroix, Daumier, Courbet, interprètes des révolutions du XIX siècle".

Día 18, don Felipe Mateu Llopis, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "Iconografía de Cervantes".

Día 21, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "Monet et la naissance de la sensibilité contemporaine".

Día 23, don Federico Marés, en el Club Montañés Barcelonés, sobre: "Real monasterio de Poblet".

— Don Francisco de P. Bofill, en el Club Excursionista de Gracia, sobre: "Cerámica catalana".

Día 25, don José Gudiol, en el Instituto Francés, sobre: "La escultura románica en Francia".

— Don Luis Masriera, en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, sobre: "La serie en las Artes suntuarias y la belleza del trabajo".

Día 30, don J. Ráfols, en el Instituto de Cultura Italiana, sobre: "La arquitectura florentina desde Brunelleschi".

— Don Adolfo Florensa Ferrer, en las Asociaciones de Antiguos Alumnos de los HH. Maristas de Barcelona y Valldemia, sobre: "La obra del Ayuntamiento de Barcelona en la conservación de los edificios y ambientes históricos".

— Don Luis Monreal, en el Club Montañés Barcelonés, sobre: "El arte románico en Cataluña".

### *En el mes de mayo:*

Día 5, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "Coup d'oeil rétrospectif. L'exposition des chefs-d'oeuvre du Louvre au Petit Palais (1946)".

Día 7, don Manuel Terán, en la Biblioteca Central sobre: "Toledo: la ciudad y su paisaje".

Día 12, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "Puissances du dessin".

Día 14, don Joaquín Ciervo, en el Club Montañés Barcelonés, sobre: "San Pablo del Campo".

Día 21, don Federico Marés, en el Club Montañés Barcelonés, sobre: "Mi museo sentimental".

Día 28, don Luis Monreal, en el Club Montañés Barcelonés, sobre: "El Arte románico en Cataluña".

Día 30, don Juan Lankaster, en el Instituto Británico, sobre: "La pintura de paisaje a comienzos del siglo XIX; John Constable y J. W. Turner".

— Don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "Destruction et reconstruction de l'economie française".

### *En el mes de septiembre:*

Día 15, don Adolfo Schulten, en la Aula Magna de la Universidad Literaria, sobre: "Tartessos".

*En el mes de noviembre:*

Día 5, don J. Amades, en el Club Montañés Barcelonés, sobre: "Costumbres populares".

Día 8, don Felipe Mateu Llopis, en la Biblioteca Central, sobre: "Un comentario numismático sobre el Don Quijote de la Mancha".

Día 12, don Pedro Vilar, en el Instituto Francés, sobre: "El problema de la espontaneidad. Arte popular y pintores autodidactos".

Día 21, don Joaquín Ciervo, en las AA. de los HH. Maristas de Barcelona y Valldemia, sobre: "Impresiones en torno a la vida artística barcelonesa".

Día 27, don Martín Almagro, en el Museo Arqueológico, sobre: "El estado actual de la investigación del Paleolítico inferior en África".

*En el mes de diciembre:*

Día 4, don Luis Pericot, en el Museo Arqueológico, sobre: "La relación entre África y Europa durante el Paleolítico superior".

Día 13, don Joaquín M.<sup>a</sup> de Nadal, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "El lenguaje de las figuras de pesebre".

Día 16, don José Bonet del Río, en el Fomento de las Artes Decorativas, sobre: "Algunas consideraciones sobre el pesebrismo".

Día 17, don Luis Monreal y Tejada, en el Ateneo Barcelonés, sobre: "La pintura religiosa de Goya".

Día 18, don Augusto Panyella Gómez, en el Museo Arqueológico, sobre: "El Neolítico ligure y sus relaciones con Europa".

## NECROLOGÍAS

## ANTONIO ALSINA AMILS

El 16 de enero de 1948 falleció en Barcelona, el escultor Antonio Alsina Amils a consecuencia de las graves heridas que sufrió al ser atropellado por un tranvía en el Paseo de Gracia.

Contaba cerca de 85 años, pues había nacido en Tárrega en 1864; y aun cuando se hallaba retirado, desde largo tiempo, de nuestro mundo artístico, gozaba en él de una profunda estima.

Había cursado sus primeros estudios en la Escuela de la Lonja de Barcelona; luego fué discípulo de Juan Samsó en Madrid, completando su formación en Roma, pensionado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al terminar sus estudios, su vocación le llevó al profesorado. Desempeñó el cargo de ayudante de modelado en la Escuela Central de Artes y Oficios, pasando en 1894 como profesor a la Escuela de Bellas Artes de Villanueva y Geltrú y más tarde a las de Málaga y Sevilla. Obtuvo, años después, la clase de escultura del antiguo y del natural de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, cuyo cargo ejercía al ser jubilado.

Su arte principalmente formado bajo la influencia de Samsó, se mantuvo dentro del academicismo sobrio y robusto de dicho maestro. Obtuvo medalla de primera clase en la Exposición de París en 1900, con el grupo *Sansón y Dalila*, simbolizando *La Astucia* y *La Fuerza*. Fué premiado además en Exposiciones Nacionales por sus obras *El Cautivo*, *El sacrificio de Isaac* (1887), *Remordimiento* (actualmente conservada en el Museo de Arte Moderno de Madrid) e *Imperium Romanum*. En la Exposición Nacional de 1904 obtuvo segunda medalla con una de las figuras de sirena, en bronce, destinadas al monumento de Alfonso XII en Madrid.

Aun cuando cultivó también la pintura, es escasamente conocida su obra. En 1907 figuró en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona un lienzo representando una escena de costumbres en

Andalucía, titulada *Ayer penaba por verte y hoy peno porque te vi*.

En sus últimos años se sabe modeló algunas obras de pequeño tamaño para ser fundidas en plata.

El prestigio alcanzado por su labor docente y la valía de su arte le llevaron a ocupar un merecido lugar en la Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge y en la Comisión Provincial de Monumentos de Barcelona.

### RAMÓN GHILONI MOLERA

Ramón Ghiloni Molera, nació en Barcelona el 6 de enero de 1874. Como escultor y vaciador trabajó en la Exposición Universal de 1888, particularmente en el Arco del Triunfo cuyas esculturas fueron en buena parte vaciadas por él. Ejecutó varias notables obras para el Museo de Reproducciones. A finales de siglo trasladóse a París donde trabajó en su oficio y dió enseñanzas del mismo. Algunas de sus producciones figuraron en la Exposición que se celebró en la capital francesa dentro de aquel período. Realizó además algunas esculturas originales. Es notable entre ellas el busto del actor Teodoro Bonaplata que figura en el Museo del Instituto del Teatro. Se deben también a su mano la lápida y la medalla que ejecutó por encargo del Ayuntamiento de Barcelona en 1905 en conmemoración del tercer centenario de la publicación del "Don Quijote". Regresado a nuestra ciudad dedicóse preferentemente a las reproducciones artísticas que ejecutaba con suma delicadeza. Para la venta de tales obras abrió un establecimiento en el Paseo de Gracia, 18. Más tarde dedicóse a la crítica artística, colaborando en este sentido en los diarios barceloneses *El Correo Catalán*, *El Día Gráfico* y *La Tribuna*. En 1915 creáronse en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes de Barcelona los Talleres de Vaciado para enseñanza de esta especialidad y acto seguido fué nombrado maestro de este taller. Continuó en el cargo hasta el año 1945 en que fué jubilado. Últimamente tenía el cargo de asesor artístico de la casa Cementos Fradera. Falleció en su ciudad natal el día 16 de febrero de 1948.

## PEDRO BOHIGAS TARRAGÓ

En la madrugada del día 8 de junio de 1948, fallecía en Barcelona don Pedro Bohigas Tarragó, Administrador General de nuestros Museos, cargo que venía desempeñando desde el año 1931 como funcionario municipal adscrito a los servicios encomendados a la antigua Junta de Museos de Barcelona.

Temperamento entusiasta, emprendedor y voluntarioso deja, en distintos sectores de nuestro mundo cultural, el fruto de una actividad incansable que se prodigó en múltiples facetas.

Desde su juvenil entrada en las letras como periodista, encaminó su formación intelectual hacia el campo de la historia, concretamente hacia el estudio de los movimientos políticos e ideológicos del siglo XIX y del presente. Fermento vital en toda su labor fué la historia de Barcelona, la ciudad donde había nacido en 26 de junio de 1886 y en la que transcurrió toda su vida.

Su barcelonismo, sentido hondamente hasta la exaltación, no fué mera avidez de tipismos y curiosidades sentimentales. La grandeza creciente de la urbe, su vitalidad esplendorosa, le llenaban de un amor incondicional, casi exclusivista, que le llevó a perseguir con infatigable ahinco el conocimiento de las profundas causas que le explicaban el proceso evolutivo de este magnífico desarrollo de Barcelona.

La pequeña historia, esta preciosa complementación que en tantos casos aporta a los altos estudios datos secundarios pero de la más eficiente utilidad, fué el campo predilecto de Bohigas Tarragó. Su labor durante largos años, al frente de la revista de turismo *Barcelona Atracción* y de sus publicaciones monográficas dedicadas a monumentos y paisajes de Cataluña, marcan ya la orientación de sus actividades. Su contribución, con frecuencia anónima, a la serie de estas monografías, culminó en sus dos publicaciones: *Los templos antiguos* y *Los templos modernos de Barcelona*.

Más tarde, adjunto a la dirección del *Butlletí* editado por la Junta de Museos de Barcelona desde 1931 a 1937, puso especial interés en recoger en tal publicación todo cuanto pudiera servir a la historia de nuestros Museos y a la del movimiento artístico

barcelonés. Esta actividad quedó nuevamente reflejada en la serie de artículos publicados en estos ANALES Y BOLETÍN en 1945, bajo el título *Apuntes para la historia de las Exposiciones Oficiales de Arte de Barcelona* y en los dos que aparecieron en 1946 como *Resumen histórico de los Museos de Arte de Barcelona*, al que debía seguir un tercero y último artículo que no llegó a escribir.

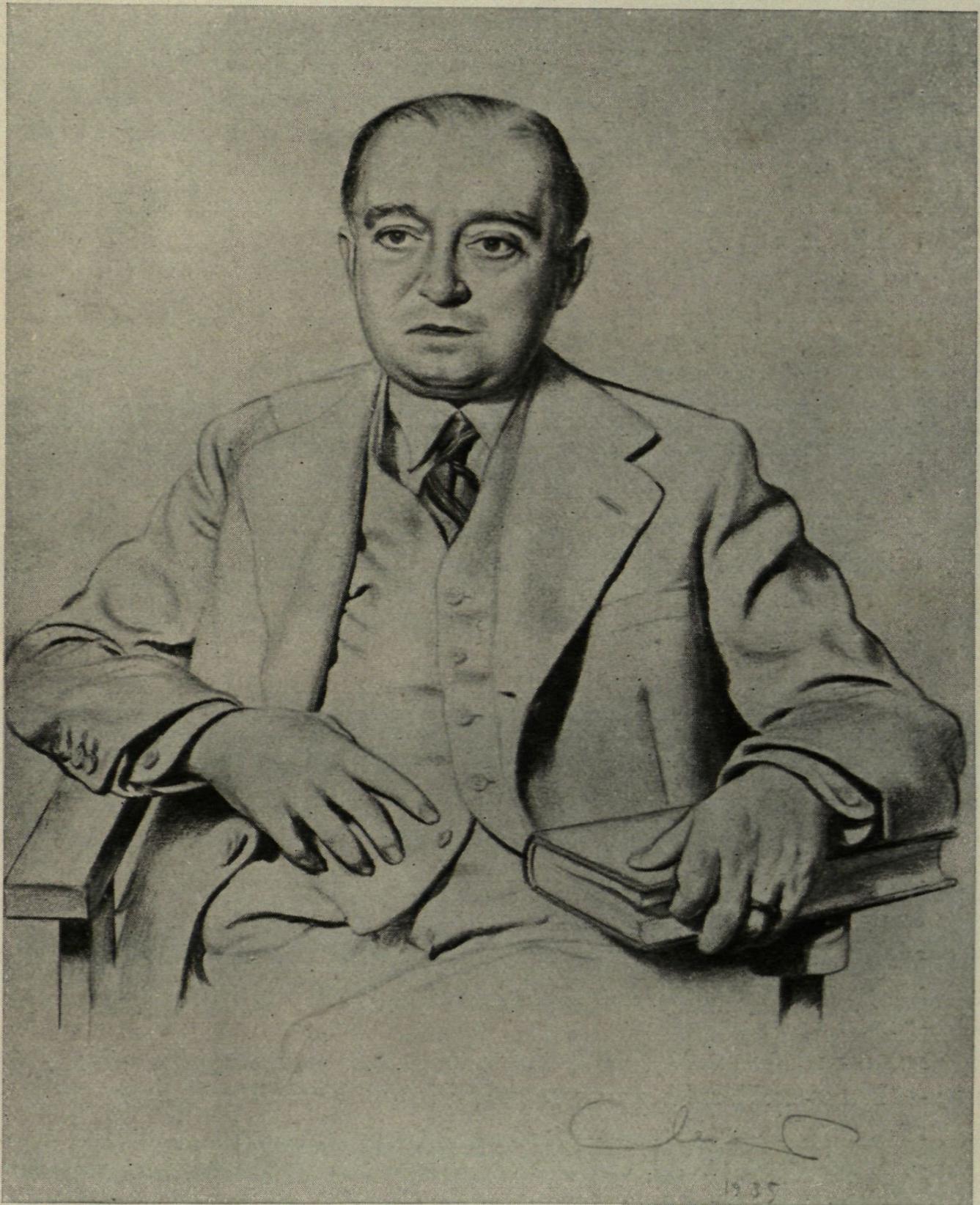
Pocos días antes de su muerte daba a las prensas su *Historia de la Galería de Catalanes Ilustres*, incluida en el volumen que contiene las biografías de los diez patricios con que se inició dicha Galería, y que fué publicado con motivo de la reinstalación de ésta en el palacio de la Ciudadela en julio de 1948.

Hemos espigado someramente entre sus numerosos trabajos aquellos que mejor reflejan el espíritu de su barcelonismo. A ellos deberíamos sumar no menor cantidad de estudios inéditos y su voluminosa labor anónima como funcionario, desde su ingreso en el Ayuntamiento en 1917 destinado al naciente departamento de Cultura y luego a los servicios de la Exposición Internacional de 1929, durante cuyo cometido intervino muy eficazmente en la organización de la Exposición del Mueble que se celebró en 1923.

Mención obligada es también la de su labor como secretario del Instituto del Teatro, desde su fundación en 1913. Impulsó la edición de su numerosa serie de estudios y piezas teatrales, y colaboró además en ella con su libro *Las compañías teatrales extranjeras en Barcelona*, que constituye una estimable aportación a la escasa bibliografía sobre la historia del teatro en Barcelona.

El ejemplo de una actividad sin desmayo, de un tesón que no se aminoraba por contratiempos ni adversidades, y de un entusiasmo candente siempre de ilusiones, iniciativas y proyectos, llevó a los profesores y alumnos del Instituto del Teatro a vincular la conmemoración del 35 aniversario de la fundación de dicha entidad, con el homenaje al que había sido su secretario desde el primer momento, a cuyo acto se sumaron numerosos amigos de Bohigas Tarragó.

Durante el discurso en que le era ofrecido el banquete de homenaje, Bohigas Tarragó sufrió un repentino ataque apopléctico y tres horas después fallecía cuando parecía percibirse aún



Retrato a la mina de plomo, de Pedro Bohigas Tarragó, por Callicó

el eco de unas palabras de cálido elogio pronunciadas en pleno cenáculo de fervientes y adictos amigos.

Los que por espacio de largos años hemos trabajado al lado de Bohigas Tarragó, recibiendo el beneficio de su rica experiencia y de su bondadoso trato, guardaremos de él imborrable memoria.

## ÍNDICE

### ESTUDIOS

	<u>Págs.</u>
PIERRE PONSICH. — Les deux églises mozarabes de Sournia (Pyr-Or) .....	297
JUAN AINAUD. — Notas sobre iglesias prerrománicas .....	313
F.-P. VERRIÉ. — Una obra documentada de Ramón Destorrents .....	321
JUAN AINAUD. — Tablas inéditas de Joan Mates .....	341
JOSÉ M. <sup>a</sup> MADURELL MARIMÓN. — Bartolomé Ordóñez .....	345
JUAN AINAUD. — El contrato de Ordóñez para el Coro de Barcelona .....	375
J. M. PONS GURI. — Un retablo de Agustí Pujol .....	381
JOSÉ M. <sup>a</sup> GASOL, Pbro. — José Sunyer, escultor manresano .....	389
MARINA MITJÁ. — Atrezzo y utensilios de la "Casa de las Comedias" en 1781.	409
CARLOS CID. — La decoración de la Casa Lonja de Barcelona .....	423
SANTIAGO ALCOLEA. — Tres pintores barceloneses del siglo XVIII .....	463
ADELAIDA FERRÉ DE RUIZ-NARVÁEZ. — Encaje brujo extremeño .....	469
MANUEL TRENS, Pbro. — Vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, según Pidelaserra .....	473
J. F. RÁFOLS. — Miró antes de "La Masia" .....	497
J. F. R. — Degas y Rusiñol .....	503

### CRÓNICA

Obras ingresadas en los Museos. 1946-1947 .....	507
Actividades de los Museos en 1947-1948 .....	513
Exposiciones y conferencias. 1947 .....	529

### NECROLOGÍAS

Antonio Alsina Amils .....	541
Ramón Ghiloni Molera .....	542
Pedro Bohigas Tarragó .....	543

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

**Oficinas: MUSEO DE ARTE MODERNO  
Parque de la Ciudadela - Teléf. 22-42-77**

*Precio de este ejemplar (número doble): 40 pesetas*

**Distribución y suscripciones:  
LIBRERÍA PORTER  
Calle Archs, 3 - Teléf. 21-67-92**

